***İsimsiz (12. İstanbul Bienali),* 2011**
***Untitled (12th Istanbul Biennial),* 2011**

Katalog

The Catalogue

İKSV BİENAL

12. İstanbul Bienali Kataloğu
İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Yapı Kredi Yayınları tarafından,
Vehbi Koç Vakfı'nın katkılarıyla yayımlanmıştır.

The Catalogue to the 12th Istanbul Biennial
is copublished by the Istanbul Foundation for Culture and Arts
and Yapı Kredi Publications with the invaluable contribution of
Vehbi Koç Foundation.

Vehbi Koç Vakfı

T.C.
Kültür ve Turizm Bakanlığı

İSTANBUL
BÜYÜKŞEHİR
BELEDİYESİ

BEYOĞLU
BELEDİYESİ
6.DAİRE

Bienal Sponsoru
Biennial Sponsor

Koç

İçindekiler / *Contents*

12 **Önsöz**
Foreword
— Bige Örer

14 **Giriş**
Introduction
— Jens Hoffmann & Adriano Pedrosa

19 **Makaleler**
Essays

20 ***Bienal Politikaları***
Politics of Biennials
— Jessica Morgan

36 ***Kırmızıya Kayma: İki Cepheli Bir Mücadele***
Shifting to Red: A Struggle on Two Fronts
— Julieta González

50 ***Dördüncü Eleştiri***
The Fourth Critique
— João Ribas

62 ***Soyutlama, Tarihe Meydan Okuyor***
Abstraction Defies History
— Chus Martinez

68 ***Bu Mekân Artık Bu Yer Değil***
This Space Is No Longer This Place
— Aykut Köksal

81 **Söyleşi**
Conversation

103 **Sergi**
The Exhibition

107 ***İsimsiz (Soyutlama)***
Untitled (Abstraction)

161 ***"İsimsiz" (Ross)***
"Untitled" (Ross)

197 ***"İsimsiz" (Pasaport)***
"Untitled" (Passport)

241 ***İsimsiz (Tarih)***
Untitled (History)

289 ***"İsimsiz" (Ateşli Silahla Ölüm)***
"Untitled" (Death by Gun)

Sanatçılar
Artists

146 **Zarouhie Abdalian**
316–7 **Bisan Abu-Eisheh**
318–9 **Eylem Aladoğan**
296–7 **Eddie Adams**
177, 274 **Jonathas de Andrade**
207 **Claudia Andujar**
147–8 **Nazgol Ansarinia**
307, 320 **Edgardo Aragón**
184 **Ardmore Ceramic Art Studio**
275 **Marwa Arsanios**
276 **Yıldız Moran Arun**
168, 181, 216–7 **Kutluğ Ataman**
170, 172 **George Awde**
185 **Nicolás Bacal**
158 **Alessandro Balteo Yazbeck & Media Farzin**
224–5, 269 **Taysir Batniji**
321 **Letizia Battaglia**
265, 277 **Milena Bonilla**
208–9 **Baha Boukhari**
136 **Charbel-Joseph H. Boutros**
322–3 **Mark Bradford**
149–150 **Geta Brătescu**
296 **Chris Burden**
186–7 **Teresa Burga**
181 **Tom Burr**
226 **Adriana Bustos**
141 **Johanna Calle**
126, 178 **Juan Capistran**
178–9 **Tammy Rae Carland**
131 **Yaima Carrazana**
278 **Elizabeth Catlett**
211, 250, 324 **Claire Fontaine**
311 **Søren Thilo Funder**
120 **Lygia Clark**
298–9 **Mat Collishaw**
125 **Theo Craveiro**
325–6 **Abraham Cruzvillegas**
218 **Antonio Dias**
279 **Nazım Hikmet Richard Dikbaş**
173 **Michael Elmgreen & Ingar Dragset**
135, 258–9 **Cevdet Erek**
150–1 **Adrian Esparza**
132, 212, 227 **Simon Evans**
280 **Geoffrey Farmer**
219 **Lara Favaretto**
281, 302 **Dani Gal**
260–1 **Flavia Gandolfo**
254–5, 282 **Simryn Gill**
188–9 **Group Material**
206–7 **Dor Guez**
118–9 **Alexander Gutke**
228 **Özlem Günyol & Mustafa Kunt**
128–9 **Joana Hadjithomas & Khalil Joreige**
170 **David Haines**
208, 257 **Rula Halawani**
267 **Shuruq Harb**
229 **Newell Harry**
230–1 **Zarina Hashmi**
134, 212 **Mona Hatoum**
171 **Carlos Herrera**
143 **Clara Ianni**
169 **Colter Jacobsen**
252–3 **Voluspa Jarpa**
133 **Magdalena Jitrik**
327 **William E. Jones**
283–4 **Tamás Kaszás & Anikó Loránt**
251 **Ali Kazma**
138 **Annette Kelm**
119 **Edward Krasinski**
124 **Faouzi Laatiris**
123 **Runo Lagomarsino**
232 **Tim Lee**
126 **Jac Leirner**
135, 190 **Leonilson**
297 **Roy Lichtenstein**
256 **Glenn Ligon**
300 **Ella Littwitz**
304 **Jazmín López**
152 **Renata Lucas**
127, 215 **Jorge Macchi**
301 **Kris Martin**
310 **Daniel Joseph Martinez**
118, 122, 153–4 **Dóra Maurer**
285 **Tina Modotti**
305 **Kristen Morgin**
260–1 **Antoni Muntadas**
270–1 **Aydan Murtezaoğlu**
120 **Ernesto Neto**
140 **Rivane Neuenschwander**
174–5 **Henrik Olesen**
155–6 **Füsun Onur**
191 **Catherine Opie**
233 **Ahmet Öğüt**
234 **Vesna Pavlović**
219 **Jorge Pedro Nuñez**
264 **Irena Lagator Pejović**
309 **Raymond Pettibon**
210, 216 **Kirsten Pieroth**
300 **Rózsa Polgár**
110–4 **Charlotte Posenenske**
130 **Wilfredo Prieto**
137 **Pedro Cabrita Reis**
235–6 **Rosângela Rennó**
192, 210, 237 **Meriç Algün Ringborg**
328 **Martha Rosler**
180 **Ira Sachs**
176 **Collier Schorr**
329 **Wael Shawky**
121, 157 **Gabriel Sierra**
266 **Homayoun Askari Sirizi**
262, 286 **Nasrin Tabatabai & Babak Afrassiabi (PAGES)**
268 **Mungo Thomson**
215 **Joaquín Torres García**
193 **Francisco Tropa**
139, 214 **Adriana Varejão**
159, 287 **Mona Vatamanu & Florin Tudor**
254–5 **Adrián Villar Rojas**
308 **Weegee**
206 **Sue Williamson**
194, 213 **Hank Willis Thomas**
330 **Camilo Yáñez**
331 **Ala Younis**
195, 263, 306 **Akram Zaatari**

354 **İstanbul'u Hatırlamak**
Remembering Istanbul

356 **İsimsiz (Film)**
Untitled (Film)

360 **İstanbul Kültür Sanat Vakfı**
Istanbul Foundation for Culture and Arts

361 **12. İstanbul Bienali Ekibi**
12th Istanbul Biennial Team

363 **Ödünç Verenler**
Lenders

366 **Sponsorlar**
Sponsors

Önsöz

Buradan daha iyi bir yer—Buradan daha iyi bir yer yok*

— Bige Örer

İstanbulluların sıklıkla birbirlerine ya da kendi kendilerine sordukları bir soru vardır: "Başka bir yere mi gitsek?" O yerin neresi olduğu pek de önemli değildir, bu soru sadece buradan uzaklaşma isteğinin ifadesidir; evden işe, okula ya da başka bir yere koştururken monotonlaşan hayatlardan, yoğun trafikten, pahalılaşan yaşamlardan bunalan İstanbullular gündelik hayatın şiddetinden muzdarip, daha sessiz sakin bir yerde yaşamanın ihtimali üzerinde düşünürler. Sonra bir gün İstanbul'un kavrulan sıcağında taksi durağının köşesinde gözünüze suyla dolu plastik bir kap ilişir. Üzerinde "Hayvanlar için su kabıdır; izmarit atma, şerefsiz!" yazmaktadır. İşte bu ve bunun gibi anlarda yaşadığımız yeri daha iyi, daha eşit, daha hakkaniyetli bir yer yapabilmeye dair hep umut verir İstanbul. Hep bu tezatlarla doludur, aynı anda bırakıp gitme isteği ve buradan başka bir yerde yaşayamayacak olmanın hissi.

İşte, İstanbul'da yaşamanın bu ve bunun gibi çelişkili deneyimleri, Felix Gonzalez-Torres'in siyasal olanın kişisel, kişisel olanın da siyasal olduğunu hatırlatan, bir yerden daha iyi bir yere yolculuk, bu dünyaya yerleşme ya da yerleşememe gibi meseleleri sorgulayan ve (bir örneğini de 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilenen yapıtında gördüğümüz) geniş kamusal alana sanatın daha önce pek de kalkışmadığı bir kişisellikle ve sadelikle müdahalede bulunan yapıtlarını akla getiriyor. İstanbul Bienali'ni uzun süredir yakından takip eden küratörler Adriano Pedrosa ve Jens Hoffmann, bu büyüklükteki bir şehirde bienalin izleyiciyle nasıl bir ilişki kurabileceği üzerine fikir yürütürken ilham kaynaklarını bir diğer büyük ve kaotik şehirde, New York'ta yaşamış ve çalışmış bir sanatçıda, Felix Gonzalez-Torres'de buluyorlar: Bienalde sanatçının yapıtları yer almıyor, ama serginin başlığı ve alt başlıkları onun yapıtlarını takip ediyor, serginin görsel kimliği Felix Gonzalez-Torres'in minimal estetiğine gönderme yapıyor; en önemlisi, serginin felsefesi Felix Gonzalez-Torres'in düşüncelerini –siyaset, toplum ve birey hakkındaki kendine özgü görüşlerini ve eylemlerini– İstanbul bağlamına yerleştirmek üzerine kurulu.

12. İstanbul Bienali, 3 ve 5 numaralı Antrepolarda gerçekleşiyor. Dördüncü bienalden bu yana birçok kez bienale ev sahipliği yapan bu mekanlar, bu kez mimari tasarım açısından da etkileyici bir dönüşüme tanık oluyor. Bienalin küratörleri Adriano Pedrosa ve Jens Hoffmann, Ryue Nishizawa Mimarlık Ofisi'yle beraber çalışarak, bu bienal için geliştirdikleri düşüncelerin mekansal olarak da karşılığını bulmasını sağladılar. İki mekanı da hem farklı boyutlarda odalara ayıran, hem de yeni bir süreklilik ve bütünlük yapısı oluşturan bu sistem, iç mekanda yeni iç/dış ilişkileri, kesişimler ve katmanlar oluşturuyor. Avluları, geçişleri ve ana yolları ile bir şehrin, bir mahallenin içinde sokaktan sokağa gezmenin görsel ve sessel baştan çıkarıcılığına sahip bu yapı, kendi dünyasını yaratıyor ve yaşatıyor: Algılarımıza ve duyularımıza önerdiği yönler, sakladığı ve gösterdiği dokular ve her odaya tanıdığı özerk varoluşla, yön duygumuzu hiçbir zaman tam yerine oturtamadığımız rüya mekanları gibi tekrar tekrar gezip geri dönmek isteyeceğimiz, bir daha unutulmayacak mekanlar.

Sanatın dünyayı anlama ve değiştirme gücüne olan inancımızla, bu serginin yaşadığımız dünyayı daha iyi bir yere dönüştürme çabasıyla hazırlandığını söylemek mümkün. Felix Gonzalez-Torres yapıtlarına *"İsimsiz"* ile birlikte parantez içinde bir isim verirken izleyicinin alternatif okumalarına, kendi subjektif bakışına ve farklı yorumlarına alan açmaktadır. 12. İstanbul Bienali, iki yıla yakın süren hazırlık ve üretim sürecini ancak izleyicisinin katılımıyla tamamlayacak ve sergi kendi anlamını bulacaktır.

* Felix Gonzalez-Torres, *"İsimsiz"* adlı yapıtında (1989–90) yer alan önermeler.

Foreword

Somewhere better than this place—Nowhere better than this place*

— Bige Örer

There is one question that Istanbulites ask each other, and themselves, frequently: "Shall we go somewhere else for once?" What's important is not really the destination, but rather the expression of the need to get away from here. Troubled by the monotony of life while they rush from home to work, school, or somewhere else, and suffocating from the stress of chaotic city traffic and the ever-increasing cost of living, Istanbulites ruminate about living in a quieter place while they suffer the harshness of everyday life. Then one day, standing under the scorching Istanbul sun, you may notice a plastic bowl full of water at the corner taxi stand, with a sign that says: "This is a water bowl for animals; don't toss in your cigarette butt, you jerk!" At such moments, Istanbul offers hope about transforming our city into a place that is better, more egalitarian, more just. It is always full of such contradictions, inspiring simultaneously the need to leave it behind and the feeling of not being able to live anywhere else.

The contradictory experience of living in Istanbul brings to mind Felix Gonzalez-Torres's constant reminder through his works that the political is also personal, and the personal is political. Carrying out interventions in the broader public space in a personal and minimalistic way (for example in his work displayed during the 5th International Istanbul Biennial) his pieces probe issues such as travelling from one place to another, and the challenges of leading a settled life in this world. Co-curators Adriano Pedrosa and Jens Hoffmann, having closely followed the Istanbul Biennial for a long time, found a muse in Gonzalez-Torres, who worked and lived in New York, another city that is just as big and chaotic, as they pondered how their biennial could relate to viewers in such a big city. There are no works by Gonzalez-Torres in this biennial, but the title of the exhibition and its themes are based on his works, and the visual identity of the exhibition is inspired by his minimal aesthetics. Most important of all, the philosophy of the exhibition is based on situating the artist's thoughts—his specific views and actions regarding politics, society, and the individual—in the context of Istanbul.

The 12th Istanbul Biennial takes place in Antrepo 3 and 5. Having hosted many biennials, starting with the fourth edition, these venues have also witnessed important transformations in terms of architectural design. This time, Hoffmann and Pedrosa invited the Office of Ryue Nishizawa to create the environment, the architectural reflection of the ideas they were developing. Dividing the buildings into rooms of different sizes, they have created a new structure of continuity and integrity—new interior-exterior relationships, intersections, and layers in the space. Having the audiovisual seduction of walking from street to street, neighborhood to neighborhood, through courtyards, passages, and main throughways, the structure creates its own world and keeps it alive. The new directions it proposes for our senses and our perception, the textures it hides and reveals, along with the autonomy reserved for each room, make us want to return and take a fresh look, as if this were one of those places of reverie that we get accustomed to during the course of the dream, but within which we never manage to fully establish a sense of orientation.

With our belief in art's power to understand and change the world, it is possible to say that this exhibition was organized with an effort to transform the world we live in into a better place. By naming his works *"Untitled"*, Gonzalez-Torres makes room for the viewer's alternative readings, his or her own subjective views and different interpretations. The 12th Istanbul Biennial's preparation and production process, which has taken the better part of the last two years, will be complete only with the participation of its viewers. Only then will the exhibition find its meaning.

* The statements in Felix Gonzalez-Torres's work *"Untitled"* (1989–90).

Giriş

— Jens Hoffmann & Adriano Pedrosa

12. İstanbul Bienali sanatla siyaset arasındaki zengin ilişkiyi araştırıyor ve hem biçimsel bakımdan yenilikçi hem de siyasi anlamda sözünü esirgemeyen yapıtlara odaklanıyor. Bunu yaparken sergi, İstanbul Bienali'nin tarihçesi boyunca süregelen belirli bir küratör anlayışı hattını (sanatı, çevremizdeki dünyanın güncel gerçekleriyle birleştirme arzusunu) izlemekle kalmıyor, aynı zamanda tüm dünyada son yirmi yıldır düzenlenen ve estetik kaygılardan ziyade çağımızın acil siyasi meselelerine eğilen, son derece siyasal bir dizi bienal ile diyaloğa da giriyor.

Başlangıçta biz küratörler olarak bu sergi hakkındaki düşüncelerimizi ve planlarımızı, İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde Kasım 2010'da düzenlediğimiz bir konferansı temel alarak oluşturduk. İstanbul'u Hatırlamak adlı bu konferans, önceki küratörlerin konuşmaları ve daha önceki bienallere katılmış bazı sanatçıların sunumları aracılığıyla, İstanbul Bienali'nin tarihçesini ele aldı. İster küratör ister sanatçı olsun, bizden öncekilerin bu bienalin özgül yanlarıyla nasıl ilişki kurduğunu ve ne gibi deneyimler yaşadıklarını anlamak istiyorduk. Konferanstan, daha önceki küratörlerin mekan, kimlik, tarih, siyaset ve kentlilikle ilgili görüşleri üstünden birtakım önemli fikirler ortaya çıktı. Onların İstanbul'la kurduğu ilişki ve sunulan sanat yapıtlarıyla kentin kültürel ve sosyoekonomik yapıları arasında yarattıkları bağlantılar bize esin verdi. Konferans konuşmalarının ve sunumlarının çözümleri, İstanbul'un daha önceki bienallerine ilişkin görsel malzemeyle birlikte, bu serginin açılışı vesilesiyle yayımlanan *İstanbul'u Hatırlamak* adlı yayında bulunabilir.

Küba asıllı Amerikalı sanatçı Felix Gonzalez-Torres'in (1957–1996) yapıtları bu kaygılarla yakından ilgili olduğu için, İstanbul'u Hatırlamak, çoktan vermiş olduğumuz bir kararı doğruladı: 12. İstanbul Bienali'nin çıkış noktası olarak onun yapıtlarını kullanacaktık. Gonzalez-Torres'in yapıtları hem siyasi anlamda kışkırtıcı hem de sanatsal üretimin biçimsel yönlerine son derece önem veriyor. Kuzey'le Güney arasında (daha kesin konuşmak gerekirse doğduğu yer Küba'yla vatanı olarak benimsediği ABD arasında) bir şahıs olan bu sanatçı, bir yandan kişisel-le siyasi arasındaki alanda başarılı bir müzakereyle hak iddia etti, bir yandan da son derece incelikli biçimsel bir dağarcığı koruyarak, kısmen minimalizm sonrası sanattan ve kavramsalcılıktan, kısmen düpedüz günlük yaşamdan alınmış estetik bir dil kullandı.

Bu bienalin başlığı *İsimsiz (12. İstanbul Bienali)*, 2011, Gonzalez-Torres'in çoğu yapıtını adlandırma biçimine bilinçli bir gönderme yapıyor: Parantez içinde bir tanımlamanın takip ettiği "İsimsiz" başlığı. Bu aynı zamanda bugünlerde pek çok bienalde kullanılan başlıkların bir eleştirisi. O kadar yoruma açık ve muğlak başlıklar ki bunlar, serginin konusunun ne olduğu ve yapıtların hangi temele göre seçildiği hakkında bilgi vermiyor, tam tersine bunu karanlıkta bırakıyorlar. Başlığımız aynı zamanda Gonzalez-Torres'in kendi sanat yapıtlarının isimsiz kalması gerektiği fikrini yansıtıyor, "çünkü anlam daima zaman ve mekanda değişkendir". Ona göre anlam yekpare bir bütün değildi, sürekli değişim içindeydi, bu nedenle sergimiz de mesajını insanların ağzına kaşıkla vermek yerine, çeşitli yorum biçimlerine kasten açık olduğunu duyuracak bir başlık kullanıyor. Gonzalez-Torres "Ben bir otorite değilim. Hatalar yapıyorum. Yanılıyor olabilirim" derken bu düşünceyi dile getiriyordu. 12. İstanbul Bienali alçakgönüllü bir duruş sergilemeye çalışıyor, ama sanatın, toplumsal ve siyasi değişimin bir aracı olduğu konusunda kuşkumuz yok.

2011 İstanbul Bienali, aynı zamanda son yirmi yılda sergi yapımının geldiği nokta ve sanat dünyasının "bienalleştirilmesi" hakkında kafa yoruyor. Bu süre zarfında büyük ölçekli sergiler (ve özellikle de uluslararası bienaller) kendi özgül dillerini ve biçimlerini geliştirdi. Bu biçimsel ve kuramsal dağarcığı genişletme ve ona meydan okuma yollarını belirlemeye çalışıyoruz, bunu da siyasetin ve estetiğin günümüz sanatında nasıl dile getirildiğini, sergilerde nasıl ortaya konduğunu değerlendirmek için yapıyoruz. Amacımız izleyicilerin de sessiz birer alıcı olmaktan çıkıp etkin birer yorumlayıcı haline gelmesini teşvik etmek.

Bugün sergileri sanatçıların ve küratörlerin ifadesinin ana çerçevesi olarak değersiz bulanlara ve bunun yerine yan etkinlikleri ve programları (özellikle de bienal bağlamında) yeğleyenlere 12. İstanbul Bienali'nin yanıtı, tek bir merkezi mekanda sanat yapıtlarının topluca sergilenmesine ayrıcalık tanıyarak, serginin kendisinin önemine yeniden dikkat çekmeyi savunmak oluyor. Bienalin beş karma sergisi ve yaklaşık 50 bireysel sunumunun tümü, tek bir mekanda toplanmış durumda. Bu, kentin Avrupa yakasında çeşitli mekanları kullanmış olan daha önceki İstanbul bienallerinden kasıtlı bir kopuş anlamını taşıyor. Tek, az ve öz bir sergi deneyimi

Introduction

— Jens Hoffmann & Adriano Pedrosa

The 12th Istanbul Biennial explores the rich relationship between art and politics, focusing on works that are both formally innovative and politically outspoken. In this, the exhibition is not only following a particular curatorial thread within the history of the Istanbul Biennial—the longing to connect art to the contemporary realities of the world around us—but also engaging in dialogue with a series of exceedingly political biennial exhibitions around the globe over the last two decades, in which aesthetic concerns have been given less consideration than the pressing political concerns of our time.

At the outset, we as co-curators centered our thoughts and plans for this exhibition around a conference that we organized in November 2010 at Istanbul Bilgi University. Entitled Remembering Istanbul, the conference looked at the history of the Istanbul Biennial via lectures by the previous curators as well as presentations by some of the artists who had participated in earlier editions. It was our desire to understand how others before us, curators and artists alike, had engaged with the specificities of this biennial and what their experiences were. A number of key ideas emerged from the conference regarding the earlier curators' conceptions of place, identity, history, politics, and urbanity. We found ourselves inspired by their engagements with Istanbul and the connections they created between the artworks presented and the cultural and socioeconomic structures of the city. Transcriptions of the conference lectures and presentations, along with visual material related to the previous biennials in Istanbul, can be found in the publication *Remembering Istanbul*, which is published on the occasion of the opening of this exhibition.

Since the work of the Cuban American artist Felix Gonzalez-Torres (1957–1996) is strongly related to these concerns, Remembering Istanbul reaffirmed a decision we had already made: to take his work as our point of departure for the 12th Istanbul Biennial. Gonzalez-Torres's work is both politically provocative and rigorously attentive to the formal aspects of artistic production. The artist, a figure between North and South—specifically between Cuba, his place of birth, and the United States, his adopted home country—successfully negotiated the territory between the personal and the political while maintaining an extremely sophisticated formal vocabulary, utilizing an aesthetic language drawn in part from post-Minimalism and Conceptualism and in part simply from everyday life.

The title of this biennial, *Untitled (12th Istanbul Biennial)*, 2011, deliberately references the way in which Gonzalez-Torres named most of his works: "Untitled" followed by a description in parentheses. It is also a critique of how many biennials are titled these days—in a manner so wide-open and imprecise that the effect is to obscure rather than to inform with respect to what the topic of the exhibition might be and the basis for the selection of artworks. At the same time, our title also reflects Gonzalez-Torres's idea that his artworks were untitled "because meaning is always shifting in time and space." For him, meaning was not a monolithic entity, but constantly in flux, and so our exhibition announces itself through its title as intentionally open to various forms of interpretation rather than dispensing a spoon-fed message. Gonzalez-Torres echoed this thought when he said, "I am not the voice of authority. I make mistakes. I might be wrong." The 12th Istanbul Biennial takes this humble position, yet we are clear in our conception of art as a tool of social and political change.

The 2011 edition of the Istanbul Biennial also offers a change in the state of exhibition making and the "biennialization" of the art world over the last two decades, during which large-scale exhibitions (and specifically international biennials) have developed their own specific language and form. We seek to identify ways of broadening and challenging this formal and theoretical vocabulary in order to reassess how politics and aesthetics are articulated in contemporary art and represented in exhibitions. It is our aim to encourage visitors to become active readers, not just silent recipients.

In response to those today who devalue the exhibition as the primary format of artistic and curatorial expression, favoring instead ancillary events and programming (especially in the biennial context), the 12th Istanbul Biennial advocates for a renewed attention to the importance of the exhibition itself by privileging the display and juxtaposition of artworks in one central location. Its five group exhibitions and approximately 50 solo presentations are all housed in a single venue. This is a deliberate departure from previous editions of the Istanbul Biennial, most of which utilized various venues on the European side of the city. By offering a single, concise exhibition

sunarak, sanat yapıtlarının siyasi kaygılarını ve biçimlerini başarılı bir biçimde aktarabileceği, başka görsel uyaranlarla rekabet etmek zorunda kalmayacağı ve istenmeyen bağlamlara oturtulmaktan kurtulacağı bir sergileme ortamı yaratmayı umuyoruz. Dünyanın en büyüleyici, ama aynı zamanda en zarif sergi mimarisi örneklerinden bazılarını (çoğu zaman Kazuyo Sejima'yla işbirliği içinde) yaratmış olan mimar Ryue Nishizawa'yla yakın bir çalışma sonucu geliştirdiğimiz sergi mimarisine de özel bir ilgi gösterildi. 12. İstanbul Bienali için yarattığı mimari hem görkemli, hem de narin. Bu mimari fikirler ve biçimler hem kentin düzeninden, hem de Gonzalez-Torres'in yapıtlarının ince zarafetinden esinle doğdu.

Karma sergilerin her birinin kendi mekanı var ve bireysel sunumlardan gri duvarlarla ayrılıyorlar; çok sayıda sanatçının yapıtlarını, belirli bir tema etrafında bir araya getiriyor bunlar. Tema başlıkları, *İsimsiz (Soyutlama)*, *"İsimsiz" (Ross)*, *"İsimsiz" (Pasaport)*, *İsimsiz (Tarih)* ve *"İsimsiz" (Ateşli Silahla Ölüm)*, Gonzalez-Torres'in yapıtlarına gönderme yapıyor. *İsimsiz (Soyutlama)* esinini *"İsimsiz" (Kan Tahlili—Sürekli Düşüş)*'ten (1994) alıyor ve hem siyasi, hem de bedensel temalar kullanarak saf soyutlamayı ve ileri modernist şemayı alaşağı eden yapıtları bir araya getiriyor. *"İsimsiz" (Ross)*, çeşitli renklerde selofanla tek tek sarılmış şekerlerin oluşturduğu sonsuz bir dağ olan *"İsimsiz" (Ross)* (1991) adlı yapıttan yola çıkıyor. Bu serginin özellikle kapalı başlığı, Gonzalez-Torres'in sevgilisi Ross Laycock'a bir saygı gösterisi niteliğinde. Bu sergi kişisel olanı, siyasi olan içinde eritiyor ve aşk, ilişkiler, aile, kimlik, arzu, cinsellik ve yitirme gibi temaları araştırıyor. *"İsimsiz" (Pasaport)* esinini *"İsimsiz" (Pasaport #II)* (1993) adlı yapıttan alıyor. Sergi ulusal kimlik, sınırların aşılması, harita çizimi, hareketlilik, devlet, ekonomik göç, siyasi ve kültürel yabancılaşma gibi konular etrafında dönüyor. Pasaportun özgürlüğün yanı sıra artık kısıtlama ve ayrımcılığı da temsil etmeye başladığı fikrini sınava tabi tutuyor. *İsimsiz (Tarih)* Gonzalez-Torres'in fotostat yapıtı *"İsimsiz"*den (1988) esinleniyor. Tarih yazımına ve tarihin yazdıklarına, ayrıca onaylanmış resmi tarihlerle kişisel anıları karşılaştıran alternatif okumalara odaklanıyor. Son olarak *"İsimsiz" (Ateşli Silahla Ölüm)*, Gonzalez-Torres'in aynı başlığı taşıyan 1990 tarihli basılı kağıt destekleriyle hazırladığı yapıttan esinleniyor. Bu karma sergi, silah, katil ve kurban rollerine odaklanan tarihsel ve güncel çeşitli sanat yapıtları aracılığıyla şiddetin ve savaşın yayılması üzerine düşünce üretiyor.

Beş karma serginin her biri, samimi bir oda sergisi niteliğinde. Bir araya geldiklerinde bienalin tümü için tematik dayanak noktaları olarak işlev görüyorlar. İzleyiciler bu sergilerin çevresinde bireysel sunumlarla karşılaşacak. Bu bireysel sunumların her biri de karma sergilerden biri ya da daha çoğunun konularıyla bağlantılı, ancak konuları belirgin biçimde daha ileri taşıyor ve karma sergilerin sunduğu meseleleri daha derinlemesine inceliyorlar. Her biri kendi galeri alanına sahip olan bireysel sunumlar, kapsam ve biçim açısından farklılıklar gösteriyor; tek bir küçük heykel ya da çizim de var, geniş kapsamlı projeler de.

Gonzalez-Torres'in bu esin verici beş yapıtının kendisini sergilememe kararını bilerek verdik. Bunlar gerçekten de bir şiir, bir müzik parçası, siyasi bir olay ya da kuramsal bir kavramın küratörlük çalışmasında bir başlangıç noktası olabilmesi gibi birer esin kaynağı. Bu beş yapıtın görsel röprodüksiyonları ve metinsel tanıtımları Bienal El Kitabı'nda görülebilir.

Sergi her ne kadar küresel bir bakışı olduğu iddiasındaysa da, günümüzün uluslararası sanat üretiminin genel bir özeti olduğunu ileri sürmüyor. Her kıtadan sanatçı var, ama özellikle Latin Amerika ve Ortadoğu'nun sanatsal uygulamalarına odaklanılmış durumda. Bu bizim küratör olarak deneyimlerimizi, İstanbul'un benzersiz coğrafi konumunu ve her sanatçının sergideki temalarla kurduğu özgül ilişkiyi yansıtıyor.

Bu bienalin bir diğer önemli yanı, her ne kadar daha önceden birlikte çalışmış ve birbirlerini on yılı aşkın bir süredir tanıyor olsalar da, sergi yapma konusunda tümüyle kendine özgü yöntemlere sahip iki küratörün işbirliğiyle gerçekleştirilmiş olması. Yalnızca böylesine alışılmadık derecede büyük ölçekli projelerde ortaya çıkan işbirliği olanaklarını vurgulamayı özellikle seçtik. Bütün kararlar birlikte verildi. Her yapıt ve sanatçı, bir diyalog kurulduktan sonra seçilip davet edildi ve her parça, uzun tartışmalar sonunda yerleştirildi. Bu bienal, bizim bireysel olarak yapabileceğimiz sergilerden farklı türde bir sergiyi temsil ediyor, çünkü ikimiz de belki daha önce düşünmediğimiz küratör görüşlerine ve sanatı ele alma biçimlerine kendimizi açtık. Bu girişim, katılımcı sanatçılarla ve tüm bienal ekibiyle yoğun bir çalışma gerçekleştirmek ve elbette son 18 ay süresince İstanbul'da bulunan yazarlarla, sanatçılarla, küratörlerle ve diğerleriyle çok sayıda zihin açıcı diyaloğa girmek anlamına geldi. İzleyicilerin sergide karşılaşacağı şeylerde hepsinin izi var.

Bu dünyayı gerçekten daha iyi bir yer haline getirmek isteyen ve sanatının değişimin tetikleyicisi olabileceğini düşünen Felix Gonzalez-Torres'in ruhuna uygun olarak, hepinizi 12. İstanbul Bienali'ni keşfetmeye davet ediyoruz.

experience, we hope to provide an environment for the display of artworks that will allow for the successful conveyance of their political concerns and forms, avoiding competition with other visual stimulations, or unintended contextualizations. Special attention has been given to the exhibition architecture, which we developed in close collaboration with the architect Ryue Nishizawa, who has created (often in collaboration with Kazuyo Sejima) some of the most enthralling yet subtle examples of exhibition architecture in the world. His architecture for the 12th Istanbul Biennial is both imposing and delicate. It borrows ideas and forms from the city's layout as well as from the subtle elegance of Gonzalez-Torres's work.

Each of the group exhibitions occupies its own space, distinguished from the solo presentations via gray walls, and features a large number of artists' works brought together under a particular theme. The theme titles—*Untitled (Abstraction)*, *"Untitled" (Ross)*, *"Untitled" (Passport)*, *Untitled (History)*, and *"Untitled" (Death by Gun)*—refer to works by Gonzalez-Torres. *Untitled (Abstraction)* is inspired by *"Untitled" (Bloodwork—Steady Decline)* (1994) and gathers works that subvert pure abstraction and the high-modernist grid by bringing in political and bodily themes. *"Untitled" (Ross)* departs from *"Untitled" (Ross)* (1991), an endless mountain of candies individually wrapped in variously colored cellophane. The deliberately cryptic title of this exhibition is an homage to Ross Laycock, Gonzalez-Torres's lover. The show blends the personal into the political, exploring themes of love, relations, family, identity, desire, sexuality, and loss. *"Untitled" (Passport)* is inspired by the work *"Untitled" (Passport #II)* (1993). It revolves around subjects such as national identity, the trespassing of borders, mapping, mobility, statehood, economic migration, and political and cultural alienation. It tests out the idea that the passport has come to represent restriction and discrimination as well as freedom. *Untitled (History)* is inspired by Gonzalez-Torres's Photostat *"Untitled"* (1988). It focuses on the writing of history and history's writing, as well as alternative readings of history that compare sanctioned, official history with personal recollections. Finally, *"Untitled" (Death by Gun)* is inspired by the 1990 stack piece of the same title by Gonzalez-Torres. This group exhibition reflects on the spread of violence and war through a diverse array of historic and contemporary artworks that focus on the roles of the gun, the murderer, and the victim.

Each of the five group shows has the character of an intimate cabinet exhibition. Together they function as thematic anchors for the biennial as a whole. Around them the visitor will encounter the solo presentations. Each solo presentation is linked to one or several subjects of the group exhibitions but pushes the themes decidedly further, exploring in greater depth the issues that the group exhibitions introduce. The solo presentations, each occupying its own individual gallery space, range in scope and form, from a single small sculpture or drawing to a larger survey.

The decision against actually exhibiting these five inspirational works by Gonzalez-Torres was deliberate on our part. They are indeed inspirations, in the way that a poem, a piece of music, a political event, or a theoretical concept can serve as a starting point for a curatorial endeavor. Visual reproductions and textual descriptions of the five works appear in the biennial Companion publication.

While the exhibition certainly claims for itself a global perspective, it does not profess to represent some kind of overview of current international artistic production. Artists from every continent are represented, but there is a specific focus on artistic practices from Latin America and the Middle East. This reflects our backgrounds as curators, the unique geographical situation of Istanbul, and each artist's particular relationship to the themes of the exhibition.

Another crucial aspect of this biennial is that it has been put together collaboratively by two curators who, while having worked together before and having known each other for more than a decade, possess very unique ways of making exhibitions. We have consciously chosen to emphasize the collaborative possibilities that only exist in projects of this unusually large scale. All decisions were made together. Each artwork and artist was selected and invited after a dialogue had taken place, and each piece was installed after extensive deliberations. This biennial represents a different type of exhibition than what we might have done individually, as we have both opened up to curatorial considerations and ways of working with art that we had perhaps not previously considered. The undertaking involved extensive work with the participating artists and the entire biennial team, and of course many insightful dialogues with writers, artists, curators, and others in Istanbul over the last 18 months. They have all left their traces on what visitors will encounter in the exhibition.

In the spirit of Felix Gonzalez-Torres, who genuinely wanted to make this world a better place and believed that his art could be a catalyst for change, we welcome you to explore the 12th Istanbul Biennial.

Makaleler
Essays

Bienal Politikaları

— Jessica Morgan

Siyasi amaçlar güden küratörlük çalışmaları son 20 yılda artmış gibi gözüküyor. Bu durum, neyin gerçekten de "siyasi" diye nitelendirilebileceği konusunda görüş birliği bulunmaması bir yana, sanat ve sergilerin siyasi etkilerine odaklanmanın estetik değerlendirmelerin önünü kestiği şeklindeki, pek çok kişi tarafından benimsenmiş varsayıma rağmen gerçekleşiyor. Bu metin, siyaseti sergi hazırlama çalışmaları üzerinden tanımlamaya yönelik, akıllarda daha fazla yer etmiş girişimlerden bazılarını kısaca özetlemektedir. Siyasi güven kazanma mücadelesinde neyin "gözde" neyin ise "gözden düşmüş" olduğu bir yana, sahici veya asılsız olana ilişkin tanımlamalar getirmeye de kalkışmayacağım ve siyasi amaçların gerçekleştirilebilir olup olmadığını, nasıl iletilebileceğini ve sergiler kapsamında yer alan sanat yapıtları açısından ne tür getiri veya götürülere yol açabileceğini tartışacağım. Bu bağlamda, siyasi etkinliğin, güncel etkileri ve kendi geleneğini tartması ve güncel meselelere eğilmek ile tarihi deneyimleri ele almak arasında bir yol bulması gerekiyor.

Bir serginin *neyi* onaylıyor veya eleştiriyor olduğunu ve hangi yapıları ne yolla ele aldığını yahut yadsıdığını incelemek, siyasi olanın ne olduğuna ilişkin tartışmadan daha ilginçtir. Bir sergi siyasi duruşunu nasıl ortaya koyar ve sergilenmekte olan yapıtın siyasi ve estetik içeriği açısından bunun anlamı nedir? İçinde yer aldıkları ve işledikleri tarihi ve siyasi bağlamlara ve kültürel, toplumsal veya ideolojik yapılara istinaden ister istemez olumlayıcı ya da eleştirel belirli bir konum arz ettikleri düşünülecek olursa, tüm sergiler (ve dolaylı olarak tüm sanat yapıtları) siyasi diye nitelendirilebilir.

Güncel eleştiri tartışmalarına ilişkin iddiası bulunmayan ya da yalnızca estetik bir kaygıyı ortaya koyan, görünüşte "yansız" bir sergi de, gayet iyi bildiğimiz üzere, didaktik bir fikre sıkı sıkı sarılmış muhalif bir ifade gibi kuvvetli bir konum alır. Çağdaş ideolojik veya kuramsal akımlarla, hatta mevcut siyasi yönetimle bağdaşan bir küratörlük girişimi de, siyasi bir eğilimin ya da evrenin onaylanmasına böylece dahil olur. Siyaset, koşullar karşısında benimsenen tutum veya görüşlerin bir sonucu değildir; "dışarısı" diye bir şey bulunmadığına ve mevcut toplumsal ve siyasi koşulların üretilmesinde (sergi hazırlamak da dahil olmak üzere) her edimin pay ve sorumluluk sahibi olduğuna dair farkındalıktan doğar.

Aynı şekilde, üretildiği, sergilendiği ve tüketildiği bağlam da sanatın dışında sayılamaz, onun ayrılmaz bir unsurudur. Siyasi protestoların ve eylemciliğin gitgide azalması olarak nitelendirilebilecek ve en azından Batı açısından geçerli duruma rağmen (veya bizzat bu nedenle), yakın tarihli pek çok sergi, belirtilen amaçları bakımından esaslı bir siyasi tavır benimsemiştir. Söz konusu sergilerin çoğunda, ekonomik ve iklime ilişkin meseleler ekseninde gelişmiş taban örgütlenmelerine ve toplum protestolarına değinen yapıt veya yorumlara yer verilmiştir. Bu tür hareketlerle işbirliği yapılması, yapıları itibarıyla esasen medya ve pazarlamaya daha yakın olan büyük ölçekli sergiler ve onların içinde yer aldığı kültür endüstrisi açısından aldatıcı olması muhtemel bir ilişki türüdür.

Hazırlanan sergiler yoluyla siyasetle meşgul olma çabasındaki yakın tarihli girişimlerden bazılarına yöneltilen suçlama, ortaya çıkan ürünlerin somut siyaset dünyasını hareketlendirmekten veya mümkün kılmaktan ziyade yalnızca bir şeyleri göstermekle, temsil etmekle yetindiği yönündedir. Siyasi uğraşlar bakımından yoğun eski dönemlere (20. yüzyılın ilk yılları ile 1960'lar) yönelik gitgide marazileşen otopsilere ve bu ütopyacı devirlerin göz önündeki mirasına odaklanan sergilerdeki (ve sanattaki) büyük artış, söz konusu temsil etme eğilimine katkıda bulunmaktadır. Tarihsel bir gözle değerlendirildiğinde, 20. yüzyıl başı sanatına,

Politics of Biennials

— Jessica Morgan

Curatorial efforts that take on a political objective appear to have been on the increase in the last couple of decades. This is despite a lack of consensus regarding what might justifiably deserve the definition of "political," and also despite the assumption, held by many, that a focus on political impact in art and exhibitions precludes any aesthetic judgement. What follows is a brief attempt to review some of the more memorable attempts to define politics through exhibition making. Rather than attempting to define what is authentic or inauthentic, let alone "in" or "out" of fashion in the struggle for political credence, I will discuss whether political objectives can be realized, how they can be communicated, and how they may add or detract from the works of art within the exhibitions. In this context, political agency has to negotiate the path between contemporary impact and its own tradition, between addressing present issues and drawing on historical lessons.

Of more interest than the argument over what is or isn't political is the opportunity to examine what an exhibition is affirmative or critical *of*, and the way in which it engages with or denies structures. How does it manifest political-ness, and what does that mean for the political and aesthetic content of the work on display? All exhibitions (and implicitly all works of art) can be seen as political, given their necessarily pointed position as either affirmative or critical of cultural, social, or ideological structures and the historical and political contexts within which they emerge and operate.

The apparently "neutral" exhibition that lays no claim to relevance for contemporary critical debate or merely proclaims an aesthetic interest, as we well know, takes as strong a position as any didactically opinionated statement of opposition. A curatorial venture that is in line with contemporary ideological or theoretical fashion or even the current political administration is correspondingly involved, too, in the ratification of a political trend or moment. Politics do not arise from attitudes or opinions toward circumstances but rather from awareness that there is no "outside" and that every action (the making of exhibitions included) is part of, and responsible for, coproducing current social and political circumstances.

Equally, the context in which art is made, shown, and consumed is not external to the art but an integral part of its material. Despite (or because of) what might be described as a gradual decline in political protest and activism, at least in the West, many recent exhibitions have taken a political position as central to their stated aims. Many of these have featured works or commentary that refer to grassroots and community protest movements that have arisen around economic and climatological issues. The alignment with such movements is potentially a delusional affiliation for large-scale exhibitions and the culture industry of which they are a part when their structures in fact have more in common with the mass media and marketing.

The accusation raised against some recent attempts to engage politics through exhibition making is that the end result is purely representational rather than enacting or enabling real politics. Contributing to this representational tendency is the profusion of exhibitions (and art) focusing on an increasingly morbid postmortem of periods of intense political engagement—the early years of the 20th century and the 1960s—and the perceived demise of these utopian times. Casting a historical eye on the art of the early 20th century, it could indeed be argued that it was embedded in the movements and aspirations of the time in a manner unimaginable today. The group activities and experiments in art and design of Vladimir Tatlin, Alexander

devrin hareketlerinin ve özlemlerinin bugün hayal etmesi güç bir biçimde sinmiş olduğu öne sürülebilir gerçekten de. Vladimir Tatlin, Aleksandr Rodçenko ve Varvara Stepanova'nın sanat ve tasarım deneyleri ve grup etkinlikleri ya da Zürih, Hannover ve Berlin'deki (büyük ölçüde sanatçılar tarafından düzenlenmiş) Dada sergileri ve performansları, belli siyasetlerin temsili olmaktan ziyade, katılımcıların inanç ve eylemlerinin uzantılarıydı ve bu etkinliğin kamusal alana, yani kitlelere taşınabilmesi temel bir meseleydi.

Aslen güzel sanatlar kökenli sanatçılardan ziyade tasarımcı ve mimarlarla düzenlenen, kötü şöhretli 1968 Milano Tasarım Trienali'nde, buzdolabı, soğutucu ve televizyonlardan oluşan serginin önüne kurulan barikat Paris ayaklanmalarının bir yankısıydı. Tüketiciliğin entelektüel ve metafizik boşluğuna duyulan tiksintinin ifadesi niteliğindeki protesto, başlı başına bir yerleştirme ve provokasyon olmuştu ve tam da devrin meta patlamasından kazançlı çıkabilecek konumdakilerden gelmiş, beklenmedik bir ihtilaftı. Eleştirel sanatın kültür endüstrisi tarafından yutulup kullanılmasını belki de kusursuz bir biçimde yansıtan şaşırtıcı bir geçişle, barikatın kaldırılmasının hemen ardından, içeride sergilenmekte olan nesneler kullanılarak, trienal kapsamında orijinalin biçimini taklit eden, fakat siyasi içeriğini boşaltan yeni bir bariyer oluşturulmuştu.

Geçtiğimiz 20 yılda kültür kurumlarının kamusal yaşamdaki rolünün büyük ölçüde genişlediğine ve güncel sanatın eğlence kültürü ve ticaret alanına doğru kaydığına tanık olduk; böylelikle de sergiler çoğunlukla kurumlar (müzeler, bienaller, vs.) içinde gerçekleşir ve sanatçılar yerine küratörler tarafından düzenlenir oldu. Ortak amaçlarda ve grubun eylemler etrafında bir araya gelmesinde siyasetin ayrışmaz bir unsur olduğu sanatçıların yönetimindeki girişim veya sergilerdeki daha organik süreçlerin aksine, sanat bireyin (ya da kurumun) fikirlerini ve ideolojisini sergilemek üzere kullanılır hale geldiğinden, siyaset ve sanat buluşmasında, temsili olana doğru kayma olması kaçınılmaz gözükmektedir. Kurumsal kontrol ve küratör otoritesiyle iki yandan zaptedilme öyle bir boyuta ulaşmıştır ki, geçip gitmiş ütopik umutlara dönüşü göklere çıkarmanın pek bir anlamı kalmamış gibi gözükmektedir; zira güncel sergilerin yapı ve kaynakları artık bambaşkadır. Uzun uzadıya incelenmiş bir konuyu burada yinelemeye gerek olmasa da, bilhassa kültürel programlama yoluyla ekonomik genişlemede bienallerin oynadığı rol ya da kültürün kurumsal denetim vasıtasıyla yönlendirilmesi ve böylece metalaştırılmış bir deneyim kültürünün desteklenip onaylanması gibi etkenler, siyasi yönelimli sergilerin yakın tarihini konu alan her türlü çalışmada hesaba katılmalıdır.

Perestroyka sonrası dönem (tek seferlik tematik girişimler ya da bienal şeklindeki) büyük ölçekli ulusaşırı sergilerin gelişmesine sahne oldu. Bununla birlikte, sanat üretimi açısından küresel bir alan söz konusu oldu ve bu geniş sahanın ve ilgili sömürge sonrası tartışmanın nasıl ifade edileceği yeniden ele alındı. Küresel bienaller kültür turizmine ve deneyim ekonomisine gitgide daha da fırsatçı bir biçimde hizmet etmekle eleştirilebilir olsa da, bu denli geniş ölçekli sergilerin, böyle bir imkan sağlayacak kurumsal mirası bulunmayan bölgelere güncel bir kültür anlayışını getirerek ve yerel düzeyde çalışan sanatçılara kurumsal alanlar açarak, modernizmin ve modernist tarihlerin yeniden değerlendirilmesini sağladığını göz ardı etmemek gerekir. Sanatsal pratiklerin araştırılması ve genişlemesiyle, dünyanın pek çok bölgesinde güncel sanat ortamı bulunmadığı fikrini de çürütmüştür. Küresele karşılık yerel olanın tartışılması ve ulusal karşısında mahalli olanın görece meziyet ve tuzaklarının yeniden değerlendirilmesi geçtiğimiz on yılın temel özelliğidir.

Burada tartıştığım sergiler, siyasi bir gündemle meşgul olmalarının yanı sıra, kalıcı veya önemli küratörlük modelleri getirdiği aşikar farklı siyasi tavırlar benimsemiş oldukları için de seçilmişlerdir. Temel meselelerden bazıları; siyasi amaç ve etkinliklerin serginin yapısında ve yapıtların sunum ve seçiminde nasıl ifade edildiği ve buna karşılık küratörlerin hangi sistem

Rodchenko, and Varvara Stepanova, or the (largely artist-organized) Dada exhibitions and performances in Zurich, Hannover, and Berlin, were less representations of politics than extensions of the beliefs and actions of those involved, and a primary concern was with the potential migration of this activity into the public sphere, into the realm of the mass.

Although articulated by designers and architects rather than fine artists, the infamous Milan Design Triennale of 1968 echoed the Paris revolts with a barricade in front of the exhibition composed of refrigerators, freezers, and TVs. A gesture of disgust at the intellectual and metaphysical blankness of consumerism, the protest itself became both installation and provocation, and an unexpected moment of dissent by those precisely in a position to gain from the commodity explosion of the time. In a turn of events that perhaps perfectly mimics the co-optation of critical art by the culture industry, immediately after this barricade was dismantled another was created within the triennale using the objects on display inside, mimicking the form of the original but emptying it of political content.

Over the last 20 years we have seen a drastic expansion of the role of cultural institutions in public life, and with that the movement of contemporary art into the realm of entertainment culture and commerce, which has meant that exhibitions mostly take place within institutions (museums, biennials, and so forth) and are organized by curators rather than artists. The result for a meeting of politics and art seems that inevitably there is a shift toward the representational, as art is used to demonstrate an individual's (or an institution's) ideas and ideology as opposed to the more organic processes of artist-run initiatives or exhibitions, where politics are integral to the collective purpose and original coming-together of group action. The dual bind of institutional control and curatorial authorship is such that there seems hardly any point in eulogizing a return to a past moment of utopian promise, since the structures and foundations of contemporary exhibitions are so entirely different. While it is not necessary to repeat here what has been written about at length, in particular the role of biennials in regard to economic expansion through cultural programming and the manipulation of culture through institutional control, thus supporting and affirming a commodified culture of experience, any account of the recent history of politically oriented exhibitions must take these factors into account.

The post-Perestroika period has witnessed the development of the transnational large-scale exhibition—whether thematic one-off or biennial—and with this a global realm of artistic production and a reconsideration of how to articulate this wide terrain and the related post-colonial debate. While the global biennial can be criticized for the increasingly opportunistic way it has been commandeered by cultural tourism and the experience economy, it would be a grave underestimation not to acknowledge that such large-scale exhibitions have provided reassessments of modernism and modernist histories, infusing a sense of contemporary culture into sites that did not have an institutional legacy to generate such, and helping to open up institutional spaces for artists working on a local level. Moreover, the resulting research into and expansion of artistic practice has exploded the idea that many parts of the world lack a contemporary art scene. This past decade has been characterized by new evaluations of the global-versus-local debate and the relative merits and pitfalls of the national versus the local.

The exhibitions I discuss here have been selected for their engagement with a political agenda but also for the range of positions they have taken politically and that have proven to be lasting or significant curatorial models. Among the key matters at hand are how political intention and agency were expressed in the structure of the exhibition and the presentation and selection of the works, and conversely what systems or structures the curators wished to call into question.

Catherine David's Documenta 10 in 1997 was the first Documenta in which a woman was

veya yapıları sorgulamak istemiş olduğudur.

Catherine David'in 1997 tarihli Documenta 10'u, yönetici olarak bir kadının adının geçtiği ilk Documenta idi. Documenta, yaratıcı küratörlük kavramı ile eş anlamlı hale gelmişti. David, editörlüğünü Jean-François Chevrier ile birlikte yaptığı, tamamen eleştirel ve büyük ölçüde tarihsel metinlerden oluşan *Politics/Poetics: Documenta 10* başlıklı hacimli kataloğa bir alternatif olan ve sergiye eşlik eden kısa rehberde siyasi meselelerinin parametrelerini belirlemişti. David kısa rehberde şöyle diyordu: "Eskiyi anma eğilimine ödün vermemekle birlikte, içinde bulunduğumuz yüzyılın son Documenta'sı, kendi geçmişini, savaş sonrası dönemin yakın tarihini ve bellek, tarihsel düşünce, sömürgelerin çözülmesi ve Wolf Lepenies'in tabiriyle dünyanın 'Avrupalılıktan arındırılması', yahut komünizmin çöküşüyle doğan 'fraktal toplumlarda' (Serge Gruzinski) yaşanan arkaiklik sonrası, geleneksellik sonrası, ulusallık sonrası kimliğe dair karmaşık süreçler ve pazar kurallarının vahşi bir şekilde dayatılması gibi, geçip gitmiş bir devre ait ve güncel sanat ve kültürün içinde maya halinde duran her şeyi tarihsel ve eleştirel bir bakışla inceleme görevinden geri duramaz."

Sergi, 1960'ların öncü hareketleriyle kavramsal pratiklerini ve aralarında Marcel Broodthaers, Gordon Matta-Clark, Helio Oiticica, Öyvind Fahlström, Dan Graham, Gerhard Richter, Michelangelo Pistoletto, Richard Hamilton ile Aldo van Eyck'ın bulunduğu sonraki kuşağı yeniden değerlendiren, "geriye dönük bakışlar" adı verilmiş bir diziye odaklandı. Güncel kültür açısından önemli iki tarihsel dönüm noktasının altı çizilmişti: Savaş sonrası ekonomik ve ütopik özlemlerin, bilhassa Avrupa'da ve Vietnam Savaşı'yla Amerika'da da açık bir toplumsal krize evrildiği 1967 yılı ve radikal toplum eleştirilerinin metinler ve dil bağlamında daha muğlak konumlar doğurduğu 1978 yılı. Katılan toplam 90 sanatçıdan 18'i 1967 yılına ait yapıtları yeniden sergiledi, 17'si de 1978 yılından yapıtlar gösterdi. Batılı olmayan ülkelerin bazılarında kültürel üretimin daha çok görsel sanatlar dışında geliştiğini iddia eden David, ana sergiyle birlikte sunulan film ve sahne yapımlarıyla ve *100 Days—100 Guests* (100 Gün—100 Konuk) başlıklı devasa seminer dizisiyle sinemaya, tiyatroya, mimariye ve diğer entelektüel faaliyetlere öncelik verdi.

David'in sergisi o dönem hayli olumsuz karşılanmışsa da, önceki kuşaklara ait (ekseri siyasi) önemli çalışmaları belirlemeye ve yeniden canlandırmaya yönelik bu model, sonraki yıllarda küratörlük çalışmalarının dayanak noktalarından biri olmuştur. Bir ya da daha fazla tarihi şahsiyete ait yapıtların tematik dayanak veya temel işlevi gördüğü çok sayıda sergiye tanık olduk. Sanatçı Felix Gonzalez-Torres'e odaklanan yeni İstanbul Bienali de bu anlamda bir istisna değildir. Fakat David örneğinde, *altmışsekizlilerin* (büyük ölçüde Fransız havası taşıyan) entelektüel iklimine dönmek ve Jean Baudrillard gibilerin öne sürdüğü kuramsal meydan okumayı çürütmek gibi başka kaygılar da vardı. Kendisi, rehberde yer alan kısa giriş yazısının ilk paragrafında Baudrillard'a özellikle saldırarak şöyle demektedir: "Küreselleşme devrinde ve onun yol açtığı kimi zaman şiddetli toplumsal, ekonomik ve kültürel dönüşümlerde, Jean Baudrillard gibi kişiler tarafından güya anlamsızlıkları veya 'beyhude' oluşlarıyla suçlanan güncel sanat pratikleri esasen, gerçeğin neredeyse her şeyi kapsayan ekonomik egemenliğine indirgenemez çeşitlilikte imgesel ve sembolik temsiller doğuran hayati bir kaynaktır."

David'in sergisinin Kassel'deki mekanları çok dikkatli bir şekilde değerlendirmek gibi bir özelliği vardı; yalnızca geleneksel Documenta sergi alanları değil, altgeçitler, eski demiryolu istasyonu ve yeni bir sergi salonu da kullanılmıştı. Parkur benzeri bu yaklaşım, söz konusu mekanlar sayesinde tarih ve güncel siyaset katmanlarına dikkat çekti ve böylece serginin şehirdeki konumuna dair bir değerlendirmeyi de sergiye dahil etmiş oldu. David'in, sanatçı yapıtlarının gösterilmesine ayrıcalık tanıyan ve seçilen yıllardan nirengi noktası oluşturan yapıtları çoğu kez yeniden yaratan sergisi, pek çoklarının eleştirdiği gibi kuru bir siyasi sergi

named as director; Documenta had become synonymous with the authorial curatorial concept. David set out the parameters of her political concerns in the short guide that accompanied the exhibition—an alternative to the massive volume of purely critical and largely historical texts that made up the catalogue, *Politics/Poetics: Documenta 10,* which she coedited with Jean-Francois Chevrier. In the short guide David writes, "While making no concessions to the commemorative trend, the last Documenta of this century can hardly evade the task of elaborating a historical and critical gaze on its own history, on the recent past of the postwar period, and on everything from this now-vanished age that remains in ferment within contemporary art and culture: memory, historical reflection, decolonization, and what Wolf Lepenies calls the 'de-Europeanization' of the world, but also the complex processes of post-archaic, post-traditional, post-national identification at work in the 'fractal societies' (Serge Gruzinski) born from the collapse of communism and the brutal imposition of the laws of the market."

The exhibition focused on a series of what it called "retro-perspectives," reexaminations of the vanguard movements and conceptual practices of the 1960s and their progeny, the latter group including Marcel Broodthaers, Gordon Matta-Clark, Helio Oiticica, Öyvind Fahlström, Dan Graham, Gerhard Richter, Michelangelo Pistoletto, Richard Hamilton, and Aldo van Eyck. Two historical turning points in contemporary culture were highlighted as crucial: 1967, when postwar economic and utopian aspirations entered overt social crisis, particularly in Europe but also with the Vietnam War in America, and 1978, when radical social critiques gave way to more ambiguous positions formed within textual and linguistic frameworks. Of a total of 90 participating artists, 18 reexhibited work from 1967, and 17 showed work from 1978. David, claiming that cultural production of some non-Western countries was most evolved in areas outside of the visual arts, prioritized film, theater, architecture, and other intellectual activities through the film and stage productions presented in conjunction with the main exhibition and also through the mammoth lecture series *100 Days—100 Guests.*

Although David's exhibition was received largely negatively at the time, her model of identifying and recuperating the (often politically) significant practices of previous generations has proven to be a mainstay of curatorial work over the subsequent decades. We have seen numerous exhibitions in which one or more historical figures' work serves as a thematic premise or linchpin. The present Istanbul Biennial is no exception, with its focus on the artist Felix Gonzalez-Torres. In David's case, however, there was the additional concern of performing a return to the—largely French—intellectual climate of the *soixante-huitards* and negating the recent theoretical challenge put forward by the likes of Jean Baudrillard, whom she specifically attacks in the first paragraph of her short guide introduction, stating, "In the age of globalization and of the sometimes violent social, economic, and cultural transformations it entails, contemporary artistic practices, condemned for their supposed meaninglessness or 'nullity' by the likes of Jean Baudrillard, are in fact a vital source of imaginary and symbolic representations whose diversity is irreducible to the near total economic domination of the real."

David's exhibition was characterized by a very careful occupation of the sites of Kassel—not only the traditional Documenta exhibition spaces but also underground walkways, the old railway station, and a new exhibition hall. This parkour-like approach drew attention to the layers of history and contemporary politics that could be witnessed through these sites, thereby incorporating into the exhibition a reconsideration of its own position in the city. Privileging major displays of artists' work and in many cases re-creating landmark works from the key years selected, David's exhibition was a far cry from the dry, politicized display that many criticized it as. But if Documenta 10 contained the *dernier cri* of a generation of theoretical thinkers and artistic practices embedded in the 1960s, it also held within it the seeds for the evolution of a curatorial model that prioritized performance, lectures, and other temporary

olmaktan gayet uzaktı. Ama Documenta 10, 1960'ların kuramsal düşünürler kuşağının ve sanat pratiklerinin "son çığlığı"nı içerdiği gibi, nesne ve sanat yapıtlarının sergilenmesi yerine performans, seminer ve diğer süreli etkinliklere öncelik veren bir küratörlük modelinin tohumlarını da içinde barındırıyordu. Coğrafya, küresel politikalar, kentleşme ve göç gibi sanat dışı disiplin ve konulara eğilen (artık adeta zorunlu hale gelmiş) eleştirel ve kuramsal yazıların oluşmasına da örnek teşkil etmişti.

Adriano Pedrosa yardımcılığında, küratörlüğünü Paulo Herkenhoff'un yaptığı 1998 tarihli 24. São Paulo Bienali'nin teması yamyamlıktı. Yazar Oswald de Andrade'nin, sonrasında Brezilya avangardı tarafından sömürgeci etki modeline karşı bir direniş sembolü olarak kullanılan 1928 tarihli eseri *Yamyamlık Manifestosu*'ndan esinlenmişti. Herkenhoff'un sergisi, sanat tarihini etki kavramını sorgulayan kuramsal bir konum üzerinden yeniden düşünmenin yolunu açtı ve Batılı olmayan sanatın tarihini radikal bir şekilde yeniden kurguladı. Latin Amerikalı (bilhassa da Brezilyalı) pek çok yeni sanatçı dahil edilerek, yeni konstrüktivist kuşaktan günümüze uzanan incelikli ve karmaşık bir soyağacı gözler önüne serildi. *Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros* (Yollar . . .) başlıklı bölüm için farklı milletlerden 10 yerel küratörün uzmanlığına, serginin tarihsel bölümü için de onlarca başka kişiye başvurarak uyguladığı küratörlük stratejisi, bu tür büyük ölçekli sergilerin sonraki yöneticileri (Documenta'da Okwui Enwezor, Venedik Bienali'nde Francesco Bonami ve başka pek çok kişi) tarafından benimsendi. Söz konusu yaklaşım, o dönem São Paulo Bienali'nin hala bir parçası olan ulusal katılımlardan bağımsız, ayrı bir uygulamaydı.

Herkenhoff'un sergisi, eylemciliğe yönelik toplumsal politikalardan muhtemelen sakınmış olsa da, Latin Amerika'daki güncel ve tarihsel uygulamalara yönelik görece ilgisizliği konu almıştı. Aynı zamanda soyutlamanın tarihsel kökenlerini yoğun bir şekilde sorgulayarak, büyük müzelerin ve koleksiyoncuların, öncesinde sorgusuz sualsiz kabul edilmiş geleneksel tarihi gelişmeleri yavaş yavaş yeniden düşünmelerinin kısmen yolunu açtı.

Dört yıl sonra, 2002'de gerçekleşen, Okwui Enwezor'un Documenta 11'i, hem David'in hem de Herkenhoff'un sergilerinin özelliklerini barındırıyordu; ilkinden, bir seminer dizisini serginin platformlarından biri olarak kullanma, ikincisinden ise sömürgecilik sonrası kuramı gözden geçirerek sergiye katma fikrini almış olan Enwezor bu stratejileri yine de tamamen kendine özgü bir şekilde değerlendirdi. Documenta 11 muhtemelen sömürgecilik sonrası sanat pratikleri tarihinin en radikal şekilde tasarlanmış etkinliklerinden biriydi. Yeni sömürgecilik ile oryantalizme getirilen derin eleştiriye uygun şekilde, tüm dünyadan güncel sanat çalışmaları sergilenmişti. Documenta tarihinde de bir dönüm noktasıydı: Avrupa ve Kuzey Amerika dışından benzeri görülmemiş sayıda sanatçının katılımıyla, Avrupalı olmayan bir küratör tarafından hazırlanan ilk sergiydi.

Ayrıca, toplam beş *Platform* (sergi bunlardan yalnızca biriydi) kullanılarak, Documenta'nın coğrafi ve entelektüel yapısında bir dönüşüme yol açıyordu. *Platformların*, Kassel'deki Documenta alanının zamansal ve mekansal merkeziyetini bozması ve Documenta 11'in tarihsel avangardın jeopolitik yapısına yönelik sömürgecilik sonrası eleştiriyi hayata geçirmesine imkan sağlaması amaçlanmıştı. Bunlar çoğunlukla temalı konferanslardan oluşuyordu ve yer yer atölye çalışmalarına ve film ve video programlarına da yer veriliyordu. *Platform 1: Gerçekleşmemiş Demokrasi* Viyana ve Berlin'de; *Platform 2: Gerçekle Deneyler: Geçici Adalet ve Hakikat ve Uzlaşma Süreçleri* Yeni Delhi'de; *Platform 3: Melez Kimlik ve Melezleşme* Batı Hint Adaları'nda, Saint Lucia'da; *Platform 4: Kuşatma Altında: Dört Afrika Şehri: Freetown, Johannesburg, Kinşasa, Lagos* Portekiz'deki Lagos şehrinde ve *Platform 5: Sergi* Kassel'de gerçekleşti.

Herkenhoff'un marjinal veya Öteki diye adlandırılanların revizyonist bir tarihe eklemlenmesini öne süren projesine kıyasla Enwezor'un projesi temel bir farklılığa sahipti. Enwezor

events over the display of objects and artworks. It also set a precedent for the (now seemingly obligatory) generation of critical and theoretical writing that addresses disciplines other than art, such as geography, global politics, urbanism, and migration.

The 24th Bienal de São Paulo in 1998, curated by Paulo Herkenhoff with assistance from Adriano Pedrosa, took on the theme of cannibalism. It was inspired by the writer Oswald de Andrade's 1928 *Anthropophagy Manifesto,* which was subsequently used by the Brazilian avant-garde as a symbol of resistance to the colonial model of influence. Herkenhoff's exhibition entailed a rethinking of art history through a theoretical position that questioned the notion of influence, and it called for a radical reimagining of the history of non-Western art. His inclusion of many emerging Latin American artists (in particular Brazilians) revealed a sophisticated and complex lineage from the neo-constructivist generation to the present day. His curatorial strategy was embraced by future directors of such large-scale exhibitions (Okwui Enwezor in Documenta, Francesco Bonami in the Venice Biennale, and many others) insofar as he involved the local expertise of 10 international curators for the section titled *Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros* (Routes . . .) and dozens more for the historical section of the exhibition. This was in addition to those involved in the national contributions, which at that time were still part of the Bienal de São Paulo.

Herkenhoff's exhibition, though arguably eschewing the social politics of activism, took on the relative lack of attention paid to contemporary and historical practices in Latin America. It also drastically questioned the historical roots of abstraction, in part paving the way for major museums and collectors to undertake a gradual rethinking of traditional historical developments that were previously accepted without question.

Four years later, in 2002, Okwui Enwezor's Documenta 11 possessed aspects of both David's and Herkenhoff's exhibitions—the former's use of the lecture series as another platform for the exhibition, and the latter's inclusion of postcolonial theory in a revisionist model—although Enwezor's use of these strategies was uniquely his own. Documenta 11 was arguably one of the most radically conceived events in the history of postcolonial art practice. It exhibited contemporary art from across the globe in accordance with a profound critique of neocolonialism and Orientalism. And it was a watershed in the history of Documenta: the first edition to be curated by a non-European, with an unprecedented number of participating artists from outside Europe and North America.

In addition, it entailed a transformation of Documenta's geographical and intellectual constitution through its series of five *Platforms,* of which the exhibition was only one. The *Platforms* were intended as a displacement of the temporal and spatial centrality of Documenta's site in Kassel and a way to actualize Documenta 11's postcolonial critique of the geopolitical constitution of the historical avant-garde. They mostly consisted of themed conferences, with occasional workshops and film and video programs. *Platform 1: Democracy Unrealized* was held in Vienna and Berlin; *Platform 2: Experiments with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation* in New Delhi; *Platform 3: Créolité and Creolization* in Saint Lucia, the West Indies; *Platform 4: Under Siege: Four African Cities: Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos* in Lagos, Portugal; and *Platform 5: The Exhibition* in Kassel.

Enwezor's project was substantively different from Herkenhoff's, which had essentially argued for incorporating the so-called marginal or Other into a revisionist history. Enwezor was insisting on a politics and strategy of empowering the marginalized without making it part of the center, while displacing the center as the arbiter of empowerment. In addition, he argued for a transformation of the geographical and political context of the traditional sites of avant-garde art, with the argument that contemporary postcolonialism is a political form that fundamentally postdates the historical avant-gardes and that, as a consequence, the task

ötekileştirilenleri merkezin bir parçası haline getirmeden güçlendirecek, bir yandan da iktidarı belirleyen merkezi yerinden edecek bir politika ve stratejide ısrar ediyordu. Ayrıca, çağdaş sömürgecilik sonrası kuramın, devir itibariyle tarihsel avangartları geride bırakan bir siyasi biçim olduğu, dolayısıyla çağdaş sömürgecilik sonrası kurama karşılık verme görevinin yepyeni bir radikal sanat anlayışı gerektirdiği iddiasıyla, avangart sanatın geleneksel alanlarında coğrafi ve siyasi bağlamın dönüşüm geçirmesi gerektiğini savunuyordu.

Serginin kendisi pek çok belgesel malzeme içeriyordu ve çağdaş toplumun görsel kültürünü vurguluyordu. Sergi, yapıtların kendilerinde medya ve geçiciliğe ilişkin radikal bir yaklaşımın bulunmuyor oluşuyla eleştirilebilse de, Enwezor'un vurgulamak istediği bağlamı ve siyasi gerçeklikleri ele alan objektif tabanlı yapıtlar (fotoğraf, film ve videolar) gözle görülür şekilde egemendi. Şaşırtıcı (belki de hiç de şaşırtıcı olmayan) bir şekilde, *Platformların* ardından basılan yayınlarda, sanatı veya Documenta'nın sanatsal içeriğini konu alan veya bu yönde bir eğilim sergileyen yazılar bulunmuyordu. Beş yayındaki 26 makaleden yalnızca Boris Groys ve Iain Chambers imzalı olanlarda sanat tartışılmıştı ve çoğunda konunun bahsi bile geçmiyordu. Bu her ne kadar günümüz küratörlük çalışmalarında da hala egemen olan ve sergilenen sanatı baltalama potansiyeline sahip (David'in Documenta'sı ile çoktan başlamış) bir eğilim olsa da, sanata ve bilhassa *Platform 5*'teki sergiye ilişkin herhangi bir tartışma bulunmaması, Documenta 11'in avangart sanatın tarihini yeniden yazmaya ilişkin iddiasının altını oyuyordu.

Aynı yıl, Enwezor'un Documenta 11'inin öncesinde, *P_A_U_S_E* (D_U_R_A_K) başlıklı 4. Gwangju Bienali Güney Kore'de gerçekleşmişti. Ana bölümün küratörlüğünü Charles Esche, Hou Hanru ve Sung Wan-Kyung yaptı. Documenta'nın beş yıl süren hazırlık süreci ve karmaşık kuramsal yapısıyla hiçbir şekilde mukayese edilemez olmakla birlikte, Gwangiu da, geçtiğimiz yılların siyasi yönelimli sergileri üzerinde aynı şekilde kalıcı bir etki sahibi olduğu öne sürülebilen bir başka model sağlamıştır: Kurumsal çerçeve içinde canlı, organik, hatta eylemci bir varlık biçimi sağlayacak bir vasıta olarak kolektifleri ve sanatçıların idaresindeki grupları sunuyordu. Serginin sanatsal içeriğinin ayrıntılarını kontrol etmekten büyük ölçüde vazgeçen küratörler, Asya ve Avrupa'dan, 20'nin üzerinde kolektifi ve sanatçıların yönettiği oluşumları ana mekanda yer almaları için davet ettiler. Esche, *Artforum*'daki bir söyleşide, "bu gerçekten de bir tür 'küresel köy', fakat burada uluslararası alışveriş ve farklılık vurgulanıyor" diye belirtmişti.[1]

Geriye dönüp bakıldığında, çerçeveleyici kavramın ve arzulanan sonuçların bir bakıma sancılı basitliği alay konusu olabilse de sergi, küresel bienallerin patlamasına ve çoğunlukla yerel izleyiciyle veya koşullarla ilişki veya etkileşim kurmaktan yoksun olmalarına da bir tepkiydi. Esche şöyle bir isteği olduğunu belirtiyordu: "Seul'ün ekolojisini ve mimarisini model almak. (...) Yerel sanatçılardan oluşan bir yayın ve tartışma grubu sanat, şehir ve şehirdeki topluluklar arasındaki ilişkiyi tartışmak üzere toplantı ve fikir alışverişleri düzenleyecek."[2] Esche, 2005'te Vasıf Kortun'la birlikte (*İstanbul* başlıklı) 9. Uluslararası İstanbul Bienali üzerinde çalışırken bir bienali bulunduğu yerin dokusuna işlemek fikrini daha da geliştirebildi. Projenin ortak yazılan girişinde küratörler şöyle diyorlardı: "Bu bienalin ardındaki fikirlerden biri, sanatın kişisel ve toplumsal değişime etkisi gibi nispeten soyut bir kavramı, yoğun bir dönüşüm geçiren bir şehrin gerçek koşullarıyla birleştirmektir."

Kortun, önceki İstanbul Bienallerini ve bilhassa da onların İstanbul'un tarihi alanlarını kullanma biçimlerini şiddetle eleştirmiştir. *İstanbul*'da küratörler bienal alanlarını Avrupa yakasındaki Batı tarzı eski bir mahalle olan Beyoğlu'nun (Pera) merkezine taşıdılar. Yıkık dökük bir Beaux Arts binasından beton depolara kadar pek çok farklı mimari mekanın seçilmesi, şehrin yaşadığı hızlı değişim ve çelişkileri anımsatıyordu: Hem Batılılaştırıcı soylulaştırmayı hem de ulusalcı yalıtımı. Daha geniş bir kitleye ulaşmak üzere turlar

of responding to contemporary postcolonialism demands a fundamentally new sense of radical art.

The exhibition itself included much documentary material and emphasized the image culture of contemporary society. There was a noticeable dominance of lens-based work (photography, film, and video) that addressed the context and political realities that Enwezor wished to emphasize, although the exhibition could be faulted for lacking a radical approach to media and temporality within the works themselves. The publications that followed the *Platforms* revealed a surprising (or perhaps not?) lack of writing on, or attempts to address, the art or the artistic context of Documenta. Of the 26 papers in five publications, only those by Boris Groys and Iain Chambers discussed art, and the majority made no mention of it at all. Although this is a tendency (already started with David's Documenta) that continues to haunt contemporary curatorial practice, potentially undermining the significance of the art on display, the lack of discussion of art and in particular of the work exhibited at *Platform 5* undermined Documenta 11's claims in relation to rewriting the history of avant-garde art.

Earlier in the same year as Enwezor's Documenta 11, the 4th Gwangju Biennale had taken place in South Korea with the title *P_A_U_S_E*. The main section was curated by Charles Esche, Hou Hanru, and Sung Wan-Kyung. Though in no way comparable to the five-year-long preparation and complex theorizations of Documenta, Gwangiu afforded another model that could equally be said to have had lasting influence on the politically oriented exhibitions of recent years: the introduction of collective and artist-run groups as a means to encourage a living, organic, even activist presence within the institutional framework. Abdicating a large degree of control over the precise artistic content of the exhibition, the curators invited more than 20 artist-run spaces and collectives from Asia and Europe to occupy the central space. Esche stated in an interview in *Artforum* that it would be "a kind of literal 'global village,' but one where international exchange and difference is emphasized."[1]

In hindsight, while the somewhat aching simplicity of the concept and the desired results could be derided, the exhibition was also a reaction against the explosion of global biennials and their frequent lack of relevance to, or interaction with, the local audience or situation. Esche stated that there was a desire to use "the ecology and architecture of Seoul as a model. . . . A local artists' publishing and discussion group will organize meetings and exchanges to discuss the relation between art, the city, and its communities."[2] In 2005, working with Vasıf Kortun on the 9th International Istanbul Biennial (titled *Istanbul*), Esche was able to further develop the notion of embedding a biennial within the fabric of its location. In a joint introduction to the project, the curators stated: "One idea behind this biennial is to join the rather abstract notion of art's relation to personal and social change to the actual conditions of a city that is going through a hectic transformation."

Kortun had been a vocal critic of previous Istanbul Biennials and in particular their use of the historic sites of Istanbul. For *Istanbul* the curators moved the biennial sites to the working city of Beyoğlu (Pera), the old Western European quarter. Using the varied architectural locations on offer—from crumbling Beaux Arts apartment buildings to concrete warehouses—these chosen venues brought to mind the rapid changes and contradictions experienced by the city: both Westernizing gentrification and nationalist isolation. A great deal of emphasis was placed on the insertion of the exhibition into the city via tours, weekly supplements in a local newspaper, and other media used to reach a wider public. The now-obligatory "reader" accompanied the exhibition with texts by those who have come to be the habitual contributors for this type of publication, among them Giorgio Agamben and Saskia Sassen, and prior to the exhibition introductory seminars outlined the urbanist concerns of the curators. In fact, although not announced as such, *Istanbul* seemed to have multiple "platforms" not

düzenlendi, yerel bir gazete haftalık ekler verdi ve diğer medya olanakları kullanılarak, serginin şehre katılmasına büyük vurgu yapıldı. Giorgio Agamben ve Saskia Sassen gibi katılımı olağan hale gelmiş yazarların metinlerini içeren, bugün artık zorunlu olmuş "kitap" sergiye eşlik ediyordu ve sergi öncesindeki giriş seminerleri küratörlerin kentleşmeye ilişkin meselelerini özetliyordu. Aslında öyle duyurulmamış olsa da, *İstanbul* da Documenta'dan farksız şekilde çok sayıda "platform" kullanmış gibi duruyordu; Hollanda'nın Eindhoven şehrinde yer alan, Esche yönetimindeki Van Abbemuseum adlı kurumda düzenlenen (önceki sekiz İstanbul Bienali'nin retrospektifi olan) bir kardeş serginin yanı sıra, serbest çalışan küratörlerin ve (Gwangju'yu anımsatan) kolektiflerin paralel sergi ve etkinlik düzenlemek üzere davet edildikleri alan-dışı bir "misafirperverlik dairesi" bulunuyordu.

9. Uluslararası İstanbul Bienali (tıklım tıklım dolu tüm mekanlarıyla) görünüşe bakılırsa bienal çevrelerinin tanınmış pek çok ismini de, Asya, Afrika ve Amerika'dan örnekleri de kasıtlı bir şekilde dışarıda tutuyor ve Türkiye'nin en yakın komşularına odaklanıyordu. Genellikle şehir politikalarına dair ironik veya didaktik göndermeler taşıyor olsalar da, yapıtlar eylemcilikten veya somut bir ilişki kurmaktan şaşırtıcı bir şekilde uzaktı; Esche ve Kortun muhtemelen bu meselenin bienalin diğer etkinlikleriyle daha iyi irdelendiğini düşünmüşlerdi. *İstanbul,* yukarıda bahsi geçen ilk üç sergi gibi kuramsal bir tavır benimsemek yerine, Kahire, Meksiko, Berlin, Bilbao ve elbette İstanbul'dan sanatçıların yapıtlarıyla vurgulandığı üzere, karmaşık bir tema olan kentleşmeye odaklanmıştı.

Şayet iptal, sansür veya reddetme siyasi sahiciliğin zemini ise, 2006'da Kıbrıs'ın Lefkoşa şehrinde düzenlenmesi düşünülen Manifesta 6 bu bakımdan son yılların tek sahici sergisidir. 1993'te kurulan Manifesta, Perestroyka sonrası Avrupa'daki bir şeyleri dışlamama anlayışını yüceltme ruhuyla oluşturulmuş bir bienaldir. Görevi, bölgedeki en iyi yapıtları göstermektir. Sergilerin yeri, Avrupa'nın yeni ve ihtilaflı sınırlarını belirlemeye gayret eden bir bakış açısıyla seçilir. Lefkoşa ekibi Mai Abu ElDahab, Florian Waldvogel ve Anton Vidokle'dan oluşuyordu ve muhtelemen, 1963 yılındaki etnik sürtüşmeden ötürü dünyada bölünmüş tek şehir olduğu için yer olarak orası seçilmişti. 1974'te Yunanlı militanların askeri darbe girişimine karşılık Türk ordusu adanın kuzey kısmını işgal etmiş ve oraya yerleşmişti. 1983'te Kıbrıslı Türkler, yalnızca Türkiye tarafından tanınan ayrı bir devlet olan Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'ni kurdu. Yeşil Hat adlı silahsızlandırılmış bir bölge şehri bölmektedir.

Uydu faaliyetlerin, yan etkinliklerin öneminin artması mantığını sürdüren ve hatta geride bırakan Manifesta 6, hiçbir sergiye yer vermeyeceğini ve onun yerine şehrin içinde geçici bir sanat okulu kuracağını duyurmuştu. Katılımcılar, bienal platformunu farklı konulara değinen bir foruma dönüştüren alternatif bir eğitim programından üç ay boyunca yararlanabilecekti. Asla bu şekilde belirtilmemiş olsa da, Manifesta 6'nın Haziran 2006'da Lefkoşa Belediyesi tarafından iptal edilmesi, genellikle küratörlerin bölünmüş şehir için bir köprü yaratma isteğinin getirdiği gerilimlerin sonucu olarak görülmüştür. Uygulamadaki başarısızlık, sergi alanlarının siyasi potansiyeli konusunda gerçekliğin kendisini hatırlatması olarak okunabilir belki de. Kuramsal tartışmalar bölgeye kültürel anlamda olumlu ilgi çektiği için hoş görülebilir (aynı zamanda kolayca göz ardı edilebilir) olsa da, gündelik siyasi duruma doğrudan katılım engellenmektedir.

Manifesta 6'nın iptal edilmesi, Manifesta'nın küçük politikaları sayesinde bölünmüş şehrin daha büyük çaplı siyasi bağlamının aşılabileceği yönündeki düşüncenin naifliğinin bir yansıması olarak da okunabilirdi. Bu, sanatın ayrımlar arasında köprü kurma konusunda beceriden yoksun olduğunu ve belki sanatı böyle iyileştirici bir biçimde kullanmaya çalışmanın uygunsuzluğunu gözler önüne seriyordu. Olmayan serginin olmayan etkinliğine bir alternatif olarak Manifesta ekibi, Manifesta 6'nın açılması düşünülen tarih olan 2006 sonbaharında Berlin'de *unitednationsplaza* (birleşmişmilletlermerkezi) adlı (büyük ölçüde Vidokle

unlike Documenta, including a sister exhibition (a retrospective of the eight earlier Istanbul Biennials) at the institution directed by Esche, the Van Abbemuseum in Eindhoven, the Netherlands, as well as an off-site "hospitality suite" in which freelance curators and collectives (recalling Gwangju) were invited to organize parallel exhibitions and events.

The 9th International Istanbul Biennial itself—densely packed in every venue—seemed to deliberately exclude many well-known figures of the biennial circuit as well as representation from Asia, Africa, and the Americas, concentrating instead on Turkey's immediate neighbors. The works, although often ironically humorous or didactically referential with respect to urban politics, were surprisingly lacking in activism or concrete engagement—an aspect that perhaps Esche and Kortun felt was addressed better through the other activities of the biennial. Rather than taking a theoretical position, as in the first three exhibitions discussed above, *Istanbul* focused on the complex thematic of urbanization, as highlighted in works by artists from Cairo, Mexico City, Berlin, Bilbao, and of course Istanbul itself.

If cancellation, censorship, or rejection is grounds for political authenticity, then the only recent exhibition that was authentic in this respect was Manifesta 6, scheduled to take place in Nicosia, Cyprus, in 2006. Founded in 1993, Manifesta is a biennial established in the spirit of the celebration of inclusivity in post-Perestroika Europe. Its brief is to show the best work being made in the region. The location for each edition is chosen with a view to defining the new and contested borders of Europe. The Nicosia team consisted of Mai Abu ElDahab, Florian Waldvogel, and Anton Vidokle, and the city itself was chosen, presumably, because it was (and still is) the only divided city in the world, a situation that dates back to the ethnic conflict of 1963. In 1974, responding to a military coup attempt by Greek militants, the Turkish army invaded and remained in the north of the island. In 1983 the Turkish Cypriot community proclaimed a separate state, the Turkish Republic of Northern Cyprus, recognized solely by Turkey. A demilitarized zone called the Green Line divides the city.

Continuing and even surpassing the logic of the increasing importance of peripheral or satellite events, Manifesta 6 announced that it would have no exhibition at all and instead establish a temporary art school throughout the city. Participants would be able to engage for three months in an alternative teaching module that transformed the biennial platform into a discursive forum. Though never stated as such, the cancellation of Manifesta 6 by the city of Nicosia in June 2006 was generally understood to have been the result of the tensions created by the curators' desire to bridge the divided city. The failure of the exercise can perhaps be read as a reality call for the potential of politics in the realm of exhibitions. While theoretical discussions may be permissible (as well as easily ignored) for the positive cultural attention they bring to a region, direct involvement in the day-to-day political situation is prohibited.

The cancellation of Manifesta 6 could also be read as a reflection of the naïveté of thinking that the small politics of Manifesta could surpass the larger political context of the divided city—a fact that reveals the failure of art's capacity to bridge divisions and perhaps the inappropriateness of the decision to try and use art in such an ameliorating manner. As an alternative to the non-event of the non-exhibition, the Manifesta team established another platform titled *unitednationsplaza*—led predominantly by Vidokle—that started in Berlin in autumn of 2006, the month that Manifesta 6 had been going to open. This series of discussions, events, and performances was then transferred to Mexico City and later mutated into the *Night School,* a series of lectures at the New Museum in New York The participants read as a list of the usual suspects—Natascha Sadr Haghighian, Liam Gillick, Tirdad Zolghadr, Walid Raad, and Boris Groys among them—and a brief overview of the archive suggests that art was way down there on the list of subjects for discussion. While the idea of a movable educational forum had some novelty, the actual content appeared to be too well rehearsed. And, in light

önderliğinde) başka bir platform kurdu. Bu tartışma, etkinlik ve performans dizisi daha sonra Meksiko'ya taşındı ve ardından New York'ta New Museum kapsamındaki bir seminer dizisi olan *Gece Okulu*'na evrildi. İçlerinde Natascha Sadr Haghighian, Liam Gillick, Tirdad Zolghadr, Walid Raad ve Boris Groys'un bulunduğu katılımcı kadrosu, bir olağan şüpheliler listesi arz ediyordu ve arşive kısaca göz atıldığında, sanatın, tartışma konuları listesinin alt sıralarında bulunduğu görülüyordu. Taşınabilir eğitim forumu fikri bir miktar yenilik getiriyor olsa da, fazlasıyla tekrarlanmış bir içerik söz konusuydu. Manifesta 6'nın Bauhaus ya da Black Mountain College gibi efsanevi sanat okulları arasında yer alma arzusu da düşünüldüğünde, alışıldık yarı kuramsal tarifenin tedarik ettikleri ile gerçekten de heyecan verici bir sanatsal ortam arasındaki uçurum hayli aşılmaz görünüyordu.

Hırvat kolektifi Ne, Nasıl & Kim İçin (WHW: Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić ve Sabina Sabolović) tarafından dikkatle gerçekleştirilmiş bir çalışmayla, 11. Uluslararası İstanbul Bienali'nde eğitim de baskın bir siyasi araç olarak yer aldı. Fakat kendine özgü bir atmosfere sahip bir sergi alanı olarak kullanılan eski Rum okulundakilerden başka sınıf yoktu ortada. Üstelik dersler seminer veya gösteri biçiminde değildi, sanat yapıtlarının kendisinden geliyordu. Pek çok yapıtın biçimi bilgilendirici müdahaleler şeklindeydi; izleyiciler böylece yeni bir biçimde, kendilerine özel siyasi bilgiler edinebilecekti. Bazıları gerçekten de, resim ve yerleştirmeler gibi beklenmedik ölçüde yaratıcı biçimler almış grafik ve haritalar ile veri ve bilgi çizelgelerinden oluşuyordu. *İnsan Neyle Yaşar?* başlığı, Bertolt Brecht'in (Kurt Weill ve Elisabeth Hauptmann ile birlikte hazırladığı) radikal yapıtı *Üç Kuruşluk Opera*'dan alınmıştı ve çok az sayıda yapıt Brecht'in yazılarına veya Weimar siyasi kültürüne açıkça değinmiş olsa da, (tarihsel) materyalizm bir tema olarak ortaya çıktı ve küratör ekibi yaşamda mecbur kaldığımız siyasi ve ekonomik seçimlerin ahlağını sorgulayan yapıtlar seçti.

Küratörler katalogda da basın toplantısında da şeffaf bir yaklaşımı vurguladılar. Sergiyi özetlerken istatistiklerden ciddi anlamda yararlandılar: Yüzde 26'sı Doğu Avrupa'dan ve yüzde 39'u Ortadoğu'dan 70 sanatçıdan 124 yapıt vs. Küratörler bu istatistikleri sergi içeriğini belirlemeye yönelik kotalar olarak kullanmadıklarını iddia etmiş olsalar da (32 erkeğe karşılık 30 kadın ile, kadın katılımcı sayısı bu konuda bir istisnaydı), maddi ekonominin insanlık durumu üzerindeki etkisine duydukları ilgi ile istatistiklerin genellikle ekonomik ve toplumsal incelemelerde olduğu şekilde ön planda tutulmasının getirdiği şeffaflık anlayışı arasında apaçık bir bağıntı vardı.

Küratörler, standart Batı güzergahının aksine Doğu ve Orta Avrupa ile Ortadoğu'daki etkinliklere dikkat çekerek alternatif bir sanat tarihi çalışması yapmışlardı. İddiasız bir estetik hakimdi ve parçaların çoğu (kağıt üzerine yapıtlar, küçük ölçekli nesneler) mütevazıydı; dolayısıyla genellikle ağır içeriklerine rağmen ton ya da görünüm itibarıyla görece sönük bir genel izlenim söz konusuydu. Yalın ve belki de nükteli bir başlıkla *Metinler* diye adlandırılmış kitap, seçilen sanatçıların temsil ettiği bölgelerden tanınmamış pek çok yazara yer veriyordu. Dolayısıyla sergi ve ona eşlik eden malzemeler, standart sanat dünyası ortamı sınırlarının genişletilmesini veya açığa çıkarılmasını sağladı ve öncesinde göz ardı edilmiş birçok tarihi ismin çalışmalarını gözler önüne serdi (sanatçıların neredeyse yarısı 40 yaş üzerinde, birçoğu da çok daha büyüktü). İlginç bir diğer istatistik ise sanatçıların üçte birden azının bir galeri tarafından temsil ediliyor olmasıydı.

Sanatçıların seçiminden anlaşıldığı kadarıyla, bir davaya adanmış çalışmalar kendilerine burada, yani küresel ticari ve sanat dünyası etkinliklerinin dışında yer bulacaktı. Sergi üstlendiği tematik ölçütlerle kendini fazlasıyla sınırlamış olmakla suçlanabilirdi ve genel anlamda, ölçek ve tondaki çeşitlilik açısından alımlı bir dramaturjiden gerçekten de yoksundu; dolayısıyla her biri birbirini etkisizleştirme riski taşıyan yapıt ve kavramların eşitliği söz konusuydu. Yine de 11. Uluslararası İstanbul Bienali, yakın tarihli sergiler içinde, anafikrini

of the aspirations of Manifesta 6 to rank among such legendary art schools as the Bauhaus or Black Mountain College, the gulf between the provision of the usual semitheoretical fare and a truly inspired artistic environment appeared rather insurmountable.

Education also featured as a dominant political tool in the 11th International Istanbul Biennial, a carefully installed show by the Croatian collective What, How & for Whom/WHW (Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić, and Sabina Sabolović). But the only classrooms in evidence were those of the old Greek school used as an atmospheric exhibition space. Moreover, any lessons to be learned came not in the form of lectures and demonstrations but rather through the artworks themselves. Many works took the form of informative interventions through which the audience could gain for themselves a new form of personal politicized knowledge. Some were literally characterized by graphs and maps, tabulations of data and information that took unexpectedly creative forms as paintings and installations. The title, *What Keeps Mankind Alive?*, was adopted from Bertolt Brecht's radical *Threepenny Opera* (written with Kurt Weill and Elisabeth Hauptmann), and while very few works explicitly referred to Brecht's writings or to Weimar political culture, (historical) materialism emerged as a theme, and the curatorial team selected works that questioned the morality of the political and economic choices that we are forced to make in life.

In both the catalogue and the press conference, the curators emphasized a transparency of approach. They made prominent use of statistics to summarize the exhibition: 124 works by 70 artists, 26 percent from Eastern Europe, 39 percent from the Middle East, and so on. Although the curators claimed not to have used these statistics as quotas to determine the exhibition's content (with the exception of the number of women included—30, as opposed to 32 men) there was clearly a correlation between their interest in the effect of the material economy on the human condition and the transparency implied by foregrounding statistics in a manner more commonly associated with economic or social studies.

The curators made an effort to draw on an alternative history of art that emphasized activities in Eastern and Central Europe and the Middle East, in opposition to the standard Western trajectory. A low-fi aesthetic dominated, and many of the pieces were of a modest nature—works on paper, small-scale objects—and thus the overall impression was relatively undemonstrative in tone or appearance, despite the often-weighty content. The reader, bearing the simple and perhaps somewhat tongue-in-cheek title *The Texts*, consisted of many unfamiliar writers from the regions represented by the chosen artists. Thus the exhibition and its accompanying materials offered a further expansion, or uncovering, of the limitations of the standard art-world purview, and they brought to light the practices of many historical figures (almost half of the artists were over 40 years of age, and many significantly older) who had been previously overlooked. Another interesting statistic was that fewer than a third of the artists had gallery representation.

The implication of the selection of artists was that this is where the engaged practices are to be found: outside centers of global commercial and art-world activity. The exhibition could be faulted for overly limiting itself with its self-imposed thematic criteria, and it did lack overall an engaging dramaturgy of scale and tonal variation, which resulted in a kind of equality between works and concepts in which each risked cancelling the other out. But the 11th International Istanbul Biennial was one of very few recent exhibitions that carried its concept intelligently and consistently through to the selection and curation of the artists and artworks.

Where does this brief overview leave us? We seem to have retreated from the precipice of abandoning the exhibition format altogether in favor of educational forums and events, although the current emphasis on performance and ephemeral gestures of performativity might be another means of achieving this dematerialization. But it is difficult to point to clear

sanatçı ve sanat yapıtı seçiminden küratörlüğe dek zekice ve istikrarla uygulayan az sayıdaki örnekten biri olmuştur.

Bu özetle nereye varmış bulunuyoruz? Günümüzde, performansların ve edimselliğin uçucu jestlerinin vurgulanması sanatı cisimsizleştirmenin bir başka vasıtası olabilse de, eğitim içerikli forum ve etkinlikleri gözetmek adına sergi formatını tümden bırakma uçurumundan geri adım atmış gibi görünüyoruz. Ancak önümüzdeki yeni yönleri açıkça belirlemek güç. Geçtiğimiz on yılın eleştirel açıdan daha başarılı sergilerinin bazıları, daha önce olanlardan alınacak dersleri almış ve siyasi bir ifade potansiyelini özenli bir şekilde belli bir yere oturtup değerlendirmiştir. Her sergisi beş yıllık bir hazırlık sürecinin ürünü olan Documenta'nın, her sergiyle alana daha derin araştırma, fikir ve katkılar sunduğu kesinlikle açıktır. Başta öne sürülen (iyi siyasetin kötü sanat anlamına geleceği şeklindeki) eski inanış her zaman doğru olmayabilir. Ancak küratörlerin, kafalarındaki siyasi fikirler içeren amaçlara ulaşmak üzere dayattığı sınırlamaların, yapıtlar konusunda genellikle şaşırtıcı ve belki de yaratıcılık ve hayalgücünden uzak seçimler yapılmasına yol açtığı düşünülebilir; zira yapıtlar kaçınılmaz bir şekilde, entelektüel, estetik ve karmaşık güçlerine göre değil, tezin açık ve sorunsuz bir şekilde meşru kılınmasına bağlı olarak seçilmektedir. (Geçmişi ele alarak çeşitli ve deneysel bir sanat seçkisi sunan David'in Documenta'sı ve Herkenhoff'un São Paulo Bienali bu konudaki istisnalardır.) İlk karşılaşmada en fazla kafa karışıklığına yol açan ve hatta reddedilen yapıtın en ilginç ve uzun ömürlü yapıt olacağı bir tür klişe haline gelmiştir. Belirsizlikten uzak bir mekanın böyle bir yeni ufuklara açılma deneyimini tetiklemesi mümkün olmadığından, bu sergilerin pek çoğundaki tanımlanmış amaçlar yalnızca olumsuzlama yoluyla gerçekleştirilebilir.

Burada tartışılan sergilerin tümü, radikal bir değişim geçirmiş sömürgecilik sonrası ortamla nasıl yüzleşileceği krizine bir şekilde değiniyor. Sanat dünyasının parametrelerine dair anlayıştaki büyük değişiklikler göz önüne alındığında, eğitimin geçtiğimiz yıllarda odak noktası haline gelmesi hiç de şaşırtıcı gözükmüyor. Küresel genişlemenin karmaşıklıkları ve onunla birlikte küresel ticaret, göç ve siyasi iktidarda görülen değişikliklerle, eğitici yöntemlerden başka nasıl başa çıkılabilir ki? Fakat bu tür meseleleri ele almaya uygun yerin gerçekten de büyük ölçekli sergiler olup olmadığı sorusu düşünülmelidir. Şayet yeni coğrafi, ekonomik ve kültürel ortamla gerçekten de daha geniş bir kitle ilgilenecekse, o halde bu ölçekteki uzun dönemli bir projenin yeri belki de sürekli koleksiyonlara ve oturmuş eğitim parametrelerine sahip müzeler olmalıdır. Böylece büyük ölçekli sergiler serbest kalacak ve gitgide gözden kaybolan deneyleri yeniden canlandırabilecektir. Burada tartışılan sergilerde üstlenilen siyasi çabaların hiçbiri pek çok büyük ve küçük müzenin üstlendiği görevlerden radikal biçimde farklı değildir. Müzeler değişim sağlama konusunda belki daha yavaş olabilir, fakat en fazla üç aylık ömrü olan standart sergiler gibi kısa girişimler yerine daha kalıcı adımlar atmaya müsaittir.

Müzelerin küresel ölçekte hızla çoğalmasıyla birlikte, siyasi açıdan eleştirel tavırlar ifade eden büyük ölçekli süreli sergilere duyulan ihtiyaç her zamankinden de fazla gözükmektedir. Gitgide profesyonelleşmeleriyle birlikte deneye çok az yer bırakır hale gelmiş bienallerin çoğundaki kurul ve destek yapılarının koşulları düşünüldüğünde, bunun uygulanabilir bir heves olup olmadığı sorusu hala cevapsızdır.

1. Mats Stjernstedt tarafından yapılan Charles Esche röportajı, 2001, http://artforum.com/index.php?pn=interview&id=1331
2. A.g.y.

new directions in which we are headed. Some of the more critically successful exhibitions of the last decade have shown a studied reflection on what came before and a careful positioning and reconsideration of the potential for a political statement. Certainly it would seem that the five years of preparation involved in each Documenta means that each exhibition represents a deeper level of research, thought, and contribution to the field. In many cases the old adage suggested at the beginning—that good politics means bad art—may not always be true, but it would seem that the limitations imposed by curators in trying to achieve their intended politically reflective aims often results in a surprising and perhaps uncreative or unimaginative selection of works, as the works are inevitably chosen for their clear and untroubled justification of the thesis rather than for their intellectual, aesthetic, and complicating force. (The exceptions being David's Documenta and Herkenhoff's Bienal de São Paulo, which in retrospect offered varied and experimental selections of art.) It has become something of a cliché that the most interesting and long-lasting work is that which causes the most confusion and even rejection upon first encounter. Since a space devoid of ambiguity is unlikely to provoke this kind of unmooring experience, the defined objectives of many of these exhibitions can only be realized in negation.

All of the exhibitions discussed here address somehow the crisis of how to face the radically altered postcolonial landscape. It seems unsurprising, given the massive shifts in the understanding of the parameters of the art world, that education would become such a focus in recent years. How else but with the tools of learning could one hope to navigate the complexities of this global expansion and the concomitant shifts in global commerce, migration, and political power? One question to be asked is whether the large-scale exhibition is really the place to take on such concerns. If the broader population is to truly come to grips with the new geography, economy, and cultural sphere, then perhaps the museum, with its permanent collection and established educational parameters, is the site for a long-term project of such a scale. This would then free the large-scale exhibition to experiment in ways that seem to have gradually disappeared. None of the political efforts undertaken by any of the exhibitions discussed here are radically different from the missions of many major and small museums. Although perhaps slower to accommodate change, museums tend to do so permanently rather than as brief demonstrations that last only as long as the standard three-month exhibition.

With the rapid proliferation of museums on a global scale, the need for temporary large-scale exhibitions to offer politically critical positions seems all the more urgent. The question remains as to whether this is a feasible ambition, given the structural conditions of the boards and support structures of most biennials, whose increasing professionalization leaves little room for experimentation.

1. Charles Esche interviewed by Mats Stjernstedt, 2001, http://artforum.com/index.php?pn=interview&id=1331
2. Ibid.

Kırmızıya Kayma: İki Cepheli Bir Mücadele*

— Julieta González

> "Bulanık fikirleri belirgin imgelerle karşı karşıya getirmek gerek."[1]
>
> JEAN LUC GODARD, *Çinli Kız* (*La Chinoise*), 1967

> "Non-objektif biçimin nihai biçim olduğunu düşünmüyorum. Bu, biçimin devrimci koşuludur."
>
> LİUBOV POPOVA, 1921, *Rodçenko ve Popova: Konstrüktivizmi Tanımlamak*

Jean-Luc Godard'ın 1967 tarihli *Çinli Kız* filminin ortalarında, genç başkahramanlardan (Jean-Pierre Léaud tarafından canlandırılan) Guillaume Meister sırtı kameraya dönük halde bir karatahtanın önünde durmaktadır ve Molière, Cocteau, Voltaire, Goethe, Feydeau, Kleist, Dumas, Lorca, Schiller, Genet, Racine, Pinter, Sofokles, Camus ve Duras'nın isimlerini suyla tek tek siler: Üzerinde yalnızca Bertolt Brecht'in adı kalan "siyah üzerine siyah" bir resimdir bu adeta. Bu sırada, "dost ve yoldaşlarına" sanat ve siyaset ilişkisi üzerine bir konuşma yapmakta olan Kirilov'un sesini duyarız.

Mekan, Paris'te yer alan ve kırmızı, sarı ve mavi şeritler halinde boyanmış bir apartman dairesidir. Godard'ın buradaki renk kullanımı, Aleksandr Rodçenko'nun *Saf Kırmızı Renk, Saf Sarı Renk, Saf Mavi Renk* (1921) adlı tek renkli yapıtlarındaki mantığa yakın bir izlenim vermektedir. Siyah panolar; hem duyuru panoları hem de karatahta işlevi görmektedir; Meister de Mao Zedong'un Kültür Devrimi'ni belli belirsizce anımsatarak isim silme işlemini bunlardan biri üstünde gerçekleştirmiştir. Film genellikle apartman dairesinin içinde geçer. Ana karakterler olan beş genç radikalin (Nanterre Üniversitesi'nden Maocu öğrenci Véronique, oyuncu Guillaume, kimyager Henri, ressam Kirilov ve taşralı kız Yvonne) bir araya gelip kurdukları "Aden Arabistan" adlı Maocu hücre evinde bir *gizli oturum* hali söz konusudur. Yaz mevsimini orada geçirirler; konuşmalar yapar, okur, sohbet eder, ev işlerini yerine getirir, Pekin Radyosu'nu dinler ve Claude Channes'ın "Mao Mao" şarkısı eşliğinde dans ederler. Bir yandan da Marksist-Leninist devrimin ilkelerine sırt çevirmiş olduğunu düşündükleri bir Rus diplomata yönelik suikast planı yapmaktadırlar.

Godard'ın Brecht tarzı yaklaşımları *Çinli Kız* filminin yapısında şüphesiz merkezi bir yer tutmaktadır. Yabancılaştırma (*priem ostranenie* veya *Verfremdungseffekt*)[2] yöntemine başvurması, 20. yüzyılın başından beri süregiden uzun bir savaşın yalnızca bir evresini oluşturan, sanat ve siyaset konusundaki ekseri zıtlaşmalı mevcut tavırları besleyen iç çelişkilerin pek çoğunu ele almak için bir hareket noktası sağlayabilmektedir bize. Açık ideolojik göndermelerine rağmen *Çinli Kız* film hakkında bir filmdir; günümüzün video ve film tabanlı "siyasal sanatında" sık rastladığımız gerçekçi stratejilere yer vermez. Yukarıda anlatılan sahnenin ardından Kirilov ile Véronique arasında geçen konuşma bu bakımdan anlamlıdır:

> Kirilov: Sanat görünürü yeniden üretmez, görünür kılar.
>
> Véronique: Evet, ama yine de estetik etki imgeseldir.
>
> Kirilov: Doğru, fakat imgesel olan gerçekliğin yansıması değil, yansımanın gerçekliğidir.[3]

* Fizikte ve gökbilimde, bir nesneden yayılan görülebilir ışığın elektromanyetik tayfın kırmızı tarafına yaklaşması, yani elektromanyetik ışının dalga uzunluğunun artması. (redaktörün notu)

Shifting to Red: A Struggle on Two Fronts

— Julieta González

> "One must confront vague ideas with clear images."[1]
>
> JEAN-LUC GODARD, *La Chinoise*, 1967

> "I don't think that non-objective form is the final form. It is the revolutionary condition of form."
>
> LIUBOV POPOVA, 1921, in *Rodchenko & Popova: Defining Constructivism*

Halfway through Jean-Luc Godard's 1967 film *La Chinoise*, Guillaume Meister, one of the young protagonists (played by Jean-Pierre Léaud), is standing in front of a blackboard, his back to the camera, erasing with water one by one the names of Molière, Cocteau, Voltaire, Goethe, Feydeau, Kleist, Dumas, Lorca, Schiller, Genet, Racine, Pinter, Sophocles, Camus, Duras: a "black on black" painting, if you will, where the only name left standing is Bertolt Brecht's. Meanwhile we hear the voice of Kirilov, lecturing his fellow "comrades and friends" on the relationship between art and politics.

The setting is a Paris apartment painted in swaths of red, yellow, and blue, where Godard's use of color seems to approximate the rationale behind Alexander Rodchenko's monochrome *Pure Red Color, Pure Yellow Color, Pure Blue Color* (1921). Black panels serve as bulletin boards and blackboards such as the one on which Meister performs his act of erasure, a gesture ambiguously evocative of Mao Zedong's Cultural Revolution. The action of the film takes place mostly inside the apartment, a *huis clos* situation where the main characters, five young radicals—Véronique, a Maoist student at the University of Nanterre; Guillaume, an actor; Henri, a chemist; Kirilov, a painter; and Yvonne, a country girl—have come together to form the Maoist terrorist cell "Aden Arabie." They spend the summer there, lecturing, reading, talking, performing household tasks, listening to Radio Peking, and dancing to Claude Channes's "Mao Mao" while they plot to assassinate a Russian diplomat, who they feel has turned his back on the principles of the Marxist-Leninist revolution.

Godard's Brechtian affiliations are undoubtedly at the heart of the very structure of *La Chinoise*. It is in his recourse to the device of defamiliarization (*priem ostranenie* or *Verfremdungseffekt*)[2] where we can find a point of departure from which to address many of the inherent contradictions that inform the current and often conflicting positions on the subject of art and politics, which constitute but one instance in a long-standing battle that has been waged ever since the beginning of the 20th century. Despite its overt ideological references, *La Chinoise* is a film about film; it does not participate in the realist strategies that we see in so much video and film-based "political art" today. The dialogue between Kirilov and Véronique following the scene described above is telling in this regard:

> Kirilov: Art does not reproduce the visible, it makes visible.
>
> Véronique: Yes, but still the aesthetic effect is imaginary.
>
> Kirilov: Yes, but this imaginary is not the reflection of reality, it is the reality of the reflection.[3]

Godard, olgu ve gerçeğe dayalı siyasi bir sanat biçimi olan belgeselcilik yerine sinemanın estetik dilini temel almış siyasi sinema anlayışını ifade etmek üzere kendi imzasını taşıyan bu diyaloğu sıkça alıntılamıştır. Ona göre, "Film, filmin gerçeklikten kameraya doğru hareket edişinin gerçekliğidir, ikisinin arasındadır."[4] Ayrıca, "Film gerçeklik değil, yalnızca bir yansımadır. Burjuva sinemacılar gerçekliğin yansımasına odaklanırlar, biz ise yansımanın gerçekliğiyle ilgileniyoruz."[5] Godard'ın, sınıf mücadelesinden sözde Üçüncü Dünya'daki emperyalist çıkarlara ve Vietnam Savaşı'na dek pek çok konudaki ideolojik tavrını *Çinli Kız* filminden anlayabiliriz; fakat bu gerçeklikler olgusal kayıtlar veya görüntülerle yansıtılmamaktadır. Onun yerine bu; renklerin dikkatle ve bir düzen içinde yan yana getirilmesi, oyuncuların vücut hareketleri ve jestleri, apartman dairesi içinde hareket ederken oynadıkları roller ve kameranın farkında oluşlarıyla gözler önüne serilen, Brecht'in *Verfremdungseffekt* kavramından kaynaklanan yabancılaştırma yöntemleriyle sağlanmaktadır. Film, büyük kısmı Mao'nun 1942 tarihli konuşmalarından alınmış olmakla birlikte apartman dairesinin boyalı duvarlarının renkli zemini önünde telaffuz edildikçe yeni bir anlama kavuşan sanat ve siyaset ilişkisi üzerine kuralcı cümlelerden oluşan bir manifestodur.[6]

Paris'teki Mayıs 1968 olaylarını zekice öngörmüş olan *Çinli Kız*, Godard açısından önemli bir dönüm noktası teşkil etmiştir. Siyasi filmleri siyasi şekilde yapma kaygısıyla, burjuva bir yönetmenden devrimci bir sinemacıya, bir "auteur" yönetmenden film emekçisine ve Dziga Vertov Grubu'na bağlı bir katılımcıya dönüşmüştür.[7] Film, estetik veya biçimsel bir yaklaşımın kesinlikle siyasi bir yapıt doğurabildiğini müthiş bir şekilde gözler önüne sermektedir. Yüksek modernizmin ütopyacı emelleriyle kurulan ideolojik ve estetik bağlar zemininde, 1960 ve 1970'lerde gerçekleşen ve sanat ve siyaset ilişkisini yeniden tanımlayan paradigma değişikliklerine dair benzersiz bir yorum da sunmaktadır. Bu bakımdan *Çinli Kız*, coğrafi ve tarihsel açıdan çeşitli bir dizi referansla, biçim ile içerik, gerçek ile imgesel, kurmaca ile belgesel ve burjuva ile devrimci arasında oluşan gerilimlerin koordinatları çerçevesinde, sanat ve siyaset arasındaki karmaşık ilişkileri ve siyasi unsurların söz konusu cephelerin tümünde nasıl belirdiğini ele alan ve bir incelemeden ziyade ilişkiler haritası olan bu makalede yer vereceğim kısa tarihsel özet için bir mecaz işlevi görmektedir.

1968, dünyanın pek çok bölgesinde büyük toplumsal ve siyasi ayaklanmaların yaşandığı çok önemli bir yıl olmuştur. Mayıs 1968'deki Paris grev ve protestoları, Prag Baharı ve sonrasında Sovyetler'in Çekoslovakya'yı işgali, 1968 Meksika Olimpiyat Oyunları öncesinde Meksiko'da Tlatelolco'da gerçekleşen protestolar ve protestocuların katledilmesi, Brezilya'daki diktatörlük rejimi tarafından 5 Numaralı Kanun'un (Ato Institucional Número Cinco: AI-5) ilan edilmesi, Amerika Birleşik Devletleri'nde ve dünyada Vietnam Savaşı'na karşı sergilenen geniş çaplı protestolar, Amerika'nın pek çok şehrinde bir ayaklanma dalgası yaratan Martin Luther King Jr. suikastı ve Robert F. Kennedy suikastı söz konusu olaylardan bazılarıdır. 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında, Arjantin, Brezilya ve Şili'de, Küba Devrimi sonrasında solun Güney Amerika'da güçlenmesini önlemeyi amaçlayan askeri diktatörlükler de ortaya çıkmıştır.

Bu zeminde, dünya çapında sanatçılar ideolojik amaçları gitgide daha fazla benimsemişlerdir ve söz konusu olaylara ilişkin görüntüler; video, televizyon, yazılı basın, radyo ve teleks gibi iletişim araçlarının da kullanılmasıyla birlikte, her yerde tedavüle girmiştir. Kynaston McShine'ın New York Modern Sanat Müzesi'ndeki 1970 tarihli *Information* (Bilgi) sergisi bu bakımdan anlamlı bir örnektir. Tam olarak sanatın siyasetle ilişkisi açısından olmasa da en azından bir "gerçeklik" estetiği bakımından, gerçekleşmekte olan paradigma değişikliğinin fotografik bir dizini sergi kataloğunda görülebilmektedir.[8] Birleşik Devletler'de, dönemin "toplumsal meselelere eğilen" veya "siyasal" sanatı genellikle kurum eleştirisine ve sanatçıların emekçiler olarak toplumdaki durumlarının yeniden değerlendirilmesine yönelmiş (başlıca

Godard has often quoted himself on this dialogue in order to explain his conception of a political cinema as one grounded on the aesthetic language of film, and not on the documentary as a political form of art based on facts and reality. For him, "The movie is the reality of the movie moving from reality to the camera. It's between them."[4] Also, "A movie is not reality, it is only a reflection. Bourgeois filmmakers focus on the reflection of reality. We are concerned with the reality of that reflection."[5] In *La Chinoise*, we can discern Godard's ideological position on a variety of subjects—from class struggle to imperialist interests in the so-called third world and the Vietnam War—but it is not through factual registers or images that these realities are reflected. Rather it is through operations of defamiliarization indebted to Brecht's *Verfremdungseffekt*, manifested in the carefully orchestrated juxtapositions of color, the bodily movements and gestures of the actors, the roles they play as they move about the apartment, and their precise acknowledgment of the camera. The film itself is a manifesto of prescriptive sentences on the relation between art and politics that, even though mostly drawn from Mao's 1942 speeches, take on new meaning as they are enunciated against the colored background of the apartment's painted walls.[6]

Acutely prescient of the May 1968 events in Paris, *La Chinoise* marked for Godard an important turning point. Guided by the concern to make political films politically, he transitioned from a bourgeois filmmaker into a revolutionary one, from an auteur to a film worker and a collaborator in the Groupe Dziga Vertov.[7] The film formidably demonstrates how an aesthetic or formal approach can result in a resolutely political work. It also offers a unique insight into the paradigm shifts that redefined art's relation to politics in the 1960s and 1970s, grounded on ideological and aesthetic affiliations with the utopian aspirations of high modernism. In this sense, *La Chinoise* functions as a trope for the brief historical overview I will undertake in this essay, which is less a survey than a map of affinities, addressing the complex relations between art and politics through a geographically and historically heterogeneous set of references within the coordinates of the tensions produced between form and content, real and imaginary, fiction and documentary, bourgeois and revolutionary, and how the political unfolds on all of these fronts.

1968 was a momentous year, marked by social and political upheaval in many parts of the world: the Paris strikes and protests of May 1968; the Prague Spring and the subsequent Soviet invasion of Czechoslovakia; the protests and massacre of protesters at Tlatelolco in Mexico City, preceding the Mexico 1968 Olympic Games; the promulgation of the Ato Institucional Número Cinco, or AI-5, by the dictatorial regime in Brazil; widespread protests in the United States and around the world against the Vietnam War; the assassination of Martin Luther King Jr., which sparked a wave of riots in many American cities; and the assassination of Robert F. Kennedy; to name a few. The late 1960s and early 1970s also saw the emergence of military dictatorships in Argentina, Brazil, and Chile that aimed to counteract the rise of the left in South America following the Cuban Revolution.

Against this backdrop, artists around the world became increasingly committed to ideological causes, and images related to these events became common currency, concomitant with the use of media such as video, television, the printed press, radio, and telex. Kynaston McShine's 1970 *Information* exhibition at the Museum of Modern Art in New York is a relevant example in this regard. In its catalogue one can find a photographic index of the paradigm shift that was taking place, if not exactly in terms of art's relation to politics, at least in terms of an aesthetics of the "real."[8] While in the United States "socially engaged" or "political" art at the time was mostly confined to conceptualist practices oriented toward institutional critique and a reassessment of the situation of artists as workers in society (notably exemplified in the manifestos and actions of the Art Workers Coalition), in Latin America it was aimed

örneği Sanat Emekçileri Koalisyonu'nun manifesto ve eylemleri olan) kavramsal uygulamalarla sınırlıyken, Latin Amerika'da hedef, kültürel üretimi ve ifade özgürlüğünü tıkayan baskıcı rejimler olmuştu. Özel bir durum teşkil eden Arjantin kavramsalcılığı bağlamında ise, 1969 yılında Tucumán Arde'nin radikal deneyleri ortaya çıktı ve sonucunda, pek çok sanatçı ülkeden ayrılıp çalışmalarına sürgünde devam etti, diğerleri ise eylemcilik yolunu seçip sanatı tamamen bıraktı.

Buna karşılık, 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında gerçekleşen paradigma değişikliğinin, 1920'lerde Sovyetler Birliği'nde non-objektif sanatın terk edilmesinin başlangıcını belirlemiş "faktografi furyası"nın† farklı tarihsel koşullar altında yeniden belirmesi olup olmadığı sorgulanabilir. 1960 ve 1970'lerdeki Avrupa ve Kuzey Amerika sanat ve eleştiri kuramında, Rusların konstrüktivist projesinin gerçekleşmemiş hedeflerine dönmeye yönelik bir ısrara rastlanabilmektedir şüphesiz. Birkaç örnek vermek gerekirse; Godard ve Gorin'in Dziga Vertov Grubu'ndan,[9] Martha Rosler'in (Gustav Klutsis ve Aleksandr Rodçenko'dan, John Heartfield ve Hannah Höch'e) yüksek modernist sanatın kolaj ve fotomontaj biçimlerine eğilmesinden ve adını Sergey Ayzenştayn'ın filminden alan *October* (Ekim) dergisinin 1970'ler ortasında kurulmasından bahsedilebilir.[10] Non-objektif biçimin yerini faktografik kolaj ve fotomontaja bıraktığı, sosyalist gerçekçiliğin Josef Stalin dönemindeki ilerleyişinden önceki bu belirli tarihi dönem, günümüzde film ve sinemanın "eleştirel sanat" bahsinde önde olmasına ve bu hususta gelişen söylemlere ilişkin önemli ipuçları sağlamaktadır.[11] Örneğin günümüzde "eleştirel" veya "toplumsal meselelere eğilen" sanatta belgeselciliğe rağbet olması, Osip Brik ve Sergey Tretyakov gibi LEF ve Novi LEF kuramcılarının, "günlük yaşamın inşasında bir temsil aracı olarak Sovyet fotoğrafı" şeklinde altını çizdikleri, belge ve olguların vurgulanmasını gerektiren görevi yerine getirmeyen Rodçenko'nun ta 1928'e kadarki fotoğraf ağırlıklı ve faktografik yapıtlarında varolan estetik esintilere karşı benimsedikleri eleştirel tavrı yankılamaktadır.[12]

Bunun tersine, tartışmamız açısından daha anlamlı bir hususa geçecek olursak; Sovyet sanatçıların, tuval resmini ve barındırdığı burjuva alımlama ve metalaştırma tarzlarında erime eğilimini aşmaya duydukları istek, kendi başına non-objektif biçimden bir ayrılış teşkil etmemiştir. Bu biçim, endüstriyel üretimin dinamiklerini yansıtan standartlaştırma ve mekanikleştirme ilkelerine dayandığından, toplumsal dönüşüm potansiyeline duyulan inanç sarsılmamıştı. Bu bakımdan, prodüktivist grupların ve LEF camiasının 1920'lerin başında oturttuğu yeni program yönelimleri, yeni "eşzamanlı kolektif alımlama tarzları" aramakla birlikte, özünde faktografik olmayan ve daha ziyade mimari, seri üretim tasarım nesneleri, moda, sergi tasarımı ve tiyatro gibi dallara yayılmış başka biçimler doğuran mekansal incelemeleri ön plana çıkarmıştır.[13]

Kitlelere ulaşıyor olması ve bir gösteri biçimi olarak taşıdığı toplumsal etki potansiyeli sayesinde tiyatro, prodüktivist programın yayılması için verimli bir zemin sağlamıştır.[14] 1922'de, Liubov Popova ilk konstrüktivist dekor ve kostümleri Fernand Crommelynck'in *Muhteşem Boynuzlu* (*Le Cocu Magnifique*) adlı yapıtını sahneye koyan Vsevolod Meyerhold için tasarlamıştı. Tiyatronun farklı unsurlarının olağanüstü bir sentezi olan ve oyuncu, dekor ve performansı konstrüktivist projenin ideolojik temellerini yansıtan bir birlik içinde kaynaştıran gösteri, üretim bandının idealize bir görüntüsünü kitlelere sunuyordu. Meyerhold biyomekanik oyunculuk yöntemini yaratmıştı ve bedeni makineye, emekçi/oyuncuyu da makine ustasına benzeterek, Taylorizm yöntemlerinin oyunculara uygulanabileceğini iddia

† Faktografi: 1920'lerin son yarısında Sovyetler Birliği'nde türetilen bir terimdir, olguların kayda geçirilmesini temel alan bir estetik yöntemdir. Ancak yaklaşık aynı dönemde Batı'da ortaya atılan "belgesel" teriminden farkı, faktografide olguları, gerçekliği belgeleyen ve bunları izleyicilere sunan yapıtın o olgularda, o gerçeklikte etkin bir dönüşümü gerçekleştirmesi hedefidir. Olgu, bir üretim sürecinin sonucu, bir işlem, bir eylemdir. Sanat, insan deneyimini edilgin olarak yeniden üretmekle kalmaz, onu etkin şekilde oluşturur ve örgütler. Teknolojik yöntemleri ve araçları da çalışmalarına dahil eden faktograflar, toplumdaki değişime ayak uydururlar. Faktografiyle birlikte, sanat yeniden dış gerçekliğe göndermeleri, simgesel ve ideolojik sistemleri barındırmaya başlamıştır. (redaktörün notu)

at the repressive regimes that were suffocating cultural production and freedom of expression. In the specific case of Argentinean conceptualism it led to the radicalized experiences of Tucumán Arde in 1969, as a result of which many artists left in exile to continue their work, while others took the path of activism and stopped making art altogether.

One could ask in turn if this paradigm shift of the late 1960s and early 1970s was not a re-edition, under different historical conditions, of the "factographic turn" that marked the beginning of the demise of non-objective art in the Soviet Union during the 1920s. One can certainly detect a sense of urgency in European and North American art and critical theory of the 1960s and 1970s for a return to the unrealized ambitions of the Russian constructivist project. To name a few examples: Godard and Gorin's Groupe Dziga Vertov,[9] Martha Rosler's engagement with the collage and photomontage forms of high-modernist art (from Gustav Klucis and Alexander Rodchenko to John Heartfield and Hannah Höch), and the founding in the mid-1970s of the journal *October,* which takes its name from Sergei Eisenstein's homonymous film.[10] That precise historical moment, when non-objective form lost ground to factographic collage and photomontage, and which preceded the advent of socialist realism under Joseph Stalin's rule, yields important clues as to the current preeminence of film and cinema in relation to "critical art" and the discourses formulated around it.[11] Today's call for documentarism in "critical" or "socially engaged" art, for instance, is reflected in the critical position taken by the LEF and Novy LEF theoreticians, Osip Brik and Sergei Tretyakov among others, in regard to the aesthetic resonances that persisted in Rodchenko's photographic and factographic works as late as 1928, which did not conform to the role that the LEF critics had assigned to "Soviet photography as a representational tool in the construction of everyday life," a role that called for an emphasis on the document and on fact.[12]

Conversely, and more relevant to this discussion, the Soviet artists' desire to transcend easel painting, and its tendency to be assimilated into bourgeois modes of reception and commodification, was not a departure from the non-objective form per se. The belief in its potential for social transformation remained intact, as it rested on the principles of standardization and mechanization that reflected the dynamics of industrial production. In this sense, the new programmatic directions established by the artists of the productivist and LEF groups in the early 1920s took a turn toward spatial investigations that resulted in other forms that, though seeking new "modes of simultaneous collective reception," were not factographic in nature but rather branched out into architecture, mass-produced design objects, fashion, exhibition design, and the theater.[13]

The theater afforded a fertile ground for the deployment of the productivist program by virtue of its mass reception and potential for social impact as a form of spectacle.[14] In 1922 Liubov Popova designed the first constructivist set and costumes for Vsevolod Meyerhold's mise en scène of Fernand Crommelynck's *Le Cocu Magnifique* (The Magnanimous Cuckold), an extraordinary synthesis of the different elements of the theater, where actor, scenery, and performance would meld into one unity that reflected the ideological underpinnings of the constructivist project—a spectacle that offered to the masses an idealized vision of the production line. Meyerhold created the acting method of biomechanics, and sustained that the methods of Taylorism could be applied to the work of the actor, comparing the body to a machine and the worker/actor to a machinist. The technique of defamiliarization (*priem ostranenie*) certainly inflected Meyerhold's theater, which through bodily movement, gestures, and silences performed by the actors created "a *pattern of movement* on the stage" that aimed to "transform the spectator into a vigilant observer."[15] The image of gesturing bodies enacting the production line as they moved about Popova's set design, which became one with the bodies—interchangeable, disidentified, and defamiliarized—is an outstanding instance of the

ediyordu. Yabancılaştırma tekniği (*priem ostranenie*); oyuncuların hareket, jest ve sessizlikleri yoluyla "izleyiciyi tetikte bir gözlemciye dönüştürme" hedefi doğrultusunda "sahnede bir *hareket örüntüsü*" yaratan Meyerhold tiyatrosunu kesinlikle etkilemişti.[15] Bedenlerle bir olmuş Popova imzalı dekor tasarımında hareket ederken üretim bandını canlandıran, çeşitli jestler yapan bedenlerin görüntüsü (bedenlerle dekorun birbirinin yerine geçebilirliği, kimliksizliği ve yabancılaşmış olmaları), söz konusu tekniklerin ve içerdikleri toplumsal dönüşüm umutlarının somutlaşması açısından olağanüstü bir örnektir.[16]

Aslında, prodüktivist tiyatro ve onun "siyasi" bir sanat uğraşının özgürleştirici ve toplumsal açıdan dönüştürücü yönleri olarak yabancılaştırma ve kimliksizleştirmeyi şart koşması, 1960'larda bu kez Brezilya'da gerçekleşen bir diğer paradigma değişikliğinin köklerini oluşturmaktadır. Söz konusu örnekte, konstrüktivizmin non-objektif emelleri muhtemelen nihayet gerçeğe dönüştürülmüş ve Brezilya ve tüm Latin Amerika'ya egemen azgelişmişliğin özel koşulları altında ve dışlama ve ötekileştirme ortamında yeniden tartışılmış gibidir.[17] Sovyetler Birliği'nde başarısızlığa uğramış olmasına rağmen, evrensellik, anlaşılabilirlik, tercüme edilebilirlik ve standartlaştırma ilkeleri, non-objektif projenin diğer ülkelere ihraç edilmesini kolaylaştırdı ve konstrüktivizm öğretisi 1920'lerin ortasında Batı Avrupa'ya yayıldı. 1930'larda ise Latin Amerika'ya geçerek 1960'larda ve (Venezüela örneğinde) 1970'lerin başında orada iyice serpildi. Genellikle çelişkili ideolojik konumlarla bağlantılı olsa da, Brezilya, Venezüela, Arjantin ve daha az seviyede olmakla birlikte Meksika gibi ülkelerde, şüphesiz kalkınmacı (*desarrollista*) modernleşme projesine tabi oldu ve çoğu durumda, uygulayıcıları orta sınıf kökenli olmasına rağmen, ilerlemeci bir sol kanatla birlik sergiledi.[18]

1960'larda, geometrik soyutlama projesinin tükendiği ya da burada iddia etmeye kalkışacağım üzere, yenilenme ve dönüşüm gösterecek bir noktaya ulaştığı bağlam böyleydi. İzleyici sorunu ısrarlı bir şekilde yürürlükte kaldı; soyutlama ve gerçekçilik arasındaki tartışma ise sanatsal deneyler için artık verimli bir zemin sağlamaz olmuştu. Dünya çapındaki kavramsal çalışmaların soykütüğünde nadir bir vaka olarak, kolektif alımlama biçimlerine dayanan kavramsal çalışmalar Latin Amerika'da ve özellikle Brezilya'da, biçimsel deneyleri kesintiye uğratarak değil, non-objektif sanatın doğurduğu biçimsel ilgilerin devamı şeklinde ve özellikle öncesinde değindiğim yabancılaştırma ve kimliksizleştirme uygulamaları yoluyla gelişti.[19] Brezilya sanatında görülen, deneyimin kolektifleştirilmesine dair bu biçimler şüphesiz öz itibariyle siyasiydi; zira izleyicinin güçlendirilmesini temel alıyor ve mekansal algı ve katılım yöntemleriyle toplumsal bilince yönelik kolektif biçimler geliştiriyorlardı.

Lygia Clark'ın *Bichos* (*Yaratıklar,* 1959–63) yapıtları; seri üretim tarzı, endüstriyel malzeme kullanımı ve özne-nesne ayrımını temelde Viktor Şklovski'nin *ostranenie* kavramının bir açılımı olarak görülebilecek şekilde yok edişiyle, prodüktivist programdan doğmuş kuşaklar arasına katılabilir. Bu nesnelere müdahale etmek, "en yapay ortamdaki canlılığı gözler önüne sermek gibi bir *tuhaf etki*" yaratmaktadır.[20] Clark'ın izleyici ile yapıt arasındaki ilişkiyi etkinleştirmesi, 1964 tarihli kendin-yarat tarzındaki yapıtı *Caminhando* (*Yürüyüş*) ile yeni doruklara ulaştı. Söz konusu yapıt; izleyici tarafından potansiyel olarak sonsuza dek ya da izleyici sonlandırmaya karar verene kadar kesilebilen bir Moebius şeridinden oluşmaktadır. *Yürüyüş*, yapıt sahipliğinin izleyiciye aktarılmasına olanak verecek şekilde izleyici katılımını içermektedir. Dahası yalnızca izleyicinin (kurumsal veya diğer) sınırları aşmasını sağlamasıyla değil, daha da önemlisi seçim yapılmasını gerektiren bir edim yoluyla, sanatın özgürleştirme vaadini hayata geçirmektedir. *Yürüyüş* ilk olarak, Brezilya ordusunun askeri darbe yaptığı ve 1961'den beri bir dizi sosyalist reform gerçekleştirmiş olan Başkan João Goulart'ı devirdiği yıl olan 1964'te yapılmıştı.[21] Diktatörlük bağlamında, Clark'ın önerisindeki siyasi öznelik, yapıtın özgürleşmiş bir öznenin kurulmasını amaçlayan yapısının ima ettiği kendi gücüne sahip çıkma ve seçim yapma sorumluluğunu üstlenme edimiyle görünür hale gelmişti şüphesiz.[22]

application of these techniques and their promise of social transformation.[16]

It is, in fact, in the productivist theater and its imperatives of defamiliarization and disidentification as emancipatory and socially transformative aspects of a "political" art practice that we find the roots of another paradigm shift that took place in the 1960s, this time in Brazil. In this instance it would seem that the non-objective ambitions of constructivism were perhaps finally materialized, renegotiated under the specific terms of underdevelopment and the prevailing conditions of exclusion and marginalization in Brazil and throughout Latin America.[17] Despite the failure of the non-objective project in the Soviet Union, its tenets of universality, readability, translatability, and standardization facilitated its exportation abroad, and by the mid-1920s the creed of constructivism had spread to Western Europe, and from there, in the 1930s, to Latin America. There it thrived well into the 1960s and early 1970s (in the case of Venezuela) in allegiance to often conflicting ideological positions, but undeniably bound to the *desarrollista* (developmentalist) project of modernization in countries such as Brazil, Venezuela, Argentina, and to a lesser extent Mexico, and in most cases aligned with a progressive left despite the professional middle-class origins of its practitioners.[18]

Such was the context in which the project of geometric abstraction reached its point of exhaustion, or, as I will attempt to argue here, of renewal and transformation, during the 1960s. The question of the spectator remained a pressing one, and the debate between abstraction and realism no longer offered fertile ground for artistic experimentation. A rare case in the genealogies of conceptual practices around the world: In Latin America, and especially in Brazil, conceptual operations anchored in modes of collective reception evolved not from a rupture with formal experimentation but rather as a continuation of the formal concerns that arose from non-objective art, and more specifically through the operations of defamiliarization and disidentification that I discussed previously.[19] These forms of collectivization of experience in Brazilian art were undoubtedly of a political nature, as they hinged on the empowerment of the spectator and fostered collective forms of social awareness through spatial modes of perception and participation.

Lygia Clark's *Bichos* (1959–63) could be inscribed in the genealogies stemming from the productivist program, from their serial fabrication and use of industrial materials to the dissolution of the separation between subject and object that they effect, which can in fact be seen as a deployment of Viktor Shklovsky's concept of *ostranenie.* The act of manipulating these objects produces "the *strange effect* of revealing the life that pulsates in the most artificial of environments."[20] Clark's activation of the relationship between spectator and work reached new heights in 1964 with the do-it-yourself work *Caminhando,* a Moebius strip that could be cut by the spectator, potentially ad infinitum, or until the spectator decided to end the trail. Caminhando involves spectator participation in such a way that it enables the transfer of authorship to the spectator; moreover it materializes art's promise of emancipation in an act that demands from the spectator not only transgression of boundaries (institutional or otherwise) but also, more importantly, choice. *Caminhando* was first made in 1964, the year in which the Brazilian military staged a coup d'état and deposed President João Goulart, who since 1961 had instituted a series of socialist reforms.[21] In the context of the dictatorship, the political agency of Clark's proposition is undoubtedly made manifest in the act of empowerment and the responsibility of choice inscribed in its very structure, which is aimed toward the constitution of an emancipated subject.[22]

Hélio Oiticica's *Parangolés* (1964–69) and Lina Bo Bardi's architecture implied a rethinking of the social body centered on forms of collective participation that evidenced their allegiance to the legacies of the productivist program, specifically in their attempt to effect social transformation through the construction of everyday life and modes of simultaneous public

Bilhassa günlük yaşamın inşası ve eşzamanlı kamusal alımlama biçimleri yoluyla toplumsal dönüşüm gerçekleştirme girişimleriyle, Hélio Oiticica'nın *Parangolés* (*Kamboller*, 1964–69) yapıtları ve Lina Bo Bardi'nin mimarisi, toplumsal bedeni, prodüktivist programın mirasına bağlılıklarını gözler önüne serecek şekilde, kolektif katılım biçimleri merkezinde yeniden düşünmeyi getirmiştir. Hem Oiticica'nın hem de Bo Bardi'nin çalışmaları, halktan unsurlarla ve Brezilya toplumunun kenarda bırakılmış kesimleriyle derin bir birlik içindeydi: *Favela*'nın kuralsız mimarisi ile (Brezilya'nın yoksul kuzeydoğu bölgesi) Nordeste'nin kaba mimarisi, karnaval ve Lampião ile Maria Bonita'dan Cara de Cavalo'ya kanundışı kahramanlar. Brezilya halk kültürüyle kurulan bu bağ folklorik olanı benimsemek demek değildi kesinlikle, epey belirgin siyasi niyetler taşıyordu. Oiticica ve Bo Bardi, çalışmaların etkisinin, Brezilya toplumunun her kesimine hitap eder şekilde çoklu alımlanmalarından kaynaklandığı inancıyla hareket etmişlerdi. *Povo*'nun (halkın) ifadeleri, tavır ve programlarının ayrılmaz bir unsuru halini aldı; bu bir dayanışma jesti ya da haklardan mahrum olanlara sunulan babacan bir ayrıcalık değildi.

Oiticica imzalı *Kamboller*, non-objektif biçimi karnaval ve *favela* alanına taşıyordu. Tıpkı Clark'ın *Yaratıklar*'ı gibi, onlar da yalnızca bilfiil etkileşim içinde varlık gösteriyorlar ve sınırları aşma ve kurumlardan arınma sürecine dahil olarak, müze veya galerilerin sergi geleneklerine direniyorlardı. Öte yandan *Kamboller*, *Yaratıklar*'daki gibi endüstriyel tarzda üretim özelliğini muhafaza etmedi; onun yerine, Brezilya toplumunun yoksul kesimlerinde yaygın olan el imalatına, geri dönüşüme ve yeniden kullanıma yer verdi.

Bo Bardi ideolojik eğilimleri sebebiyle; Brezilya'daki modernleşme projesinin ardında yatan toplumsal dönüşümlere yürekten bağlıydı; özellikle de haklarından mahrum edilmiş ve kenara itilmiş olanların, eğitim yoluyla dışlanma engellerini aşmalarına olanak sağlayan çalışmaları önemsiyordu. Paulo Freire'nin *Ezilenlerin Pedagojisi*'nde[23] ve Augusto Boal'ın *Ezilenlerin Tiyatrosu*'nda vurguladığı diyaloğa yönelik yöntemler bu çalışmalarda başı çekiyordu. Clark'ın *Yürüyüş*'te kontrolü izleyiciye aktarmasıyla ve Oiticica'nın katılımcı kavramıyla aynı ideolojik fay hatlarında yer alan "görünmez tiyatro"sunda izleyicinin kendiliğinden katılımı ve "izleyici–oyuncu" kavramlarıyla Boal, Brecht'in *Verfremdungseffekt* yöntemini bir adım öteye götürmüştür.[24] Bu bağlamsal referanslar, Bo Bardi'nin ideolojik ve siyasi niyetlerini ve halktan ve zanaattan kaynaklanan unsurları mimarisine planlı şekilde katışını anlamak açısından esastır. Freire, Boal ve Oiticica ile aynı şekilde, Bo Bardi de dışlanmışların dağarcığını kendi pratiğine katmıştır. MASP (São Paulo Sanat Müzesi, 1968'de açıldı) ve São Paulo'daki SESC Pompeia (1977–82) için yaptığı tasarımlar; kurumsallıktan çıkarma, katılım, yaşantı, topluluk oluşturma ve birlikte olmaya (*todos juntos*) yönelik bir mimariyle söz konusu dışlama biçimlerini yok etmeye verdiği önemi özellikle örneklemektedir.[25] Şayet mimari, eşzamanlı kolektif alımlama tarzlarını içten içe besliyorsa, Bo Bardi'nin MASP ve SESC Pompeia için geliştirdiği alanlar, bir topluluk ve dolayısıyla kolektif güçlenme biçimleri yaratmaktadır. MASP'ı ilk ziyaretinde John Cage, "Özgürlüğün mimarisi bu!" diye haykırmıştır.[26]

Ancak, bu katılımcı ütopya uzun sürmemiş ve kolektif deneyimleri potansiyel olarak yıkıcı gören ve gitgide baskısını artıran askeri diktatörlük tarafından sonlandırılmıştır. Bu bağlamda, Cildo Meireles'in *Desvio para o vermelho* (*Kırmızıya Kayma*,1967–84) adlı yapıtı, dönemin baskıcı koşullarına ve Brezilya toplumuna getirilen kısıtlamalara dair bir bilinç oluşturmada biçim ve rengin gücüne ilişkin olağanüstü bir örnektir. Godard'ın *Çinli Kız* filminde olduğu gibi, yapıtın renksel yapısı siyasi muhalefet için bir platform halini almaktadır. Meireles'in çoklu ortama sahip bir yerleştirmeyle gerçekleştirdiği renk deneyi, diktatörlüğün üçüncü yılı olan 1967'de tasarlanmış ve diktatörlüğün sona ermesiyle nihayet 1984'te sergilenmişti. Burada baştan uca kırmızı mobilya ve nesnelerle döşeli bir odadan geçilerek yalnızca kapağı açık bir şişeden yere dökülmüş kırmızı boya kılavuzluğunda ilerlenen karanlık bir koridorda

reception. Oiticica and Bo Bardi's practices were both deeply embedded in a communion with the popular, and with marginalized sectors of society in Brazil: the informal architecture of the *favela* and the rustic architecture of the Nordeste (the impoverished northeastern region of Brazil); the carnival; and outlaw heroes, from Lampião and Maria Bonita to Cara de Cavalo. This affinity with Brazilian popular culture was in no way an espousal of the folkloric. Rather, it had very precise political intentions. Oiticica and Bo Bardi acted out of the conviction that the effectiveness of their practices resided in their plural reception, one that addressed every level of Brazilian society. The expressions of the *povo* (the people) became an integral part of their position and program, not a gesture of solidarity or a paternalistic concession to the disenfranchised.

Oiticica's *Parangolés* took the non-objective form to the terrain of the carnival and the favela. Like Clark's *Bichos*, they did not exist outside of their performative condition, and they resisted the conventions of museum or gallery display in their transgression of boundaries and their engagement with a process of deinstitutionalization. Conversely they did not retain the industrially fabricated aspect of the *Bichos*, but rather partook of manual fabrication, recycling, and reuse, all common among the impoverished sectors of Brazilian society.

Bo Bardi's ideological leanings would translate into a fervent commitment to the social transformations behind Brazil's modernist project, particularly those that enabled the disenfranchised and marginalized to overcome barriers of exclusion through education, exemplified in the dialogic imperatives of Paulo Freire's Pedagogy of the Oppressed[23] and Augusto Boal's Theater of the Oppressed. Boal took Brecht's *Verfremdungseffekt* a step further with his notions of the "spect-actor" and spontaneous audience participation in his "invisible theater," which is situated along the same ideological fault lines as Clark's transfer of authorship to the spectator in *Caminhando* and Oiticica's notion of the participator.[24] These contextual references are essential to an understanding of Bo Bardi's ideological and political motivations, as well as her programmatic incorporation into her architecture of popular and artisanal expressions. In the vein of Freire, Boal, and Oiticica, Bo Bardi codified the vocabulary of the excluded into her own designs for the MASP (inaugurated in 1968) and the SESC Pompeia (1977–82) in São Paulo, which are particularly emblematic of her investment in eradicating these forms of exclusion through an architecture of deinstitutionalization, participation, lived experience, community formation, and being together (*todos juntos*).[25] If architecture inherently fosters modes of simultaneous collective reception, Bo Bardi's spaces for the MASP and the SESC Pompeia create community and thus collective forms of empowerment. Upon visiting the MASP esplanade for the first time, John Cage exclaimed: "This is the architecture of freedom!"[26]

This participatory utopia was cut short, however, by the increasingly repressive military dictatorship, which regarded collective manifestations as potentially subversive. In this context Cildo Meireles's *Desvio para o vermelho* (Red Shift, 1967–84) is an outstanding instance of the power of form and color to summon an awareness of the conditions of oppression and restraint imposed on Brazilian society during that time. As in Godard's *La Chinoise*, the chromatic structure of the work becomes a platform for political dissent. Conceived in 1967, three years into the dictatorship, and finally exhibited in 1984, as the dictatorship was coming to an end, Meireles's color experiment, deployed in a multi-environment installation, leads from a room totally furnished with red furniture and objects to a dark corridor, where the only guide is a red stain on the floor spilling out from an open bottle, ending in a darker space where our vision fails and we enter a state of uncertainty. We walk into the darkness until our eyes adjust to it, and at the end we find a tilted sink from which a constant stream of red water flows.[27] Meireles's phenomenological concerns in *Desvio para o vermelho* find a vehicle in

yürünmekte, yerleştirme görmemizin imkansızlaştığı ve belirsizlik içine girdiğimiz daha da karanlık bir mekanda son bulmaktadır. Gözlerimiz alışıncaya dek karanlığın içinde yürür ve sonunda, musluğundan sürekli kırmızı su akan eğik bir lavabo ile karşılaşırız.[27] *Kırmızıya Kayma* yapıtında Meireles renksel deneyimi ya da böyle bir deneyimin mevcut olmayışını fenomenolojik ilgiler için bir araç haline getirmektedir. Son odadaki karanlığın yarattığı yön kaybı ve vertigo hislerinin, kural ya da kanun bulunmayan bir ülkedeki vatandaşın zarar görmeye açık halini yansıttığı düşünülebilir. Bu yapıtta siyasi yan, kırmızı rengin aşırı yoğunluğuyla sağlanan yabancılaşma ve tuhaflık hisleri yoluyla harekete geçirilmiştir. Yerleştirme gerçek nesnelerden yapılmıştır, ancak oluşturulan şey gerçek değildir. Daha ziyade, semantik olanaklara dair bir kırmızı tayftır. Godard'ın zorlu "yansımanın gerçekliği" arayışı, Meireles'in estetik macerasının da esası olarak görülebilir.

Günümüzde, kendilerini siyasi veya toplumsal meselelerle meşgul diye nitelendiren (ve daha ziyade "gerçeğin" gerekliliklerinden yola çıkan) güncel sanat uygulamaları, ister istemez estetik ile siyaset arasında bir kopukluk yaratmış gibi gözüküyor; bu da biçimsel kaygılardan doğan sanatı siyaset alanından dışlıyor. Dolayısıyla, biçimsel deneylerin siyasi arenaya dahil edilmesi koşullarını, 1960'ların sonuna dek sanata egemen olmuş geleneksel diyalektik zıtlıkların dışında yeniden düşünmek için yeni ve çağdaş yollar açmış bu Brezilyalı sanatçıların yapıtlarına geri dönüp bakmak anlamlı gözükmektedir. Söz konusu yapıtlar, sanat ve siyasetin benzersiz bir işbirliği içinde olduğu 20. yüzyılın başlarındaki o dönemle kurdukları bağ ile, siyasi meselelere biçimsel ve estetik bir inceleme yoluyla eğilen güncel çalışmalar açısından bir platform olarak değerlendirilebilecek istisnai bir cephe oluşturmaktadır. Ancak soru hala geçerlidir ve siyasi alanda estetik adına yeniden hak talep etmeye girişen bu seneki İstanbul Bienali'nin temel meselesidir.

Burada incelediğim yapıtlarda temeli atılmış, siyaset ve "gerçekliğe" ilişkin belirli estetik yaklaşımlara başvuran "yasama tiyatrosu" ile ilgili deneyimlerini anlatan Augusto Boal'dan bir alıntıyla yazıma son vermek istiyorum:

> Oyunculara hitap eden ünlü konuşmasında Hamlet tiyatronun, doğanın ve gerçekliğin hakiki görüntüsünü yansıtan bir ayna olduğunu söyler. Ben bu aynaya sızmak, orada algıladığım görüntüyü dönüştürmek ve bu dönüşmüş görüntüyü gerçeğe geri taşımak istedim: Arzuladığım görüntüyü gerçeğe dönüştürmekti bu. İzleyici-oyuncular için (...) sınırları aşmak, kalıpları kırmak, tiyatral bir kurmacanın aynasına girmek, mücadele biçimlerinin provasını yapmak ve sonra da arzuladıkları görüntülerle birlikte gerçekliğe dönmek mümkün olsun istedim.[28]

1. "Il faut confronter les idées vagues avec des images claires." 2. Brecht'in *Verfremdungseffekt* kavramının kökenleri üzerine ideolojik bir tartışma olmuştur. Bazı eleştirmenlere göre terim, Viktor Şklovski'nin 1917 tarihli "Art as Technique" (Teknik Olarak Sanat) makalesinde bahsettiği *priem ostranenie* (yabancı bir hale sokma veya yabancılaştırma tekniği) kavramının bire bir çevirisidir. Bkz. Stanley Mitchell, "From Shklovsky to Brecht: Some Preliminary Remarks Towards a History of the Politicization of Russian Formalism" (Şklovski'den Brecht'e: Rus Biçimciliğinin Siyasileşme Tarihiyle İlgili Temel Değerlendirmeler), *Screen* no. 15, 1974: 74–81. 3. "L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible. Oui, mais quand même l'effet esthétique est imaginaire. Oui, mais cet imaginaire n'est pas le reflet du réel, il est le réel de ce reflet." 4. David Sterritt, *Jean-Luc Godard Interviews* (Jean-Luc Godard'la Röportajlar) (Jackson: University Press of Mississippi, 1998): 29. 5. Julia Lesage, "Julia Lesage, Godard and Gorin's Left Politics" (Julia Lesage, Godard ve Gorin'in Sol Siyaseti) *Jump Cut* no. 28 (Nisan 1983): 51–58. 6. "Siyaset ile sanatın, içerik ile biçimin, devrimci siyasi içerik ile en yetkin sanatsal biçimin birleşmesini istiyoruz. . . . Sanatsal değerden yoksun yapıtlar, siyasi açıdan ne kadar ileri olurlarsa olsunlar etkisiz kalmaktadır. . . . Edebiyatta ve sanatta mücadeleyi iki cephede birden yürütmeliyiz." 7. Mayıs 1968 olayları sonrasında Godard, Jean-Pierre Gorin ve az çok yakın bağları olan başka sinemacılarla birlikte Dziga Vertov Grubu'nu kurdu. Grup, 1969 yılından 1973'teki dağılışına dek *Doğu Rüzgarı* (*Vent d'Est*, 1969), *Her Şey Yolunda* (*Tout va bien*, 1972) ve *Jane'e Mektup* (*Letter to Jane*, 1972) gibi ortak "imzalı" bir avuç film yapmıştır. 8. *Information* (Bilgi) sergisinin tek hedefi siyasi (ya da ideolojik demeyi tercih ettiğim) meselelere odaklanmak olmadıysa da, Artur Barrio ve Cildo Meireles'in katkıları ve en önemlisi, Mei Lay katliamından bir görüntü üzerine kırmızı harflerle "S: Peki ya bebekler? C: Bebekler de" yazılmış, Sanat Emekçileri Koalisyonu imzalı poster gibi bu doğrultuda birkaç yapıt söz konusuydu. 9. Julia Lesage'ın açıkladığı gibi, şuna rağmen: "Hem Godard hem de Gorin bilhassa sinemasal biçimin siyasi açılımlarını keşfederken temelde Brecht'e *estetik* bir ilgi duymuş olduklarını paradoksal şekilde kabul etmişlerdir." Lesage, a.g.e.

the chromatic experience, or lack thereof; the loss of orientation and vertigo induced by the darkness in the last room could reflect the vulnerability of the citizen in a state where there is no rule of law. The political in this work is mobilized via the defamiliarization and strangeness produced by the oversaturation of the color red. The installation is made of real objects, but what is constructed there is not real. Rather, it is a red spectrum of semantic possibilities. Godard's quest for the elusive "reality of the reflection" could also be seen as central to Meireles's aesthetic pursuit.

It would seem today that contemporary art practices that define themselves as political or socially engaged—and that more specifically act out from the imperatives of "the real"—have created, unwillingly or not, a rift between aesthetics and politics that excludes art arising from formal concerns from the realm of the politic. Thus it seems pertinent to look back at the work of these Brazilian artists, who opened up new and contemporary ways to rethink the terms of engagement of formal experimentation in the arena of politics outside of the traditional dialectical oppositions that had dominated art until the late 1960s. In their affiliation with that moment in the early 20th century when art and politics formed an exceptional alliance, these works constitute a singular front that can be considered a platform for contemporary practices that engage in the political through formal and aesthetic inquiry. But the question still remains, and it is a central concern for this edition of the Istanbul Biennial, which attempts to re-stake the claim for the aesthetic in the domain of the politic.

I would like to conclude with an excerpt from Augusto Boal's account of his experiences with "legislative theater" that invokes the particular aesthetic approaches to politics and "reality" that are set in motion by the works that I have analyzed in this essay:

> Hamlet says in his famous speech to the actors that theatre is a mirror in which may be seen the true image of nature, of reality. I wanted to penetrate this mirror, to transform the image I saw in it and to bring that transformed image back to reality: to realise the image of my desire. I wanted it to be possible for the spect-actors . . . to transgress, to break the conventions, to enter into the mirror of a theatrical fiction, to rehearse forms of struggle and then return to reality with the images of their desires.[28]

1. "Il faut confronter les idées vagues avec des images claires." (My translation) 2. There has been an ideological debate on the genealogy of Brecht's *Verfremdungseffekt*. For some critics the word is a direct translation of Viktor Shklovsky's *priem ostranenie* (the technique of making strange, or defamiliarization) defined in his 1917 essay "Art as Technique." See Stanley Mitchell, "From Shklovsky to Brecht: Some Preliminary Remarks Towards a History of the Politicization of Russian Formalism," *Screen* no. 15 (1974): 74–81. 3. "L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible. Oui, mais quand même l'effet esthétique est imaginaire. Oui mais cet imaginaire n'est pas le reflet du réel, il est le réel de ce reflet." (My translation) 4. David Sterritt, *Jean-Luc Godard Interviews* (Jackson: University Press of Mississippi, 1998): 29. 5. Julia Lesage, "Julia Lesage, Godard and Gorin's Left Politics" *Jump Cut* no. 28 (April 1983): 51–58. 6. "We demand the unity of politics and art, the unity of content and form, the unity of revolutionary political content with the most perfect artistic form. . . . The works that lack artistic value no matter how advanced from the political point of view remain ineffectual. . . . We must, in literature and art, lead the struggle on two fronts." 7. After the events of May 1968 Godard formed the Groupe Dziga Vertov together with Jean-Pierre Gorin and other loosely affiliated film practitioners. From 1969 until the group's dissolution in 1973 they made a series of collectively "signed" films such as *Vent d'Est* (1969), *Tout va bien*, (1972), and *Letter to Jane*, (1972), among others. 8. Though *Information* in no way aimed to focus solely on political—or, I prefer to say, ideological—issues, there were a few works aimed in that direction, including Artur Barrio and Cildo Meireles's participations, and most notably the poster made by the Art Workers Coalition showing an image of the My Lai massacre over which "Q: And Babies? A: And Babies" was printed in red letters. 9. Even though as Julia Lesage explains, "Both Godard and Gorin paradoxically admitted that they had primarily an *aesthetic* interest in Brecht, especially as they explored the political implications of cinematic form." Lesage, op. cit. 10. "We have named this journal in celebration of that moment in our century when revolutionary practice, theoretical inquiry and artistic innovation were joined in a manner exemplary and unique. For the artists of that time and place, literature, painting, architecture, film required and generated their own *Octobers*, radical departures articulating the historical movement which enclosed them, sustaining it through civil war, factional dissension and economic crisis." Rosalind Krauss and Annette Michelson, *October* no. 1 (1976): 3. 11. Benjamin Buchloh's essay "From Faktura to Factography" offers an in-depth analysis of the conditions under which the departure from non-objective painting toward factographic forms of expression took place. *October* no. 30 (Autumn, 1984): 82–119. Margarita Tupitsyn's *The Soviet Photograph 1924–1937* examines the unraveling of the factographic utopia from the mid-1920s to the beginning of the Great Purge of 1937. 12. See Margarita Tupitsyn, *The Soviet Photograph 1924–1937* (Yale University Press, New Haven, 1996): 38–39.

10. "Yüzyılımızın; devrimci uygulamalar, kuramsal incelemeler ve sanatsal yeniliğin benzersiz ve örnek alınacak şekilde bir araya geldiği bir dönemini kutlamak adına dergiye bu adı verdik. O dönemde ve mekanda yaşamış sanatçılar açısından edebiyat, resim, mimari ve sinema kendi *Ekim Devrimlerine*, kendilerini kuşatan tarihsel hareketi ifade eden ve iç savaş, bazı grupların muhalefeti ve ekonomik kriz içinde o hareketi sürdüren radikal kopuşlara gerek duydu ve bunları üretti." Rosalind Krauss ve Annette Michelson, *October* no. 1 (1976): 3.
11. Benjamin Buchloh'un "From Faktura to Factography" (Fakturadan Faktografiye) başlıklı makalesi, non-objektif resimden faktografik ifade biçimlerine doğru gerçekleşen hareketin koşullarına ilişkin derinlemesine bir analiz sunmaktadır. *October* no. 30. (Sonbahar, 1984): 82–119. Margarita Tupitsyn'in *The Soviet Photograph* 1924–1937 (Sovyet Fotoğrafı 1924–1937) başlıklı çalışması, faktografik ütopyanın 1920'lerin ortasından 1937'deki Büyük Temizlik'in başlangıcına dek nasıl çözüldüğünü incelemektedir. (Faktura: Düz kelime anlamıyla "doku"ya yakın düşen ve üslubun maddi/somut unsuru olarak tanımlanabilecek "faktura", Rusya'da 1910–20 yılları arasında, özellikle konstrüktivistler arasında kavramsal önem kazanmıştır. Malzeme biçimi belirler, biçim malzemenin doğrudan sonucudur, sanatçının işlediği malzeme kendisine özgü biçimleri, titreşimleri ortaya çıkarır, bu "faktura"dır. Bu dönemde vurgu, resmin veya heykelin kendisine, dokusuna, iç oluşumuna yöneliktir, sanat yapıtının kendisinden başka dış dünyada herhangi bir nesneye veya simgeye göndermesi yoktur. Redaktörün notu)
12. Bkz. Margarita Tupitsyn, *The Soviet Photograph* 1924–1937, Yale University Press, New Haven, 1996: 38–39
13. El Lissitzki'nin, çeşitli hareketli panolar yardımıyla izleyicilerin kendi izleme konumlarını seçme ve yaratma gücüne sahip olduğu, Dresden'deki *Kabinett für konstruktivistische Kunst* (Konstrüktivist Sanat Kabini, 1926) ve Hannover'deki *Kabinett des Abstrakten* (Soyut Kabin, 1927) yapıtları, sergi tasarımı konusunda uygun örneklerdir.
14. Proletkult, öncesinde tiyatro sanatlarıyla yalnızca sokak panayırı, karnaval ve sirk gibi türler vasıtasıyla karşılaşmış proletaryanın zevklerine hitap etmek amacı taşıdığından, tiyatro kuramlarını bu tür halka yakın gösteri biçimleri temelinde geliştirmiştir.
15. Michael Huxley ve Noel Witts, haz. The *Twentieth Century Performance Reader* (Yirminci Yüzyıl Gösteri Sanatları Derlemesi), 2. Baskı (Londra: Routledge, 2002): 309.
16. Vsevolod Meyerhold, Sergey Tretyakov, Aleksey Gan ve Gustav Klutsis gibi produktivistlerle ve LEF grubuyla bağlantılı pek çok sanatçı ve eleştirmenin, sonrasında dışlanmış, hapse atılmış ve Büyük Temizlik (1936-38) döneminde veya kısa süre sonrasında er geç öldürülmüş oldukları gerçeği, sanatlarının taşıdığı yıkıcı ve devrimci potansiyeli tüyler ürpertici bir şekilde hatırlatmaktadır.
17. Mario Pedrosa ve Ferreira Gullar kararlı siyasi ve ideolojik militanlıkları bakımından istisnai örneklerdir. Somut sanattan yeni somutçuluğa ve Lygia Clark, Lygia Pape ile Hélio Oiticica'nın sonraki katılımcı deneylerine, geometrik soyutlamanın Brezilya'daki farklı tezahürlerini sırasıyla desteklemiş ve kuramsallaştırmış en önemli eleştirmenlerden olan Mario Pedrosa, Troçkist bağları dolayısıyla 1929'da ihraç edilmesine dek 1920'lerde Brezilya Komünist Partisi'nin aktif bir üyesiydi. 1966 ve 1967 yıllarında, konstrüktivist ütopyanın miraslarını konu alan ve Brezilya'da o dönem söz konusu fikirlerin yaygınlığına kanıt teşkil eden, "As Vicissitudes do Artista Soviético" (Sovyet Sanatçılarının Değişik Yüzleri) ve "Consumo da Arte na Sociedade Soviética" (Sovyetler Birliği'nde Sanat Tüketimi) başlıklı iki makale yayımladı. Başlangıcında yeni somutçu hareketle yakından ilişkili olmuş ve 1959'da "Teoria do Não-Objeto"yu (Non-objektiflik Kuramı) yazmış olan Ferreira Gullar daha aktif ve militan bir rol almaya karar verdi ve 1961'de Halk Kültür Komitesi'ne (CPC: Comitês Populares de Cultura) katılarak geometrik soyutlamayı halk duyarlılığından uzaklaşmış bir sanat biçimi olarak reddetti, yıllar sonrasında bu tavrını değiştirecekti. 1969 yılında, modernleştirme çabalarına rağmen büyük toplumsal eşitsizliklerin ve aşırı yoksulluk ve azgelişmişlik koşullarının hüküm sürdüğü Brezilya gibi kalkınmamış bir ülkede sanat üretiminin ve alımlanmasının özel koşullarının göz önünde bulundurulması gerektiğini vurgulayan "Vanguarda e Subdesenvolvimento" (Avangardlık ve Azgelişmişlik) metnini kaleme aldı. Pedrosa ve Gullar; Paulo Freire, Augusto Boal, Glauber Rocha, Hélio Oiticica, Lina Bo Bardi ve diğerleriyle birlikte 1960'lar Brezilya'sında istisnai bir ideolojik cephe oluşturmuşlardır.
18. Meksika'daki siyasi sanat ifadeleri büyük ölçüde duvar bezemeyle uğraşan ressamların tekelindeydi.
19. Bu kısa makalenin sınırlarını aşmakla birlikte, David Lamelas'ın erken tarihli minimalist heykellerden, kurumsal eleştiriye yönelik kavramsal uygulamalar çerçevesinde ele alınabilecek mekan ve alan incelemelerine geçişini anabiliriz. Ayrıca Eugenio Espinoza'nın 1972 tarihli *Impenetrable* (İçine Girilemez) yapıtındaki, resim yoluyla gerçekleştirilen özel kurumsal eleştiri tarzından da bahsedebiliriz.
20. Suely Rolnik, "Molding a Contemporary Soul: The Empty-Full of Lygia Clark" (Çağdaş Ruhu Biçimlendirmek: Lygia Clark'ta Dolu-Boş Kavramı), *The Experimental Exercise of Freedom* (Deneysel Özgürlük Uygulamaları) içinde, haz. Susan Martin ve Alma Ruiz (Los Angeles: Los Angeles Museum of Contemporary Art, 1999): 73. (İtalikler yazara aittir)
21. Suely Rolnik, Clark'ın yapıtlarını 1960'ların Brezilya karşı kültür hareketinin ateşleyicisi olarak incelediği "Molding a Contemporary Soul: The Empty-Full of Lygia Clark" (Çağdaş Ruhu Biçimlendirmek: Lygia Clark'ta Dolu-Boş Kavramı) başlıklı makalesinde, *Yürüyüş* (*Caminhando*) için tarih olarak 1963 yılını vermektedir.
22. Sonrasında ilişkisel nesneler üzerinde çalışacağından, *Yürüyüş* Clark'ın yapıtları içinde bir dönüm noktasıdır. 1968'de askeri diktatörlük tarafından getirilen gitgide baskıcı önlemler kendisinin Paris'e gitmesine neden olmuş, orada yapıtları terapi ve sağaltım içeren deneysel pratiklere doğru kaymıştır.
23. Freire'nin diyaloğa dayalı eğitim anlayışı, eğitim sürecinin öğretmen ile öğrenci arasında eşit bir alışveriş olduğu, egemen ve tabi olan gibi konumların sürdürülmesinden ziyade bir söyleşim olduğu anlayışından doğmuştu. Eğitimciler, öğrenme sürecini kolaylaştırmak ve deneyim alanına taşımak üzere öğrencilerin günlük yaşamlarından gelen bağlamsal referanslara başvurdukları takdirde, eğitim süreci de daha başarılı olacaktı.
24. Boal'ın "görünmez tiyatro"su; izleyicilerin kendiliğinden katılabileceği, "sivil giysiler içindeki" oyuncularla yazılı metni pek olmadan kamusal alanlarda sahneye konan büyük oranda doğaçlama tiyatral eylemlerden oluşuyordu.
25. Lina Bo Bardi, "Uma aula de arquitetura" (Bir Mimarlık Dersi), *Lina por escrito, textos escolhidos de Lina Bo Bardi* (Yazılarıyla Lina, Lina Bo Bardi'nin Seçme Metinleri) içinde (São Paulo: Cosac Naify, 2009): 166.
26. Bkz. "O projeto arquitetonico" (Mimari Projesi), *Lina por escrito* (Yazılarıyla Lina) içinde, 153.
27. Godard'ın, *Çılgın Pierrot* (*Pierrot le fou*) filminde dökülen kanın bolluğu hakkındaki soruya verdiği "Kan değil o, kırmızı" şeklindeki yanıt, Meireles'in yapıtındaki musluktan fışkıran sıvı için de pekala söylenebilir.
28. Augusto Boal, *Legislative Theater: Using Performance to Make Politics* (Yasama Tiyatrosu: Siyaset Üretmek İçin Performansı Kullanmak) (Londra: Routledge, 1998): 8

13. El Lissitzky's *Kabinet für konstruktivistische Kunst* (1926) in Dresden and *Kabinett des Abstrakten* (1927) in Hanover are relevant examples of exhibition design where the spectator would have the power to choose and create his or her own viewing situation, facilitated by the various moving panels.
14. The Proletkult elaborated its theories of the theater based on popular forms of spectacle (such as the street fair, the carnival, and the circus) in its aim to cater to a proletariat whose only exposure to the theatrical arts had previously been through such forms.
15. Michael Huxley and Noel Witts, eds. *The Twentieth Century Performance Reader, 2nd Edition* (London: Routledge, 2002): 309.
16. The fact that many of the artists and critics affiliated with the Productivist and LEF groups, including Vsevolod Meyerhold, Sergei Tretyakov, Aleksei Gan, and Gustav Klucis, were later ostracized, imprisoned, and eventually executed during the Great Purge (1936–38) or shortly thereafter remains a chilling reminder of the subversive and revolutionary potential of their art.
17. The figures of Mario Pedrosa and Ferreira Gullar are exceptional in their committed political and ideological militancy. Pedrosa, one of the most important critics who successively espoused and theorized the different iterations of geometric abstraction in Brazil, from concrete art to neo-concretism and the later participatory experiments of Lygia Clark, Ligia Pape, and Hélio Oiticica, was an active member of the Communist Party in Brazil in the 1920s before his expulsion in 1929 on account of his Trotskyist affiliations. In 1966 and 1967 he published two articles that dealt with the legacies of the Constructivist utopia, "As Vicissitudes do Artista Soviético" and "Consumo da Arte na Sociedade Soviética," which evidence the currency those ideas had at the time in Brazil. Ferreira Gullar, who was closely affiliated with the neo-concrete movement in its beginnings and wrote "Teoria do Não-Objeto" in 1959, decided to take on a more active and militant role and joined the CPC (Comitês Populares de Cultura) in 1961, rejecting geometric abstraction as an art that was divorced from popular sensibility, a position that he would revise years later. In 1969 he wrote "Vanguarda e Subdesenvolvimento," in which he called for a consideration of the specific conditions of production and reception of art in an underdeveloped country such as Brazil, where despite efforts at modernization, great social inequalities and situations of extreme poverty and underdevelopment still existed. Pedrosa and Gullar, along with Paulo Freire, Augusto Boal, Glauber Rocha, Hélio Oiticica, and Lina Bo Bardi, among others, constituted a singular ideological front in 1960s Brazil.
18. Political art expressions in Mexico were largely monopolized by the muralist painters.
19. Though beyond of the scope of this short essay, we could mention David Lamelas's transition from early minimalistic sculptures to explorations of space and site that can be framed within conceptual operations related to institutional critique, and also Eugenio Espinoza's particular brand of institutional critique effected by means of painting in the *Impenetrable* of 1972.
20. Suely Rolnik, "Molding a Contemporary Soul: The Empty-Full of Lygia Clark" in *The Experimental Exercise of Freedom*, eds. Susan Martin and Alma Ruiz (Los Angeles: Los Angeles Museum of Contemporary Art, 1999): 73. (My italics)
21. Suely Rolnik gives 1963 as the date for *Caminhando* in her essay "Molding a Contemporary Soul: The Empty-Full of Lygia Clark," where she analyzes Clark's work as a detonator for the Brazilian countercultural movement of the 1960s.
22. *Caminhando* marked a turning point in Clark's oeuvre, as she would subsequently undertake work on her relational objects. In 1968 the increasingly repressive measures undertaken by the military dictatorship caused her to leave for Paris, where her work took a turn toward experiential practices that involved therapy and healing.
23. Freire's dialogic education stemmed from the conception that the educational process was an equal exchange between teacher and student—a conversation, so to speak, instead of a perpetuation of the position of the dominating and the dominated. Furthermore, the education process would be more successful if educators used contextual references that came from the everyday lives of the students so as to facilitate the process of learning and situate it within the realm of lived experience.
24. Boal's "invisible theater" involved loosely scripted and impromptu theatrical actions staged in public spaces by "plainclothes" actors, in which the audience would spontaneously participate.
25. Lina Bo Bardi, "Uma aula de arquitetura," in *Lina por escrito, textos escolhidos de Lina Bo Bardi* (São Paulo: Cosac Naify, 2009): 166.
26. See "O projeto arquitetonico" in *Lina por escrito*, 153.
27. Godard's answer to the question about the profusion of blood in *Pierrot le fou*—"It's not blood, it's red"—might well describe the liquid that spouts from the faucet in Meireles's work.
28. Augusto Boal, *Legislative Theater: Using Performance to Make Politics* (London: Routledge, 1998): 8.

*Dördüncü Eleştiri**

— João Ribas

Bir yanda modernizm, toplumsal devrim ve siyasi ilerleme, diğer yanda ise biçimci müdahale kutupları, hem avangardın kültür politikalarını hem de meta kültürünün tepkisel muhafazakarlığını vurgularken, sanat ile siyaset arasındaki sözde çekişmeli ilişki, modern ve savaş sonrası kültüre ilişkin eleştirel tartışmayı belirlemiştir. Roger Fry'ın ve Clive Bell'in biçimciliğinin, kültürün siyasi boyutunu ve onunla birlikte sanatın, Lev Troçki'nin tabiriyle "tarihi açıdan faydalı" toplumsal işlevini yadsıyor olduğuna inanılmıştır.[1] Şayet estetik modernizm eleştirel olmayan burjuva sanatının ifadesi idiyse, siyasi ilgilerin özerkliği ve dolayısıyla sanatın eleştiri kapasitesini ve radikal potansiyelini azalttığı düşünülüyordu.[2] Siyasi eleştiri biçimsel özerkliğe iliştirilmişti ve siyasi bağlılıklar devre dışı bırakılıyordu; buna karşın sanatsal biçimlerin siyasileştirilmesi de kiç veya ajitprop olmaya indirgenme riski altındaydı.[3] Bu karşıt ayrımlardan oluşan söyleme, geçtiğimiz yüzyılın kültür programlarında hep rastlanmaktadır: Clement Greenberg'in ve Viktor Şklovski'nin biçimciliği, sosyalist gerçekçiliğin "biçimde gerçekçi, içerikte sosyalist" olma buyruğu,[4] sanatın yeni avangart tarafından ortadan kaldırılıp hayata yedirilmesi,[5] hatta postmodernizmin "estetik karşıtı" karakteri.[6]

Doğu Bloğu'nun çöküşünün ve Arap Baharı diye adlandırılan halk isyanlarının ardından, bu sözde karşıtlık ve husumet, sanatın güncel siyasete yönelik eleştirel ilintisi açısından hala merkezi midir, diye sormak mümkün. Hem eleştirel hem de estetik çalışmalar olarak duruşlarını ve yükümlülüklerini tasdik etmek için, güncel sanat biçimlerinin, siyasi ve estetik alan (özerklik, biçim, imgelem ve siyasi irade) arasında yeni ilişkiler saptayıp belirlemesi mi gerekiyor? Güncel sanat, (siyasiliğin sanatta bir değilleme biçimi veya konformist aymazlığa karşı bir şok olması gibisinden) radikallik seçeneği ile onun görecelilik, metalaştırma veya gösteri şeklinde çözülüp gitmesi arasında kalmış durumda mı hala?

Bu tür ağır ayrımlar, günümüz kültür pratiklerinin altında yatan bir koşulu karanlıkta bırakmaktadır: "Sokaktan ve kontrol odasından"[7] uzak, ayrıcalıklı bir bakış açısı hayalinin artık sürdürülemeyeceğinin kabulü. Güncel sanatın büyük kısmı, sanatın bir direniş biçimi ya da sanatçıların siyasi öncü olma potansiyeline duyulan inancı sürdürmek yerine, kültürün hegemonya ve sermayeye aynı anda "*hem* dahil *hem de* alternatif" olduğunu teyit etmektedir.[8] Bu suç ortaklığı; direniş biçimlerinin hepten "yutulmak" için kurban olarak sunulduğu "piyasa putları"na Theodor Adorno'nun yönelttiği sert eleştirinin kabul edilmesinden ibaret değildir yalnızca.[9] Tam da bu tarz kapitalizm eleştirisinin; yeni putkırıcılık, baskı ve gösteri biçimleriyle yeniden ele geçirilmesinin söz konusu olduğunu kabul etmektir.[10] Sansür ve putkırıcı baskının arttığı; Şarjah Bienali sanat yönetmeni Jack Persekian'ın görevden alınmasında, merhum Amerikalı sanatçı David Wojnarowicz'e ait yapıtın cinsiyet farklılığı üzerine bir sergiden kaldırılmasında, (1980'lerdeki "kültür savaşları"nın emektarlarından) Andres Serrano'nun bir fotoğrafının Fransa'da tahrif edilmesinde ve Ai Weiwei'nin hukuka aykırı şekilde tutuklanmasında açıkça görülmektedir. Bu olaylar (güncel sanatın metastaz yoluyla büyümesi de dahil olmak üzere) küresel kültür dolaşımının bunu mevcut jeopolitik düzende bir çekişme alanı haline getirdiğini göstermektedir. Günümüzün jeopolitik sahnesinde sanatçılar, küratörler ve eleştirmenler, siyasi kışkırtma bakımından "sahada" olanlar ile sembolik alandakiler arasında nasıl ayrımlar yapabilir veya yapmalıdır? *Her ikisini de* siyasi meta olarak düzenlemek, bastırmak veya zimmetine geçirmek küresel sermayenin özünde mi vardır? Dünyanın pek çok yerinde, aynı anda hem güncel sanata ilgileriyle hem de insan hakları ihlallerindeki kabarık sabıkalarıyla ve baskıcı siyasi rejimleriyle tanınan ülkeler bulunmaktadır.[11] Güncel sanatın

*The Fourth Critique**

— João Ribas

The supposedly inimical relationship between politics and art has defined the critical debate around modern and postwar culture, as the polarities of modernism, social revolution, or political progress on the one hand, and formal invention on the other, underscored both the cultural politics of the avant-garde and the reactionary conservatism of commodity culture. The formalism of Roger Fry and Clive Bell was thought to negate the political dimension of culture, and with it the social function of art as "historically utilitarian," in the words of Leon Trotsky.[1] If aesthetic modernism was the expression of uncritical bourgeois art, then political concerns were deemed to undermine autonomy, and so art's critical capacity or radical potential.[2] Political criticality was joined to formal autonomy, eliding a politics of engagement; the politicization of artistic forms, in contradistinction, risked being reduced to either kitsch or agitprop.[3] The narrative of such oppositional distinctions runs through the cultural programs of the last century: the formalism of Clement Greenberg and Viktor Shklovsky; the "realistic in form and Socialist in content" directive of Socialist Realism;[4] the sublation of art into life by the neo-avant-garde;[5] even the "anti-aesthetic" character of postmodernism.[6]

In the wake of the collapse of the Eastern Bloc, and the popular uprisings of the so-called Arab Spring, it is apt to ask whether these supposed oppositions and antinomies remain central to the critical relevance of art to contemporary politics. In order to affirm their engagement as both critical and aesthetic practices, do contemporary artistic forms need to formulate new relations between the political and the aesthetic—between autonomy, form, imagination, and political agency? Is contemporary art still caught between the option of radicality—the political in art as a form of negation or a shock to normative complacency—or its dissolution into relativism, commodification, or spectacle?

What such staid distinctions obscure is an underlying condition for today's cultural practices: the acknowledgment that they can no longer sustain the illusion of a vantage point set apart "from the street and from the control room."[7] Rather than persisting in the belief in art's potential as a form of resistance, or of artists as a political vanguard, much of contemporary art affirms instead that culture is simultaneously both "complicit *with* and an alternative *to*" hegemony and capital.[8] This complicity is not merely acquiescence to Theodor Adorno's caustic critique of the "idols of the market," where forms of resistance are offered only to be all "swallowed."[9] It is to recognize that this very type of critique of capitalism has been subjected to reappropriation by new forms of iconoclasm, repression, and spectacle.[10] A rise in censorship and iconoclastic repression is clearly evident in the dismissal of Jack Persekian, artistic director of the Sharjah Biennial; in the removal of the work of the late American artist David Wojnarowicz from an exhibition on sexual difference; in the defacement of a photograph by Andres Serrano (a veteran of the "culture wars" of the 1980s) in France; and in the illegal detention of Ai Weiwei. These events themselves suggest that the global circulation of culture—including the metastasizing growth of contemporary art—has made it a realm of contention in the current geopolitical order. What distinctions can or should artists, curators, or critics make between what is taking place "on the ground" in terms of political agitation, and within the realm of the symbolic, on today's geopolitical stage? Is it the nature of global capital to regulate, repress, or appropriate *both* as political commodities? There are nations throughout the world that are noted simultaneously for their engagement with contemporary art and for a disputed record of human rights abuses and repressive political regimes.[11] The contradictory

içinde bulunduğu çelişkili durumlar muhtemelen, savaş sonrası entelijansiyanın mirası olan ve siyaseti imgelemle birleştirmeyi güden görünüşte paradoksal, fakat üretken dürtüyü sürdürme girişiminde bulunan kültür uygulamalarından kaynaklanmaktadır.[12]

Siyasi ve estetik alanlar arasındaki üretken ilişkinin, karşıtlık retoriğinin eleştirel ihmalinden kurtarılması ve kültür uygulamalarının siyasi karakterinin de, savaş sonrası solunun eskimiş modellerinin veya siyaseten çarpıtılmış söylemin muğlak kavramlarının ötesine geçmesi gerekmektedir.[13] Tahrir Meydanı'ndaki kalabalıklar Latin Mahallesi'ndeki kalabalıklardan farklıdır. Güncel sanatta 1990'ların sonunda gerçekleşen "toplumsal yönelim", toplumsallık ve katılım vurgusuyla, temsil siyasetinden katılım etiğine geçiş yapmış ve sanatçıya da toplumsal aktörlük rolünü biçmiştir. Fakat toplumsal dönüşümü genellikle araçsal kültürel etkilerle bir araya getiren bir siyaseti de getirmiştir. Benzer şekilde, Ortadoğu gibi bölgelerdeki güncel sanatın bağlama oturtulmasını sağlayan siyasi vurgunun, siyasi içeriğin "merkezci" bir okumasını fazlaca öne çıkardığı söylenebilir.[14] Beyrut'ta yaşayan eleştirmen ve gazeteci Kaelen Wilson-Goldie'nin öne sürdüğü üzere, eleştirmen ve küratörler "sanatı, bölgedeki çeşitli çatışmalar hakkında kendilerine ne anlattığı ya da kendileri için neyi teyit ettiği üstünden değerlendirmektedir. (...) Ortadoğu dışından olanlar başta olmak üzere izleyicilerin, aslında bölgede yaşanan sorun ve trajedilerin sanat çalışmalarında nasıl yankı bulduğunu veya ifade edildiğini görmek istedikleri varsayılmaktadır."[15] Güncel sanatın büyük kısmı katılım, işçi hakları ya da terörizm gibi meselelerde varılmış ortak fikirleri genelde yalnızca onaylayarak veya yeniden öne sürerek siyasi açıdan bu hatalı yolu izlemektedir.[16] İlkesel bağlılık gösteren veya bir davaya adanmış bir toplumsal pratiğin ne olabileceğine dair gelişmiş bir anlayışla (örneğin vatandaşlık ve toplumsal adalete ilişkin etkin bir siyasette temellenmiş bir anlayışla) birlikte; bu eleştirel ihmalden kurtulmak, bir özgürlük ve çoğulculuk siyasetinde kültürün rolünü sürekli onaylamayı gerektirir. Yakın tarihli sanat açısından, eleştirel ve eleştirel olmayan sanat arasındaki ayrımlar, günümüzde "yaratıcı imgelem" kültürünün hem sokaklarda hem de komuta odasında işleyen baskıcı veya "kapitalist imgelem" kültürüne karşı neyi harekete geçirebileceği sorusu kadar anlamlı olmayabilir herhalde.[17] Böyle bir yol önümüzde hazır bulunmamaktadır; Cornelius Castoriadis'in yazısında belirttiği üzere, ancak siyasi bir uyanışla, "özgürlük istenci"nin yeniden canlanmasıyla açılır.[18]

Yakın tarihli sanatın toplumsallığına karşılık; sanat çalışmalarının, estetik özerklik veya kendi kendine yetmeyi yeniden tasdik etmekle kalmaması ve onun yerine, estetik uygulamaların böyle yeni yeni boy gösteren özgürlük istencindeki rolünü genişletmesi gerekir. Günümüz sanatının biçimsel ve siyasi boyutları; bilhassa baskı ve şiddet üreten siyasi ve toplumsal imgelemler karşısında böyle bir istencin harekete geçmesini veya ifade bulmasını mümkün kılma konusundaki becerisine bağlı olabilir.[19] Vered Maimon'a göre, 1960'ların sonundan 1970'lere pek çok kavramsal ve eleştirel uygulama, toplumun temelini teşkil eden ilişkilerin "üstündeki örtünün kaldırılması"yla otoritenin ve iktidarın işleyişini meydana çıkaran, özünde, "tezahürlerin 'gerçek olgulardan' ayıklanması" yoluyla toplumsal gerçekliğin aydınlatıldığı eleştirel epistemolojiyi siyasete eş tutmuştur.[20] Aksine, yakın tarihli sanat, günümüz siyasi koşullarında siyasetin *tezahüre* ayrışmaz şekilde bağlı olduğunu kabul etmektedir: "Evrensel özgürlük *ve* eşitlik iddialarının zorlanabildiği ve cidden canlandırılıp sembolize edilebildiği özgül bir alan."[21] Mısır'da 30 yıl iktidarda kalmış Hüsnü Mübarek rejimini deviren halk hareketi hakkında sosyolog Hazem Kandil'in belirtmiş olduğu gibi:"Başkaldırı teması filmlerin, roman ve şarkıların içine işlemişti: Halkın imgeleminde her yere yayılmıştı", "mevcut durumun sürdürülemeyeceği şeklindeki genel his"se katkıda bulunuyordu.[22]

Dolayısıyla, sanatı siyasi imgelemle üretken bir şekilde ilişkilendirmeye yönelik fikirler, sanat çalışmaları ile siyaset arasındaki ilişki için esastır. İronik olmakla birlikte, bu tür bir *siyasi* projenin bir örneği, Batı'nın *estetik* kuram geleneğinin bizzat temelinde

situations in which contemporary art finds itself perhaps result from cultural practices attempting to sustain the seemingly paradoxical but productive impulse that is the legacy of the postwar intellectual: uniting politics with the imagination.[12]

The generative relationship between the political and the aesthetic is in need of being recovered from the critical neglect of its oppositional rhetoric, while the political character of cultural practices needs to be expanded beyond the well-worn models of postwar left or vague conceptions of politically inflected discourse.[13] The crowds of Tahrir Square are not the crowds of the Latin Quarter. The "social turn" in contemporary art in the late 1990s, with its focus on communality and participation, has shifted terms from the politics of representation to the ethics of participation and the role of the artist as a social agent. Yet it has also entrained a politics that often conflates instrumental cultural effects with social transformation. Similarly, the political emphasis through which contemporary art from regions such as the Middle East is contextualized can be said to overstress a "centralist" reading of political content.[14] As the Beirut-based critic and journalist Kaelen Wilson-Goldie proposes, critics and curators "look to the art for what it tells them—or confirms for them—about various conflicts in the region. . . . The assumption is that what audiences, particularly those outside the Middle East, really want to see is how the region's troubles and tragedies are reflected in or expressed through artistic practices."[15] Much contemporary art follows this errant path around the political, too often merely affirming or reasserting received consensus on matters such as participation, labor rights, or terrorism.[16] Along with an elaborated sense of what a committed or engaged social practice might be—grounded, say, in an active politics of citizenship and social justice—a recovery from such critical neglect entails the ongoing affirmation of the role of culture in a politics of freedom and plurality. Distinctions between critical or noncritical art may perhaps be less relevant to recent art than the question of what "creative imaginary" culture can mobilize today against the repressive or "capitalist imaginary" that operates both in the streets and in the situation room.[17] Rather than being laid out for us, such a road is only opened, as Cornelius Castoriadis writes, through a political awakening, the resurgence of the "will to freedom."[18]

In response to the sociality of recent art, artistic practices should not merely reaffirm aesthetic autonomy or self-sufficiency, but instead expand the role of aesthetic practices within such an emergent will to freedom. The formal and political dimensions of art today may lie in the ability to enable such a will to enact or express itself, particularly against the political and social imaginaries that produce oppression or violence.[19] Many of the conceptual and critical practices of the late 1960 to the 1970s, as Vered Maimon argues, took politics to be synonymous with a critical epistemology in which underlying relations in society are subject to an "unveiling" that exposes the workings of authority and power—in essence, social reality demystified through "stripping appearances from 'real facts.'"[20] Recent art, in contrast, recognizes that in our current political conditions, politics are inextricably tied to *appearance*: "a specific sphere in which universalistic claims of freedom and equality can be challenged *and* seriously enacted and symbolized."[21] As the sociologist Hazem Kandil has remarked about the popular movement that overthrew Hosni Mubarak's regime after 30 years in power in Egypt, "Movies, novels, songs were permeated by the theme of revolt: It was everywhere in people's imagination," contributing to a "general sense that the status quo could not be sustained."[22]

Central to the relationship between artistic practices and *politics* are thus conceptions of how to productively relate art with political imagination. An example of such a political project is, ironically, to be found at the foundation of the Western tradition of *aesthetic* theory itself: a politics of imagination, community, and freedom as derived from a central origin of formalist and autonomist conceptions of art, Immanuel Kant's *Critique of the Power of*

bulunmaktadır: Biçimci ve özerklikçi sanat kavramlarının temel bir kökeninden, Immanuel Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (1790) adlı yapıtından türemiş, imgeleme, topluluk hissine ve özgürlüğe dayanan bir siyaset.[23] Kant'ın estetik kuramı, estetiğin siyasetten ayrılıp özerkleşmesine temel oluşturmakla birlikte, siyaset ve kültür ilişkisinin ana hatlarını estetikten türetmeye yönelik böyle girişimlerde zıt ayrımlardan bir uzaklaşma da görülebilmektedir.

Kant'ın (üçüncü eleştiri diye adlandırılan) incelemesinin amacı, yargı yetisini, ilk olarak *Arı Usun Eleştirisi* (1781) yapıtında geliştirilen ve idrak, yargı ve us yetileriyle ilgili epistemoloji çerçevesinde ele almaktır.[24] Şayet idrakın "asıl alanı" anlama yetisinde, us da arzu yetisinde ise, yargı yetisinin neyle ilişkisi vardır?[25] Kant'a göre, us ve idrakla ilgili *a priori* ilkelerde olduğu gibi, estetik tepkilerin de bir ilkeyle ilişkili bir yargı anlayışında temellendirilmesi gerekmektedir.[26] Dolayısıyla Kant'ın amacı estetik yargıları ussal veya ahlaki yargı ilkelerinden ayrıştırmak ve bu sırada onlara kendi insan yetileri anlayışı çerçevesinde bir tür zemin tesis etmektir.

Yargı yetisinin eleştirisi, güzele ilişkin yargılarda bulunma yetisini odağına alır. Bir şeyin güzel olduğunu iddia etmek, bir kalemin kurşundan veya bir masanın ahşaptan yapıldığını öne sürmeye benzer şekilde, bir nesneye bir nitelik atfetmek demek değildir.[27] Beğeni yargısı, güzelin tanımlayıcı anlamda kullanılan gözlemlenebilir bir özelliğinden ya da evrensel bir ölçütten veya önceden belirlenmiş bir kategoriden ziyade, bir nesnenin biçimine ilişkin bir fikirle ilgilidir.[28] Örneğin belirli bir gülün güzel olduğu yargısına varmak onu, ("güller genelde güzeldir" gibi) gül diye adlandırılan şeyler hakkında bilebileceklerimizin kapsamına sokmak değildir.[29] Bir şey hakkında bu şekilde yargıya varmak; nesneye yönelik amaç, değer veya pratik yarara dair endişelerden bağımsız şekilde gerçekleşir (Kant'ın yargının yansızlık özelliği dediğidir bu) ve tikel bir şey hakkında; bir kavrama, usa veya görgül kanıta başvurarak doğrulanamayan bir iddiada bulunmak demektir. Böyle tikel bir şeye dair yargı, nesnel bir kavrama indirgenemez; zira birini bir şeyi güzel diye nitelemeye mecbur kılan herhangi bir ölçüt gösterilemez. Kant'ın öne sürdüğü üzere, aksi takdirde beğeni meselelerine dair tartışmalar olmazdı.

Ancak bir şeyin güzel olduğu iddiası, aynı şeye dair bir beğeni yargısında bulunan herkesin uzlaşımını öngören bir iddiadır da.[30] Öznel görünse bile yargı, ahlaki veya zihinsel olandakine benzer şekilde, nesnel bir ilkeyi temel alan bir taleple karşılaştırılabilecek türden bir çağrı içermektedir.[31] Doğrusu, nesnel şekilde kanıtlanabilmesini sağlayacak kural veya kavramlar bulunmuyor olsa da, kişi "sanki" nesnelmiş gibi bir yargıya varmaktadır.[32] Dolayısıyla estetik yargılar özel olmaktan ziyade kamusaldır: Bir şey yalnızca *benim* için güzel değildir. Başkaları açısından da zorunlu bir geçerliliği olduğu varsayılmaktadır, Kant buna öznel evrensellik der.[33] Kant'ın estetik diye nitelendirdiği yargılar, ortaya koydukları güzel hakkındaki iddialarla, yargıyı dile getiren kişinin tikel deneyimini aşmakta (çünkü herkesin onayını beklemektedir) ve yine de o tikel deneyimin ötesinde bir kavramla doğrulanamamaktadır.[34] Yargının öznelerarası niteliği, herkesin paylaştığı bu "beğeni" ilkesine dayanmaktadır. Estetik yargı, diğerlerinin hemfikir olmak *durumunda* veya *zorunda* olduğu iddiasını temel alır. Bu evrensellik, beğeniyi özel duygularda değil, Kant'ın *sensus communis* diye adlandırdığı ortak sağduyuda temellendirir.[35]

Kant estetiğinin çoğu zaman biçimci veya özerk sanat anlayışlarıyla ilişkilendirilen bu yönünü, Hannah Arendt demokratik bir siyasetin temeli olarak görmektedir. Yargı, topluluk ve imgeleme ilişkin bir yaklaşım devşirirken Arendt, Kant'ın evrensel tarih veya siyasi hak üzerine yayımlanmış yazılarından değil, düşünsel estetik yargıya ilişkin tartışmalarından yararlanmaktadır.[36] Arendt, estetiğin siyasetin ve siyasi yetilerin alanı dışında olduğu şeklindeki kabul görmüş varsayımı ele almak üzere Kant'ın beğeniye ilişkin yargılarını inceler.[37] Yargının öznelerarası *sensus communis*'i, Arendt'in yaklaşımında bir siyaset felsefesi, "sağduyuya dayanan demokratik bir siyaset" olarak yeniden yorumlanmaktadır.[38]

Judgment (1790).[23] While Kant's aesthetic theory has been the basis for the autonomist separation of the aesthetic from the political, a move away from oppositional distinctions can be seen in such attempts to forge out of the aesthetic the outlines of a relation between politics and culture.

The aim of Kant's inquiry—the so-called third critique—is to address the faculty of judgment within the epistemology first elaborated in the *Critique of Pure Reason* (1781), concerned with the faculties of understanding, judgment, and reason.[24] If the "proper domain" of understanding was found in the faculty of cognition, and reason in the faculty of desire, how is the faculty of judgment related?[25] For Kant, aesthetic responses must be grounded in an account of judgment that relates to some principle, as with the *a priori* principles of reason and understanding.[26] Kant's aim is thus to differentiate aesthetic judgments from the principles of rational or moral judgment, while establishing some basis for them within his conception of the human faculties.

The critique of judgment centers on the faculty for judgments of the beautiful. To claim that something is beautiful does not ascribe a property to an object in the same manner that to claim that a pencil is made of lead, or that a table is made of wood.[27] Rather than an observable property of the beautiful used to define it, or some universal criterion or preconceived category, a judgment of taste concerns a reflection on an object's form.[28] To judge a particular rose beautiful, for example, is not to subsume it under what we might know about things called roses (such as, "that roses in general are beautiful").[29] To judge something in this way is to do so independently of a concern for the purpose, value, or practical utility derived from the object—what Kant calls the disinterested character of judgment—and to make a claim about a particular that cannot be verified by resorting to a concept, reason, or empirical proof. The judgment of such a particular cannot be reduced to an objective concept, as no criteria can be given by which someone is bound to call something beautiful. As Kant suggests, there would be no dispute about matters of taste otherwise.

Yet to claim that something is beautiful is also to assert that this claim ascribes agreement from anyone else making a judgment of taste on that same thing.[30] Even if it appears to be subjective, the judgment contains an appeal comparable to a demand based on an objective principle, such as a moral or cognitive one.[31] In fact, the subject makes the judgment "as if" it were objective, though there are no rules or concepts by which it can be objectively proven.[32] Aesthetic judgments are thus public rather than private: Something is not merely beautiful for *me*; rather, it supposes a necessary validity for others, what Kant calls a subjective universality.[33] The types of judgments Kant calls aesthetic make claims about the beautiful that surpass the particular experience of the subject who makes them—in appealing to universal assent—yet that cannot be validated by a concept beyond that particular experience.[34] The intersubjective character of judgment rests on this principle of "taste" common to everyone; aesthetic judgment relies on the claim that others *should* or *ought* to agree. This universality grounds taste not in private sensation but in a common sense, what Kant called a *sensus communis*.[35]

This facet of Kant's aesthetics, most often associated with formalist or autonomist conceptions of art, is precisely what suggested to Hannah Arendt the basis for a democratic politics. Arendt recovers a conception of judgment, community, and imagination not from Kant's published writings on universal history or political right, but from his discussion of reflective aesthetic judgments.[36] Arendt looks to Kant's judgments of taste to address the received assumption that the aesthetic is outside the realm of politics or political abilities.[37] The intersubjective *sensus communis* of judgment is reconceived, in her account, as a political philosophy, a "democratic politics of common sense."[38]

In Kant's account, judging is itself inherently a social relation, reflecting the highest hu-

Kant'a göre, yargıda bulunmak doğası gereği toplumsal bir ilişkidir; insanın en yüce amacı olan toplumsallaşmayı yansıtmaktadır.[39] Kişi estetik bir yargı oluştururken, başkalarının bakış açısından düşünmekte ve yargılamaktadır. Yargının kurallara göre geçerliliğinin temeli ne öznel tercih ne de nesnel bir iddiadır. Arendt'in belirttiği üzere, eninde sonunda uzlaşıma varma olasılığını temel aldığından, yargılar ikna etmeye yöneliktir.[40] Estetik yargıyı mümkün kılan bu "genişletilmiş zihniyet" ("mevcut bulunmayanların bakış açılarını zihnim için mevcut kılma"), yaşamsal önemde bir siyasi etkinlik ve esasen insanlığın temel siyasi becerilerinden biri olarak gözler önüne serilmektedir.[41] Arendt, Kant estetiğinin bu yönünü demokratik bir siyasete dönüştürerek siyasileştirir.[42]

Bu anahtar önemdeki yargı yetisi, (beğeni gibi) kişisel değerlerin özel alanı ile siyasi ussallığın kamusal uygulaması arasında arabuluculuk yapar. Yargı, "açık kural ve yöntemlere" değil, tüm vatandaşlarca paylaşılan ortak bir duyguya dayalı olduğundan, uzmanlara, teknokratlara ve siyasi idarecilere devredilmiş olan ve onların tekelinde bulunan sorumluluğun geri alınmasını sağlar.[43] Adorno ve Heidegger gibi Arendt de, modernleşmenin teknik ve araçsal ussallığının bir eleştiri biçimi olarak estetiğe başvurur.[44] Dolayısıyla yargı, doğrudan katılımı ve "etkin tartışma"yı temel alan bir siyaset için esastır.[45] Yargı edimi, bir ait olma edimini de tesis ettiği için, ortak bir topluluk ("dünyayı başkalarıyla paylaşma") anlamı taşır.[46]

Bu kamusal doğa, Arendt'in ortak siyaset dünyasına ilgisini yansıtmaktadır. Salt öznel tercih meselesi olmadıkları ve kamusal olarak tartışılabilip irdelenebildikleri için, yargılar kamu açısından anlamlıdır.[47] Arendt, estetik ve siyaset karşıtlıkları arasında köprü kurarak, her ikisinin de ortak bir tezahür dünyasına dair yargılar içerdiğini öne sürer. "Sanat ve siyaseti birleştiren ortak unsur" diye yazmaktadır, "ikisinin de kamusal dünyanın görüngüleri olmasıdır".[48] Siyasi yargılar da estetik yargılar da, herkesin aşina olduğu nesnel verilerden türer ve dolayısıyla, evrenselinin bulunması gereken belirli tikel bir şeye ilişkin düşünümsel yargıları temel aldıklarından, tartışmaya tabidirler.[49] O halde, dünyanın "nasıl görüneceğini ve ne ses çıkaracağını" belirleyen ve "kimsenin hükmetmediği ve itaat etmediği", onun yerine "insanların birbirlerini ikna etmeye çalıştığı" topluluk biçimlerine olanak veren şey yargıdır.[50] Bu bakımdan özgürlük şöyle düşünülür: "Duyulabilen sözlerde, görülebilen eylemlerde ve hakkında konuşulan olaylarda somut şekilde algılanabilmektedir. (...) Bu tezahürler alanında cereyan eden her şey, tanımı gereği siyasidir."[51] Hem kültür hem de siyasette mesele, kamusal yaşam ve ortak olanın alanına dair yargılardır. Dolayısıyla Kant'ın estetik kuramı, rolünü biçimciliğin alanıyla sınırlamak şöyle dursun, siyasi olayların varsayılmak yerine tartışmaya açıldığı ve estetik çalışmaların siyasi kurallarla belirlenmesi yerine yargıların, siyasi eleştirelliğin temeli işlevini görebileceği bir yargı siyaseti önerir gibi durmaktadır.[52]

Arendt'in estetik yargıyı demokratik siyasetle ilişkilendiren "dördüncü eleştiri"si, edebiyat kuramcısı ve eleştirmen Anthony J. Cascardi'nin açıkladığı üzere, "estetiğe ait unsurların, indirgemeci olmayan bir siyaset eleştirisi için temel sağlayabileceği" yolların sürekli araştırılmasını önermektedir.[53] Demokratik siyaseti, estetik diye nitelendirilebilecek ilkelerle bir araya getirmeye yönelik benzer girişimlere Ernesto Laclau'nun, Jean-Luc Nancy'nin, Roberto Unger'in, Chantal Mouffe'un ve en önemlisi Jacques Rancière'in yakın tarihli çalışmalarında rastlanmaktadır.[54] Arendt gibi, bahsi geçen isimlerin yapıtları da estetik kılgıların yeni siyasi ufuklar doğurabileceğini öne sürmektedir. Siyasi davalara bağlılık ve biçim, siyaset ve özerklik arasında muhalif bir ilişki yerine bu tür çalışmalar siyaset ve estetik arasında üretken ilişkiler önermeye devam edebilir ve bu da estetik kılgıların, sanatçı Hito Steyerl'in ifadesine başvuracak olursak, "siyasetten ve şiddetten aldığı darbelerin morluklarını taşıdığı"[55] durumlara bir çare olabilir.

man end of sociability.[39] When one makes an aesthetic judgment, one does so by reflecting and judging from the perspective of others. The normative validity of judgment is based neither on subjective preference nor on an objective claim. Judgments, as Arendt argues, are persuasive, based on the possibility of eventually coming to agreement.[40] This "enlarged mentality" that enables aesthetic judgment—the "making present to my mind the standpoints of those who are absent"—reveals it to be a crucial political activity, in fact one of humanity's fundamental political abilities.[41] Arendt politicizes this facet of Kant's aesthetics by transposing it into democratic politics.[42]

This critical faculty of judgment mitigates between the private sphere of personal values—such as taste—and the public exercise of political rationality. As judgment does not rely on "explicit rules and methods" but on a sense shared by all citizens, it affords the taking back of the responsibility ceded to, and monopolized by, experts, technocrats, and political administrators.[43] Along with Adorno and Martin Heidegger, Arendt turns to the aesthetic as a form of critique of the technical and instrumental rationality of modernity.[44] Judgment is thus pivotal to a politics concerned with direct participation and "active contestation."[45] It implies a shared community—a "sharing-the-world-with-others"—with the act of judging constituting an act of belonging.[46]

This public nature reflects Arendt's interest in the common world of politics. Judgment is of public relevance since it can be publicly disputed and scrutinized, rather than being a mere matter of subjective preference.[47] Bridging the antinomies of aesthetics and politics, Arendt proposes that both concern judgment on a common world of appearance. "The common element connecting art and politics," she writes, "is that they both are phenomena of the public world."[48] Both political and aesthetic judgments derive from the objective datum of what is common to all, and thus subject to disputation, centered as they are on reflective judgments of a given particular, for which the universal must be found.[49] It is judgment, then, that decides how the world "is to look and sound," and allows for forms of community, "where no one rules and no one obeys," but rather "where people attempt to persuade each other."[50] Freedom, in this sense, is conceived as "tangible in words which can be heard, in deeds which can be seen, and in events which are talked about. . . .Whatever occurs in this space of appearances is political by definition."[51] In both politics and culture, it is judgment about public life and the sphere of what is common that is at stake. Kant's aesthetic theory, rather than delimiting its role to the realm of formalism, is thus seen as proposing a politics of judgment in which the political is subject to contestation rather than assumed, and where judgment can enact the basis of political criticality, rather than aesthetic practices being determined by political normativity.[52]

Arendt's "fourth critique," relating aesthetic judgment to democratic politics, suggests a continued probing of the ways in which "the terms of aesthetics can provide the basis for a non-reductive critique of politics," as the literary theorist and critic Anthony J. Cascardi explains.[53] Similar attempts to conjoin democratic politics to what can be considered aesthetic principles are evinced in the recent work of Ernesto Laclau, Jean-Luc Nancy, Roberto Unger, Chantal Mouffe, and, most notably, Jacques Rancière.[54] As with Arendt, their work suggests that aesthetic practices can be productive of new political horizons. In place of an oppositional relationship between political engagement and form, between politics and autonomy, such practices can continue to suggest productive relations between the political and the aesthetic in order to respond to the ways in which aesthetic practices, to borrow from the words of artist Hito Steyerl, "bear the bruises of [their] crashes with politics and violence."[55]

* Makalenin başlığı, Immanuel Kant'ın tarihsel yazılarının bir "dördüncü eleştiri" oluşturur şekilde yorumlanmasından kaynaklanıyor. Anthony J. Cascardi, "Communication and Transformation Aesthetics and Politics in Kant and Arendt" (İletişim ve Dönüşüm: Kant'ta ve Arendt'te Estetik ve Siyaset), *Hannah Arendt and the Meaning of Politics* (Hannah Arendt ve Siyasetin Anlamı) içinde, haz. Craig Calhoun ve John McGowan (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997): 129.

1. Lev Troçki, "The Formalist School of Poetry and Marxism" (Biçimci Şiir Ekolü ve Marksizm), Literature and Revolution (Edebiyat ve Devrim) içinde, haz. William Keach (Chicago: Haymarket Books, 2005): 142.
2. David Hopkins, *Neo Avant-Garde* (Yeni Avangart) (Amsterdam: Editions Rodopi B. V., 2006): 4.
3. Johanna Drucker, *Sweet Dreams: Contemporary Art and Complicity* (Tatlı Rüyalar: Çağdaş Sanat ve Suç Ortaklığı) (Chicago: University of Chicago, 2005): 62; ve Walter L. Adamson, *Embattled Avant-Gardes: Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe* (Savaş Halindeki Avangartlar: Avrupa'da Modernizmin Meta Kültürüne Karşı Direnişi) (Berkeley: UC Press, 2007): 13–14.
4. Boris Groys, "Educating the Masses: Socialist Realist Art" (Kitleleri Eğitmek: Sosyalist Gerçekçi Sanat), *Art Power* (Sanatın Gücü) içinde (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2008): 141.
5. Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek (İstanbul: İletişim Yayınevi, 2003); Hal Foster, "What's Neo about the Neo-Avant-Garde" (Yeni Avangardın Neresi Yeni?) October 70 (Sonbahar 1994): 5–32.
6. Bkz. Hal Foster, haz., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Karşıt Estetik: Postmodern Kültür Üzerine Denemeler) (New York: The New Press, 1983).
7. Burada bu terimleri, Reinhold Martin'in kullandığı anlamda, küreselleşme ve şehirleşmeyi anlamak adına ayrıcalıklı konumlar olarak kullanıyorum. Bkz. Reinhold Martin, "Financial Imaginaries: Toward a Philosophy of the City" (Finansal Hayaller: Bir Kent Felsefesine Doğru), *Grey Room* 42 (Kış 2011): 62.
8. Drucker, *Sweet Dreams*, 21. Ayrıca bkz. Negar Azimi, "Good Intentions" (İyi Niyetler), *Frieze* (Mart 2011): 111–15. Azimi'nin belirttiği üzere, "[Sanatçıların] sanatlarının gösterildiği mekanlara ve fon aldıkları mercilere karşı ne tür bir sorumlulukları bulunmaktadır?"
9. Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics* (Olumsuz Diyalektik) (New York: Continuum, 2005): 190.
10. Sven Lutticken, *Idols of the Market: Modern Iconoclasm and Fundamentalist Spectacle* (Piyasanın Putları: Modern Putkırıcılık ve Köktendinci Gösteri) (Berlin: Sternberg Press, 2009).
11. Negar Azimi, "Good Intentions", 111.
12. Lionel Trilling, *The Liberal Imagination* (Liberal İmgelem) (New York: New York Review of Books, 2008): 103.
13. Güncel sanatta "muhalif radikallik retoriği"ne ilişkin bir tartışma için, bkz. Drucker, *Sweet Dreams*, 7 ve 65–66.
14. Vasıf Kortun alıntısı, Kaelen Wilson-Goldie, Kader Attia, Vasıf Kortun ve Wael Shawky, "If You Can Improve the Corner of Your Street . . ." (Sokakta Kendi Köşenizi Güzelleştirebilirseniz. . .), (Yaz 2011): http://www.tate.org.uk/tateetc/issue22/artinmiddleeast.htm (24 Mayıs 2011 tarihinde erişime açılmıştır).
15. A.g.y.
16. Azimi, "Good Intentions", 114.
17. Cornelius Castoriadis, *Figures of the Thinkable* (Düşünülebilir Olanın Unsurları), http://www.costis.org/x/castoriadis/Castoriadis-Figures_of_the_Thinkable.pdf (11 Haziran 2011 tarihinde erişime açılmıştır)
18. A.g.y
19. Vered Maimon, "The Third Citizen: On Models of Criticality in Contemporary Artist Practices" (Üçüncü Vatandaş: Güncel Sanatçı Uygulamalarında Eleştirellik Modelleri Üstüne), *October* 129 (Yaz 2009): 96, 108.
20. A.g.y., 89, 96 ve 108.
21. A.g.y., 96.
22. Hazem Kandil, "Revolt in Egypt" (Mısır'da Başkaldırı), *New Left Review* 68 (Mart-Nisan 2011): 17.
23. Hannah Arendt'in Kantçı yargı kavramına bakışına ilişkin değerlendirmem konusunda Ronald Beiner, Tracy Stark, Anthony J. Cascardi, James Kirwan ve Tamar Japaridze'ye teşekkür borçluyum. Cascardi'nin belirttiği üzere, Arendt, "Kant estetiğinden bir siyaset kuramı türetme" girişiminde bulunmaktadır. Cascardi, "Communication and Transformation", 108.
24. Henry E. Allison, *Kant's Theory of Taste* (Kant'ın Beğeni Kuramı) (Cambridge: Cambridge University Press, 2001): 3, 13; Dieter Henrich, *Aesthetic Judgment and the Moral Image of the World* (Estetik Yargı ve Dünyanın Ahlaki İmgesi) (Stanford: Stanford University Press, 1992): 29–30.
25. Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgment*, haz. Paul Guyer, çev. Paul Guyer ve Eric Matthews (New York: Cambridge University Press, 2000): 5:168, 56. (Türkçe baskısı: *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi, 2011, 2. baskı).
26. Kant, *Critique of the Power of Judgment*, 5:170, 57; Graham Bird, "The Critique of the Power of Judgment: Introduction" (Yargı Yetisinin Eleştirisi: Giriş), A Companion to Kant (Kant İçin Rehber) içinde, haz. Graham Bird (Oxford: Blackwell Publishing, 2006): 399.
27. Bird, "The Critique of the Power of Judgment: Introduction", 403–4.
28. A.g.y., 404; ve *Kant, Critique of the Power of Judgment*, 5:204, 89.
29. Kant, *Critique of the Power of Judgment*, 5:215, 100 ve 5:282, 162; Hannah Arendt, Lectures on Kant's Political Philosophy (Kant'ın Siyaset Felsefesi Üstüne Konuşmalar), haz. Ronald Beiner (Chicago: University of Chicago Press, 1992): vii.
30. Kant, *Critique of the Power of Judgment*, 5:215, 101.
31. A.g.y., 5:240, 124; ve Allison, *Kant's Theory of Taste*, 156.
32. James Kirwan, *The Aesthetic in Kant: A Critique* (Kant'ta Estetik: Bir Eleştiri) (Londra: Continuum, 2004): 16; ve Tamar Japaridze, *The Kantian Subject: Sensus Communis, Mimesis, Work of Mourning* (Kant'ta Özne: Sağduyu, Mimesis, Yasla Çalışma) (Albany: State University of New York Press, 2000): 72.
33. Kant, *Critique of the Power of Judgment*, 5:212–13; 5:281.
34. A.g.y., 5:238. Bkz. Anthony Saville, "Kant's Aesthetic Theory" (Kant'ın Estetik Kuramı), *A Companion to Kant* içinde, 444; Rainer Rochlitz, *Subversion and Subsidy: Contemporary Art and Aesthetics* (*Sistemi Yıkma ve Sübvansiyon: Çağdaş Sanat ve Estetik*) (Londra: Seagull Books, 2008): 42–43; ve Hans-Georg Gadamer, Truth and Method (Hakikat ve Yöntem) (New York: Continuum, 2004): 32.
35. Kant, *Critique of the Power of Judgment*, 5:238, 122; ve Japaridze, *The Kantian Subject*, 89. Ayrıca bkz. Hannah Arendt, *Between Past and Future* (New York: Penguin Books, 1993): 222. (Türkçe baskısı: *Geçmişle Gelecek Arasında*, çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul, İletişim Yayınevi, 1996)
36. Kant'ın Yargı Yetisinin Eleştirisi adlı "üçüncü eleştirisi"nin yeni yorumu, Arendt'in *Crisis in Culture* (Kültür Bunalımı) (1961) adlı yapıtında ve ölümünden sonra yayımlanan *Lectures on Kant's Political Philosophy*'de önerilmektedir (sayfa no: vii ve 7–10). Arendt'e göre Kant'ın "üçüncü eleştiri"si aslında, onun "yazılmamış" siyaset felsefesi dediği, "Kant'ın muhteşem yapıtlarındaki eksik halkayı oluşturan kitap olmalıdır".
37. Ronald Beiner, *Political Judgment* (Siyasi Yargı) (Oxon: Routledge, 2009): 16; ve Arendt, *Between Past and Future*, 220–23.
38. Ronald Beiner ve Jennifer Nedelsky, *Judgment, Imagination, and Politics: Themes from Kant and Arendt* (Yargı, İmgelem ve Siyaset: Kant ve Arendt'ten Temalar) (Oxford: Rowman & Littlefield, 2001): vii.
39. Kant, *Critique of the Power of Judgment*, 5:218, 103 ve 5:297, 176; ve Ronald Beiner, "Interpretive Essay" (Yorumlayıcı Deneme), Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy* içinde, 120.
40. Beiner, "Interpretive Essay", 105.
41. Arendt, *Between Past and Future*, 220, 241; Beiner, "Interpretive Essay", 107; Tracy Stark, *The Transfiguration of the Particular: The Emancipatory Potential of Kant's "Critique of Judgment"* (Tikel Olanın Suret Değiştirmesi: Kant'ın "Yargı Eleştirisi"nin Özgürleştirici Potansiyeli) (Doktora tezi, Boston College, 1995): 13; Beiner, *Political Judgment*, 157.
42. Cascardi, "Communication and Transformation", 110.
43. Beiner, *Political Judgment*, 2–4.

* The title of this essay derives from the description of the historical writings of Immanuel Kant as constituting a "fourth critique." Anthony J. Cascardi, "Communication and Transformation: Aesthetics and Politics in Kant and Arendt" in *Hannah Arendt and the Meaning of Politics*, ed. Craig Calhoun and John McGowan (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997): 129.

1. Leon Trotsky, "The Formalist School of Poetry and Marxism" in *Literature and Revolution*, ed. William Keach (Chicago: Haymarket Books, 2005): 142.
2. David Hopkins, *Neo Avant-Garde* (Amsterdam: Editions Rodopi B. V., 2006): 4.
3. Johanna Drucker, *Sweet Dreams: Contemporary Art and Complicity* (Chicago: University of Chicago, 2005): 62; and Walter L. Adamson, *Embattled Avant-Gardes: Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe* (Berkeley: UC Press, 2007): 13–14.
4. Boris Groys, "Educating the Masses: Socialist Realist Art" in *Art Power* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2008): 141.
5. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, trans. Michael Shaw (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1984); Hal Foster, "What's Neo about the Neo-Avant-Garde," *October* 70 (Autumn 1994): 5–32.
6. See Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (New York: The New Press, 1983).
7. Here I am borrowing Reinhold Martin's use of these terms as vantage points for understanding globalization and urbanism. See Reinhold Martin, "Financial Imaginaries: Toward a Philosophy of the City," *Grey Room* 42 (winter 2011): 62.
8. Drucker, *Sweet Dreams*, 21. See also Negar Azimi, "Good Intentions," *Frieze* (March 2011): 111–15. As Azimi writes, "What responsibility do [artists] have towards the places their art is shown in and from whom they receive funds?"
9. Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics* (New York: Continuum, 2005): 190.
10. Sven Lutticken, *Idols of the Market: Modern Iconoclasm and Fundamentalist Spectacle* (Berlin: Sternberg Press, 2009).
11. Negar Azimi, "Good Intentions," 111.
12. Lionel Trilling, *The Liberal Imagination* (New York: New York Review of Books, 2008): 103.
13. For a discussion of the "oppositional rhetoric of radicality" in contemporary art see Drucker, *Sweet Dreams*, 7 and 65–66.
14. Vasıf Kortun, quoted in Kaelen Wilson-Goldie, Kader Attia, Vasıf Kortun, and Wael Shawky, "If You Can Improve the Corner of Your Street . . ." (summer 2011): http://www.tate.org.uk/tateetc/issue22/artinmiddleeast.htm (accessed May 24, 2011).
15. Ibid.
16. Azimi, "Good Intentions," 114.
17. Cornelius Castoriadis, *Figures of the Thinkable*, http://www.costis.org/x/castoriadis/Castoriadis-Figures_of_the_Thinkable.pdf (accessed June 11, 2011).
18. Ibid.
19. Vered Maimon, "The Third Citizen: On Models of Criticality in Contemporary Artist Practices," *October* 129 (summer 2009): 96, 108.
20. Ibid., 89, 96, and 108.
21. Ibid., 96.
22. Hazem Kandil, "Revolt in Egypt," *New Left Review* 68 (March–April 2011): 17.
23. In my assessment of Hannah Arendt's turn to Kantian judgment I am indebted to Ronald Beiner, Tracy Stark, Anthony J. Cascardi, James Kirwan, and Tamar Japaridze. As Cascardi writes, Arendt's attempt is to "derive a political theory from Kant's aesthetics." Cascardi, "Communication and Transformation," 108.
24. Henry E. Allison, *Kant's Theory of Taste* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001): 3, 13; Dieter Henrich, *Aesthetic Judgment and the Moral Image of the World* (Stanford: Stanford University Press, 1992): 29–30.
25. Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgment*, ed. Paul Guyer, trans. Paul Guyer and Eric Matthews (New York: Cambridge University Press, 2000): 5:168, 56.
26. Kant, *Critique of the Power of Judgment*, 5:170, 57; and Graham Bird, "The Critique of the Power of Judgment: Introduction" in *A Companion to Kant*, ed. Graham Bird (Oxford: Blackwell Publishing, 2006): 399.
27. Bird, "The Critique of the Power of Judgment: Introduction," 403–4.
28. Ibid., 404; and Kant, *Critique of the Power of Judgment*, 5:204, 89.
29. Kant, *Critique of the Power of Judgment*, 5:215, 100 and 5:282, 162; Hannah Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, ed. Ronald Beiner (Chicago: University of Chicago Press, 1992): vii.
30. Kant, *Critique of the Power of Judgment*, 5:215, 101.
31. Ibid., 5:240, 124; and Allison, *Kant's Theory of Taste*, 156.
32. James Kirwan, *The Aesthetic in Kant: A Critique* (London: Continuum, 2004): 16; and Tamar Japaridze, *The Kantian Subject: Sensus Communis, Mimesis, Work of Mourning* (Albany: State University of New York Press, 2000): 72.
33. Kant, *Critique of the Power of Judgment*, 5:212–13; 5:281.
34. Ibid 5:238. See Anthony Saville, "Kant's Aesthetic Theory" in *A Companion to Kant*, 444; Rainer Rochlitz, *Subversion and Subsidy: Contemporary Art and Aesthetics* (London: Seagull Books, 2008): 42–43; and Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method* (New York: Continuum, 2004): 32.
35. Kant, *Critique of the Power of Judgment*, 5:238, 122; and Japaridze, *The Kantian Subject*, 89. See also Hannah Arendt, *Between Past and Future* (New York: Penguin Books, 1993): 222.
36. The rereading of Kant's "third critique," *Critique of the Power of Judgment*, is proposed in Arendt's *Crisis in Culture* (1961) and her posthumously published *Lectures on Kant's Political Philosophy*, vii and 7–10. Arendt argues that it is in fact Kant's "third critique" that "should have become the book that is otherwise missing in Kant's great work," what she calls his "unwritten" political philosophy.
37. Ronald Beiner, *Political Judgment* (Oxon: Routledge, 2009): 16; and Arendt, *Between Past and Future*, 220–23.
38. Ronald Beiner and Jennifer Nedelsky, *Judgment, Imagination, and Politics: Themes from Kant and Arendt* (Oxford: Rowman & Littlefield, 2001): vii.
39. Kant, *Critique of the Power of Judgment*, 5:218, 103 and 5:297, 176; and Ronald Beiner, "Interpretive Essay" in Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, 120.
40. Beiner, "Interpretive Essay," 105.
41. Arendt, *Between Past and Future*, 220, 241; Beiner, "Interpretive Essay," 107; Tracy Stark, *The Transfiguration of the Particular: The Emancipatory Potential of Kant's "Critique of Judgment"* (PhD diss., Boston College, 1995): 13; Beiner, *Political Judgment*, 157.
42. Cascardi, "Communication and Transformation," 110.
43. Beiner, *Political Judgment*, 2–4.
44. Lawrence J. Biskowski, "Politics Versus Aesthetics: Arendt's Critiques of Nietzsche and Heidegger," *The Review of Politics* 57, no. 1 (winter 1995): 61–62; and Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory* (London: Continuum, 2002): 289.
45. Bryan Garsten, "The Elusiveness of Arendtian Judgment" in *Politics in Dark Times*, ed. Seyla Benhabib (New York: Cambridge University Press, 2010): 317; George Kateb, *Hannah Arendt: Politics, Conscience, Evil* (Oxford: Martin Robertson, 1983): 7.
46. Beiner and Nedelsky, *Judgment, Imagination, and Politics*, xi; Arendt, *Between Past and Future*, 221.
47. Beiner, *Political Judgment*, 16; Cascardi, "Communication and Transformation," 113.
48. Arendt, *Between Past and Future*, 218.
49. Beiner, *Political Judgment*, 129, 17.
50. Arendt, *Between Past and Future*, 222.
51. Arendt, cited in Beiner, *Political Judgment*, 13.
52. Stark, *The Transfiguration of the Particular*, 2. See also Kimberley F. Curtis, "Aesthetic Foundations of Democratic Politics in the Work of Hannah Arendt" in *Hannah Arendt and the Meaning of Politics*, 110.
53. Cascardi, "Communication and Transformation," 126.

44. Lawrence J. Biskowski, "Politics Versus Aesthetics: Arendt's Critiques of Nietzsche and Heidegger" (Estetiğe Karşı Siyaset: Arendt'in Nietzsche ve Heidegger Eleştirileri), *The Review of Politics* 57, no. 1 (Kış 1995): 61–62; ve Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory* (Estetik Kuram), (Londra: Continuum, 2002): 289.
45. Bryan Garsten, "The Elusiveness of Arendtian Judgment" (Arendt'in Yargı Kavramının Kaçamaklığı), *Politics in Dark Times* (Karanlık Zamanlarda Siyaset) içinde, haz. Seyla Benhabib (New York: Cambridge University Press, 2010): 317; George Kateb, *Hannah Arendt: Politics, Conscience, Evil* (Hannah Arendt: Siyaset, Vicdan, Kötülük) (Oxford: Martin Robertson, 1983): 7.
46. Beiner ve Nedelsky, Judgment, Imagination, and Politics, xi; Arendt, Between Past and Future, 221.
47. Beiner, *Political Judgment*, 16; Cascardi, "Communication and Transformation", 113.
48. Arendt, *Between Past and Future*, 218.
49. Beiner, *Political Judgment*, 129, 17.
50. Arendt, *Between Past and Future*, 222.
51. Arendt, Beiner, *Political Judgment*'tan alıntı, 13.
52. Stark, *The Transfiguration of the Particular*, 2. Ayrıca bkz. Kimberley F. Curtis, "Aesthetic Foundations of Democratic Politics in the Work of Hannah Arendt" (Hannah Arendt'in Yapıtlarında Demokratik Siyasetin Estetik Temelleri), *Hannah Arendt and the Meaning of Politics* içinde, 110.
53. Cascardi, "Communication and Transformation", 126.
54. Rancière'in yazdığı üzere, sanat, "kılgıların, varlık tarzlarının ve hissetme ve söyleme biçimlerinin ortak bir anlamda iç içe örülmüşlüğünü (...) 'ortak olanın anlamı'nı" yeniden ele alması bakımından siyasidir. Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics* (Estetiğin Siyaseti), 5 Mayıs 2006, http://www.16beavergroup.org/mtarchive/archives/001877.php (12 Aralık 2010 tarihinde erişime açılmıştır). Rancière "ortak olanın anlamını" *partage du sensible* (*duygulandırıcı olanın paylaşımı*) diye adlandırır. Bkz. Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics* (New York: Continuum, 2004).
55. Hito Steyerl, *A Thing Like You and Me* (Senin Benim Gibi Bir Şey) (Nisan 2010): http://www.e-flux.com/journal/view/134 (24 Mayıs 2011 tarihinde erişime açılmıştır).

54. As Rancière writes, art is political in reframing "the way in which practices, manners of being, and modes of feeling and saying are interwoven in a common sense . . . a 'sense of the common.'" Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, May 5, 2006, http://www.16beavergroup.org/mtarchive/archives/001877.php (accessed December 12, 2010). Rancière calls this "sense of the common" the *partage du sensible*. See Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics* (New York: Continuum, 2004).
55. Hito Steyerl, *A Thing Like You and Me* (April 2010): http://www.e-flux.com/journal/view/134 (accessed May 24, 2011).

Soyutlama, Tarihe Meydan Okuyor

— Chus Martinez

İki vazo hayal edin. Biri daha yuvarlak, dolgun. Hemen yanında, şişe şeklinde, boynu daha dar ve ağzı çok küçük, içine sıvı doldurmak imkansızmış hissi verecek kadar kapalı görünen bir tane daha var. İkisinin de rengi iddiasız. Burada önemli olan yüzey dokuları: İkisi de elle tutulsun diye yapılmış, tutan kişi vazonun boyutunu kendi vücuduyla kıyaslayabilsin diye, diğer vazonun da orada tutulmayı beklediğini bilerek. Hemen sonra insan zihni vazolardan birinin verdiği hissi diğeriyle kıyaslar. Eller "öne, arkaya, araya, aşağıya ve yukarıya" gider. Aşktaki gibi, istemdışı bir güdüyle insan bu mütevazı nesnelerin çıplak yüzeylerine dokunmak ister. Bunlar göze hitap etsin diye yapılmamış. Hatta gerçek yüzleri ancak elin bu gerçek ya da hayali dokunuşlarından sonra zihne erişiyor. İşte seramiklerin gerçekliği bu görünmeyen, ama dokunsal dünyada yatıyor.

Bu iki nesne, Antoni Cumella isimli sanatçının evreninin parçasıdır. 1913 ile 1985 yılları arasında yaşayan sanatçının çalışmaları bu bienalde yer almıyor, ama sanat ve siyaset arasındaki ilişkiyi daha iyi ifade eden başka örnek vaka düşünemiyorum. Cumella seramiği kullanarak, siyasi ve estetik bakımdan gerekli bir projenin, yani modern sanatın tam merkezinde, yeni bir malzeme ve biçim sentezi ve zihinsel kompozisyon sanatı yaratmak gibi ilginç bir hevesi olan bir seramik sanatçısıydı. Gençlik yıllarında bir seramik atölyesinde çalışan Cumella'nın kararlılığı, 1929'da Barselona'nın Montjuic Dağı'nda düzenlenen Uluslararası Fuar'a yaptığı geziye dayanır. Endüstriyel modernleşme ve mimari ussallaşma gibi gelişmeler, sanat piyasasına ve üretimine, resimde olduğu gibi eli işin içine katan, ama "yaratım"dan ziyade maddi üretim anlamında eli kullanan, farklı bir müdahalenin gerekliliğini açıkça hissettiriyordu. Sırf sergilediği suretler anlamında değil, nesne ve imgelerin gelişen sorunlara çözüm oluşturduğu sınıflandırmalar ve üsluplar açısından tarihi kurgulama biçimimizle ve medeniyet anlayışımızla ilgili bir düzlemde de soyut bir müdahaleydi bu.

Soyutlama, modernleşme ile birçok açıdan benzeşir. Resimde, soyutlama tarihi yener. Resmin "sonu" tartışması artık anlamsızdır. Soyutlama, yarattığı temel zamansız dille mevcut dünyanın ilerisindedir. Fakat bunun da bir bedeli vardır; Ad Reinhardt'ın çalışmalarında da görüldüğü gibi, en kökten biçiminde soyut resim, bir önerme sunamaz, ne olmadığını ifade ederek işler ancak: Siyah boya, rengin imkansızlığının göstergesidir. Biçimin yokluğunda, sadece bir kare, hareketsizliği, hareketin yokluğunu temsil eder. Yanılsama artık mümkün değildir. Boşluk büyük bir yüzeyle çarpışır. Hiçbir şey daha yakın ya da daha uzak değildir, hiçbir şey daha derin değildir. Sadece bir yüzeyden ibarettir.

Modernizmin normalde ayrıcalıklı aracı olan resim yerine seramik açısından soyutlama sorununa değinmede içkin bir yabancılaşma kavramı vardır elbette. Soyutlamanın toplumsal tarihi açısından siyasetini öne çıkarmak için bu kopukluğu yarattım. Bu tarih, Cumella gibi pek ismi duyulmamış bir sanatçının yapıtlarında, bir üstadın imzasıyla veya sanat tarihindeki soyutlama kavramının gösterişiyle kirlenmemiştir. Soyutlamaya dönüşümüz, tarihte ya da bugün her ne anlama geliyorsa, soyutlamanın "maneviyat"ıyla ilgili her türlü hazır kavramın yapısökümden ve verimli (garip veya anlaşılmaz) bir yorumlama sürecinden geçmesini kapsar. Seramik, estetikten ve siyasetten beklentilerimizin altüst olabileceği, tarih ve tarihin okumasının tersyüz edilebileceği bir ortam sunar. Seramik, soyutlamanın eleştirisinin suretlerin üstünde olduğu halde, kökten şekilde içkin olduğunun altını çizen en doğru örnektir.

Seramik, modern zekanın sanatsal aracı değil ve zaten suret de geleneksel olarak bu aracın

Abstraction Defies History

— Chus Martinez

Imagine two vases. One is rounder, fuller. Next to it, another that is shaped more like a bottle, with a narrow neck and a very small mouth, an opening that is almost not an opening, since one can hardly imagine the possibility of pouring a liquid inside. The colors of both are plain. The surface texture is what really matters here: Both have been made for the hand to hold, and in the holding, for the holder to compare their size with his or her own body, knowing the other vase is there ready also to be held. Then the mind will compare the feeling of one versus the other. The hands will go "before, behind, between, above, below." Like an imperative of love, one wishes to touch the naked surfaces of these humble objects. These things are not made for the eyes. In fact their real picture only reaches the mind after these motions—be they actual or imagined—of the hands. The primary truth of ceramics resides in invisible, but tactile, worlds.

These two objects are part of the universe of an artist named Antoni Cumella. He lived from 1913 to 1985, and while his work is not part of this biennial I cannot think of a better case study in thinking about the relationship between art and politics. He was a ceramist with the intriguing ambition of creating, through ceramics, a new synthesis of material and form, the art of mental composition, at the core of a politically and aesthetically necessary project, modern art. His resolution was highly influenced by his visit as a teenager to the 1929 International Exposition held on the mountain of Montjuïc in Barcelona. At the time he was already working in a ceramic workshop. The development of industrial modernity and the rationalization of architecture seemed to make even more clear the necessity of a different kind of intervention in the field of art and production—one that, like painting, involved the hand, but in the sense of material production rather than "creation." An intervention that was abstract, not only with respect to representation, but on a level involving our very understanding of civilization and the way we construct history in terms of taxonomies and styles, where objects and images provide solutions to evolving problems.

Abstraction shares many qualities with modernity itself. In painting, abstraction defeats history. The question of the "end" of painting makes no sense any more. Abstraction creates an ultimate language that defeats the existing world by being timeless. The price is high, however, since abstract painting in its more radical form, as in the work of Ad Reinhardt, is not a proposal, but works *ex negativo*: The black pigment serves as a statement of the impossibility of color. The lack of form, just a square, stands for stillness, the absence of movement. No illusion is possible anymore. Space collides into a big surface. Nothing is closer or farther away, nothing is deeper. It is just a surface.

To be sure, there is an element of estrangement inherent in addressing the question of abstraction from the vantage point of ceramics rather than through painting, the ordinarily privileged medium of Modernism. I am introducing this rupture in order to foreground the politics of abstraction in terms of its social history—a history that, in the work of a relatively unknown artist such as Cumella, is untainted by the master signature and the art-historical pretentiousness of abstraction. Our return to abstraction goes through a deconstruction and a productive rendering (as strange or opaque) of any received notion of abstraction's "spirituality"—whatever this meant historically, and whatever it means today. Ceramics offers a position where history and its reading can be turned inside out, where our expectations of the aesthetic and the political can be overturned. Ceramics is the perfect example of how abstraction's critique is meta-representational yet radically immanent.

birincil işlevi ya da amacı değildir. Peki o zaman Cumella neden soyutlamayı ve soyutlamanın siyasetle ilişkisini ele alırken kili ve temel biçimleri seçmiştir? Seramikler nesnelerdir, işlevsel nesneler; onların tarihi "şey"lerin tarihidir. Seramik yapıtları ele alırken, onları üreten insan gücünü dışlamanın ya da işlevlerinden bağımsız olarak düşünmenin hiçbir anlamı yoktur. Tamamen hareketsiz dururken, hiçbir şey yapmazken bile estetikle değil bezemeyle ilişki kurar bunlar. Kişilikleri yoktur; bilgelik sevgisini bir varoluş biçimiyle ya da bir hayat tarzıyla bağlantılandırma dürtüleri yoktur. Bu vazolar ve kaseler sadece şeydirler; üsluplarıyla ve maddi güçlerin onlar üstünde yarattığı biçimlerle tarihsel olarak var olurlar.

1936'da İspanya önemli bir siyasi değişim yaşadı. General Emilio Moro'nun önderliğinde cumhurbaşkanına karşı yapılan darbe, milliyetçiler ve cumhuriyetçiler arasında üç yıl süren savaşa ve ardından 1939 ile 1975 yılları arasında General Francisco Franco'nun tutucu diktatörlüğüne zemin hazırladı. Savaşın başlangıcından hemen önce Cumella, 6. Milano Trienali'ne katılmış ve orada altın madalya kazanmıştı. Siyasi görüşü nedeniyle 1940 yılında hapse girmiş ve 1952'de pasaportu iade edilene kadar seyahat etme hakkından mahrum bırakılmıştı. Ancak o zaman, 1950'lerin sonlarından başlayarak çalışmalarını İtalya ve Almanya'da yeniden sıklıkla sergilemeye başladı ve epey bir ün kazandı. Cumella İspanya'da tutuklu kaldığı süre boyunca elbette sürgün hayali kuruyordu. Ama pasaportu olmadığı için esas soru, nasıl *kalacağıydı.* Seramik onun için bir takıntı haline geldi; az insanın kafasını çevirip bakacağı garip bir alandı. Bir sığınak ve aynı zamanda atlama yapabileceği bir yer. Atlama mı?

Karl Marx, siyasetin ilk ama tamamlanmamış kahraman-sız-laştırmasını *Louis Bonaparte'ın 18. Brumaire'i*'nde (1852) ortaya atar. Marx'a göre, devrim süreci trajediden saçmalığa dönüşmemek için, "durmadan kendilerini eleştiren, gidişatları içinde kendilerini sürekli durduran ve neticede görünüşte tamamlanıp bitmiş olana geri dönüp baştan alan" proleter pratiklerinin kendine yönelik döngüsünü harekete geçirecektir; ta ki tarihi değişim anının tanımı oluşana ve sonuçta "şartlar, *Hic Rhodus, hic salta!* (Türkçede "Halep oradaysa, arşın burada") diyene" kadar.

İşte Rodos, atla da görelim. Ezop masallarından bir alıntı bu. "Palavracı Adam" isimli fablda, bir atlet, zamanında Rodos'ta muhteşem bir atlama yaptığını ve tanık da bulabileceğini söyler. Öykünün en can alıcı yeri ise, palavracıyı kenarda izleyenlerden birinin, tanığa gerek olmadığını, isterse atlayışı hemen orada, herkesin önünde tekrar edebileceğini söylemesidir. Cumella'nın seramik takıntısı ve İspanyol İç Savaşı'ndan sonraki yapıtları esasında bir geri çekilme; yoğun bir içe dönme olarak görülebilir; garip bir histir bu, hayatın durması gibi değil de, zamanın mantığına ters bir harekettir, hayatın geriye, siyasi ve toplumsal bakımdan olmayan bir zamana doğru, umudun bir seçenek olmadığı, açlığın gündelik bir sorun olduğu ve hayatta kalabilme çabasının sessiz bir cemaatin ortak paydası olduğu bir zamana doğru hareket etmesidir.

Cumella'nın bu son derece soyut biçimleri üretmesi bir yandan da, Rodos'taki (veya Halep'teki) atlama gibi tanık gerektirmediğinden bir kaçış olarak kabul edilebilir. Bu seramik parçalar (şeyler, yapıtlar, nesneler) estetik deneyimin içselliğinin yerini değiştiren bir sanatsal üretim olduğundan, geleneksel anlamıyla "bakan" birinin de varlığına ihtiyaç duymaz. Aslında gündelik hayatta değersiz oldukları için herhangi bir kullanıcıdan da bağımsızdırlar. İşte bu sebepten de, bir bakıma sessizleştirilmiştirler; kimseye ne olduklarını, neye yaradıklarını açıklamak zorunda değildirler. Sağduyuyla oluşan "zamanın sanatı" anlayışına karşı koyarlar, dışarıdadırlar, artık olmayan bir sanata ve medeniyet tarihine olan bağlantılarının anlaşılması için, onları açıklayacak henüz var olmayan kuramlara ihtiyaç duyarlar. Bakan ile kullanan, üretim ve *techne,* sanat ve gündelik hayat, iç ve dış arasındaki farkı hiçe saydıklarından son derece siyasidirler. Lenin: Her şey, diğer her şeye bağlıdır.

Ceramics are not the artistic medium of the modern mind, and representation is also not traditionally the medium's primary function or concern. Why, then, did Cumella choose clay, and primary forms, to address abstraction and its relationship with the political? Ceramics are objects, functional objects; their history is the history of things. It makes no sense to think of ceramics as independent from the human forces that created them, or independent from their function. Even in complete stillness, doing nothing, they will relate to the ornament, not to the aesthetic. They do not have an ethos, a compulsion to associate the love of wisdom with a style of life or a mode of existence. These vases and bowls are mere things, but they come to life historically through their style, the forms that material forces produce upon them.

In 1936 Spain suffered a dramatic political turn. A coup d'état led by the general Emilio Moro against the president marked the start of three years of war between the nationalists and the republicans, ending in a conservative dictatorship under General Francisco Franco that lasted from 1939 until 1975. Just before the outbreak of the war, Cumella participated in the sixth edition of the Milan Triennia, where he won the gold medal. For his political leanings, he was jailed in 1940 and did not have the right to travel until 1952, when his passport was returned. Only then could he start presenting his work again in Italy and Germany, where he exhibited extensively starting in the late 1950s and gained major recognition. Cumella, during the time he was trapped in Spain, surely dreamed of the possibility of exile. But without his passport, the question was, then, how to *stay.* Ceramics became an obsession, a strange place where few were going to turn their heads to look. A refuge and, at the same time, a place to make a jump. Jump?

Karl Marx introduces, in *The 18th Brumaire of Louis Bonaparte* (1852), a first but incomplete de-hero-ization of politics. His diagnosis is that the process of revolution will avoid devolving from tragedy into farce by bringing into action the self-reflexivity of proletarian practices, which "criticize themselves constantly, interrupt themselves continually in their own course, come back to the apparently accomplished in order to begin it afresh," until the self-identity of the historical moment of transformation is produced "and the conditions themselves cry out: *Hic Rhodus, hic salta!*"

Here is Rhodes, here is the place for your jump! The quote is from Aesop. In the fable "The Braggart," an athlete boasts that he once performed a stupendous jump in Rhodes, and can produce witnesses. The punch line is the comment of a bystander, who observes that there is no need to produce witnesses, since the athlete can surely demonstrate the jump again, here and now. For Cumella, and his obsession with ceramics, his work following the Spanish Civil War can be described as a retreat, a fierce involution—a weird feeling not of life being still, but a movement contrary to the logic of time, driving life backward to a non-time politically and socially, a time when hunger was an everyday fact of life, when hope was not an option, and surviving was a shared exercise among a silent community.

Cumella's making of these highly abstract forms was also a retreat in the sense that they do not seem to demand a witness, like the jump in Rhodes. These ceramic pieces—things, works, objects—constitute an artistic production that displaces the internality of aesthetic experience and therefore do not need a "beholder" in the traditional sense of the term. They are good for nothing in the context of the everyday, and therefore they are also freed from the need for a user. In this way they are imbued with a certain muteness, they do not tell anybody what they actually are and do. They resist a commonsense view of "the art of their time," they are located outside, they demand as yet non-existing theories to explain them, to understand their link to a history of art and civilization that seemed gone for good. Their profoundly political aspect is their refusal to differentiate between beholder and user, production and *techne,* art and the everyday, inside and outside. Lenin: Everything is connected to everything else.

Bu nesnelerin alçakgönüllülükleri neredeyse çılgıncadır (Kazimir Maleviç'in tekniğe karşıt biçimde uygulanmalarıyla sınırsız kozmik hırslarını açık eden süprematist resimleri gibi). Cumella, çoğaltma sürecinin yenilikçiliğin yerini aldığı, biçim, renk ve tözün evriminin mutasyonla yer değiştirdiği bir yapılar silsilesi üretir. 1940 ve 1950'lerdeki üretiminin hiçbir parçası bir diğeriyle ya da üreteniyle sürekli bir iletişim kurmaz. Bilakis, sakince diğerleri arasında var olabilecek basit bir birey, bir arketip aramak gibi çileli bir işe soyunmuşlardır. İşte bu yüzden bu vazolar ve kaseler hiçbir zaman tek başına değildir. Daima ikili ya da üçlü haldedirler. Anlamları kompozisyonda değil, ama bir arada var olabilme ve var olabilmenin olasılığında yatar. Bu anlamda, sokakları ya da şehir meydanını andırırlar: Kendi başlarına bir toplumsal birim oluşturmazlar, ama şenlikli toplumun ön koşuludurlar.

Soyutlama bir nevi geri çekilme, bir boşlamadır. Böylesine kökten biçimde soyutlama, yeraltına inme olarak kabul edilmelidir; eleştirel tavrın dayanak noktası, siyasetin temel bir felsefi prensip olan "teori" altında sınıflandırıldığı bir yer olarak görülmelidir. *Theoria*, Yunancadaki asil kökenine bakıldığında, görme eylemi, tasavvur ve tahmin yürütme kavramlarını içerir. *Thea* (görme) ve *theoros*'un (izleyici) bir araya gelmesi eylemidir. Teorik özne, hem üreten hem de alıcı olandır. Uygulamadan, grup içinde, cemaatte ya da toplumsal alanda hareket etmekten farklı bir çaba gerektiren bir sentezdir bu.

Ama geri çekilmenin neden önemli olduğu ve yabancılaşmadan nasıl farklılaştığı soruları baki kalır. Edilginliğin neden olumlu bir eylem biçimi olduğu da. Basit bir cevap yoktur. Bu yüzden geri çekilme kavramını ve eylemini bir yaratım biçimi olarak değerlendirmek gerekmektedir. Kendine hakim olma, siyaset için gereklidir, çünkü toplumun merkezindeki işbirliği yapısının üretim süreci, potansiyelini içten gelen reddetme eylemine borçludur. Siyaset vatandaşların ait olduğu düzeni belirler; daima özneler arasındaki yatay ilişkilerden başlayıp, yerel etkimeler ve neşeli tutkularla ileri giden bir gücün tetiklediği sonsuz yaratıcı bir üretim projesidir. Siyaset, muhafazadan gelişmeye giden neşedir. Neşe de inzivaya çekilmenin en önemli kavramlarından biridir. Hüzün değil, neşe olmalıdır; çünkü hüzün kapanmadır ve ideal durumda geri çekilme, yaratıcı bir iyileşme, gelişme, açık bir yolda sonsuzca ilerleme süreci olmalıdır. Hüzün gibi her türlü savunma ve sakınma enerjisi, geri çekilmenin yaratabileceği potansiyel bireyler arasında köprü kuran özne açısından bir tehdit mahiyetindedir. İnzivaya çekilen birey, o anki varlığını tam anlamıyla ortaya koyarak kendini baştan yaratır, bir *homohom*'u, yani geri kazanılması gereken kolektif akla olan sevgisiyle güçlenmiş bir insanın nasıl olduğunu hisseder.

Siyaset, değer biçme, disiplinin bireyselleştirilmesi, hükümetin sosyalleşmesi ve yasamanın, etkileri açısından birbirinin yerini nasıl alabileceğinin tarihi açıdan tanımlandığı koşullarda oluşur. Bu koşullara karşı mücadelelerin çeşitliliği olarak da kabul edilen siyaset, aynı zamanda bu mücadelelerle damgalanır ve kirlenir. Soyut, ifadesiz, durağan ve sinir bozucu derecede edilgin olan her şey, modern siyaset anlayışımız açısından birçok sorun yaratır. Sanat ve siyaset, kendini yok etmemek ve temsil düzeni ile çakışmamak için daima, birlikte ya da ayrı ayrı geri çekilme mekanizmaları icat etmelidir.

The humbleness of these objects is almost hysterical (a quality that they share with Kazimir Malevich's Suprematist paintings, whose anti-technical execution betrays their boundless, cosmic ambition). Cumella produces a sequencing where processes of replication take the place of innovation, where evolution in form, color, and substance is replaced by mutation. His entire production during the 1940s and 1950s does not take the form of a continuous conversation among the objects, or among the objects and their maker. On the contrary, it performs the arduous task of a search for an archetype, a simple individual that through simple means could be in the presence of others. That is why these vases and bowls are never alone. There are always two or three together. The meaning lies not in the composition, but in coexistence and its bare possibility. In this, they resemble the streets or the city square: They do not form a social body in themselves but make for the precondition of conviviality.

Abstraction is a form of retreat, a voiding. Abstraction in this radical form should be viewed as underground-ness, an anchor for the critical attitude, a place where politics are subsumed under a central philosophical principle: theory. *Theoria,* in the Greek noble sense of the word: the act of viewing, contemplation, speculation. The act of uniting *thea* (sight) and *theoros* (spectator). The theoretical subject is both the producer and the receiver, a synthesis that requires an effort different from practicing, from acting inside the group, the community, or the realm of the social.

But the question may remain of why retreat is important, and how it is different from self-alienation. Why passivity could be a positive form of action. There is no simple answer. Instead one will have to consider the notion and the act of retreat as a figure of creation. Self-mastery is a necessary ground for politics, since the productive process of cooperative constitution at the core of the social owes its potential to the fundamental action of spontaneous refusal. Politics names the form in which citizens relate; it is a project of infinite creative production triggered by a force that always starts from the horizontality between subjects and is propelled forward by local affections and joyful passions. It is the joy of springing from preservation to promotion. And joy is a key notion for the retreat. It needs to be joy and not sadness, since sadness is a kind of closure, and a retreat, ideally, should be a process of creative self-expansion, of the self infinitely proceeding on an open path. Sadness and all energies of defense, of avoidance, pose a great resistance to the potential trans-individual subject that may emerge from the exercise of withdrawing. In retreat the human produces itself by stating the full presence of the present-being, sensing a *homohom,* a human enriched by the love of a collective intelligence yet to be regained.

Politics is made under conditions that must be historically specified as to the modes in which valorization, individualizing discipline, socializing governmentality, and law mutually displace one another in their effects. Politics, understood as the multiplicity of struggles directed against these conditions, is simultaneously marked and contaminated by them. The abstract, the inexpressive, the inert, the unnervingly passive pose many problems to our modern understanding of the political. But, in order not to destroy itself or to coincide completely with the order of representation, art and the political, together or taking separate paths, are always in need of inventing mechanisms of withdrawal.

Bu Mekân Artık Bu Yer Değil

— Aykut Köksal

Felsefenin bugün de tartıştığı kavramların büyük bir bölümünü ortaya atan Kant, *Saf Aklın Eleştirisi*'nde şöyle diyordu: "*a priori* bilginin ilkeleri olarak duyusal görünün iki saf biçimi vardır: mekân ve zaman"[1]. Deleuze, Kant'ın bu kavramsallaştırmasını, "beliren her şey zaman ve mekânın koşulları altında (...) belirir"[2] diye aktarır. Buradan yola çıkarak, sanat nesnesinin, zamansal ve mekânsal olmak üzere iki farklı gerçeklik tanımladığını söyleyebiliriz. Yapısal bir çözümleme, zamansal olanın, öğelerin zaman içindeki peş peşeliğine dayandığını, mekânsallığın ise öğelerin *eşzamanlılığıyla* gerçeklik kazandığını gösterir. Bu bağlamda eşzamanlılığı kavramsallaştıran düşünürlerin başında Lessing gelir. 18. yüzyılda, şiirle resmin temsil olanaklarının karşılaştırılması, önde giden estetik tartışmalarından biridir. Ayrımı net bir biçimde yapan ve tartışmayı sonlandıran Lessing olur. Lessing *Laocoon* başlıklı çalışmasında, şiirin zaman içinde art arda sıralanan, eklemlenmiş seslerden yararlandığını, resmin ise şiirden farklı gösterge ve araçları, yani mekân içinde yer alan biçim ve renkleri kullandığını söyler ve resimde yer alan düzenlemelerin *eşzamanlılık* içerdiğini belirtir.[3] Lessing'in açtığı yoldan ilerleyerek, zamansal olanın karşısında mekânsallığın bir eşzamanlılık durumu/olanağı oluşturduğunu söyleyebiliriz. Eşzamanlılık durumu, Lessing'in resim üzerinden verdiği örnekte, bir ontolojik olanağın sonucu olan belirli bir olgu olarak ortaya çıkıyor. Ne ki bu olanak sadece bir ontolojik durumun zorunlu sonucu olmakla kalmıyor, tüm mekânsal üretim alanlarında, yeni anlatım yollarına kapı açıyor ve sanatçının dünyaya yanıt vermesi için geniş bir söz alanı oluşturuyor.[4] Giderek, günümüz dünyası karşısında sanatçının siyasal duruşunun olası taşıyıcısına dönüşüyor.

Bugün şiir gibi zamansallıkla, resim gibi mekânsallıkla kendini gösteren disiplinlerin yanı sıra, müzik, tiyatro ya da çağdaş sanat gibi mekân-zamansal bir yapı taşıyan disiplinlerden söz ediyoruz. Eşzamanlılık olanağının yer/mekân/bağlam ilişkisinde nasıl bir rol oynadığını görebilmek içinse tarihsel sürece bakmak gerek.

* * *

Geleneksel dünyadaki kültürel üretim, içinde yer aldığı bağlamla doğrudan ve zorunlu bir anlam ilişkisi içindeydi. Bu ilişki sadece anlamsal zorunluluk taşımakla kalmıyor, kültür nesnesini, bağlamı tanımlayan yerin/mekânın zorunlu ve koparılamaz bir parçasına dönüştürüyordu. Kuşkusuz, modern öncesi dünyadan söz ettiğimizi, bu dünyada, yer ile mekânın özdeş olduklarını belirtmeliyiz. Başka bir deyişle geleneksel dünyada belirli bir yerden söz etmek, aynı zamanda belirli bir mekândan söz etmek anlamına geliyor. Modern öncesi dünyada bağlamın bir parçası olma durumunun iki boyutu var: ilki başta belirttiğimiz anlamsal boyut, ikincisi ise fiziksel boyut. Bağlamla kurulu ilişkideki anlam alanını oluşturanın, o kültür dünyasına ait olan belirli bir kozmologya düşüncesi olduğunu biliyoruz. Farklı kültürlerin kozmologya düşünceleri, hep aynı türden bütünsel yapılar doğuruyor. Bu bütünlük geleneksel dünyadaki özne/nesne bütünlüğünden kaynaklanıyor. Geleneksel dünyada, nesnenin özneden bağımsız bir gerçeklik tanımlamadığını, kültürel üretimin, her alanda özne/nesne bütünselliğine sahip olduğunu görüyoruz. Bu dünyada müzik ve mimarlığın, özerk bir kendilik (*entité*) tanımlayan temsile, yani notasyon ve çizime sahip olmamasının nedeni de bu. Her iki alanda da bilgi *praxis* sürecinde, bir tür kendiliğindenlikle ve özne/ler üzerinden gerçeklik kazanıyor; müzikçinin ya da yapı ustasının zihninde, sonuç ürün, önceden

This Space Is No Longer This Place

— Aykut Köksal

Kant, who formulated most of the concepts discussed by philosophy even today, wrote the following in *Critique of Pure Reason*: "Time and space are, therefore, two sources of knowledge, from which bodies of *a priori* synthetic knowledge can be derived."[1] Deleuze uses Kant's conceptualization in the following way: "Everything which appears appears under the conditions of space and time."[2] Based on this, we can say that the art object defines two distinct realities in terms of time and space. A structural analysis reveals that the temporal depends on the succession of elements in time, whereas the spatial becomes real with the *simultaneity* of elements. One of the leading thinkers who have conceptualized simultaneity in this context is Lessing. His comparison of poetry and painting in terms of their potential of representation in the 18th century resulted in one of the most important esthetical discussions. Lessing was the one to make a clear distinction between the two and put an end to this discussion. In *Laocoon,* Lessing wrote that poetry made use of temporally consecutive and articulated sounds, while painting, in contrast to poetry, used different signs and means, i.e., shapes and colors that were posited within space, and that the compositions in painting were based on simultaneity.[3] Following Lessing's lead, we can say that compared to the temporal, the spatial presents a condition of or potential for *simultaneity.* In Lessing's example concerning painting, simultaneity emerges as a specific phenomenon that is the result of an ontological potential. This potential, however, is not only the necessary result of an ontological state, but it also makes new ways of expression possible within all spatial areas of production, thus offering the artist a wide space to respond to the world.[4] Furthermore, it turns into a potential conveyer of the artist's political stance *a propos* the contemporary world.

Today, besides temporal disciplines like poetry and spatial ones like painting, we talk of disciplines like music, theater and contemporary art, which have a spatio-temporal structure. In order to trace the role played by the potential of simultaneity vis-à-vis the relationship among place, space and context, we need to study the historical process.

* * *

Cultural production in the traditional world had a direct and necessary relationship of meaning with its context. Not only was this relationship laden with necessary meaning, but it also converted the object of culture into a necessary and inalienable part of the place/space that defined the context. Doubtlessly we are talking here about the pre-modern world, where place and space are identical. In other words, in the traditional world, to talk about a specific place is also to talk about a specific space.

Being part of the context in the pre-modern world has two dimensions: one, as we mentioned before, the dimension of meaning, and two, the physical dimension. We know that it is the specific cosmological conception inherent in that culture world that creates the field of meaning in its relationship with the context. Different cosmological conceptions of different cultures always create the same type of unifying structures. This unity stems from the subject/object unity found in the traditional world, where we see that the object does not define a reality independent of the subject, and that cultural production confirms subject/object unity on all fronts. This is the reason why in this world music and architecture do not have a representation that defines an autonomous entity, i.e., musical notation and drawing. In both

tanımlanmış nesnel bir gerçeklik olarak yer almıyor. Bu yüzden modern öncesi dünyada bağımsız bir bilgi nesnesi olarak sanat yapıtından söz etmek de olası değil.

Bağlamın fiziksel olarak bir parçası olma durumu ise, kültürel üretimin o yerle (o mekânla) kurduğu bütünsellik ilişkisindedir. Modern öncesi dünyada -dinsel ya da dindışı bir ritüelin öğesi- müzik ancak belirli bir yere ait olarak anlam taşır. Kutsal Kitap'tan bir sahnenin betimlendiği mozaik ya da fresko, bir Aziz'i gösteren vitray, Kuran'dan bir ayetin yazılı olduğu çini, hem içinde yer aldıkları mekânsal bağlamın anlamını üreten ve o bağlamla anlamlanan öğeler olarak vardır, hem de doğrudan o yerin (o yapının) koparılamaz fiziksel parçası olarak. Ortaçağ'da heykel, Panofsky'nin de belirttiği gibi, yapıya eklenmiş bir öğe değil, mimari kütlenin işlenmiş bir parçasıdır.[5] Bir Osmanlı minyatürü, parçası olduğu kitaptan koparılamaz; dahası, minyatürde nakşedilmiş bir ağaç, minyatürün çerçevesini aşıp sayfanın bütününe akarak, bize kitabın ayrılmaz bir parçası olduğunu söyler.

Bütüne ait olma durumu, minyatürde çerçeveyi delip geçen ağaç örneğinde olduğu gibi bir tür yabancılaştırma etkisi (*Verfremdungseffekt*)[6] ile gösterilir; bir mozaik ya da bir fresko da bize üzerinde yer aldığı duvar yüzeyini işaret eder. Panofsky, Ravenna *San Vitale*'de, bir *tympanum* duvarının yarım dairesel yüzeyi üzerinde yer alan ve *İshak'ın Kurban Edilişi*'ni resmeden mozaikte (6. yüzyıl), manzaranın *tympanum* duvarının dairesel sınırına tabi olarak resmedildiğini, böylece bakışın resim yüzeyini delip gitmek yerine bu yüzeye takılıp kaldığını söyler.[7] Betimleme mantığının izleyiciye gösterdiği bu yüzey, *San Vitale*'nin duvar yüzeylerinin bir parçasıdır. Burada mozaik, kendi sınırlarının ötesine giden bir programı işaret etmektedir, bu ise mekânın bütününü kapsayan ikonografik programdır. İkonografik programın yapısı, farklı temsillerin belirli bir mekân içinde ve belirli bir düzende gerçekleşen yan yanalığına yani eşzamanlılığa dayanır. Mozaik, öteki mozaiklerle ve içinde yer aldığı bağlamın (kilise mekânının) tüm diğer öğeleriyle eşzamanlı bir bütün tanımlar; minyatür de nakkaşın elinden çıkmış öteki minyatürlerle ve elyazmasının tüm yapraklarıyla eşzamanlılık oluşturur; sonuçta gerek kilise, gerekse de kitap mekânı anlamsal bir bütüne ulaşır.[8]

Avrupa'da, Rönesans'la yani geleneksel dünyanın çözülmeye başlamasıyla birlikte bağlamsal bütünlük de çözülme sürecine girecektir. Bu çözülme aynı zamanda özne/nesne birliğinin de ortadan kalkması anlamına gelir. Öznenin nesneden kopması, araya belirli bir mesafenin girmesi, öznenin nesneye *dışarıdan* bakmaya başlamasını getirecek, bu ise modernleşmeye giden yolda ilk adım olacaktır. Jacob Burckhardt, Dante'nin "sırf uzak manzaraları doya doya seyredebilmek amacı ile yüksek dağlara" çıktığını söyler ve "belki de o, klasik çağlardan beri bu işi ilk kez yapanlardan biridir" der.[9] Kuşkusuz burada asıl önemli olan, Dante'nin dışarıdan gözlediğini metne aktarmasıdır. Yazarın 14. yüzyılın başındaki bu edimini, Rönesans'ın başlangıç noktası olarak görmek yanlış olmasa gerek. Özne ile nesne arasına mesafenin girmesi, Dante'den bir yüzyıl sonra, bu kez ressamın dış dünya gerçekliğini iki boyutlu düzlem üzerine aktarmanın yolunu aramasında ve bu aktarımın aracı olarak *perspectiva artificialis*'i bulmasında belirleyici olur. Artık izleyicinin gözü resim yüzeyine takılmayacak, yanılsama yoluyla üretilmiş gerçekliği kavramak için yüzeyi delip geçecektir. Resim, tanımladığı *eşzamanlı* gerçekliği kendi sınırlarının içine çekmiştir. Sınırların içine çekilme durumu, bağlamın çözülmesinin de bir sonucudur. Resim mekânsal bağlamın fiziksel bir parçası olmaktan kurtulup çerçeveli tuval üzerinde özerk bir kendiliğe dönüşmüş, mimari kütleden bağımsızlaşan heykel de kaide üzerinde özerklik kazanmıştır.

Bu *apollonsu* içe kapanmayı[10] hem ritüelin ve ait olduğu mekânsal bağlamın dışına çıkarak dinleti müziğini doğuracak olan müzikte, hem de oyun alanını kutu sahneye (*yanılsama* sahnesine) kapatan, böylece parçalanmayı doğrudan mekânsal bir parçalanmaya dönüştüren tiyatroda görüyoruz. Geleneksel dünyadaki temsil dizgesi tümüyle değişime uğramıştır: Yanılsamacı resim var olan yüzeyini izleyiciden saklarken, yanılsamacı tiyatro, izleyicinin,

fields, knowledge gains reality during praxis through a kind of spontaneity and by means of the subject(s); the end product does not exist as a predetermined objective reality in the mind of the composer or the stonemason. For this reason, it is not possible to talk about a work of art as an independent *object of knowledge* in the pre-modern world.

Being a physical part of the context stems from the unifying relationship that cultural production assumes with that place (space). In the pre-modern world, music –as part of a religious or lay ritual- has meaning only in so far as it belongs to a specific place. A mosaic or fresco that depicts a scene from the Bible, a stained-glass window showing a saint, a tile with a Quranic verse written on it all exist as elements that produce the meaning of the context they are a part of, but also directly as an inseparable physical part of that place (building). As Panofsky said, a sculpture in the Middle Ages was not an element added to a building; it was a processed piece of the architectural mass.[5] An Ottoman miniature cannot be severed from the book it is in; what's more, a tree in the miniature flows over the frame of the miniature and blends with the page, indicating once again that it is an inseparable part of the book.

Being part of the whole is shown through a kind of estrangement effect (*Verfremdungseffekt*)[6] like the example of the tree in the miniature flowing over the frame; a mosaic or a fresco signals to us the surface of the wall on which it stands. Panofsky states that in the Basilica of San Vitale in Ravenna, the mosaic (dating from the 6th century) above the semicircular surface of a tympanum wall depicting *The Sacrifice of Isaac,* the background scene was painted according to the circular boundary of the tympanum wall, so that the gaze did not pierce through the painted surface but stayed on it.[7] This surface presented to the viewer by the logic of imagery is part of the wall surfaces of San Vitale. Here the mosaic signals a program that reaches beyond its own boundaries – the iconographic program that encompasses the whole space. The structure of the iconographic program rests on the coexistence, i.e., the simultaneity of different representations within a certain space and in a certain order. The mosaic simultaneously defines a whole together with the other mosaics and all of the other elements of the context (the space of the basilica) it constitutes a part of; and the miniature forms a simultaneity with the other miniatures of the same master and with all the pages of the manuscript; in the end, the space of both the basilica and the manuscript attain a unified meaning.[8]

After the Renaissance, when the traditional world began to dissolve in Europe, unified meaning followed suit. This dissolution also meant the destruction of the subject/object unity. Severing the subject from the object required a certain distance to be inserted between them and forced the subject to look at the object *from the outside,* which constituted the first step on the road to modernization. Jacob Burckhardt wrote that Dante "climbed high mountains simply to watch the distant scenery," adding that "perhaps he was one of the first to do so since the classical age."[9] Clearly the crucial point here is his description of Dante writing about what he observes *from the outside.* It wouldn't be too farfetched to regard this act of Dante at the turn of the 14th century as the starting point of Renaissance. The insertion of a distance between subject and object was also crucial for the painter to find a way, one century after Dante, to transfer the reality of the external world onto a two-dimensional surface by using *perspectiva artificialis* as his means. The gaze of the viewer would no longer be stuck on the surface of the painting, but pierce it in order to understand the reality produced by *illusion.* Painting thus included within its borders the *simultaneous* reality it defined. This inclusion is also the result of the dissolution of context. Painting ceased to be a physical part of the spatial context and turned into an autonomous entity on the framed canvas, while sculpture gained a similar autonomy on the pedestal, after being freed from the architectural mass.

We see this Apollonian introversion[10] in music, which went beyond the confines of rituals and the spatial context to create concert music, as well as in the theater, which limited the

olmayan dördüncü duvarı var saymasını ister.

Nesnenin özneden koparak, mesafeyle kurulu bir bilgi nesnesine dönüşmesinin bir başka sonucu da, mimarlık ve müzik ürününün, özerk kendiliği tanımlayacak temsili gerçekliğe, yani mimari çizime ve notasyona kavuşması olacaktır. Kısacası, artık geleneksel dünyanın kendiliğinden bilgisi, modern dünyanın düşünümsel (*réflexif*) bilgisine dönüşmüştür.

Modern öncesi dünyanın, kozmologya düşüncesine bağlı zorunlu anlam bağlamı ortadan kalkınca, modernleşmeyle ortaya çıkan yeni sanat yapıtı, anlam alanı için yeni bir paradigma arayışına düşer. Bu yeni paradigma ise, yeri terkeden ve mekânsal bağlamını değiştiren öznenin, dışarıdan bakarak tanımlamaya (giderek sınıflandırmaya) giriştiği *doğa modellerini yeniden üretme* olur.

20. yüzyıl başının modernizmi hem modernleşme sürecinin zorunlu sonucu olarak ortaya çıkar, hem de modern sanat nesnesini bir kendilik olarak ontolojik sınırlarına götürür. Modernleşme sürecinin başında, anlam bağlamını doğa modellerini yeniden üretme olarak tanımlayan sanat üretimi, bu kez nesnenin içine yönelecek, nesneyi oluşturan öğelerin soyut iç ilişkiler düzeni yeni anlam bağlamını oluşturacaktır. Önay Sözer, böylece Lessing'in tanımladığı genel anlamdaki eşzamanlılıktan, özel anlamda bir eşzamanlılığa geçildiğini ve "bu resim için tek ve temel bir ilke aranacak olursa bunun tüm resmin, yalnızca yüzey üzerindeki biçim ve renklerin eşzamanlı bağıntılarından kalkılarak üretilmesi olduğunu" söylüyor.[11] Sanat nesnesinin içerdiği öğelerin iç ilişkileri, sadece plastik sanatlarda değil, öteki sanat disiplinlerinde de belirleyici olur. İkinci Viyana Okulu'nun hocası Schönberg, önce -atonal yazıyla- sesler arasındaki ilişkiyi özgürlüğe kavuşturacak, doğa modellerini terkedip soyutlama düşüncesine geçecek, daha sonra da, atonaliteden geriye dönüşü olanaksız kılacak bir dizge olarak 12 ses yazısını geliştirecektir. Schönberg-Kandinski yakınlığı ve mektuplaşmaları iki disiplin arasındaki koşutluğun göstergesidir.

Modernizmin bu içe kapalı anlam bağlamı, kendiliği (*entité*'yi) de ontolojik bir sorgulamanın eşiğine getirir. Bunun zorunlu sonucu, 20. yüzyılın ikinci yarısında kendiliğin dağılması olacaktır. Başka bir deyişle modernleşme sürecinin bağlamdan kopardığı sanat nesnesi, yeniden bağlamla ilişki içine giren ve bağlamla birlikte anlamlanan bir üretim alanı tanımlar. İçe dönük bir gerçeklik olarak nesnenin dağılması, bağımsız disiplinlerin tanımladığı resim, heykel gibi özerk kendiliklerin de ortadan kalkmasını getirecek, artık sözünü mekânsal bağlamla kurduğu ilişki üzerinden söyleyen çağdaş sanat üretimi, disiplinlerarası akışkanlığa kapılarını açacaktır. Belirgin özelliklerinden biri *medium* çoğulluğu olan bu üretim, *eşzamanlılık/mekân/bağlam* ilişkisine de yeni açılımlar getirir: eşzamanlılık olanaklarıyla yeni bir ontoloji tanımlayan güncel *medium*'ların varlığı, farklı *medium*'ların bu olanağı daha da çoğaltan eşzamanlı birlikteliği, üretimin tanımladığı mekân-zamansal yapı ve bu yeni yapının verili bağlamla kurduğu ilişki.[12]

Tiyatro ve müziğin içe kapalı kendilikler olmaktan kurtulması, bu disiplinlerde de eşzamanlılık olanağını belirleyici kılıyor. Rönesans'ta, yani modernleşme sürecinin başında, seyirciden uzaklaşarak kendisini yanılsama sahnesine (kutu sahneye/Aristotelesçi sahneye) kapatan oyun alanı, oyun metninin (yazınsal metnin) zorunlu zamansal yapısını[13] yeniden üretmekten öteye gidemiyordu. Başka bir deyişle, metnin artzamanlı (*diachronique*) kuruluşu sahne üzerindeki oyunun tek doğurucu/belirleyici öğesiydi. Kuşkusuz, oyun alanı-seyirci ilişkisindeki kopuş ve sahnenin apollonsu içe kapanması sonucunda tiyatral yerin parçalanması, tiyatronun, tümel mekânın olanaklarını kullanmasını da engelliyordu. Tiyatronun, metnin yapı kuruculuğundan kurtularak özgürleşmesi, mekânın getirdiği *eşzamanlılık* olanağına kavuşmasının da yolunu açacaktı. Metnin zorunlu kıldığı artzamanlı yapının karşısında eşzamanlılık olanağını ilk kez öne süren Vsevolod Meyerhold oldu. Brecht, tiyatral mekânı bütünlüğüne kavuşturamadı, ama yanılsama sahnesinin dördüncü duvarını yıkarak bu

play area to the proscenium stage (the *illusory* stage) and so turned this rupture directly into a spatial rupture. The representation system of the traditional world has been altered completely: illusory painting hides its surface from the viewer, while the theater asks the audience to assume the existence of the missing fourth wall.

Another result of the rupture between subject and object and the transformation of object into an object of knowledge based on distance was for works of architecture and music to obtain a representational reality that would define their autonomous entities, i.e., architectural drawing and musical notation. In short, the spontaneous knowledge of the traditional world turned into the reflexive knowledge of the modern world.

When the necessary context of meaning of the pre-modern world, which hinged on cosmology, ceased to exist, the work of art in the age of modernization began to search for a new paradigm for its field of meaning. This new paradigm presented itself in the form of *re-production of natural models* by the subject, who had left his place and changed his spatial context, and who began to define (and later classify) these models by looking at them from the outside.

The modernism at the turn of the 20th century emerged as the necessary result of the process of modernization and took the modern art object to its ontological limits as an entity. Art production, which had defined its context of meaning as the re-production of natural models at the beginning of the process of modernization, now turned to the inside of the object to create a new context of meaning based on the order of abstract internal relations among the elements forming the object. Önay Sözer maintains that this marked the transition from general simultaneity as defined by Lessing to a particular simultaneity, and that "if one sought to determine a single and fundamental principle for painting, this was the production of the whole painting by using only the simultaneous connections among forms and colors on the surface."[11] The internal relations among the elements of a work of art are crucial not only in plastic arts but in other disciplines of art as well. Schönberg, who was one of the teachers of the Second Viennese School, first liberated the relationship between sounds by using atonal composition, gave up natural models in favor of abstraction, and finally created the 12-tone composition as a system that would make it impossible to retreat from atonality. The close friendship and correspondence between Schönberg and Kandinsky attest to the parallels between the two disciplines.

Modernism's introverted context of meaning brought entity to the verge of an ontological questioning. The unavoidable outcome of this development was the dissolution of entity in the second half of the 20th century. In other words, the art object robbed of its context by modernization defined a field of production that once again established a relationship with context and gained meaning together with that context. The dissolution of the object as an introverted reality would require the disappearance of autonomous entities such as painting and sculpture defined by independent disciplines, and contemporary artistic production, which now expressed itself using its relationship with the spatial context, would open its doors to interdisciplinary fluidity. This production, whose discerning characteristics include the plurality of the medium, brings new possibilities to the relationship among *simultaneity/ space/ context*: the existence of contemporary media that define a new ontology using the possibilities of simultaneity, the simultaneous coexistence of different media, which further expands these possibilities, the spatio-temporal structure as defined by this production, and the relationship this new structure establishes with the given context.[12]

The fact that the theater and music are no longer introverted entities turns the possibility of simultaneity into a determining factor in these disciplines as well. The play stage, which removed itself from the audience and confined itself to the illusory stage (the proscenium stage/ the Aristotelian stage) during the Renaissance or at the beginning of the process of modernization, could not go beyond re-producing the unavoidable temporal structure[13] of the

bütünlüğe doğru giden yolda büyük bir adım attı ve çağdaş tiyatronun kutu sahnenin kısıtlarından kurtulmasında belirleyici oldu.

Tiyatro gibi müzik de, sadece zamansal değil mekânsal bir üretim alanı. Müzik yazısında zamansallık yatay eksende kendini gösterirken, mekânsallık/eşzamanlılık düşey eksende ortaya çıkıyor. Mekânsallık olanağının, pek çok bestecinin üretiminde mekânsal çalışmaların doğuşunu getirdiğini biliyoruz. Mozart, *4 Orkestra İçin Re Majör Serenat*'ta, dört orkestranın eşzamanlı birlikteliğini müziğinin yapı kurucusu kılıyor. *Don Giovanni* operasının balo sahnesinde ise, üç ayrı orkestra, farklı ritmlerdeki üç ayrı dansı (saray dansı, burjuva dansı, köylü dansı) eşzamanlı seslendirerek, üç farklı toplumsal sınıfı müziğe (sahneye) eşzamanlı aktarıyor. Eşzamanlılık olanağını taşıyan mekânsallığın ana paradigma konumuna yükselmesi ise, 1950 sonrasında gerçekleşiyor. Müziğin de kapalı bir kendilik olmaktan çıkması ve ses kaynaklarının mekân içinde dinleyiciyle birlikte örgütlenmesi, bu dönüşümün ana göstergesi oluyor.[14]

* * *

Modernleşmenin getirdiği bir kopuş da *yer* ile *mekân* arasında ortaya çıkar. Burada *yer*, yeryüzünün belirli koordinatlarla tanımlanmış bir parçası anlamını taşıyor. Geleneksel dünyada *yer* ile *mekân* özdeş, çünkü karşılıklı etkileşim/iletişim içinde olmaya olanak tanıyan *aynı mekânda olma durumu* ancak aynı yerde olunduğunda olası. Baştaki tanıma dönersek, belirli bir mekânı tanımlayan eşzamanlılığın aynı zamanda belirli bir yeri tanımladığını görürüz. Modernleşme süreci, yerin mekândan kopmasını getirecek bir dönüşümü başlatıyor. Bu kopuş sürecini en iyi aktaran düşünürlerin başında gelen Anthony Giddens, modernliğin ortaya çıkışıyla birlikte, konum olarak yüz yüze etkileşim durumunda olmayan (uzak) kişiler arasındaki ilişkilerin geliştiğini, böylece mekânın "yöre"den koptuğunu söylüyor.[15] Bu kopuş süreci, ulaşım ve iletişim olanaklarının gelişmesiyle, yani etkileşimin yerin sağladığı eşzamanlılık durumundan bağımsızlaşmasıyla birlikte daha belirgin hale gelecektir. Bir sonraki aşamada, geleneksel dünyanın tümüyle çözülmesi ve sanayi toplumunun ortaya çıkışıyla birlikte, yerin tanımladığı eşzamanlılık durumuna yeni bir eşzamanlılık olanağı eklenecek ve kopuş süreci kesin bir kırılma noktasına ulaşacaktır. Bu yeni olanak, bir iletişim aracı olarak telgrafın bulunuşudur. Telgrafın sağladığı *yeni eşzamanlılık olanağı*, yerin tanımladığı mesafenin/uzaklığın, mekânsal ilişkilerde belirleyici olma durumunu ortadan kaldırır. Başka bir deyişle, artık yerden tümüyle bağımsızlaşmış yeni bir mekânsal bağlam vardır.

Telgrafın (yeni eşzamanlılık olanağının) tanımladığı mekân, o güne dek hâlâ yere bağlı olguların değişimini getirir. Bu değişimin kendini gösterdiği alanlardan biri de savaşlardır. Bir savaşın yere bağlı gerçekliği yerini mekâna bağlı yeni bir gerçekliğe bırakır. Artık savaş belirli bir yerde değil, *eşzamanlı* olarak pek çok yerde gerçekleşir ama tek bir yerden yönetilir. Buna, bu ülkenin yakın tarihinden verilebilecek bir örnek var: Milli Mücadele. Mustafa Kemal'in Milli Mücadele'yi anlattığı *Nutuk*'un önemli bir bölümü, komuta merkezinin, ülkenin dört bir yanıyla kurduğu telgraf haberleşmelerinin aktarılmasından oluşur. Sivas Kongresi'ni ziyaret eden Amerikalı bir gazeteci "Ömrümde daha etkili bir haberleşme şebekesi görmedim" der.[16] 1922'de, başka bir gazetecinin "Bu savaşı nasıl kazandınız?" sorusuna, Mustafa Kemal, "Telgraf telleri ile" diye yanıt verecektir.[17]

Zaman içinde küçük bir sıçrama ile modern sonrası dünyaya ulaştığımızda, bütün iletişim olanaklarıyla küresel bir sanal mekânla karşılaşıyoruz. Şimdi savaşlar yerden bağımsız bir eşzamanlılık içinde gerçeklik kazanmakla kalmıyor, tüm dünya da aynı eşzamanlılığın içinde yer alarak savaşı izliyor; bunun zorunlu sonucu da gerçek olanla sanal olan arasındaki ayrım çizgisinin bulanıklaşması oluyor. Artık yere bağımlı yaşam, eşzamanlılığa dayanan

play script (the literary text). In other words, the diachronic structure of the text was the only determining factor of the play on stage. The disruption in the relationship between the play stage and the audience, along with the Apollonian introversion of the stage resulting in the disintegration of the theatrical place, hindered the theater's use of the potentials offered by the whole space. Once the theater freed itself of the structural impositions of the text, it began to have access to the potentials of *simultaneity* offered by space. It was Vsevolod Meyerhold who first proposed the potential of simultaneity as opposed to the diachronic structure necessitated by the text. Brecht did not succeed in bringing unity to the theatrical space, but he did remove the fourth wall of the illusory stage and made a considerable stride towards that unity, and was pivotal in liberating the contemporary theater from the limitations of the proscenium stage.

Like the theater, music is also a field of production that is not only temporal but also spatial. Temporality shows itself in musical notation on the horizontal axis, whereas spatiality/simultaneity is seen on the vertical axis. We know that the potentials of spatiality led to the birth of spatial works by many composers. In his *D Major Serenade for Four Orchestras*, Mozart uses the simultaneous performance of four orchestras as the basic structure of his composition. In the ball scene of the opera *Don Giovanni,* three different orchestras perform three different dances with different rhythms (a royal dance, a bourgeois dance and a peasant dance) in order to create three separate social classes simultaneously with his music. It is after the 1950s that spatiality, which makes simultaneity possible, becomes the main paradigm. The fact that music is no longer an introverted entity and that sound sources are organized in space along with the audience is the main indication of this transformation.[14]

* * *

Another disruption brought by modernity occurs between *place* and *space.* Here, place means a part of the earth that is defined by specific coordinates. In the traditional world space and place were identical, for being in the same space, which allows interaction and communication, was possible only by being in the same place. Returning to the definition in the beginning, we see that the simultaneity that defined a specific space also defined a specific place. The process of modernization unleashed a transformation that in the end divorced place from space. One of the thinkers who best describe this process of disruption, Anthony Giddens maintains that with modernity, relationships increased between individuals who could not engage in face-to-face interaction being spatially distant from each other, which resulted in the separation of space from "location."[15] This process of disruption became more pronounced as the means of transportation and communication developed, which meant interaction was freed of the state of simultaneity provided by place. In the next stage, with the complete dissolution of the traditional world and the emergence of industrial society, a new potential of simultaneity was added to the one defined by place, and the process of disruption culminated in a definitive breaking point. This new potential was the discovery of the telegraph as a means of communication. Thanks to the new potential of simultaneity offered by the telegraph, distance as defined by place was no longer a determining factor in spatial relationships. In other words, there now was a spatial context completely divorced from place.

The space defined by the telegraph (the new potential of simultaneity) brought with it a change in certain phenomena still tied to place. One such area where this change was observed involved wars. The reality of a war that was tied to place was replaced by a reality tied to space. Wars no longer occurred at a specific place but at many places simultaneously, even though they were directed from a single place. The National Struggle is an example from the

sanal mekâna tümüyle teslim oldu. Günümüz insanı, kendi yerinden (evinden, işyerinden) uzakta bile olsa, sanal mekâna bağlı güvenlik dizgesiyle, kendini/terkettiği yeri güvende hissediyor; ne ki tam da bu nedenle güvenlik daha da kırılganlaşıyor ve bunu da yine başka bir düşünümsel güvenlik dizgesiyle, yine sanal mekân içinde çözmeye çalışıyor. Bu dünyanın insanı kendi yerinde yapayalnız ama tüm yerküre ile aynı sanal mekânı paylaşıyor. Bir oyun tahtasının bulunduğu yerde toplanmak yerine, yerkürenin dört bir yanında, kendi yerlerinde kalan oyuncular, sanal mekânı doğuran eşzamanlılık olanağıyla sanal oyun tahtasının çevresinde buluşuyorlar.

Bu yeni eşzamanlılık durumu yerin kendisini ve kişilerin o yerle ilişkisini de tümüyle değişime uğrattı. Bu bağlamda, 11 Eylül'deki saldırı sırasında İkiz Kuleler'de yaşananları anımsamakta yarar var: İkinci uçağın çarptığı kulede bulunan iki Türk kardeş, patlama sesini ve sirenleri duyarlar ancak ne olduğunu anlayamazlar ve herkes gibi yavaşça merdivenlerden inmeye başlarlar; tam bu sırada Türkiye'de olayı televizyondan izlemekte olan kuzenleri telefonla arar ve "binanıza uçak çarptı, kaçın" uyarısında bulunur. Bunun üzerine iki kardeş, grubu izlemek yerine aşağıya inen sağlam bir merdiven bulurlar ve binayı terkederek kurtulurlar.[18] Bu örnek, olayın geçtiği yerle, orada bulunan kişiler arasındaki kendiliğinden/doğal ilişkinin tümüyle ortadan kalktığını ve o yere ilişkin "doğru" bilginin ancak sanal mekân üzerinden var olabildiğini gösteriyor. Başka bir deyişle, bir yandan "yer", kişilerle ilişkisi açısından bir "yok-yer"e dönüşüyor,[19] bir yandan da yere ilişkin bilgi, iki farklı eşzamanlılık olanağı üzerinden (televizyon ve telefon) o yerdeki kişiyle o yeri buluşturuyor. BBC'nin, İkiz Kuleler'den sağ kurtulanların ifadelerine dayanarak yaptığı habere göre, kulelerin alt katlarındaki odalara, "Bulunduğunuz yer güvenli, panik yapmayın, olduğunuz yerde kalın" anonsu yapılıyor, anonsu dinleyip içeride kalanlar ölüyor. 50. kattan koşarak inen Yugoslav asıllı Zivanoviç ise olay anını şöyle anlatıyor: "Herkese ofislere dönmeleri anons edildi. NATO bombardımanına tanık olduğum için ben var gücümle kaçtım, uyarıları dinlemedim. Sanırım geri dönenlerin hepsi öldü."[20] Bu saptamalar bize yerin yitimiyle birlikte yere bağlı doğal güvenlik kavrayışının da ortadan kalktığını, Yugoslav asıllı Zivanoviç'in ise "yer"e ilişkin başka bir deneyimini oraya taşıyarak doğal/kendiliğinden bir tepki verdiğini ve o sayede kurtulduğunu gösteriyor.

* * *

Çağdaş sanatçı, bir *eşzamanlılık* durumu olarak mekânın sanal mekâna dönüştüğü, yerin ortadan kalktığı ve yok-yerlerin egemenlik kurduğu dünyaya nasıl yanıt verecek? İstanbul'u kapsamlı bir imar etkinliği bekliyor: soylulaştırma (*gentrification*) çalışmaları, Boğaz'a yeni bir köprü, otomobilleri tarihi yarımadaya akıtacak tünel, tarihi yarımada içinde kentin en büyük ulaşım transfer merkezi, kent çeperinde yeni yerleşmeler, "yeniden inşa edilecek" tarihi yapılar, kısacası yoksullarından arındırılmış, pürüzsüz, tarihsiz bir "yok-yer"e dönüştürülmüş bir megapol. Sanatçının yanıtı ne olacak? Dönüşüm dinamiklerinin küresel boyutunu taşıyan *eşzamanlılık* çağdaş sanatçının da yanıtının taşıyıcısına dönüşebilir mi?

recent history of this country. A significant part of *The Speech,* where Mustafa Kemal tells of the National Struggle, is made up of telegrams sent between the center of command and the rest of the country. An American journalist visiting the Sivas Congress remarks that "I have never heard of more efficient communications."[16] In 1922, in response to another journalist who asked, "How did you win this war?" Mustafa Kemal said, "With the telegraph wires."[17]

Jumping a little forward in time, we reach the post-modern world, where we are faced with a globally virtual space and all its means of communication. Now wars have a reality within a simultaneity that is divorced from place, and the whole world watches the war within the same simultaneity; the necessary outcome of this is the blurring of the line between what is real and what is virtual. Life that depends on place has completely surrendered to virtual space founded on simultaneity. Today's individual feels safe even if he is away from his own place (his home, his job) because of the security system of virtual space; exactly for this reason, however, security becomes even more fragile, and he tries to solve this problem again within virtual space, using another ideational security system. The individual of this world is utterly alone in his own place, but he shares the same virtual space with the whole globe. Instead of gathering around a game board, players remain where they are all around the globe and meet around the virtual game board thanks to the potential of simultaneity that creates virtual space itself.

This new state of simultaneity has completely altered the place and the relationship of individuals with that place. Here it may be useful to remember the experiences of the people in the Twin Towers during the attack on 9/11: two Turkish siblings in the tower hit by the second plane heard the blast and the sirens, but did not know what was happening, so they started descending the stairs slowly like everyone else; just then their cousin, watching the event on TV in Turkey called and told them "your building was hit by a plane, run!" The two siblings then broke away from the group and finding themselves a safe stairway left the building safely.[18] This example shows that the spontaneous/natural relationship between the place where the event occurred and the people there has totally disappeared, and that "true" information regarding that place exists only in virtual space. In other words, "place" turns into a "non-place" vis-à-vis its relationship with people,[19] while information regarding the place brings together the place and the individual in that place using two separate means of simultaneity (television and telephone). According to BBC's report based on survivor accounts, an announcement on the intercom in the rooms on the lower floors of the towers said "You are safe in your current location, do not panic and remain where you are;" those who did, died. Liljana Zivanovic, a woman of Yugoslavian origin who fled the Twin Towers by running down 50 floors, recounts those minutes: "There was an announcement telling everyone to return to their offices. I had lived through a NATO bombardment, so I ran as fast as I could and paid no heed to the warnings. I think all those who went back died."[20] These points demonstrate that once place disappeared, the natural understanding of security disappeared along with it, and that Zivanovic managed to escape by giving a natural/spontaneous reaction based on another experience of "place" she carried over from another place.

* * *

How will the contemporary artist respond to the world where space as a state of simultaneity has turned into virtual space, where place has disappeared and non-places rule? A comprehensive public construction effort awaits Istanbul: gentrification efforts, a new bridge over the Bosphorus, a tunnel to carry the flood of automobiles to the historical peninsula, the greatest transportation transfer center of the city on the historical peninsula, new settlements on the

1. Emmanuel Kant, *Critique de la Raison pure*, Frans. A. Tremesaygues ve B. Pacaud (Paris: Presses Universitaires de France, 1968): 55.
2. Gilles Deleuze, *Kant Üzerine Dört Ders*, çev. Ulus Baker (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2007): 27.
3. Lessing, *Laocoon*, (Paris: Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 1990): 120. Sanat tarihçisi Lionello Venturi, Lessing'in bu kuramsal açılımı yapmasından sonra, o güne dek sadece "güzel sanatlar" olarak tanımlanan resim, heykel ve mimarlığın, "figüratif sanatlar" ya da "plastik sanatlar" olarak adlandırılmaya başlandığını söylüyor; bkz. Lionello Venturi, *Histoire de la critique d'art*, Frans. Juliette Bertrand, (Paris: Flammarion, 1969):159–160.
4. Türkiye'de, *eşzamanlılık* olanağından ilk kez söz edenler, (tiyatro bağlamında) bu satırların yazarı ve (resim bağlamında) Önay Sözer olmuştu: Aykut Köksal, "Defter", *Dünya*, 10 Mart 1979; Önay Sözer, "Sanatın Kendine Bakışı", *Cumhuriyet*, 31 Mart 1979, 2.
5. Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, (Paris: Les Editions de Minuit, 1975): 111.
6. Bertolt Brecht'in tiyatro kuramının temel kavramlarından biri olan *Verfremdungseffekt*, Aristotelesçi yanılsamanın karşısında durur ve seyircinin tiyatral gerçekliğin ayırdına varmasını amaçlar.
7. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, 98–99.
8. Burada ele alınan bağlamın dışında olmakla birlikte, *eşzamanlılık* kavrayışı geleneksel zihniyet dünyasında son derece belirleyicidir. İlerlemeci bir bakışa sahip olmayan Osmanlı zihniyet dünyası farklı dönemlerde ortaya çıkmış cami tipolojilerini *eşzamanlılık* içinde görür. Farklı dönemlerden gelen, ancak aynı icracıda *eşzamanlılığı* yakalayan ve dönem farkını ortadan kaldıran Osmanlı müzik üretimi için de durum aynıdır. Bu konuda bkz. Aykut Köksal, "Mimarlık ve Müzik Bağlamında Osmanlı Zihin Yapısının Özgül Niteliği Üzerine", *Anlamın Sınırı* (İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2009): 28–40.
9. Jacob Burckhardt, *İtalya'da Rönesans Kültürü*, Devlet Kitapları, Ankara 1974, s. 448. Burckhardt burada, Dante'nin *İlahi Komedya*'da Âraf dağına tırmanışı anlattığı kantoya (*Âraf, IV*) gönderme yapıyor ve yazarın "ifadelerinde gösterdiği kesinlik ve açıklık bile yalnız başına, dikkate değer bir yer ve biçim anlayışını açığa vurmaktadır" diyor. Söz konusu kanto için bkz. Dante, *İlahi Komedya*, çev. Rekin Teksoy, (İstanbul: Oğlak Yayınları, 2011): 370–377.
10. Nietzche'den ödünç aldığımız *dionysossu/apollonsu* (*dionysiaque/apollonien*) ikiliği, geleneksel/modern karşıtlığını kavramayı son derece kolaylaştırıyor. Nietzche, *dithyrambos* şölenlerinin esrimeyle kendini gösteren bütünsel dünyasından yola çıkarak kavramsallaştırdığı dionysossuluğun karşısına, ölçüyü, içe dönük yetkinliği ve yanılsamacılığı ifade eden apollonsuluğu yerleştiriyor. Bkz. Friedrich Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, çev. Mustafa Tüzel, (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2010).
11. Sözer, "Sanatın Kendine Bakışı," 2.
12. Son on yıl içinde gerçekleşen Uluslararası İstanbul Bienalleri içinde, özellikle 7., 8. ve 10. bienallerde bu bağlamda değerlendirilebilecek çalışmalar yer alıyordu. "Egofugal" kavramıyla gerçekleşen 7. Bienal'de Ana Maria Tavares, Mathieu Briand, Stan Douglas, Kim Young Jin, Rirkrit Tiravanija, Alberto Garutti ve Gabriel Orozco'nun çalışmaları; "Şiirsel Adalet" *motto*'suyla ortaya çıkan 8. Bienal'deki Aernout Mik, Ergin Çavuşoğlu, Song Dong, Runa Islam, Hassan Khan, Yoshua Okon, Kutluğ Ataman, Marcel Odenbach, Efrat Shvily ve Bjorn Melhus'un çalışmaları, "İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik" önermesini serginin kavramına dönüştüren 10. Bienal'deki Erdem Helvacıoğlu, Aleksander Komarov, Katleen Vermeir, Ronny Heiremans, Xu Zhen, Minouk Lim, Ken Lum ve Sarkis'in çalışmaları bu çerçevede sayılabilir.
13. Burada yeniden, Lessing'in, resmin şiirden eşzamanlılık olanağıyla farklılaştığını belirtirken şiirin zamansal yapısından söz ettiğini anımsayalım; bkz. Lessing, *Laocoon*, 120.
14. 1950 sonrası müzik üretimindeki mekânsallık için bkz. Köksal, "Çağdaş Müzikte Mekânsal Çalışmalar", *Anlamın Sınırı*, 224–245.
15. Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, çev. Ersin Kuşdil, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010): 24.
16. Dankwart A. Rustow, "Devlet Kurucusu Olarak Atatürk", *Abadan'a Armağan*, (Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1969): 594.
17. A.g.y., 594.
18. *Milliyet*, 14 Eylül 2001, 1.
19. "Yok-yer" kavramını antropolog Marc Augé'ye borçluyuz. Augé, üstmodernliğin ürettiği yok-yerlerin, kimlikleyici, ilişkisel ve tarihsel olarak tanımlanamayacağını söylüyor ve yerin yok-yerle arasındaki farklılığın, yerin mekânla farklılığından geçtiğini belirtiyor. Augé'nin yok-yer için verdiği örnekler arasında otoyollar, garlar, otel zincirleri, tatil köyleri, havaalanları, süpermarketler yer alıyor. Bkz. Marc Augé, *Non-Lieux - Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, (Paris: Editions du Seuil, 1992): 100–102 (Türkçesi: *Yer-olmayanlar*, çev. Turhan Ilgaz, (İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1997): 85–87.
20. *Milliyet*, 14 Eylül 2001, s. 1.

periphery of the city, historical buildings to be "rebuilt" – in short, a megalopolis cleared of the poor and turned into a spotless "non-place" with no history. What will the response of the artist be? Can the simultaneity that carries the global dimension of transformational dynamics also turn into the conveyer of the artist's response?

1. Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, trans. Norman Kemp Smith (London: Macmillan, 1929): 80.
2. Gilles Deleuze, *Cours Vincennes: synthesis and time*, 14/03/1978, http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=66&groupe=Kant&langue=2, last accessed June 15 2011.
3. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon* (Paris: Hermann éditeurs des sciences et des arts, 1990): 120. The art historian Lionello Venturi says that after Lessing's theoretical reframing, painting, sculpture and architecture, which had hitherto been classified as only "fine arts" came to be known as "figurative arts" or "plastic arts." See Lionello Venturi, *Histoire de la critique d'art*, trans. Juliette Bertrand (Paris: Flammarion, 1969): 159–160.
4. In Turkey the first ones to discuss the potential of simultaneity were Önay Sözer (in the context of painting) and the author himself (in the context of theater). See Sözer, "Sanatın Kendine Bakışı", *Cumhuriyet* (March 31, 1979): 2; Aykut Köksal, "Defter," *Dünya* (March 10, 1979).
5. Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique* (Paris: Les Editions de Minuit, 1975): 111.
6. One of the fundamental concepts of Bertolt Brecht's theory of the theater, *Verfremdungseffekt* opposes Aristotelian illusion and aims to make the audience cognizant of the theatrical reality.
7. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, 98–99.
8. Even though differing from the context here, the understanding of simultaneity is of crucial importance in the world of traditional mentality. The Ottoman world of mentality was not progressive, so regarded the various mosque typologies of different eras within a simultaneity. The same holds true for Ottoman music, which was composed in different eras but overcame that difference with a *simultaneity* within the performance of a single performer. See Aykut Köksal, "Mimarlık ve Müzik Bağlamında Osmanlı Zihin Yapısının Özgül Niteliği Üzerine" in *Anlamın Sınırı* (Istanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2009): 28–40.
9. Jacob Burckhardt, *İtalya'da Rönesans Kültürü* (Ankara: Devlet Kitapları, 1974): 448. Here Burckhardt makes a reference to the canto in which Dante narrates the climb up the mountain in "Purgatory IV" of *The Divine Comedy*, stating that "Even the accuracy and clarity of the author's expressions in and of themselves show a striking understanding of space and form."
10. The Dionysian-Apollonian duality we have borrowed from Nietzsche makes it very easy to understand the contrast between traditional and modern. Nietzsche conceptualizes the Dionysian by taking as his starting point the unified world of *dithyrambos* feasts as expressed through ecstasy, and contrasts it with the Apollonian, which is the expression of introverted mastery and illusionism. See Friedrich Nietzche, *Tragedyanın Doğuşu*, trans. Mustafa Tüzel (Istanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2010).
11. Sözer, "Sanatın Kendine Bakışı," 2.
12. During the International Istanbul Biennials of the last ten years, there have been works relevant in this context especially in the 7th, 8th and 10th editions. In the 7th Biennial, centering on the concept "egofugal", there were works by Ana Maria Tavares, Mathieu Briand, Stan Douglas, Kim Young Jin, Rirkrit Tiravanija, Alberto Garutti and Gabriel Orozco; in the 8th Biennial, with the motto "poetic justice," there were works by Aernout Mik, Ergin Çavuşoğlu, Song Dong, Runa Islam, Hassan Khan, Yoshua Okon, Kutluğ Ataman, Marcel Odenbach, Efrat Shvily and Bjorn Melhus; and in the 10th Biennial, which centered on the proposition "Not only possible but also necessary: optimism in the age of war", there were works by Erdem Helvacıoğlu, Aleksander Komarov, Katleen Vermeir, Ronny Heiremans, Xu Zhen, Minouk Lim, Ken Lum and Sarkis.
13. Let us remember here once again that when Lessing said painting differentiated itself from poetry with its possibility of simultaneity, he was talking about the temporal structure of poetry. See Lessing, *Laocoon*, 120.
14. For spatiality in musical production after the 1950s, see Aykut Köksal, "Spatial Works in Contemporary Music" in the exhibition booklet *Sesmekân/Soundspace* (Istanbul: Garanti Gallery, 2005): 2–19.
15. Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, tran. Ersin Kuşdil (Istanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010): 24.
16. Dankwart A. Rustow, "Atatürk as Founder of State", in *Abadan'a Armağan* (Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1969): 535.
17. Ibid., p. 536.
18. *Milliyet*, September 14, 2001, 1.
19. We owe the concept of "non-place" to Marc Augé, who stated that non-places produced by supermodernity cannot be defined as identifiers, relational or historical, and that the difference between place and non-place derives from the difference between place and space. Among the examples Augé gives for non-places are highways, train stations, hotel chains, holiday villages, airports and supermarkets. See Marc Augé, *Non-Lieux - Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris: Editions du Seuil, 1992): 100–102.
20. *Milliyet*, September 14, 2001, 1.

Söyleşi

Conversation

Eleştirel Estetik

— Jens Hoffmann ile Adriano Pedrosa'nın söyleşisi

Jens Hoffmann (JH): Son haftalarda ve aylarda, sanat ile siyaset arasındaki ilişkiyi biraz daha irdeleyebilmek için Marksizm esinli eleştirel kuram külliyatının ciddi bir kısmını okudum veya tekrar okudum. Özellikle de eleştirel estetik düşüncesi ilgimi çekiyor; bu tam anlamıyla bir kavram değil, ama bir terim olarak, bizim yapmaya çalıştığımız şeyi tanımlamak için yeterli görünüyor: Yani siyasi bir sanat yapıtı çerçevesinde belli bir algısal yaklaşımı ve biçimi vurgulamak. Bu terim, Herbert Marcuse'un belki daha az bilinen yapıtlarından biri olan *Estetik Boyut*'a (1978) göz attığımda gündemime girdi. Özünde bu, Marksist estetiğin reddidir ve sanat toplumsal baskıya karşı direnişi vaat ediyor olsa da ve kültür devrimi zorunlu olarak siyasi devrime bağlı olsa da, sanatın toplumdan kavramsal olarak bağımsızlaşması gerektiği, bu kopuşun da simgesel temsili doğuracağı savını ortaya atar. Benim için asıl ilginç olan, sanat ve siyaset arasındaki ilişkiyi tartışırken ortaya konan kuramların tamamının Marksist düşünce geleneğinden kaynaklanması ve onu eleştirmekten kaçınması. Bunun çok iyi bir örneği de 11. İstanbul Bienali. Siyasi düşüncelerimin büyük kısmının Marksizmle yakından ilintili olduğunu kabul etsem de, hele Marksizmin ilham verdiği onca canice rejim söz konusuyken, görünürde geliştirilmiş herhangi bir alternatif ideoloji olmaması bana tuhaf geliyor. Bana kalırsa, insanları asıl cezbeden şey, belli bir hakikat biçimini elinde tutan seçkin bir entelektüel zümreye ait olma düşüncesi. Genel olarak baktığımızda, bence Marksizm olanca karmaşıklığıyla çağdaş toplumu açıklamakta başarısız oldu, ama yine de küratörlük uygulamaları alanında ortaya atılan her siyasi kavramın hala bu ideolojiyle bağlantısı var. Bu meseleler hakkında ne düşünüyorsun?

Adriano Pedrosa (AP): Marksizmle komünizmi bir tutmak sorunlu. Bu tartışma bundan çok daha karmaşık ve girift, bizzat Marx'ın lafı meşhurdur: "Şahsen ben Marksist değilim." Kendi siyasi tavrım bağlamında, bir önceki İstanbul Bienali'nin küratörleri olan What, How and for Whom'un katalog yazısındaki bir cümlenin altına imzamı atabilirim: "Adil bir dünya düzeni ve ekonomik malların ve hizmetlerin adil dağılımı mümkündür ve kesinlikle yaşamsal önemdedir", ama onların aksine, ben komünizmin çare olduğunu düşünmüyorum. Hele dünyada ekonomik uçurumların en derin olduğu Brezilya gibi bir ülkeden gelen bir Latin Amerikalı olarak, ekonomik malların ve hizmetlerin adil dağılımının sırf küresel ölçekte değil, içeride, ulusal ölçekte de acil bir gereksinim olduğunu düşünüyorum. İlginçtir, küratörler olarak projemizde işimizi şansa bırakmadığımızı söylemelerine rağmen, serginin yekpare, bütüncül bir siyasi mesajı yoktu. Proje kasıtlı olarak açık uçlu, soru işaretleriyle bırakılmıştı. Aslında yine de Marksizme değinen pek çok yapıt vardı. Orak ve çekiç Abraham Cruzvillegas'ın devrimci Latin Amerika posterlerinde, Tina Modotti'nin Meksika şapkası fotoğrafında, Tamás Kaszás ve Anikó Loránt'ın yerleştirmesindeki çeşitli çizimlerde arzı endam ediyordu. Ayrıca Milena Bonilla'nın Marx'ın mezarında çekilmiş videosu *Sağır Taş* (2009) ve *Marx'ın Kapital*'ini sol eliyle yazarak hazırladığı kitabı *Kapital/Solak El Yazması (Lüks Versiyon)* (2008) vardı. Camilo Yáñez'in videosu da, Latin Amerika'da demokratik bir seçimle başa gelen ilk Marksist devlet başkanı Salvador Allende'yi devre dışı bırakan 1973 darbesini anıyordu.

JH: Benim asıl "estetik boyut" fikri ilgimi çekiyor, yani bir sanat yapıtı çerçevesinde, algılanan siyasi gerçekliklerin bire bir

Critical Aesthetics

— A conversation between Jens Hoffmann and Adriano Pedrosa

Jens Hoffmann (JH): Over the last weeks and months I have been reading and rereading a lot of Marxist-inspired critical theory in order to think a bit further about the relationship between art and politics. I am particularly interested in the idea of critical aesthetics, which is not really a concept, but as a term seems adequate to describe what we are trying to do: emphasizing a position of perception and form within a political work of art. The term came up when I looked at Herbert Marcuse's *The Aesthetic Dimension* (1978), perhaps one of Marcuse's lesser-known works. In essence it is a rejection of Marxist aesthetics, saying that while art promises resistance to societal repression and that a cultural revolution is necessarily connected to a political one, art has to find a conceptual independence from society, a detachment that results in symbolic representation. What is very interesting to me is the fact that all of the theory that is brought to the table when discussing the relationship between art and politics is emerging from, and very uncritical of, a Marxist tradition of thought. A very good case in point is the 11th Istanbul Biennial. While I would admit that most of my political thinking is strongly related to Marxism, it is odd to me that there seems to be no ideological alternative, especially given all the murderous regimes Marxism has inspired. I think that what people are attracted to is the idea of belonging to an intellectual elite that possesses some form of truth. By and large I think Marxism failed to make sense of contemporary society in all its complexity, and yet every political concept that has emerged in the sphere of curatorial practice is still connected to this ideology. What are your thoughts on these questions?

Adriano Pedrosa (AP): It is problematic to equate Marxism to Communism. The discussion is more complex and nuanced than that, and Marx himself famously wrote, "Moi je ne suis pas Marxiste." In terms of my own political position, I would quote from a passage of WHW's catalogue essay, saying that, "A just world order and distribution of economic goods and services is viable and absolutely vital," though unlike them I do not feel that Communism is the answer. As a Latin American, especially one coming from Brazil, a country with one of the largest economic disparities in the world, I feel that a just distribution of economic goods and services is pressing not solely in a global scale, but also internally, in a national scale. It is interesting that although it has been said that our curatorial project was very controlled, there was not a monolithic, unified political message. It was deliberately left open, unresolved. But there were in fact many works that touched upon Marxism. The sickle and the hammer came up in Abraham Cruzvillegas's Latin American revolutionary posters, in Tina Modotti's photograph of the Mexican hat, in several drawings in Tamás Kaszás and Anikó Loránt's installation. There was also Milena Bonilla's video *Stone Deaf* (2009), made at Marx's grave, and her book *Capital/Sinister Manuscript (Luxury Version)* (2008), which was Marx's *Capital* written with her left hand. As well as Camilo Yañez's video remembering the 1973 coup that ousted Salvador Allende, the first democratically elected Marxist to become a president in Latin America.

JH: What I am mostly interested in is the idea of the "aesthetic dimension," a move away from, or beyond, a literal reflection of perceived political realities within a work of art. Art must necessarily invoke a longing for something utopian, but that longing goes

yansımasından uzaklaşma ya da bunun ötesine geçme durumu. Sanat mutlaka ütopik bir şeye özlem uyandırmalı, ama bu özlem bir güzellik arzusuyla koşut gider. Bertolt Brecht sanatın "yeniden işlevselleştirilmesi"nden söz eder, ben de böylesi bir devirde buna canı yürekten inanıyorum, ama bir sanat yapıtının estetik yanı göz önünde bulundurulmayıp devreye sokulmazsa, o yapıt dönüştürücü potansiyelini büyük oranda kaybediyor. Biraz da pratik meselelere değinelim. Pek çok insan, İstanbul Bienali'ndeki iş ilişkimizin "anlaşmalı evlilik" olup olmadığını sordu bana. Bu yaygın bir durumdur, sergiyi düzenleyenler daha önce birlikte çalışmamış, hatta birbirini hiç tanımayan iki veya daha fazla küratörü işe alır, bunlar birdenbire işbirliği yapmak zorunda kalır. Sonuçta muhtemelen sürtüşmeler yaşarlar ya da hiçbir konuda hemfikir olamadıkları için sanki iki ayrı serginin küratörlüğünü yapıyorlarmış gibi olur. Bizim durumumuz çok farklıydı. Biz birbirimizi 12 yıldır tanıyoruz, önceden birlikte çalışmışlığımız var ve pek çok ilgi alanımız ve çıkış noktamız ortak.

AP: Evet, çok farklı süreçler izlememize ve geçmişlerimizin, eğitimlerimizin ve deneyimlerimizin çok farklı olmasına rağmen, örtüşen çok şey var, buna birlikte çalışmayı seçtiğimiz sanatçılar da dahil. Biz her konuda fikir birliği içindeydik. Bienal sanatçıları ve sanat yapıtları söz konusu olduğunda, baktığımız şeylerin belki yüzde 90'ında, ille benzer olmasa da mutlaka tamamlayıcı şekillerde tepki verdik. Bence bu süreç, hem verimli hem de rahat geçti. Anlaşmalı evliliklerde çoğu zaman müzakereler, pazarlıklar, alan kavgaları görülür.

JH: Öyle bir zihinsel durumdayken tutarlı bir sergi oluşturmak imkansız. Haliyle yer yer ayrı düştüğümüz noktalar oldu, ne de olsa çalışma biçimlerimiz birbirine hiç benzemiyor. Sen her şeyi çok daha uzun uzadıya inceleyip düşünüyorsun, oysa ben belli bir çerçeve oluşturup onu sıçrama tahtası olarak kullanıyor, oradan konuya dalıp karar veriyorum. Hatırlıyor musun? Bienal üstünde çalışmaya başladığımızda, ben sana bienallerin de herhangi bir karma sergiyle aynı mantıkta olduğunu, tek farkın büyüklükleri olduğunu söylemiştim. Sen "hayır" demiştin, "bienaller başlı başına ayrı bir sergi biçimidir".

AP: Bir bienal pek çok farklı şey olabilir. Meyve verebilmesi için iki yıl çalışmayı, hatırı sayılır miktarda kaynağın seferber edilmesini ve çok fazla araştırma yapılmasını gerektiren, hem yerli hem de yabancı geniş bir izleyici kitlesine ulaşan son derece iddialı bir projeyi gerçekleştirme fırsatı bu. Bu anlamda, bienaller özellikle geniş bir izleyici potansiyeli olan büyük metropollerde anlam kazanıyor. Tabii yerel izleyicisi çok az olan Venedik bunun tam zıttı. İstanbul ise, şehrin en deneysel, en iddialı ve uluslararası çağdaş sanat kurumunun bienal olması bakımından São Paulo'ya çok benziyor.

JH: Bir bienalin alt tarafı bir diğer büyük boyutlu sergi olduğunu söylemem, bienalin ne olduğuna dair belli bir fikre kendimi açma arzumla da alakalı olabilir. Bana kalırsa, bizim sergimiz küratörler olarak çalışma şeklimizle bağlantılı olduğu kadar, yıllar boyunca görmüş olduğumuz pek çok başka bienal üstünden de bir değerlendirmeydi. Bir bienal kargaşadan ibaret olmak zorunda değil; kavramlardan ziyade sanat yapıtlarını vurgulayan, özenle düzenlenmiş bir sergi de olabilir. Serginin mekana özgü olması, şehrin çeşitli yerlerinde bir sürü farklı mekanda çalışılması gerektiği anlamına gelmez. Politik sanat da toplumsal veya siyasi meseleleri gösteren sanat anlamına gelmez. Bu noktalar, sergimizin geliştirilmesinde önemli rol oynadı ve doğrudan diğer bienalleri değerlendirmemizden kaynaklandı. Yine de, sergimiz öbür bienaller *üzerine* bir sergi değildi asla. Nihayetinde, çok çeşitli sanat yapıtları aracılığıyla beş evrensel sayılabilecek konuya eğilen basbayağı bir sergiydi. Mekana özgülük ve siyasi tavır, hele sanat dünyasında bu kadar çok insanın bu kavramları son derece dar bir çerçevede

hand in hand with a desire for beauty. Bertolt Brecht spoke of the "re-functioning" of art, and I feel very connected to that in a time like this, but if the aesthetic aspect of a work of art is not considered and put to use, the work loses a lot of its transformational potential. Let's move on to a few more practical issues. Many people have asked me if our working relationship for the Istanbul Biennial was an "arranged marriage." This is a known phenomenon, where the organizers hire two or more co-curators who have not previously worked together, or are even unacquainted, and suddenly they have to collaborate. And they potentially end up having conflicts, or curating what seems like two different shows because they can't agree on anything. Our situation was very different. We had known each other for 12 years and had previously worked together, and we share a lot of interests, a lot of the same points of departure.

AP: Yes, there are many overlaps, including in the artists we choose to work with, even though we have very different processes and come from different backgrounds and trainings and experiences. In everything we had consensus. In terms of the biennial artists and artworks, perhaps 90 percent of what we looked at, we responded to in ways that were not necessarily similar, but certainly complementary. I think the process was both productive and comfortable. Often in the arranged marriages you see negotiation, bargaining, battles of territories.

JH: It is impossible to create a coherent exhibition when working from that mindset. We of course had some moments of difference, as we have very unlike ways of working. You study and ponder things much longer, whereas I develop a vision and use it as a springboard to dive right in and make decisions. Remember when we began working on the biennial, and I declared that biennials were just like any other group exhibition, only bigger? And you said, no, biennials are their own particular exhibition format.

AP: A biennial can be many different things. It is an opportunity to put together a very ambitious project that requires two years of work, substantial resources, and much research to bring it to fruition, reaching a wide audience, both local and foreign. In this sense biennials are particularly meaningful in large metropolitan cities with a potentially wide audience. Venice of course is the opposite, as there is very little local audience. Istanbul is much like São Paulo in that the biennial is the most experimental, ambitious, and international contemporary art institution in the city.

JH: When I said that a biennial was simply another large-scale show, it might have had to do with my desire to expose myself to a particular idea of what a biennial was. I think our show had a lot to do with how we work as curators, but it was also a reflection on many other biennials that we had seen over the years. A biennial does not have to be chaos; it can be a carefully installed exhibition that privileges artworks over concepts. Site specificity does not mean that one has to work in many different locations throughout the city. Political art does not have to mean art that is representing social or political issues. These points were important for the development of our show and came straight out of looking at other biennials. Yet ours was not at all a show *about* other biennials. In the end it was a straightforward exhibition looking at five rather universal subjects through a large variety of artworks. Site specificity and the political are things I continue to think about. So many people in the art world have a very narrow understanding of these concepts. I really hope people realize that political art is not simply about visual representations of political or social issues. It can involve a wide range of artworks.

AP: It is important to consider the question of the museum, and the biennial, more carefully. There are many biennials that take place (partially or entirely) in museums:

anlaması nedeniyle kafa yormaya devam ettiğim şeyler. Politik sanatın siyasi veya toplumsal meselelerin görsel sunumundan ibaret olmadığının anlaşılması en büyük umudum. Politik sanat, son derece geniş bir yelpazeye yayılan yapıtları bünyesinde barındırabilir.

AP: Müze ve bienal sorunsallarını dikkatle göz önünde bulundurmak önem taşıyor. Kısmen veya tamamen müzelerde düzenlenen pek çok bienal var: Documenta, Fridericianum'da yapılıyor; Sydney Bienali, Çağdaş Sanat Müzesi'nde ve New South Wales Galerisi'nde; Lyon Bienali Çağdaş Sanat Müzesi'nde; hatta Berlin bile, kendi koleksiyonuna sahip bir müze olmasa da kendine özgü galeri mekanıyla oturmuş bir kurum olan Çağdaş Sanat Enstitüsü'nde yapılıyor. São Paulo hep aynı özel sergi alanında yapılır, ama orada bile ortam koşullarının kontrol altında tutulmasını gerektiren bazı yapıtları sergilemek üzere bir "müze mekanı" oluşturdular. Bir de hepsi ABD'de müzeler tarafından düzenlenen Whitney Bienali, Generational Trienali ve Carnegie International gibi sergiler var. İstanbul'daysa, en azından 2005'ten beri, bienal şehirdeki "sanat dışı mekanlar"ı da işgal etmekte, bu da beyaz küple simgelenen galeri mekanına direniş olarak yorumlanabilir. Bu sanat dışı mekanların kullanımı, şehir harabelerinin o köhne görünümü, kendi içinde ve başlı başına bir tarz haline geldi gibi; örneğin bu tarz Berlin Bienali'nde kopyalandı. Küratörlük anlayışlarında çeşitliliğe, oturmuş kurallara meydan okunmasına yönelik inancımız tam ve kısmen bu yüzden sınırları belli bir mekan oluşturmak bize mantıklı geldi. Bizim bienal yorumumuz, bir öncekinden farklı bir yaklaşım getirdi ve umarım bir sonraki de daha farklı bir yaklaşım getirecek. 2011'de İstanbul'da, serginin kendisine yoğunlaşmayı, bazı yapıtları seçip tam olarak onlara göre planlanmış bir mekanda hepsini bir araya getirmeyi veya yan yana koymayı küratörler olarak anlamlı bulduk. Başka bağlamlarda üstünde çalıştığımız diğer projelerimizde farklı çerçeveler yaratmıştık. Örneğin, 2009'da Porto Riko'daki San Juan Trienali'nde yayınlara, yani kitaplara, dergilere ve posterlere verdik ağırlığı; serginin kendisi yayınlar kadar önemli değildi. Bienal açık, esnek bir platformdur. Düzenlendiği her seferde farklı bir biçimsel çerçeve ve süreç yaratabilir. Başka nerede 50 küsur sanatçıya tek bir sergi kapsamında sanat yapıtlarını barındırmak üzere özel olarak tasarlanıp planlanmış bireysel odalar ayrılıp bu odaların biçimi, boyutları, kapılarının büyüklüğü ve duvarlarının yüksekliği, bir odadan diğerinin ya da pek çok odanın zincirleme görünüşü planlanabilir ki? 12. İstanbul Bienali'nin, bir müze gibi, sanat yapıtlarının nasıl sergileneceğine dair belli bir önerme sunmuş olduğu doğru, bu da sonrasında çağdaş sanatla ilgili bir panorama veya bir anlatı oluşturdu. Ama biz bunun kısmi, yarım bir anlatı olduğunu da kabul ettik. Bizim ördüğümüz bu anlatıya, böyle Ortadoğulu ve Latin Amerikalı sanatçıların baskın olduğu, çığır açmış kıdemli kadın sanatçıların ağırlık noktalarını oluşturduğu bu dokuya dünyanın hiçbir müzesinde rastlayamazsınız. Örneğin Bisan Abu-Eisheh gibi Filistinli genç bir sanat öğrencisiyle Martha Rosler gibi tarihe geçmiş ABD'li bir sanatçıyı yan yana getiren, bu kapsamda herhangi bir dünya müzesi bilmiyorum ben.

JH: Ben mekana özgülük meselesine dönmek istiyorum. Bu bienal, bu proje neden İstanbul için anlamlıydı? Bir küratörlük çalışmasını mekana özgü kılan nedir? Mekana özgü olma durumu ne kadar önemli veya anlamlıdır? Her ne kadar İstanbul'un kentsel topolojisi içine yayılmış olmasa da, bence bizim bienalimiz son derece mekana özgüydü. Mekana özgülükten genelde çıkardığımız şey, çok düz bir anlam. Bizim için önemli olan, izleyicilerin sergiyle sürekli, kesintisiz bir deneyim yaşayabilmesiydi. Mimari bağlamda özel bir dil geliştirmeyi önemsiyorduk, işte bu yüzden bu cephede bizimle işbirliği yapması için Ryue Nishizawa'yı davet ettik. Burada mimari, son derece ayrı bir dil konuşuyor ve bu sergiyi öncekilerden ayırıyordu. Daha önceki İstanbul bienallerinin pek çoğunda kullanılmış olan Antrepo'nun da bambaşka bir şekilde

Documenta in the Fridericianum; Sydney in the Museum of Contemporary Art and the Gallery of New South Wales; Lyon in the Musée d'art contemporain; and even Berlin, in Kunst-Werke, which is not a museum with a collection although it is an established institution with a proper gallery space. São Paulo always takes place in the same pavilion, but even there they have constructed a "museological space" to show certain works that require climate control. And there are the exhibitions such as the Whitney Biennial, the Generational, and the Carnegie International, all in the United States and organized by museums. In Istanbul, at least since 2005, the biennial has been occupying "non-art spaces" in the city, which can be understood as a resistance toward the white cube. It felt like the occupation of these non-art spaces, that derelict look of urban ruins, had become a style in and of itself—something that was replicated in the Berlin Biennial, for example. We strongly believe in curatorial diversity, in challenging convention, and it is partly for this reason that it made sense for us to construct a precise space. Our edition of the biennial took a different approach from the last one, and hopefully the next one will take yet another approach. In Istanbul, in 2011, it made sense for us as curators to concentrate on the actual exhibition—on selecting certain works and bringing them together and juxtaposing them in a space that was precisely planned for them. Other projects of ours in other contexts have taken different formats. For example, in 2009 at the Trienal de San Juan in Puerto Rico, we concentrated on publishing books, magazines, and posters, and the exhibition itself was not as important as the publications. A biennial is an open, flexible platform. It can assume a different format and process with each edition. Where else would one be able to give individual rooms to more than 50 artists—rooms that are specially designed and planned to house their artworks for a single showing—and plan their formats, their dimensions, the size of their doors and heights of their walls, the vistas from one room to the other, or through a succession of many rooms? It is true that, like a museum, the 12th Istanbul Biennial offered a certain articulation of artworks that in turn constructed a panorama or narrative of contemporary art. Though we very much recognized it as a partial, incomplete narrative. In no museum in the world would you see the kinds of narratives that we wove together, with such a strong presence of Middle Eastern and Latin American artists, with key senior female figures as anchors. I don't know of any museum in the world with that breadth, where you'd see for example a young Palestinian art student like Bisan Abu-Eisheh next to a historical U.S. artist like Martha Rosler.

JH: I want to go back to the question of site specificity. Why was this biennial, this project, meaningful for Istanbul? What makes a curatorial endeavor site specific? How important or meaningful is site specificity? I think that our biennial was very site specific, even if it was not embedded in the urban topology of Istanbul. Our usual understanding of site specificity is too literal. It was important for us for the viewer to have a continuous, uninterrupted experience of the exhibition. Developing a particular language for the architecture was important, which is why we invited Ryue Nishizawa to collaborate with us on that aspect. The architecture spoke a very distinct language and set this exhibition apart from its predecessors. And it offered a new experience of Antrepo, which had been used for many previous Istanbul Biennials. During the process did you ever take a step back and think, What are we doing? Where did this idea come from, to have a hundred things hanging in a white space? We are so comfortable with it, talking about it like it is the most normal thing in the world, yet in a way it's such an absolutely special thing. Even with all of the conventions and constraints that come with it, I feel a kind of strange surprise sometimes, thinking about what we do.

deneyimlenmesini sağladı. Bütün bu süreç boyunca hiç bir an durup "Ne yapıyoruz biz yahu?" dedin mi? Böyle beyaz bir mekanda yüzlerce şeyin asılı olması fikri nereden çıkmıştır? O kadar alışmışız ki buna, sanki dünyanın en normal şeyiymiş gibi konuşuyoruz, halbuki bir bakıma son derece özel bir durum bu. Beraberinde getirdiği bütün o oturmuş kurallar ve kısıtlamalara rağmen, yaptığımız işi düşündüğümde ben bazen tuhaf bir şaşkınlık hissediyorum.

AP: Bu olağanüstü bir öğrenme süreci: Dünyanın farklı köşelerinden farklı unsurları ya da nesneleri yoğun bir gözleme yönelik olarak tek bir mekanda bir araya getiriyorsunuz, bütün bunlar da ölçekleri bakımından geniş bir yelpazeye yayılıyor. Sanat sergilerinde nesnelerin seçimi karmaşık, titiz, entelektüel bir çalışmaya dönüştü.

JH: Bizim bienalimiz, binlerce farklı yoruma elverecek şekilde bilinçli olarak kurgulanmıştı. İkimiz de genelde bir bienalde görülmesi beklenen şaşaalı sanat yapıtlarının aksine, daha incelikli parçaları sunan sergiler yapmaktan hoşlanıyoruz. Hatırlıyorum da bienali planlamaya başladığımızda, bir sürü devasa sanat yapıtı önerisi gelmişti, çünkü insanlar bienalin böyle bir şey olduğunu düşünüyor. Benim için bir diğer ilginç sorun da sanatçıların nasıl seçileceğiydi. Oldukça evrensel temalar üstünde çalışıyorduk. Bu durumda, neden özellikle o 120 sanatçıyı seçtik? Bence sergiyi gören herkesin şunu aklında tutması önemli: Sanatçıların seçimi meslek hayatlarımızda ve araştırmalarımızda karşılaştığımız şeyleri yansıtmaktaydı. Bunun, o verili temaları en ideal şekilde temsil edecek sanatçıların nihai toplamı olduğunu iddia edecek değilim. Bence bu da işbirliğimizin güzel bir yanı. Sen belli bir bilgi birikimini ortaya koyuyorsun, ben de başka bir birikim sunuyorum.

AP: Küratörlük pratiği mecburen insanın okuduklarıyla, yolculuklarıyla, deneyimleriyle, bir de belleğiyle sınırlı. Bu bienalin araştırmalarını yapıp hazırlanmak için önümüzde 19 ay vardı; ben de bu fırsattan istifade, mesela Bükreş'te veya Beyrut'ta geçmişte başlamış olduğum araştırmalara yeniden giriştim, ama bir yandan da yeni alanlara açıldım: Amman, Kahire ve İskenderiye, Ramallah, Tahran, ayrıca Budapeşte ve Varşova. Gereğinden fazla planlama yapmak, aşırı kişisel bağlar kurmak söz konusu olduğunda, sınır nerede çekilir?

JH: İnsan daima kendine dönüp bakarak ilerlemeli, ama bunun da fazlası potansiyel olarak verimi baltalar. Bugün gördüğüm pek çok varsayımsal sergi fikrinde doğrudan saptadığım bir şey bu. "Sergi"nin 20. yüzyılın mecrası olduğu ve artık küratörlük pratiğinin daha farklı konuları kapsayan projelere, örneğin konuşmalara, film gösterimlerine veya eğitime yönelmesi gerektiği kanısı da bunun bir sonucu. Sırf geleneksel göründüğü, ilerleme kaydedilmesi için aşılması gereken bir şey olarak kabul edildiği için sergilerden vazgeçilmesine şiddetle karşıyım. Sen de ben de hiç şüphesiz sergi düzenleme ve küratörlük pratiği konularında ilerleme kaydetmeye çalışıyoruz, ama bir mecra olarak sergiyi de boşlamıyoruz. Belki kimilerine bir bakıma gerici veya ironik görünecek bir şekilde, biz sergi modellerinin çeşitlendirilmesini sağlamaya uğraşıyoruz. Öte yandan bienalimiz sergilerin nasıl yapılması *gerektiğine* dair bir önerme dayatmıyordu bence. Geniş olasılıklar yelpazesine getirilen bir diğer katkıydı alt tarafı. Herkes bizim usulümüzde sergiler yapsaydı ne feci olurdu. Ben bir sürü farklı şey görmek, deneyimlemek ve öğrenmek istiyorum.

AP: İster sanat yapıtı olsun ister belge, birtakım nesneler üreten uygun sanatçılar olduğu sürece, sergilere yine ihtiyaç duyulacaktır.

JH: Artık sanat nesnelerine yer vermeyen, bu sözde ilerici küratörlük stratejilerine baktığımda, çoğunlukla piyasanın fazla baskın olduğu ortamların ürünü olmalarından şüpheleniyorum. Yani aslında bunlar piyasaya ve nesnelere aşırı değer biçilmesine bir tepki olarak ortaya çıkıyor. Eğer bir küratör olarak,

AP: Well, it is an extraordinary learning process: bringing together different elements or objects from different parts of the world into a single space for focused observation, all on a wide range of scales. With art exhibitions, the selection of objects has evolved into a complex, precise, intellectual exercise.

JH: Our biennial was deliberately structured so that there were a thousand different ways of seeing it. We both like making exhibitions that present rather subtle pieces, as opposed to the more spectacular artworks that one expects to see in a biennial. I remember when we started planning the biennial, we received so many proposals for gigantic artworks because people think that's what a biennial is. Another interesting question, to me, was how to select the artists. We were working with quite universal themes. So, why did we choose these particular 120 artists? I think it is really important for anyone who saw the show to remember that the selection of the artists mirrored what we had come across in our careers and our research. I don't claim that this is the ultimate selection of artists to represent these particular themes. I think that this is a nice thing about our collaborations. You bring in certain knowledge, and I bring in other knowledge.

AP: Curatorial practice is necessarily limited by one's readings, travels, and experiences, and also one's memory. For this biennial we had 19 months to research and prepare, and for me it was an opportunity to take up research I had begun in the past, such as in Bucharest and Beirut, but also to open up new fields: Amman, Cairo and Alexandria, Ramallah, Tehran, as well as Budapest and Warsaw. Where do you draw the line of too much planning, too much involvement personally?

JH: One always needs to be self-reflective, but too much of that becomes potentially counterproductive. I connect it directly with a lot of hypothetical exhibition ideas that I see today. And with the conviction that "the exhibition" was a medium of the 20th century, and that curatorial practice now must give its attention to more discursive projects, for instance talks, screenings, or education. I strongly disagree with abandoning the exhibition just because it seems traditional—something that must be overcome for the field to progress. You and I are absolutely trying to progress with exhibition making and curatorial practice, but we are holding onto the medium of the exhibition. We are, in a way that perhaps seems backward or ironic to some, fostering a diversification of exhibition models. I also think that our biennial was not a statement about how exhibitions *must* be done. It was just one more contribution to the wide range of possibilities. It would be dreadful if everyone did exhibitions as we do. I want to see, experience, and learn all sorts of different things.

AP: As long as there are relevant artists producing objects, be they artworks or documents, there will still be the need for exhibitions.

JH: When I look at these so-called progressive curatorial strategies that no longer involve art objects, I wonder if they are mostly coming out of situations where the market is too dominant. So they are a reaction against the market and the overvaluation of objects. If, as a curator, you don't want to play that game and participate in creating value for commodities, you pull yourself out and cease working with those types of artists. Whereas for instance in Latin America where the market is not so strong, artists are still making drawings, sculptures. Generally because they just want to make art, not because they want to make money, and it creates a very different relationship to the object. And thus curators have very different relationships with these artists and their work.

AP: I must say that the conversations I have with artists in New York or London—

bu oyuna dahil olmak ve meta olacak değerler üretilmesine katkı vermek istemiyorsanız, kendinizi bu ortamdan sıyırıp o tür sanatçılarla çalışmayı kesiyorsunuz. Halbuki piyasa ekonomisinin o kadar güçlü olmadığı Latin Amerika gibi yerlerde, sanatçılar hala çizimler, heykeller yapıyor. Genelde dertleri para kazanmak değil, sadece sanatla uğraşmak oluyor, bu da nesneyle aralarında çok farklı bir ilişki kurmalarına yol açıyor. Dolayısıyla küratörlerin de bu sanatçılarla ve yapıtlarıyla çok farklı bir ilişkisi oluyor.

AP: Doğrusu New York'ta veya Londra'da sanatçılarla konuştuğum şeyler, sırf sohbet konu ve biçimleri de değil, tavırları, yaklaşımları, kaygıları, Bogotá, Beyrut veya Buenos Aires'teki sanatçılarınkinden çok farklı.

JH: Kesinlikle katılıyorum, ama şahsen özellikle birini diğerine tercih ettiğimi söyleyemem. İkisinin birden olmasından memnunum, çünkü bu ufkumu genişletiyor. Bence bu kadar sık yolculuk ediyor olmamız büyük bir ayrıcalık, bu sayede örneğin bir Caracas'ın, bir New York veya Paris'in birbirinden farklı bağlamlarını anlama fırsatımız oluyor. İstanbul, bir kent olarak, özellikle de bir sanat kenti olarak evriminde çok ilginç bir dönemeçte şu an. Yakınlarda bu kentte açılan çağdaş sanat mekanlarının ve galerilerin, dünyanın dört bir yanından şehri ve sanat ortamını görmek üzere İstanbul'a gelenlerin sayısındaki artışı bir düşünsene. Bienalimiz için seçtiğimiz başlık, *İsimsiz (12. İstanbul Bienali)*, 2011, son zamanlarda neredeyse her sanat yapıtını içine sığdırabilecek son derece muğlak bir temanın benimsendiği, her şeyi kapsama derdindeki bienal çerçevelerinin yaygınlaşmasına karşı bir tepki biraz da. Hatta ilk başlarda başlık koyma gereksinimine bile zihnen direniyordum. Sonra fark ettim ki, Felix Gonzalez-Torres'i serginin merkezine oturtmayı düşündüğümüze göre, iki hedefimizi de gayet doğal bir şekilde bir araya getirerek bunları başlıkta zarifçe özetleyebilirdik. Gonzalez-Torres yapıtlarına başlık koymaya direniyordu, çünkü izleyicileri yapacakları yorumlarda fazla yönlendirmek istemiyordu. Bence bir sanat yapıtı izleyicide bir tepki yarattığı anda, siyasi bir durum oluşur. Bir fikir biçimlenir. Gonzalez-Torres bununla ilgileniyordu. Sanata bakarsınız, karşısında düşüncelere dalarsınız, size ilham verir, onu yanınızda götürürsünüz ve bu sizi değiştirir. Farklı biri olursunuz. İstanbul gibi bir şehirdeki böyle bir sergi hakkında da bunun aynısı söylenebilir. İşin bu yönü son derece siyasidir, genelde de tümden unutulur. Demin dediğim gibi, pek çok kişi siyasi bir sanat yapıtının günümüz siyasetinden söz etmesi gerektiğini varsayıyor. Ben izleyicilere şunu göstermek istiyorum: Eğer ben sergi düzenlemenin kurallarını çiğneyebiliyorsam, siz de her ne yapıyor olursanız olun, hayatınızda sizi kısıtlayan kuralları çiğneyebilirsiniz.

AP: Sergiyi kurma aşamasında ilginç bir şekilde yavaştan ortaya çıkan bir şey de, bazı yapıtların belli noktalardan çok uzaktan bakıldığında da görülebilecekleri biçimde yerleştirilmeleri oldu. Örneğin *İsimsiz (Soyutlama)* sergisinde, karma serginin gri duvarlarından biri, kurulan yapının dışından bile, üç bireysel sergi salonunun, Mona Vatamanu ve Florin Tudor, Alessandro Balteo Yazbeck ve Media Farzin ve Renata Lucas'ın odalarının içinden görülebiliyordu. O duvara, Frank Stella'nın 1950'lerin sonu ve 1960'ların başında yaptığı meşhur siyah tablolarının üslubunu benimsemiş dört parçalı bir tablo olan Juan Capistran'ın *Beyaz Azınlık* (2005–7) yapıtını yerleştirdik. Uzaktan bakınca, bu yapıt sahiden de Stella'nın elinden çıkmış gibi duruyor. Sergi salonuna girip de yapıtın derinine indiğinizde, dörtlü tablonun biçiminin punk grubu Black Flag'in logosuna benzediğini ve "Beyaz Azınlık"ın da onların şarkılarından biri olduğunu öğreniyorsunuz, bu bilgiler el kitabının önsözünde veriliyor. Black Flag'in şarkı sözlerinde ırkçı çağrışımlar var. Stella'nın yatay ve dikey çizgileri gibi çağdaş sanatın klasik bir biçimine siyaseti ve yakıcı sorunları sokarak ileri modernist bir göndermenin bu şekilde altını oyan bu yapıt, bir yandan bu karma sergiye ilham

not even the types of conversations but the attitudes, the approaches, the concerns—are very different from those I have with artists in Bogotá or Beirut or Buenos Aires.

JH: I definitely agree, but I wouldn't necessarily say I prefer one over the other. I enjoy having both because it gives me a wider perspective. I think that we are extremely privileged to be so mobile, that we can understand the different contexts of Caracas versus New York or Paris. Istanbul is at a very interesting moment in terms of its evolution as a city, and specifically as an art city. Look at all the contemporary art spaces and galleries that have opened there recently, and how many people come to Istanbul from all over the world to see the city and its art scene. The title we chose for our biennial, *Untitled (12th Istanbul Biennial)*, 2011, is a little bit of a reaction against the trend lately toward all-encompassing biennial concepts, where there is a very vague theme and basically any artwork could fit in. I was at first mentally resisting the need to have a title at all. Then I realized that, given our thinking about making Felix Gonzalez-Torres central to the show, we could quite naturally bring the two considerations together and sum it up elegantly in the title. Gonzalez-Torres resisted titling his works because he did not want to direct viewers too strongly in their interpretation. I think as soon as an artwork creates a reaction in the viewer, there is a moment of politics that happens. An opinion is formed. Gonzalez-Torres was interested in that. You look at art, you contemplate it, it inspires you, you take it with you, and it changes you. You become different. You could even say that about the effect of an exhibition like this on a city such as Istanbul. That aspect is very political, and usually totally forgotten. As I said before, many people assume that a political work of art must speak about the politics of today. I want to show the audience that if I can break the conventions of exhibition making, you can break the conventions that restrain you in your life, no matter what you do.

AP: Something that evolved in an interesting way during the installation period was the placement of certain works so that they would be visible in very long, faraway vistas. In *Untitled (Abstraction)*, for example, one could see, even from outside the building, the very back of one of the gray walls of the group show through three solo shows, or rooms—those of Mona Vatamanu and Florin Tudor, Alessandro Balteo Yazbeck and Media Farzin, and Renata Lucas. On that wall we installed Juan Capistran's *White Minority* (2005–7), a four-part painting that appropriates the style of Frank Stella's famous black paintings from the late 1950s and early 1960s. When seen from a distance, the work in fact looks like a Stella. As you entered the exhibition and learned more about the work, you realized that the shape of the four paintings follows the logo of the punk band Black Flag, and that "White Minority" is one of their songs—background information that was given in the introduction in the Companion book. Black Flag's lyrics have racial content. This subversion of a high-modernist reference, bringing politics and urgent issues to a contemporary art classic such as Stella's grid, echoes Gonzalez-Torres's *"Untitled" (Bloodwork—Steady Decline)* (1994), which of course inspired that group exhibition. As you went up to the second floor of Antrepo 3, again you saw the back of another group show, *"Untitled" (Ross)*, this time through the solo rooms of Catherine Opie and Teresa Burga, and from a distance you identified a black parallelepiped leaning against the wall, similar to the work of John McCracken, also an American minimalist, again by Juan Capistran. And once more things were not what they appeared to be from a distance. This was why we asked people to look at the exhibition and then return to look at it again, more carefully. As you walked up to the work, you realized that one parallelepiped is leaning against the other, they have been anthropomorphized and represent not one, but two "Johns," who are in fact in a copulating position. As you went up the stairs in the

kaynağı olan Gonzalez-Torres'in *"İsimsiz" (Kan Tahlili-Sürekli Düşüş)* (1994) yapıtını da anıştırıyordu. Antrepo 3'ün ikinci katına çıktığınızda ise, bu sefer Catherine Opie ve Teresa Burga'nın bireysel odalarından bir diğer karma serginin, *"İsimsiz" (Ross)*'un gerideki duvarı görünüyordu ve duvara yaslanmış siyah bir paralelyüz uzaktan farkediliyordu; yine Juan Capistran'a ait olan bu yapıt, bir diğer Amerikan minimalisti olan John McCracken'ın yapıtlarını andırıyordu. Gelgelelim, bir kez daha işlerin uzaktan göründüğü gibi olmadığı anlaşılıyordu. İşte bu yüzden insanlardan sergiyi gezmelerini, sonra geri dönüp daha dikkatlice tekrar bakmalarını istedik. Bu yapıta yaklaştığınızda, bir de bakıyordunuz ki bir paralelyüz diğerine yaslanmış, insansı bir nitelik kazanmışlar ve aslında bir değil, iki "John" var ve bunlar da çiftleşme durumundalar. Yine Antrepo 3'te yukarı çıktığınızda, sağınıza bakınca yine uzaktan Taysir Batniji'nin odasının duvarı görünüyordu, oraya sanatçının *Gözcü Kuleleri* (2008) yapıtlarını koymuştuk, ki bunlar da uzaktan yine minimalizmle ilişkili Alman sanatçılar Bern ve Hilla Becher'in klasikleşmiş fotoğraflarına benziyordu. Ama elbette Batniji'nin örneğinde, günümüzde dünyanın belki de en tartışmalı ve en gerilimli sınırı olan İsrail ile Batı Şeria arasındaki sınır, Almanların minimalizmi ve saf biçimciliğinin içine sızmış ve onun anlamını çarpıtmıştı. Gonzalez-Torres gibi Latin kökenli olan Capistran'ın Amerikalı Stella'yı yoldan çıkardığını; Gazzeli bir Filistinli olan Batniji'nin de Alman Becher çiftinin anlam düzenini bozduğunu düşünmek ilginç. Bienalde klasik beyaz küp biçimindeki galeri modelini kullanmamıza dair çok eleştiri geldi. Beyaz küp, 20. yüzyıl ortasının belli bir estetik anlayışıyla, yani ileri modernizmle özdeşleştirilen bir düzenektir; bu da Capistran ve Batniji'den ziyade McCracken, Stella ve Becher çiftinin saf biçimciliğine daha yakın düşer. Beyaz küp saftır ve dış dünyadan kopuktur, sanat yapıtının dünyevi meselelerden kopuk olmasının simgesidir ve bu yüzden belli bir zamana veya mekana ait olmadığı varsayılır. Bizim beyaz küpü kullanma biçimimiz (Gonzalez-Torres'in, Capistran'ın ve Batniji'nin ileri modernist göndermeleri kullanmasına benzer şekilde), son derece yüklü söylemlerin ve temaların bu geleneğin içine sızmasını sağlayarak, onu tümden çökertti. Beyaz küp, beyaz Avrupalı ve Kuzey Amerikalı erkek sanatçılarla yakından bağlantılı (veya onların yapıtlarıyla dolu) iken, biz bu modeli diğer kıyıda kalan çalışmaların içeri sızması için kullandık. Beyaz küp zamansız ve seçkincidir, kendini herhangi bir tarihsel dönemle veya belli bir bölge veya alanla bağdaştırmaz, oysa 12. İstanbul Bienali son derece mekana özgüydü. İstanbul için yaratılmıştı. Ortadoğulu, Doğu Avrupalı ve Latin Amerikalı sanatçıların ezici ağırlığıyla dünyayı, bölgeyi ve varolan dinamikleri sergiliyordu; ayrıca içinde bulunduğumuz tarihsel dönemi de çok yansıtıyordu, mesela Arap Baharı'na göndermeler vardı. El kitabımızdaki söyleşide Batniji'nin kullandığı bir tabire başvuracak olursak, bienaldeki beyaz küp bir Truva atıdır.

JH: Bu parçaların sanat tarihiyle kurduğu ilişki de ilginç. Bu içeri sızma stratejisi tam Gonzalez-Torres'in tarzına uygun: Bir görsel dağarcık oluşturup izleyicinin dikkatini bir şeye çekiyorsunuz, sonra yakından incelendiğinde bunun bambaşka bir şey olduğu ortaya çıkıyor. Beyaz küp zaten apayrı bir tartışma konusu. Bizim oluşturduğumuz mimari yapıya "beyaz küp" der miydim emin değilim. Evet, bir sürü beyaz duvarlı odamız vardı, ama bunlar daha geniş bir yapının içine oturtulmuştu ve birbirleriyle bağlantıları da yoktu. Her biri uzamda kendi başına duruyordu ve bir mekandan diğerine dolaşırken, bir anlığına "dışarı" çıkılıp sonra yeniden sergiye giriliyordu. Mimari yapının çok önemli bir unsuruydu bu. Ayrıca bu "dışarı"nın son derece kasıtlı bir kırılganlıkla, oldukça ucuz inşaat malzemelerinden yapılmış olması da mekanlarımızı kafamda canlandırırken önemsediğim bir şeydi.

AP: Oda bölme planı üstünde yapıtların yerleştirileceği yerlere karar verirken, bir ara William E. Jones'un bireysel sergisini *İsimsiz*

same Antrepo 3, if you looked to the right you saw the back of Taysir Batniji's room in another faraway vista, where we had installed his *Watchtowers* (2008), which from a distance looks like the classic photographs by the Germans Bern and Hilla Becher, who in turn have a relationship to Minimalism. Yet of course with Batniji the minimalism and pure formalism of the Germans has been perverted or infiltrated by what is today perhaps the most contested and charged border in the world, between Israel and the West Bank. It is interesting to think of Capistran, coming from a Latino background like Gonzalez-Torres, perverting the American Stella, and Batniji, a Palestinian from Gaza, subverting the German Bechers. Many remarked on our use of the model of the classical white cube in the biennial. The white cube is an apparatus identified with a certain mid-century aesthetic, high Modernism, closer to the pure formalism of McCracken, Stella, and Becher rather than Capistran and Batniji. The white cube is pure and disassociated from the outside world, an emblem of the detachment of the artwork from worldly matters, and that is why it is supposedly timeless and placeless. Our use of the white cube (much like in Gonzalez-Torres's, Capistran's, and Batniji's use of high-Modernist references) infiltrated this tradition with highly charged narratives and themes, subverting it completely. The white cube is closely associated with (or populated by) the work of white European and North American male artists, whereas we used this model to infiltrate it with other, marginal productions. The white cube is timeless and elitist, disassociating itself from any historical period or particular region or territory, but the 12th Istanbul Biennial was very site-specific. It was made for Istanbul. It reflected the world, the region, and the moment around it with a large presence of Middle Eastern and Eastern European artists, Latin American artists, and it very much reflected our historical moment, for instance with references to the Arab Spring. To quote Batniji in his interview in the Companion book, the white cube, in the biennial, is a Trojan horse.

JH: Also interesting about these pieces is their relationship to art history. It's very Gonzalez-Torres, this strategy of infiltration, where you establish a visual vocabulary and draw the viewer's attention to something, and then upon closer inspection it reveals itself to be entirely different. The white cube is another conversation altogether. I am not sure if I would call our architecture "white cube." Yes, we had many rooms with white walls, but they were sitting inside a larger building and had no connection to one another. Each of them was sitting in the space by itself, and when wandering from space to space you had to pass through a moment of "outside" before reentering the exhibition. That was a very important element of the architecture. And that this "outside" was made of rather inexpensive building material, with a strongly intentional fragility, was key to how I thought about our spaces.

AP: In terms of placement and installation of the work in the floor plan, at one point we were talking about whether William E. Jones's solo show should be associated with *Untitled (History) or "Untitled" (Death by Gun).* He ended up nearer the latter because the work has that succession of holes, suggesting shooting. But of course you could see it all the way from *Untitled (History).* Other faraway vistas were interesting, viewed from a certain position or axis, for instance between Zarina Hashmi and Simon Evans, and the axis between the two rooms of Meriç Algün Ringborg: On one side you saw this very beautiful, gold, reflective piece of paper, gold being one of the colors Gonzalez-Torres used that we appropriated for the exhibition identity. The other was a very beautiful blue piece, another of the Gonzalez-Torres colors we used to represent our show. And then on the other side you had Simon Evans's *Companion* (2010), which is also the title

(Tarih)'e mi yoksa *"İsimsiz" (Ateşli Silahla Ölüm)*'e mi yakın koysak diye konuştuk. Sonunda ikincisini daha uygun bulduk, çünkü yapıtta peş peşe delikler görünüyordu, bu da ateş etmeyi çağrıştırıyordu. Ama öte yandan ta *İsimsiz (Tarih)*'in oradan görünüyordu. Belli bir konumdan veya eksenden görünen diğer uzak manzaralar da çok ilginçti; örneğin Zarina Hashmi ile Simon Evans arasındaki, ya da Meriç Algün Ringborg'un iki odası arasındaki eksenler. Bir tarafta o son derece alımlı, altın rengi yansıtıcı varak duruyordu, zaten altın rengi Gonzalez-Torres'in çok kullandığı, bizim de serginin kimliğini yansıtmak üzere benimsediğimiz renklerden biri. Diğer yandaysa çok güzel mavi bir yapıt vardı, ki mavi de yine sergimizi simgelemek için kullandığımız, Gonzalez-Torres'in gözde renklerinden bir diğeri. Öbür yanda ise, Simon Evans'ın *Yoldaş* (2010) yapıtı vardı, yapıtın özgün adı da bienale yoldaşlık eden el kitabımızın İngilizce adıyla aynıydı. Yapıtta pembe fon önünde bir sıçan resmedilmişti, "meydan okuyan" bir imge.

JH: Bence ayrı katlarda üst üste duran Geta Brătescu ve Leonilson da ilginç bir paralellik sergiledi. Hele yapıtlarının dokuları güzel bir ilişki içindeydi.

AP: İlginçtir, Brătescu Bükreşli ve kullandığı kumaş parçalarının kökeni annesine dayanıyor; Füsun Onur'un kitabı *Noktürn*'ü (2001) yaparken kullandığı kumaşların da benzer bir tarihçesi var. Her iki sanatçı da aynı kuşaktan, ama farklı yerlerde yaşıyorlar. Kumaşlarla ilgili belli bir damar var. Newell Harry, Adrian Esparza, Mona Hatoum ve Nazgol Ansarinia'yı da bunlara dahil edebiliriz.

JH: Zanaat unsuru tekrar tekrar ortaya çıkıyor, örneğin Ardmore Seramik Sanatı Stüdyosu'nda ve Adrian Esparza'da.

AP: Ben Ardmore Seramik Sanatı Stüdyosu ile Group Material'in eşleşmesini de beğendim, çünkü şimdi tarihsel bir dönem olarak gördüğümüz, AIDS'in ABD ile dünyanın geri kalanında büyük bir kriz haline geldiği ve eşcinselleri ciddi derecede etkilediği 1980'lerin sonu ile 1990'ların başını belgeliyorlardı. Bugün AIDS tedavisi zengin ülkelerde gayet yaygın şekilde uygulanmakta, ama bu Afrika'da hala çok vahim bir sorun, bu duruma sanat cephesinden verilen tepkilerden biri de Ardmore'un yapıtları.

JH: Gonzalez-Torres'in herhangi bir yapıtını sergiye koymak istemedik, ama katkıda bulunduğu daha siyasi, eyleme yönelik çalışmaların bir kısmını sunmak istedik. O da Group Material'in üyesiydi. Yine Group Material'den Julie Ault'a, grubun *AIDS Zaman Dizini* (1989) yapıtını yeniden oluşturup sergimize yerleştirmeyi önerdim. Birkaç kere görüştükten sonra, yapıtın sadece bazı kısımlarını sergilemeye karar verdik, çünkü özgün çalışma büyük oranda Amerikan bakış açısıyla yapılmıştı.

AP: Gezenlere bir serginin hangi yönlerini sorunlu bulduklarını sormak bana hep ilginç gelmiştir. Meslektaşlarımdan biri *AIDS Zaman Dizini*'nin neden dahil edildiğini anlamadığını, çünkü bunun bizim bütüncül görsel, estetik ve biçimsel çerçevemize uymayan belgesel bir çalışma olduğunu söyledi. Bu çok doğru. Gonzalez-Torres'in işin içinde olmasından dolayı bu durumda bir istisna yaptığımızı söyleyebilirim.

JH: Bence bu tam anlamıyla istisna sayılmaz. Bisan Abu-Eisheh'nin *Evcilik Oyunu* (2008–11) da bir ara alanda belgesel bir tarzda üretilmişti.

AP: Ama bienaldeki haliyle *AIDS Zaman Dizini*, aslında başka bir şeyin, yani başka bir zamanda sergilenmiş başka bir çalışmanın belgesiydi. Oysa Abu-Eisheh, kendince heykelsi nitelikler taşıyan nesneleri vitrinlerde sergiliyordu. Özel olarak, son yıllarda İsrailliler tarafından yıkılmış Filistin evlerinin kalıntılarından çıkardığı 45 nesneyi sunuyordu. Hele vitrinlerden birinde iki dikdörtgen vardı, biri paspas, diğeri de bir buzdolabı parçası.

of one of our biennial books. It depicts a rat on a pink background—a very "challenging" image.

JH: I think the combination of Geta Brătescu and Leonilson was very intriguing, one on top of the other. Specifically the textures of their works had a nice relationship.

AP: It is interesting because Brătescu is from Bucharest, and the history of her fabric pieces goes back to her mother, and is similar to the origins of the fabric that Füsun Onur used to make her book, *Nocturne* (2001). Both artists are from the same generation but live in different places. There is a certain motif with the textiles. We could also mention Newell Harry, Adrian Esparza, Mona Hatoum, and Nazgol Ansarinia.

JH: The craft element comes up repeatedly, for instance with Ardmore Ceramic Art Studio and Adrian Esparza.

AP: I also quite liked the pairing of Ardmore Ceramic Art Studio and Group Material, because it documented what is now a historical period, the late 1980s and early 1990s, when AIDS was a major crisis in the United States and the rest of the world, deeply affecting the gay community. Today AIDS treatment is widely available in rich countries, but it is still a major crisis in Africa, and one of the artistic responses to that is the work of Ardmore.

JH: We didn't want to show any works by Gonzalez-Torres in the exhibition, but we did want to present some of the more political, activist work he was involved in. He was a member of Group Material. I had suggested to Julie Ault, who was also a member of Group Material, that we should reinstall their *AIDS Timeline* (1989), re-create it. After a number of conversations we decided to show only parts of it, since the original was made very much from an American perspective.

AP: I always find it interesting to ask people what they thought were the problematic aspects of an exhibition. One colleague of mine said he didn't understand the inclusion of the *AIDS Timeline* because it's a documentary piece that didn't fit in with our overall concept of the visual, aesthetic, and formal. Which is true. I would say that we made an exception with this work because of Gonzalez-Torres's involvement.

JH: I wouldn't necessarily call it an exception. Bisan Abu-Eisheh's *Bayt Byoot "Playing House"* (2008–11) is also done in an in-between documentary style.

AP: But the *AIDS Timeline,* in the biennial, is really documentation of something else—another piece that happened at another time. Whereas Abu-Eisheh was presenting objects that had their own sculptural qualities in vitrines. Specifically he was showing 45 objects that he excavated from Palestinian houses that had been destroyed by the Israelis in recent years. There was one particular vitrine where you saw two rectangles, one a doormat and the other a piece of a refrigerator. Both were rather minimal looking, so there was a certain reference to geometric abstraction, but with very loaded personal and political elements.

JH: Group Material is somewhere in between artists and curators. The way they installed and designed their shows, there was a very conscious decision behind each element. Their work also had a lot of community involvement and activism, so in that case it's almost like we were showing the documentation of another exhibition inside our exhibition.

AP: But, going back to our initial premise, which involved showing works that articulate political and personal and bodily themes such as war, illness, and loss—these would be the figurative or literary themes, the narratives—and on the other hand our interest in the

Her ikisi de oldukça minimal görünümlüydü, yani geometrik soyutlamaya bir gönderme vardı, ama bu son derece kişisel ve siyasi unsurlarla yüklüydü.

JH: Group Material sanatçılıkla küratörlük arasında bir noktadaydı. Sergilerini yerleştirip tasarlama biçimlerinde, her öğenin ardında son derece bilinçli bir karar bulunuyordu. Ayrıca çalışmalarında toplumsal sorunlara eğilme gereği ve eylemcilik de ciddi bir rol oynuyordu, dolayısıyla bu örnekte, sanki kendi sergimizin içinde bir başka serginin belgesini sergiliyormuş gibi olduk.

AP: Ama en başta yola çıktığımız önermeye dönersek; savaş, hastalık ve kayıp gibi siyasi, kişisel ve bedensel temaları (bunlar mecazi veya edebi temalar, anlatılar olacaktı) dile getiren yapıtları sergilemeye karar vermiştik, bir yandan da görsel, estetik ve biçimsel öğelere duyduğumuz ilgi vardı. Group Material örneğinde, bu ilkeler geçerli mi?

JH: Ben bir başka serginin belgelerini dahil ettiğimiz o noktada, küratörler olarak rolümüz üstüne bir düşünce, bir nevi kendimize yaptığımız bir gönderme görüyorum. Süreç boyunca İstanbul Bienali'nin tarihçesinin bilincinde olmamızla ve sergileme ve sunuma yönelik ilgimizle tutarlı bence.

AP: Ya Teresa Burga'ya ne demeli? Benim için *Otoportre* (1972) önemli, çünkü her ne kadar görsellikle ve biçimsellikle fazla ilgilenmiyor olsa da, bedenin tıbbi raporlar aracılığıyla, kan tahliliyle, kardiyogramla son derece doğrudan temsil edilmesi bu. Ana teması kendi suretini çıkarmayla ve kimlikle bağlantılı olduğu için *"İsimsiz" (Ross)*'un yakınında dursa da, aslında bu yapıt Gonzalez Torres'in *"İsimsiz" (Kan Tahlili-Sürekli Düşüş)* (1994) yapıtıyla yakından bağlantılıdır. Nitekim yine bir özportre çalışması, bedenin tıbbi tahlille suretinin çıkarılması olan bu yapıt da *İsimsiz (Soyutlama)* sergisinin ilham kaynağı olmuştu.

JH: Burga'nın tıbbi raporlar aracılığıyla sunulan kadın kimliğini keşfedişi ile Colter Jacobsen'in aynada cep telefonuyla kendi fotoğrafını çeken adam çiziminin yan yana gelmesi hoşuma gitti benim. İki odanın sırt sırta oluşu, kendi suretini çıkarma ile cinsel kimlik üzerine bir diyaloğu tetikledi.

AP: *"İsimsiz" (Ross)*'ta biçimsel bakımdan ilginç olan, ama bir yandan da portre dilini, insan suretini çıkarmanın dilini sorgulayan, bu anlamda biçimsel olarak yenilikçi oldukça güzel imgeler ve belgeler vardı.

JH: Parçaları yerleştirirken, yapıtlar arasında pek çok biçimsel gönderme keşfettik. Örneğin, dokuma ve yamama birden fazla kez karşımıza çıktı.

AP: Bölümleri birbirinden ayırırken, yer yer biraz kafa karışıklığı veya gri alanlar da olmadı değil. Wael Shawky yerleştirme sürecinde İstanbul'a geldiğinde, *İsimsiz (Tarih)*'e değil de, *"İsimsiz" (Ateşli Silahla Ölüm)*'e yakın tutulduğunu görünce çok şaştı. Odasının yerine bakacak olursanız Martha Rosler, Abraham Cruzvillegas, Camilo Yáñez ve hatta Abu-Eisheh'le aynı hat üstündeydi; bütün bu yapıtlar da *"İsimsiz" (Ateşli Silahla Ölüm)*'e yakındı, ama *İsimsiz (Tarih)*'in de civarındalardı. Yerleştirme planına bakarsanız, Shawky'nin ve Cruzvillegas'ın odaları bulundukları yere uygun görülmüştür, çünkü Rosler ve Abu-Eisheh gibi, bu sanatçılar da şiddet kadar tarihi de işlemektedir.

JH: Ya da mesela, İnsan Hakları hareketinden veya Kara Panterler'den söz ettiği için tarih kadar şiddete de değinen Elizabeth Catlett'in odasından, yine grafik tasarımlarla ve baskıcılık geleneğiyle uğraşan Abraham Cruzvillegas'a geçiş. Birdenbire Latin Amerika'nın devrimci hareketler tarihine geçiş yapmış oluyoruz.

AP: Sergi üstünde çalışırken değiştirdiğimiz ya da yeniden konumlandırdığımız birkaç oda oldu. Simryn Gill'i, metal çerçeveleri çalınan cam fotoğraflarındaki geometrik biçimsellik dolayısıyla, başta *İsimsiz (Soyutlama)*'nın

visual, the aesthetic, and the formal. In the case of Group Material, do these principles apply?

JH: What I see there is a form of self-reflexivity on our part as curators, bringing in documentation of another exhibition. It is consistent with our concept of being conscious of the history of the Istanbul Biennial and also our concern with display and presentation.

AP: What about Teresa Burga? For me *Autorretrato* (1972) is important because although it's not so much concerned with the visual and the formal, it is a very direct representation of the body through medical records: her blood exam, her cardiogram. And although it was in proximity to *"Untitled" (Ross)*, because its theme is related to self-portraiture and identity, it actually has a close connection to Gonzalez-Torres's *"Untitled" (Bloodwork—Steady Decline)* (1994) that inspired *Untitled (Abstraction)*, also a self-portrait, a representation of the body through a medical exam.

JH: I liked the juxtaposition of Burga's exploration of female identity as presented through medical records with Colter Jacobsen's photograph of the man photographing himself in the mirror with his cell phone. Having those rooms back-to-back created a conversation about portraiture of self and gender.

AP: In *"Untitled" (Ross)* there were quite beautiful images and documents that are formally interesting but also question the language of portraiture, the language of human representation, and so in that sense are formally innovative.

JH: We came across a lot of formal references between pieces while we were installing. For instance weaving and mending came up several times.

AP: There was occasionally a bit of confusion or a gray area in terms of the distinctions between sections. Wael Shawky, when he arrived in Istanbul during the installation, was surprised to find out that he was closer to *"Untitled" (Death by Gun)* and not *Untitled (History)*. And when you look at where his room is, along with Martha Rosler, Abraham Cruzvillegas, Camilo Yáñez, and even Bisan Abu-Eisheh, all these were close to *"Untitled" (Death by Gun)* but also in the proximity of *Untitled (History)*. Looking at the floor plan, Shawky's and Cruvillegas's rooms were positioned where they were because the artists are dealing with violence but also history, as do Martha Rosler and Abu-Eisheh.

JH: Or for example the shift from the Elizabeth Catlett room, which was very much about history but also violence, as she talks about the Civil Rights movement and the Black Panthers, to Abraham Cruzvillegas, who was also working with graphics and the tradition of print. And it became all of a sudden more about the history of Latin American revolutionary movements.

AP: There were a couple of rooms that we changed, or repositioned, as we were working on the installation. Simryn Gill was originally planned to be closer to *Untitled (Abstraction)* because of the grids in the photographs—the metal window frames stolen and the glass left behind. But when we saw the built room, we realized that it did not work so well. And then Alessandro Balteo Yazbeck and Media Farzin's work, which was initially close to *Untitled (History)*, did not work so well there, and of course their work has a strong relationship to abstraction, specifically Alexander Calder. So during the installation period we swapped them. On the other hand, there was a quite beautiful vista from the inside of Dora Maurer's room onto the Renata Lucas installation, where you saw Maurer's folded papers juxtaposed with Lucas's folding sections of wooden floor. There was also a connection between Gabriel Sierra

yakınına koymayı planlamıştık. Ama inşa edilen odayı görünce, orada iyi durmadıklarını fark ettim. Alessandro Balteo Yazbeck ile Media Farzin'in yapıtı da başlangıçta *İsimsiz (Tarih)*'e daha yakındı, ama o da orada iyi durmadı, hem zaten yapıtlarının özellikle Alexander Calder dolayısıyla soyutlamayla güçlü bir bağı da vardı. Bu yüzden yerleştirme sürecinde ikisinin yerini değiştirdik. Öte yandan, Dóra Maurer'in odasından Renata Lucas'ın yerleştirmesi çok güzel bir manzara arzediyordu, Maurer'in katlanmış kağıtları Lucas'ın katlanan tahta döşeme parçalarıyla yan yana düşüyordu. Gabriel Sierra ile Renata Lucas arasında da bir bağlantı vardı, bu da yerleştirme planındaki konumlarıyla vurgulandı. Mimari planlama aşamasında o iki odanın birbirini görmesini talep ettiğimi hatırlıyorum.

JH: Karma sergi temalarının kendi ilgi alanlarımızla özellikle örtüştüğünü söyleyebilir misin?

AP: Doğrusu ben özellikle soyutlamayla ve geometrik soyutlamanın yeniden işlenmesi, alaşağı edilmesi veya sahiplenilmesi ile ilgiliyim, çünkü bu gerçekten de Brezilya sanat tarihiyle, özellikle de yeni somutçulukla çok iç içe. Haritalar üstüne halen devam etmekte olan araştırmalarım da var. Tarih ve tarihin eşcinsel temalarıyla, sapkın kabul edilen kimliklerle kesişme noktaları da ilgimi çekiyor. Bunlar benim 1990'larda çağdaş sanat hakkında bir şeyler öğrenmeye başlamamdan beri ilgilendiğim konular. Aslında aynı tarihlerde Gonzalez-Torres'i de keşfetmiştim. Hatta onunla mektuplaşmıştım bile. Peki senin fikrin ne?

JH: Benim sanatı düşünüşümde ve dünyayı algılayışımda tarihin en başat öğelerden biri olduğunu tereddütsüz söyleyebilirim. Tarihsel olayları düşünmek, içinde bulunduğum anı anlamama yardımcı oluyor ve günümüz olaylarını incelerken bana destek oluyor. Bu, biraz mesafeli bakıp her şeyi daha geniş bir çerçeveden değerlendirme fırsatı veriyor. İstanbul'daki işsizlik sorunu gibi son derece özel siyasi durumları konu alan sanat yapıtları belki bu yüzden bu kadar az ilgimi çekiyor. Bunlar sanat konusu olarak fazlasıyla dar geliyor bana.

AP: Bienalde öyle ayrıntılar vardı ki, acaba fark eden oldu mu merak ediyorum. Örneğin, karma sergilerden Gonzalez-Torres'in yapıtlarının başlığını aynen alanların adı tırnak içinde yazılıyordu, diğerleri ise tırnaksız. Serginin başlığı da, sanki bir kitap veya sanat yapıtıymış gibi, italikle yazılıyordu, eklenen virgülün peşinden de normal karakterlerle yazılmış tarih geliyordu. Ya da Taysir Batniji'nin kum saati, Mungo Thomson'un *Time*'la ilgili video yapıtının tam karşısına ve onunla aynı hizaya yerleştirilmişti. *İsimsiz (Tarih)*'te, tarih katmanları kavramı, tarih yazımıyla ilgili farklı yapıt dizilerinde ortaya çıkıyordu ve bunların her biri duvarda farklı bir yükseklikte yer alıyordu, kitap vitrinlerinin hiçbiri aslında aynı hizada değildi. *Time* dergisi teması, hem Mungo Thomson'da hem de Alessandro Balteo Yazbeck'te vardı. Para bir diğer temaydı: Irena Lagator Pejović'in *Hafızadan Sonra*'sı (2007-8), Jac Leirner'in çalışması, Ahmet Öğüt'ün bozuk paraları. Tabii Öğüt'ün *Mükemmel Aşıklar*'ı (2008) ve Claire Fontaine'in kağıt destesinden oluşan çalışması gibi Gonzalez-Torres temaları da vardı. Biçim olarak Gonzalez-Torres'in pasaportuna benzeyen Meriç Algün Ringborg'un sözlüğünü ve Nicolás Bacal'ın saatlerini de bunların arasında sayabiliriz. Taysir Batniji'nin kum saatinin sonsuzluğun simgesini çağrıştırması dolayısıyla, Gonzalez-Torres'in *İsimsiz (Mükemmel Aşıklar)* yapıtına gönderme yaptığı da söylenebilir. Zarina Hashmi'nin yekpare altından yapıtı da, Gonzalez-Torres'in altın perdeli çalışmasını anıştırıyordu.

JH: Ayrıca Hashmi o altın varak üstünde bir ızgara biçimi yaratmıştı. Öbür tarafta da hazırladığı haritalar vardı. Izgara biçimi *İsimsiz (Soyutlama)*'da çok karşımıza çıktı, ama atlastan bütün ülkeleri kesip çıkaran Kirsten Pieroth'un yapıtında olduğu gibi, *"İsimsiz"*

and Renata Lucas, something that was emphasized in their positioning in the floor plan. I recall asking for the opening between those rooms in the phase of architectural planning.

JH: Would you say that the themes of the group shows intersected in ways that were particularly relevant to either of our interests?

AP: Well, I am particularly interested in abstraction, and the reworking, subversion, or appropriation of geometric abstraction, because this is really close to Brazilian art history, specifically Neoconcretismo. I also have an ongoing research on maps. I am interested in history as well, and its intersection with gay themes, queer themes. These are topics that for me go back to the early 1990s, when I started to learn about contemporary art. In fact that was when I discovered Gonzalez-Torres. I even corresponded with him. And you?

JH: I would definitely say that history is one of the most important elements in my thinking about art and my understanding of the world. Thinking about historical events helps me understand the present and offers me support when examining the events of today. It gives one the chance to step back and evaluate things from a wider perspective. That is perhaps also why I have so little interest in artworks that are about very particular political situations, such as unemployment in Istanbul. These just seem too specific as subjects for art.

AP: The biennial had many details that I wonder if people noticed. For example, the titles of the group shows that appropriated the exact titles of Gonzalez-Torres's works had quote marks, and the others did not. And that the title of the exhibition was in italics, followed by a comma and the date, in normal script, as if it were a book or an artwork. Or that Taysir Batniji's hourglass was installed at the same height as, and directly opposite, the Mungo Thomson video piece. In *Untitled (History)* the notion of layers of history appeared in different lines of works dealing with the writing of history, each at a different height on the wall, and none of the vitrines with books were actually aligned. Then there was the *Time* magazine motif, which came up with Mungo Thomson and Alessandro Balteo Yazbeck. Money was another motif: Irena Lagator Pejović's *After Memory* (2007–8), Jac Leirner's piece, Ahmet Öğüt's coins. There were of course some Gonzalez-Torres motifs, such as Öğüt's *Perfect Lovers* (2008) and Claire Fontaine's stack piece. We had Meriç Algün Ringborg's dictionary in the format of Gonzalez-Torres's passport, and Nicolás Bacal's clocks. One could also mention Taysir Batniji's hourglass, which evokes the symbol of the infinite and therefore also Gonzalez-Torres's *"Untitled" (Perfect Lovers)* (1991). Zarina Hashmi's gold piece recalled Gonzalez-Torres's golden curtain piece.

JH: Also Hashmi had that grid on gold paper. Then on the other side we had her maps. The grid appeared a lot in *Untitled (Abstraction)* but also in the maps in *"Untitled" (Passport)*, as when Kirsten Pieroth cuts out all the countries from the atlas, and on top of it you actually see the grid of the typography around the world and also latitude and longitude lines.

AP: Rivane Neuenschwander is another artist who was in one exhibition but could very well have been in another. Her work *At a Certain Distance (Public Barriers)* (2010) appeared in *"Untitled" (Passport)*, where it signified borders and separations, and again in *Untitled (Abstraction)*, because of its grid. Meriç Algün Ringborg's *Ö (The Mutual Letter)* (2011) also had a double presence, with two rooms that could be seen from one another through two group shows, *"Untitled" (Ross)* and *"Untitled" (Passport)*. Next to *"Untitled" (Passport)*, Ringborg's printed booklet spoke about translation, communication, and travel, as she is a Turkish

(Pasaport)'taki haritalarda da barizdi; basılı dünya tasvirlerinin sergilediği ızgara biçimi, enlem ve boylam çizgileri görülebiliyordu.

AP: Rivane Neuenschwander, sergilerden birinde olan, ama pekala ötekisinde de olabilecek bir diğer sanatçıydı. *Belirli Bir Mesafeden (Toplumsal Engeller)* (2010) yapıtı, *"İsimsiz" (Pasaport)*'ta yer alıyor ve orada sınırlara ve ayrılıklara işaret ediyordu, ama ızgara biçimini çağrıştıran yapısından dolayı *İsimsiz (Soyutlama)*'da da bulunuyordu. Meriç Algün Ringborg'un *Ö (Ortak Harf)* (2011) yapıtı da iki karma sergi, *"İsimsiz" (Ross)* ve *"İsimsiz" (Pasaport)* kapsamında, birbirini gören iki odada varlık gösteriyordu. *"İsimsiz" (Pasaport)*'un bitişiğinde, İsveç'te yaşayan gurbetçi bir Türk olan Ringborg'un basılı kitapçığı çeviri, iletişim ve yolculuktan dem vuruyordu. Öbür tarafta, *"İsimsiz" (Ross)*'un bitişiğindeyse, sanatçının ses yerleştirmesi iki sevgili arasındaki iletişimi simgeleyerek, birliktelik, sevgi, birbirini yansıtma ve simetri temalarını çağrıştırıyordu.

JH: Beş tema arasında *İsimsiz (Soyutlama)*, görünürde en biçimsel ve siyasetle en ilgisiz olanı gibiydi, ama aslında gayet net bir siyasi tavrı olan pek çok yapıt içeriyordu.

AP: Soyutlamanın son derece sağlam siyasi anlamları olabilir.

JH: *"İsimsiz" (Ateşli Silahla Ölüm)* sergisinin öbür aşırı ucu oluşturarak, neredeyse aşırı duygudaşlık kuran bir gerçekçilik biçimini sunması hoşuma gitti. Bence burada belgesel fotoğrafçılıkla kurulan bağ çok önemliydi: Eddie Adams, Weegee, Letizia Battaglia, Mathew Brady, Akram Zaatari'nin çalışmaları, bir de Martha Rosler.

expatriate living in Sweden. On the other side, next to *"Untitled" (Ross)*, her sound installation represented the communication between two lovers, evoking themes of coupling, love, mirroring, and symmetry.

JH: Of the five themes, *Untitled (Abstraction)* was seemingly the most formal and the least political, but it actually included many very politically engaged pieces.

AP: Abstraction may have strong political meanings.

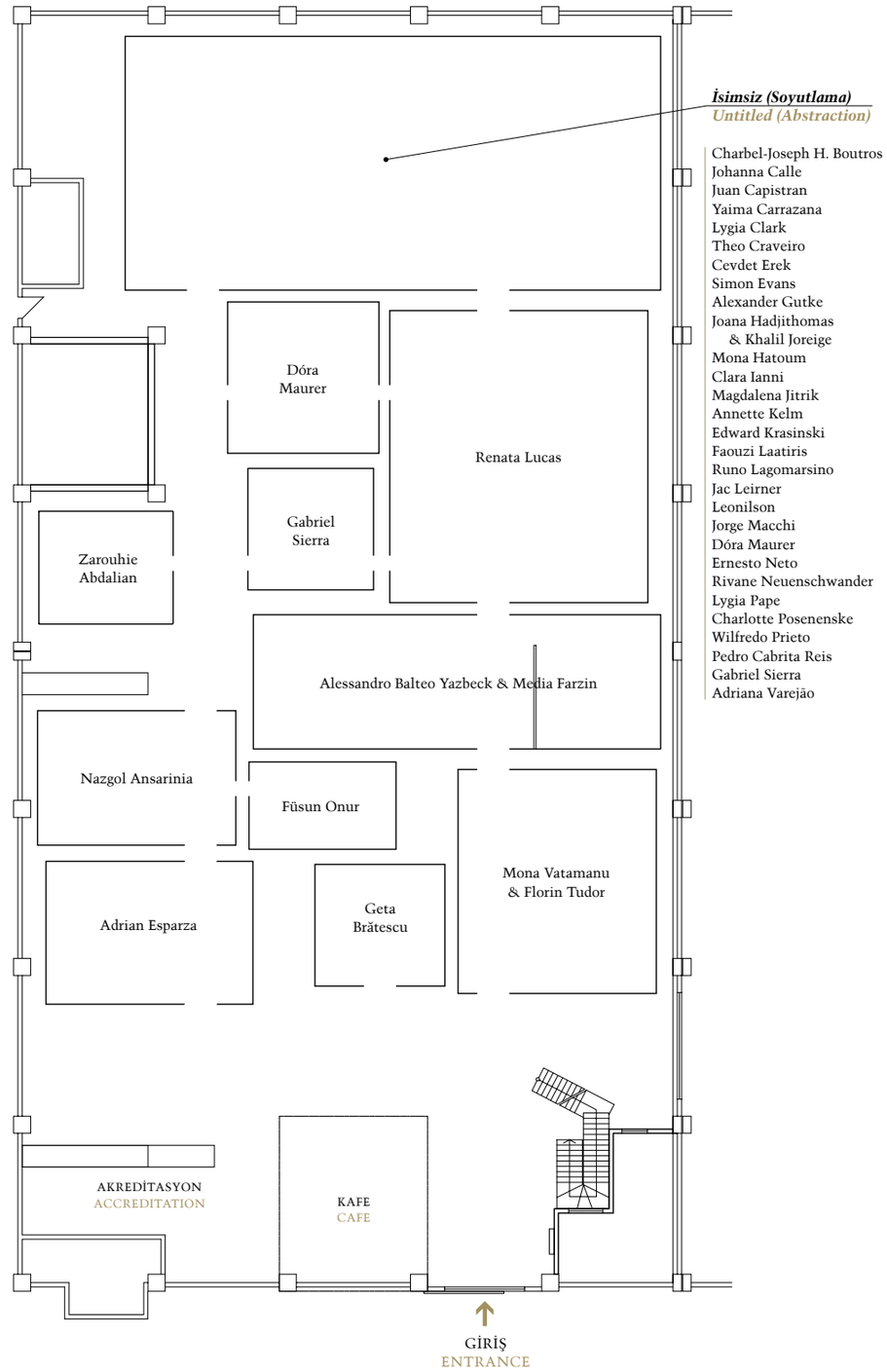
JH: I liked how *"Untitled" (Death by Gun)* formed this other extreme, an almost over-empathized form of realism. I think the link here with documentary photography was very important: Eddie Adams, Weegee, Letizia Battaglia, Mathew Brady, and the works of Akram Zaatari all the way to Martha Rosler.

Sergi

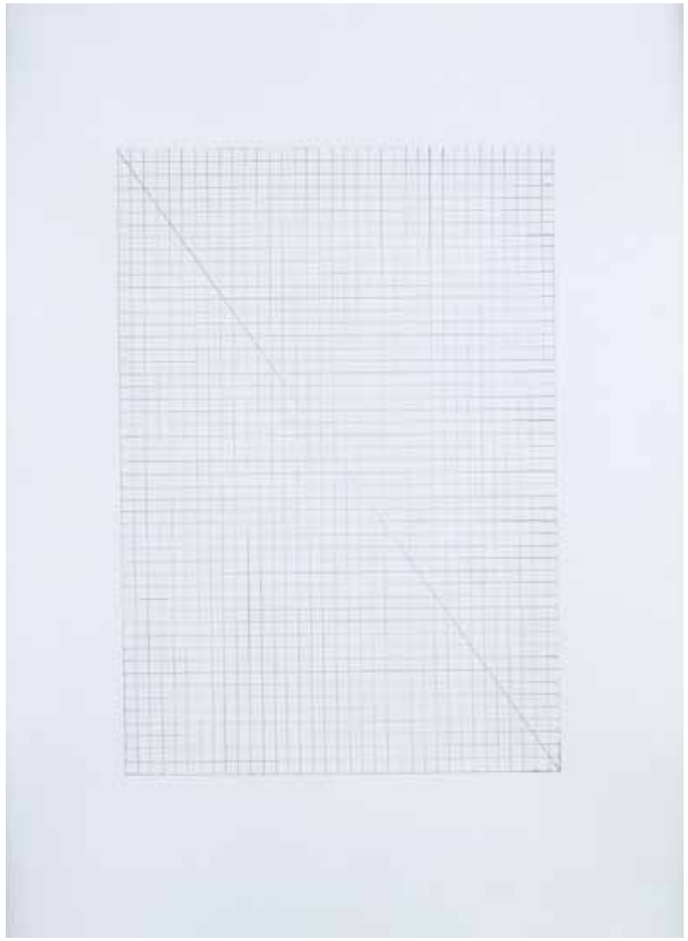
The Exhibition



Antrepo 5, zemin katı ground floor



İsimsiz (Soyutlama)
Untitled (Abstraction)



Felix Gonzalez-Torres
"İsimsiz" (Kan Tahlili—Sürekli Düşüş), 1994
Kağıt üzerine grafit ve guvaş, çerçeveli,
41,9 x 31,4 cm
Fotoğraf: © Felix Gonzalez-Torres Vakfı, New York Andrea Rosen Gallery'nin izniyle, New York, ABD

Felix Gonzalez-Torres
"Untitled" (Bloodwork—Steady Decline), 1994
Graphite and gouache on paper, framed,
41.9 x 31.4 cm
Photography: © The Felix Gonzalez-Torres Foundation, courtesy Andrea Rosen Gallery, New York, USA

12. İstanbul Bienali'ndeki beş karma sergiden her biri, çıkış noktası olarak Félix González-Torres'in belirli bir yapıtını alıyor. *İsimsiz (Soyutlama)* sergisine ilham veren yapıt ise, yatay ve dikey çizgileriyle kusursuz ızgara şeklini taşıyan bir kağıt. Minimalist şekilde düzenlenip grafitle çizilmiş bu şema, sol üst köşeden sağ alt köşeye doğru inen bir çapraz çizgiyle kesiliyor. Bu desen Hollandalı Piet Mondrian, Alman kökenli Amerikalı Josef Albers, İsviçreli Max Bill ve Amerikalı Sol Lewitt ve Agnes Martin gibi 20. yüzyıl ustalarının yapıtlarını çağrıştırıyor. Izgara şekli, modernizmin temel simgesidir ve Rosalind Krauss'un deyişiyle, "modern sanatın suskun kalma niyetini, edebiyata, anlatıya, söyleme yönelik düşmanlığını ilan eder". Ne yaşama ne de ölüme değinir.

Küba asıllı bir Porto Rikolu olan González-Torres'in başlıca stratejilerinden biri, ister ileri modernist olsun, ister minimalist veya kavramsalcı, geleneksel sanat tarihinin ölçütlerini, normalde bu akımların dağarcıklarından dışlamış olduğu izleklerle ve konularla, yani gündelik yaşamdan alınma malzemelerle aşılamaktı. Bu yapıtta da, görünüşte suskun ve dengeli bir ızgaraya böyle bir şey yapıyor. Yorumlamadaki fark, yapıta verilen başlıktan belli oluyor: *"İsimsiz" (Kan Tahlili—Sürekli Düşüş)* (1994). Bu tertemiz ve klasik ızgara şeması, HIV'ın içten içe yediği bir insanın bağışıklık sisteminin giderek zayıflayışını temsil eder. González-Torres aynı izleği işleyen başka ızgara şemalı yapıtlar da üretti, bazıları 7 veya 21 parçadan oluşuyordu, örneğin *"İsimsiz" (T-Hücresi Sayımı)* (1990) ve *"İsimsiz" (21 Günlük Kan Tahlili)* (1994). Bunlarda ızgara, artık dünyadan kopuk değil, yüklü, yakıcı ve iltihaplı bir anlatının taşıyıcısıdır. Kişisel ve bedensel bir suret olarak, yaşamın ve ölümün resmi haline gelir. *"Yasaklı Renkler"* (1988) González-Torres'in ileri modernizmin simgesi olan bir diğer soyut geometrik türe, tek renkli uygulamalara siyasi izlekleri dahil ettiği yapıtlarının ilk örneklerinden biridir. Kırmızı, siyah, yeşil ve beyazdan ibaret, görünüşte etliye sütlüye bulaşmayan pano, sanatçının New York New Museum'daki sergi için yazmış olduğu açıklamayı okuduğumuzda farklı anlamlara bürünüyor: "Şu dört rengin (kırmızı, siyah, yeşil ve beyaz) herhangi bir şekilde yan yana konmasının, işgal edilmiş Filistin topraklarındaki İsrail ordusunda kati suretle yasak olduğu bir gerçektir. Bu renk bileşimi tutuklanmaya, dövülmeye, sokağa çıkma yasağına, vurulmaya ya da bir haber fotoğrafına yol açabilir."

Burada bizim ilgimizi çeken ve bu sergide de çıkış noktası olarak aldığımız şey, sanatçının geometrik soyutlama dilini altüst etmesi ve modern sanattan ve estetikten kalma mirasa yeni kullanımlar yaratmasıdır. 1993'te Tim Rollins'le yaptığı bir röportajda, González-Torres saf, evrensel estetiğe dair şüphelerini ifade etmiştir: "Estetiği tanımlamak için

Each of the five group exhibitions in the 12th Istanbul Biennial takes as its point of departure a specific work by Félix González-Torres. The work that inspires *Untitled (Abstraction)* consists of a sheet of paper bearing a perfect horizontal and vertical grid, minimally composed and drawn in graphite, intersected by a diagonal line descending from the upper-left corner to the lower-right. It recalls the work of such 20th-century masters as Piet Mondrian, a Dutchman; Josef Albers, a German American; Max Bill, a Swiss; and Sol Lewitt and Agnes Martin, both American. The grid is the ultimate modernist emblem, and in Rosalind Krauss's terms, it "announces modern art's will to silence, its hostility to literature, to narrative, to discourse." It speaks of neither of life nor of death.

One of the principal strategies of González-Torres, a Cuban Puerto Rican, was to infuse the traditional art historical canon, be it high modernist, minimal, or conceptual, with themes and subjects that had been excluded from its repertoire—namely, the stuff of everyday life. Here, he does it to a seemingly silent and well-balanced grid. The shift in reading is provided by the title, *"Untitled" (Bloodwork—Steady Decline)* (1994). What this clean and classical grid in fact represents is the declining state of a person's immune system as it is consumed by HIV. González-Torres made a number of other grid works with the same theme, sometimes in seven or 21 parts, including *"Untitled" (T-Cell Count)* (1990) and *"Untitled" (21 Days of Bloodwork)* (1994). In these, the grid is no longer detached from the world but bears a loaded, urgent, and infected narrative. As a personal and bodily representation, it becomes a picture of life and death. *"Forbidden Colors"* (1988) is an early example of a work by González-Torres that brings political themes into another emblematic high-modernist abstract geometric specimen: the monochrome. Four apparently harmless monochromes in red, black, green, and white take on different meanings once we read the artist's words in his exhibition statement for the New Museum in New York: "It is a fact that four colors—red, black, green, and white—placed next to each other in any form, are strictly forbidden in the Israeli army in the occupied Palestinian territories. This color combination can cause an arrest, a beating, a curfew, a shooting, or a news photograph."

What interests us here and is taken up in this exhibition is the artist's subversion of the language of geometric abstraction, and his new uses of the legacies of modern art and aesthetics. In an interview with Tim Rollins in 1993, González-Torres stated his suspicion toward pure, universal aesthetics: "Ask a few simple questions to define aesthetics: Whose aesthetics? At what historical time? Under

birkaç basit soru yöneltin: Kimin estetiği? Tarihin hangi döneminde? Hangi koşullarda? Hangi amaçlarla? Ayrıca kaliteye kim karar veriyor? Vesaire. İşte o zaman estetik seçimlerin siyasi olduğunu çabucak anlarsınız. İster inanın ister inanmayın, biçimsel meselelerin hastasıyım ve evet, benim gibi biri, "öteki" de biçimsel meselelerle uğraşabilir. Burası sırf beyazların alanı değil, kusura bakmayın çocuklar."

İsimsiz (Soyutlama)'nın kavramsal çıkış noktası González-Torres ise, tarihsel dayanak da pek çok bakımdan onun önermelerinin bir kısmının temelini önceden atmış olan **Lygia Clark**'tır. Clark'ın menteşeli, oynak alüminyum plakalardan oluşan *Yaratık* (*Bicho*) heykelleri (1960'lar) geometrik soyutlamayı ve sanayi malzemelerini doğanın alanına sokar ve yapıtlar izleyicilerin yeniden biçimlendirmesine açık olduğu için etkileşimi ön plana çıkarır. Clark böylece sanat yapıtlarının atıl ve durağan doğasını sorgulayarak, onları yeniden gündelik yaşama bağlar ve yaratıcı/üretici ile izleyici/tüketici arasındaki mesafeyi kapatır. González-Torres ile Clark'ın ortak noktası cömertlikleri ve izleyiciye sanat yapıtını biçimlendirme, tüketme ve anlama bakımından etkin katılımcılık rolünü biçmeleridir.

Sergide tarihsel olarak Clark'a çok yakın bir isim **Charlotte Posenenske.** Bu sanatçının oluklu mukavvadan soyut geometrik biçimlerde yaptığı *DW* (1967) heykelleri sanayiyle ilgili şeyleri çağrıştırıyor

what circumstances? For what purposes? And who is deciding quality, et cetera? Then you realize very quickly that aesthetic choices are politics. Believe it or not I am a big sucker for formal issues, and yes, someone like me—the other—can indeed deal with formal issues. This is not a white-men-only terrain, sorry boys."

If the conceptual point of departure in *Untitled (Abstraction)* is González-Torres, then the historical matrix departs from **Lygia Clark**, who in many ways anticipated some of his proposals. Clark's *Bicho* (Beast, or Critter) sculptures of the 1960s, made with articulated, hinged sheets of aluminum, bring geometric abstraction and industrial materials into the realm of nature and interactivity, as the viewer is invited to manipulate and reconfigure the work. Clark thus questions the static and stable nature of the work, reattaching it to everyday life and breaking the distance between author/producer and viewer/consumer. Between González-Torres and Clark we find common features of generosity and the acknowledgment that the viewer is an active participant in manipulating, consuming, and understanding a work of art.

Historically in close proximity to Clark, we find **Charlotte Posenenske**, whose *DW* (1967) sculptures made of corrugated cardboard in abstract geometric shapes also bear an industrial reminiscence (they



(havalandırma bacalarına benziyorlar) ve bir cömertlik ve açıklık hissi veriyorlar. Kaç öğenin ne şekilde yerleştirileceğine karar vermek tamamen küratöre, koleksiyoncuya veya sergiyi kurana kalmış. Yapıtın istendiği kadar üretilebilmesi ve ucuza mal olması pek çok yere ulaşabilmesini kolaylaştırıyor. *İsimsiz (Soyutlama)* sergisinde, Posenenske'nin yapıtları her hafta farklı bir şekilde sergilenecek. **Edward Krasinski**'nin *Müdahale*'si (1981), üstünden yatay olarak sanatçının imzası olan mavi şeritin geçtiği soyut bir siyah beyaz geometrik duvar heykeli; mavi şerit yapıtın asılı olduğu duvarın tamamını katederek mimaride bir ufuk hattı çiziyor. Sanatçının kendi sözleriyle: "Mavi seloteyp, eni 19 mm, uzunluğu belirsiz. Bunu 130 cm yükseklikte yatay olarak her şeyin üstüne, her yere yapıştırıyorum." Bu yapıtın sergi anlatısına sunduğu katkı, hem yapıtın uzamının hem de yapıtı çevreleyen uzamın bozulması. **Dóra Maurer** de uzamda çizgiler çekiyor, ama bunu fotoğraf makinesini kullanarak yapıyor: İki yapıtı da, *Fotoğraf Makinesiyle Çizmek—Karenin İçinde Bir Daire (Rajzolás kamerával kör a négyzetben*, 1979) ve *Fotoğraf Makinesiyle Çizmek—Karenin Etrafında Bir Daire* (*Rajzolás kamerával kör a négyzet körül*, 1979), uzamda bir hat çiziyor. Başlıklarda belirtildiği gibi, sanatçının kare biçiminde bir odanın içinde ve etrafında elinde fotoğraf makinesiyle daire çizecek şekilde dönerek çektiği bir dizi siyah beyaz fotoğraf

recall ventilation shafts) and a sense of generosity and openness. It is up to the curator, collector, or installer to decide how many elements are to be installed, and in what configuration. The unlimited edition and low-cost nature of the piece facilitate its dissemination. In *Untitled (Abstraction),* Posenenske's works will assume a new configuration each week. **Edward Krasinski**'s *Intervention* (1981) consists of an abstract black-and-white geometric wall sculpture crossed horizontally by his signature blue tape, which reaches and stretches to encompass the entire wall where the work is hanging, drawing a blue horizon in the architecture. In the artist's own words: "Plastic tape Scotch blue, width 19 mm, length unknown. I stick it horizontally on everything and everywhere, at a height of 130 cm." Its contribution to this exhibition's narrative is the disruption of space—both of the work and of the space that surrounds it. **Dóra Maurer** also draws in space, yet using a camera: her two works *Rajzolás kamerával kör a négyzetben* (Drawing with the Camera—Circle in the Square, 1979) and *Rajzolás kamerával kör a négyzet körül* (Drawing with the Camera—Circle Around the Square, 1979) trace a line in space through a sequence of black and white photographs in which the artist moves, as the titles indicate, in a circular manner with the camera at hand in and around a square room. The relationship between a



bu. Yapıtla çevresi arasındaki ilişki, **Faouzi Laatiris**'in *Yüz Yüze* (*Vis-à-vis*, 2010) yapıtında aksettirme ve yansıtma aracılığıyla geliştiriliyor. Burada her biri Fas işi *zellige* (pişmiş topraktan bir fayans türü) biçiminde olan iki ayna sergi mekanında karşı karşıya asılıdır, birinin yüzü izleyiciye dönüktür (böylece izleyiciyi yapıtın içine sokar), diğerininse yüzü duvara bakar. **Alexander Gutke**'nin 16-mm'lik filmi *Garabet* (2010), odanın bir köşesine mezuranın filmini yansıtmaktadır, bu mezura şeridi sergi alanının tamamının kenarlarını katederek, *İsimsiz (Soyutlama)* sergisini ölçüp biçmekte ve bütün yapıtları çerçevelemektedir.

Clark'ın yolundan giden birkaç sanatçı, ızgarayı alaşağı edip onu gündelik yaşamla canlandırmak için organik öğeleri devreye sokuyor. **Gabriel Sierra**'nın *İsimsiz (Matematik Dersi İçin Destek)* (*Sin titulo (Soporte para lección de matemáticas)*, 2007) yapıtı, bir diğer klasik tür olan ölüdoğa çerçevesinde doğa ile geometriyi bitiştirerek, iç içe geçen cetvellerle konstrüktivist kökenlerini sergileyen bir meyve kaidesi sunuyor. **Mona Hatoum**'un *İsimsiz (Düğümlerle Saç Şebekesi 6)* (2003), kağıda insan saçının örülmesiyle oluşturulmuş basit bir ızgara şemadan ibaret, bedenin mecazi sureti bu. Dóra Maurer'in *Yedi Kere Döndürme*'si (1979) bir dizi fotoğraf çekimiyle oluşturulan bir özportre aracılığıyla bedeni ele alıyor. İlk fotoğraf sanatçıyı kare biçiminde, boş bir beyaz kağıdı tutarken gösteriyor; daha sonraki

work and its surroundings is developed through mirroring and reflection by **Faouzi Laatiris** in *Vis-à-vis* (2010), in which two mirrors, each in the shape of a Moroccan *zellige* (a terra-cotta tile), are hung across from each other in the exhibition space, one facing the viewer (thus bringing him or her into the work), and the other facing the wall. **Alexander Gutke**'s 16-mm film *Singularity* (2010) projects into a corner of the room a film of a measuring tape whose reel runs through the edges of the entire exhibition space, thus sizing up and framing all the works in *Untitled (Abstraction)*.

In the lineage of Clark, several artists bring organic elements to subvert the grid and infuse it with everyday life. **Gabriel Sierra**'s *Sin titulo (Soporte para lección de matemáticas)* (Untitled (Support for Math Class), 2007) juxtaposes nature with geometry in another classical genre, the still life, with constructivist roots made of interlocking rulers. **Mona Hatoum**'s *Untitled* (*Hair Grid with Knots 6*) (2003) consists of a drawing of a simple grid made by weaving human hair into paper, a metonymical representation of the body. Dóra Maurer's *Seven Rotations* (1979) brings the body through a photographic self-portrait in which a sequence of photographs are taken. The first one shows her holding a square, blank piece of white paper, which is subsequently replaced by a new photograph taken and developed, always into the



fotoğraflarda kare biçimli bu kağıdın üzerine aynı fotoğraf tekrar basılıp konuyor, bu da sanatçının yüzünü geometrik bir sarmal içinde çoğaltıyor. Yapıt, González-Torres'in peş peşe birkaç gün içinde yapmış olduğu kendi geometrik T-hücresi sayımı portrelerini çağrıştırıyor. **Theo Craveiro**'nun *Karınca Yuvası—Görünür Fikir* (*Formigueiro—Idéia Visível*, 1956/2010) yapıtı, Brezilya'nın somutçu döneminden Waldemar Cordeiro'nun *Görünür Fikir* (*Idéia Visível*, 1956) başlıklı meşhur resminden yola çıkarak, resimdeki ızgara yapısını alıp cam ve tahta çerçeveli bir karınca çiftliği kuruyor. **Cevdet Erek**'in *Güvercin Ağı* (2010) Viyana'da Thyssen-Bornemisza Çağdaş Sanat Merkezi'nin avlusunda gerçekleştirdiği ve güvercinlere karşı ağ sistemi ve ses kullandığı yerleştirmeden doğdu. Tahta çerçeveli soyut ızgara şeması, hem sıhhileştirmeyi ve hijyeni hem de dışkıya yönelik bir ilgiyi çağrıştırıyor.

Rivane Neuenschwander ızgarayı uzam içinde açımlayarak, sokağı ona katıyor (yapıtı aynı zamanda *"İsimsiz" (Pasaport)*'ta yer alıyor). *Belirli Bir Mesafeden (Toplumsal Engeller)* (2010), kovalara dökülmüş beton ayaklara batırılan direklere bağlı yatay çelik kablolardan oluşan üç boyutlu bir ızgara şema. Sanatçı bu kablolara çoğu İstanbul sokaklarında bulunmuş, türlü kaynaklardan gelen, envai çeşitte tahta nesne iliştiriyor. **Magdalena Jitrik**'in yapıtı, soyutlamayı daha farklı bir yolla hayata

same square shape, but multiplying the artist's face in a geometric spiral. The work evokes González-Torres's own geometric T-cell count portraits made over the course of several days. **Theo Craveiro**'s *Formigueiro—Idéia Visível* (Formicary—Visible Idea, 1956/2010) departs from a well-known painting from the Brazilian concrete period by Waldemar Cordeiro titled *Idéia Visível* (Visible Idea, 1956), appropriating the design of its grid to construct a framed glass-and-wood ant farm. **Cevdet Erek**'s *Anti-Pigeon Net* (2010) grew out of an installation he made in the courtyard of Thyssen-Bornemisza Art Contemporary in Vienna, using anti-pigeon netting and sound. His abstract grid framed in wood alternately evokes the sanitary and the scatological.

Rivane Neuenschwander brings the street into the grid, unfolding it into space (her work also appears in the exhibition *"Untitled" (Passport)*). *At a Certain Distance (Public Barriers)* (2010) consists of a three-dimensional grid made up of horizontal steel cables that are connected to poles stuck into concrete bases cast in buckets. Onto the cables she attaches wooden objects of different types and sources, many of them found on the streets of Istanbul. **Magdalena Jitrik**'s work opens up abstraction to life in a different way. *Painting in Askeaton* (2009), an abstract geometric composition, is exhibited next to a video of its making, as if the painter is revealing



açıyor. *Askeaton'da Resim* (2009) adını taşıyan soyut bir geometrik kompozisyon, sanki ressam ustalığını sergiliyor, gizemlerini açık ediyormuş gibi, yapılış sürecini gösteren video ile birlikte sergileniyor. Videoda çalan gitar müziği de Jitrik'in müzik grubu Orquestra Roja'dan.

Lucio Fontana, González-Torres'in yapıtlarını değerlendirebileceğimiz bir diğer tarihsel boyut sunar. *Uzamsal Kavram* (1962) yapıtı, geleneksel olarak modernist bir bakış açısıyla resim alanından bir kopuş olarak görülmüştür, iki boyutluluğu üç boyutluluğa dönüştürmektedir, bu da onu Krasinski'ye ve Clark'a yaklaştırır. Ama bu bağlamda, Fontana'nın gizli bedensel göndermeleri vurgulanıyor; özellikle **Adriana Varejão**'nun yapıtlarıyla birlikte değerlendirildiklerinde. Bu sanatçının *Fontana Usulü Kesikli Duvar, İstanbul* (*Parede com Incisões à la Fontana, Istambul*, 2011) yapıtı, çok etkili bir şekilde Fontana'nın kesiklerini açık yaralar olarak ifşa ediyor. **Lygia Pape**'nin *Bölücü* (1968) performansının Rio de Janeiro'da çekilmiş belgesel bir fotoğrafı da bunları tamamlıyor. Bu performansta yüzlerce kişi beyaz bir kumaştaki yüzlerce yarığa başlarını sokarak kumaşı bedenleriyle delmişti. **Annette Kelm**'in *İsimsiz (Beyaz Nişan Tahtası)* (2006) yapıtı, Fontana'yı bir diğer modernist ustayla, Jasper Johns'la birleştirerek, Johns'un klasik izleklerinden biri olan bir nişan tahtasının arkasının fotoğrafı üstünden, tahtanın

or demystifying her mastery. The video soundtrack is the guitar from Jitrik's own group, Orquestra Roja (Red Orchestra).

Lucio Fontana provides another historical matrix through which to consider the work of González-Torres. His *Concetto Spaziale* (Spatial Concept, 1962) is traditionally viewed from a modernist perspective as a rupture in the pictorial field, transforming the two-dimensional into the three-dimensional—which would position it close to Krasinski and Clark. In this context, however, Fontana's latent bodily references are called forth, specifically via the juxtaposition of works by **Adriana Varejão**, whose *Parede com Incisões à la Fontana, Istanbul* (Wall with Incisions à la Fontana, Istambul, 2011) eloquently reveals Fontana's cuts as open wounds, and a documentary photograph of **Lygia Pape**'s *Divisor* (1968), taken in Rio de Janeiro, in which hundreds of individuals inserted their heads into hundreds of slashes in a white piece of fabric, piercing it with their bodies. **Annette Kelm**'s *Untitled (White Target)* (2006) conflates Fontana with another modern master, Jasper Johns, through a photograph of the back of a target (a classic Johns motif), revealing the violence of its pierced surface. **Pedro Cabrita Reis**'s *Scandinavian* (2001) appears at first to be an elegant abstract geometric sculpture in gray and blue, but one may read the word "Scandinavian" on the side of the

delik deşik olmuş yüzeyinin maruz kaldığı şiddeti gözler önüne seriyor. **Pedro Cabrita Reis**'in *İskandinavya İşi* (2001) ilk bakışta grili mavili zarif soyut geometrik bir heykele benzer, ama küçük kağıt parçasının kenarında "İskandinavya" kelimesi okununca, bunun İskandinav Havayolları'nda uçak tutmasına karşı kullanılan bir kağıt torba olduğu anlaşılır. İçimizdeki yapışkan, iğrenç şeyler ve kusmak gelir aklımıza. Aynı minvalde, mimari ve maddi açılımlarıyla **Charbel-Joseph H. Boutros**'un *İşgal #2* (2010) adlı yapıtını buluyoruz. Duvarda asılı tek renkli tabloyu oluşturan madde, belli ki mekanın döşemelerine sızarak, kasvetli dikdörtgenin katı sınırlarının ötesine, gri küpün üstüne doğru yayılır. **Ernesto Neto**'nun *Boşlukta İki Korteks*'i (*Dois Cortex no Vazio*, 2003), duvara bantla yapıştırılmış siyah bir ipten oluşuyor. Kadifemsi ipin çizdiği iddiasız ve kırılgan soyut sanat yapıtı, başlıkla altüst edilir; beyin korteksi bellek, algı, bilinç, düşünce ve dil alanlarında anahtar rol oynayan beyin dokusudur. Bedenin daha şiirsel ve tutkulu bir suretini ortaya koyan **Leonilson**, altın rengi bir dikdörtgenle parlak kırmızı bir dikdörtgeni yan yana koyan *Yaramaz Çocuk, İçli Ruh*'ta (1990), renklere ve geometrik biçimlere insan özellikleri atfeder. İlk dörtgenin köşesinde "yaramaz çocuk" yazar, diğerindeyse "içli ruh".

Sanatçıların bazılarının soyutlamalarına bariz siyasi içerikler hakim. **Yaima Carrazana**'nın *"İsimsiz"*

small paper piece and understand it as an air-sickness bag for the airline SAS. Our sticky, sickly insides are called to mind—vomit. In this trajectory we find **Charbel-Joseph H. Boutros**'s *Occupation #2* (2010), with its architectural and material unfoldings. The matter that makes up the monochrome on the wall seems to have oozed onto the floor space, spreading itself beyond the strict confines of the somber rectangle onto the gray cube. **Ernesto Neto**'s *Dois Cortex no Vazio* (Two Cortexes in the Void, 2003) consists of a black thread taped to the wall. The unassuming and fragile abstract artwork drawn by the velvety thread is subverted by the title; the cerebral cortex is the brain tissue that plays a key role in memory, perception, consciousness, thought, and language. In a more poetic and passionate representation of the body, **Leonilson** gives human features to colors and geometric shapes in his *Bad Boy, Fragile Soul* (1990), a gold rectangle juxtaposed with a bright red one. On the corner of the former we read "bad boy," on the latter, "fragile soul."

Other artists have overt political content infiltrating their abstractions. **Yaima Carrazana**'s *"Untitled" (Two Illustrated Histories of the Great October Socialist Revolution)* (2010) is a work that could very well be featured in *Untitled (History)*. It consists of two copies of the book mentioned in the work's title. Both are displayed open to a red double





(Büyük Sosyalist Ekim Devriminin İki Resimli Tarihi) (2010) yapıtı, gayet rahat *İsimsiz (Tarih)* sergisinde de yer alabilirdi. Yapıtın başlığında adı geçen kitabın iki nüshasından ibaret. Her ikisi de karşılıklı kırmızı sayfaları açılmış halde sergileniyor, sanki devrim iki tane kırmızı tek renkli tabloyla temsil edilebilirmiş (ya da silinebilirmiş) gibi. Küba kökenli sanatçı, minimalist bir anıt misali yapıtı yerde sunuyor. Yapıtın yüksekliği ve 2,5 santimetreye indirgenmiş tarihsel büyüklüğü, minimalizmin ustası Carl Andre'nin yapıtlarını andırıyor. Bir diğer Kübalı **Wilfredo Prieto** da siyasetle doğayı iç içe geçirerek, yine kırmızının anlamıyla oynuyor. Minimalist bir biçimi, küpü kullanıyor. Bu küp dolgun ve kolay bozulabilen bir malzemeden, karpuzdan oyulmuş. Yapıtın başlığı, *Siyaseten Doğru* (2009), siyaseten doğruluğun bazı kafaları uçurduğunu ima eder gibi. **Juan Capistran**'ın *Beyaz Azınlık* (2005–7) yapıtı, Frank Stella'nın 1950'lerin sonları ile 1960'ların başlarındaki ileri modernist siyah resimlerinin erken soyut geometrik tarzı ile 1970'lerin ve 1980'lerin Amerikan punk grubu Black Flag'in logosunu birbiri içinde eritiyor. Başlık, yapıtın siyahla kuşatılıp arada sıkıştırılmış incecik beyaz çizgilerden oluşan geometrik kompozisyonunun tanımı olarak yorumlanabilir, ama aynı zamanda grubun aynı adı taşıyan şarkısındaki ırkçı içeriğe de gönderme yapıyor.

Bellek ve tarih geometrik soyutlama için yüklü anlatılar oluşturabilir, sergideki bazı sanatçılar bu olanakları irdeliyor. İlk bakışta, **Joana Hadjithomas** ve **Khalil Joreige**'nin *180 Saniyelik Kalıcı Görüntü*'sü (2006), bir ızgara içinde düzenlenmiş 4500 fotoğraflık büyük boyutlu beyaz tek renkli bir yapıta benziyor. Yakından bakınca, fotoğraf parçacıklarının kimilerinde film karelerindeki gibi belli belirsiz suretler göründüğü fark ediliyor. Bu malzemeler, Joreige'nin dayısına ait olan bir filmin basılmasıyla oluşturuldu; sanatçılar bunu dayının 1985'te Lübnan İç Savaşı sırasında kaçırılmasından 16 yıl sonra (kendisi hala kayıp) bulmuş. Neredeyse büsbütün beyazlamış çekim görüntülerinden geriye kalan bu 180 saniye, sanatçılar da bu kareleri fotoğraf olarak basarak geniş çaplı bir mozaiğe geçirmiş. **Jac Leirner**'in *Mavi Aşama*'sı (*Fase Azul,* 1995), değeri düşmüş Brezilya paralarıyla yaptığı serinin parçası. Bu örnekte, 100.000 cruzeiro'luk banknotları 100 cruzado'luklarla yan yana getirerek, Brezilya'nın 1980'lerde yaşadığı hiperenflasyonun bir semptomunu ortaya koyuyor. Banknotun üstündeki Cumhurbaşkanı Juscelino Kubitschek'in sureti, 1950'lerin sonlarında kurulmasına katkıda bulunduğu modernist başkent Brasília'nın görüntülerinin önünde arzı endam ediyor. Sanatçı daha yıpranmış ve kirli banknotlardan kimilerinin üstünde renkli seloteyp parçaları bulmuş; bunlar da birbirine örülü banknotların konstrüktivist kompozisyonuyla uyum içinde, yüzyıl ortasının modernist tropikal rüyasının enkazı önünde renkli geometrik biçimler olarak rollerini oynuyor. **Runo Lagomarsino**'nun *Transatlantik* (2010–11) yapıtı, yatay ve dikey beyaz çizgiler içeren bir dizi çizim. Yapıtın başlığı, bu çizimlerin tek denizcisi olan bir tekneyle Atlantik Okyanusu'nu geçerek, Avrupa'dan Güney Amerika'ya yaptığı yolculuğa bir gönderme. Yolculuk sırasında, çizimler güneşe maruz kaldı, kağıt solup sarardı, tekne halatlarının gölgesi bu soyut geometrik kompozisyonu kışkırttı. Kuzey'den Güney'e seyahat etmek, Lagomarsino'nun özyaşam öyküsünde de var. Anne babası Arjantin'den İsveç'e göç etmiş, sanatçı da İsveç'te doğmuş, şimdiyse bir ayağı Brezilya'da. **Johanna Calle** Kolombiya bağlamından çeşitli siyasi anlatıları ve açıklamaları alıp çoğu zaman liste ve harita gibi öğeleri de kullanarak bunları soyutlamayla yeniden sunuyor. Sergide "süreçsel kutu"larından üçü, sanatçının konuyla ilgili araştırmalarının pek çok örneğini bir araya getiriyor. **Jorge Macchi**, gazeteden yapılma yatay ve dikey hatlı bir şema sunuyor, gazetenin bütün yazılı ve resimli kısımları kesilmiş. Geriye kalan tek bilgi, "Ouro Preto" tabiri, bu da sözlük anlamıyla "Kara Altın" demek, ama bir yandan sömürge zamanında altın çıkaran Portekizlilerin ilgi odağı olmuş bir Brezilya kentinin de adı. Böylece, görünürde çelişkili iki rengi bir arada ifade eden bu tabir, aslında Brezilya tarihinde önemli bir döneme işaret ediyor.

Sergiyi kavramsal bir oyunla bitiren **Clara Ianni**'nin *Soyut Emek* (*Trabalho Abstrato*, 2010) yapıtı, kare şeklinde bir parçası kesilip atılmış bir kürekten oluşuyor. Bu parçanın çıkarılması nesneyi işe yaramaz kılar ve onu "soyut sanat"a dönüştürür. Başlık, Karl Marx'ın somut emeğe karşılık getirdiği soyut emek kavramından alınmıştır. Portekizcede "emek" ve "yapıt" için aynı sözcük kullanılıyor. Marx'ta soyut emeğin karşısında neyin olduğu (somut emek) göz önünde bulundurulursa, yapıtın esprisi daha da ileri götürülebiliyor; çünkü "somut" sanat da ileri modernizm ve yüzyıl ortasının geometrik soyutlama anlayışı ile sanat tarihinde sapkınlık söylemimizin ilk temellerinin atıldığı noktaya bir gönderme.

— jh/ap

Charlotte Posenenske | *Mukavva Tüp Serisi DW,* 1967–2011
ss. 110–1, birinci hafta enstalasyon görüntüsü
ss. 112–3, dokuzuncu hafta enstalasyon görüntüsü

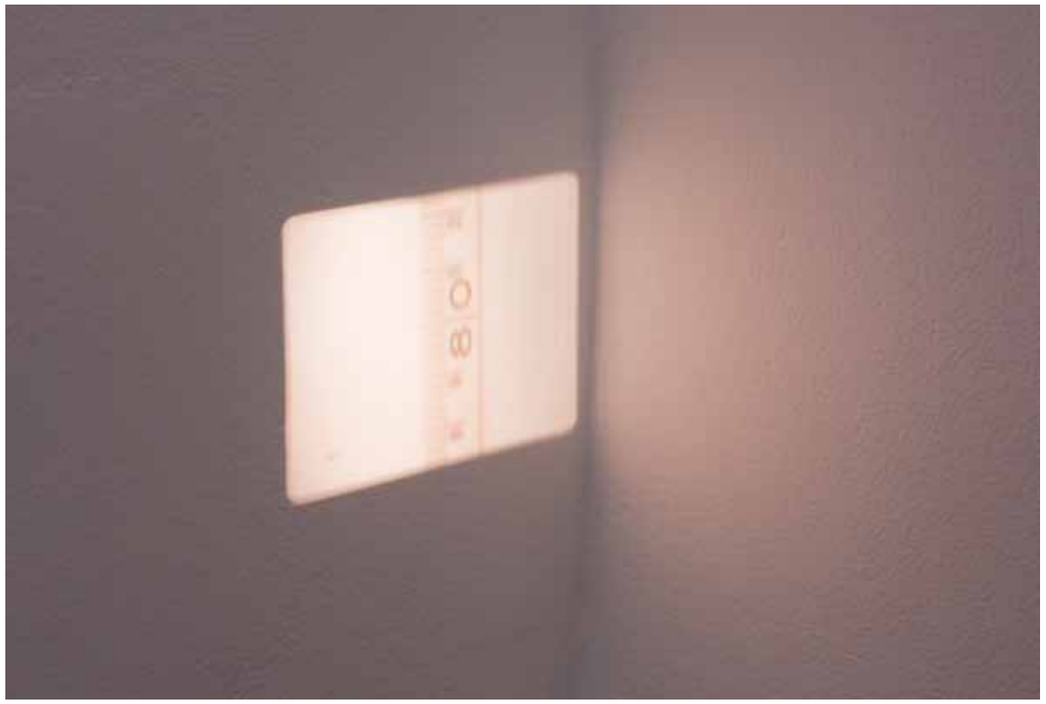
page, as if the revolution could be represented (or obliterated) by the diptych red monochrome. The artist, of Cuban background, shows the work on the floor, as if it were a minimal monument. Its vertical height and historical grandeur, reduced to 2.5 centimeters, evokes the work of the minimal master Carl Andre. Intertwining politics and nature, **Wilfredo Prieto**, another Cuban, also plays with the signification of red. He offers a minimalist shape, the cube, carved off a loaded and perishable material, a watermelon. The title of the work, *Politically Correct* (2009), seems to suggest that political correctness has its own decapitating features. **Juan Capistran**'s *White Minority* (2005–7) fuses the early abstract geometric style of Frank Stella's high-modernist black paintings from the late 1950s and early 1960s with the logo of the American punk band Black Flag from the 1970s and 1980s. The title could be read as a description of the work's geometric composition, with thin white lines squeezed by their black surroundings, but it is also a reference to the racial content of the band's song of the same title.

Memory and history may offer loaded narratives for geometric abstraction, and a number of artists in the exhibition explore these possibilities. At first view, **Joana Hadjithomas and Khalil Joreige**'s *180 Seconds of Lasting Images* (2006) appears to be a large-scale white monochrome with 4,500 photographs arranged in a grid. Upon closer inspection, some of the photographic fragments reveal themselves as filmic, veiled figures. The material was developed from a film that belonged to Joreige's uncle, which the artists found 16 years after the uncle's kidnapping during the Lebanese Civil War in 1985 (he is still missing). What remained of the almost completely whited-out footage were these 180 seconds, whose frames the artists developed into photographs and transposed into a large-scale mosaic. **Jac Leirner**'s *Fase Azul* (Blue Phase, 1995) is part of her series made with devalued Brazilian currency. In this particular example, she juxtaposes 100,000-cruzeiro banknotes with 100-cruzado notes, illustrating a symptom of Brazil's hyperinflation in the 1980s. Stamped on the banknote, the figure of president Juscelino Kubitschek appears against images of Brasília, the modernist capital that he helped build in the late 1950s. On some of the more soiled banknotes, the artist found pieces of colored tape that, aligned with the constructivist composition of the woven banknotes, assume the role of colorful geometric shapes played out against the ruins of a mid-century modernist tropical dream. **Runo Lagomarsino**'s *Trans Atlantic* (2010–11) is a set of drawings bearing horizontal and vertical white lines. The work's title alludes to the journey the drawings made from Europe to South America, crossing the Atlantic Ocean on a boat with a single sailor. During the journey, the drawings were exposed to the sun, fading the paper yellow, and the abstract geometric composition was provoked by the shadows cast by the boat's ropes. Traveling between North and South is also part of Lagomarsino's biography. His parents emigrated from Argentina to Sweden, where he was born; he is now also based in Brazil. **Johanna Calle** brings different political narratives and accounts from the Colombian context and re-presents them through abstraction, often bringing in elements such as lists and maps. Here, three of her "processual boxes" gather many examples of her investigation into the subject. **Jorge Macchi** presents a horizontal and vertical grid made out of newspaper, out of which all texts and images have been cut. The only remaining information is the text "Ouro Preto," which translates literally as "Black Gold" and is also the name of a city in Brazil that in the colonial period was the focal point of gold extraction by the Portuguese. Thus, the seemingly oxymoronic phrasing of a color signifies an important chapter in Brazilian history.

Ending with a more conceptual play with notions of the abstract, **Clara Ianni**'s *Trabalho Abstrato* (Abstract Work/Labor, 2010) consists of a shovel from which a square has been cut. The subtraction renders the object useless, and transforms it into "abstract art." The title is borrowed from Karl Marx's concept of abstract labor, as opposed to concrete labor. In Portuguese, the words for "labor" and "work" are the same. The work's play is developed further when one considers the counterpoint to abstract labor/work in Marx's terms—concrete labor/work—"concrete" being an art-historical reference harking back to where our narrative of perversion begins: high modernism and mid-century geometric abstraction.

— jh/ap

Charlotte Posenenske | *Cardboard Tubes Series DW,* 1967–2011
pp. 110–1, installation view on week 1
pp. 110–1, installation view on week 9



Alexander Gutke | *Garabet*, 2010
Singularity, 2010



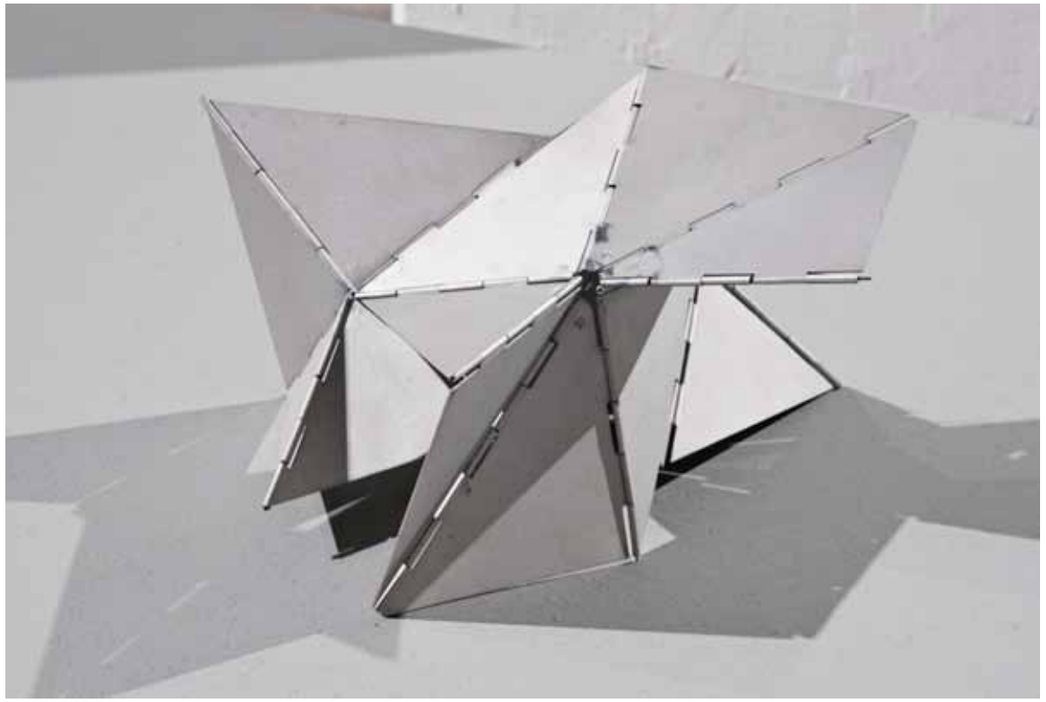
Dóra Maurer | SAĞ DUVAR, SOLDAN SAĞA / RIGHT WALL, FROM LEFT TO RIGHT
Fotoğraf Makinesiyle Çizmek—Karenin İçinde Bir Daire, 1979 / *Fotoğraf Makinesiyle Çizmek—Karenin Etrafında Bir Daire*, 1979
Drawing with the Camera—Circle in the Square, 1979 / *Drawing with a Camera—Circle Around the Square*, 1979



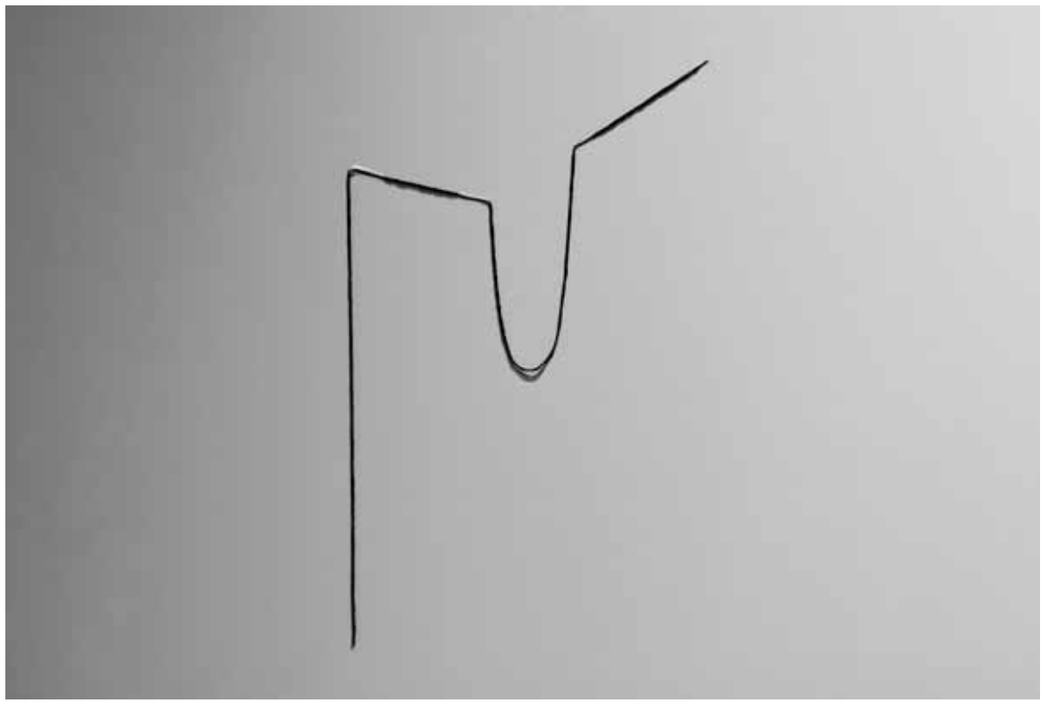
Alexander Gutke | *Garabet*, 2010
Singularity, 2010



Edward Krasinski | MAVİ ŞERİTLİ BEYAZ HEYKEL / WHITE SCULPTURE WITH BLUE RELIEF
Müdahale, 1981
Intervention, 1981



Lygia Clark | *Fantastik Mimari*, 1963
Fantastic Architecture, 1963

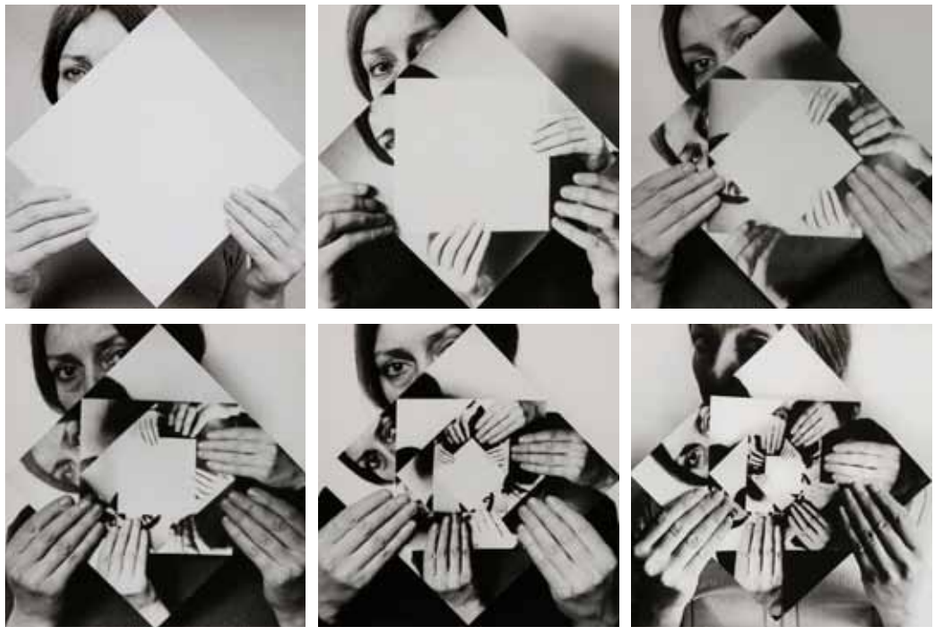


Ernesto Neto | *Boşlukta İki Korteks*, 2003
Two Cortexes in the Void, 2003



Gabriel Sierra | *İsimsiz (Matematik Dersi İçin Destek)*, 2007
Untitled (Support for Math Class), 2007





Dóra Maurer | *Yedi Kere Döndürme 1–6,* 1979
Seven Rotations 1–6, 1979







Runo Lagomarsino | *Transatlantik,* 2010–11
Trans Atlantic, 2010–11



Faouzi Laatiris | *Yüz Yüze,* 2010
Vis-à-vis, 2010



Theo Craveiro | *Karınca Yuvası—Görünür Fikir,* 1956/2010
Formicary—Visible Idea, 1956/2010



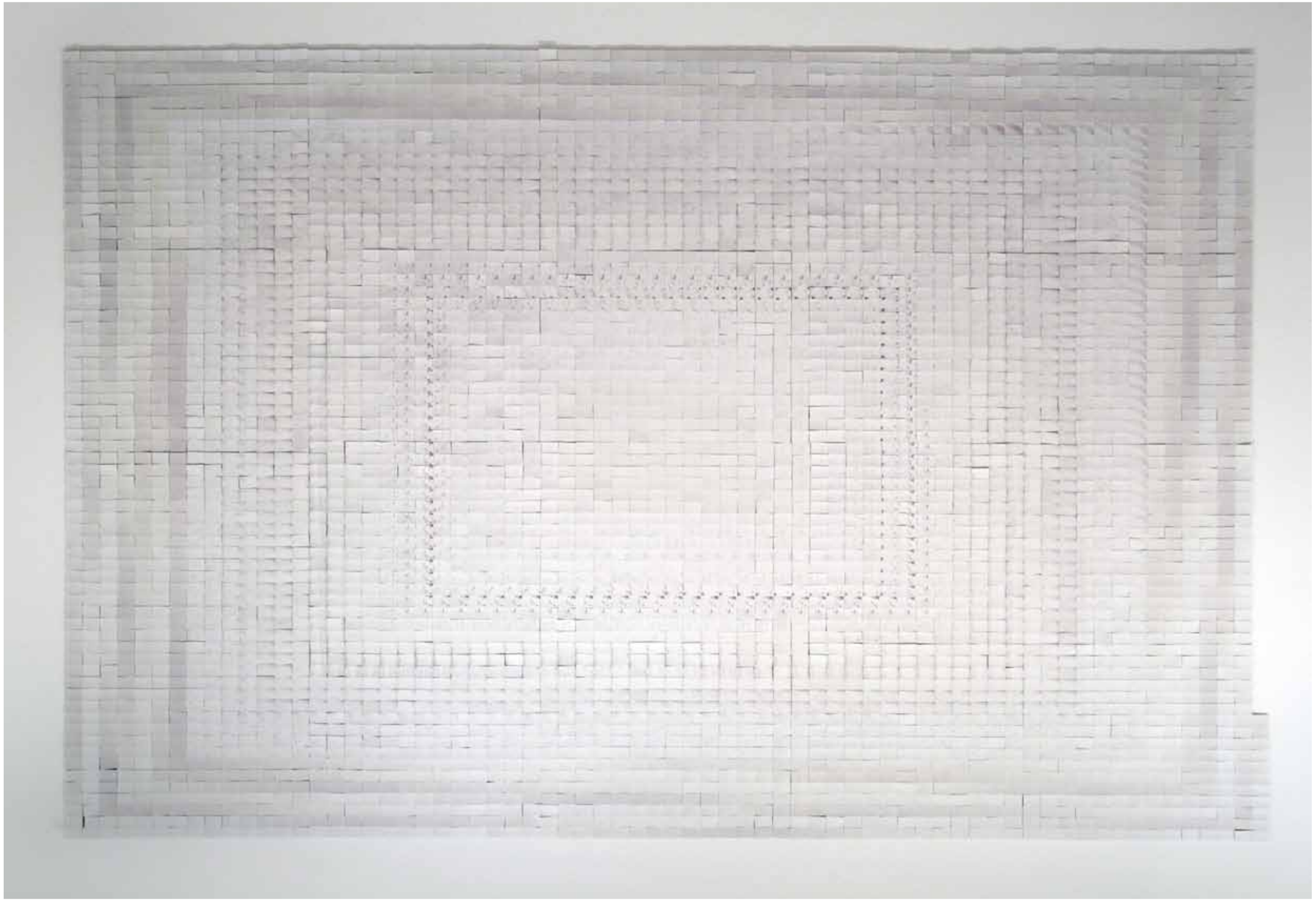
Jac Leirner | *Mavi Aşama*, 1995
Blue Phase, 1995



Juan Capistran | *Beyaz Azınlık*, 2005–7
White Minority, 2005–7



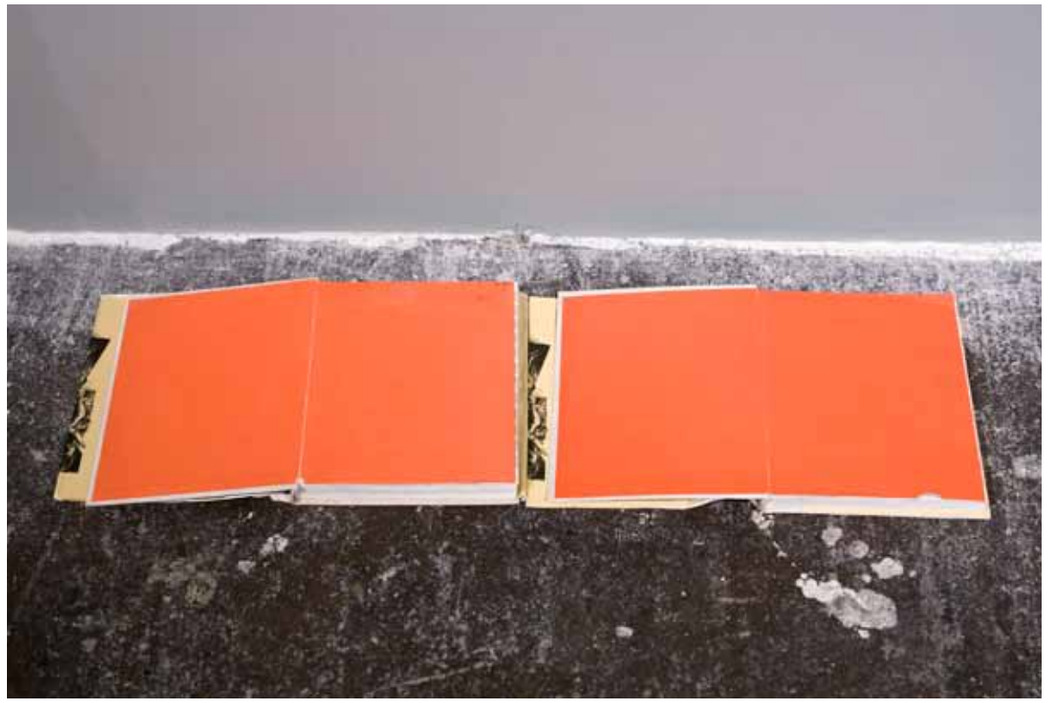
Jorge Macchi | *Ouro Preto*, 2009



Joana Hadjithomas & Khalil Joreige | *180 Saniyelik Kalıcı Görüntü*, 2006
180 Seconds of Lasting Images, 2006



Wilfredo Prieto | *Siyaseten Doğru*, 2009
Politically Correct, 2009



Yaima Carrazana | *"İsimsiz" (Büyük Sosyalist Ekim Devriminin İki Resimli Tarihi)*, 2010
"Untitled" (Two Illustrated Histories of the Great October Socialist Revolution), 2010



Simon Evans | *El*, 2011
The Hand, 2011



Magdalena Jitrik | *Askeaton'da Resim*, 2009
Painting in Askeaton, 2009





Magdalena Jitrik | *İsimsiz*, 2010
Untitled, 2010

Mona Hatoum | *İsimsiz (Düğümlerle Saç Şebekesi 6)*, 2003
Untitled (Hair Grid with Knots 6), 2003



Cevdet Erek | *Güvercin Ağı*, 2010
Anti-Pigeon Net, 2010





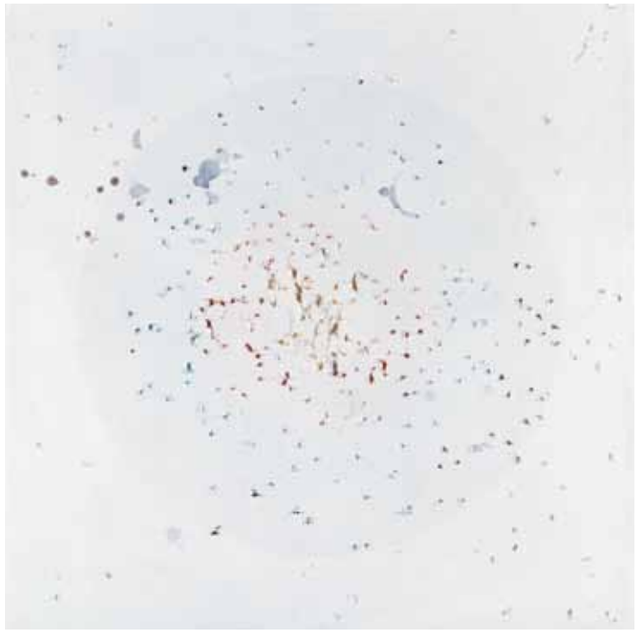
Leonilson | *Yaramaz Çocuk, İçli Ruh*, 1990
Bad Boy, Fragile Soul, 1990



Charbel-Joseph H. Boutros | *İşgal #2*, 2010
Occupation #2, 2010



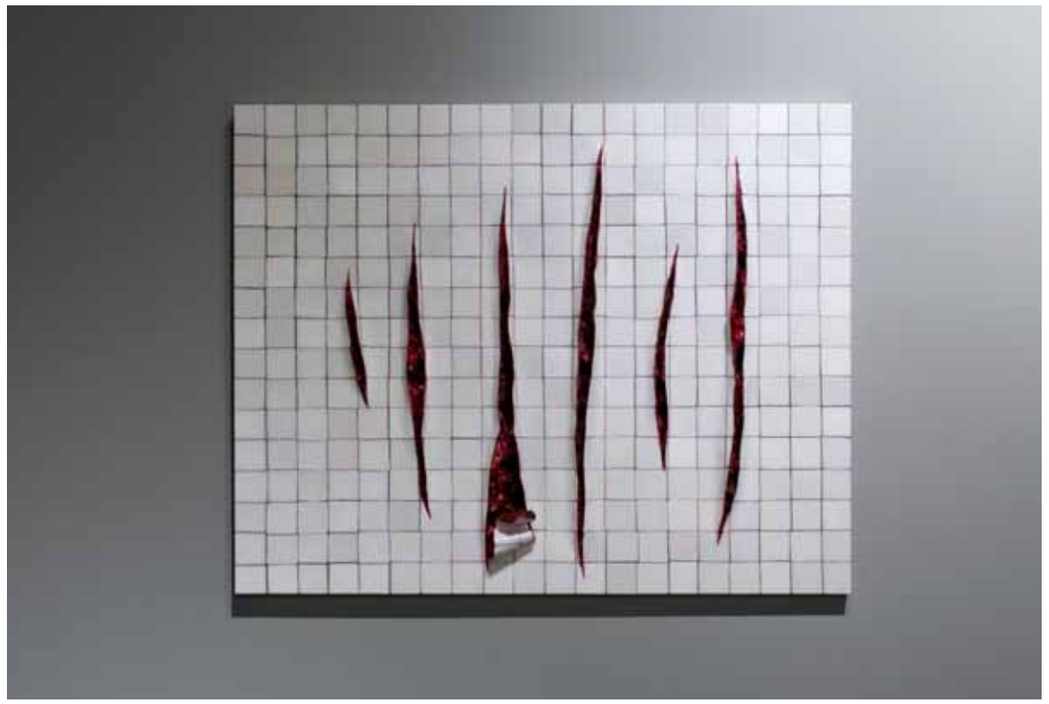
Pedro Cabrita Reis | *İskandinavya İşi*, 2001
Scandinavian, 2001



Annette Kelm | *İsimsiz (Beyaz Nişan Tahtası),* 2006
Untitled (White Target), 2006



Lygia Pape | *Bölücü,* 1968–85
Divisor, 1968–85



Adriana Varejão | *Fontana Usulü Kesikli Duvar, İstanbul,* 2011
Wall with Incisions à la Fontana, Istanbul, 2011



Rivane Neuenschwander | *Belirli Bir Mesafeden (Toplumsal Engeller)*, 2010
At a Certain Distance (Public Barriers), 2010



Johanna Calle | *Süreçsel Kutu #1*, 2008–10
Processual Box #1, 2008–10



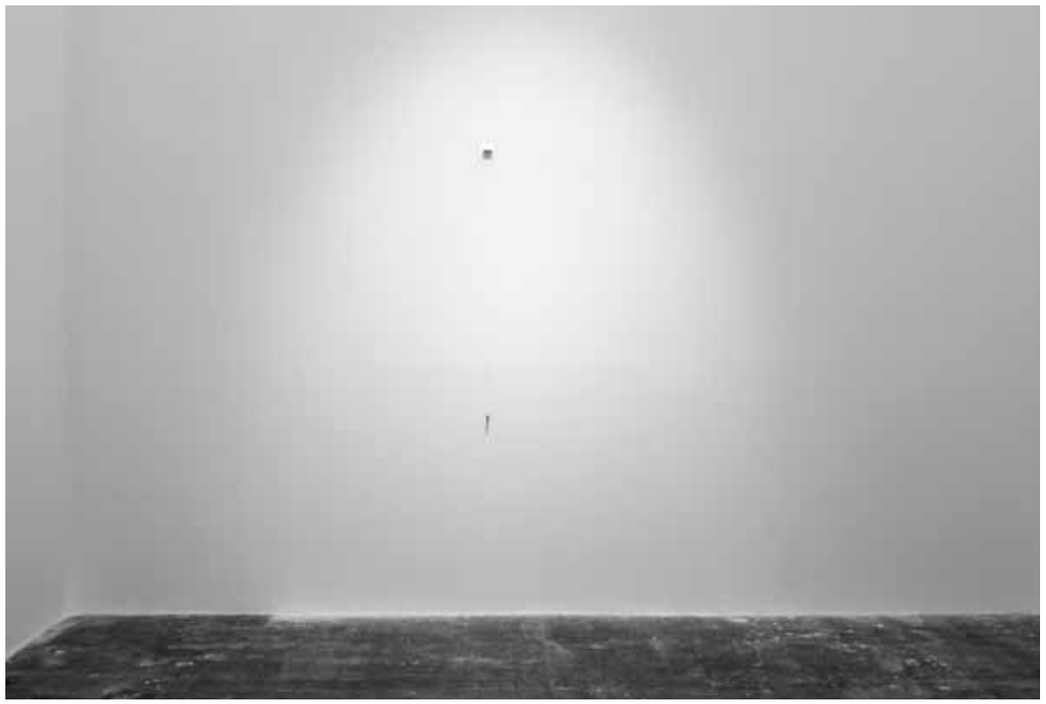


Clara Ianni | *Soyut Emek*, 2010
Abstract Work/Labor, 2010

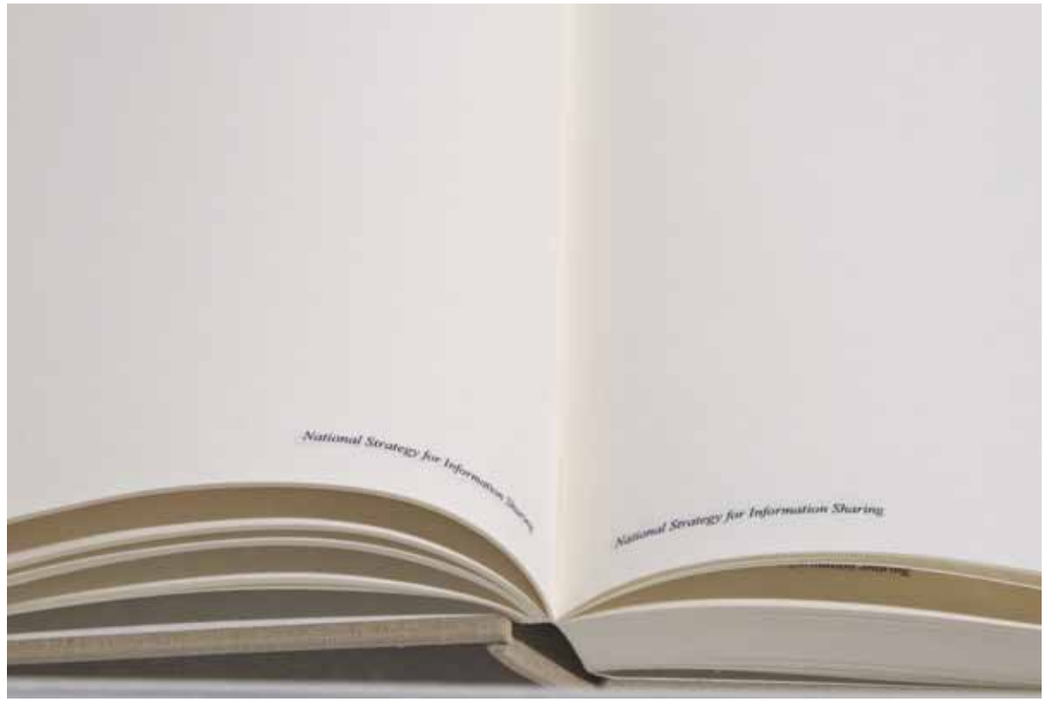


Zarouhie Abdalian
Nazgol Ansarinia
Alessandro Balteo Yazbeck & Media Farzin
Geta Bratescu
Adrian Esparza
Renata Lucas
Dóra Maurer
Füsun Onur
Gabriel Sierra
Mona Vatamanu & Florin Tudor



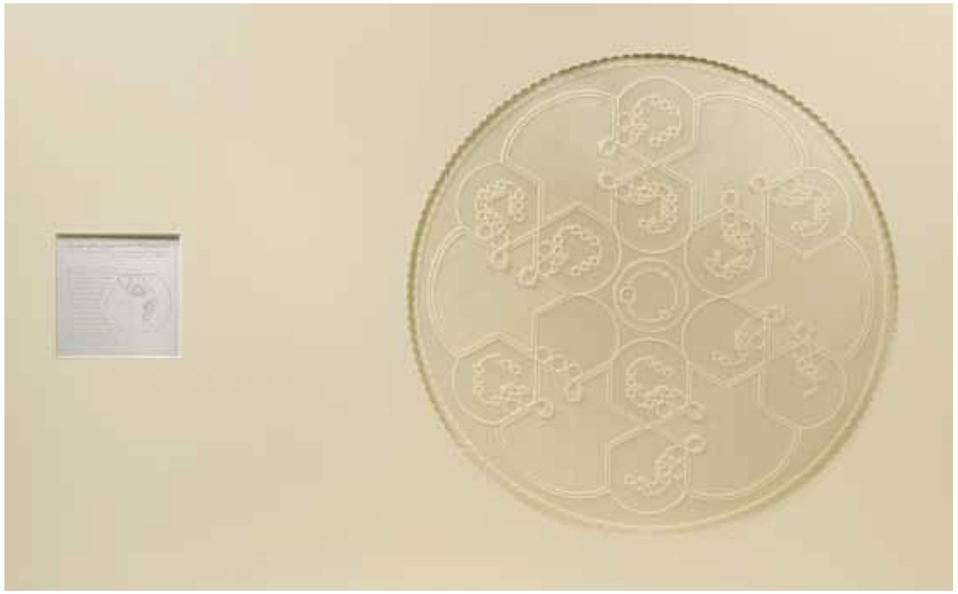


Zarouhie Abdalian | *Hakimiyet altında tutulmuş olmak*, 2011
Having been held under the sway, 2011



Nazgol Ansarinia | *Ulusal Güvenlik Kitap Dizisi*, 2006
National Security Book Series, 2006





Nazgol Ansarinia | *İsimsiz 1— Yanmaz, Yapışmaz, Leke Tutmaz*, 2009–10
Untitled 1— Nonflammable, Non-stick, Non-stain, 2009–10



Nazgol Ansarinia | *Yamalar (Tebriz Halısı)*, 2011
Mendings (Tabriz Carpet), 2011





Geta Brătescu | *Artıklar*, 1978
Vestigii, 1978



Geta Brătescu | *Artıklar,* 1978
Vestigii, 1978



Adrian Esparza | *Konstantinopolis'in Panoraması,* 1920
Panorama of Constantinople, 1920



Adrian Esparza | *Uzak ve Geniş,* 2011
Far and Wide, 2011



Adrian Esparza | *Uzak ve Geniş,* 2011
Far and Wide, 2011



Renata Lucas | *Fay Hattı*, 2003
Failure, 2003



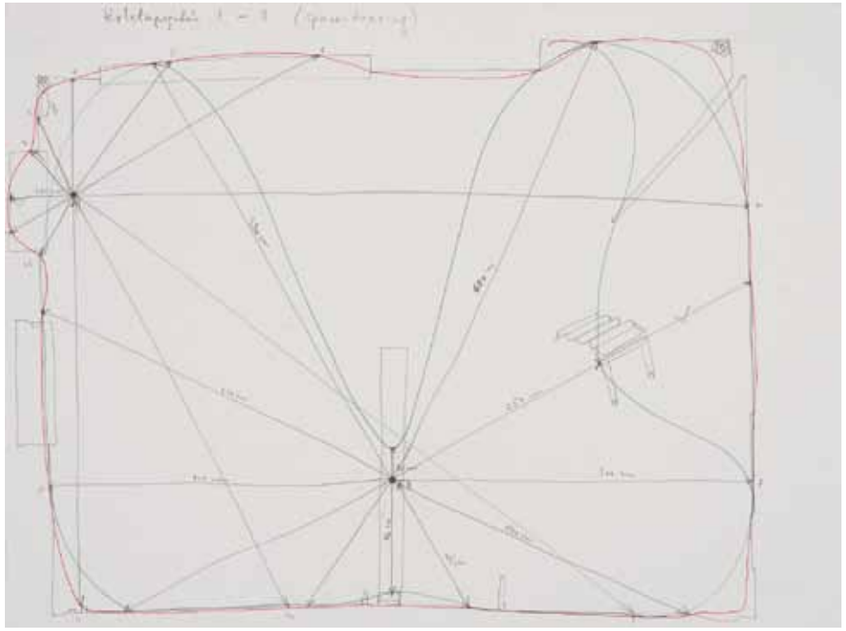
Dóra Maurer | SOLDAN SAĞA / FROM LEFT TO RIGHT
Minimal Hareketlerin İncelenmesi (Tek Kişilik Futbol), 1972 / *Minimal Hareketlerin İncelenmesi (Ayakkabılı Çalışma)*, 1972 / *Minimal Hareketlerin İncelenmesi (Tavuskuşu)*, 1972 / *Minimal Hareketlerin İncelenmesi (Karahindiba)*, 1972 / *Minimal Hareketlerin İncelenmesi (Kavaklar)*, 1972 / *Minimal Hareketlerin İncelenmesi (Klaus Groh'la Deniz Kenarında)*, 1972 / *Minimal Hareketlerin İncelenmesi (Serçeler)*, 1972
Study of Minimal Movements (One-man Soccer), 1972 / *Study of Minimal Movements (Etude with Shoes)*, 1972 / *Study of Minimal Movements (Peacock)*, 1972 / *Study of Minimal movements (Dandelion)*, 1972 / *Study of Minimal Movements (Poplars)*, 1972 / *Study of Minimal Movements (on the seashore with Klaus Groh)*, 1972 / *Study of Minimal Movements (Sparrows)*, 1972

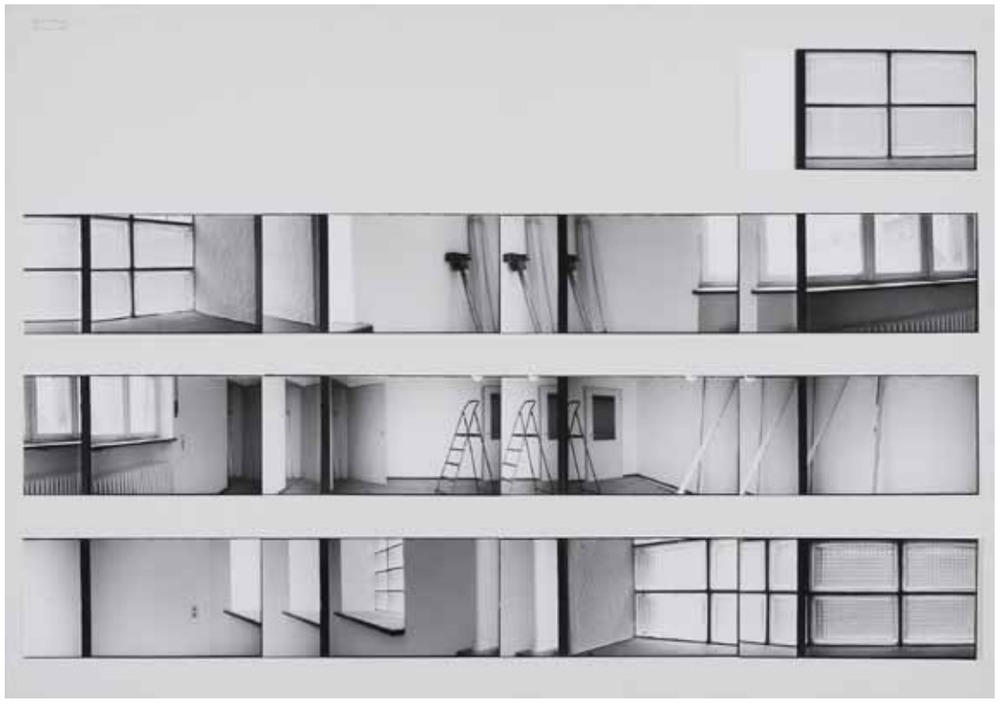


Renata Lucas | *Fay Hattı*, 2003
Failure, 2003



Dóra Maurer | KARŞI DUVAR, SOLDAN SAĞA / FRONT VIEW, FROM LEFT TO RIGHT
Saklı Yapılar—Sistem Çizimi, 1977 / *Saklı Yapılar Serisi I. 1–6*, 1977
Hidden Structures—System Drawing, 1977 / *Hidden Structures Series I. 1–6*, 1977





Dóra Maurer | *Alanın İzini Sürmek I. (olağanüstü manzara)*, 1979
Tracing Space I. (stottering panorama), 1979



Füsun Onur | *İsimsiz*, 1981
Untitled, 1981



Füsun Onur | *İsimsiz*, 1971
Untitled, 1971



Füsun Onur | *Fısıltı*, 2010
Whisper, 2010



Gabriel Sierra | *İsimsiz (Ertelenmiş Ölüdoğa)*, 2011
Untitled (Postponed Still Life), 2011





Alessandro Balteo Yazbeck & Media Farzin | *L.C.V.,* 1939 (Kromojenik baskı versiyonu)
R.S.V.P, 1939 (C-print version)



Alessandro Balteo Yazbeck | *İstikrarSIZ-Mobil,* 2006
UNstabile-Mobile, 2006



Mona Vatamanu & Florin Tudor | *Toprak Dağıtımı,* 2010
Land Distribution, 2010

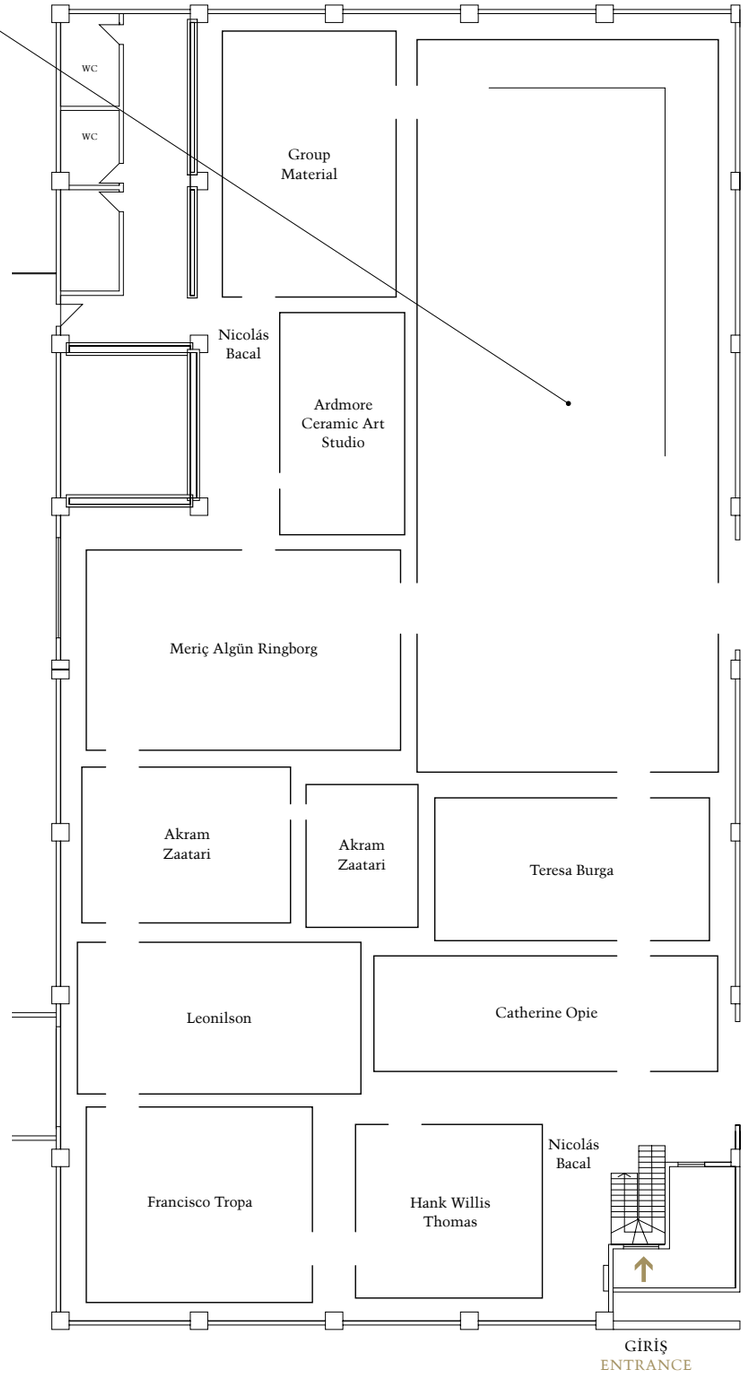




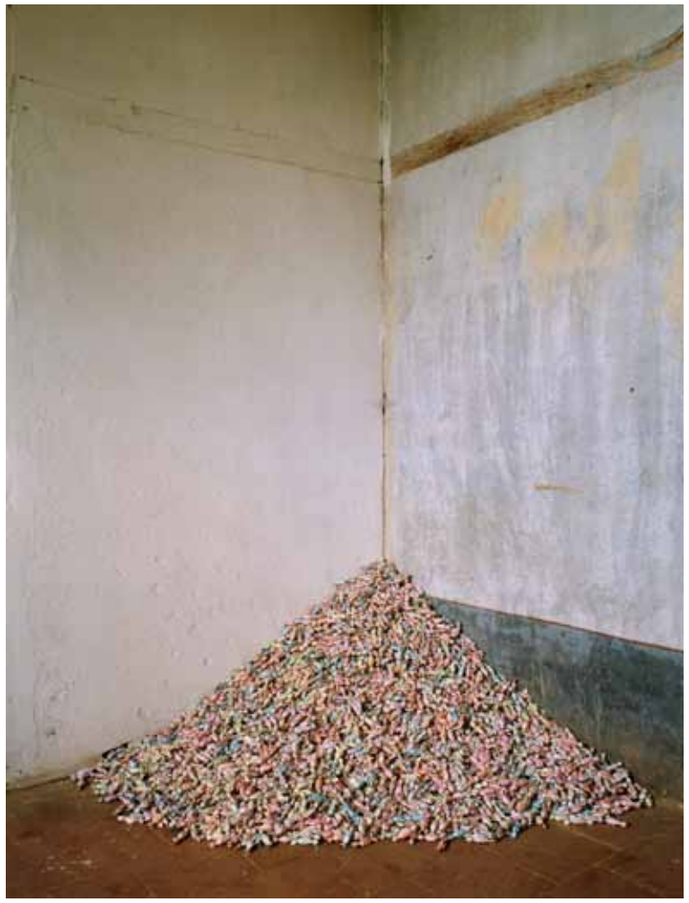
Antrepo 5, üst kat upper floor

"İsimsiz" (Ross)
"Untitled" (Ross)

Jonathas de Andrade
Kutluğ Ataman
George Awde
Tom Burr
Juan Capistran
Tammy Rae Carland
Michael Elmgreen & Ingar Dragset
David Haines
Carlos Herrera
Colter Jacobsen
Henrik Olesen
Ira Sachs
Collier Schorr



“İsimsiz” (Ross)
“Untitled” (Ross)



Felix Gonzalez-Torres
“İsimsiz” (Ross), 1991
Ayrı ayrı çeşitli renklerdeki selofanlara sarılmış şekerler, azaldıkça yenilenmek üzere, boyutlar yerleştirmeye göre değişiyor (ideal ağırlık: 79,4 kg)
Fotoğraf: Giorgio Mussa, © Felix Gonzalez-Torres Vakfı, New York Andrea Rosen Gallery'nin izniyle, New York, ABD

Felix Gonzalez-Torres
“Untitled” (Ross), 1991
Candies individually wrapped in variously colored cellophane, endless supply, dimensions vary with installation (ideal weight: 79.4 kg)
Photography: Giorgio Mussa, © The Felix Gonzalez-Torres Foundation, courtesy Andrea Rosen Gallery, New York, USA

Bu serginin ilham kaynağı olan *“İsimsiz” (Ross)* (1991), Felix Gonzalez-Torres'in şekerden yapılma meşhur yapıtlarından biridir. Felix Gonzalez-Torres Vakfı'ndan alınan resmi resim altı yazısının bilgilendirdiği üzere “ideal kilo”su yaklaşık 80 kg olan, ”azaldıkça yenilenen”, “ayrı ayrı çeşitli renklerdeki selofanlara sarılmış şekerler”den oluşmaktadır. Gonzalez-Torres'in yapıtlarına istinaden isimlendirilmemiş olan, ama sergilerin neyle ilgili olduğunu daha açık bir biçimde anlatan *İsimsiz (Soyutlama)* ve *İsimsiz (Tarih)* başlıklarının aksine, bu karma serginin başlığı bazılarına örtük gelebilir. İlk akla gelen soru şu oluyor: Ross da kim?

Ancak bir Gonzalez-Torres tutkunu bilecektir belki. Ross Laycock Gonzalez-Torres'in partneriydi ve sanatçının ölümünden beş yıl önce, 1991 yılında AIDS'ten öldü. Gonzalez-Torres'in birçok yapıtı sevgilisinin ismini anar; bunların arasında başka bir şekerden yapıt olan *“İsimsiz” (Ross'un Los Angeles'ta Portresi)* (1991), bir yapboz olan *“İsimsiz” (Ross Tüplü Dalış Yaparken)* (1991) ve kağıt destelerinden oluşan *“İsimsiz” (Ross Los Angeles'ta)* (1991) vardır. Başka bir şekerden yapıt *“İsimsiz” (Rossmore)* (1991). Gonzalez-Torres 1991'de Kaliforniya Sanat Enstitüsü'nde ders verirken, sanatçı ve Ross'un birlikte yaşadığı Los Angeles'taki caddeye gönderme yapar ve açıkça “daha fazla Ross” anlamına gelir. Bu yapıtlar sanatçının hayatında bir dönüm noktası olan, Ross'un öldüğü yıl yaratılmıştır. Sanatçı sıklıkla izleyicisinin yalnızca Ross olduğunu söylemiştir. Robert Storr'la 1995 yılında yaptığı söyleşide “İnsanlar 'Hedef kitlen kim?' diye sorduklarında, bir saniye bile düşünmeden dürüstçe 'Ross' diyorum,” demiştir.

Gonzalez-Torres'in *“İsimsiz” (Ross)* adlı yapıtı Ross'un bir portresi ve 80 kiloluk ideal ağırlık da, erişkin bir erkeğin, yani Ross'un ağırlığına bir gönderme olarak görülebilir. İzleyici bir şekeri alıp, paketini açıp yediği zaman, mecazi olarak Ross'un bedeninin bir parçasını yemektedir; sonsuz bir şekilde tüketilen, ama “azaldıkça yenilenmesine” bağlı olarak devamlı yeniden beliren bir bedendir bu; ABD'nin Cumhuriyetçi yılları olan 1990'ların başında, HIV'lı olduğu için sıklıkla önyargıların hedefi, uzakta tutulması gereken bir korku nesnesi olan bir beden. Gonzalez-Torres, Ross'un ölümü sonrasında, bu ve diğer yapıtlar aracılığıyla sevgilisinin bedeninin temsillerini sınırsız sayıda çoğalttı ve bunu dünyanın her yerindeki izleyicilere daha da çok sundu; böylece hepsi Ross'la bir bütün olabilecekti. Yiyecekle temsil edilmiş bir erkek bedeninin mecazi olarak yenmesi, o yiyeceğin bu bedenin anılması veya hatırlanması için sonsuz olarak çoğaltılması kudas ayinini anımsatıyor. Katolik kilisesinde, kudas ayininde ekmek ve şarap yendiğinde, bunlar somut varlıklarından çıkıp İsa'nın bedeni ve kanına dönüşür. İsa “Bu benim bedenim” demiştir. Gonzalez-

“Untitled” (Ross) (1991), the work that inspires this exhibition, is one of a number of Felix Gonzalez-Torres's famous candy pieces. It consists of an “ideal weight” of 175 pounds (or approximately 80 kilograms) of “candies individually wrapped in variously colored cellophane,” as the official caption provided by the Felix Gonzalez-Torres Foundation informs us, in an “endless supply.” The title of this group exhibition may seem cryptic to some, as opposed to *Untitled (Abstraction)* and *Untitled (History)*, which are not precisely named after works by Gonzalez-Torres but more clearly say what the exhibitions are about. In *“Untitled” (Ross)*, the first question that arises is, Who is Ross?

Only a Gonzalez-Torres aficionado would perhaps know. Ross Laycock was his partner, and he died from AIDS in 1991, five years before the artist himself did. Several works by Gonzalez-Torres invoke his lover's name, including *“Untitled” (Portrait of Ross in LA)* (1991), another candy piece; *“Untitled” (Ross Scuba Diving)* (1991), a jigsaw puzzle; and *“Untitled” (Ross in LA)* (1991), a stack piece. *“Untitled” (Rossmore)* (1991), also a candy piece, references the Los Angeles street where the artist and Ross lived together in 1991, when Gonzalez-Torres was teaching at California Institute of the Arts, and it also quite simply means “more Ross.” All of these works were made the year Ross died, a turning point in the artist's career. He often declared that his audience was only Ross. In an interview with Robert Storr in 1995, he stated, “When people ask me, 'Who is your public?' I say honestly, without skipping a beat, 'Ross.'”

Gonzalez-Torres's *“Untitled” (Ross)* can be understood as a portrait of Ross, and the ideal weight of 175 pounds as a reference to the weight of an adult man, Ross himself. Thus, when the viewer picks up a candy, unwraps it, and ingests it, he or she is metaphorically eating a piece of Ross's body, a body that is endlessly consumed yet continually reappearing due to its “endless supply”—a body that in the early 1990s, Republican years in the United States, was often the target of prejudice, an object of fear to be kept afar, given its HIV status. After the death of Ross, through this and other works Gonzalez-Torres multiplied the representation of his lover's body infinitely and made it available to viewers all over the world forever more, so that all could become one with Ross. The metaphorical ingestion of a man's body as represented by food, infinitely multiplied in order to commemorate or remember that body, recalls the Eucharist. In the Catholic church, when ingested in the Eucharist at mass, bread and wine cease to be what they materially are, and are transformed into the body and blood of Christ. “This is my Body,” Jesus said. “This is Ross's body,” Gonzalez-Torres seems to

Torres de kendisinin cömertçe sunduğu şekerleri yiyen bizlere "Bu Ross'un bedeni" der gibidir. Bu mecazi yamyamlık aşkla birleşme fantezisini, bedensel olarak yeme aracılığıyla aşıkların bütünleşmesini de yansıtmaktadır.

Bu serginin başlığında görece kapalı bir gönderme kullanmaya karar vermemiz Ross ve Gonzalez-Torres'e bir saygı duruşu, aynı zamanda kişisel olanı siyasi olanla, biyografik ve şiirsel araçlarla harmanlamanın da bir yoludur. Seyrek olarak soyadıyla anılan ve nadiren fotoğrafıyla karşılaşılan Ross'un biyografik detaylarıyla pek de ilgili değiliz; ilgimiz neyi nasıl temsil ettiğine yönelik. Ross bu sergi bağlamında eşcinseller arasında aşk, ilişkiler, aile, kimlik, arzu, cinsellik ve kayıp temalarının bir simgesine dönüşüyor; sergideki yapıtlar bu temaların hepsine farklı şekillerde hitap ediyor.

Aile kavramı eşcinsel kimlikler taşıyan topluluklarda elbette sorgulanan bir kavram ve insanın yakın çevresi ve akranlarını tanımlamak için alternatif adlandırmalar ve nitelikler bulması gerekiyor. **Michael Elmgreen ve Ingar Dragset**'in arkadaşlarıyla ev içinde ve gayri resmi ortamlarda yıllar boyunca çektikleri 364 siyah beyaz fotoğraftan oluşan *Siyah Beyaz Günlük, Şek. 5*'in (2009) anlamı da budur. Fotoğraflar beyaz sentetik deriyle çerçevelenmiştir ve resimlerle dolup taşan raflardan oluşan uzun bir koridorda sergilenmektedirler. Diğer tarafta, **George Awde**, Lübnanlı genç erkek gruplarının biri berberde ve diğeri de pembe bir oturma odasında çekilmiş iki fotoğrafını sunmaktadır. Fotoğrafların kusursuz biçimsel özelliklerine ve dengeli kompozisyonlarına rağmen, modellerin arasındaki belirgin ilişki mahsus isimsiz bırakılmıştır (Awde, fotoğrafların burada sunulduğu bağlamın farkında ve bundan memnundur).

Alternatif aile kompozisyonlarından çiftlere doğru ilerliyoruz. **Collier Schorr**, Almanya'da genç bir kadın çifte ait beş fotoğraflık bir seriyi, *İkili (Bahar Tatili)* (1997) adı altında sunuyor. Birbirlerini okşayan iki genç kadının görüntülerinin arasında özellikle ilginç olanı, kadınlardan birinin gereğinden fazla kremle ellerini nemlendirdiği görüntü. Diğer çiftler mecaz-ı mürselle sergiye taşınıyor. **Tammy Rae Carland**'ın *Lezbiyen Yatakları* (2002) adlı fotoğrafları çift kişilik boş yatakları sergiliyor ve Gonzalez-Torres'in Ross'a saygı duruşlarından bir diğerine, sevgilisinin öldüğü yılda yaptığı, boş yatağının siyah-beyaz fotoğrafını gösteren ünlü *"İsimsiz"*ine (1991) gönderme yapıyor. Yataklar bu sergideki bir alt motif ve **Kutluğ Ataman**'ın *forever* (2011) yapıtı, eski bir ilişkisinde paylaştığı gerçek bir yataktan oluşuyor; sanatçı bu nesneyi geri alıp kişisel hatıralarıyla yüzleşebileceği bir heykele dönüştürmüş. Awde'nin yapıtlarını hatırlatan, daha örtük bir yaklaşımla ele alınmış, rolleri, ilişkileri ve kimlikleri tanımsız bırakan bir diğer yatak yapıtı **Jonathas de Andrade**'in

tell us, as we eat the candy that he generously offers up. This metaphorical cannibalism also reflects the fantasy of amorous fusion—of lovers becoming one through bodily ingestion.

Our decision to have a rather obscure reference in this exhibition's title is an homage to Ross and Gonzalez-Torres as well as a way of blending the personal into the political through biographical and poetic means. Our interest is not so much in the biographical details of Ross, who in fact is seldom identified by his last name and whose picture is rarely seen, but in what and how he represents. In the context of this exhibition, Ross becomes an emblem of themes of gay love, relations, family, identity, desire, sexuality, and loss, all of which are addressed in different ways by the works in the show.

The notion of family is of course a contested one in gay or queer communities, and one must find alternative denominations and compositions to define one's closer circle and peers. This is the meaning of **Michael Elmgreen and Ingar Dragset**'s *The Black and White Diary, Fig. 5* (2009), which consists of 364 black-and-white photographs that the artists have made over the years of their friends in domestic and informal settings. They are all framed in white synthetic leather and displayed in a long corridor of shelves overstuffed with pictures. On the other hand, **George Awde** presents two carefully constructed photographs of groups of young Lebanese men, one taken in a hair salon and one in a pink living room. Despite the photographs' precise formal character and well-balanced compositions, the clear relationship between the sitters is left deliberately unnamed (in spite of that, Awde is aware of, and comfortable with, the context in which the photographs are presented here).

From alternative familial compositions, we move to couples. **Collier Schorr** presents a series of five photographs of a young female couple in Germany, *Die Zwei* (Spring Break, 1997). Among the images of the two young women exchanging caresses, particularly intriguing is the one in which one of them is moisturizing her hands with an excessive amount of cream. Other couples are brought into the exhibition metonymically. **Tammy Rae Carland**'s photographs of *Lesbian Beds* (2002) show empty double beds, and in turn reference another of Gonzalez-Torres's homages to Ross, his famous *"Untitled"* (1991), a billboard showing a black-and-white photograph of his empty bed, made the year his lover died. Beds are a sub-motif in the exhibition, and **Kutluğ Ataman**'s *forever* (2011) consists of an actual bed that he shared during a past relationship, an object he was able to recover and transform into a sculpture to somehow work through his personal memories. Recalling



1'de 2'si (2010). Bu yapıtta aynı kıyafetleri giymiş iki yakışıklı Brezilyalı erkek, iki adet tek kişilik yatağın geniş bir iki kişilik yatağa nasıl çevrileceğini, hem nesnel bakımdan tasvir edici hem de örtük bir şekilde tahrik edici şemalar ve fotoğraflarla gösteriyorlar.

Buna mukabil, çiftler birer ikize dönüşüyor ve bu tema, ironik bir minimalist repertuvar aracılığıyla modernist estetik ve disko estetiğini harmanlayan tahta bir yapıda, **Tom Burr**'un *Durmaksızın Yinelenen Hareket*'inde (2009) soyut bir biçimde tekrar ortaya çıkıyor; burada beyaz renk kürk halıda; ızgara biçimi, dizisellik ve tekrar ise ayna karolarda kendilerini gösteriyor. **Juan Capistran** da birbirine yaslanmış iki John McCracken heykeli gibi gözüken bir biçimlendirmeyle minimalizme ironik bir bakış atıyor. *Siyah Üstüne Siyah (İki John)* (2007), her ikisi de 182 santimetre olan iki yatay siyah kalastan oluşuyor, bunlar açıkça insana benzer bir özellik kazanıyor ve bir cinsel ilişki pozisyonunu gösteriyorlar. Minimalizm ve kavramsalcılığın, çoğunlukla da cinsel çağrışımlarla yoldan çıkarılması, yüksek modernist stratejileri yakıcı siyasi ve kişisel içeriklerle bozmaya çalışan Gonzalez-Torres'e hiç de yabancı değildi.

Carlos Herrera'nın kullanılmış spor ayakkabı, top ve bisiklet selesi gibi, hepsi de sıkıca bağlanmış spor eşyalarını kullanıma sokan heykelleri çoğunlukla çiftli ya da simetrik motiflere sahip, fakat bunların

Awde's piece, another bed work that takes a subtler approach, leaving roles, relationships, and identities undefined, is **Jonathas de Andrade**'s *2 em 1* (2 in 1, 2010), in which two handsome Brazilian young men wearing matching clothes demonstrate how to transform two single beds into one large double bed through diagrams and photographs that are at once clinically descriptive and subtly arousing.

Couples in turn unfold into the double, and the theme reappears in an abstract way in **Tom Burr**'s *Endlessly Repeated Gesture* (2009), a wooden structure that blends modernist and disco aesthetics through an ironically minimal repertoire; white appears in fur, and the grid, seriality, and repetition in tiled mirrors. **Juan Capistran** also casts an ironic eye at minimalism via the fashioning of what looks like two John McCracken sculptures leaned against one another. Titled *Black on Black (Two Johns)* (2007), the two black horizontal slabs, each 182 centimeters tall, become obviously anthropomorphized and assume a position of sexual intercourse. The perversion of minimalism and conceptualism, often with sexual connotations, was something very familiar to Gonzalez-Torres, who sought to contaminate high-modernist strategies with urgent political and personal content.

Carlos Herrera's sculptures appropriating sporting apparel such as used sneakers, balls, and bicycle



erotizm dolu doğası fetişist ve mecazi özelliklerinden kendini belli ediyor. Herrera'nın vatanı, futbol ülkesi Arjantin'deki sporcularla ilgili fantezileri akla getiriyorlar. Burada, eşcinselliğin ya da sıradışı cinselliğin kaçınılmaz olarak imlendiği daha alternatif cinsel pratiklerin alanına giriyoruz. **David Haines**'in, bir düzineden fazla spor ayakkabısını tasvir eden bir çiziminin, kağıdın yüzeyine yapışmış, çiğnenmiş bir sakız parçasıyla yan yana konulduğu *Nike, Adidas ve New Balance Marka Lastik Ayakkabılarla Ölüdoğa*'sı (2005) yine fetişist ve mecazi unsurlar sergiliyor. Erotik bir tona sahip bir diğer yapıt ise **Colter Jacobsen**'in *C* (2010) adlı çalışması. Yapıt, bir çifti göstermiyor, fakat yüzünü saklayan, üstü çıplak bir adama ait (anonim cinsel ilişkiler peşindekilerin internette dolaşan resimlerine çok benzeyen) bir iPhone fotoğrafının çiziminden ibaret. Daha tarihsel ama parçalı bir bakış açısıyla, **Henrik Olesen**'in *Önce Sonra: Geriye Doğru Konuşmak* (2006–11) yapıtı, eşcinsel altkültürlerinden kamusal alanlarda seks pratiğine uzanan, sanat ve toplumdaki çeşitli sıradışı cinsellik anlatılarını ve tarihçelerini derleyen 16 sayfalık bir broşür.

Serginin anlatısı **Ira Sachs**'ın "AIDS'ten ölen New Yorklu sanatçı kuşağına bir ağıt" alt başlıklı *Son Adres* (2009) yapıtıyla bitiyor. Video, Robert Mapplethorpe, Peter Hujar, Keith Haring, Vito Russo ve Felix Gonzalez-Torres gibi sanatçıların öldükleri sırada yaşamakta olduğu evlerin ön cephe ve detaylarının ince bir sadelikteki görüntülerini içeren bir seriden oluşuyor. Los Angeles'taki Rossmore, Gonzalez-Torres'in Ross'la birlikte 1991'de yaşadığı son adres; Sachs'ın filmi ise Gonzalez-Torres'in yaşadığı son adresi gösteriyor: New York, Batı 23. Cadde'deki London Terrace.

— jh/ap

seats, all tightly fastened, often have doubling or symmetric motifs, yet their erotically charged nature is apparent from their fetishistic and metonymical quality. They bring to mind the fantasy of sportsmen from Herrera's home country, Argentina, land of football. And here we enter the arena of more alternative sexual practices, in which gay or queer sexuality is necessarily inscribed. More fetishistic and metonymical qualities are brought in by **David Haines**'s *Still life with Nike, Adidas and New Balance sneakers* (2005), in which a drawing of more than a dozen sneakers is juxtaposed with a piece of chewed gum stuck on the surface of the paper. **Colter Jacobsen**'s *C* (2010) is another work with erotic undertones. It shows not a couple, but a drawing of an iPhone picture of a single shirtless man hiding his face, much like those typically circulating on the Internet by people seeking anonymous sexual encounters. In a more historical yet fragmented way, **Henrik Olesen**'s *Pre Post: Speaking Backwards* (2006–11) is a brochure of 16 pages compiling different queer accounts and histories, from gay subcultures to the practice of sex in public spaces, in art and society.

Finally, the narrative of the exhibition ends with **Ira Sachs**'s *Last Address* (2009), subtitled "an elegy for a generation of New York City artists who died of AIDS." The video consists of a sequence of beautifully simple images of facades and details of houses and buildings where artists such as Robert Mapplethorpe, Peter Hujar, Keith Haring, Vito Russo, and Felix Gonzalez-Torres were living at the time of their deaths. Rossmore, in Los Angeles, was the last address in which Gonzalez-Torres lived with Ross, in 1991; Sachs's film in turn shows the last address of Gonzalez-Torres: London Terrace on West 23rd Street in New York.

— jh/ap



Kutluğ Ataman | *forever,* 2011





Colter Jacobsen | *C,* 2010



David Haines | *Nike, Adidas ve New Balance Marka Lastik Ayakkabılarla Ölüdoğa*, 2005
Still life with Nike, Adidas and New Balance sneakers, 2005



Carlos Herrera | *Mükemmel Isı* serisinden, 2006–11
Untitled, from the series *Perfect Temperature*, 2006–11



George Awde | *Aley* 2007, 2007



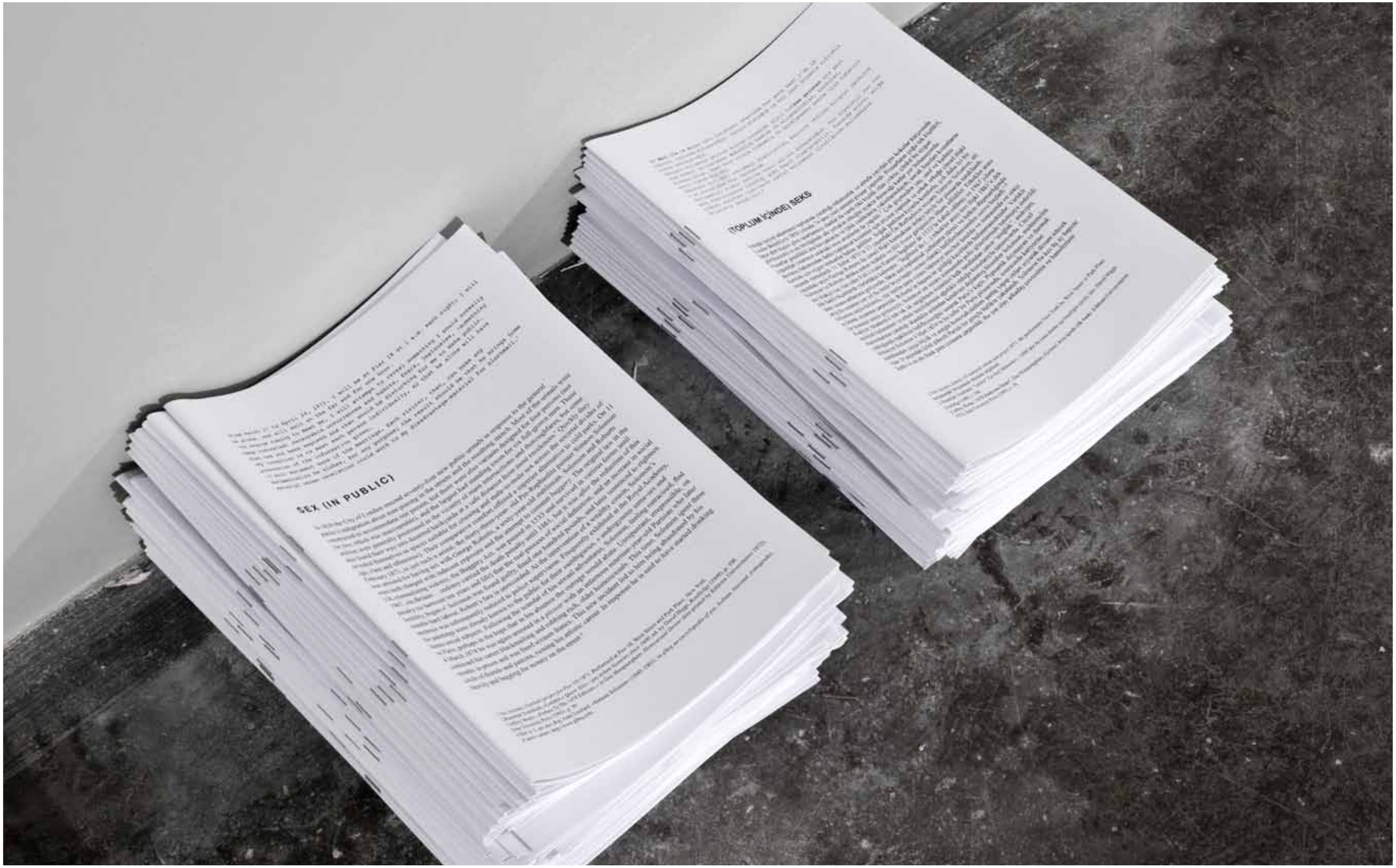


George Awde | *Beyrut 2008*, 2008
Beirut 2008, 2008





Michael Elmgreen & Ingar Dragset | *Siyah Beyaz Günlük, Şek. 5*, 2009
The Black and White Diary, Fig. 5, 2009



Henrik Olesen | *Önce Sonra: Geriye Doğru Konuşmak*, 2006–11
Pre Post: Speaking Backwards, 2006–11





Collier Schorr | *İkili (Bahar Tatili)*, 1997
Spring Break [Die Zwei], 1997





Jonathas de Andrade | *1'de 2*, 2010
2 in 1, 2010







Juan Capistran | *Siyah Üstüne Siyah (İki John)*, 2007
Black on Black (Two Johns), 2007







Tammy Rae Carland | SOLDAN SAĞA / FROM LEFT TO RIGHT
Lezbiyen Yatakları (İsimsiz #6) / (İsimsiz #5) / (İsimsiz #13) / (İsimsiz #10) / (İsimsiz #3) / (İsimsiz #11), 2002
Lesbian Beds (Untitled #6) / (Untitled #5) / (Untitled #13) / (Untitled #10) / (Untitled #3) / (Untitled #11), 2002







Ira Sachs | *Son Adres*, 2010
Last Address, 2010



Kutluğ Ataman | *jarse*, 2011



Tom Burr | *Durmaksızın Yinelenen Hareket*, 2009
Endlessly Repeated Gesture, 2009



Ardmore Ceramic Art Studio
Nicolás Bacal
Teresa Burga
Group Material
Leonilson
Catherine Opie
Meriç Algün Ringborg
Francisco Tropa
Hank Willis Thomas
Akram Zaatari





Ardmore Ceramic Art Studio

AIDS'in çirkinliği, 2009 / *Punch ve yürüteci*, 2008 / *Maymunlu Şamdanlar*, 2008 / *Wonderboy Nxumalo, Öğretmeni Fée'ye Bir Meleğin hediyesini veriyor*, 2008 / *Doktorun Çaresizliği*, 2008 / *Punch ve Mavis çömlek boyarken*, 2006 / *Thabo Mbeki Resimli Çanak*, 2002 / *AIDS'in, HIV'ın Yayılması*, 2002 / *Sangoma: Kimileri AIDS'e karşı bir kocakarı ilacı var sanıyor*, 2002 / *Milletimiz, Hayatımız*, 2001 / *İskeletler*, 2001 / *Sayılı Günlerimiz*, 2000 / *Bana inan*, 2000 / *İnsanlar bu hastalığı anlasın*, 2000 / *AIDS'i hafife almanın alemi yok*, 2000 / *Başımız sağ olsun*, 2000 / *Aşk Hikayesi*, 1999

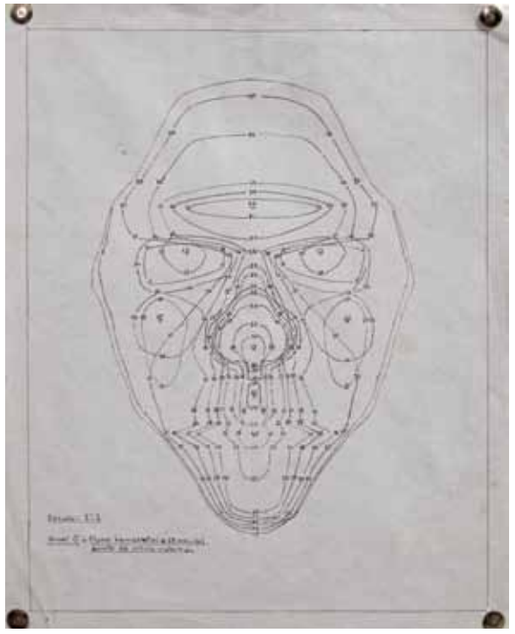
The ugliness of AIDS, 2009 / *Punch on a walker*, 2008 / *Monkey Candlesticks*, 2008 / *Wonderboy Nxumalo gives Fee a gift of an Angel*, 2008 / *Doctor's Despair*, 2008 / *Punch and Mavis painting pots*, 2006 / Thabo Mbeki Vessel, 2002 / *Spread of HIV/AIDS*, 2002 / *Sangoma: Some people think there is a traditional cure for AIDS*, 2002 / *Our nation, Our life*, 2001 / *Skeletons*, 2001 *Days of our lives*, 2000 / *Believe in me*, 2000 / *People must understand about this disease*, 2000 / *We don't have to take AIDS as a joke*, 2000 / *We are very sorry*, 2000 / *Love Story*, 1999



Nicolás Bacal

Senden Sonra Uzam-Zamanın Geometrisi, 2010
The Geometry of Space-Time After You, 2010







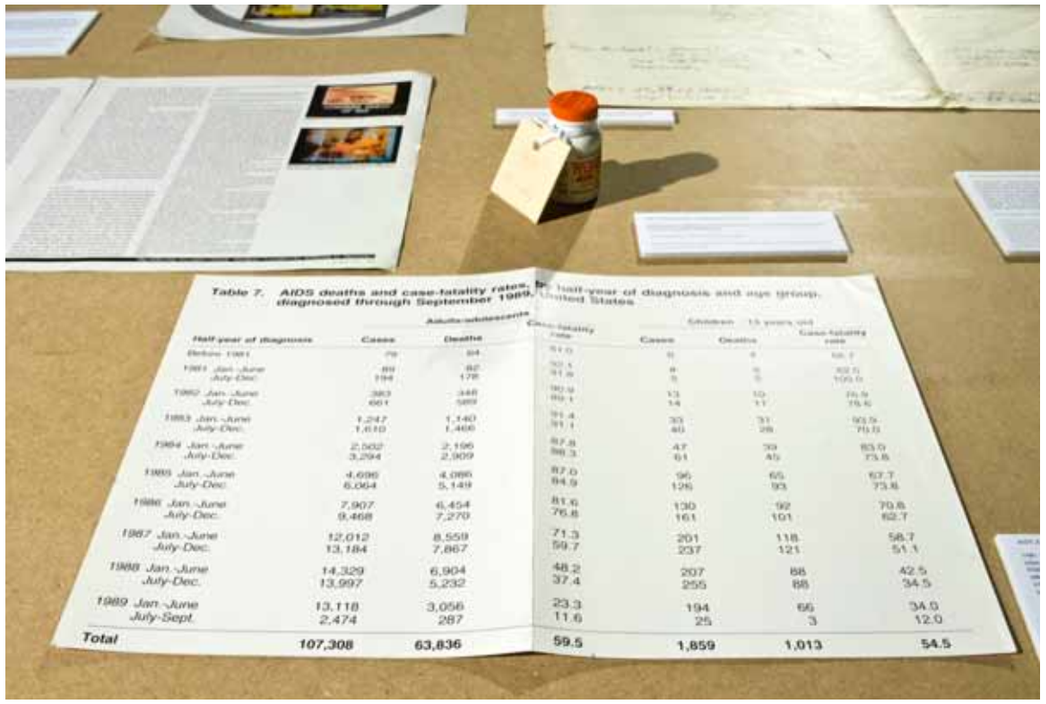
Teresa Burga | *Otoportre. Yapı. Rapor, 9.6.1972,* 1972
Self-Portrait. Structure. Report, 9.6.1972, 1972





Teresa Burga | *İsimsiz,* 1979
Untitled, 1979

Teresa Burga | *İsimsiz,* 1975
Untitled, 1975





Group Material | *AIDS Zaman Dizini*'nden seçme belgeler, 1989
Selected documents from *AIDS Timeline*, 1989





Group Material | *AIDS Zaman Dizini*'nden seçme belgeler, 1989
Selected documents from *AIDS Timeline*, 1989



Leonilson | *İki Kişi Arasında Aşırı Muhtaçlık Durumu*, 1990
Extreme Necessity Between Two People, 1990



Ekmek, 1991
The Bread, 1991



Leonilson | *Yeşil ve Sarı*, 1992
Green and Yellow, 1992

Kötü Çevreye Düşmüş İyi Adam, 1991
Good Guy in Bad Packing, 1991



Catherine Opie | *Özportre / Sapkın*, 1994
Self-Portrait / Pervert, 1994



Özportre / Emzirirken, 2004
Self-Portrait / Nursing, 2004



Catherine Opie | SOLDAN SAĞA / FROM LEFT TO RIGHT
Coda, 2003 / *Matt*, 2003 / *Nick*, 2003 / *Erin*, 2003
Coda, 2003 / *Matt*, 2003 / *Nick*, 2003 / *Erin*, 2003



Meriç Algün Ringborg | *Ö (Ortak Harf)*, 2011
Ö (The Mutual Letter), 2011
Ö (Den Gemensamma Bokstaven), 2011



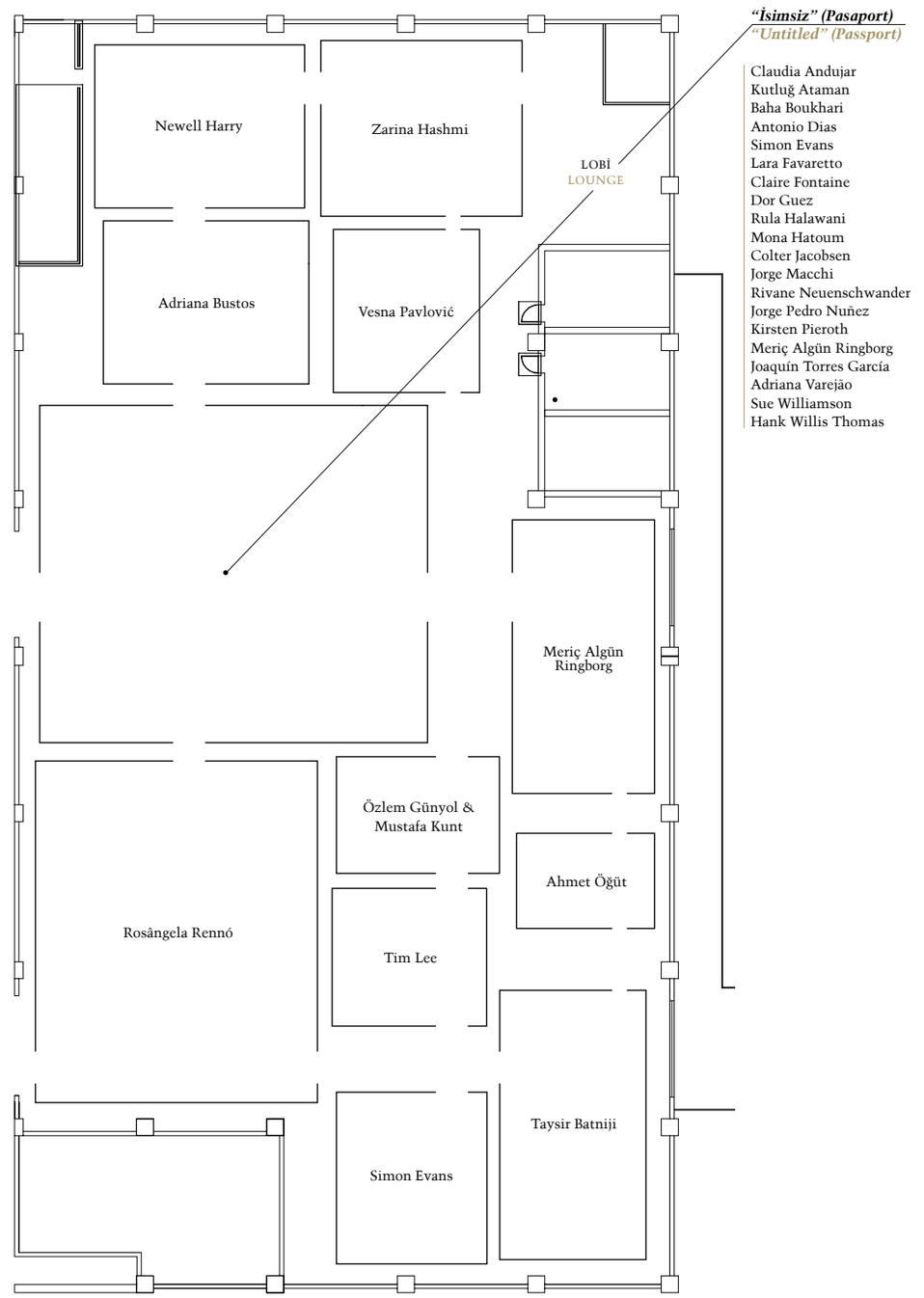
Francisco Tropa | YERDE VE DUVARDA / ON THE FLOOR AND ON THE WALL
Dev, 2006 / *Kuş Tüyü*, 2009
Giant, 2006 / *Feather*, 2009




I AM
5/5 MAN
I AM
A MAN
I AM
A MAN
I BE
A MAN
A MAN
I AM
I BE
A MAN
I AM
I AM
I AM
AM I
I AM
I AM
I AM



Antrepo 5, üst kat upper floor



"İsimsiz" (Pasaport)
"Untitled" (Passport)

Claudia Andujar
Kutluğ Ataman
Baha Boukhari
Antonio Dias
Simon Evans
Lara Favaretto
Claire Fontaine
Dor Guez
Rula Halawani
Mona Hatoum
Colter Jacobsen
Jorge Macchi
Rivane Neuenschwander
Jorge Pedro Nuñez
Kirsten Pieroth
Meriç Algün Ringborg
Joaquín Torres García
Adriana Varejão
Sue Williamson
Hank Willis Thomas

“İsimsiz” (Pasaport)
“Untitled” (Passport)



Felix Gonzalez-Torres
“İsimsiz” (Pasaport #II), 1993
Kağıt üzerine baskı, kitapçıklar halinde, sayısız nüsha, 76,2 x 61 x 20,3 cm (ideal yüksekliği)
Fotoğraf: © Felix Gonzalez-Torres Vakfı, New York Andrea Rosen Gallery'nin izniyle, New York, ABD

Felix Gonzalez-Torres
“Untitled” (Passport #II), 1993
Print on paper, bound in booklets, endless copies, 76.2 x 61 x 20.3 cm (at ideal height)
Photography: © The Felix Gonzalez-Torres Foundation, courtesy Andrea Rosen Gallery, New York, USA

Felix Gonzalez-Torres'in *“İsimsiz” (Pasaport #II)* (1993) başlıklı çalışması, her biri fırtınalı bir gökyüzünde süzülen kuş imgesiyle süslenmiş çok sayıda kitapçığın üst üste durduğu bir desteden oluşuyor. Bu çalışma elle tutulabilir bir pasaport kadar, seyahat ve yabancılık gibi soyut kavramlara da değiniyor. Kuşun uçuşu, harekete ve özgürlüğe erişmesi, yolunu zorlaştıracak gibi görünen karanlık bulutlara rağmen çabasız duruyor. Bu pasaport, sahibinin cinsiyetini, yaşını, adresini ya da vatandaşlık bilgilerini içermiyor. Belirlenmiş ve bu sebeple sınırlanmış bir kimlikten ziyade, daha genel bir varoluş hissini öne çıkarıyor. Bir hükümet tarafından verilmiş, ferdileştirilmiş bir pasaport yerine, insanlığı ve evrenselliği temsil ediyor. Burada sanatçı, belgelemenin kısıtlarının ötesinde sınırsızlık olduğunu vurguluyor.

Gonzalez-Torres, sınırları aşmanın zorluğunu ve ufkun genişlemesinin güzelliğini şahsen iyi bilen biriydi. Küba'da doğan sanatçı, 1979'da New York'a yerleşmeden önce Porto Riko'da yaşadı. Seyahat etmek ve zaman ve uzamda yolculuklar sanatçının tüm yapıtlarında var olan temalardır. *“İsimsiz” (Pasaport #II)* ulusal ve toplumsal kimliklerin hiçbir zaman sabit olmadığı ve sürekli yaratılmakta olduğu, bir yerden ayrılma ve yeni bir yere girme eyleminin daimi bir süreç olduğu şairane bir uzamdan bahsetmektedir.

20. yüzyıl ortasının popüler anlayışındaki rahat, lüks ve özgürleştirici yolcu uçaklarıyla seyahat kavramı, zaman içinde giderek bozulmuş, 11 Eylül 2001 olaylarından itibaren de tamamen altüst olmuş bulunuyor. Pasaport, özgürlük ve fırsat ile olan bağlarını kaybetti ve artık kısıtlanma ve ayrımcılık ile ilişkilendiriliyor. Eskiden yeni bir yere açılan kapı olan havaalanı ise artık bir yasaklar ve korku mahalli. Artırılan güvenlik önlemleri, kırmızı alarmlar, terörist tehditleri seyahatin doğasını artık tamamen değiştirmiş durumda. Artık birçok ülke sınırı, insanların dışarıda (ya da içeride) tutulduğu geçirimsiz yerler. *“İsimsiz” (Pasaport #II)* siyasi ve ideolojik sınırların kaldırıldığı, kesintisiz yolculuğun mümkün olduğu bir dünyaya özlem ifade ediyor.

Ülke sınırları, insanların isteği üzerine belirlenerek çizilmiş sonu belli olan çizgilerdir. Her zaman savaşların temel kaynağı ve öfke dolu dışlanma hislerinin sebebi olmuştur. *“İsimsiz” (Pasaport)* sergisindeki çoğu sanatçı, kabul edilmiş dünya haritasındaki mevcut sınıflandırmaları tekrar düzenleyerek, seyircinin bakış açısını değiştirmeyi hedeflemektedir. Buradaki çalışmalar, milli kimlik, sınırı izinsiz geçme, haritalama, devletlik, ekonomik göç ve siyasi ve kültürel yabancılaşma konularına değinmektedir.

Antonio Dias'ın *Kendiniz Yapın: Özgürlük Alanı* (1968), yoruma açık bir düzeni ima ediyor. Bir alan beyaz, açık bir ızgara sistemiyle belirlenmiş, yanında

Felix Gonzalez-Torres's *“Untitled” (Passport #II)* (1993) is an unlimited stack of booklets, each emblazoned with the image of a bird soaring through a stormy sky. The work references both a physical passport and more abstract ideas of travel and foreign-ness. The bird's flight, its achievement of movement and freedom, seem effortless despite the dark clouds that threaten to disrupt its passage. This passport does not designate the holder's gender, age, address, or citizenship. Instead of defining a constructed—and thus necessarily restricted—identity, it champions a more general sense of being. Rather than a government-issued, individualized marker, this passport is a symbol of humanity and universality. Without constraints of documentation, the artist suggests, there are no limits.

Gonzalez-Torres was personally well acquainted with the difficulty of traversing borders and the beauty of expanding horizons. He was born in Cuba and lived in Puerto Rico before settling in New York in 1979. Traveling and voyages through time and space are themes that run throughout his oeuvre. *“Untitled” (Passport #II)* suggests a poetic space where the act of leaving one place and entering another is forever in process, where national and social identities are never fixed, but constantly coming into being.

Popular mid-20th-century conceptions of passenger airline travel as easy, sophisticated, and liberating have been gradually disrupted over the decades, and entirely shattered since the events of September 11, 2001. The passport has lost its associations with freedom and opportunity, and now carries connotations of constraint and discrimination. Instead of a portal to a welcoming new place, the airport has become a locus of restrictions and fear. Heightened security, red alerts, and terrorist threats have changed the nature of travel forever. Many national borders have become increasingly impermeable fronts, where people are kept out (or in). *“Untitled” (Passport #II)* expresses a desire for a world where political and ideological borders are erased and seamless travel is possible.

National borders are finite lines determined and drawn by human will. They have always been at the root of wars and caused resentful feelings of exclusion. Many of the artists in *“Untitled” (Passport)* seek to shift the viewer's perspective of the accepted construction of the world map by reordering existing classifications. The works presented here revolve around subjects such as national identity, trespassing, mapping, statehood, economic migration, and political and cultural alienation.

Antonio Dias's *Do It Yourself: Freedom Territory* (1968) alludes to a system of order that is open to interpretation. An area is marked by a white, open

da yapıtın adı yazıyor, başka bir talimat yok. Katı sınırları olan bir alanın aksine, izleyiciler tanımlanmış uzamı kolayca katediyor, kendilerince birtakım sonuçlar çıkarmak da onlara düşüyor.

Adriana Varejão'nun *Olumsal* (*Contingente*, 2000) başlıklı fotoğrafı, dünyayı bu kez insani boyutta gösteriyor. Burada, su renklerinde bir arka planın önünde, üzerinden equador ("ekvator") kelimesiyle birlikte kırmızı bir çizginin geçtiği bir el yer alıyor. Bu haritada, bireyin vücudu, yabancılaşmış bir istatistikten ziyade bir kıta oluşturarak, yarattığımız gerçeklikten sorumlu olduğumuzu öngörüyor. **Hank Willis Thomas**'ın *Yuva Denilebilecek Bir Yer (Afrika-Amerika)* (2009) başlıklı yerleştirmesi de, bireysel kimlikten bahseden, özel tasarlanmış bir harita. Burada, Afrika ve Amerika kıtaları tekrar yapılandırılarak Afrika-Amerika adı altında birleştiriliyor ve böylece farklı bir Afrika diaspora tarihi öngörülüyor.

Jorge Macchi'nin *Deniz Manzarası* (2006) adlı yapıtı, karmaşık çağrışımları olan, geleneksel bir deniz manzarası resmi. Sanatçı bu yapıt için bir dünya haritası üzerinde makas ve boya kullanıyor. Tüm kuzey yarımküreyi ortadan kaldırıyor ve ekvator çizgisinin altındaki alanın tamamını su mavisiyle kaplıyor. Amerika ve Avrupa, güneyden göç edenler için uzun zamandır imkanlar diyarı olarak algılanıyor. Macchi, güneyi açık deniz, kuzeyi

grid accompanied by the artwork title, with no other instructions. Instead of being constrained by restricted borders, viewers can easily traverse the delineated space and are left to draw their own conclusions.

Adriana Varejão's photograph *Contingente* (Contingent, 2000) shows the world on a similarly human scale. A hand appears against a watery backdrop with a red line running through it and the word *equador* ("equator"). On this map, the individual body becomes a continent, not just an alienated statistic, proposing that we are responsible for the reality that we create. **Hank Willis Thomas**'s installation *A Place to Call Home (Africa-America)* (2009) is also a customized map speaking to the topic of individual identity. It imagines a new continental configuration in which Africa and America are joined as Africa-America, thereby proposing a possible different history of the African diaspora.

Jorge Macchi's *Seascape* (2006) is a traditional seascape with complicated associations. To make it the artist took scissors to a paper world map. He removed the entire northern hemisphere, and covered everything below the equator with a watery blue. America and Europe have long been perceived as lands of opportunity for those immigrating from the south. By showing the south as the open sea, and the north as the infinite and empty sky, Macchi evokes

de sonsuz ve bomboş bir gökyüzü olarak göstererek, alt yarımküreden üst yarımküreye yapılan, çoğu zaman da tehlikeli ve onca çileye değmeyen yolculuğa dikkat çekiyor. **Joaquín Torres García**'nın Güney Amerika'yı 180 derece döndüren *Tepetaklak Amerika* (*América Invertida*, 1943) başlıklı haritası da baskın coğrafi paradigmayı sorguluyor. Bu ütopik bakış açısında, seyir halindeki geminin de simgelediği gibi, Güney Amerika insanların can havliyle ulaşmaya çalıştığı imkanlar diyarı olarak gösteriliyor.

Kirsten Pieroth'un *Dünya Haritası* (*Weltkarte*, 2003) adlı yapıtı, sanatçının haritaları keserek ülkeleri birbirinden ayırdığı ve daha sonra kendi sınıflandırma sistemine göre (burada boyutlarına göre) tekrar düzenlediği bir serinin parçası. **Mona Hatoum** da haritalı halılar dokuyarak dünya haritasını yansıtıyor, ama onun haritaları ülkelerin siyasi sınırlarından ziyade fiziki kara kütlelerine odaklanıyor. *Beluci (çok renkli)* (2008) ve *Afgan (siyah kırmızı)* (2009) başlıklı şaşaalı halılarında Hatoum, malzemenin bir kısmını sökerek dünya haritaları sunuyor; bu zengin ve karmaşık desenli halılarda, kıtalar havı dökülmüş kısımlar oluyor. Hatoum'un halıları, yaygın kullanılan Mercator harita sistemindense, 1973'te hazırlanan ve kıta kütlelerini gerçek ölçüleriyle yansıtan Peters harita sistemine dayanıyor. El işi halı dokumacılığı

the often-perilous and unrewarding journey from the lower hemisphere to the upper. **Joaquín Torres García**'s map *América Invertida* (Inverted America, 1943) also challenges the dominant geographical paradigm, by rotating South America 180 degrees. In this utopian vision, South America becomes the land of opportunity that people are desperately trying to reach, as symbolized by the sailing ship.

Kirsten Pieroth's *Weltkarte* (Map of the World, 2003) is part of a series in which the artist cut up maps to isolate the nations and then reordered the countries according to her own system of classification, in this case by size. **Mona Hatoum** also creates through weaving maps that accurately mirror the world map, although her focus is less on national political borders and more on physical landmasses. In the sumptuous carpets *Baluchi (multicolored)* (2008) and *Afghan (black and red)* (2009), Hatoum presents world maps via a process of apparent material removal; the continents are negative spaces in the richly complex pattern. Hatoum's rugs are not based on the commonly accepted Mercator map but rather on the Peter's Projection map, created in 1973, which shows actual scaled representations of the landmasses. Through weaving, a feat of human handiwork, Hatoum reflects that even geography is subject to revision by human will. **Simon Evans**'s drawing *Post World* (2008) looks at the Earth from



sayesinde Hatoum, coğrafyanın bile insan iradesiyle düzeltilebileceğini gösteriyor. **Simon Evans**'ın *Dünyadan Sonra* (2008) adlı çizimi dünyaya yukarıdan bakıyor ve insanların gezegenlerini terk edip yeni yerleşim alanlarından dünyaya baktıklarını hayal ediyor. Evans'ın aksine **Kutluğ Ataman**'ın *Su* (2009) başlıklı video yerleştirmesi, ıslah edilemeyene, yabani olana insan elini dayatıyor. İstanbul Boğazı'nın hareket halindeki güzel suları güneşin şavkıyla perdeleniyor.

Claudia Andujar'ın *İşaretliler* (*Marcados*, 1981–83) başlıklı fotoğraf serisi, insanların kimliklerinden arındırılabilmesi ihtimaline dikkat çekiyor. Andujar 1981 ve 1983 yılları arasında Brezilya'da Roraima'daki Yanomami yerlilerinin fotoğraflarını çekti. Sanatçı, Portekizce konuşmayan bu yerlileri tanımlayabilmek için, 19. yüzyılda kullanılan bir kimlik saptama yöntemini kullandı ve fotoğrafını çektiği 85 kişiyi üzerinde numaralar yazan kolyeleri boyunlarına asarak işaretledi. Bu akıldan çıkmayan portreler, insanların isim ve milliyetten mahrum edildiği ve sadece anonim numaralara indirgendiği bir dünya yaratıyor. Andujar'ın çalışmasının aksine, **Sue Williamson**'ın *30 Yıl Boyunca Kalbinin Üstünde* (1990) başlıklı çalışması uyruk kullanılarak kimlik okuma kavramına dikkat çekiyor. Apartheid kanunlarına göre Güney Afrikalı siyahların, fotoğraflarını ve şahsi bilgilerini içeren, istihdam durumlarını da

above, envisioning a time when humans have left the planet and are gazing back at it from their new home. In contrast, **Kutluğ Ataman**'s video installation *Su* (Water, 2009) imposes the human hand on the untamable. The beautiful rippling waters of the Bosphorus Strait are obscured by glaring sunlight hitting the water.

In **Claudia Andujar**'s photographic series *Marcados* (Marked, 1981–83), the artist suggests the possibility of stripping human subjects of their identities. Andujar spent time photographing the Yanomami Indians of Roraima in Brazil between 1981 and 1983. Since this indigenous group of people does not speak Portuguese, Andujar chose a 19th-century identification method to mark her 85 subjects and hung necklaces with numbers around their necks. These haunting portraits envision a world where people are denied names and nationalities, becoming nothing more than anonymous ID numbers. In contrast, **Sue Williamson**'s *For Thirty Years Next to His Heart* (1990) explores how identity can be read through nationality. Under apartheid laws, every black South African was required to carry at all times a passbook containing an identification photograph and pertinent personal information, including his or her employment status. This item became literally the closest thing to one man's heart throughout his life, as it rested in his interior jacket pocket. Williamson

belirten kimlik belgelerini her an yanlarında taşıması gerekiyordu. Bu belge, bir kişinin yaşamı boyunca ceketinin iç cebinde taşıdığı, kelimenin tam anlamıyla kalbine en yakın şeydi. Williamson burada bu kimlik belgesinden sayfaların fotoğraflarını kullanarak bir adamın portresini oluşturuyor. Bu kayıtlar, onun "gerçek" kimliği yerine geçiyor. **Baha Boukhari**'nin *Babamın Filistin Vatandaşlığı* (2007) adlı çalışması, sanatçının babasının kimlik belgelerinin derlemesini sunuyor. Boukhari'nin babası, uluslararası çapta tanınan önemli bir mimar olmasına rağmen, kendi ülkesinde ve dışarıda özgürce hareket edebilmek için bu belgeleri daima yanında taşımak zorundaydı. Bu belgelerin biri, İngiliz mandası altındaki Filistin pasaportu. 1924 ve 1948 yılları arasında Filistin yüksek komiseri tarafından verilen bu pasaportlar, İngiliz mandası sona erdiğinde geçersiz kılındı. Bu belgeler, Filistinliler için önemli birer milli kimlik göstergesiydi. Burada yer alan Filistin Hükümeti nüfus kağıdı da vatandaşların daima cebinde taşıması gereken belgelerdendi. **Dor Guez** *Tarayıcı Fotoğrafları #2* (2009–11) serisinde, Filistinli ailesinin etnik kökenlerini incelemek ve sorgulamak için Arapça yazılı pasaportlarının taramalarını kullanıyor. **Rula Halawani**'nin *Mahremiyet* (2004) adlı serisi de milliyet ve kontrol kavramlarını araştırıyor. Sanatçı, Filistinlilerin Ramallah ve Kudüs arasında geçiş yapabilmek için kullanmaları gereken Kalan-

creates a portrait of him through photographs of the pages of the passbook. The records stand in for his "real" identity. **Baha Boukhari**'s work *My Father's Palestinian Nationality* (2007) presents a collection of the artist's father's identification documents. Despite his important standing as an internationally renowned architect, these documents were required for him to move freely through his own country and the world. One is a British Mandate for Palestine passport. These passports were issued by the High Commissioner for Palestine between 1924 and 1948, then became obsolete once the British Mandate ended. To the Palestinians who held them, they were treasured markers of national identity. Also presented is a Government of Palestine identification card that was meant to reside in one's pocket at all times. **Dor Guez**'s installation *Scanograms #2* (2009–11) investigates and questions his own Palestinian family's ethnic identity by presenting scans of their passports with narrative descriptions in Arabic. **Rula Halawani**'s series *Intimacy* (2004) also explores nationality and control. Over the course of nine black-and-white photographs the artist looks at the Qalandia checkpoint, through which Palestinians must pass to travel between Jerusalem and Ramallah. Halawani trains her camera on the intimate and tense moments when Palestinians must show their documents to Israelis to gain safe passage.





diya kontrol noktasını 9 adet siyah-beyaz fotoğraf ile inceliyor. Halawani fotoğraf makinesini, Filistinlilerin geçiş yapabilmek için İsraillilere belgelerini gösterdiği mahrem ve gergin anlara odaklıyor.

Colter Jacobsen yeni çalışmasında, Felix Gonzalez-Torres'in *"İsimsiz" (Pasaport #II)* adlı çalışmasından havaya yükselen martıları ve fırtınalı gökyüzünü gösteren bir sayfayı, hafızasını kullanarak detaylı grafit çizimleriyle baştan yaratıyor. Bunun yanında da, sanatçının gerçek kitapçığı temel alarak yaptığı aynı imgelerin farklı bir çizimi bulunuyor. Jacobsen sanat yapıtına el yazması notlar da eklemiş. Bu notlardan biri, James Schuyler'in kaçışla birlikte gelen kayıp ve özgürlük kavramlarına değinen "Hastalıkta Jorge'ye" başlıklı şiiri: "Martıların gölgesinde / sessizce kayarken kumun üzerinde aşk / çekilir içimizden bir kuş gölgesi gibi ya da kaçış arzusu gibi." **Lara Favaretto**'nun çalışması ise bunun tam tersiyle ilgileniyor: Unutulanlarla. Sahibi belirsiz bavullardan oluşan ve 2005'ten beri devam etmekte olan *Kayıp Eşya Bürosu* serisi, içinde bulunduğumuz yeni yüksek güvenlik çağında terk edilmiş kişisel eşyaların yarattığı isteriye değiniyor. Favaretto, kayıp eşyaların satıldığı İtalyan demiryolları açık artırmalarına katılarak bu projeye başladı. Sanatçı satın aldığı bavulları yepyeni bağlamlarda sunuyor, hatta bazen kişisel eşyalarla doldurarak ve içeriklerini arşivleyerek onlara yeni senaryolar yaratıyor. Favaretto bu çalışmasında,

Colter Jacobsen's new commission reconstitutes from memory, in detailed graphite drawings, a spread from Gonzalez-Torres's *"Untitled" (Passport #II)* showing soaring gulls and stormy skies. Adjacent is another drawing of the same images, which the artist drew based on the actual pamphlet. Jacobsen adds handwritten lines to the artwork, including James Schuyler's poem "To Jorge in Sickness," which evokes the loss and freedom that comes with flight: "On the shadows of gulls / sliding silently on the sand as love / goes from us like a bird-shadow, or a desire for flight." **Lara Favaretto**'s work deals with the opposite idea: the forgotten. Anonymous suitcases from her *Lost & Found* series (ongoing since 2005) evoke the hysteria caused by abandoned personal belongings in our new age of heightened security. Favaretto started this project when she began to attend "lost and found" auctions in which the Italian railway system sold abandoned goods. She purchases the suitcases and re-presents them in entirely new contexts, even creating new scenarios for them by filling them with personal belongings and archiving their contents. In this work, she takes the anonymous and makes it personal; instead of bombs, these vessels are full of stories.

Claire Fontaine's neon lights declare in Albanian, Armenian, German, Kurdish, and Turkish that there are *Foreigners Everywhere* (2010–11). The



anonimi özele çeviriyor; buradaki çantalar bombalar yerine hikayelerle dolu.

Claire Fontaine'in neon ışıkları Arnavutça, Ermenice, Almanca, Kürtçe ve Türkçe her yerde yabancılar olduğunu açıklıyor: *Her Yerde Yabancı* (2010–11). Bu cümlecik, 11 Eylül sonrası dünyamızda yaşanan isteriye verilen doğrudan bir tepki, bir yandan da aşikar olanı tekrar ediyor: Hepimiz yabancıyız. **Rivane Neuenschwander** *Belirli Bir Mesafeden (Toplumsal Engeller)* (2010) adlı çalışması ile, toplumsal engelleri soyutlayarak estetik açıdan göze hoş gelen bir yerleştirmeye dönüştürüyor ve serbest hareketi ve engellemeyi mecazlar olarak inceliyor. **Jorge Pedro Nuñez**'in *Elektrikli Tatlin* (2011) yapıtı, Venezüela'yla ilgili konuları ele alan üç kitabı kullanıyor: *Venezüela Merkez Bankası* (bunun başlığını, yapıtta açıkça görünen kitabın sırtında okuyoruz), *Köyler* ve *Venezüela: Tropik Çayırlar.* Kitaplar, genelde elektrik güvenlik sistemlerinde kullanılan kablolara dayanak oluşturuyor. Yapıt, Venezüela gerçekliğinin, özellikle de ülkenin maddeci yöneliminin gündelik yaşamın şiddetiyle taban tabana zıt olmasının bir alegorisi. Elektrik kabloları Caracas'ın her yerinde görülebilir, kamu binalarıyla özel binaları birbirinden ayırır, kamusal alanların çehresini değiştirir ve gündelik yaşama bir hapishane estetiğini dayatırlar. Yapıt ayrıca Vladimir Tatlin'in *Köşede Karşı Rölyef* (1914) adlı yapıtına da gönderme yapıyor. **Meriç Algün Ringborg**'ün *Tüm ve Eksiksiz Vize Başvuru Formları Kitabı* (2009–11) adlı çalışması tüm dünyayı izleyicinin ellerine veriyor. Bu ciltli kitap özetleyici olmaktan bir hayli uzak, çünkü dünya üzerindeki her ülkenin vize başvuru formlarını içeriyor. Kitabın sayfaları karıştırıldığında, dünya vatandaşlığı idealini akla getirmemek, özellikle de sınır ve kuralların saplantı haline geldiği günümüzde böyle bir şeyin mümkün olup olmadığını sorgulamamak imkansız.

— jh/ap

Rivane Neuenschwander | *Belirli Bir Mesafeden (Toplumsal Engeller),* 2010, ss. 220–1

phrase, a direct response to the hysteria of our post-9/11 world, is also a statement of the obvious: We are all foreigners. **Rivane Neuenschwander**, in *At a Certain Distance (Public Barriers)* (2010), abstracts the forms of public barriers into an aesthetically beautiful installation that explores free movement and obstruction as metaphors. **Jorge Pedro Nuñez**'s *Electric Tatlin* (2011) uses three books related to Venezuelan subjects: *Banco Central de Venezuela* (whose title we read on the spine of the book, which is visible in the piece), *Pueblos,* and *Venezuela: Los llanos.* The books function as supports for cables that are typically used in electric security systems. The work is an allegory of Venezuelan reality, specifically how its materialistic orientation contrasts with the violence of daily life. The security cable system is seen all over Caracas, dividing public and private buildings, altering public spaces, and imposing a prison aesthetic into everyday life. The work also makes reference to Vladimir Tatlin's *Corner Counter-Relief* (1914). **Meriç Algün Ringborg**'s *The Concise Book of Visa Application Forms* (2009–11) puts the whole world in the viewer's hands. The bound book is anything but concise, as it is filled with visa applications for every country in existence. Flipping through the book, it is impossible not to consider the ideal of the citizen of the world, and whether in fact such a thing is conceivable any longer in a world so entirely obsessed with borders and regulations.

— jh/ap

Rivane Neuenschwander | *At a Certain Distance (Public Barriers),* 2010, pp. 220–1



يعقوب في ١٩٨٨ كنا في بيت أبي الواقع على شارع ريمك اللد. بمحاذاة الطريق بالضبط. جاء الجيش الإسرائيلي فاحتمينا في الغرف الأبعد عن الطريق، في الغرف الداخلية لتتصف الرماص.

توجهنا إلى الكنيسة في اللد. فوصدناها مرتحمة بالناس... الجميع فر إلى الكنيسة. لقد ذهب المسيحيون إلى الكنيسة بحثاً عن الأمان. قالوا إن الكنيسة لن تتعرض للاعتداء. أعتقد أن شخص غريب (...) فاجأنا نحن أيضاً وأقمنا هناك. سكنا في الكنيسة حتى ١٩٥٣ - أي أربع سنوات. لم أستطع بالأساس الذهاب وتسيير الحراس في الليالي. ولم يسمحوا لنا أن نخرج من هناك دون تصريح. فقد فرضوا حكماً عسكرياً.

خارطة فلسطين بطاقة هوية خاصة لليهود، قبل ١٩٤٨

Dor Guez | *Tarayıcı Fotoğrafları #2, Eylül 2011*, 2011
Scanograms #2, September 2011, 2011



Sue Williamson | *30 Yıl Boyunca Kalbinin Üstünde*, 1990
For Thirty Years Next to His Heart, 1990



منير من الناحية العسكرية... كان الإنجليز أولياء الأمر، ومن الناحية السياسية والوطنية كان الأتراك. كانت كل شيء نفس. لم تكن تلك مرة عادية. لو اندلعت حرب مأساوية - حسناً، لوقع قتلى بين الناس. ولتم احتلال بعض الأراضي هنا وهناك. ولتم التنازل على بعضها هنا أو هناك. ولظل ما بقي منها يشكل بلداً. لكن الوضع لم يكن كذلك. هذا أصبح كل شيء. بدأ جديداً. نظاماً جديداً ظهر بشكل مفاجئ، وعاش جداً في فلك منذ البداية. لقد ترعرع معه، وتطور في إطاره. فمن كان يرغب في البقاء والعيش، كان عليه أن يناسب نفسه للوضع الجديد. كان عليه أن يواصل. لقد كان جداً مرناً داهاً، ويواصل السير.

خارطة فلسطين، جواز سفر خاص بطائفة معينة، قبل ١٩٤٨

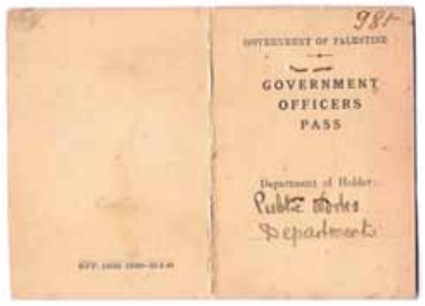
Dor Guez | *Tarayıcı Fotoğrafları #2, Eylül 2011*, 2011
Scanograms #2, September 2011, 2011



Claudia Andujar | *Diklemesine 11*, *İşaretliler* serisinden, 1981–83
Vertical 11, from the series *Marked*, 1981–83







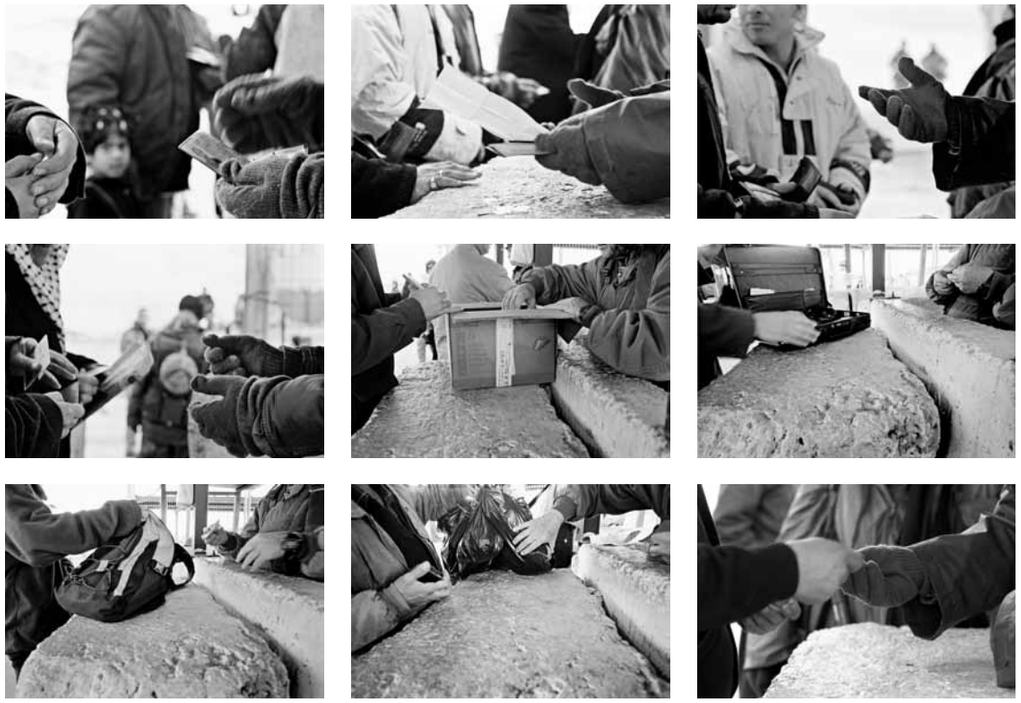


Baha Boukhari | *Babamın Filistin Vatandaşlığı*, 2007
My Father's Palestinian Nationality, 2007



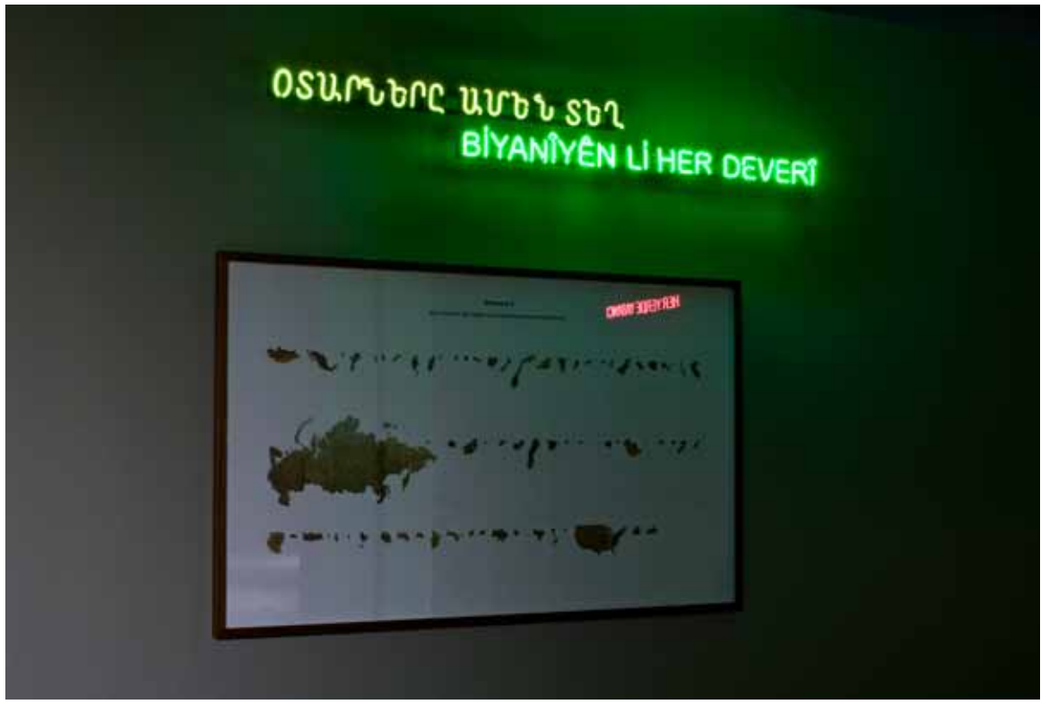


Baha Boukhari | *Babamın Filistin Vatandaşlığı*, 2007
My Father's Palestinian Nationality, 2007

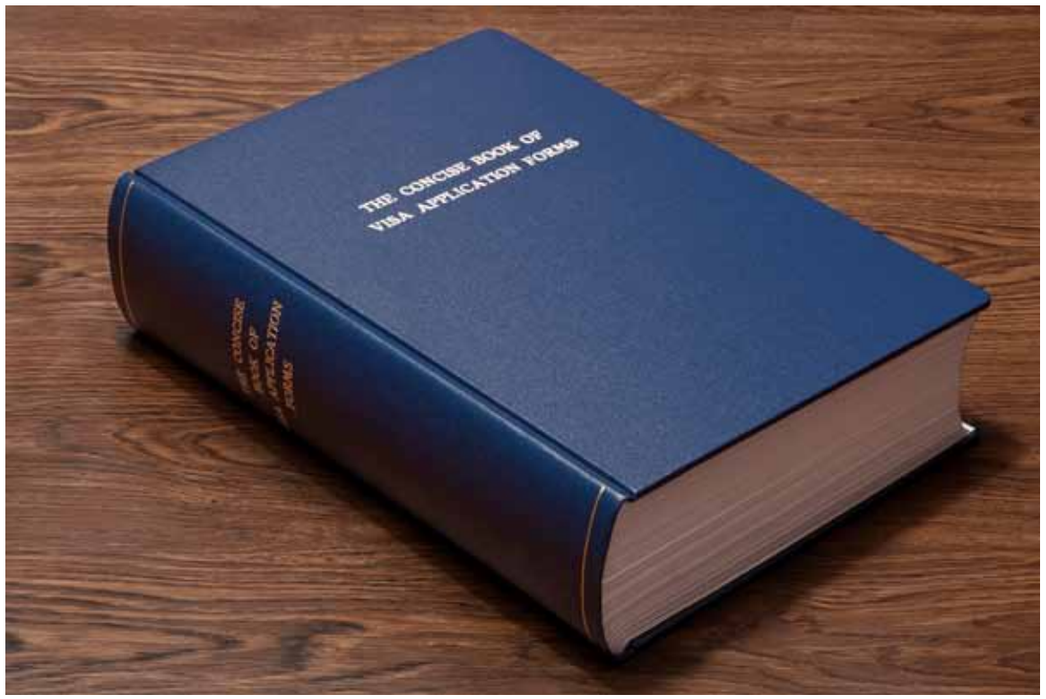


Rula Halawani | *Mahremiyet*, 2004
Intimacy, 2004





Kirsten Pieroth | *Dünya Haritası*, 2003
Map of the World, 2003



Meriç Algün Ringborg | *Tüm ve Eksiksiz Vize Başvuru Formları Kitabı*, 2009–11
The Concise Book of Visa Application Forms, 2009–11



Claire Fontaine | *Her Yerde Yabancı (Türkçe)*, 2011
Foreigners Everywhere (Turkish), 2011



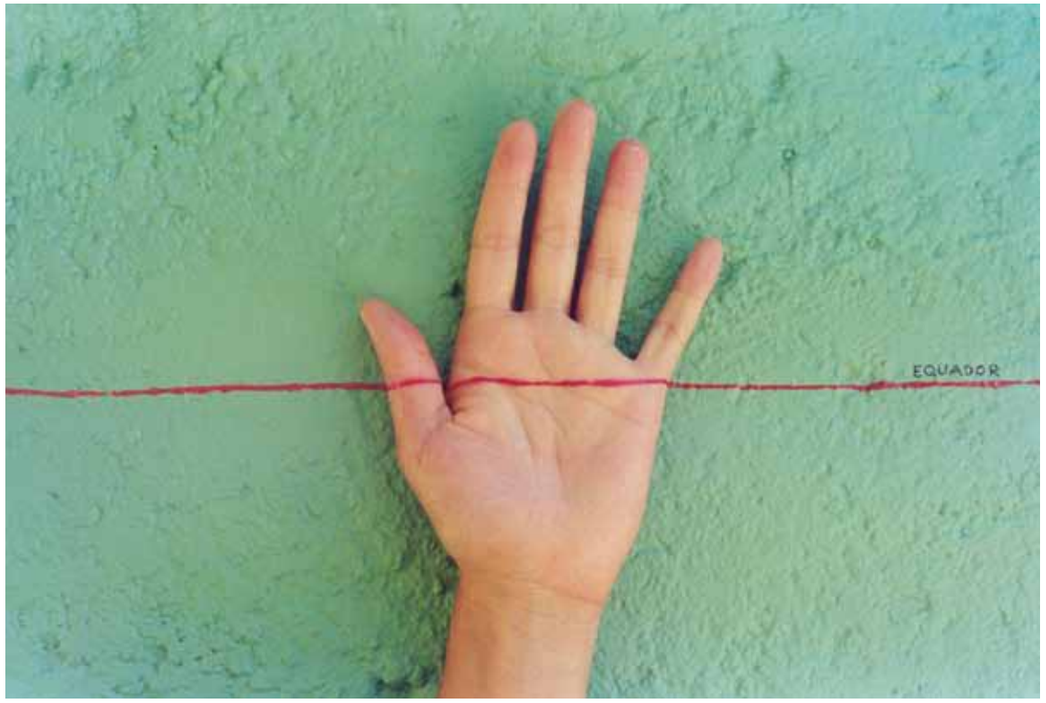
Simon Evans | *Dünyadan Sonra*, 2008
Post World, 2008



Mona Hatoum | *Beluci (çok renkli)*, 2008
Baluchi (multicolored), 2008

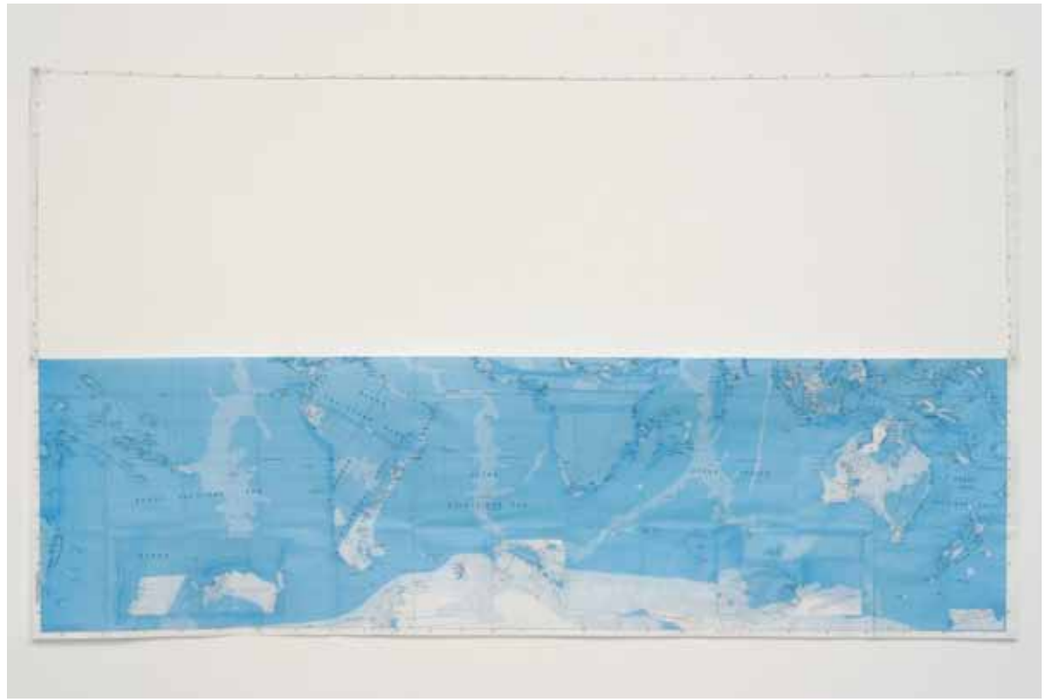


Hank Willis Thomas | *Yuva Denilebilecek Bir Yer (Afrika-Amerika)*, 2009
A Place to Call Home (Africa-America), 2009

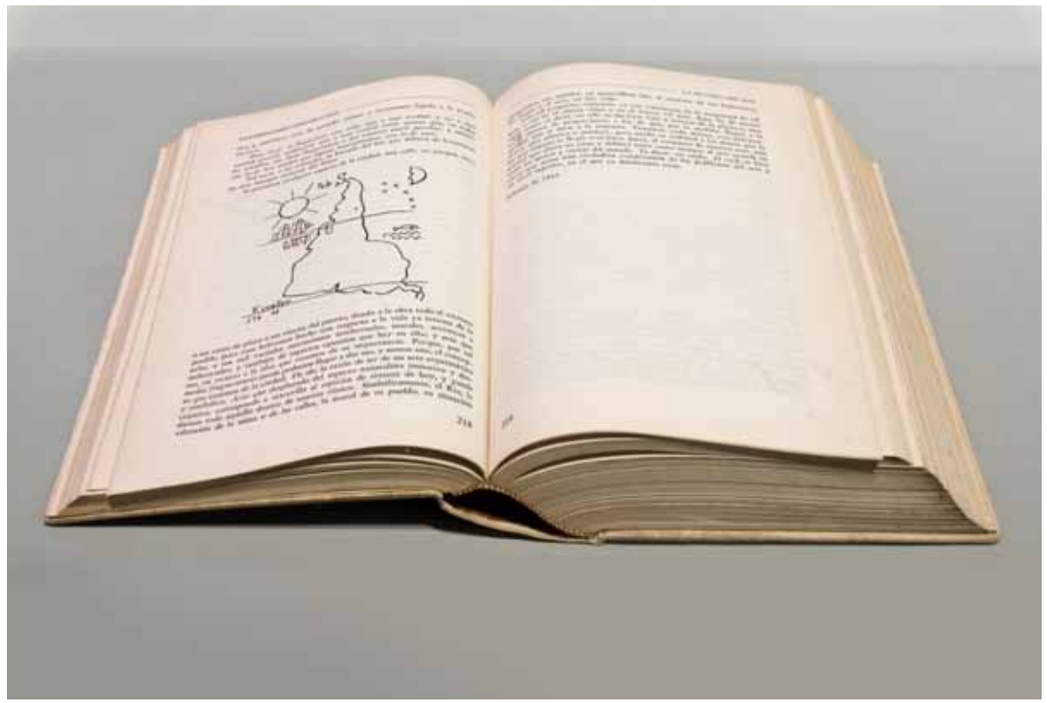


Adriana Varejão | *Olumsal*, 2000
Contingent, 2000





Jorge Macchi | *Deniz Manzarası*, 2006
Seascape, 2006

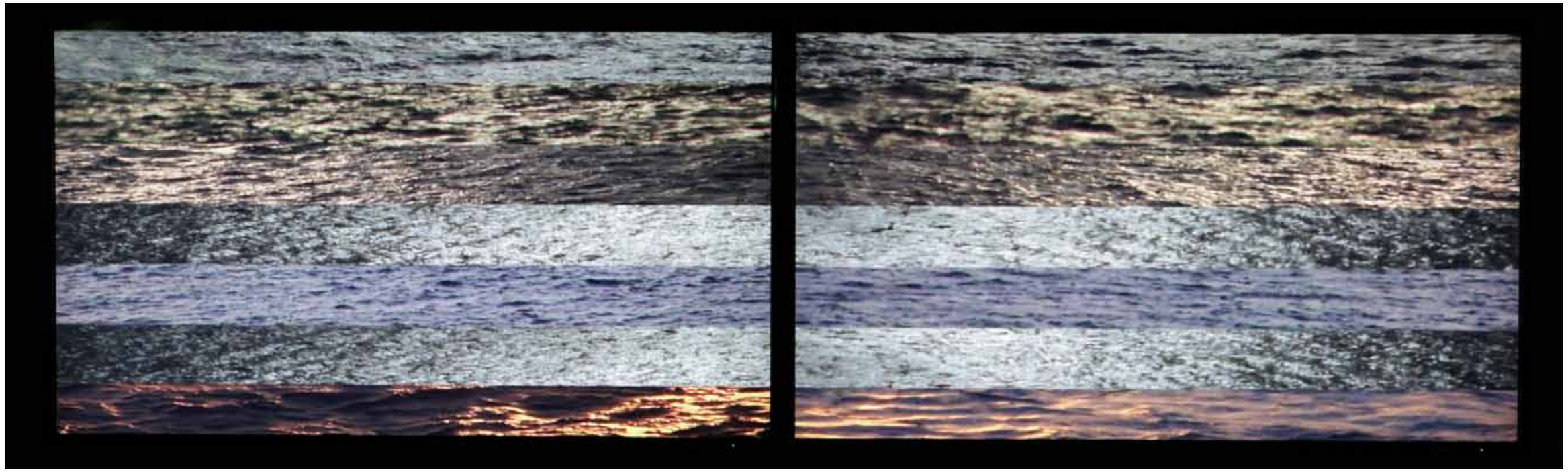


Joaquín Torres García | *Universalismo Constructivo* [Evrensel Yapısalcılık], 1944
Universalismo Constructivo [Universal Constructivism], 1944

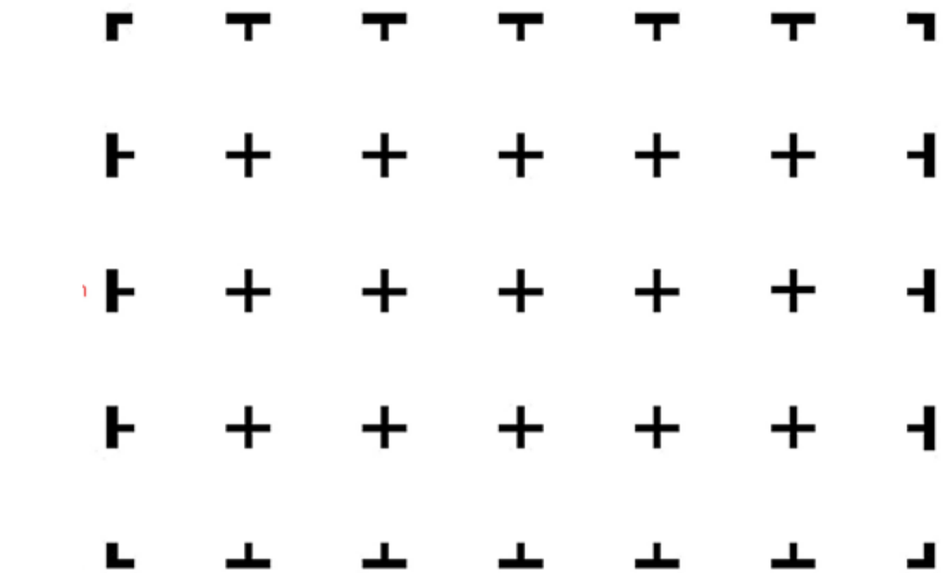


Kirsten Pieroth | *Dünya Haritası*, 2003
Map of the World, 2003



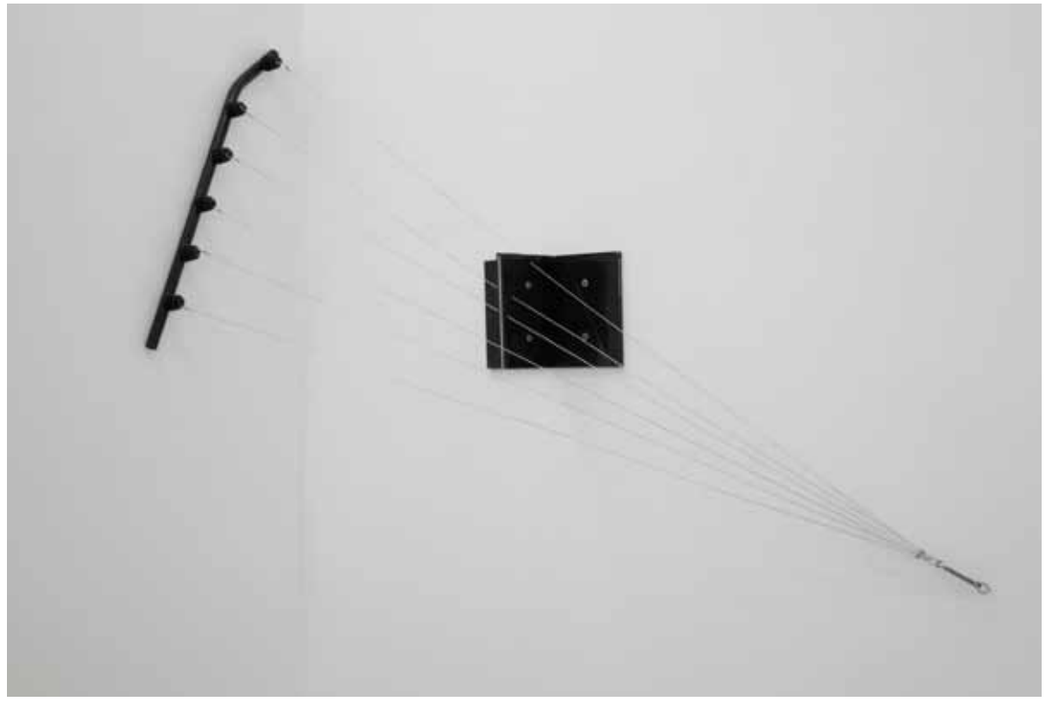


Kutluğ Ataman | *Su*, 2009





Antonio Dias | *Kendiniz Yapın: Özgürlük Alanı*, 1968
Do It Yourself: Freedom Territory, 1968



Jorge Pedro Nuñez | *Elektrikli Tatlin*, 2011
Electric Tatlin, 2011



Lara Favaretto | *Kayıp Eşya Bürosu*, 2010 / 2008
Lost & Found, 2010 / 2008





Taysir Batniji
Adriana Bustos
Simon Evans
Özlem Günyol & Mustafa Kunt
Newell Harry
Zarina Hashmi
Tim Lee
Ahmet Öğüt
Vesna Pavlović
Rosângela Rennó
Meriç Algün Ringborg








Taysir Batniji | *Gözcü Kuleleri*, 2008
Watchtowers, 2008

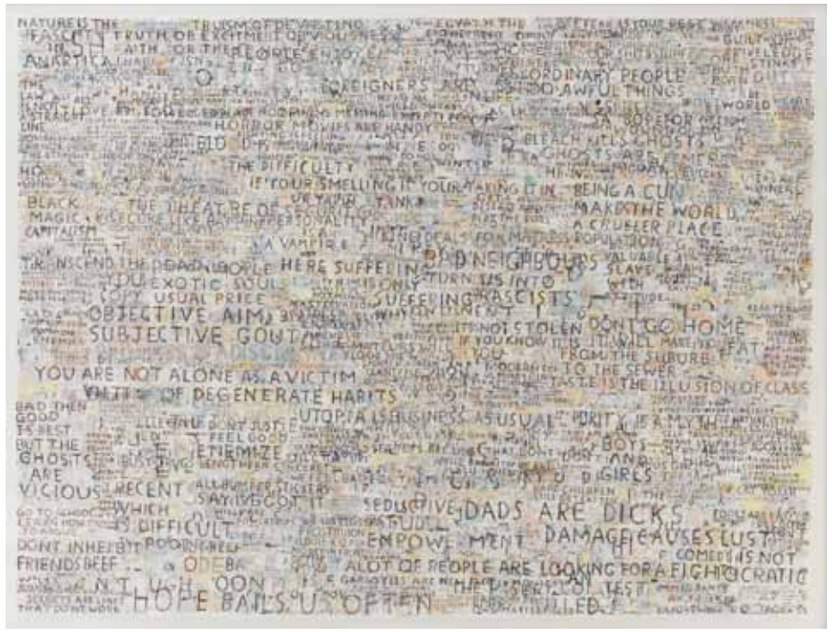




Taysir Batniji | *Babalar*, 2006
Fathers, 2006



Adriana Bustos | *Dünya Haritacısı*, 2010
World Mapper, 2010



Simon Evans | *Yeni Sloganlar*, 2011
New Slogans, 2011



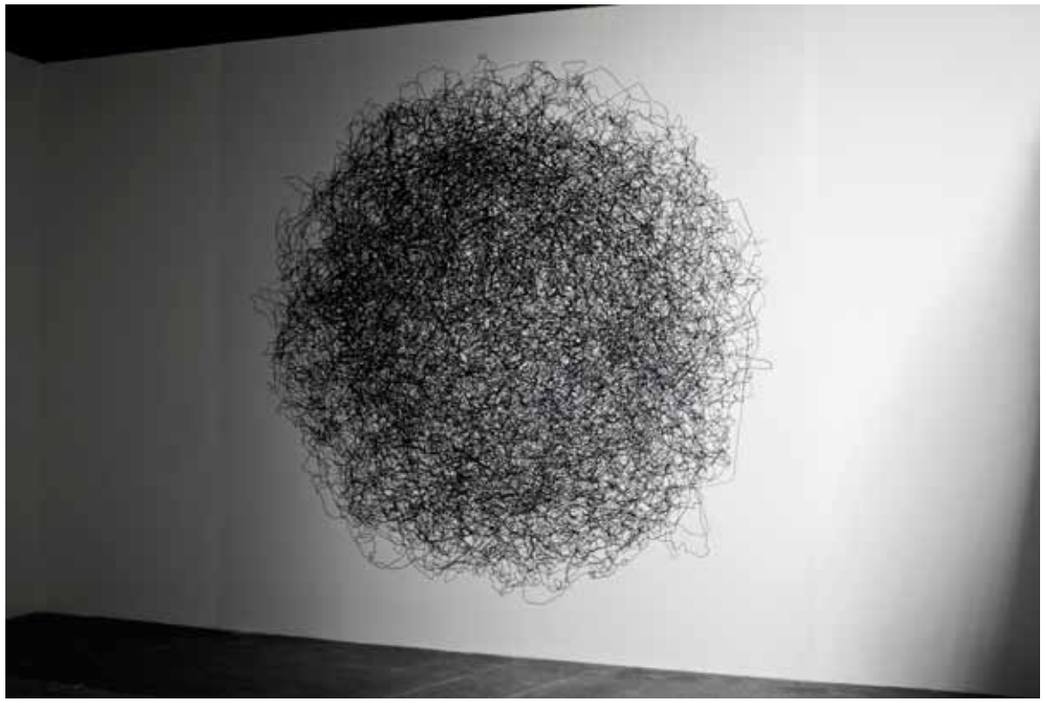
Adriana Bustos | SOLDAN SAĞA / FROM LEFT TO RIGHT
Kokain Müzem, 2009 / *Kuryenin Antropolojisi*, 2008
My Cocaine Museum, 2009 / *Anthropology of the Mule*, 2008



Simon Evans | SOLDAN SAĞA / FROM LEFT TO RIGHT
Yoldaş, 2010 / *Bazı Yaralar ve Kara Lekeler*, 2010 / *Şeytani Hafiflik*, 2007 / *Cuk Oturan Fırsatlar*, 2011
Companion, 2010 / *Some Scars and Black Spots*, 2010 / *Light Evil*, 2007 / *Rhyming Opportunities*, 2011



Özlem Günyol & Mustafa Kunt | *...VE HERKES İÇİN ADALET!*, 2010
...AND JUSTICE FOR ALL!, 2010



Özlem Günyol & Mustafa Kunt | *Bitmeyen Karalama*, 2009
Ceaseless Doodle, 2009



Newell Harry | *İsimsiz (hediyelik paspas: Uzay En Kolay / Budur Olay / Ve Temel Yüzey / Düşüş)*, 2011
Untitled (gift mat: Space is the Place / Is the Case / Is the Base / Drop), 2011





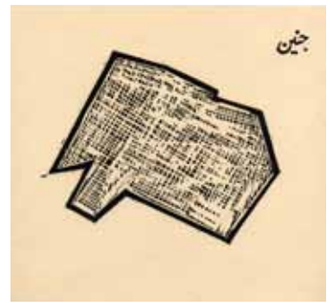
Zarina Hashmi | *Kör Edici Işık*, 2010
Blinding Light, 2010





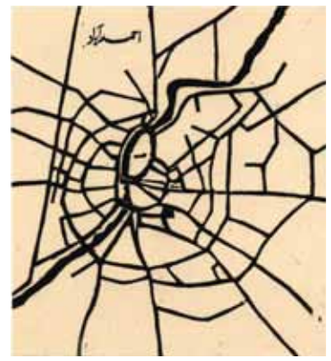


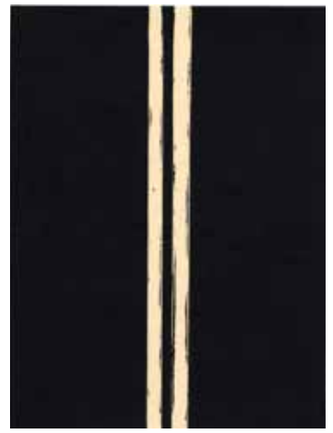












Zarina Hashmi | *...bu şehirler vahşetle lekelendi*, 2003
...these cities blotted into the wilderness, 2003

Tim Lee | SOLDAN SAĞA / FROM LEFT TO RIGHT
İsimsiz II (Pembe Panter, 2049–2092), 2007 / İstiklal Marşı, 1921, 2011
Untitled II (The Pink Panther, 2049–2092), 2007 / Independence March, 1921, 2011





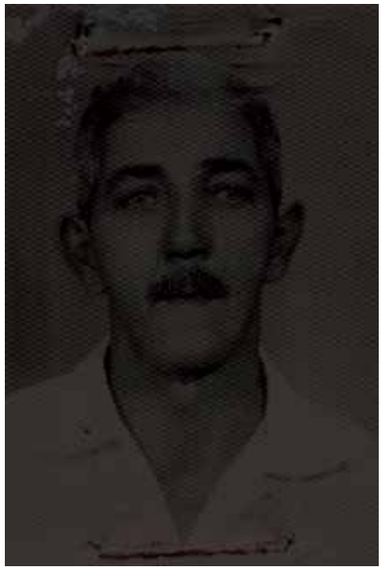
Ahmet Öğüt | *Mükemmel Aşıklar*, 2008
Perfect Lovers, 2008





Vesna Pavlović | *Manzara Arayışı*, 2011
Search for Landscapes, 2011







Rosângela Rennó | *Fi Tarihinde*, 1994
Imemorial, 1994







Rosângela Rennó | *Fi Tarihinde*, 1994
Imemorial, 1994



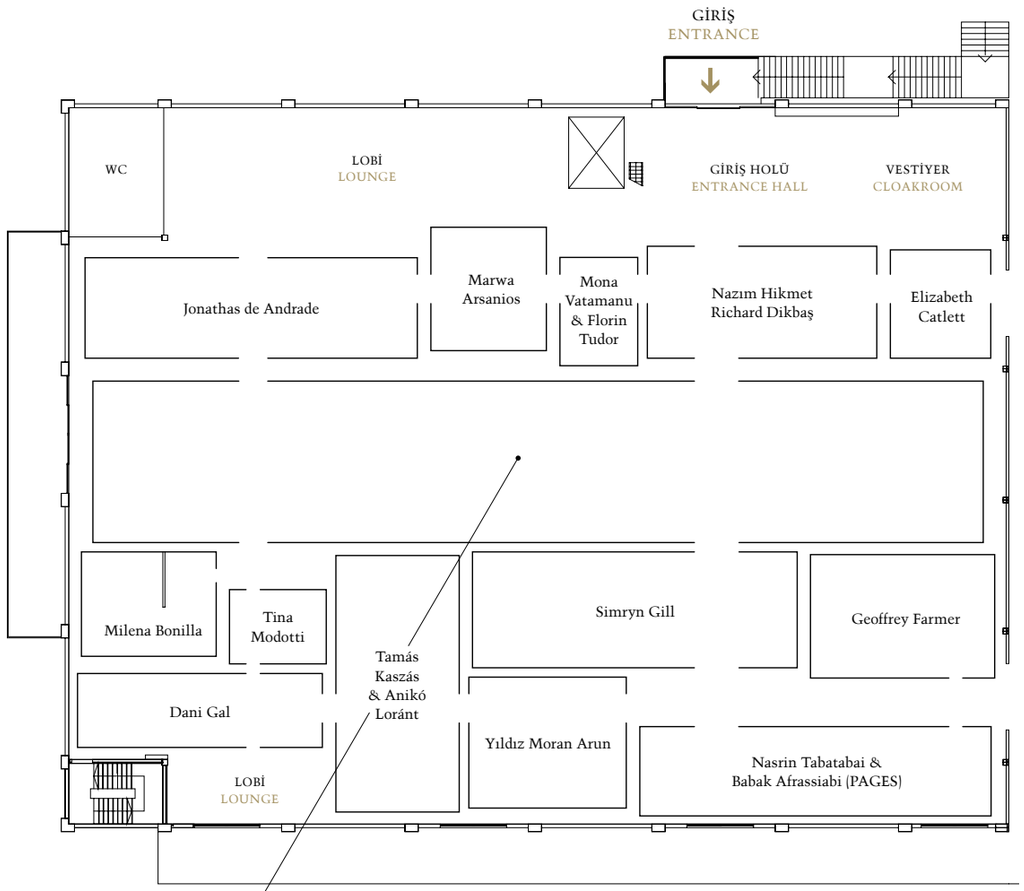


Meriç Algün Ringborg | *Ö (Ortak Harf)*, 2011
Ö (The Mutual Letter), 2011
Ö (Den Gemensamma Bokstaven), 2011

Danışma
Information desk



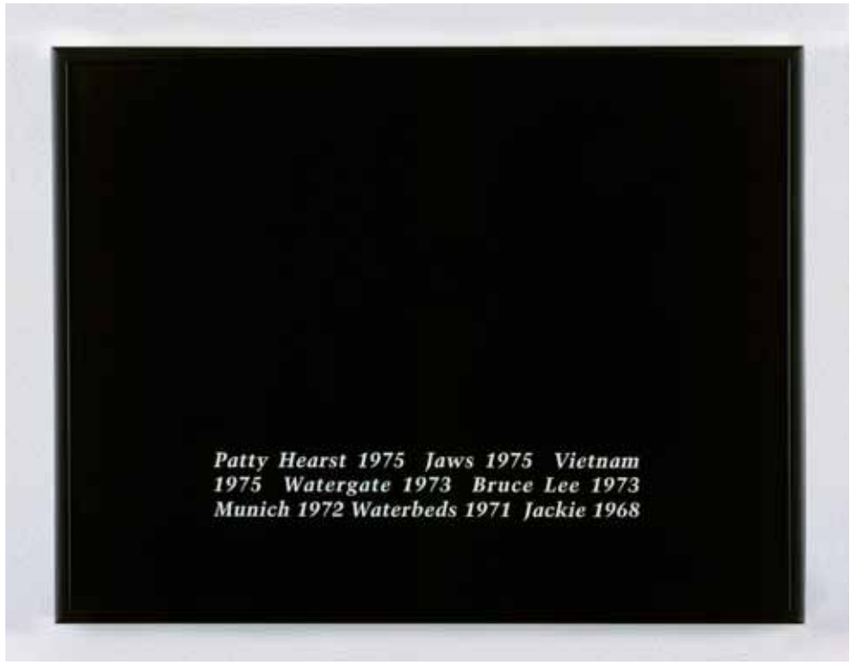
Antrepo 3



İsimsiz (Tarih)
Untitled (History)

Julieta Aranda
Taysir Batniji
Milena Bonilla
Johanna Calle
Cevdet Erek
Claire Fontaine
Flavia Gandolfo
Simryn Gill
Rula Halawani
Shuruq Harb
Voluspa Jarpa
Ali Kazma
Glenn Ligon
Antoni Muntadas
Aydan Murtezaoğlu
Irena Lagator Pejović
Homayoun Askari Sirizi
Nasrin Tabatabai & Babak Afrassiabi (PAGES)
Mungo Thomson
Adrián Villar Rojas
Akram Zaatari

İsimsiz (Tarih)
Untitled (History)



Felix Gonzalez-Torres
"İsimsiz", 1988
Çerçevelenmiş fotostat, 26 x 33 cm
Fotoğraf: Oren Slor, © Felix Gonzalez-Torres Vakfı, New York Andrea Rosen Gallery'nin izniyle, New York, ABD

Felix Gonzalez-Torres
"Untitled", 1988
Framed photostat, 26 x 33 cm
Photography: Oren Slor, © The Felix Gonzalez-Torres Foundation, courtesy Andrea Rosen Gallery, New York, USA

Her ne kadar 12. İstanbul Bienali kapsamında düzenlenen beş karma serginin hepsi de kendilerine çıkış noktası olarak Felix Gonzalez-Torres'in belirli yapıtlarını alıyorsa da, bunlardan ikisi, *İsimsiz (Tarih)* ve *İsimsiz (Soyutlama)*, bu yapıtların başlıklarını tam tamına kullanmıyor. *İsimsiz (Tarih)* sergisi, sadece *"İsimsiz"* olarak adlandırılmış bir yapıttan ilham alıyor (1988). Gonzalez-Torres'in, tarihsel ya da popüler kültürden isim gruplarını belli bir olayı gerçekleştikleri ya da ortaya çıktıkları yıllarla birlikte siyah bir fon üzerine beyaz harflerle yazdığı kronoloji yapıtlarından bir tanesi bu. Sanatçının fotostat ya da kamusal alanda pano şeklinde böyle birçok kronoloji yapıtı bulunmaktadır.

*"İsimsiz"*de, sol bir gerilla grubu tarafından kaçırılan, sonraları ise o gerillaların davasına katılan San Franciscolu genç mirasyedi "Patty Hearst"ün; Steven Spielberg'in hasılat rekoru kıran gerilim filmi "Jaws"ın; Çin kökenli Amerikalı dövüş sanatları oyuncusu "Bruce Lee"nin ve Bouvier, Kennedy ve Onassis soyadlarını alan "Jackie"nin isimlerini okuyoruz. Bu isimler sırasıyla, tutuklanma (1975), vizyona çıkma (1975), ölüm (1973) ve Yunanlı ünlü işadamıyla evlilik (1968) tarihleriyle birlikte yer alıyor. Gonzalez-Torres daha siyasi bir çerçeveden, 1972 Yaz Olimpiyatları sırasında, İsrailli atletlerin Filistinli teröristler tarafından Alman topraklarında kaçırılmalarını takiben bir katliamın gerçekleştiği "Münih"i ve ABD'de Richard Nixon'ın başkan olarak istifasına sebep olan siyasi skandal "Watergate"i de dahil ediyor (1973). Bu olayları yumuşatan "Waterbeds" (Su Yatakları), müstehcen bir nitelikle birlikte, bir diğer pop gönderme olarak San Francisco'da modern versiyonunun icat edildiği tarih (1971) ile birlikte yer alıyor.

Diğer bir kronoloji yapıtı, hem serigrafik baskı hem de kağıt destesi şeklinde sergilenmiş. *"İsimsiz"* (1989) ABD'de eşcinsel hareketinin tarihindeki önemli olaylar ve şahıslardan oluşan bir dizi ismi, tarihsel anlatının akışını bozmak amacıyla aralarına bir de 19. yüzyıl İngiliz edebiyat adamlarından birini ekleyerek listeliyor: "AIDS'liler Koalisyonu 1985 Polis Tacizi 1969 Oscar Wilde 1891 Yüksek Mahkeme 1986 Harvey Milk 1977 Washington Yürüyüşü 1987 Stonewall İsyanı 1969."

Bunlara ve diğer kronoloji yapıtlarına olan ilgimiz, yer, ürün ya da olay adlarının seçilme ve düzenlenme sürecine bağlı olarak tarihin nasıl yeniden yazılabileceği ve görünüşte basit olan bu hareket ile tarih yazımının nasıl sorgulandığına yöneliktir. İsimlerin yorumlanmasının nasıl bir okurdan diğerine göre değiştiğiyle de ilgiliyiz: "Jackie", "Su Yatakları", "Münih" ve "Oscar Wilde" farklı izleyicilerde farklı hatıralar ve anlamlar uyandıracaktır. Bu, anlam ve anlamlandırma ekonomilerinin daha açık ve çoğul olarak kabul edildiği, yaratıcılığa ve kişiye özgü

Although all five group exhibitions organized in the context of the 12th Istanbul Biennial take specific works by Felix Gonzalez-Torres as their points of departure, two—*Untitled (History)* and *Untitled (Abstraction)*—do not appropriate the exact titles of those works. This show, *Untitled (History)*, is inspired by a work simply called *"Untitled"*, made in 1988. It is one of Gonzalez-Torres's dateline pieces, in which groups of names, either historical or from popular culture, are written in white type on a black background along with the years they occurred or appeared. There are several dateline pieces, taking the form of Photostats or public billboards.

In *"Untitled"* we read "Patty Hearst," the young San Francisco heiress who was kidnapped by a left-wing guerrilla group and later converted to their cause; "Jaws," Steven Spielberg's blockbuster thriller film; "Bruce Lee," the Chinese American martial-arts actor; and "Jackie," the Bouvier turned Kennedy turned Onassis. They appear respectively alongside their dates of arrest (1975), release (1975), death (1973), and wedding to the famous Greek magnate (1968). On a more political note, Gonzalez-Torres also includes "Munich," where a massacre took place during the 1972 summer Olympics after the kidnapping of Israeli athletes by Palestinian terrorists on German territory, and "Watergate," the 1973 political scandal in the United States that led to Richard Nixon's resignation as president. Undercutting these events, "Waterbeds" appears as another pop reference, this time of a kinky nature, along with the year of the invention of its modern version in San Francisco (1971).

Another dateline piece that takes the form of a silkscreen print and a stack piece, *"Untitled"* (1989), lists a series of key events and figures in the history of the gay and queer movement in the United States along with a single 19th-century British literary figure's name inserted to interrupt the flow of historical narrative: "People With AIDS Coalition 1985 Police Harassment 1969 Oscar Wilde 1891 Supreme Court 1986 Harvey Milk 1977 March on Washington 1987 Stonewall Rebellion 1969."

Our interest in these and other dateline works relates to how history can be rewritten according to a process of selecting and editing names of places, products, or events, and how with this seemingly simple gesture, the writing of history is brought into question. We are also interested in how the interpretation of the names may change from one reader to the next. "Jackie," "Waterbeds," "Munich," and "Oscar Wilde" will evoke different memories and meanings for different viewers. This is the consequence of bringing history into the artistic field, where economies of meaning and signification are accepted as more open and plural and may assume

nüanslara yer verebilen sanat alanına tarihi taşımanın sonucudur. Gonzalez-Torres'i alıntılarsak şunu diyebiliriz: "[Sergi] isimsiz, çünkü 'anlam' daima zaman ve mekanda değişkendir. " *İsimsiz (Tarih)* bir disiplin olarak ve her şeyi kapsayan, tümleyici bir büyük anlatı olarak tarihi sorgulamaktadır. İddiamız, sanatçıların tarihçilere dönüşüyor olmasından, sanatın tarihi anlamak için eleştirel ve yaratıcı imkanlar sunabileceğidir. Tarihin konusu geniş ve neredeyse ucu açıktır. Dünyadaki her nesnenin bir tarihi vardır: Yaratılışlarının, oluşmalarının, yapılışlarının, kullanımlarının ve dolaşımlarının tarihi. *İsimsiz (Tarih)* tarih yazımına, tarihin yazdıklarına ve yazmanın tarihine odaklanıyor.

Sergi uzun bir odayı kaplıyor, zaman anlatısı ve uzam deneyimi arasındaki biçimsel ilişkilere dikkat çekiyor. Sergide önemli bir rol oynayan **Cevdet Erek**'in yapıtı zaman ve uzamın dile getirilmesiyle yakından ilgili. 2007'den beri yaptığı cetvel koleksiyonu Latince ve Arapça yıl ibarelerini, aynı zamanda "0" ve "ŞİMDİ" ibarelerini taşıyor. Sanatçının, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ve 2009'a kadar yaşanan üç askeri müdahelenin tarihleri olarak bir Türkün dikkatini çekecek olan "1923," "1960," "1971," "1980" ve "2009" rakamlarını üzerine yazdığı *Cetvel Darbesi* (2009) serideki kilit yapıtlardan biri.

Bir dizi sanatçı hükümet ve kamu belgeleriyle

creative and idiosyncratic tones. Paraphrasing Gonzalez-Torres, we could say: "The [exhibition] is untitled because 'meaning' is always shifting in time and space." *Untitled (History)* questions history as a discipline, and as an all-encompassing, totalizing master narrative. The claim is not so much that artists are becoming historians, but more that art may offer critical and creative possibilities for the understanding of history. The theme of history is a wide, almost open-ended one. All objects in the world possess a history—the history of their creation, of their coming into being, of their making, usage, and circulation. *Untitled (History)* focuses on the writing of history, history's writing, and the history of writing.

The exhibition occupies an elongated room, calling attention to the formal relationships between the narrative of time and the experience of space. The work of **Cevdet Erek**, which plays a pivotal role in the exhibition, very much relates to the articulation of time and space. His collection of rulers, made since 2007, bears inscriptions of years in Latin and Arabic, as well as "0" and "NOW." A key piece in this series is *Ruler Coup* (2009), upon which he has inscribed "1923," "1960," "1971," "1980," and "2009," which for a Turkish person will stand out as the dates of foundation of the Turkish Republic, the three military interventions, and the



ilgileniyor. **Voluspa Jarpa**'nın *Olmayan Tarih Kütüphanesi (Biblioteca de No Historia*, 2010) adlı yapıtı, ABD hükümetinin gizliliğini kaldırıp açıkladığı Şili diktatörlüğü üzerine resmi belgeleri bir kitap formatında topluyor. Altı farklı cildin her birinden bienal için 200 kopya basıldı ve her gün ilk 20 ziyaretçiye ücretsiz olarak dağıtılacak. **Glenn Ligon** da hükümet belgelerini kullanıma sokuyor; bu sefer söz konusu belgeler Bilgi Özgürlüğü Yasası (Freedom of Information Act-FOIA) nedeniyle açıklanan FBI dosyaları. Sanatçı, 1960'lar ve 1970'lerde ABD'de insan hakları ve savaş karşıtı hareketler üzerine yaptığı çalışma sırasında bu belgelerle karşılaşmış. *Bilgi Özgürlüğü Yasası Çizimleri* (2011) sansürün baskın siyah kaleminin izlerini taşıyor. Sanatçı "bu belgelerin kamusal alandaki varoluşlarının nasıl güdük kaldığıyla, görünürlüklerinin ise sansürcünün kalemine dayanmasıyla" ilgileniyor. **Nasrin Tabatabai ve Babak Afrassiabi'nin (PAGES)** *Katlanıp Kağıt Öğütücüye Giden Mektuplar* (2008–11) yapıtı, parçalanmış A4 boyutundaki iki sayfalık mektubun 11 farklı versiyonundan oluşuyor. İranlı öğrenciler tarafından Kasım 1979'da Tahran'daki Amerikan büyükelçiliğinde bulunduğu iddia edilen bir mektuba gönderme yapılıyor. Mektup, büyükelçiliğin o zamanki maslahatgüzarı olan Bruce Laingen tarafından imzalanmış ve tarihi 1 Kasım 1979; elçiliğin öğrenciler tarafından 15 aydan fazla bir süre boyunca işgal edilmesinden

date the piece was made.

A number of artists deal with government and public documents. **Voluspa Jarpa**'s *Biblioteca de No Historia* (Library of No History, 2010) gathers into book format official documents on the Chilean dictatorship that have been declassified by the United States government. Two hundred copies of each of the six different volumes were printed for the biennial, and they will be distributed for free each day to the first 20 visitors. **Glenn Ligon** also appropriates government documents, this time from FBI files that have been declassified because of the Freedom of Information Act (FOIA). He came across them in his research on the civil rights and antiwar movements in the United States in the 1960s and 1970s, and the *FOIA Drawings* (2011) bear the traces of a censor's heavy black pen. Ligon is interested in "how these documents' very existence in the public sphere is predicated on their incompleteness, their visibility dependent on the pen of the censor." *Letters That Go Folded Into Shredder* (2008–11) by **Nasrin Tabatabai and Babak Afrassiabi (PAGES)** is composed of 11 different versions of a shredded, A4-size, two-page letter. It references a letter supposedly found in the American embassy in Tehran by Iranian students in November 1979. The letter is signed by Bruce Laingen, the chargé d'affaires at the embassy at that time, and it is dated November 1, 1979, three



üç gün önce. İnsan, tekrar oluşturulan mektubun farklı versiyonlarına bakarken, hangisinin doğru belge olabileceğini merak ediyor. **Johanna Calle**'nin çizim serisi *Resmi Versiyon* (*Versión Oficial*, 2008) bazı bireylerin ölümüyle ilgili Kolombiya hükümeti tarafından yapılan resmi açıklamaların el yazısıyla yazılmış, ama okunaksız tutanaklarından oluşuyor. Sanatçı, bunların içinde bilginin çarpıtıldığına işaret eden çeşitli boşluklar ve eksikler buluyor.

Akram Zaatari'nin *İsimsiz (Nebih Awada'nın Aile ve Arkadaşlardan Gelen Mektuplar Kitabı)* (2007) adlı yapıtı, Komünist Parti üyesi olan ve Lübnan'ın güneyindeki askeri operasyonlara katılan Awada'ya, İsrail'de hapis yatarken yazılan mektupların fotoğraflarından oluşuyor. Awada 1988'de 16 yaşındayken yakalanmış, iki yıl sonra hapse mahkum edilmiş ve 1998'e kadar hapis yatmış. Belge olarak fotoğraflanan mektupların tarihi 1990'dan 1997'ye uzanıyor; bu örnekte özel ve kişisel olan siyasi ve tarihi hale geliyor, hepsi de sanatın topraklarında. **Aydan Murtezaoğlu**, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün halka, Latin harflerine dayalı yeni Türk alfabesini tanıttığı 1928 tarihli ünlü fotoğrafından esinlenen *Karatahta* serisiyle ilişkili bir grup yapıt ve belgeyi bir araya topluyor. Burada, tarih yazımı teması, sanatçının kendi tarihinin yanı sıra, yazının tarihiyle iç içe geçmiş durumda. Bu yapıtın başka bir versiyonu da

days before the student takeover that lasted more than 15 months. Perusing the different versions of the recomposed letter, one wonders which might be the true document. **Johanna Calle**'s series of drawings *Versión Oficial* (Official Version, 2008) consists of handwritten yet illegible transcripts of official accounts issued by the Colombian government regarding the deaths of certain individuals, in which she finds various gaps and voids, signaling the manipulation of information.

Akram Zaatari's *Untitled (Nabih Awada's Book of Letters from Family and Friends)* (2007) consists of photographs written to Awada, a member of the Communist Party, while he was imprisoned in Israel after taking part in military operations in the south of Lebanon. He was captured in 1988, at the age of 16, and sentenced to prison two years later, where he stayed until 1998. The letters, photographed as documents, date from 1990 through 1997; in this instance, the private and the personal become political and historical, all in the territory of art. **Aydan Murtezaoğlu** gathers a group of works and documentation related to her *Blackboard* series, based on the famous 1928 photograph in which Mustafa Kemal Atatürk, founder of the Turkish Republic, introduces to the people the new Turkish alphabet based on Latin letters. Here the theme of the writing of history is intertwined with the history of writing, along

bienal sırasında İstanbul Modern'de görülebilecek. **Homayoun Askari Sirizi**'nin çalışması "devrim" kelimesini Farsça ifade ediyor, yapıtın uzun başlığı da Jean Baudrillard'ın *Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu* kitabından bir alıntı: "*Onlar (kitleler) toplumsal siyasi bir olayın bütün elektriğini soğuruyor ve onu sonsuza dek etkisiz kılıyorlar*" (2008). Bu bölümün kapanışı olarak, **Ali Kazma**'nın video yerleştirmesi *O.K.* (2010) sert bir biçimde belge damgalayan bir resmi görevlinin seri ve görünüşte hızlandırılmış eylemini ortaya koyuyor. Bürokratik kesinliğin büyüleyici koreografisi gerçeküstü bir etki yaratıyor.

Sergideki bazı yapıtlar "öncesi" ve "sonrası" fotoğraflarını içeriyor. **Flavia Gandolfo**'nun *Başka bir Bölümde* (*En Otra Parte*, 2009) adlı kitabının 16 kopyası sergileniyor, her birinin farklı bir sayfası açık ve her sayfa Peru'nun iç kısımlarında bulunan, işler halde, ama terk edilmiş gibi görünen bir müzenin, Museo Junín'in içinde çekilmiş fotoğrafları gösteriyor. Yan yana duran her iki sayfa, Ocak 2007'de ve Nisan 2009'da çekilmiş benzer kareleri bitiştiriyor. Müzenin teşhir bölümleri, tarihle bağlantısı tartışmalı her türlü nesneyi bir araya getiriyor, hepsi de itinasız bir şekilde saklanıyor. **Antoni Muntadas**, *Medya Mahalleri— Medya Anıtları Budapeşte*'yi (1998) medya, hafıza, sessizlik ve boşluk üzerine bir proje olarak yorumluyor. Medya tarafından ele alınan

with the artist's own history. Another version of the work will be on view at the Istanbul Modern during the biennial. **Homayoun Askari Sirizi**'s work spells the word "revolution" in Farsi, and its lengthy title is a citation from Jean Baudrillard's *In the Shadow of the Silent Majorities*: "*They (masses) absorb all the electricity of the social and political and neutralise it forever*" (2008). In conclusion to this section, **Ali Kazma**'s video installation *O.K.* (2010) captures the rapid and seemingly accelerated action of a government official fiercely stamping documents. Its mesmerizing choreography of bureaucratic precision creates a surreal effect.

Other works in this exhibition deal with "before" and "after" photographs. Sixteen copies of **Flavia Gandolfo**'s book *En Otra Parte* (In Another Part, 2009) are on view, each open to a different page, showing photographs taken inside the Museo Junín, a functional yet seemingly abandoned museum in the interior of Peru. The spreads juxtapose similar views shot in January 2007 and April 2009. The museum's displays gather all sorts of objects of questionable historical relevance—all carelessly kept. **Antoni Muntadas** refers to *Media Sites—Media Monuments Budapest* (1998) as a project on media, memory, silence, and emptiness. It focuses on sites of events that have been explored by the media. The *Budapest* series (there is also one concerning Washington DC)





olayların geçtiği bölgelere odaklanıyor. *Budapeşte* serisi (Washington DC ile ilgili bir seri de var) şehrin tarihiyle ilgili dokuz nirengi noktasının fotoğraflarını yan yana getiriyor.*Varlık ve İzlenimler*'de (2009) **Rula Halawani**, 20. yüzyılın başında çekilmiş fotoğraflarla kendisinin 100 yıl kadar sonra çektiği fotoğrafları yan yana getirerek, Filistin'de 1948 yılında nüfustan arındırılan köylerdeki yıkımı ve manzaranın dönüşümünü gösteriyor. *İsimsiz (Tarih)*'te bir dizi sanatçı kitabı da var. **Irena Lagator Pejović**'un *Hafızadan Sonra*'sı (2007-8), yapıtın sahibi olan Sırbistan Merkez Bankası'ndan ödünç alınmış 1800 adet geçerli kağıt parayı içeren bir kitap. Dinar 2007 yılında yürürlüğe kondu ve 200 dinarlık para 20. yüzyılın başında Balkanlardaki en önemli ressamlardan biri olan Nadežda Petrović'in resmini taşıyor. **Shuruq Harb**'ın *Bir İmza Kitabı* (2009) yapıtı, Filistin'de Muhammed ismindeki erkeklerin 250'sinin imzasını içeren deri kaplı el yapımı bir kitaptan oluşuyor. Filistin Merkez İstatistik Bürosu'na göre Batı Şeria ve Gazze Şeridi'nde yaşayan Filistin nüfusunun yaklaşık yüzde 13,5'unun adı Muhammed; bu oradaki en yaygın ad. Kitap kapalı olarak sergileniyor, yanında da imzalar duvara yansıtılıyor; böylece iki türlü arşiv bir araya getirilmiş oluyor: Dijital ve el yapımı. **Milena Bonilla**'nın *Kapital/Solak Elyazması* (*Lüks Versiyon*) (2008) adlı yapıtı, Karl Marx'ın Kapital'inin izinsiz bir İspanyolca tercümesinin, (sağ elini kullanan) sanatçının sol eliyle yazılması ve altın varak ve bez ciltle kaplanmasından oluşmuş.

juxtaposes photographs of nine landmarks related to the city's history. **Rula Halawani**'s *Presence and Impressions* (2009) juxtaposes photographs made at the beginning of the 20th century with her own made some 100 years later, showing the destruction and transformation of the landscape in Palestine in villages that were depopulated in 1948.

There are a number of artists' books in *Untitled (History)*. **Irena Lagator Pejović**'s *After Memory* (2007–8) is a book with 1,800 valid banknotes borrowed from National Bank of Serbia, which owns the work. The dinar was introduced in 2007, and the 200-dinar note bears the image of Nadežda Petrović, one of the most important painters in the Balkans at the turn of the 20th century. **Shuruq Harb**'s *A Book of Signatures* (2009) consists of a handmade leather-bound book containing 250 signatures of men named Mohammed in Palestine. According to the Palestinian Central Bureau of Statistics, approximately 13.5 percent of the Palestinian population living in the West Bank and the Gaza Strip are named Mohammed; it is the most common name there. The book is exhibited closed, next to a projection of the signatures, thus combining two types of archives: digital and handmade. **Milena Bonilla**'s *Capital/Sinister Manuscript (Luxury Version)* (2008) consists of a copy of an unauthorized Spanish translation of Karl Marx's *Capital* written by the (right-handed) artist with her left hand, bound in cloth and gold.



Sergideki bazı sanatçılar başkalarına ait kitapları kendi işlerine daha bire bir ve fiziksel olarak dahil ediyorlar. **Claire Fontaine**, Guy Debord'un 1967 tarihli ünlü *Gösteri Toplumu*'nun kapağını alıp içerik bölümünün yerine bir tuğla koyuyor. **Simryn Gill** aynı kitabı kullanıyor, fakat sayfaları ince şeritler halinde kesiyor ve kolye yapmak için onları yuvarlayarak küçük boncuklar oluşturuyor. Sanatçı bu serisine *İnciler* adını veriyor; **Adrián Villar Rojas**'ın *Sessizliğin Teknolojisi* (*La tecnología del silencio*, 2011), sanatçının kendi tarihçelerini genel tarihin üzerine oturtarak çizimler yaptığı ve müdahalelerde bulunduğu bir grup tarih kitabından oluşuyor. **Julieta Aranda**'nın *Hesaplarda Bir Hata Oldu* (*Yamyassı Edilmiş Cephane*) (2007/2011) adlı yapıtı, 20. yüzyıl tarihiyle ilgili un ufak hale getirilmiş kitapları içeren geniş bir pleksiglas küp. Bilgisayarla kontrol edilen bir hava kompresörü arada sırada çalışmaya başlıyor, minicik zerrelerden oluşan bir buluta dönüştürdüğü tarihin tozunu üfürüyor.

Sergi anlatısının kapanışını yapan **Mungo Thomson**'ın *İsimsiz (TIME)* (2010) adlı yapıtı, belirli ve kestirme bir yolla zamanı ve tarihi sıkıştırıyor. Yapıt, haftalık Amerikan haber dergisi *Time*'ın 3 Mart 1923'teki ilk baskısından Thomson'ın yapıtı ürettiği tarihe kadar olan tüm kapaklarını kronolojik sırayla gösteren bir video. Yüzlerce kapağın seri halde birbirini izlemesi ve böyle kısa bir zamana sıkıştırılması şaşırtıcı bir etki yaratıyor; neredeyse bir yüzyıl iki dakika otuz saniyede geçiyor. Buna karşılık, **Taysir Batniji**'nin *Askıya Alınmış Zaman* (2006) adlı yapıtı yan yatmış bir kum saati. Burada, zaman duruyor. Kum saatinin hatları sonsuzluğun sembolünü hatırlatıyor, bir yandan da Gonzalez-Torres'in zamanı konu alan bir diğer yapıtını, *"İsimsiz" (Mükemmel Aşıklar)*'ı çağrıştırıyor. Bu yapıt, sanatçının sevgilisi Ross'un öldüğü yıl yapılmıştı. Gonzalez-Torres üç yıl önce bir mektupta Ross'a şöyle yazmıştı: "Senkronize olduk, şimdi ve sonsuza kadar."

— jh/ap

Other artists in the show incorporate the books of others into their work in a more literal, physical way. **Claire Fontaine** appropriates the cover of Guy Debord's famous 1967 *The Society of the Spectacle* and replaces the contents with a brick. **Simryn Gill** appropriates the same book, but cuts the pages into thin strips and rolls them into small spheres to make necklaces. She calls this series of works *Pearls*. **Adrián Villar Rojas**'s *La tecnología del silencio* (The Technology of Silence, 2011) consists of a group of history books in which he has made drawings and interventions, overlaying history with his own histories. **Julieta Aranda**'s *There Has Been a Miscalculation (Flattened Ammunition)* (2007/2011) consists of a large Plexiglas cube containing pulverized books about 20th-century history. A computerized air compressor goes off occasionally, blowing the dust of history into a cloud of micro fragments.

Concluding the narrative of the exhibition, **Mungo Thomson**'s *Untitled (TIME)* (2010) collapses time and history in a precise and concise way. The work is a video showing—in chronological sequence—all the covers of the American weekly news magazine *Time* since its first edition on March 3, 1923, up until the date Thomson made the work. The rapid succession and compression of hundreds of covers has a dazzling effect; almost a century goes by in two minutes and 30 seconds. In counterpoint, **Taysir Batniji**'s *Suspended Time* (2006) consists of an hourglass laying on its side. Here, time has stopped. The outline of the hourglass recalls the symbol of the infinite, evoking another famous work by Gonzalez-Torres dealing with time, *"Untitled" (Perfect Lovers)* (1991). That work was made in the year his lover, Ross, died. Three years earlier Gonzalez-Torres had written in a letter to Ross, "We are synchronized, now and forever."

— jh/ap





Claire Fontaine | *Gösteri Toplumu Tuğlası*, 2006
The Society of the Spectacle Brickbat, 2006



Ali Kazma | *O.K.*, 2010

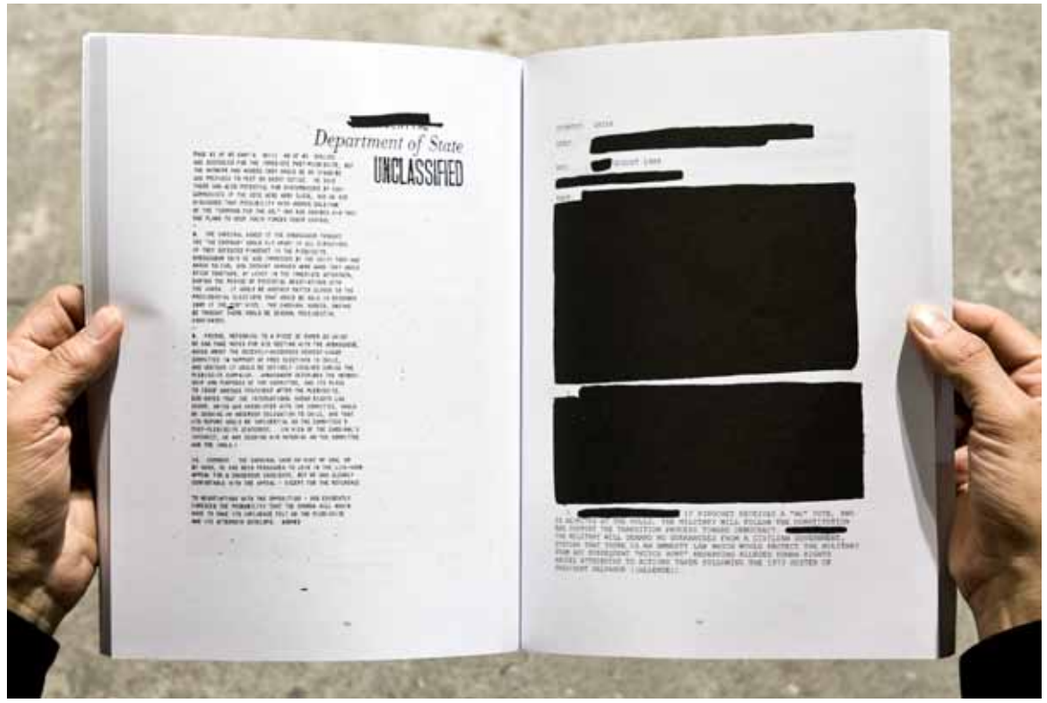


Julieta Aranda | *Hesaplarda Bir Hata Oldu (Yamyassı Edilmiş Cephane)*, 2007/2011
There Has Been a Miscalculation (Flattened Ammunition), 2007/2011





Voluspa Jarpa | *Olmayan Tarih Kütüphanesi*, 2011 (birinci hafta)
Library of No History, 2011 (week 1)





Voluspa Jarpa | *Olmayan Tarih Kütüphanesi*, 2011 (dokuzuncu hafta)
Library of No History, 2011 (week 9)



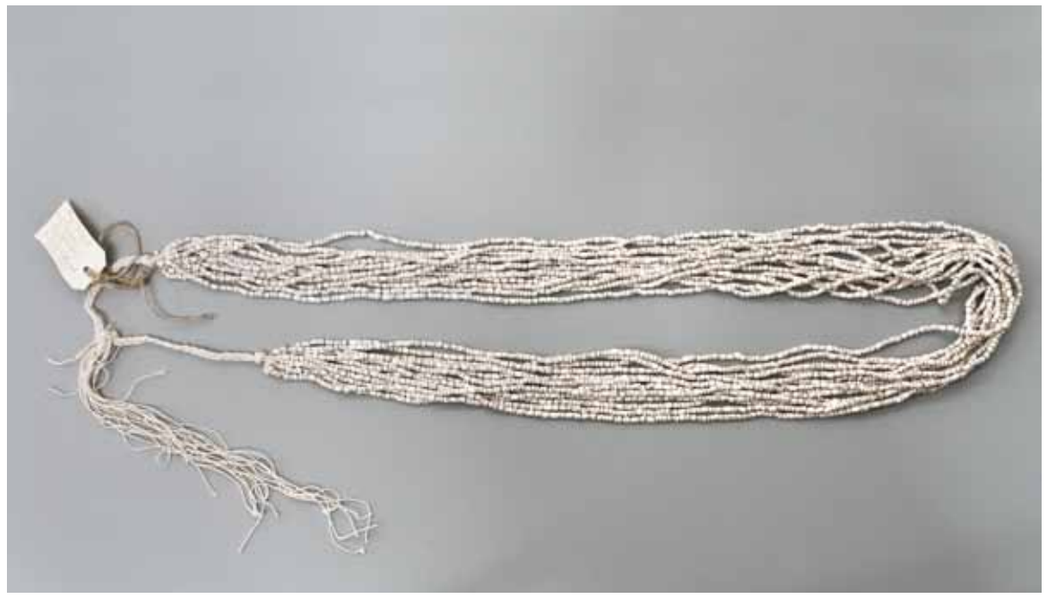
Adrián Villar Rojas | *Sessizliğin Teknolojisi*, 2011
The Technology of Silence, 2011



Simryn Gill | *İnciler. Jorge Luis Borges, Hayaller ve Hikayeler, (1944), Alianza Editorial, Madrid, 1997. 15. baskı 2009*, 2011
Pearls. Jorge Luis Borges, Ficciones, (1944), Alianza Editorial, Madrid, 1997. Decimoquinta reimpression 2009, 2011



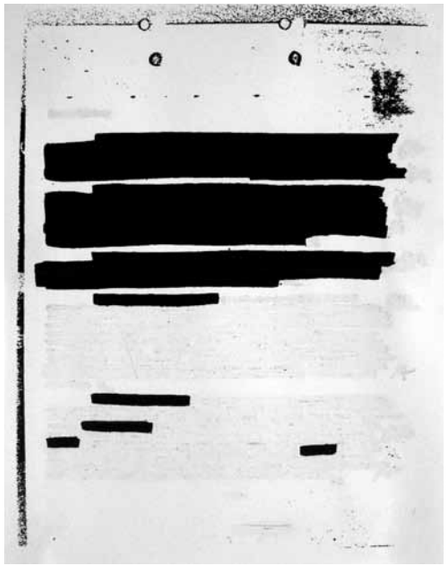
Adrián Villar Rojas | *Sessizliğin Teknolojisi*, 2011
The Technology of Silence, 2011



Simryn Gill | *İnciler. Guy Debord, Gösteri Toplumu, (1967), Editions Gallimard, Paris, 1992*, 2011
Pearls. Guy Debord, La Societe du Spectacle, (1967), Editions Gallimard, Paris, 1992, 2011



Johanna Calle | *Resmi Versiyon*, 2008
Official Version, 2008



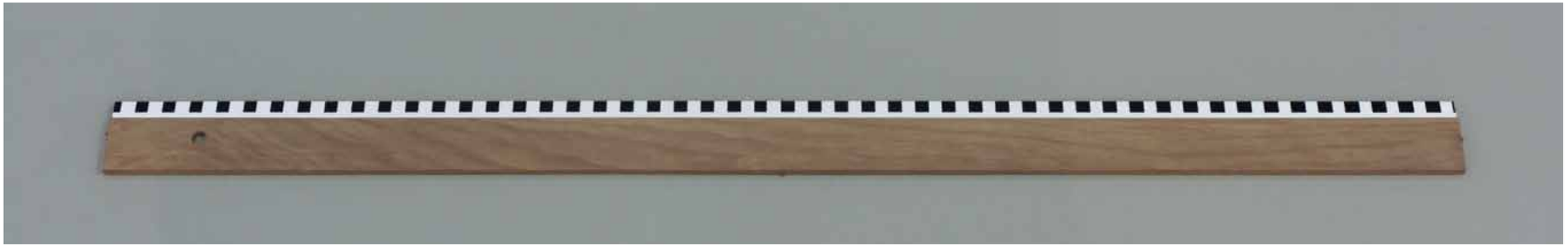
Glenn Ligon | *Bilgi Özgürlüğü Yasası Çizimleri*, 2011
FOIA Drawings, 2011





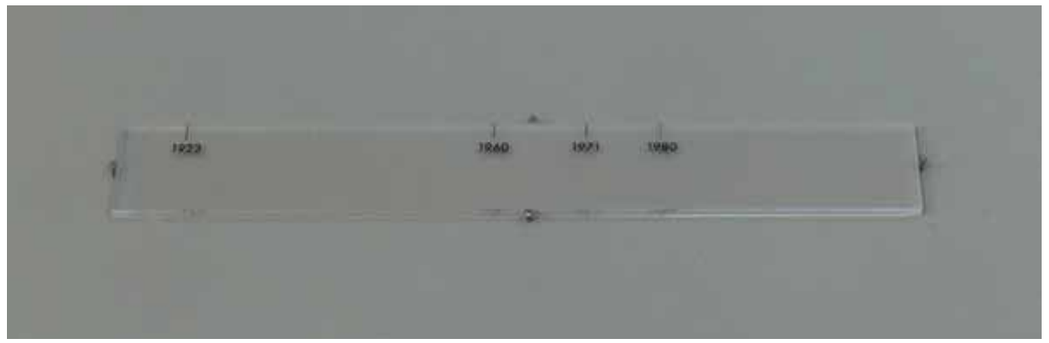


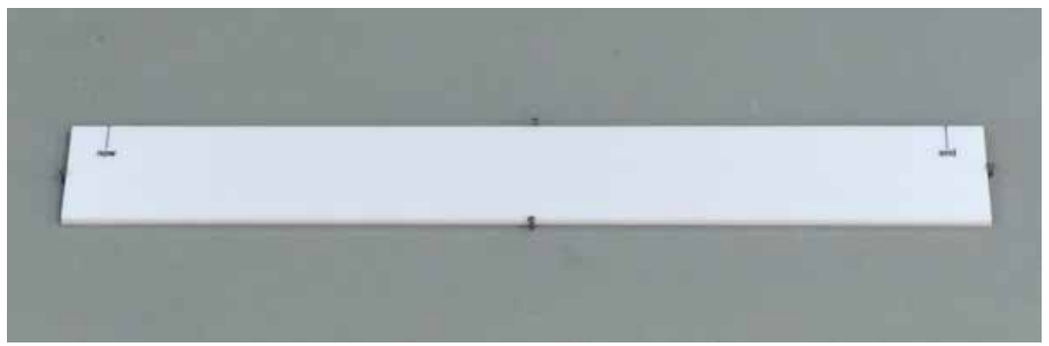
Rula Halawani | *Mahremiyet*, 2004
Intimacy, 2004



Cevdet Erek | *Gündüz Gece Cetveli (Eylül 2011)*, 2011
Ruler Day Night (September 2011), 2011



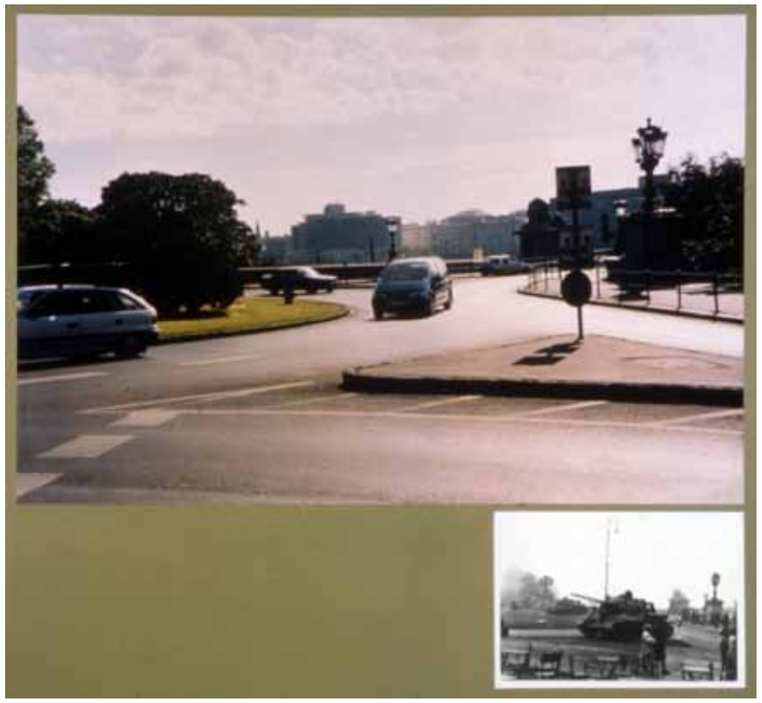




Cevdet Erek | *Darbeli Cetvel (Minik)*, 2011 (üstteki) / *Şimdi—Son Cetveli*, 2011
Ruler Coup (Mini), 2011 (top) / *Ruler Now—End*, 2011



Flavia Gandolfo | *Başka bir Bölümde*, 2009
In Another Part, 2009



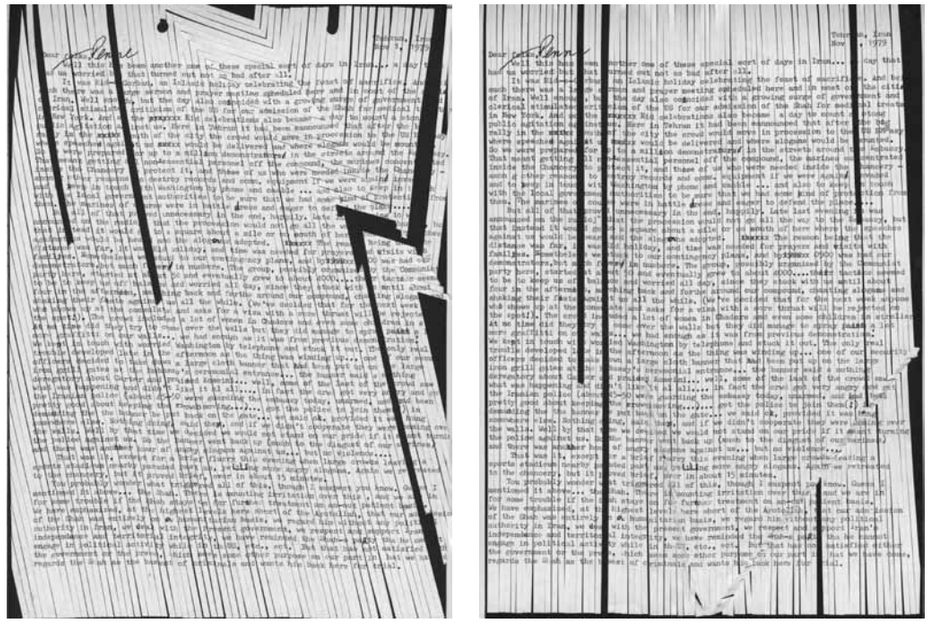
Antoni Muntadas | *Medya Mahalleri—Medya Anıtları Budapeşte*, 1998
Media Sites—Media Monuments Budapest, 1998



Flavia Gandolfo | *Başka bir Bölümde*, 2009
In Another Part, 2009



Antoni Muntadas | *Medya Mahalleri—Medya Anıtları Budapeşte*, 1998
Media Sites—Media Monuments Budapest, 1998





Nasrin Tabatabai & Babak Afrassiabi (PAGES) | *Katlanıp Kağıt Öğütücüye Giden Mektuplar*, 2008–11
Letters That Go Folded Into Shredder, 2008–11





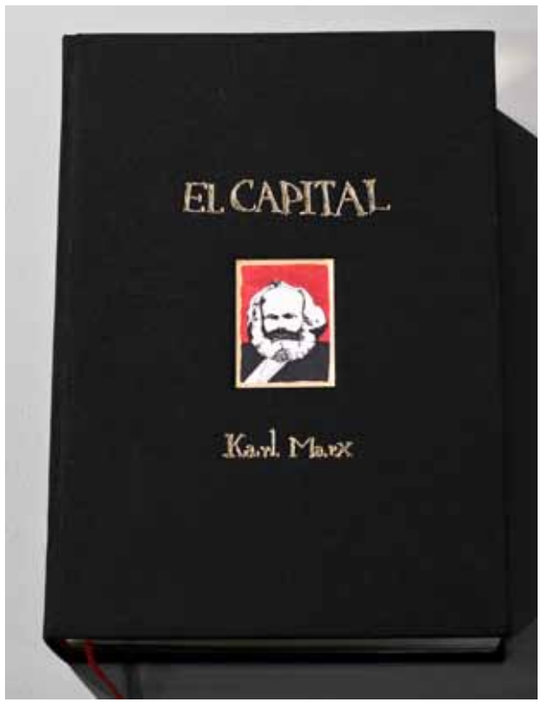
Akram Zaatari | *İsimsiz (Nabih Awada'nın Aile ve Arkadaşlardan Gelen Mektuplar Kitabı)*, 2007
Untitled (Nabih Awada's Book of Letters from Family and Friends), 2007



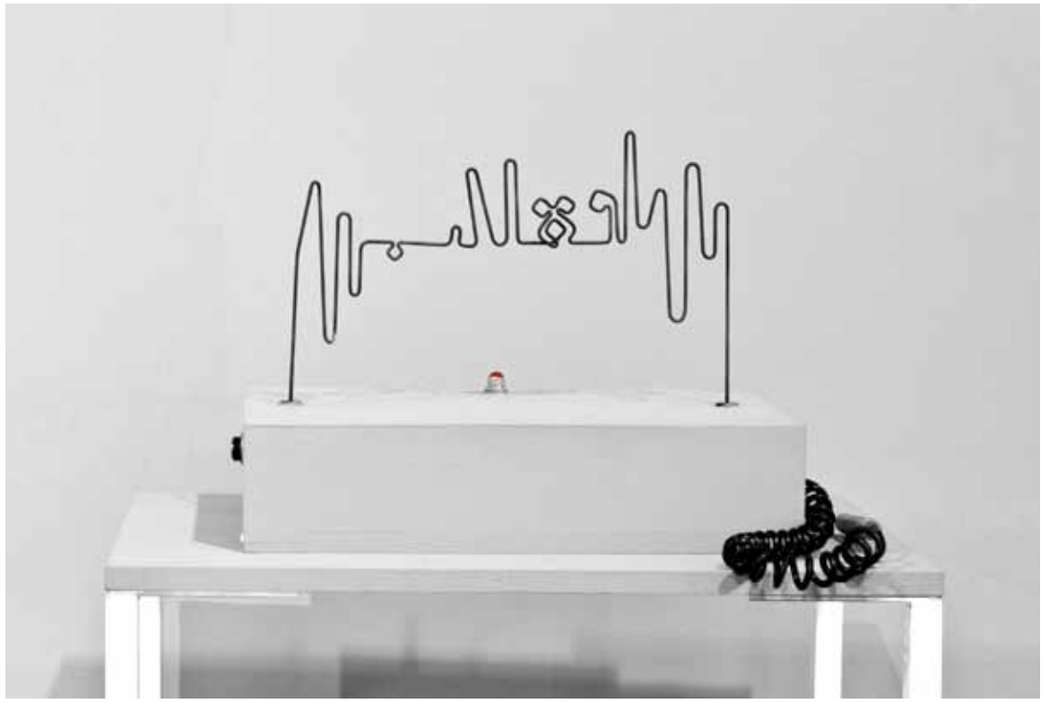
Irena Lagator Pejović | *Hafızadan Sonra*, 2007
After Memory, 2007





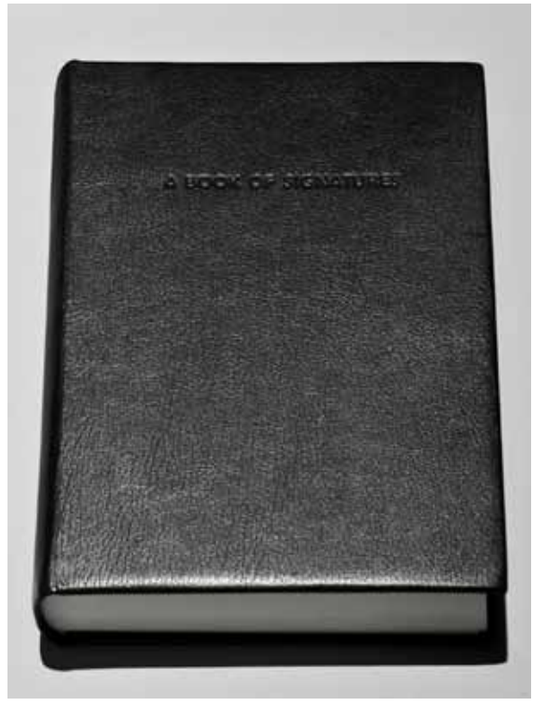


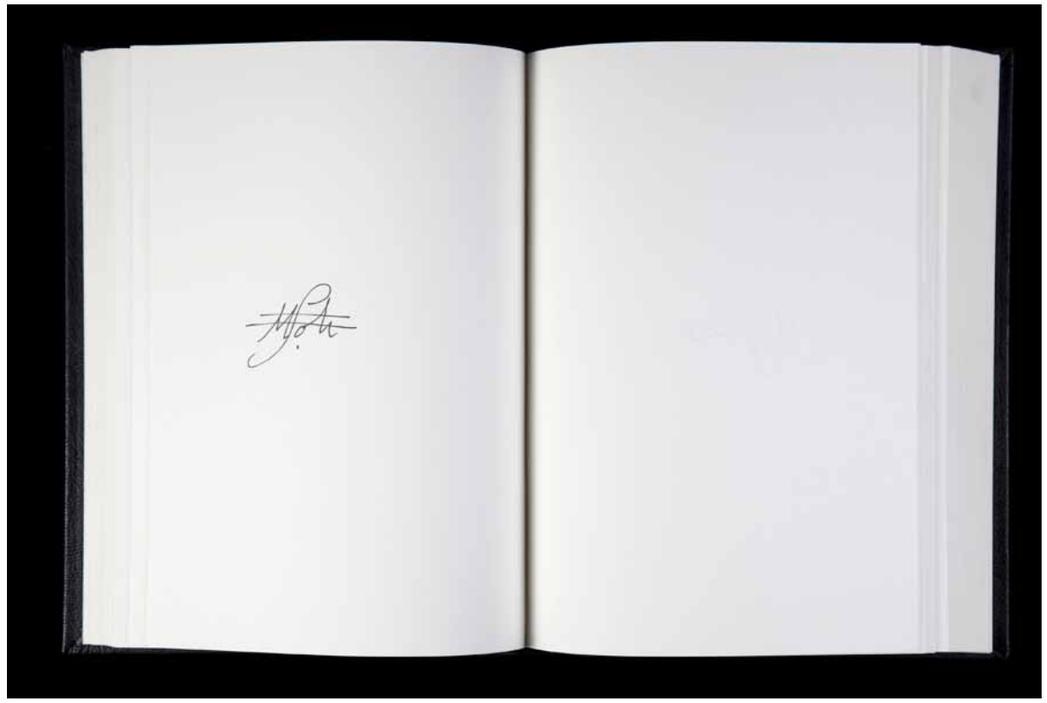
Milena Bonilla | *Kapital/Solak Elyazması (Lüks Versiyon)*, 2008
Capital/Sinister Manuscript (Luxury Version), 2008



Homayoun Askari Sirizi | *"Onlar (kitleler) toplumsal siyasi bir olayın bütün elektriğini soğuruyor ve onu sonsuza dek etkisiz kılıyorlar", Jean Baudrillard*, 2008
"They (masses) absorb all the electricity of the social and political and neutralise it forever," Jean Baudrillard, 2008







Shuruq Harb | *Bir İmza Kitabı*, 2009
A Book of Signatures, 2009





Mungo Thomson | *İsimsiz (TIME)*, 2010
Untitled (TIME), 2010



Taysir Batniji | *Askıya Alınmış Zaman*, 2006
Suspended Time, 2006







Aydan Murtezaoğlu

SOLDAN SAĞA / FROM LEFT TO RIGHT
Şehir Dizisi: KARATAHTA, 1992 / *KARATAHTA*, 1992–5 / *KARATAHTA*, 1992–{2009–11}
City Series: BLACKBOARD, 1992 / *BLACKBOARD*, 1992–5 / *BLACKBOARD*, 1992–{2009–11}

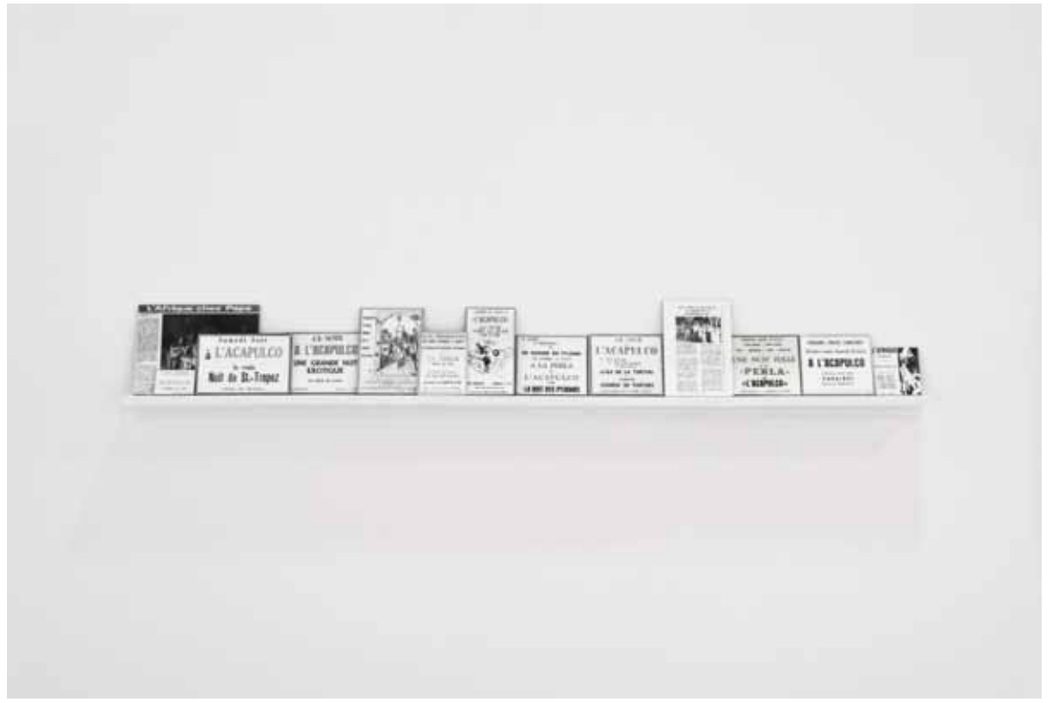


Jonathas de Andrade
Marwa Arsanios
Yıldız Moran Arun
Milena Bonilla
Elizabeth Catlett
Nazım Hikmet Richard Dikbaş
Geoffrey Farmer
Dani Gal
Simryn Gill
Tamás Kaszás & Anikó Loránt
Tina Modotti
Nasrin Tabatabai & Babak Afrassiabi (PAGES)
Mona Vatamanu & Florin Tudor





Jonathas de Andrade | *Tropik Kalıntı*, 2009
Tropical Hangover, 2009





Marwa Arsanios | *Acapulco Hakkında Her Şey*, 2010
All About Acapulco, 2010



Yıldız Moran Arun | *Öz Y.*, 1955
Self Y., 1955





Milena Bonilla | *Sağır Taş*, 2009
Stone Deaf, 2009





Elizabeth Catlett | SOLDAN SAĞA / FROM LEFT TO RIGHT
Anaların Azabı, 1970 (yeniden baskısı 2003) / *Her Renkten Bir Kadın Vardır*, 1975–2004 / *Kızlar*, 1982 / *Kara Panterler'e Selam Olsun*, 1993
The Torture of Mothers, 1970 (reprinted 2003) / *There is a Woman in Every Color*, 1975–2004 / *Girls*, 1982 / *Homage to the Black Panthers*, 1993



Elizabeth Catlett | SOLDAN SAĞA / FROM LEFT TO RIGHT
Sevdiklerimin içine salınan özel bir korku, 1946 / *İnsan Hakları Kongresi*, 1950 / *Maraba*, 1968 / *Harriet*, 1975 / *Hayatta Kalan*, 1983
And a special fear for my loved ones, 1946 / *Civil Rights Congress*, 1950 / *Sharecropper*, 1968 / *Harriet*, 1975; *Survivor*, 1983





Nazım Hikmet Richard Dikbaş | *Özel Dersler*, 2011
Private Lessons, 2011





Geoffrey Farmer | *Solgun Ateş Özgürlük Makinesi (Arşiv)*, 2005–11
A Pale Fire Freedom Machine (Archive), 2005–11





Dani Gal | *Tarihi Plak Arşivi*, 2005–devam etmekte
The Historical Records Archive, 2005–ongoing





Simryn Gill | *Benim özel Angkor'um*, 2007–8
My own private Angkor, 2007–8





Tamás Kaszás & Anikó Loránt | *PANGEA—tarihsel bilinç için görsel yardımcı*, 2011
PANGEA—visual aid for historical consciousness, 2011



Tamás Kaszás & Anikó Loránt | *PANGEA—tarihsel bilinç için görsel yardımcı*, 2011
PANGEA—visual aid for historical consciousness, 2011



Tina Modotti | *Palaska, Mısır Koçanı, Orak*, 1927
Bandolier, Corn, Sickle, 1927



Tina Modotti | SOLDAN SAĞA / FROM LEFT TO RIGHT
İsimsiz (Çiçekler), 1926 / *Bayraklı Kadın*, yaklaşık 1928 / *Mısır Koçanı*, yaklaşık 1929
Untitled (Flowers), 1926 / *Woman with Flag*, ca. 1928 / *Corn*, ca. 1929





Nasrin Tabatabai & Babak Afrassiabi (PAGES) | *İki Arşiv*, 2011
Two Archives, 2011

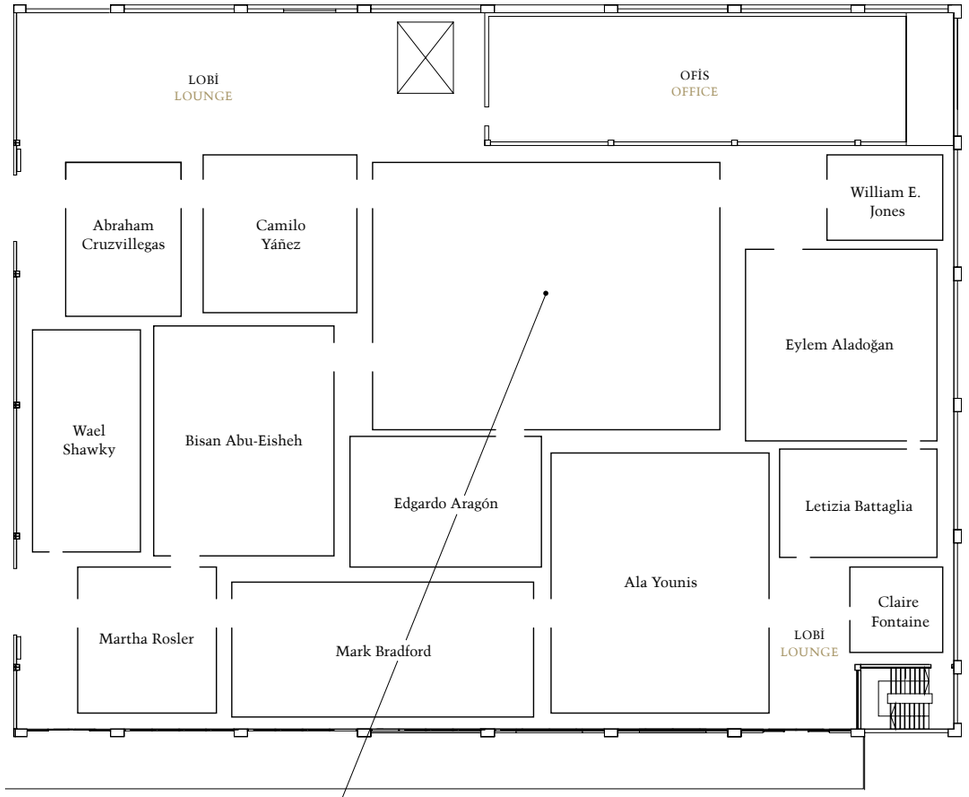




Mona Vatamanu & Florin Tudor | *Tarihle Randevu*, 2007–11
Appointment with History, 2007–11



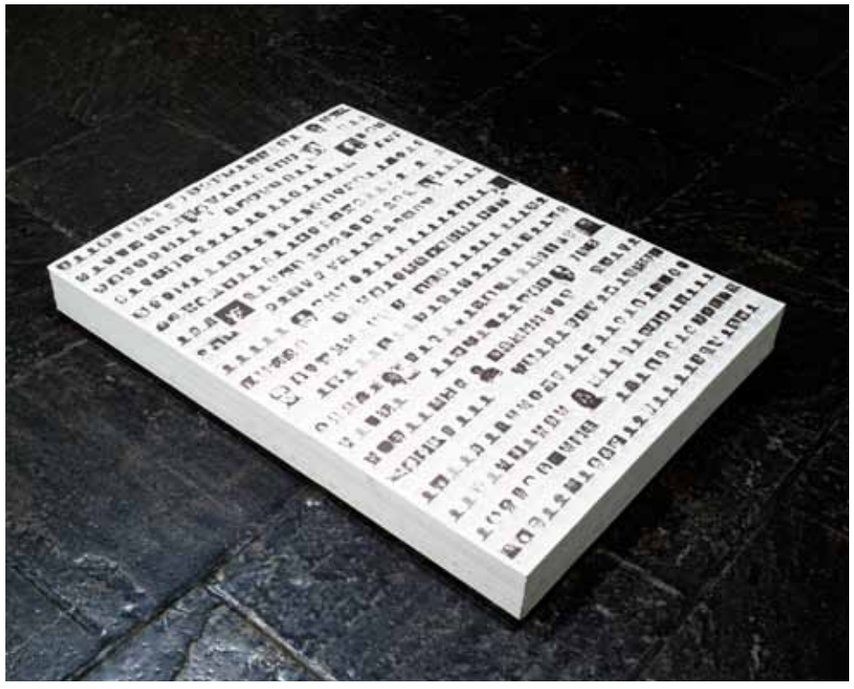
Antrepo 3



"İsimsiz" (Ateşli Silahla Ölüm)
"Untitled" (Death by Gun)

Eddie Adams
Edgardo Aragón
Mathew Brady
Chris Burden
Mat Collishaw
Søren Thilo Funder
Dani Gal
Roy Lichtenstein
Ella Littwitz
Jazmín López
Kris Martin
Daniel Joseph Martinez
Kristen Morgin
Raymond Pettibon
Rózsa Polgár
Weegee
Akram Zaatari

“İsimsiz” (Ateşli Silahla Ölüm)
“Untitled” (Death by Gun)



Felix Gonzalez-Torres
“İsimsiz” (Ateşli Silahla Ölüm), 1990
Kağıt üzerine baskı, sayısız nüsha, 83,8 x 114,3 x 22,9 cm (ideal yüksekliği)
Fotoğraf: © Felix Gonzalez-Torres Vakfı, New York Andrea Rosen Gallery'nin izniyle, New York, ABD

Felix Gonzalez-Torres
“Untitled” (Death by Gun), 1990
Print on paper, endless copies, 83.8 x 114.3 x 22.9 cm (at ideal height)
Photography: © The Felix Gonzalez-Torres Foundation, courtesy Andrea Rosen Gallery, New York, USA

Bu karma sergi, ismini Felix Gonzalez-Torres'in aynı ismi taşıyan ve 1-7 Mayıs 1989 arasında Amerika'da silahla öldürülmüş bütün kişilerin kimlik bilgilerinin bulunduğu üst üste konmuş büyük sayfalardan oluşan 1990 tarihli sarsıcı yapıtından alıyor. Ölen 464 kişiyi, isim, yaş, yaşadıkları şehir ve eyaletlerine göre listeleyen bu çalışmada şahısların kısaca anlatılan ölüm koşulları ve büyük bir kısmında birer fotoğrafları bulunuyor. Gonzalez-Torres, bu bilgi ve fotoğrafları 17 Temmuz 1989 tarihli *Time* dergisinde yayımlanan “7 Ölümcül Gün” adlı makaleden almıştı. Makale, son 50 yılda Birleşik Devletler'de silah sebebiyle ölümlerin iki katına çıktığını ve bunun başlıca sebeplerinden birinin, rakamsal olarak iki hane başına bir silah olmak üzere, ateşli silah taşıma oranındaki artış olduğunu belirtmekteydi. Mevzubahis olaylardan bir kısmı rastgele şiddet eylemleri olsa da, büyük bir kısmı planlıydı, kurbanlar ya kendilerini vurmuşlar ya da tanıdıkları birileri tarafından öldürülmüşlerdi. Gonzalez-Torres üst üste yığdığı posterlerinde bu iç karartıcı istatistikleri “cisimleştirmektedir”. Gonzalez-Torres'in çalışması, silah kullanımının kontrol altına alınması için bir yakarıştır ve aslında bu mesajı, şiddetin her geçen gün daha da arttığı günümüz dünyasında daha da önem kazanmaktadır.

İlk bakışta, tekrara dayalı bu imgelerin ritmi göze hoş gelir. Fakat izleyici durup fotoğraflara ve yanlarındaki açıklamalara baktığında, konunun rahatsız edici özellikleriyle karşılaşır. Haberlerde Ortadoğu'da yaşanan terörden, mahalle çetelerinin neden olduğu vahşete, her gün ölüm görüntülerinin bombardımanına uğruyoruz ve böyle acımasız bir şiddetin karşısında insan ister istemez hissizleşebiliyor. Destedeki her kağıt parçasının kısa ömürlülüğü, atılabilir oluşu, hayatın kırılganlığını tasvir eden bu yapıttan çıkardığımız sonuçları yansıtıyor.

Çeşitli tarihi ve çağdaş sanat yapıtlarının yer aldığı bu karma sergi silahlı şiddetin yaygınlığı hakkında. Sanatçılar savaşı, cinayeti, saldırganlık eylemlerini incelerken katil, kurban ve silah “karakter”lerine odaklanıyorlar.

Savaşta kullanılan ilk ateşli silah 14. yüzyılda toptu. Savaş bağlantılı ölümlerin resimlerinin gazetede ilk yayımlanması da teknolojinin imkanlarının yeterince geliştiği 1860'lardadır. **Mathew Brady**'nin akıldan çıkmayan İç Savaş mağdurları görüntüleri, savaş alanında yaşanan katliamı halka ilk defa gösteren fotoğraflardır. Brady, yitirilen yaşamları görüntülemek için kendini vahşetin tam ortasına atarak kendi yaşamını da tehlikeye sokmuştur. Bu cansız genç adam görüntülerinin o dönemin izleyicileri için muhtemelen nasıl kan dondurucu olduğunu ne kadar vurgulasak az. **Eddie Adams**, bir asır sonra

This group exhibition is titled after Felix Gonzalez-Torres's jarring 1990 stack piece of the same name in which each sheet is emblazoned with the identities of every person known to have been killed by a gunshot in America during the week of May 1–7, 1989. The 464 deceased are listed by name, age, city, and state, with brief descriptions of the circumstances of their deaths and in most cases a photographic image of the person. Gonzalez-Torres appropriated these words and images from an article in the July 17, 1989, issue of *Time* magazine called “7 Deadly Days.” The article stated that death by gunfire in the United States had doubled in the past 50 years and cited as a major reason the prevalence of gun ownership: one gun for every two households. Several of the incidents were random acts of violence, but most had been premeditated; the victims had either shot themselves or been killed by people they knew. Gonzalez-Torres “embodies” these grim statistics in the stacked posters. He intended the work as a plea for gun control, and his message resonates even more strongly today in the face of ever-increasing violence worldwide.

At first glance, the rhythm of the repetitive imagery is pleasing to the eye. But, as one stops to examine the faces and descriptions, the disturbing nature of the subject matter quickly sinks in. We are bombarded on a daily basis by images of death, from news stories about terrorism in the Middle East to tales of local gang violence, and it can be difficult not to succumb to numbness in the face of such relentless brutality. The ephemerality of each piece of paper in the stack, its disposability, echoes the conclusions we cannot help drawing from this work about the tenuousness of life.

This group exhibition reflects on the ubiquity of gun-related violence through a diverse array of historic and contemporary artworks. The artists look at war, murder, and acts of aggression, focusing in particular on the “characters” of the killer, the victim, and the gun.

The first gun ever used in warfare was a cannon, in the 14th century. And the first warfare-related deaths to be pictured in a newspaper date from the 1860s, the moment the technology was sufficiently advanced to make it possible. **Mathew Brady**'s haunting images of fallen victims of the Civil War were the first photographs to reveal to the public the carnage of the battlefield. Brady inserted himself into the middle of the violence, risking his own life to document the lives lost. It is impossible to overestimate how shocking these pictures of lifeless young men must have been to viewers at the time. A century later, **Eddie Adams** was shooting equally iconic images depicting gruesome moments from the Vietnam War. *Street Execution of a Viet Cong*

Vietnam Savaşı'nın dehşet verici anlarını, eşit derecede simgesel görüntülerle kaydediyordu. *Bir Vietkong Tutsağının Sokakta İnfaz Edilişi, Saygon* (1968), Vietnam ordusundan bir askerin, bir Vietkong savaşçısını başından vurarak öldürüşünü gösterir. Adams, bu acımasız cinayetin hemen öncesini, infaz anını ve sonrasını açık bir dürüstlükle görüntüler. İzleyici kendini bir anda bir cinayete şahit konumunda bulduğundan, buradaki vahşet elle tutulabilir somutlukta ve son derece rahatsız edicidir.

Sergideki diğer sanatçılar, kayıpları ölü insan görüntülerini kullanmadan gösteriyor. **Kris Martin**'in *Obüs Mermi Kovanları II* (*Obussen II*, 2010) adlı yerleştirmesi, Birinci Dünya Savaşı'ndan artakalmış 700'den fazla boş Howitzer mermi kovanından oluşur. Altın rengindeki bu parlak kovanlar, savaşın kayıplarını estetik açıdan güzel, ama bir o kadar da acı verici bir şekilde anlatır. **Rózsa Polgár**'ın *Asker Örtüsü 1945* (1980) adlı çalışması İkinci Dünya Savaşı dönemine özgü yünlü bir örtüdür. Genellikle yalıtım ve korunma amacıyla kullanılan bu örtü kurşun izleriyle delik deşik edilmiştir. **Ella Littwitz**'in *İsimsiz (Çarşaf)* (2010) adlı fotoğrafı, İsrail'in 1948'deki Bağımsızlık Savaşı'nda bir Mısır uçağından gelen kurşunla vurulan İsrailli askerin üstünü örtmek için kullanılan çarşafı gösterir. Morgda ölü askerin vücuduna sarılı olan bu beyaz çarşaf, temizlik ve hijyen kavramlarıyla olan tüm ilişkisini yitirmektedir.

1930 ve 1940'ların New York'unda fotomuhabirlik yapan **Weegee**, çoğu zaman polisten önce suç mahalline gider ve şehri sarmış olan silahlı suç vakalarını fotoğraflardı. Akıllara kazınan bu sokak kenarlarına dağılmış ölü insan görüntüleri, polisiyeyi aşarak grotesk ve korkunç bir nitelik kazanır. **Raymond Pettibon**'un siyah-beyaz çizimlerinde sergilediği endişeli aşıklardan, arabalarında oturan polislere çeşitli karakterler, Weegee'nin suç dramına sinema gözüyle bakmasını hatırlatmaktadır. Bu habis senaryoların hepsinde seçilen suç aleti tabancadır ve tasvir edilen karakterler silahlarına sarılır ve cinayet planları yaparlar.

Edgardo Aragón'un *1993* (2010) adlı sade genç adam portresi, sanatçının 1993'te silahla vurularak ölen kuzenini tasvir eder. Barutla çizilmiş bu resim, yapıtın malzemesini de ölüm sebebiyle ilişkilendirmektedir. **Jazmín López**'in *Canlı Oyun* (*Juego vivo*, 2008) adlı kısa filminde bir çocuk oyunu ölümcül hale gelir. Bu çalışma, hem oyuncak hem gerçek silahların her yere yayılmasıyla ve video oyunlarında açık şiddete yer verilmesiyle küresel boyutta toplumsal yaşamın bir parçası haline gelen şiddeti yansıtmaktadır. **Akram Zaatari**'nin *Haşim el Madani: Stüdyo Uygulamaları* (2007) adlı

Prisoner, Saigon (1968) shows a Vietnamese military soldier shooting a Viet Cong fighter in the head. Adams records the seconds before, during, and after the brutal murder with graphic honesty. The atrocity is palpable and deeply disturbing, as viewers suddenly find themselves witnesses to a killing.

Other artists in the exhibition show casualties without showing actual dead bodies. **Kris Martin**'s installation *Obussen II* (2010) is a pile of more than 700 empty Howitzer shells from World War I. Golden and gleaming, they stand in for the casualties of war in an aesthetically beautiful, but still terrible, way. **Rózsa Polgár**'s *Soldier Blanket 1945* (1980) is a World War II–era wool blanket—something usually associated with ideas of insulation and protection—riddled with bullet holes. **Ella Littwitz**'s *Untitled (Sheet)* (2010) is a photograph of a sheet that covered a member of the Israeli military shot by a bullet from an Egyptian aircraft during Israel's War of Independence in 1948. Draped over the dead soldier's body at a morgue, the white sheet loses its usual associations of cleanliness and sterility.

In the 1930s and 1940s in New York, the photojournalist **Weegee** would rush to the scene of a crime, often beating the police there, to photograph the aftermaths of the rampant gun murders that were shaking the city. His haunting images of dead bodies strewn across street corners and alleys go beyond noir into the realm of the grotesque and macabre. The varied cast of characters in **Raymond Pettibon**'s black-and-white drawings, from distressed lovers to police sitting in squad cars, share Weegee's cinematic eye for crime drama. The gun is the weapon of choice in these vicious scenarios; the people depicted clutch their guns and scheme of murder.

Edgardo Aragón's *1993* (2010) is a stark portrait of a young man—the artist's cousin, in fact—who died of a gunshot wound in 1993. It is actually drawn in gunpowder, so that the agent of death becomes the medium of the work. In **Jazmín López**'s short film *Juego vivo* (Live Game, 2008), child's play becomes deadly, reflecting a global culture that breeds violence through the ubiquity of guns, both the toy kind and the real kind, as well the graphic violence that permeates video games. In the selection of 16 photographs from **Akram Zaatari**'s *Hashem el Madani: Studio Practices* (2007), we see ordinary people acting out deadly fantasies. Zaatari mined the archive of Hashem el Madani, a commercial photographer who has been working in Saida, Lebanon, for more than 50 years. In the pictures, men and women dressed in full military gear pose suggestively with guns, reimagining themselves in front of the camera without fear of judgment or persecution.

The gun is turned on the artist in **Chris Burden**'s



yapıtından seçilmiş 16 fotoğrafta, ölümcül fantezileri canlandırmaya soyunmuş sıradan insanlar görürüz. Zaatari, Lübnan'ın Sayda kentinde 50 yılı aşkın bir süredir ticari fotoğrafçılık yapmış olan Haşim el Madani'nin arşivine girdi. Bu fotoğraflarda tam takım askeri giysiler kuşanmış erkek ve kadınlar ellerinde silahlarla poz verir, yargılanma ya da cezalandırılma korkusu duymaksızın kamera önünde kendilerini belli bir rolde hayal ederler.

Chris Burden'ın *Ateş Et* (1971) adlı yapıtında silah sanatçıya çevrilir. Bu fotoğraf serisinde, bir arkadaşının sanatçıyı kasten kolundan vurduğu çığır açıcı performans kayda geçirilmiştir. **Mat Collishaw**'ın *Kurşun Deliği* (1988) adlı 15 parçaya bölünmüş çalışmasıysa, birinin kafasının arkasındaki kanlı kurşun deliği olduğu anlaşılan bir görüntüyü sergiler. İhtişamlı renkler ve canlı detaylarıyla bu fotoğraf, kilise vitraylarını andırmaktadır.

Dani Gal'ın neon yerleştirmesi ateşli silahla ölüm konusunu o kadar aleni şekilde ele almasa da, yine çağrışımsal bir biçimde yaklaşıyor. *THE/A/T/E/SHOO/TING/DONEBY/OF/OFFI/CERS/ARE/SHOT* (2009) adlı çalışmanın beyaz harfleri farklı kombinasyonlarda yanıp sönerek, "the shooting of officers," (yetkililerin vurulması/filme çekilmesi), "the shooting done by officers," (yetkililerin ateş etmesi/yetkililerin çektiği görüntü) ve "the officers are shot" (yetkililer vuruldu/filme çekildi) gibi

Shoot (1971), a series of photographs documenting his seminal performance in which a friend intentionally shoots him in the arm. And **Mat Collishaw**'s *Bullet Hole* (1988) is a 15-panel depiction of what appears to be a bloody bullet hole in the back of someone's head. In vivid detail and sumptuous color, it almost looks like a stained-glass window in a church.

Dani Gal's neon installation addresses the subject of death by gun in a less graphic but just as evocative way. The white letters of *THE/A/T/E/SHOO/TING/DONEBY/OF/OFFI/CERS/ARE/SHOT* (2009) light up in different combinations to create phrases such as "the shooting of officers," "the shooting done by officers," and "the officers are shot." **Søren Thilo Funder** brings shooting into focus via a subject who was both the victim of police violence and someone who acted with violence against the police. To make *Seize the Time (Selected Pages)* (2010) Funder took eight pages from the memoir of Black Panther member Bobby Seale, written during Seale's imprisonment, and isolated all the words that mention firearms. **Daniel Joseph Martinez**'s sculpture *A MEDITATION ON THE POSSIBILITY OF ROMANTIC LOVE OR WHERE YOU GOIN' WITH THAT GUN IN YOUR HAND, BOBBY SEALE AND HUEY NEWTON DISCUSS THE RELATIONSHIPS BETWEEN EXPRESSIONISM AND SOCIAL REALITY PRESENT IN HITLER'S*



tamlamalar oluşturuyor. **Søren Thilo Funder** ateş etme konusunu incelerken, hem polis vahşetine maruz kalmış hem de polise karşı şiddet kullanmış birini örnek olarak kullanıyor. *Zamanı Yakala (Seçilmiş Sayfalar)* (2010) adlı çalışmasında Funder, Kara Panter üyelerinden Bobby Seale'in hapisteyken kaleme aldığı anılarından sekiz sayfayı alıp bu sayfalardan silahla ilgili kelimeler haricindeki her şeyi çıkarmış. **Daniel Joseph Martinez**'in heykeli *ROMANTİK AŞK İHTİMALİ ÜZERİNE TEFEKKÜR YA DA ELİNDEKİ O SİLAHLA NEREYE GİDİYORSUN, BOBBY SEALE VE HUEY NEWTON, HİTLER'İN RESİMLERİNDEKİ DIŞAVURUMCULUK VE TOPLUMSAL GERÇEKLİK ARASINDAKİ İLİŞKİLERİ TARTIŞIYOR* (2005) Bobby Seale'i ve bir başka Kara Panter üyesi Huey P. Newton'ı beyaz Carrara mermerinden siluetler halinde soyutlaştırıyor. Şiddet içeren veya içermeyen her tür kişisel eylemi yapabilme olanağından tuhaf bir şekilde yoksun bırakılmış bu ikili, başarısız olmuş bir ütopyaya adanmış sessiz anıtlara dönüştürülmüş.

Kristen Morgin'in *3 Mayıs* (2011) yapıtı, Francisco Goya'nın 1814 tarihli ünlü infaz resminin yeni bir uyarlaması. Morgin'in, Miki Fare ve Pinokyo gibi simgesel oyuncakların çeşitlemeleri olan nazikçe yontulmuş ve boyanmış kilden figürleri, atış mangasındaki askerleri ya da kurbanları canlandırıyor ve günümüz toplumuna, hatta gençliğe nüfuz eden silahlı şiddete dikkat çekiyor. **Roy Lichtenstein**'ın 21 Haziran 1968 tarihli ve *Amerika'da Silah* başlıklı *Time* dergisi kapağı, namlusu tüten bir tabancanın renkli Pop tarzı bir çizimi. Bu sembolik imge, bir silah atışının sonrasını betimler; tetik çekilmiş, parmaklar kaskatı sıkılmış, duman tütmekte. Bu imge soru işaretleriyle doludur: Az önce nasıl bir trajedi yaşanmıştır? Bu şiddet eyleminin ardından neler olacaktır?

— jh/ap

PAINTINGS (2005) depicts Bobby Seale and fellow Black Panther Huey P. Newton abstracted into silhouettes formed out of white Carrara marble. They are strangely stripped of personal agency, violent or otherwise, and turned into quiet monuments to a failed utopia.

Kristen Morgin *The Third of May* (2011) is a remaking of Francisco Goya's famous 1814 painting of an execution. Her delicately sculpted and painted clay figurines, all renderings of iconic toys such as Mickey Mouse and Pinocchio, are victims or soldiers in the firing squad, thus speaking eloquently about the gun violence that permeates our society, even our youth. **Roy Lichtenstein**'s June 21, 1968, cover for *Time* magazine, entitled *The Gun in America*, is a colorful Pop rendition of a smoking gun. In this iconic image we see the aftermath of a gunshot—the trigger has been pulled, the hand is clenched, smoke rises. The image begs the question: What tragedy has just occurred? What will happen in the wake of this particular act of violence?

— jh/ap



Eddie Adams | *Bir Vietkong Tutsağı Götürülüyor, Saygon*, 1968
Viet Cong prisoner being escorted, Saigon, 1968



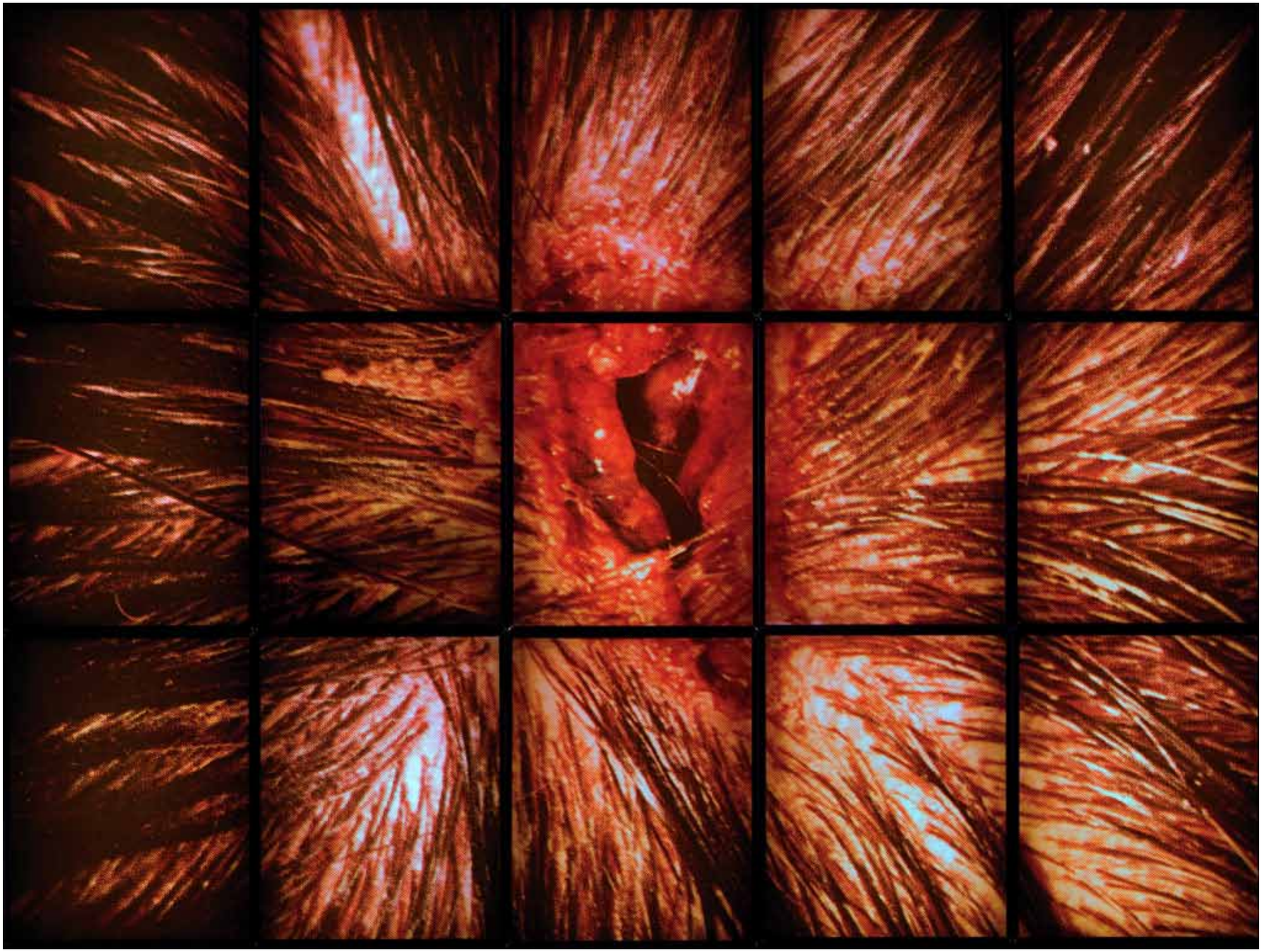
Eddie Adams | *Bir Vietkong Tutsağının Sokakta İnfaz Edilişi, Saygon*, 1968
Street execution of a Viet Cong prisoner, Saigon, 1968



Chris Burden | *Ateş Et*, 1971
Shoot, 1971



Roy Lichtenstein | *Amerika'da Silah (TIME Dergisi), 21 Haziran 1968*, 1968
The Gun in America (TIME Magazine), 21 June 1968, 1968



Mat Collishaw | *Kurşun Deliği*, 1988–93
Bullet Hole, 1988–93



Rózsa Polgár | *Asker Örtüsü 1945*, 1980
Soldier Blanket 1945, 1980



Ella Littwitz | *İsimsiz (Çarşaf)*, 2009
Untitled (Sheet), 2009



Kris Martin | *Obüs Mermi Kovanları II*, 2010
Obussen II, 2010











Dani Gal | *THE/A/T/E/SHOO/TING/DONEBY/OF/OFFI/CERS/ARE/SHOT,* 2009



Mathew Brady | *Nisandaki Virginia, Petersburg [aynen alıntı] saldırısında öldürülüp siperde kalmış asker. Yüzündeki izler ve lekeler, ağzından ve burnundan sızan kan. Başına isabet eden bir şarapnelle yaralanmış,* yaklaşık 1865
C.S. soldier killed in the trenches at the storming of Petersburg [sic], Va., April. The marks and spots on his face are blood issuing from his mouth and nose. The wound is in the head, caused by a fragment of shell, ca. 1865









Jazmín López | *Canlı Oyun*, 2008
Live Game, 2008



Kristen Morgin | *3 Mayıs*, 2011
The Third of May, 2011





Akram Zaatari | *Silahlılar, Haşim el Madani: Stüdyo Uygulamaları projesinin parçası*, 2007
Gunmen, from the project Hashem el Madani: Studio Practices, 2007

Silah kullanma hakkını elde ettikten sonra 14 genç adam ellerinde silahlarla poz verirken.
Sayda. 1970'lerin başı.
"1958'de, Chamoun'un başkanlığındaki hükümete karşı halk direniş gösterince meydana gelen olaylar sırasında insanlar silah taşımaya başladı. Bunların kimileri fotoğraf stüdyosuna da geliyordu, ama sayıları fazla değildi. 1960'ların sonlarında Filistinliler silahlanmaya başladı ve Sayda sokaklarında silahlı adamlar çok sık görülür oldu. Bu adamlar stüdyoya silahlarıyla geliyordu ve çoğu zaman diğer müşteriler de güç sergileyerek hava atmak için bu silahları onlardan ödünç alıp poz veriyordu. Nasır 1970'te öldüğünde, vatansever milis kuvveti üyeleri yas göstergesi olarak 40 gün boyunca tıraş olmadı ve uzamış sakallarıyla fotoğraf çektirmeye geldiler. Bunlar hep göstermelikti. Hüzünlü surat ifadeleri takınıyorlardı. Nasır öldü diye hüzünlenmek modaydı." (Haşim El Madani)
"Haşim El Madani: Stüdyo Uygulamaları, Dipnotlar" projesinden alıntı, 2007

After they got the Right to Arms. Fourteen young men posing with guns.
Saida. Early 1970s.
"People started to carry guns during the events that took place in 1958, when popular resistance was formed to oppose the government under Chamoun's presidency. Some of them used to come to the studio, but were not numerous. In the late 1960s, Palestinians started to be armed, and it became very common to see armed men on the streets in Saida. They used to come to the studio with their arms and very often other customers would borrow the guns and pose with them, as an act of showing off - a display of power. When Nasser died in 1970, members of patriotic militias left their beards unshaven for 40 days as a sign of mourning, and came to be photographed with grown beards. It was all show off. They acted sad faces. It was fashionable to be sad when Nasser died." (Hashem el Madani)
An excerpt from the project: "Hashem el Madani: Studio Practices, Footnotes" 2007



Edgardo Aragón | *1993*, 2010





Weegee | *İşte burada... mazgalda bırakıldığı haliyle. Kolundaki etikette bir kısaltma var... "Geldiğinde ölmüştü"nün kısaltması,* yaklaşık 1941
Here he is... as he was left in the gutter. He's got a DOA tied to his arm... that means "Dead on Arrival," ca. 1941



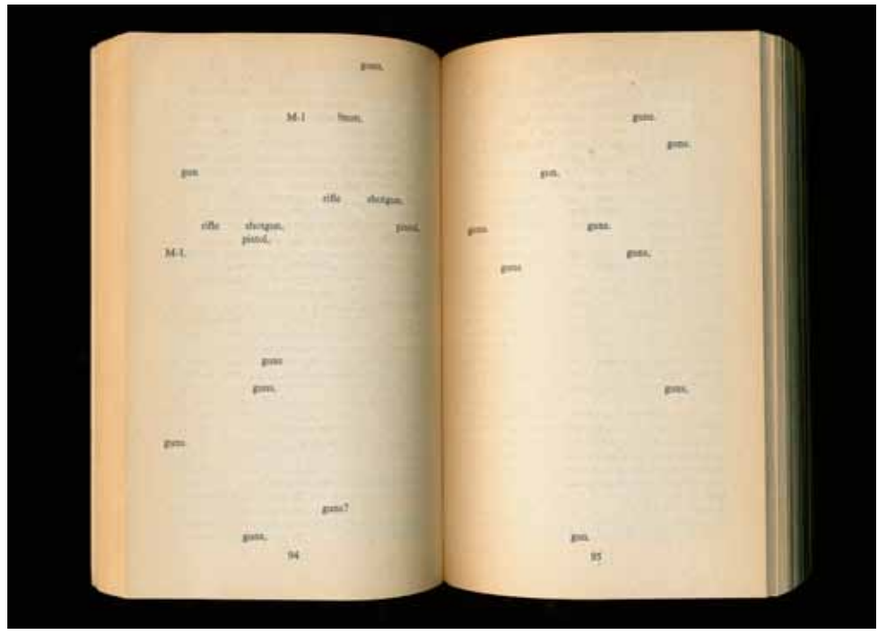




Raymond Pettibon | *İsim Yok (Bu "tabut"un içinde),* 1998 / *İsim Yok (Sanki),* 1990 / *İsim Yok (Jesse gibi adam),* 1986 / *İsim Yok (Yayılan Los Angeles),* 1986 / *İsim Yok (Kız arkadaşımın silahı),* 1985 / *İsim Yok (Ben bir yılandım),* 1985 / *İsim Yok (Beyaz bir el),* 1985 / *İsim Yok (İkisini birden hakladım!),* 1984 / *İsim Yok ("Şeyi kıs),* 1983
No Title (In this "coffin"), 1998 / *No Title (In this "coffin"),* 1998 / *No Title (There seems a),* 1990 / *No Title (There seems a),* 1990 / *No Title (Man like Jesse),* 1986 / *No Title (Los Angeles spread),* 1986 / *No Title (My girlfriend's gun),* 1985 / *No Title (My girlfriend's gun),* 1985 / *No Title (I was a snake),* 1985 / *No Title (A white hand),* 1985 / *No Title (I killed two!),* 1984 / *No Title ("Turn down the),* 1983

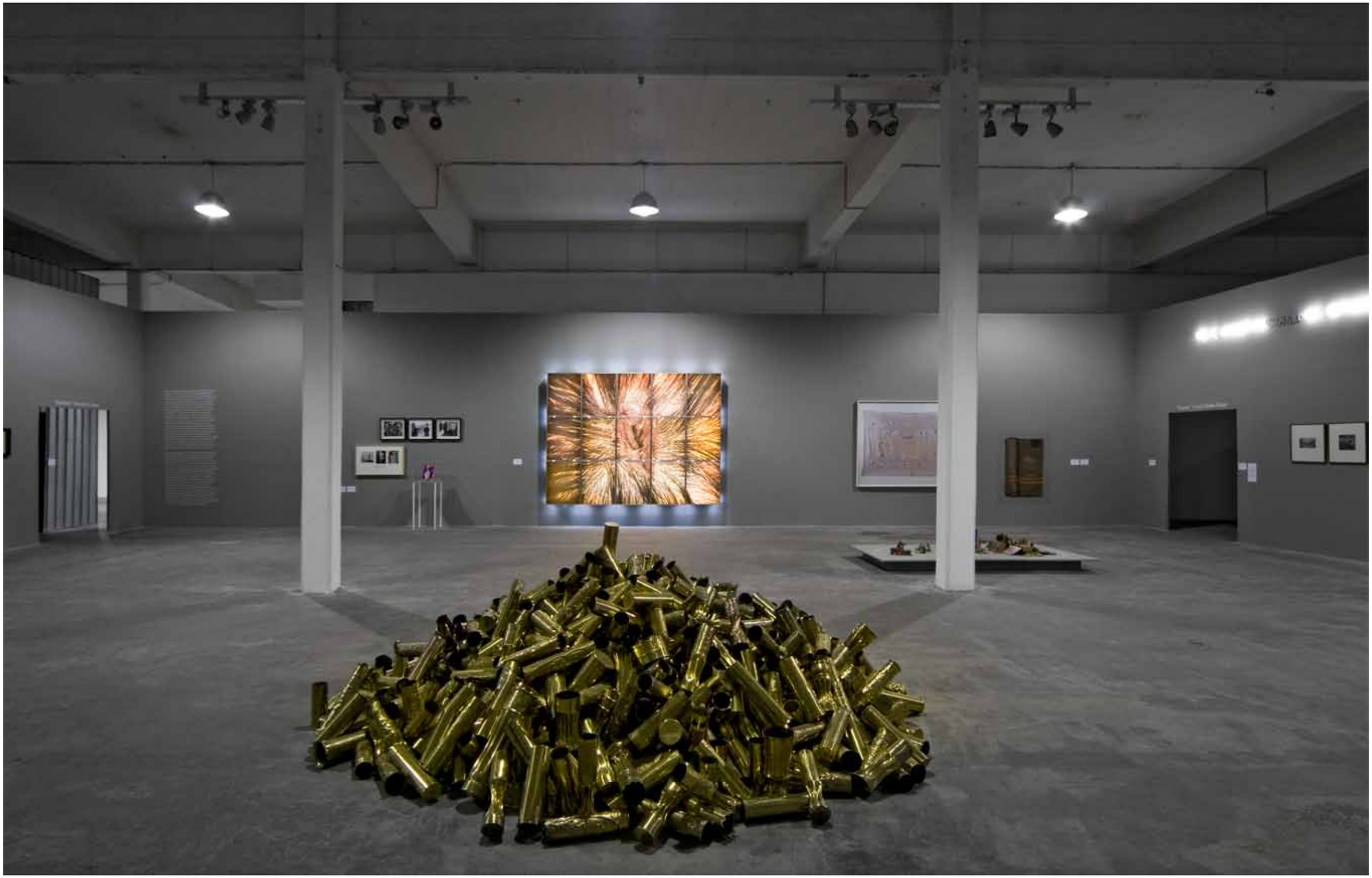


Daniel Joseph Martinez | *ROMANTİK AŞK İHTİMALİ ÜZERİNE TEFEKKÜR YA DA ELİNDEKİ O SİLAHLA NEREYE GİDİYORSUN, BOBBY SEALE VE HUEY NEWTON HİTLER'İN RESİMLERİNDEKİ DIŞAVURUMCULUK VE TOPLUMSAL GERÇEKLİK ARASINDAKİ İLİŞKİLERİ TARTIŞIYOR*, 2005
A MEDITATION ON THE POSSIBILITY OF ROMANTIC LOVE OR WHERE YOU GOIN' WITH THAT GUN IN YOUR HAND, BOBBY SEALE AND HUEY NEWTON DISCUSS THE RELATIONSHIPS BETWEEN EXPRESSIONISM AND SOCIAL REALITY PRESENT IN HITLER'S PAINTINGS, 2005



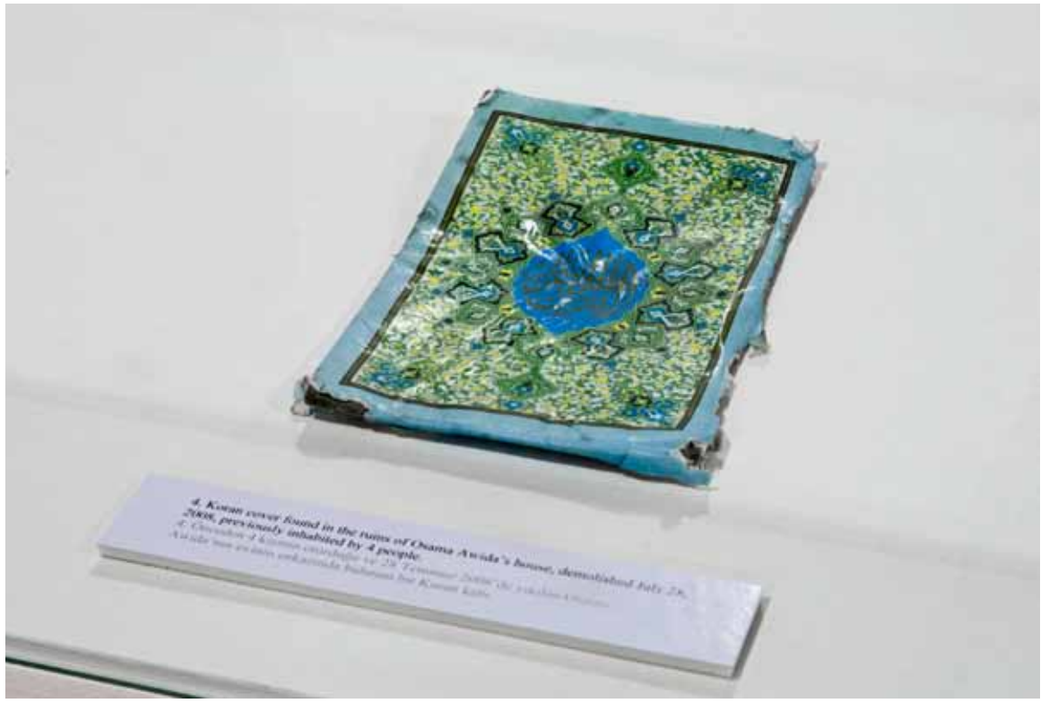
Søren Thilo Funder | *Zamanı Yakala (Seçilmiş Sayfalar)*, 2010
Seize the Time (Selected Pages), 2010







Bisan Abu-Eisheh
Eylem Aladoğan
Edgardo Aragón
Letizia Battaglia
Mark Bradford
Claire Fontaine
Abraham Cruzvillegas
William E. Jones
Martha Rosler
Wael Shawky
Camilo Yáñez
Ala Younis





Bisan Abu-Eisheh | *Bayt Byoot "Evcilik Oyunu"*, 2008–11
Bayt Byoot "Playing House", 2008–11





Bisan Abu-Eisheh | *Bayt Byoot "Evcilik Oyunu"*, 2008–11 (vitrinler fotoğraf çekimi için kaldırılmıştır)
Bayt Byoot "Playing House", 2008–11 (vitrines removed for photography)



Eylem Aladoğan | *Ruhunu dinle, kanım her an çekilebilecek demir tetiklerin şarkısını söylüyor,* 2009–11
Listen to your soul, my blood is singing iron triggers that could be released, 2009–11







Edgardo Aragón | *Aile Etkileri*, 2007–9
Family Effects, 2007–9



Letizia Battaglia | *Palermo, 1986. Adı Francesco Marino'ydu*, 1986
Palermo, 1986. His name was Francesco Marino, 1986





Mark Bradford | *Fareli Köyün Kavalcısı*, 2011
Rat Catcher of Hamelin, 2011





Claire Fontaine | *Jean Charles de Menezes için Ağıt: İstisnai Hal Üzerine Notlar*, 2005
Requiem for Jean Charles de Menezes: Notes on the State of Exception, 2005





Abraham Cruzvillegas | *Mürekkep ve Kan: 1968–2009*, 2008–9
Ink & Blood: 1968–2009, 2008–9





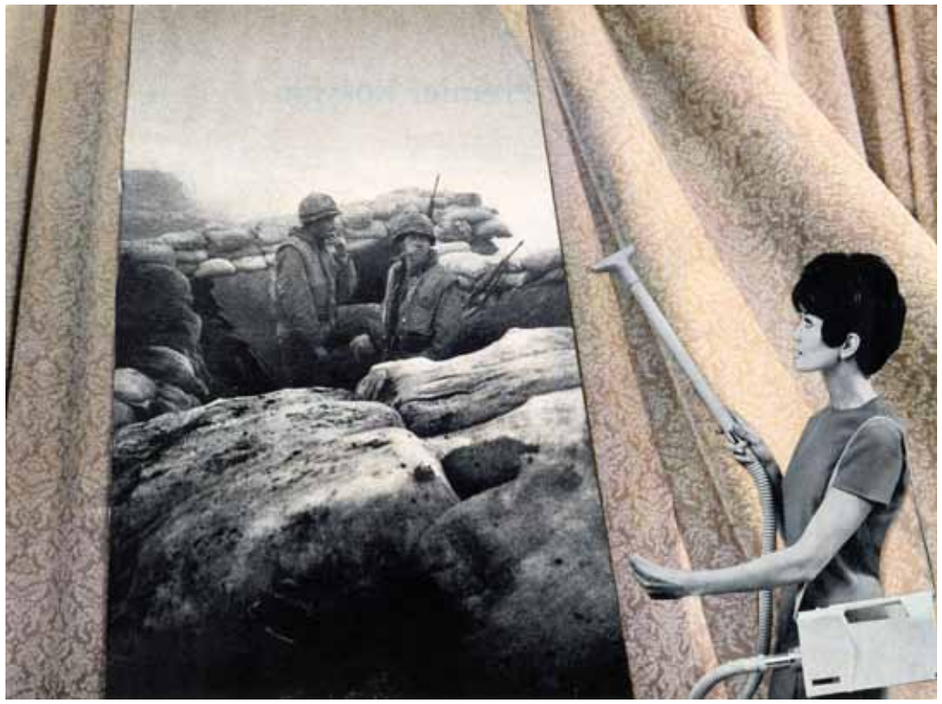
Abraham Cruzvillegas | *Mürekkep ve Kan: 1968–2009*, 2008–9
Ink & Blood: 1968–2009, 2008–9







William E. Jones | *Iskarta*, 2009
Killed, 2009



Martha Rosler | *Perdeleri Temizlerken, Güzelim Ev: Savaşı Eve Taşımak* serisinden, 1966–1972
Cleaning the Drapes from the series *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1966–1972

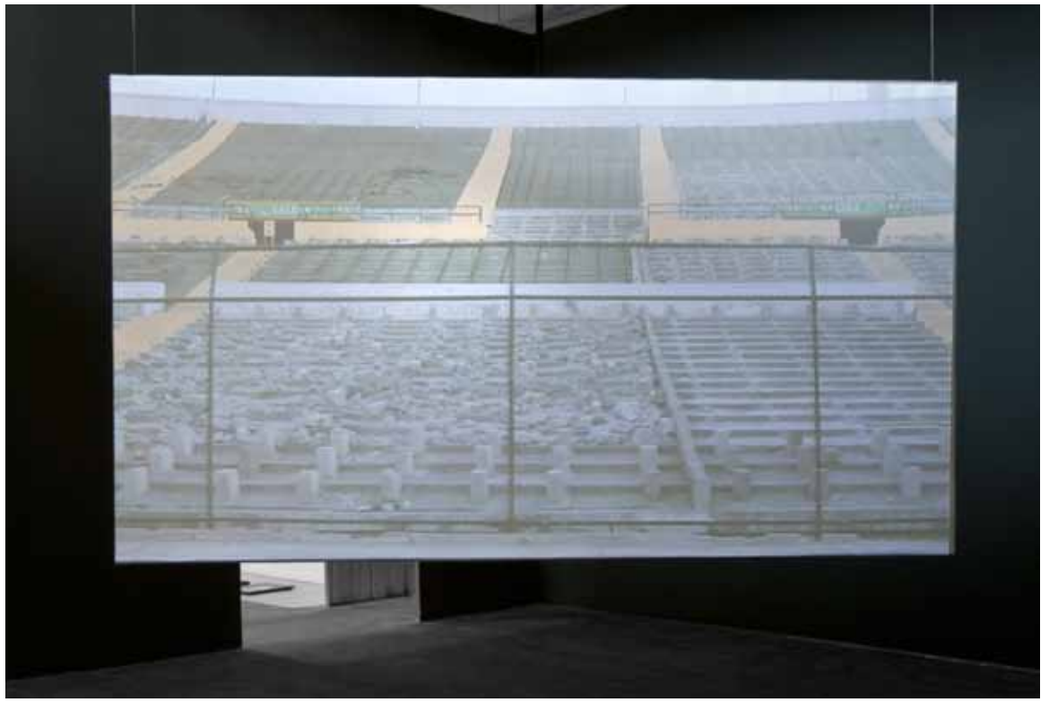




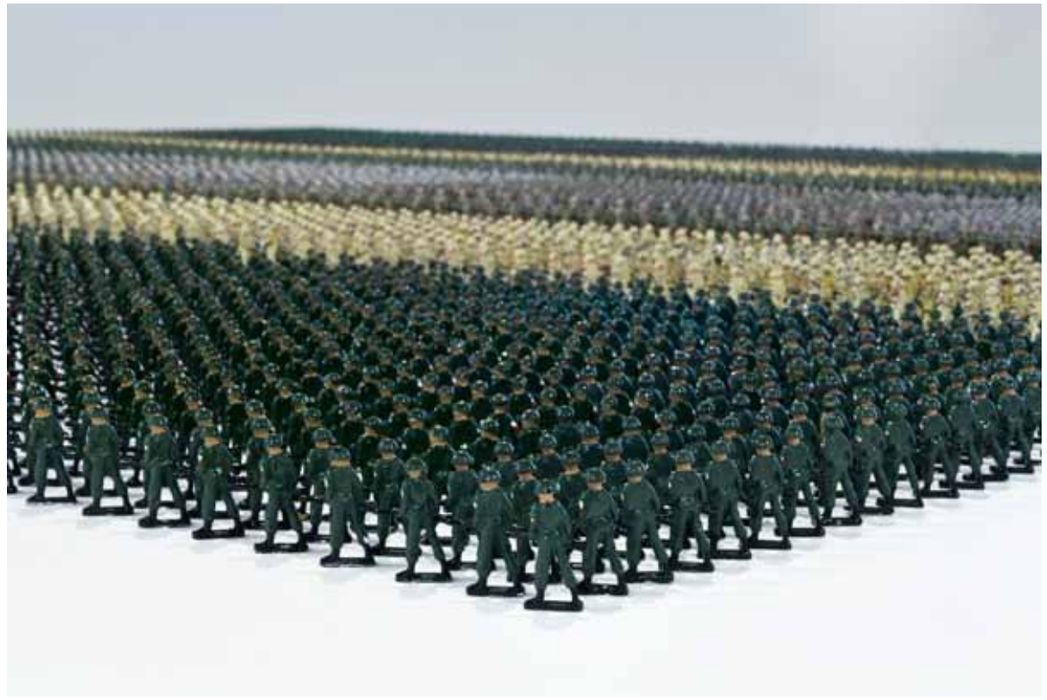


Wael Shawky | *Haçlı Seferleri Kabaresi: Korku Gösterisi Dosyası*, 2010
Cabaret Crusades: The Horror Show File, 2010





Camilo Yáñez | *Milli Stadyum 11.09.09 Santiago, Şili,* 2010
National Stadium 11.09.09 Santiago, Chile, 2010





Ala Younis | *Kurşun Askerler,* 2010–11
Tin Soldiers, 2010–11

Bienalde Yer Alan Yapıtlar
Checklist of Works in the Biennial

İSİMSİZ (SOYUTLAMA) / UNTITLED (ABSTRACTION)
KARMA SERGİ / GROUP EXHIBITION

Charbel-Joseph H. Boutros
1981'de Lübnan, Bikfaya'da doğdu / Born in 1981 in Bikfaya, Lebanon
Fransa, Paris'te ve Beyrut, Lübnan'da yaşıyor / Lives in Paris, France, and Beirut, Lebanon

İşgal #2, 2010
Karışık malzeme
Çeşitli boyutlarda
Sanatçının izniyle
Occupation #2, 2010
Mixed media
Dimensions variable
Courtesy the artist

Johanna Calle
1965'te Kolombiya, Bogotá'da doğdu / Born in 1965 in Bogotá, Colombia
Kolombiya, Bogotá'da yaşıyor / Lives in Bogotá, Colombia

Süreçsel Kutu #1, 2008–10 / *Süreçsel Kutu #2*, 2008–10 / *Süreçsel Kutu #3*, 2008–10
Karışık malzeme
166 x 96 x 4,5 cm (kutu 1); 166 x 79,5 x 4,5 cm (kutu 2); 166 x 68 x 4,5 cm (kutu 3)
Sanatçının ve Galería Casas Riegner'in (Bogotá, Kolombiya) izinleriyle
Processual Box #1, 2008–10 / *Processual Box #2*, 2008–10 / *Processual Box #3*, 2008–10
Mixed media
166 x 96 x 4.5 cm (box 1); 166 x 79.5 x 4.5 cm (box 2); 166 x 68 x 4.5 cm (box 3)
Courtesy the artist and Galería Casas Riegner, Bogotá, Colombia

Juan Capistran
1976'da Meksika, Guadalajara'da doğdu / Born in 1976 in Guadalajara, Mexico
ABD, Los Angeles'ta yaşıyor / Lives in Los Angeles, USA

Beyaz Azınlık, 2005–7
Tuval üzerine akrilik ve floklama, 4 pano
Her biri 228,6 x 49,5 cm
Sanatçının izniyle
White Minority, 2005–7
Acrylic and flocking on canvas, four panels
Each 228.6 x 49.5 cm
Courtesy the artist

Yaima Carrazana
1981'de Küba, Santiago de Cuba'da doğdu / Born in 1981 in Santiago de Cuba, Cuba
Hollanda, Amsterdam'da yaşıyor / Lives in Amsterdam, the Netherlands

"İsimsiz" (Büyük Sosyalist Ekim Devriminin İki Resimli Tarihi), 2010
Yerleştirme
2,5 x 80 x 25 cm
Sanatçının izniyle
"Untitled" (Two Illustrated Histories of the Great October Socialist Revolution), 2010
Installation
2.5 x 80 x 25 cm
Courtesy the artist

Lygia Clark
1920'de Brezilya, Belo Horizonte'de doğdu / Born in 1920 in Belo Horizonte, Brazil
1988'de Brezilya, Rio de Janeiro'da öldü / Died in 1988 in Rio de Janeiro, Brazil

Yengeç [*Caranguejo*], 1960 (replikası 2011)
Alüminyum
30 x 16 x 1 cm
Museu Serralves'de bulunan Coleção de Desenhos da Madeira (Porto, Portekiz) izniyle
Crab [*Caranguejo*], 1960 (replica 2011)
Aluminum
30 x 16 x 1 cm
Courtesy Coleção de Desenhos da Madeira deposited at Museu Serralves, Porto, Portugal

Fantastik Mimari [*Arquitetura fantastica*], 1963 (replikası 2011)
Alüminyum
30 x 30 x 1 cm
Museu Serralves'de bulunan Coleção de Desenhos da Madeira (Porto, Portekiz) izniyle
Fantastic Architecture [*Arquitetura fantastica*], 1963 (replica 2011)
Aluminum
30 x 30 x 1 cm
Courtesy Coleção de Desenhos da Madeira deposited at Museu Serralves, Porto, Portugal

Theo Craveiro
1983'te Brezilya, São Paulo'da doğdu / Born in 1983 in São Paulo, Brazil
Brezilya, São Paulo'da yaşıyor / Lives in São Paulo, Brazil

Karınca Yuvası—Görünür Fikir [*Formigueiro—Idéia Visível*], 1956/2010
100 x 100 x 15 cm
Sanatçının izniyle
Formicary—Visible Idea [*Formigueiro—Idéia Visível*], 1956/2010
100 x 100 x 15 cm
Courtesy the artist

Cevdet Erek
1974'te Türkiye, İstanbul'da doğdu / Born in 1974 in Istanbul, Turkey
Türkiye, İstanbul'da yaşıyor / Lives in Istanbul, Turkey

Güvercin Ağı, 2010
Tahta, güvercinlere karşı ağ, çelik kablolar
54 x 54 x 4 cm
Sanatçının izniyle
Thyssen-Bonemisza Art Contemporary (Viyana, Avusturya) ve Vehbi Koç Vakfı (İstanbul, Türkiye) tarafından ısmarlanan *Ses yapan 3 Nokta ve Güvercin Ağı ile Gökyüzü Süslemesi*'nden
Anti-Pigeon Net, 2010
Wood, anti-pigeon net, and steel cables
54 x 54 x 4 cm
Courtesy the artist
From *Sky Ornamentation with 3 Sounding Dots and Anti-Pigeon Net* commissioned by Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (Vienna, Austria) and Vehbi Koç Foundation (Istanbul, Turkey)

Simon Evans
1972'de İngiltere, Londra'da doğdu / Born in 1972 in London, England
Almanya, Berlin'de yaşıyor / Lives in Berlin, Germany

El, 2011
Mürekkep, kağıt, kağıt üzerine bant
96,5 x 96,5 cm
Sanatçının ve James Cohan Gallery'nin (New York, ABD/Şangay, Çin) izinleriyle
The Hand, 2011
Ink, paper, and tape on board
96.5 x 96.5 cm
Courtesy the artist and James Cohan Gallery, New York, USA/Shanghai, China

Olumlu Sonuçlar, 2011
Mürekkep, kağıt, kağıt üzerine bant
112 x 112 cm
Sanatçının ve James Cohan Gallery'nin (New York, ABD/Şangay, Çin) izinleriyle
Positive Outcomes, 2011
Ink, paper, and tape on board
112 x 112 cm
Courtesy the artist and James Cohan Gallery, New York, USA/Shanghai, China

Ses, 2010
Kağıt üzerine karışık malzeme
111,8 x 111,8 cm
Sanatçının ve James Cohan Gallery'nin (New York, ABD/Şangay, Çin) izinleriyle
The Voice, 2010
Mixed media on paper
111.8 x 111.8 cm
Courtesy the artist and James Cohan Gallery, New York, USA/Shanghai, China

Alexander Gutke
1971'de İsveç, Kungälv'de doğdu / Born in 1971 in Kungälv, Sweden
İsveç, Malmö'de yaşıyor / Lives in Malmö, Sweden

Garabet, 2010
16-mm film
Galerija Gregor Podnar'ın (Ljubljana, Slovenya / Berlin, Almanya) izniyle
Singularity, 2010
16-mm film
Courtesy Galerija Gregor Podnar (Ljubljana, Slovenia / Berlin, Germany)

Joana Hadjithomas & Khalil Joreige
1969'da Lübnan, Beyrut'ta; 1969'da Lübnan, Beyrut'ta doğdu / Born in 1969 in Beirut, Lebanon, and 1969, Beirut, Lebanon
Fransa, Paris'te ve Lübnan, Beyrut'ta yaşıyorlar / Live in Paris, France, and Beirut, Lebanon

180 Saniyelik Kalıcı Görüntü, 2006
Fotoğraf baskısı, cırtcırt ve Masonite
268 x 480 cm
Özel koleksiyonun ve CRG Gallery'nin (New York, ABD) izinleriyle
180 Seconds of Lasting Images, 2006
Photographic print, Velcro, and Masonite
268 x 480 cm
Courtesy private collection and CRG Gallery, New York, USA

Mona Hatoum
1952'de Lübnan, Beyrut'ta doğdu / Born in 1952 in Beirut, Lebanon
İngiltere, Londra'da ve Almanya, Berlin'de yaşıyor / Lives in London, England, and Berlin, Germany

İsimsiz (Düğümlerle Saç Şebekesi 6), 2003
İnsan saçı, saç spreyi, aydınger kağıdı
35 x 27 cm
Coleção de Desenhos da Madeira'nın (Madeira, Portekiz) izniyle
Untitled (Hair Grid with Knots 6), 2003
Human hair, hairspray, and tracing paper
35 x 27 cm
Courtesy Coleção de Desenhos da Madeira, Madeira, Portugal

Clara Ianni
1987'de Brezilya, São Paulo'da doğdu / Born in 1987 in São Paulo, Brazil
Almanya, Berlin'de yaşıyor / Lives in Berlin, Germany

Soyut Emek [*Trabalho Abstrato*], 2010
Kürek
60 x 100 cm
Sanatçının izniyle
Abstract Work/Labor [*Trabalho Abstrato*], 2010
Shovel
60 x 100 cm
Courtesy the artist

Magdalena Jitrik
1966'da Arjantin, Buenos Aires'te doğdu / Born in 1966 in Buenos Aires, Argentina
Arjantin, Buenos Aires'te yaşıyor / Lives in Buenos Aires, Argentina

Askeaton'da Resim, 2009 / *İsimsiz*, 2010
Tuval üzerine yağlıboya / video
40 x 50 cm / 7'
Coleção Teixeira de Freitas'ın (Lizbon, Portekiz) izniyle
Painting in Askeaton, 2009 / *Untitled*, 2010
Oil on canvas / video
40 x 50 cm / 7 min.
Courtesy Coleção Teixeira de Freitas, Lisbon, Portugal

Annette Kelm
1975'te Almanya, Stuttgart'ta doğdu / Born in 1975 in Stuttgart, Germany
Almanya, Berlin'de yaşıyor / Lives in Berlin, Germany

İsimsiz (Beyaz Nişan Tahtası), 2006
Kromojenik baskı
70 x 70 cm
Sanatçının ve Johann König'in (Berlin, Almanya) izinleriyle
Untitled (White Target), 2006
Chromogenic print
70 x 70 cm
Courtesy the artist and Johann König, Berlin, Germany

Edward Krasinski
1925'te Ukrayna, Luk'ta doğdu / Born in 1925 in Luck, Ukraine
2004'te Polonya, Varşova'da öldü / Died in 2004 in Warsaw, Poland

Müdahale [*Interwencja*], 1981
Akrilik boya, kontrplak, mavi seloteyp
100 x 70 x 42 cm
Özel koleksiyon, Foksal Gallery Foundation (Varşova, Polonya) izniyle
Intervention [*Interwencja*], 1981
Acrylic paint, plywood, and blue Sellotape
100 x 70 x 42 cm
Private collection, courtesy Foksal Gallery Foundation, Warsaw, Poland

Faouzi Laatiris
1958'de Fas, Imilchil'de doğdu / Born in 1958 in Imilchil, Morocco
Fas, Martil'de yaşıyor / Lives in Martil, Morocco

Yüz Yüze, 2010
İki ayna
Her biri 150 x 100 x 0,3 cm
Sanatçının izniyle
Vis-à-vis, 2010
Two mirrors
Each 150 x 100 x 0.3 cm
Courtesy the artist

Runo Lagomarsino
1977'de İsveç, Lund'da doğdu / Born in 1977 in Lund, Sweden
Brezilya, São Paulo'da yaşıyor / Lives in São Paulo, Brazil

Transatlantik, 2010–11
Gazete baskı kağıdı üzerine 33 adet güneşte bekletilmiş çizim
Çerçeveli olarak yaklaşık 43 x 57,5 cm
Özel koleksiyonun (Londra, İngiltere) izniyle
Trans Atlantic, 2010–11
33 sun drawings on newsprint
Approximately 43 x 57.5 cm framed
Courtesy private collection, London, England

Jac Leirner
1961'de Brezilya, São Paulo'da doğdu / Born in 1961 in São Paulo, Brazil
Brezilya, São Paulo'da yaşıyor / Lives in São Paulo, Brazil

Mavi Aşama [*Fase Azul*], 1995
Brezilya parası, yalıtım bandı, bez, ip
44,6 x 45,9 cm çerçeveli
Sanatçının ve Yvon Lambert'in (Paris, Fransa) izinleriyle
Blue Phase [*Fase Azul*], 1995
Brazilian currency, electrical tape, fabric, and thread
44.6 x 45.9 cm framed
Courtesy the artist and Yvon Lambert, Paris, France

Leonilson
1957'de Brezilya, Fortaleza'da doğdu / Born in 1957 in Fortaleza, Brazil
1993'te Brezilya, São Paulo'da öldü / Died in 1993 in São Paulo, Brazil

Yaramaz Çocuk, İçli Ruh, 1990
Kağıt üzerine mürekkep, suluboya ve altın boya
20 x 13 cm
Özel koleksiyonun (São Paulo, Brezilya) izniyle
Bad Boy, Fragile Soul, 1990
Ink, watercolor, and gold paint on paper
20 x 13 cm
Courtesy private collection, São Paulo, Brazil

Jorge Macchi
1963'te Arjantin, Buenos Aires'te doğdu / Born in 1963 in Buenos Aires, Argentina
Arjantin, Buenos Aires'te yaşıyor / Lives in Buenos Aires, Argentina

Ouro Preto, 2009
Üç kat kesilmiş gazete
56 x 35 cm
Sanatçının ve Galeria Luisa Strina'nın (São Paulo, Brezilya) izinleriyle
Ouro Preto, 2009
Three layers of cut-out newspapers
56 x 35 cm
Courtesy the artist and Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brazil

Dóra Maurer
1937'de Macaristan, Budapeşte'de doğdu / Born in 1937 in Budapest, Hungary
Macaristan, Budapeşte'de yaşıyor / Lives in Budapest, Hungary

Fotoğraf Makinesiyle Çizmek—Karenin İçinde Bir Daire [*Rajzolás kamerával kör a négyzetben*], 1979
Fotoğraf Makinesiyle Çizmek—Karenin Etrafında Bir Daire [*Rajzolás kamerával kör a négyzet körül*], 1979
Mukavva üzerine fotoğraflar ve çizim
Her biri 70 x 200 cm çerçeveli (2 karton)
Sanatçının izniyle
Drawing with the Camera—Circle in the Square [*Rajzolás kamerával kör a négyzetben*], 1979
Drawing with a Camera—Circle Around the Square [*Rajzolás kamerával kör a négyzet körül*], 1979
Photographs and drawing on cardboard
Each 70 x 100 cm framed
Courtesy the artist

Fotoğraf Makinesiyle Çizmek— Alanın İzini Sürmek I, 1979
Mukavva üzerine fotoğraflar, kağıt üzerine kurşun kalemle çizim
70 x 100 cm (çerçeveli mukavva), 30 x 40 cm (50 x 70 cm çerçeveli çizim)
Sanatçının izniyle
Drawing with a Camera—Tracing Space I, 1979
Photographs on cardboard, pencil drawing on paper
70 x 100 cm (framed cardboard), 30 x 40 cm (50 x 70 cm framed drawing)
Courtesy the artist

Yedi Kere Döndürme 1–6, 1979
Altı gümüş baskı fotoğraf
Her biri 23 x 23 cm
Sanatçının izniyle
Seven Rotations 1–6, 1979
Six gelatin silver prints
Each 23 x 23 cm
Courtesy the artist

Ernesto Neto
1964'te Brezilya, Rio de Janeiro'da doğdu / Born in 1964 in Rio de Janeiro, Brazil
Brezilya, Rio de Janeiro'da yaşıyor / Lives in Rio de Janeiro, Brazil

Boşlukta İki Korteks [*Dois Córtex no Vazio*], 2003
Yapışkan bant ve kadife şerit
89 x 53 cm
Sanatçının ve Galeria Fortes Vilaça'nın (São Paulo, Brezilya) izinleriyle
Two Cortexes in the Void [*Dois Córtex no Vazio*], 2003
Adhesive tape and velvet thread
89 x 53 cm
Courtesy the artist and Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brazil

Rivane Neuenschwander
1967'de Brezilya, Belo Horizonte'de doğdu / Born in 1967 in Belo Horizonte, Brazil
Brezilya, Belo Horizonte'de yaşıyor / Lives in Belo Horizonte, Brazil

Belirli Bir Mesafeden (Toplumsal Engeller), 2010
Beton, tahta ve çelik kablo
Çeşitli boyutlarda
Sanatçının ve Galeria Fortes Vilaça'nın (São Paulo, Brezilya) izinleriyle
At a Certain Distance (Public Barriers), 2010
Concrete, wood, and steel cable
Dimensions variable
Courtesy the artist and Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brazil

Lygia Pape
1927'de Brezilya, Rio de Janeiro'da, Friburgo'da doğdu / Born in 1927 in Friburgo, Rio de Janeiro, Brazil
2004'te Brezilya, Rio de Janeiro'da, Friburgo'da öldü / Died in 2004 in Friburgo, Rio de Janeiro, Brazil

Bölücü, 1968–85
Kromojenik baskı
40 x 57 cm
Projeto Lygia Pape'nin (Rio de Janeiro, Brezilya) izniyle
Divisor, 1968–85
Chromogenic print
40 x 57 cm
Couretesy Projeto Lygia Pape, Rio de Janeiro, Brazil

Charlotte Posenenske
1930'da Almanya, Wiesbaden'da doğdu / Born in 1930 in Wiesbaden, Germany
1985'te Almanya, Frankfurt'ta öldü / Died in 1985 in Frankfurt, Germany

Mukavva Tüp Serisi DW, 1967–2011
Oluklu mukavva
152 x 107 x 30 cm
Mirasçısının (Burkhard Brunn) izniyle
Cardboard Tubes Series DW, 1967–2011
Corrugated cardboard
152 x 107 x 30 cm
Courtesy estate (Burkhard Brunn)

Wilfredo Prieto
1978'de Küba, Sancti Spiritus'ta doğdu / Born in 1978 in Sancti Spiritus, Cuba
Küba, Havana'da ve İspanya, Barselona'da yaşıyor / Lives in Havana, Cuba, and Barcelona, Spain

Siyaseten Doğru, 2009
Karpuz
Noguerasblanchard Gallery'nin (Barselona, İspanya) izniyle
Politically Correct, 2009
Watermelon
Courtesy Noguerasblanchard Gallery, Barcelona, Spain

Pedro Cabrita Reis
1956'da Portekiz, Lizbon'da doğdu / Born in 1956 in Lisbon, Portugal
Portekiz, Lizbon'da yaşıyor / Lives in Lisbon, Portugal

İskandinavya İşi, 2001
Kağıt
23,5 x 12,5 x 7,7 cm
Özel koleksiyonun (São Paulo, Brezilya) izniyle
Scandinavian, 2001
Paper
23.5 x 12.5 x 7.7 cm
Courtesy private collection, São Paulo, Brazil

Gabriel Sierra
1975'te Kolombiya, Bolivar'da, San Juan Nepomuceno'da doğdu / Born in 1975 in San Juan Nepomuceno, Bolivar, Colombia
Kolombiya, Bogotá'da yaşıyor / Lives in Bogotá, Colombia

İsimsiz (Matematik Dersi İçin Destek) [*Sin titulo (Soporte para lección de matemáticas)*], 2007
Cetveller, tabak ve meyveler
Çeşitli boyutlarda
Özel koleksiyonun (São Paulo, Brezilya) izniyle
Untitled (Support for Math Class) [*Sin titulo (Soporte para lección de matemáticas)*], 2007
Rulers, plate, and fruit
Dimensions variable
Courtesy private collection, São Paulo, Brazil

Adriana Varejão
1964'te Brezilya, Rio de Janeiro'da doğdu / Born in 1964 in Rio de Janeiro, Brazil
Brezilya, Rio de Janeiro'da yaşıyor / Lives in Rio de Janeiro, Brazil

Fontana Usulü Kesikli Duvar, İstanbul [*Parede com Incisões à la Fontana, Istambul*], 2011
Tuval üzerine yağlıboya, alüminyum ve tahta üzerine poliüretan ve kaide
95 x 120 cm
Galeria Fortes Vilaça'nın, (São Paulo, Brezilya) izniyle
Wall with Incisions à la Fontana, Istanbul [*Parede com Incisões à la Fontana, Istambul*], 2011
Oil on canvas, polyurethane on aluminum and wood, and support
95 x 120 cm
Courtesy Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brazil

KİŞİSEL SUNUMLAR / SOLO PRESENTATIONS

Zarouhie Abdalian
1982'de ABD, New Orleans'da doğdu / Born in 1982 in New Orleans, USA
ABD, Oakland'da yaşıyor / Lives in Oakland, USA

Hakimiyet altında tutulmuş olmak, 2011
Dokunsal dönüştürücüler, duyulur hale getirilmiş sesaltı frekans, çekül sarkacı, mekana uygun olarak hazırlanan oda
Çeşitli boyutlarda
Sanatçının izniyle
Having been held under the sway, 2011
Tactile transducers, amplified subaudio, plumb bob, site-specific room
Dimensions variable
Courtesy the artist

Nazgol Ansarinia
1979'da İran, Tahran'da doğdu / Born in 1979 in Tehran, Iran
İran, Tahran'da yaşıyor / Lives in Tehran, Iran

Yamalar (Tebriz Halısı), 2011
Pamuk ve yün, el yapımı halı
380 x 163 cm
Sanatçının ve Green Cardamom Gallery'nin (Londra, İngiltere) izinleriyle
Mendings (Tabriz Carpet), 2011
Cotton and wool, hand-made carpet
380 x 163 cm
Courtesy the artist and Green Cardamom Gallery, London, England

İsimsiz 1–5– Yanmaz, Yapışmaz, Leke Tutmaz, 2009–10:
İsimsiz 1 (altyapı hizmetleri)
İsimsiz 2 (eğitim)
İsimsiz 3 (ulaşım)
İsimsiz 4 (yiyecek ve içecekler)
İsimsiz 5 (çeşitli)
Kalıba dökülmüş silikon ve mukavva
63 x 100 cm
Sanatçının ve Green Cardamom Gallery'nin (Londra, İngiltere) izinleriyle
Untitled 1–5– Nonflammable, Non-stick, Nonstain, 2009–10:
Untitled 1 (utilities)
Untitled 2 (education)
Untitled 3 (transportation)
Untitled 4 (food & drinks)
Untitled 5 (miscellaneous)
Cast silicon and cardboard
63 x 100 cm
Courtesy the artist and Green Cardamom Gallery, London, England

Ulusal Güvenlik Kitap Dizisi, 2006
Sanatçı kitabı, bez kapak üstüne altın mühür
29,7 x 21 x 2,5 cm
Sanatçının ve Green Cardamom Gallery'nin (Londra, İngiltere) izinleriyle
National Security Book Series, 2006
Artist's book with gold seal on fabric cover
29.7 x 21 x 2.5 cm
Courtesy the artist and Green Cardamom Gallery, London, England

Alessandro Balteo Yazbeck & Media Farzin
1972'de Venezüela, Caracas'ta doğdu; 1979'da ABD, San Diego'da doğdu / Born in 1972 in Caracas, Venezuela; born in 1979 in San Diego, USA
Almanya, Berlin'de yaşıyor; ABD, New York'ta yaşıyor / Lives in Berlin, Germany; lives in New York, USA

Alessandro Balteo Yazbeck
Geleceği Gösteren Saat, 1951, gece 11, 2009–11
Video 24:49'
Henrique Faria Fine Art'ın (New York, ABD) ve Galería Luisa Strina'nın (São Paulo, Brezilya) izinleriyle
Alessandro Balteo Yazbeck
Chronoscope, 1951, 11pm, 2009–11
Video, 24:49 min.
Courtesy Henrique Faria Fine Art, New York, USA, and Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brazil

Alessandro Balteo Yazbeck, Media Farzin işbirliği ile
L.C.V., 1939 (Kromojenik baskı versiyonu)
Kültürel Diplomasi: İhmal Ettiğimiz Bir Sanat serisinden, 2007–9
Kromojenik baskı dijital röprodüksiyon, Time dergisi kapağı (22 Mayıs 1939), anlatısal metinle birlikte duvar etiketi ve vinil harfler
Çeşitli boyutlarda
Coleção Teixeira de Freitas'ın (Lizbon, Portekiz) izniyle
Alessandro Balteo Yazbeck in collaboration with Media Farzin
R.S.V.P, 1939 (C-print version)
From the series *Cultural Diplomacy: An Art We Neglect*, 2007–9
Chromogenic print digital reproduction, Time magazine cover (May 22, 1939), vinyl lettering on wall and wall label with narrative text
Dimensions variable
Courtesy Coleção Teixeira de Freitas, Lisbon, Portugal

Alessandro Balteo Yazbeck, Media Farzin işbirliği ile
Didaktik Pano ve Alexander Calder'in

Bombalı Dikey Öbeğinin (1943) Modeli, Kültürel Diplomasi: İhmal Ettiğimiz Bir Sanat serisinden, 2007–9
Kromojenik baskı dijital röprodüksiyon, orijinal Calder heykelinin gerçek boyutlarda modeli (karbon fiber, pleksiglas, akrilik boya, ABS plastik/FDM teknolojisi), galeri metninin yazıldığı iki duvar etiketi
Çeşitli boyutlarda
Coleção Teixeira de Freitas'ın (Lizbon, Portekiz) izniyle
Alessandro Balteo Yazbeck in collaboration with Media Farzin
Didactic Panel and Model of Alexander Calder's Vertical Constellation with Bomb, 1943, From the series Cultural Diplomacy: An Art We Neglect, 2007–9
Chromogenic print digital reproduction, real-size model of original Calder sculpture (carbon fiber, Plexiglas, acrylic paint, ABS plastic/Fused Deposition Modeling), two wall labels with gallery text
Dimensions variable
Courtesy Coleção Teixeira de Freitas, Lisbon, Portugal

Alessandro Balteo Yazbeck, Media Farzin işbirliği ile
Alexander Calder'in mobil heykeli Turuncu Balık (1946) Tahran Çağdaş Sanat Müzesi'nde, ayrıntı, 2008
Kültürel Diplomasi: İhmal Ettiğimiz Bir Sanat serisinden, 2007–9
Dijital dosyadan kromojenik baskı reprodüksiyonu, fotoğraf: Ehsan Behmanesh, Anlatısal metinle birlikte duvar etiketi ve vinil harfler
177 x 160,5 cm
Henrique Faria Fine Art'ın (New York, ABD) ve Coleção Teixeira de Freitas'ın (Lizbon, Portekiz) izinleriyle
Alessandro Balteo Yazbeck in collaboration with Media Farzin
Detail of Alexander Calder's performing mobile Orange Fish (1946) at the Tehran Museum of Contemporary Art, 2008
From the series *Cultural Diplomacy: An Art We Neglect*, 2007–9
Chromogenic reproduction from digital file, photograph by Ehsan Behmanesh; wall label with narrative text and vinyl lettering on wall
177 x 160.5 cm
Courtesy Coleção Teixeira de Freitas, Lisbon, Portugal

Alessandro Balteo Yazbeck
İstikrarSIZ-Mobil, 2006
Modern Karmaşıklıklar, ABD Müdahaleleri serisinden, 2006–9
Karbon fiber, pleksiglas, polipropilen ve naylon plastik vakum elemanlar, pirinç, kurşun, kağıt belgeler (fotokopi), vinil metin (duvar üstüne), The New Yorker Dergisi 17 Nisan 2006 kapağı ve arka kapağı, Seymour Hersh makale sayfaları (aynı sayıda 30-31), kubbe aydınlatması, özel yapım platform
249 x 350 x 396 cm
Sanatçının ve Coleção Teixeira de Freitas'ın (Lizbon, Portekiz) izinleriyle
Alessandro Balteo Yazbeck
UNstabile-Mobile, 2006
From the series: *Modern Entanglements, U.S. Interventions*, 2006–9
Carbon fiber, plexiglas, polypropylene and nylon plastic vacuum fittings, brass, lead, paper documents (photocopy), vinyl text (on wall), the *New Yorker* magazine, April 17, 2006 cover and back cover, Seymour Hersh article pages (30–31 same issue), cenital light, custom-made platform
249 x 350 x 396 cm
Courtesy the artist and Coleção Teixeira de Freitas, Lisbon, Portugal)

Geta Brătescu
1926'da Romanya, Ploieşti'de doğdu / Born in 1926 in Ploieşti, Romania
Romanya, Bükreş'te yaşıyor / Lives in Bucharest, Romania

Artıklar, 1978
Kağıt üzerine kumaşla yapılmış 15 adet kolaj
Her biri 35 x 50 cm
Sanatçının ve Ivan Gallery'nin (Bükreş, Romanya) izinleriyle
Vestigii, 1978
15 textile collages on paper
Each 35 x 50 cm
Courtesy the artist and Ivan Gallery, Bucharest, Romania

Adrian Esparza
1970'te ABD, El Paso'da doğdu / Born in 1970 in El Paso, USA
ABD, El Paso'da yaşıyor / Lives in El Paso, USA

Uzak ve Geniş, 2011
Serape (Meksika örtüsü), tahta ve çiviler
274 x 1767 cm
Sanatçının izniyle
Far and Wide, 2011
Serape (Mexican blanket), wood, and nails
274 x 1767 cm
Courtesy the artist

Renata Lucas
1971'de Brezilya, Ribeirão Preto'da doğdu / Born in 1971 in Ribeirão Preto, Brazil
Brezilya, São Paulo'da yaşıyor / Lives in São Paulo, Brazil

Fay Hattı [*Falha*], 2003
Kontrplak, menteşeler ve sürgüler
Çeşitli boyutlarda
Sanatçının izniyle
Failure [*Falha*], 2003
Plywood, hinges, pushers
Dimensions variable
Courtesy the artist

Dóra Maurer
1937'de Macaristan, Budapeşte'de doğdu / Born in 1937 in Budapest, Hungary
Macaristan, Budapeşte'de yaşıyor / Lives in Budapest, Hungary

Alanın İzini Sürmek I. (olağanüstü manzara), 1979
Karton üzerine gümüş jelatin baskı ve kağıt üzerine grafit
70 x 100 cm ve 30 x 40 cm (70 x 50 cm ebadındaki karton üzerine)
Sanatçının izniyle
Tracing Space I. (stottering panorama), 1979
Silver gelatine prints on cardboard and graphite on paper
70 x 100 cm and 30 x 40 cm on 70 x 50 cm cardboard
Courtesy the artist

Alanın İzini Sürmek III, 1979
Karton üzerine fotoğraflar
42,5 x 71,5 cm
Sanatçının izniyle
Tracing Space III, 1979
Photographs on cardboard
42.5 x 71.5 cm
Courtesy the artist

Saklı Yapılar—Sistem Çizimi, 1977
Kağıt üzerine çini mürekkebi
50 x 65 cm
Sanatçının izniyle
Hidden Structures—System Drawing, 1977
Chinese ink on paper
50 x 65 cm
Courtesy the artist

Saklı Yapılar Serisi I. 1–6, 1977
Sürtme tekniği, kağıt üzerine grafit, altı sayfa
Her biri 59 x 42,5 cm
Sanatçının izniyle
Hidden Structures Series I. 1–6, 1977
Frottage, graphite on paper, six sheets
Each 59 x 42.5 cm
Courtesy the artist

Saklı Yapılar Serisi II. 1–2, 1977
Sürtme tekniği, kağıt üzerine grafit, iki sayfa
Her biri 59 x 43 cm
Sanatçının izniyle
Hidden Structures Series II. 1–2, 1977
Frottage, graphite on paper, two sheets
Each 59 x 43 cm
Courtesy the artist

Plakayı Çok Yüksekten Fırlatmak, 1970 / *Plakaya Asit Damlatmak (ve fotobelgeleme)*, 1970
Fotoğraflar, karton üzerine tebeşir
Her biri 70 x 50 cm
Sanatçının izniyle
Throwing the plate from very high, 1970 / *Dropping acid to the Plate (and photodocumentation)*, 1970
Photographs, chalk on cardboard
Each 70 x 50 cm
Courtesy the artist

Minimal Hareketlerin İncelenmesi (Ayakkabılı Çalışma), 1972 / *Minimal Hareketlerin İncelenmesi (Serçeler)*, 1972 / *Minimal Hareketlerin İncelenmesi (Kavaklar)*, 1972 / *Minimal Hareketlerin İncelenmesi (Klaus Groh'la Deniz Kenarında)*, 1972 / *Minimal Hareketlerin İncelenmesi (Karahindiba)*, 1972 / *Minimal Hareketlerin İncelenmesi (Tavuskuşu)*, 1972 / *Minimal Hareketlerin İncelenmesi (Tek Kişilik Futbol)*, 1972
Fotoğraflar, karton üzerine tebeşir
Her biri 70 x 50 cm
Sanatçının izniyle
Study of Minimal Movements (Etude with Shoes), 1972 / *Study of Minimal Movements (Sparrows)*, 1972 / *Study of Minimal Movements (Poplars)*, 1972 / *Study of Minimal Movements (on the seashore with Klaus Groh)*, 1972 / *Study of Minimal movements (Dandelion)*, 1972 / *Study of Minimal Movements (Peacock)*, 1972 / *Study of Minimal Movements (One-man Soccer)*, 1972
Photographs, chalk on cardboard
Each 70 x 50 cm
Courtesy the artist

Füsun Onur
1938'de Türkiye, İstanbul'da doğdu / Born in 1938 in Istanbul, Turkey
Türkiye, İstanbul'da yaşıyor / Lives in Istanbul, Turkey

Noktürn, 2011
Kağıt ve işleme
31 x 22 cm
Sanatçının izniyle
Nocturne, 2011
Paper and embroidery
31 x 22 cm
Courtesy the artist

Fısıltı, 2010
Masa yerleştirmesi
50 x 53 x 43,5 cm
Sanatçının izniyle
Whisper, 2010
Table installation
50 x 53 x 43.5 cm
Courtesy the artist

Bir Sergiden, 1989
Kumaş ve altın boya
50 x 40 cm
Sanatçının izniyle
From an exhibition, 1989
Fabric and golden paint
50 x 40 cm
Courtesy the artist

Estetik Uygulamalar, 1988
Kumaş ve boya
50 x 39 cm
Sanatçının izniyle
Aesthetic Applications, 1988
Fabric and paint
50 x 39 cm
Courtesy the artist

İsimsiz, 1981
İplik ve boya
48 x 36 cm
Sanatçının izniyle
Untitled, 1981
Thread and paint
48 x 36 cm
Courtesy the artist

İsimsiz, 1971
Kağıt üzerine baskı
21,2 x 45,2 cm
Sanatçının izniyle
Untitled, 1971
Print on paper
21.2 x 45.2 cm
Courtesy the artist

İsimsiz, 1968
Alçı
Sanatçının izniyle
Untitled, 1968
Plaster
Courtesy the artist

Gabriel Sierra
1975'te Kolombiya, San Juan Nepomuceno'da doğdu / Born in 1975 in San Juan Nepomuceno, Colombia
Kolombiya, Bogotá'da yaşıyor / Lives in Bogotá, Colombia

İsimsiz (Ertelenmiş Ölüdoğa), 2011
Ahşap ve elmalar
Çeşitli boyutlarda
Sanatçının, Galeria Luisa Strina'nın (São Paulo, Brezilya) ve Casas Riegner'in (Bogotá, Kolombiya) izinleriyle
Untitled (Postponed Still Life), 2011
Wood and apples
Dimensions variable
Courtesy Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brazil, and Casas Riegner, Bogotá, Colombia

Mona Vatamanu & Florin Tudor
1968'de Romanya, Constanta'da doğdu; 1974'te İsviçre, Cenevre'de doğdu / Born in 1968 in Constanta, Romania; born in 1974 in Geneva, Switzerland
Romanya, Bükreş'te yaşıyor; Almanya, Berlin'de yaşıyor / Lives in Bucharest, Romania; lives in Berlin, Germany

Toprak Dağıtımı, 2010
Karışık malzemeyle yerleştirme
Çeşitli boyutlarda
Sanatçıların, Lombard-Freid Projects'in (New York, ABD) ve Andreiana Mihail Gallery'nin (Bükreş, Romanya) izinleriyle
Land Distribution, 2010
Mixed-media installation
Dimensions variable
Courtesy the artists; Lombard-Freid Projects, New York, USA; and Andreiana Mihail Gallery, Bucharest, Romania

"İSİMSİZ" (ROSS) / "UNTITLED" (ROSS) KARMA SERGİ / GROUP EXHIBITION

Jonathas de Andrade
1982'de Brezilya, Maceió'da doğdu / Born in 1982 in Maceió, Brazil
Brezilya, Recife'de yaşıyor / Lives in Recife, Brazil

1'de 2 [*2 em 1*], 2010
28 kromojenik fotoğraf ve 8 çizimle yerleştirme
Çeşitli boyutlarda
Galeria Vermelho'nun (São Paulo, Brezilya) izniyle
2 in 1 [*2 em 1*], 2010
Installation of 28 chromogenic photographs and eight drawings
Dimensions variable
Courtesy Galeria Vermelho, São Paulo, Brazil

Kutluğ Ataman
1961'de Türkiye, İstanbul'da doğdu / Born in 1961 in Istanbul, Turkey
Türkiye, İstanbul'da, Pakistan, İslamabad'da ve İngiltere, Londra'da yaşıyor / Lives in Istanbul, Turkey; Islamabad, Pakistan; and London, England

forever, 2011
Yatak ve iplik
200 x 160 x 22 cm
Sanatçının ve Thomas Dane Gallery'nin (Londra, İngiltere) izinleriyle
forever, 2011
Bed and thread
200 x 160 x 22 cm
Courtesy the artist and Thomas Dane Gallery, London, England

jarse, 2011
Ayna ve kağıt
54 x 83 cm
Sanatçının ve Thomas Dane Gallery'nin (Londra, İngiltere) izinleriyle
jarse, 2011
Mirror and paper
54 x 83 cm
Courtesy the artist and Thomas Dane Gallery, London, England

George Awde
1980'de ABD, Boston'da doğdu / Born in 1980 in Boston, USA
Lübnan, Beyrut'ta yaşıyor / Lives in Beirut, Lebanon

Beyrut 2008, 2008
İnkjet baskı
60 x 76 cm
Sanatçının izniyle
Beirut 2008, 2008
Inkjet print
60 x 76 cm
Courtesy the artist

Aley 2007, 2007
İnkjet baskı
60 x 76 cm
Sanatçının izniyle
Aley 2007, 2007
Inkjet print
60 x 76 cm
Courtesy the artist

Tom Burr
1963'te ABD, New Haven'da doğdu / Born in 1963 in New Haven, USA
ABD, Norfolk'ta ve New York'ta yaşıyor / Lives in Norfolk and New York, USA

Durmaksızın Yinelenen Hareket, 2009
Tahta, metal köşebentler ve cıvatalar, halı kaplama, aynalı karolar
168,9 x 243,8 x 243,8 cm
Sanatçının ve Bortolami Gallery'nin (New York, ABD) izinleriyle
Endlessly Repeated Gesture, 2009
Wood, metal brackets and bolts, carpeting, and mirrored tile
168.9 x 243.8 x 243.8 cm
Courtesy the artist and Bortolami Gallery, New York, USA

Juan Capistran
1976'da Meksika, Guadalajara'da doğdu / Born in 1976 in Guadalajara, Mexico
ABD, Los Angeles'ta yaşıyor / Lives in Los Angeles, USA

Siyah Üstüne Siyah (İki John), 2007
MDF üzerine vernik
182 x 30 x 76 cm
Sanatçının izniyle
Black on Black (Two Johns), 2007
Lacquer on MDF
182 x 30 x 76 cm
Courtesy the artist

Tammy Rae Carland
1965'te ABD, Portland Maine'de doğdu / Born in 1965 in Portland, Maine, USA
ABD, Oakland'da yaşıyor / Lives in Oakland, USA

Lezbiyen Yatakları (İsimsiz #3), 2002 / *Lezbiyen Yatakları (İsimsiz #5)*, 2002 / *Lezbiyen Yatakları (İsimsiz #6)*, 2002 / *Lezbiyen Yatakları (İsimsiz #10)*, 2002 / *Lezbiyen Yatakları (İsimsiz #11)*, 2002 / *Lezbiyen Yatakları (İsimsiz #13)*, 2002
Renkli fotoğraflar
Her biri 97,2 x 73,7 cm
Sanatçının ve Silverman Gallery'nin (San Francisco, Kaliforniya, ABD) izinleriyle
Lesbian Beds (Untitled #3), 2002 / *Lesbian Beds (Untitled #5)*, 2002 / *Lesbian Beds (Untitled #6)*, 2002 / *Lesbian Beds (Untitled #10)*, 2002 / *Lesbian Beds (Untitled #11)*, 2002 / *Lesbian Beds (Untitled #13)*, 2002
Color photographs
Each 97.2 x 73.7 cm
Courtesy the artist and Silverman Gallery, San Francisco, USA

Michael Elmgreen & Ingar Dragset
1961'de Danimarka, Kopenhag ve 1969'da Norveç, Trondheim'da doğdu / Born in 1961 in Copenhagen, Denmark, and in 1969 in Trondheim, Norway
İngiltere, Londra'da ve Almanya, Berlin'de yaşıyorlar / Live in London, England, and Berlin, Germany

Siyah Beyaz Günlük, Şek. 5, 2009
364 siyah beyaz ve doygunluğu azaltılmış renkli baskı
Çeşitli boyutlarda
Galeria Helga de Alvear'ın (Madrid, İspanya) izniyle
The Black and White Diary, Fig. 5, 2009
364 black-and-white and desaturated color prints
Dimensions variable
Courtesy Galeria Helga de Alvear, Madrid, Spain

David Haines
1969'da İngiltere, Nottingham'da doğdu / Born in 1969 in Nottingham, England
Hollanda, Amsterdam'da yaşıyor / Lives in Amsterdam, the Netherlands

Nike, Adidas ve New Balance Marka Lastik Ayakkabılarla Ölüdoğa, 2005
Kağıt üzerine kurşun kalem ve sakız
43 x 49 cm
Coleção de Desenhos da Madeira'nın (Madeira, Portekiz) izniyle
Still life with Nike, Adidas and New Balance sneakers, 2005
Pencil and chewing gum on paper
43 x 49 cm
Courtesy Coleção de Desenhos da Madeira, Madeira, Portugal

Carlos Herrera
1976'da Arjantin, Rosario'da doğdu / Born in 1976 in Rosario, Argentina
Arjantin, Rosario'da yaşıyor / Lives in Rosario, Argentina

Mükemmel Isı serisinden İsimsiz yapıtlar, 2006–11
7 nesneden her biri 30 x 20 x 14 cm
Sanatçının izniyle
Untitled, from the series *Perfect Temperature*, 2006–11
Seven objects, each 30 x 20 x 14 cm
Courtesy the artist

Colter Jacobsen
1975'te ABD, Ramona'da doğdu / Born in 1975 Ramona, USA
ABD, San Francisco'da yaşıyor / Lives in San Francisco, USA

C, 2010
Kağıt üzerine grafit
21,3 x 14,6 cm
Özel koleksiyonun (São Paulo, Brezilya) izniyle
C, 2010
Graphite on paper
21.3 x 14.6 cm
Courtesy private collection, São Paulo, Brazil

Henrik Olesen
1967'de Danimarka, Esbjerg'de doğdu / Born in 1967 in Esbjerg, Denmark
Almanya, Berlin'de yaşıyor / Lives in Berlin, Germany

Önce Sonra: Geriye Doğru Konuşmak, 2006–11
Kağıt üzerine 16 sayfalık metin
21 x 30 cm
Sanatçının ve Galerie Buchholz'un (Berlin, Almanya) izinleriyle
Pre Post: Speaking Backwards, 2006–11
16 pages of text on paper
21 x 30 cm
Courtesy the artist and Galerie Buchholz, Berlin, Germany

Ira Sachs
1965'te ABD, Memphis'te doğdu / Born in 1965 in Memphis, USA
ABD, New York'ta yaşıyor / Lives in New York, USA

Son Adres, 2010
Video, 9'
Sanatçının izniyle
Last Address, 2010
Video, 9 min.
Courtesy the artist

Collier Schorr
1963'te ABD, New York'ta doğdu / Born in 1963 in New York, USA
ABD, New York'ta yaşıyor / Lives in New York, USA

İkili (Bahar Tatili), 1997
5 kromojenik baskıdan oluşan set
Her biri 25,4 x 33 cm
303 Gallery'nin (New York, ABD) izniyle
Spring Break [*Die Zwei*], 1997
Five chromogenic prints
Each 25.4 x 33 cm
Courtesy 303 Gallery, New York, USA

KİŞİSEL SUNUMLAR / SOLO PRESENTATIONS

Ardmore Ceramic Art Studio
1985'te kurulan sanatçı kolektifi / Artists' collective, founded in 1985
Güney Afrika, Ardmore'da bulunuyor / Based in Ardmore, South Africa

AIDS'in çirkinliği, 2009
Punch ve yürüteci, 2008
Maymunlu Şamdanlar, 2008
Wonderboy Nxumalo, Öğretmeni Fée'ye Bir Meleğin hediyesini veriyor, 2008
Doktorun Çaresizliği, 2008
Punch ve Mavis çömlek boyarken, 2006
Thabo Mbeki Resimli Çanak, 2002
AIDS'in, HIV'ın Yayılması, 2002
Sangoma: Kimileri AIDS'e karşı bir kocakarı ilacı var sanıyor, 2002
Milletimiz, Hayatımız, 2001
İskeletler, 2001
Sayılı Günlerimiz, 2000
Bana inan, 2000
İnsanlar bu hastalığı anlasın, 2000
AIDS'i hafife almanın alemi yok, 2000
Başımız sağ olsun, 2000
Aşk Hikayesi, 1999
Beyaz pişirilmiş toprak, sır altı boyama, şeffaf sır
Çeşitli boyutlarda
Ardmore Seramik Sanatı Stüdyosu'nun izniyle
The ugliness of AIDS, 2009
Punch on a walker 2008
Monkey Candlesticks, 2008
Wonderboy Nxumalo gives Fee a gift of an Angel, 2008
Doctor's Despair, 2008
Punch and Mavis painting pots, 2006
Thabo Mbeki Vessel, 2002
Spread of HIV/AIDS, 2002
Sangoma: Some people think there is a traditional cure for AIDS, 2002
Our nation, Our life, 2001
Skeletons, 2001
Days of our lives, 2000
Believe in me, 2000
People must understand about this disease, 2000
We don't have to take AIDS as a joke, 2000
We are very sorry, 2000
Love Story, 1999
White earthenware clay, under glaze paint with a transparent glaze
Dimensions variable
Courtesy Ardmore Ceramic Art Studio

Nicolás Bacal
1985'te Arjantin, Buenos Aires'te doğdu / Born in 1985 in Buenos Aires, Argentina
Arjantin, Buenos Aires'te yaşıyor / Lives in Buenos Aires, Argentina

Senden Sonra Uzam-Zamanın Geometrisi [*La geometria del espacio tiempo después de vos*], 2010
Saat
30 x 30 cm
Sanatçının izniyle
The Geometry of Space-Time After You [*La geometria del espacio tiempo después de vos*], 2010
Clock
30 x 30 cm
Courtesy the artist

Teresa Burga
1935'te Peru, Iquitos'ta doğdu / Born in 1935 in Iquitos, Peru
Peru, Lima'da yaşıyor / Lives in Lima, Peru

İsimsiz, 1979; *İsimsiz*, 1975; *İsimsiz*, 1975; *İsimsiz*, 1975
Kağıt üzerine mürekkep ve kurşun kalem
Çeşitli boyutlarda
Sanatçının izniyle
Untitled, 1979; *Untitled*, 1975; *Untitled*, 1975; *Untitled*, 1975
Ink and pencil on paper
Dimensions variable
Courtesy the artist

İsimsiz, 1979; *İsimsiz*, 1978; *İsimsiz*, 1972
Kağıt üzerine kurşun kalem
Çeşitli boyutlarda
Sanatçının izniyle
Untitled, 1979; *Untitled*, 1978; *Untitled*, 1972
Pencil on paper
Dimensions variable
Courtesy the artist

Otoportre. Yapı. Rapor, 9.6.1972 [*Autorretrato. Estructura. Informe, 9.6.1972*], 1972
Çizimler, kan tahlilleri, elektrokardiyogram sonuçları, fonokardiyogram sonuçları, ışıklı nesne ve ses ile yerleştirme
Çeşitli boyutlarda
Sanatçının izniyle
Self-Portrait. Structure. Report, 9.6.1972 [*Autorretrato. Estructura. Informe, 9.6.1972*], 1972
Installation with drawings, bloodworks, electrocardiogram results, phonocardiogram results, luminous object, and sound
Dimensions variable
Courtesy the artist

Group Material
1979'da ABD, New York'ta kuruldu / Formed in 1979 in New York, USA

AIDS Zaman Dizini'nden seçme belgeler, 1989
Karışık malzeme
Çeşitli boyutlarda
Fales Library'nin ve New York Üniversitesi Özel Koleksiyonu'nun (New York, ABD) izinleriyle
Selected documents from AIDS Timeline, 1989
Various materials
Dimensions variable
Courtesy Fales Library and Special Collections, New York University, New York, USA

Leonilson
1957'de Brezilya, Fortaleza'da doğdu / Born in 1957 in Fortaleza, Brazil
1993'te Brezilya, São Paulo'da öldü / Died in 1993 in São Paulo, Brazil

Ayrılan Sular [*Águas divididas*], yaklaşık 1993
İpek ve pamuklu bez üzerine işleme
42 x 38 cm
Família Bezerra Dias'ın (São Paulo, Brezilya) izniyle
Divided Waters [*Águas divididas*], ca. 1993
Embroidery on silk and cotton cloth
42 x 38 cm
Courtesy Família Bezerra Dias, São Paulo, Brazil

Erkek Kıyafetleri [*Roupa de homem*], yaklaşık 1992
Siyah beyaz ekoseli dikilmiş pamuklu kumaş
64 x 36 cm
Família Bezerra Dias'ın (São Paulo, Brezilya) izniyle
Man's Clothing [*Roupa de homem*], ca. 1992
Sewn plaid black and white cotton
64 x 36 cm
Courtesy Família Bezerra Dias, São Paulo, Brazil

Liman [*El Puerto*], 1992
Pamuklu bez üzerine işleme ve ayna
23 x 16 cm
Família Bezerra Dias'ın (São Paulo, Brezilya) izniyle
The Port [*El Puerto*], 1992
Embroidery on cotton cloth and mirror
23 x 16 cm
Courtesy Família Bezerra Dias, São Paulo, Brazil

İsimsiz, 1992
Vual üzerine işleme
48 x 43 cm
Galeria Luisa Strina'nın (São Paulo, Brezilya) izniyle
Untitled, 1992
Embroidery on voile
48 x 43 cm
Courtesy Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brazil

J.L.B.D., yaklaşık 1992
Kadife üzerine işleme
14 x 12,5 cm
Família Bezerra Dias'ın (São Paulo, Brezilya) izniyle
J.L.B.D., ca. 1992
Embroidery on velvet
14 x 12.5 cm
Courtesy Família Bezerra Dias, São Paulo, Brazil

Yeşil ve Sarı [*Verde e amarelo*], 1992
Vual üzerine işleme ve akrilik
37 x 28,5 cm
Família Bezerra Dias'ın (São Paulo, Brezilya) izniyle
Green and Yellow [*Verde e amarelo*], 1992
Embroidery on voile and acrylic
37 x 28.5 cm
Courtesy Família Bezerra Dias, São Paulo, Brazil

Boş Adam, 1991
Bez üzerine işleme
53 x 37 cm
Família Bezerra Dias'ın (São Paulo, Brezilya) izniyle
Empty Man, 1991
Embroidery on linen
53 x 37 cm
Courtesy Família Bezerra Dias, São Paulo, Brazil

A.P., 1991
Vual üzerine metalik mürekkep, 2 parça
210 x 49 cm ve 134 x 94 cm
Família Bezerra Dias'ın (São Paulo, Brezilya) izniyle
A.P., 1991
Metallic ink on voile, two pieces
210 x 49 cm and 134 x 94 cm
Courtesy Família Bezerra Dias, São Paulo, Brazil

Şu An ve Fırsatlar [*Agora e as oportunidades*], 1991
Tuval üzerine akrilik
155 x 88 cm
Família Bezerra Dias'ın (São Paulo, Brezilya) izniyle
Now and Opportunities [*Agora e as oportunidades*], 1991
Acrylic on canvas
155 x 88 cm
Courtesy Família Bezerra Dias, São Paulo, Brazil

Leo Dünyayı Değiştiremez ki [*Leo não pode mudar o mundo*], 1991
Vual üzerine siyah mürekkep ve işleme
140,5 x 141 cm
Família Bezerra Dias'ın (São Paulo, Brezilya) izniyle
Leo Can't Change the World [*Leo não pode mudar o mundo*], 1991
Black ink and embroidery on voile
140.5 x 141 cm
Courtesy Família Bezerra Dias, São Paulo, Brazil

Düşünür [*O filósofo*], 1991
Kağıt üzerine suluboya ve siyah mürekkepli kalem
30,5 x 23 cm
Família Bezerra Dias'ın (São Paulo, Brezilya) izniyle
The Philosopher [*O filósofo*], 1991
Watercolor and black ink pen on paper
30.5 x 23 cm
Courtesy Família Bezerra Dias, São Paulo, Brazil

İsimsiz, 1991
Çizim
31 x 23 cm
Galeria Luisa Strina'nın (São Paulo, Brezilya) izniyle
Untitled, 1991
Drawing
31 x 23 cm
Courtesy Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brazil

Prens [*O Príncipe*] *(İthaf Edilenler* [*Os Dedicados*] serisinden*)*, 1991
Kağıt üzerine mürekkep
30 x 22,5 cm
Galeria Luisa Strina'nın (São Paulo, Brezilya) izniyle
The Prince [*O Príncipe*], from the series *The Dedicated Ones* [*Os Dedicados*], 1991
Ink on paper
30 x 22.5 cm
Courtesy Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brazil

Duru Freud (İthaf Edilenler [*Os Dedicados*] serisinden), 1991
Kağıt üzerine mürekkep ve suluboya
30 x 20 cm
Galeria Luisa Strina'nın (São Paulo, Brezilya) izniyle
Pure Freud, from the series *The Dedicated Ones* [*Os Dedicados*], 1991
Ink and watercolor on paper
30 x 20 cm
Courtesy Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brazil

Kötü Çevreye Düşmüş İyi Adam [*Bom rapaz em embalagem ruim*], 1991
Vual, krep ve kadife üzerine işleme
45 x 40 cm
Família Bezerra Dias'ın (São Paulo, Brezilya) izniyle
Good Guy in Bad Packing [*Bom rapaz em embalagem ruim*], 1991
Embroidery on voile, crepe, and velvet
45 x 40 cm
Courtesy Família Bezerra Dias, São Paulo, Brazil

Ekmek, 1991
Keten üzerine işleme
47,5 x 28 cm
Família Bezerra Dias'ın (São Paulo, Brezilya) izniyle
The Bread, 1991
Embroidery on linen
47.5 x 28 cm
Courtesy Família Bezerra Dias, São Paulo, Brazil

José, yaklaşık 1991
Vual üzerine işleme
60 x 40 cm
Família Bezerra Dias'ın (São Paulo, Brezilya) izniyle
José, ca. 1991
Embroidery on voile
60 x 40 cm
Courtesy Família Bezerra Dias, São Paulo, Brazil

Buhar [*O vapor*], 1991
Kağıt üzerine suluboya ve siyah mürekkepli kalem
30,5 x 23 cm
Família Bezerra Dias'ın (São Paulo, Brezilya) izniyle
The Steam [*O vapor*], 1991
Watercolor and black ink pen on paper
30.5 x 23 cm
Courtesy Família Bezerra Dias, São Paulo, Brazil

Matematikçi [*O matemático*], 1991
Kağıt üzerine siyah mürekkepli kalem
30,5 x 23 cm
Família Bezerra Dias'ın (São Paulo, Brezilya) izniyle
The Mathematician [*O matemático*], 1991
Black ink pen on paper
30.5 x 23 cm
Courtesy Família Bezerra Dias, São Paulo, Brazil

En Gözde Oyun, 1990
Kağıt üzerine siyah mürekkepli kalem
21 x 13,5 cm
Família Bezerra Dias'ın (São Paulo, Brezilya) izniyle
Favourite Game, 1990
Black ink pen on paper
21 x 13.5 cm
Courtesy Família Bezerra Dias, São Paulo, Brazil

İki Kişi Arasında Aşırı Muhtaçlık Durumu, 1990
Kağıt üzerine siyah mürekkepli kalem ve suluboya
21 x 13 cm
Família Bezerra Dias'ın (São Paulo, Brezilya) izniyle
Extreme Necessity Between Two People, 1990
Black ink pen and watercolor on paper
21 x 13 cm
Courtesy Família Bezerra Dias, São Paulo, Brazil

Kuzey [*Norte*], yaklaşık 1990
Bez peçete üzerine işleme ve inciler
61 x 61 cm
Família Bezerra Dias'ın (São Paulo, Brezilya) izniyle
North [*Norte*], ca. 1990
Embroidery and pearls on cloth napkin
61 x 61 cm
Courtesy Família Bezerra Dias, São Paulo, Brazil

Tehlikeli Oyunlar [*Jogos perigosos*], 1990
Tuval üzerine akrilik
50 x 60 cm
Galeria Luisa Strina'nın (São Paulo, Brezilya) izniyle
Dangerous Games [*Jogos perigosos*], 1990
Acrylic on canvas
50 x 60 cm
Courtesy Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brazil

Senin Gözlerini Arayan Üç Taş, 1990
Kağıt üzerine çini mürekkebi ve guvaş
30 x 22,5 cm
Museu de Serralves'te (Porto, Portekiz) bulundurulan Coleção de Desenhos da Madeira'nın izniyle
Three Stones Searching for Your Eyes, 1990
Indian ink and gouache on paper
30 x 22.5 cm
Courtesy Coleção de Desenhos da Madeira in deposit at Museu de Serralves, Porto, Portugal

Minik Ateşler [*Pequenos fogos*], 1990
Kağıt üzerine çini mürekkebi ve guvaş
29 x 21 cm
Museu de Serralves'te (Porto, Portekiz) bulundurulan Coleção de Desenhos da Madeira'nın izniyle
Small Fire [*Pequenos fogos*], 1990
Indian ink and gouache on paper
29 x 21 cm
Courtesy Coleção de Desenhos da Madeira in deposit at Museu de Serralves, Porto, Portugal

İsimsiz, 1989
Kağıt üzerine suluboya ve siyah mürekkep
32 x 24 cm
Guilherme Salvatore'nin izniyle
Untitled, 1989
Watercolor and black ink on paper
32 x 24 cm
Courtesy Guilherme Salvatore

Ne Çok Gün, 1989
Kağıt üzerine siyah mürekkepli kalem
29,6 x 21 cm
Família Bezerra Dias'ın (São Paulo, Brezilya) izniyle
So Many Days, 1989
Black ink pen on paper
29.6 x 21 cm
Courtesy Família Bezerra Dias, São Paulo, Brazil

Siyah Gözler, Siyah Saçlar [*Olhos pretos, cabelos pretos*], 1989
Kağıt üzerine mürekkep ve suluboya
31,5 x 22,5 cm
Galeria Luisa Strina'nın (São Paulo, Brezilya) izniyle
Black Eyes, Black Hair [*Olhos pretos, cabelos pretos*], 1989
Ink and watercolor on paper
31.5 x 22.5 cm
Courtesy Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brazil

Belirli bir Kalıbı olan Belirli bir Adam [*O homem certo com o molde certo*], 1989
Kağıt üzerine mürekkep ve suluboya
33 x 25 cm
Galeria Luisa Strina'nın (São Paulo, Brezilya) izniyle
The Certain Man with the Certain Mold [*O homem certo com o molde certo*], 1989
Ink and watercolor on paper
33 x 25 cm
Courtesy Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brazil

Aklından Pek Çok Şey Geçiyor, Hepsi Aynı Anda, 1989
Kağıt üzerine mürekkep ve suluboya
31,5 x 22,5 cm
Galeria Luisa Strina'nın (São Paulo, Brezilya) izniyle
He Thinks About Many Things, All at the Same Time, 1989
Ink and watercolor on paper
31.5 x 22.5 cm
Courtesy Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brazil

İsimsiz, 1989
Kağıt üzerine mürekkep
31,5 x 22,5 cm
Galeria Luisa Strina'nın (São Paulo, Brezilya) izniyle
Untitled, 1989
Ink on paper
31.5 x 22.5 cm
Courtesy Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brazil

Güçlü Düşünce [*O firme pensamento*], 1989
Kağıt üzerine mürekkep ve suluboya
32 x 24,5 cm
Galeria Luisa Strina'nın (São Paulo, Brezilya) izniyle
The Firm Thought [*O firme pensamento*], 1989
Ink and watercolor on paper
32 x 24.5 cm
Courtesy Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brazil

Yangın Halatının Üstündeki Büyük Adam, 1989
Kağıt üzerine suluboya ve siyah mürekkep
25,5 x 18 cm
Özel koleksiyonun (São Paulo, Brezilya) izniyle
Big Man on a Fire Rope, 1989
Watercolor and black ink on paper
25.5 x 18 cm
Courtesy private collection, São Paulo, Brazil

Yeşil Ampullü Mor [*Roxo com bulbos verdes*], 1988
Kadife ve kolye veya küpe süsleri
50 x 30 cm
Galeria Luisa Strina'nın (São Paulo, Brezilya) izniyle
Purple with Green Bulbs [*Roxo com bulbos verdes*], 1988
Velvet and pendants
50 x 30 cm
Courtesy Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brazil

Catherine Opie
1961'de ABD, Ohio Sandusky'de doğdu / Born in 1961 in Sandusky, Ohio, USA
ABD, Los Angeles'da yaşıyor / Lives in Los Angeles, USA

Andrew, 2007 / *SeanJ.*, 2008 / *Josh*, 2007 / *Tyler*, 2007
Kromojenik baskı
76,2 x 56,5 cm
Regen Projects'in (Los Angeles, ABD) izniyle
Andrew, 2007 / *SeanJ.*, 2008 / *Josh*, 2007 / *Tyler*, 2007
Chromogenic prints
76.2 x 56.5 cm
Courtesy Regen Projects, Los Angeles, USA

Beatrice, 2004 / *Ben*, 2004 / *Pilar*, 2004 / *Charlotte*, 2004
Kromojenik baskı
50,8 x 40,7 cm
Regen Projects'in (Los Angeles, ABD) izniyle
Beatrice, 2004 / *Ben*, 2004 / *Pilar*, 2004 / *Charlotte*, 2004
Chromogenic prints
50.8 x 40.7 cm
Courtesy the artist and Regen Projects, Los Angeles, USA

Özportre / Emzirirken, 2004
Kromojenik baskı
101,6 x 81,3 cm
Regen Projects'in (Los Angeles, ABD) izniyle
Self-Portrait / Nursing, 2004
Chromogenic print
101.6 x 81.3 cm
Courtesy Regen Projects, Los Angeles, USA

Coda, 2003 / *Matt*, 2003 / *Nick*, 2003 / *Erin*, 2003
Kromojenik baskı
79,4 x 62,9 cm
Regen Projects'in (Los Angeles, ABD) izniyle
Coda, 2003 / *Matt*, 2003 / *Nick*, 2003 / *Erin*, 2003
Chromogenic prints
79.4 x 62.9 cm
Courtesy Regen Projects, Los Angeles, USA

Frankie, 1995 / *Idexa*, 1993
Kromojenik baskı
Her biri 50,8 x 40,6 cm
Regen Projects'in (Los Angeles, ABD) izniyle
Frankie, 1995 / *Idexa*, 1993
Chromogenic prints
Each 50.8 x 40.6 cm
Courtesy Regen Projects, Los Angeles, USA

Özportre / Sapkın, 1994
Kromojenik baskı
101,6 x 76 cm
Regen Projects'in (Los Angeles, ABD) izniyle
Self-Portrait / Pervert, 1994
Chromogenic print
101.6 x 76 cm
Courtesy Regen Projects, Los Angeles, USA

Meriç Algün Ringborg
1983'te Türkiye, İstanbul'da doğdu / Born in 1983 in Istanbul, Turkey
İsveç, Stockholm'de yaşıyor / Lives in Stockholm, Sweden

Ö (Ortak Harf), 2011
Ses yerleştirmesi, yaklaşık 2 saat
Sanatçının izniyle
Ö (The Mutual Letter), 2011
Sound installation, approx. 2 hours
Courtesy of the artist
Ö (Den Gemensamma Bokstaven), 2011
Ljudinstallation, c. 2 timmar
Courtesy konstnären

Francisco Tropa
1968'de Portekiz, Lizbon'da doğdu / Born in 1968 in Lisbon, Portugal
Portekiz, Lizbon'da yaşıyor / Lives in Lisbon, Portugal

Kuş Tüyü, 2009
Yansıtılan gölge
Sanatçının ve Galeria Quadrado Azul'un (Porto/Lizbon, Portekiz) izinleriyle
Feather, 2009
Projected shadow
Courtesy the artist and Galeria Quadrado Azul, Porto/Lisbon, Portugal

Dev [*Gigante*], 2006
İki bronz heykel
Sanatçının izniyle
Giant [*Gigante*], 2006
Two bronze sculptures
Courtesy the artist

Hank Willis Thomas
1976'da ABD, Plainfield'da doğdu / Born in 1976 in Plainfield, USA
ABD, New York'ta yaşıyor / Lives in New York, USA

Varım. Amin serisinden Ben İnsanım, 2009
20 pano, tuval üzerine Liquitex
Her biri 65 x 49 x 5,7 cm
Sanatçının ve Jack Shainman Gallery'nin (New York, ABD) izinleriyle
I Am a Man, from the series *I Am. Amen*, 2009
20 panels, Liquitex on canvas
Each 65 x 49 x 5.7 cm
Courtesy the artist and Jack Shainman Gallery, New York, USA

Akram Zaatari
1966'da Lübnan, Sayda'da doğdu / Born in 1966 in Saida, Lebanon
Lübnan, Beyrut'ta yaşıyor / Lives in Beirut, Lebanon

Yarın Her Şey Düzelecek, 2010
Dijital video, 12'
Sanatçının ve Galerie Sfeir-Semler'in (Beyrut, Lübnan ve Hamburg, Almanya) izinleriyle
Tomorrow Everything Will Be Alright, 2010
Digital video, 12 min.
Courtesy the artist and Galerie Sfeir-Semler, Beirut, Lebanon, and Hamburg, Germany

El Madani Stüdyo Uygulamaları—Çiftler, 2007
35-mm negatiflerden 16 modern gümüş baskı, fotoğraf: Haşim el Madani (AIF'in izniyle)
Her biri 29 × 19 cm
Sanatçının ve Galerie Sfeir-Semler'in (Beyrut, Lübnan ve Hamburg, Almanya) izinleriyle
El Madani Studio Practices—Couples, 2007
16 modern silver prints from 35-mm negatives, photography: Hashem el Madani (courtesy AIF)
Each 29 x 19 cm
Courtesy the artist and Galerie Sfeir-Semler, Beirut, Lebanon, and Hamburg, Germany

Dinlenen Eller, 2006
Video, renkli, sessiz, 7'27''
Sanatçının ve Galerie Sfeir-Semler'in (Beyrut, Lübnan ve Hamburg, Almanya) izinleriyle
Hands at Rest, 2006
Video, color, silent, 7:27 min.
Courtesy the artist and Galerie Sfeir-Semler, Beirut, Lebanon, and Hamburg, Germany

"İSİMSİZ" (PASAPORT) / "UNTITLED" PASSPORT KARMA SERGİ / GROUP EXHIBITION

Claudia Andujar
1931'de İsviçre, Neuchâtel'da doğdu / Born in 1931 in Neuchâtel, Switzerland
Brezilya, São Paulo'da yaşıyor / Lives in São Paulo, Brazil

Diklemesine 11, İşaretliler [*Marcados*] serisinden, 1981–83
10 siyah beyaz fotoğraf
Her biri 57 x 38,5 cm
Galeria Vermelho'nun (São Paulo, Brezilya) izniyle
Vertical 11, from the series *Marked* [*Marcados*], 1981–83
10 black-and-white photographs
Each 57 x 38.5 cm
Courtesy Galeria Vermelho, São Paulo, Brazil

Kutluğ Ataman
1961'de Türkiye, İstanbul'da doğdu / Born in 1961 in Istanbul, Turkey
Türkiye, İstanbul'da, Pakistan, İslamabad'da ve İngiltere, Londra'da yaşıyor / Lives in Istanbul, Turkey; Islamabad, Pakistan; and London, England

Su, 2009
Video
Çeşitli boyutlarda
Sanatçının ve Thomas Dane Gallery'nin (Londra, İngiltere) izinleriyle
Su, 2009
Video
Dimensions variable
Courtesy the artist and Thomas Dane Gallery, London, England

Baha Boukhari
1944'te Filistin, Kudüs'te doğdu / Born in 1944 in Jerusalem, Palestine
Filistin, Ramallah'ta yaşıyor / Lives in Ramallah, Palestine

Babamın Filistin Vatandaşlığı, 2007
Karışık malzeme
Çeşitli boyutlarda
Sanatçının izniyle
My Father's Palestinian Nationality, 2007
Mixed media
Dimensions variable
Courtesy the artist

Antonio Dias
1944'te Brezilya, Campina Grande'de doğdu / Born in 1944 in Campina Grande, Brazil
Brezilya, Rio de Janeiro'da ve İtalya, Milano'da yaşıyor / Lives in Rio de Janeiro, Brazil, and Milan, Italy

Kendiniz Yapın: Özgürlük Alanı, 1968
Zemin üzerine yapışkan vinil
400 x 600 cm
Sanatçının ve Galeria Nara Roesler (São Paulo, Brezilya) izniyle
Do It Yourself: Freedom Territory, 1968
Adhesive vinyl on floor
400 x 600 cm
Courtesy the artist and Galeria Nara Roesler, São Paulo, Brazil

Simon Evans
1972'de İngiltere, Londra'da doğdu / Born in 1972 in London, England
Almanya, Berlin'de yaşıyor / Lives in Berlin, Germany

Dünyadan Sonra, 2008
Kağıt üzerine karışık malzeme
27 x 30,5 x 3 cm
Özel koleksiyonun (Sao Paulo, Brezilya) izniyle
Post World, 2008
Mixed media on paper
27 x 30.5 x 3 cm
Courtesy private collection, São Paulo, Brazil

Lara Favaretto
1973'te İtalya, Treviso'da doğdu / Born in 1973 in Treviso, Italy
İtalya, Torino'da yaşıyor / Lives in Torino, Italy

Kayıp Eşya Bürosu, 2010 / 2008
Bavul, saklı nesneler, kilit
52,5 x 65 x 24 cm
Özel koleksiyonun izniyle
Lost & Found, 2010 / 2008
Suitcase, hidden objects, and lock
52.5 x 65 x 24 cm
Courtesy private collection

Kayıp Eşya Bürosu, 2008 / 2007 / 2004
Bavul, saklı nesneler, kilit
Çeşitli boyutlarda
Galleria Franco Noero'nun (Torino, İtalya) izniyle
Lost & Found, 2008 / 2007 / 2004
Suitcase, hidden objects, and lock
Dimesions variable
Courtesy Galleria Franco Noero, Turin, Italy

Kayıp Eşya Bürosu, 1998
Bavul, saklı nesneler, kilit
57 x 71,5 x 22 cm
Rennie Collection'un (Vancouver, Kanada) izniyle
Lost & Found, 1998
Suitcase, hidden objects, and lock
57 x 71.5 x 22 cm
Courtesy Rennie Collection, Vancouver, Canada

Claire Fontaine
2004'te kurulan sanatçı kolektifi / Artists' collective, founded in 2004
Fransa, Paris'te bulunuyor / Based in Paris, France

Her Yerde Yabancı (Arnavutça), 2011
Neon lamba, iskelet, elektronik transformatör ve kablolar
11 x 166 x 5 cm
Sanatçının, Air de Paris'nin ve Galerie Chantal Crousel'in (Paris, Fransa) izinleriyle
Foreigners Everywhere (Albanian), 2011
Neon glass, framework, cables, and transformers
11 x 166 x 5 cm
Courtesy the artist and Air de Paris and Galerie Chantal Crousel, Paris, France

Her Yerde Yabancı (Ermenice), 2011
Neon lamba, iskelet, elektronik transformatör ve kablolar
11 x 137 x 5 cm
Sanatçının, Air de Paris'nin ve Galerie Chantal Crousel'in (Paris, Fransa) izinleriyle
Foreigners Everywhere (Armenian), 2011
Neon glass, framework, cables, and transformers
11 x 137 x 5 cm
Courtesy the artist and Air de Paris and Galerie Chantal Crousel, Paris, France

Her Yerde Yabancı (Almanca), 2011
Neon lamba, iskelet, elektronik transformatör ve kablolar
12 x 150 x 5 cm
Sanatçının, Air de Paris'nin ve Galerie Chantal Crousel'in (Paris, Fransa) izinleriyle
Foreigners Everywhere (German), 2011
Neon glass, framework, cables, and transformers
12 x 150 x 5 cm
Courtesy the artist and Air de Paris and Galerie Chantal Crousel, Paris, France

Her Yerde Yabancı (Kürtçe), 2011
Neon lamba, iskelet, elektronik transformatör ve kablolar
12 x 175 x 5 cm
Sanatçının, Air de Paris'nin ve Galerie Chantal Crousel'in (Paris, Fransa) izinleriyle
Foreigners Everywhere (Kurdish), 2011
Neon glass, framework, cables, and transformers
12 x 175 x 5 cm
Courtesy the artist and Air de Paris and Galerie Chantal Crousel, Paris, France

Her Yerde Yabancı (Türkçe), 2011
Neon lamba, iskelet, elektronik transformatör ve kablolar
11 x 140,5 x 5 cm
Sanatçının, Air de Paris'nin ve Galerie Chantal Crousel'in (Paris, Fransa) izinleriyle
Foreigners Everywhere (Turkish), 2011
Neon glass, framework, cables, and transformers
11 x 140,5 x 5 cm
Courtesy the artist and Air de Paris and Galerie Chantal Crousel, Paris, France

Dor Guez
1980'de İsrail, Kudüs'te doğdu / Born in 1980, Jerusalem, Israel
İsrail, Tel Aviv'de yaşıyor / Lives in Tel Aviv, Israel

Tarayıcı Fotoğrafları #2, Eylül 2011, 2011
Üstünde oynanmış readymade'ler
65 x 80 x 80 cm
Sanatçının ve Dvir Gallery'nin (Tel Aviv, Nitzana, Hayfa, İsrail) izinleriyle
Scanograms #2, September 2011, 2011
Manipulated readymades
65 x 80 x 80 cm
Courtesy the artist and Dvir Gallery, Tel Aviv, Nitzana, Jaffa, Israel

Rula Halawani
1964'te İsrail, Doğu Kudüs'te doğdu / Born in 1964 in East Jerusalem, Israel
İsrail, Doğu Kudüs'te yaşıyor / Lives in East Jerusalem, Israel

Mahremiyet, 2004
Lif bazlı dijital kağıt üzerine asitsiz baskı
Sanatçının ve Selma Feriani Gallery'nin (Londra, İngiltere) izinleriyle

Intimacy, 2004
Archival print on fiber-base digital paper
Courtesy the artist and Selma Feriani Gallery, London, England

Mona Hatoum
1952'de Lübnan, Beyrut'ta doğdu / Born in 1952 in Beirut, Lebanon
İngiltere, Londra'da ve Almanya, Berlin'de yaşıyor / Lives in London, England, and Berlin, Germany

Afgan (siyah ve kırmızı), 2009 / *Beluci (çok renkli)*, 2008
Yün 151 x 208 cm (Afgan) ve yün 105,4 x 191 cm (Beluci)
Alexander and Bonin'in (New York, ABD) izniyle
Afghan (black and red), 2009 / *Baluchi (multicolored)*, 2008
Wool, 151 x 208 cm (Afghan), and wool 105.4 x 191 cm (Baluchi)
Courtesy Alexander and Bonin, New York, USA

Colter Jacobsen
1975'te ABD, Ramona'da doğdu / Born in 1975 Ramona, USA
ABD, San Francisco'da yaşıyor / Lives in San Francisco, USA

İsimsiz (İsimsiz "Pasaport II"), 2011
Mukavva üzerine grafit
Her biri 25,4 x 33 cm
Corvi-Mora'nın (Londra, İngiltere) izniyle
Untitled (Untitled "Passport II"), 2011
Graphite on board,
Each 25.4 x 33 cm
Courtesy Corvi-Mora, London, England

Jorge Macchi
1963'te Arjantin, Buenos Aires'te doğdu / Born in 1963 in Buenos Aires, Argentina
Arjantin, Buenos Aires'te yaşıyor / Lives in Buenos Aires, Argentina

Deniz Manzarası, 2006
Kağıt
83 x 142 cm
Coleção Teixeira de Freitas'ın (Lizbon, Portekiz) izniyle
Seascape, 2006
Paper
83 x 142 cm
Courtesy Coleção Teixeira de Freitas, Lisbon, Portugal

Rivane Neuenschwander
1967'de Brezilya, Belo Horizonte'de doğdu / Born in 1967 in Belo Horizonte, Brazil
Brezilya, Belo Horizonte'de yaşıyor / Lives in Belo Horizonte, Brazil

Belirli Bir Mesafeden (Toplumsal Engeller), 2010
Beton, tahta ve çelik kablo
Çeşitli boyutlarda
Sanatçının ve Galeria Fortes Vilaça'nın (São Paulo, Brezilya) izinleriyle
At a Certain Distance (Public Barriers), 2010
Concrete, wood, and steel cable
Dimensions variable
Courtesy the artist and Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brazil

Jorge Pedro Nuñez
1976'da Venezüela, Caracas'ta doğdu / Born in 1976 in Caracas, Venezuela
Venezüela, Caracas'ta ve Fransa, Paris'te yaşıyor / Lives in Caracas, Venezuela, and Paris, France

Elektrikli Tatlın, 2011
Yerleştirme, metal ve kitaplar
Sanatçının izniyle
Electric Tatlin, 2011
Installation, metal, and books
Courtesy the artist

Kirsten Pieroth
1970'te Almanya, Offenbach am Main'de doğdu / Born in 1970 in Offenbach am Main, Germany
Almanya, Berlin'de yaşıyor / Lives in Berlin, Germany

Dünya Haritası [*Weltkarte*], 2003
2 inkjet baskı
Her biri 132 x 216 cm
Sanatçının izniyle
Map of the World [*Weltkarte*], 2003
Two inkjet prints
Each 132 x 216 cm
Courtesy the artist

Meriç Algün Ringborg
1983'te Türkiye, İstanbul'da doğdu / Born in 1983 in Istanbul, Turkey
İsveç, Stockholm'de yaşıyor / Lives in Stockholm, Sweden

Tüm ve Eksiksiz Vize Başvuru Formları Kitabı, 2009–11
Ciltli 4 adet kitap inkjet baskı, 560 sayfa
Her biri 32,5 x 24 x 8,5 cm
Sanatçının izniyle
The Concise Book of Visa Application Forms, 2009–11
Four hardbound books of inkjet prints, 560 pages
Each 32.5 x 24 x 8.5 cm
Courtesy the artist

Joaquín Torres García
1874'te Uruguay, Montevideo'da doğdu / Born in 1874 in Montevideo, Uruguay
1949'da Uruguay, Montevideo'da öldü / Died in 1949 in Montevideo, Uruguay

Universalismo Constructivo [Evrensel Yapısalcılık]
Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1944
Özel koleksiyonun izniyle (São Paulo, Brezilya)
Universalismo Constructivo [Universal Constructivism]
Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1944
Courtesy private collection, São Paulo, Brazil

Adriana Varejão
1964'te Brezilya, Rio de Janeiro'da doğdu / Born in 1964 in Rio de Janeiro, Brazil
Brezilya, Rio de Janeiro'da yaşıyor / Lives in Rio de Janeiro, Brazil

Olumsal [*Contingente*], 2000
Fotoğraf
28 x 40,5 cm
Collection of Paulo A. W. Vieira'nın (Rio de Janeiro, Brezilya) izniyle
Contingent [*Contingente*], 2000
Photograph
28 x 40.5 cm
Courtesy Collection of Paulo A. W. Vieira, Rio de Janeiro, Brazil

Sue Williamson
1941'de İngiltere, Lichfield'da doğdu / Born in 1941 in Lichfield, England
Güney Afrika, Cape Town'da yaşıyor / Lives in Cape Town, South Africa

30 Yıl Boyunca Kalbinin Üstünde, 1990
Elle kaplama çerçevelerde renkli lazer baskılar
196 x 262 cm
The Goodman Gallery'nin (Johannesburg ve Cape Town, Avustralya) izniyle
For Thirty Years Next to His Heart, 1990
Color laser prints in hand-covered frames
196 x 262 cm
Courtesy Goodman Gallery, Johannesburg and Cape Town, South Africa

Hank Willis Thomas
1976'da ABD, Plainfield'da doğdu / Born in 1976 in Plainfield, USA
ABD, New York'ta yaşıyor / Lives in New York, USA

Yuva Denilebilecek Bir Yer (Afrika-Amerika), 2009
Üstü tozla kaplanmış cilalı alüminyum
Sanatçının ve Jack Shainman Gallery'nin (New York, ABD) izinleriyle
A Place to Call Home (Africa-America), 2009
Polished aluminum with powder coat
Courtesy the artist and Jack Shainman Gallery, New York, USA

KİŞİSEL SUNUMLAR / SOLO PRESENTATIONS

Taysir Batniji
1966'da Filistin, Gazze'de doğdu / Born in 1966 in Gaza, Palestine
Fransa, Paris'te yaşıyor / Lives in Paris, France

Gözcü Kuleleri, 2008
26 siyah beyaz dijital baskı
Her biri 50 x 40 cm
8. baskı
Özel koleksiyon ve Galerie Sfeir-Semler'in (Beyrut, Lübnan ve Hamburg, Almanya) izinleriyle
Watchtowers, 2008
26 black and white digital prints
Each 50 x 40 cm
Edition 8
Courtesy private collection and Galerie Sfeir-Semler, Beirut, Lebanon, and Hamburg, Germany

Babalar, 2006
34 dijital baskılık seriler
Her biri 54 x 74 cm
5. baskı
Özel koleksiyon ve Galerie Sfeir-Semler'in (Beyrut, Lübnan ve Hamburg, Almanya) izinleriyle
Fathers, 2006
Series of 34 digital prints
Each 54 x 74 cm
Edition 5
Courtesy private collection and Galerie Sfeir-Semler, Beirut, Lebanon, and Hamburg, Germany

Adriana Bustos
1965'te Arjantin, Córdoba'da doğdu / Born in 1965 in Córdoba, Argentina
Arjantin, Córdoba'da yaşıyor / Lives in Córdoba, Argentina

Dünya Haritacısı, 2010
Tuval üzerine kurşun kalem
140 x 360 cm
Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo'nun (Buenos Aires, Arjantin) izniyle
World Mapper, 2010
Pencil on canvas
140 x 360 cm
Courtesy Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina

Anabella'nın Rotası [*La Ruta de Anabella*], 2009
Tuval üzerine kurşun kalem
210 x 140 cm
Inés Justo, Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo'nun (Buenos Aires, Arjantin) izniyle
The Route of Anabella [*La Ruta de Anabella*], 2009
Pencil on canvas
210 x 140 cm
Courtesy Inés Justo Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina

Leonor'un Rotası [*La Ruta de Leonor*], 2009
Tuval üzerine kurşun kalem
210 x 140 cm
Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo'nun (Buenos Aires, Arjantin) izniyle
The Route of Leonor [*La Ruta de Leonor*], 2009
Pencil on canvas
210 x 140 cm
Courtesy Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina

Kokain Müzem, 2009
Tuval üzerine kurşun kalem
210 x 140 cm
Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo'nun (Buenos Aires, Arjantin) izniyle
My Cocaine Museum, 2009
Pencil on canvas
210 x 140 cm
Courtesy Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina

Kuryenin Antropolojisi [*Antropología de la Mula*], 2008
Tuval üzerine kurşun kalem
161 x 88 cm
Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo'nun (Buenos Aires, Arjantin) izniyle
Anthropology of the Mule [*Antropología de la Mula*], 2008
Pencil on canvas
161 x 88 cm
Courtesy Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo, Buenos Aires, Argentina

Simon Evans
1972'de İngiltere, Londra'da doğdu / Born in 1972 in London, England
Almanya, Berlin'de yaşıyor / Lives in Berlin, Germany

Yeni Sloganlar, 2011
Kağıt üzerine karışık malzeme
137 x 184 cm
Sanatçının ve James Cohan Gallery'nin (New York, ABD) izinleriyle
New Slogans, 2011
Mixed media on paper
137 x 184 cm
Courtesy the artist and James Cohan Gallery, New York, USA

Sözcük Dağarcığı, 2011
Elle dokunmuş kağıt
187,3 x 143,5 cm
Sanatçının ve James Cohan Gallery'nin (New York, ABD/Şanghay, Çin) izinleriyle
Vocabulary, 2011
Hand woven paper
187.3 x 143.5 cm
Courtesy the artist and James Cohan Gallery, New York, USA/Shanghai, China

Cuk Oturan Fırsatlar, 2011
Elle dokunmuş kağıt
114,8 X 74,7 cm
Sanatçının ve James Cohan Gallery'nin (New York, ABD/Şanghay, Çin) izinleriyle

Rhyming Opportunities, 2011
Hand-woven paper
114.8 X 74.7 cm
Courtesy the artist and James Cohan Gallery, New York, USA/Shanghai, China

Yoldaş, 2010
Kağıt üzerine kurşun kalem ve yapışkan bant
150,5 x 107,3 cm
Sanatçının ve James Cohan Gallery'nin (New York, ABD/Şanghay, Çin) izinleriyle
Companion, 2010
Pencil and scotch tape on paper
150,5 x 107,3 cm
Courtesy the artist and James Cohan Gallery, New York, USA/Shanghai, China

Bazı Yaralar ve Kara Lekeler, 2010
Kağıt, yapışkan bant, tükenmez kalem ve sıvı düzeltici
22,9 x 17,7 cm
Coleção Fortes D'Aloia'nın (São Paulo, Brezilya) izniyle
Some Scars and Black Spots, 2010
Paper, tape, pen, Tipp-ex
22.9 x 17.7 cm
Courtesy Coleção Fortes D'Aloia, São Paulo, Brazil

İkinci El Hayat Satışı, 2010
Kağıt, yapışkan bant, tükenmez kalem, sıvı düzeltici
71,8 x 50,9 cm
Coleção Fortes D'Aloia'nın (São Paulo, Brezilya) izniyle
Life Garage Sale, 2010
Paper, tape, pen, Tipp-ex
71.8 x 50.9 cm
Courtesy Coleção Fortes D'Aloia, São Paulo, Brazil

Yaşamı Sürdürme, 2010
Kağıt, yapışkan bant, tükenmez kalem, sıvı düzeltici
51 x 71,8 cm
Celso Grisi Collection'un (São Paulo, Brezilya) izniyle
Survival, 2010
Paper, pen, tape, Tipp-ex
51 x 71.8 cm
Courtesy Celso Grisi Collection, São Paulo, Brazil

Tanıdığım İnsanlar, 2010
Kağıt, yapışkan bant, sıvı düzeltici, dört renkli tükenmez kalem
Galeria Fortes Vilaça'nın (São Paulo, Brezilya) izniyle
People I Know, 2010
Paper, tape, Tipp-ex, four-color click pen
Courtesy Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brazil

Baba Meseleleri, 2010
Kağıt, dergilerden kesilen parçalar, tükenmez kalem, yapışkan bant, sıvı düzeltici
Galeria Fortes Vilaça'nın (São Paulo, Brezilya) izniyle
Daddy Issues, 2010
Paper, magazine cut outs, pen, tape, Tipp-ex
Courtesy Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brazil

Şüphe Manifestosu, 2009
Kağıt üzerine kolaj
20 x 30 cm
Coleção Fortes D'Aloia'nın (São Paulo, Brezilya) izniyle
Doubt Manifesto, 2009
Collage on paper
20 x 30 cm
Courtesy Coleção Fortes D'Aloia, São Paulo, Brazil

Şeytani Hafiflik, 2007
Kağıt, yapışkan bant, tükenmez kalem, sıvı düzeltici
37 x 28 cm
Paulo A.W. Vieria'nın (Rio de Janeiro, Brezilya) izniyle
Light Evil, 2007
Paper, tape, pen, Tipp-ex
37 x 28 cm
Courtesy Paulo A.W. Vieria, Rio de Janeiro, Brazil

Özlem Günyol & Mustafa Kunt
1977'de Türkiye, Ankara'da doğdu; 1978'de Türkiye, Ankara'da doğdu / Born in 1977, in Ankara, Turkey; born in 1978, in Ankara, Turkey
Almanya, Frankfurt'ta yaşıyorlar / They live in Frankfurt, Germany

...VE HERKES İÇİN ADALET!, 2010
El yapımı halat, Amerikan bezi üzerine akrilik sprey boya
2200 cm
Sanatçıların izinleriyle
...AND JUSTICE FOR ALL!, 2010
Handmade rope, acrylic spray paint on cotton cloth
2,200 cm
Courtesy the artists

Bitmeyen Karalama, 2009
Duvar üzerine sabit kalemle çizim
320 x 320 cm
Sanatçıların izinleriyle
Ceaseless Doodle, 2009
Wall drawing with permanent marker
320 x 320 cm
Courtesy the artists

Newell Harry
1972'de Avustralya, Sidney'de doğdu / Born in 1972 in Sydney, Australia
Avustralya, Sidney'de yaşıyor / Lives in Sydney, Australia

İsimsiz (hediyelik paspas: Bir Tetik ile Olumsuz Bir Yüz Arasında / Bir Tetik ile Duygusuz Bir Irk Arasında), 2011
91 x 230 cm
Elle örülme pandanus bitkisi ve boya
Roslyn Oxley9 Gallery'nin (Sidney, Avustralya) izniyle
Untitled (gift mat: Between a Cock and a Hard Face / Between a Cock and a Harsh Race), 2011
91 x 230 cm
Hand-woven pandanus and dye
Courtesy Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney, Australia

İsimsiz (hediyelik paspas: Melez Kırma / Atlas'ın Reisi), 2011
89 x 203 cm
Elle örülme pandanus bitkisi ve boya
Roslyn Oxley9 Gallery'nin (Sidney, Avustralya) izniyle
Untitled (gift mat: Half Caste / Atlas Chef), 2011
89 x 203 cm
Hand-woven pandanus and dye
Courtesy Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney, Australia

İsimsiz (hediyelik paspas: Melez Kırma / Dışkı Atma), 2011
97 x 211 cm
Elle örülme pandanus bitkisi ve boya
Roslyn Oxley9 Gallery'nin (Sidney, Avustralya) izniyle
Untitled (gift mat: Half Caste / Fecal Shat), 2011
97 x 211 cm

Hand-woven pandanus and dye
Courtesy Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney, Australia

İsimsiz (hediyelik paspas: Beyaz İnilti / Duru Ciltler), 2011
97 x 211 cm
Elle örülme pandanus bitkisi ve boya
Roslyn Oxley9 Gallery'nin (Sidney, Avustralya) izniyle
Untitled (gift mat: White Whine / Clean Skins), 2011
97 x 211 cm
Hand-woven pandanus and dye
Courtesy Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney, Australia

İsimsiz (hediyelik paspas: Maça Valesi (JSM için, Ohlen)), 2011
142 x 150 cm
Elle örülme pandanus bitkisi ve boya
Roslyn Oxley9 Gallery'nin (Sidney, Avustralya) izniyle
Untitled (gift mat: Jack of Spades (for JSM, Ohlen)), 2011
142 x 150 cm
Hand-woven pandanus and dye
Courtesy Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney, Australia

İsimsiz (hediyelik paspas: Ngunezi Serenatı Tanna Kaçamağı / Kaçak Ayakkabı Boyacısı Çocuk), 2011
102 x 247 cm
Elle örülme pandanus bitkisi ve boya
Roslyn Oxley9 Gallery'nin (Sidney, Avustralya) izniyle
Untitled (gift mat: Ngunese Serenade Tannese Escapade/ Moonshine Shoe Shine/ Boy), 2011
102 x 247 cm
Hand-woven pandanus and dye
Courtesy Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney, Australia

İsimsiz (hediyelik paspas: Püsür Adasının Bok Kralı Olmanın Manası Yok (III)), 2011
82 x 216 cm
Elle örülme pandanus bitkisi ve boya
Roslyn Oxley9 Gallery'nin (Sidney, Avustralya) izniyle
Untitled (gift mat: No Point being King Shit of Turd Island (III)), 2011
82 x 216 cm
Hand-woven pandanus and dye
Courtesy Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney, Australia

İsimsiz (hediyelik paspas: Palmiye Adası Hindistancevizi / Çetin), 2011
147 x 175 cm
Elle örülme pandanus bitkisi ve boya
Roslyn Oxley9 Gallery'nin (Sidney, Avustralya) izniyle
Untitled (gift mat: Palm Island Coconut / Rough), 2011
147 x 175 cm
Hand-woven pandanus and dye
Courtesy Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney, Australia

İsimsiz (hediyelik paspas: Hayır De Gitsin), 2011
82 x 165 cm
Elle örülme pandanus bitkisi ve boya
Roslyn Oxley9 Gallery'nin (Sidney, Avustralya) izniyle
Untitled (gift mat: Say No Go), 2011
82 x 165 cm
Hand-woven pandanus and dye
Courtesy Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney, Australia

İsimsiz (hediyelik paspas: Uzay En Kolay / Budur Olay / Ve Temel Yüzey / Düşüş), 2011
109 x 195 cm
Elle örülme pandanus bitkisi ve boya
Roslyn Oxley9 Gallery'nin (Sidney, Avustralya) izniyle
Untitled (gift mat: Space is the Place / Is the Case / Is the Base / Drop), 2011
109 x 195 cm
Hand-woven pandanus and dye
Courtesy Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney, Australia

İsimsiz (hediyelik paspas: Luna Nguna Tuna Uskuna / Köpeköldüren Müthiş Keş), 2011
183 x 135 cm
Elle örülme pandanus bitkisi ve boya
Roslyn Oxley9 Gallery'nin (Sidney, Avustralya) izniyle
Untitled (gift mat: Luna Nguna Tuna Schooner/ Goon Juice Funky Junkie), 2011
183 x 135 cm
Hand-woven pandanus and dye
Courtesy Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney, Australia

İsimsiz (hediyelik paspas: Inri/Irie)*, 2009
122 x 220 cm
Elle örülme pandanus bitkisi ve boya
Roslyn Oxley9 Gallery'nin (Sidney, Avustralya) izniyle
*INRI: Latincede "Nasıralı İsa, Yahudiye'nin Kralı" tabirinin baş harfleriyle kısaltılmış hali. IRIE: Rastafarilerin İngilizce içinde yarattıkları lehçede güzel duyguları ve her türlü olumlu şeyi ifade eden sözcük.
Untitled (gift mat: Inri/Irie), 2009
122 x 220 cm
Hand-woven pandanus and dye
Courtesy Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney, Australia

İsimsiz (hediyelik paspas: Daha Az İçme / Daha Çok Resmetme), 2009
147 x 297 cm
Elle örülme pandanus bitkisi ve boya
Roslyn Oxley9 Gallery'nin (Sidney, Avustralya) izniyle
Untitled (gift mat: Less drinking / More Painting), 2009
147 x 297 cm
Hand-woven pandanus and dye
Courtesy Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney, Australia

İsimsiz (hediyelik paspas no IV: Hıyar Ağası / Pat Ağa), 2007
111 x 210 cm
Elle örülme pandanus bitkisi ve boya
Roslyn Oxley9 Gallery'nin (Sidney, Avustralya) izniyle
Untitled (gift mat #IV: Fuck Knuckle Uncle Pat), 2007
111 x 210 cm
Hand-woven pandanus and dye
Courtesy Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney, Australia

İsimsiz (Davulcu / Bavulcular), 2007
118 x 210 cm
Elle örülme pandanus bitkisi ve boya
Roslyn Oxley9 Gallery'nin (Sidney, Avustralya) izniyle
Untitled (The Drummie / Mummies), 2007
118 x 210 cm
Hand-woven pandanus and dye
Courtesy Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney, Australia

İsimsiz (Cape Flat / Keyp Mezbelesi)*, 2007
112 x 212 cm
Elle örülme pandanus bitkisi ve boya
Roslyn Oxley9 Gallery'nin (Sidney, Avustralya) izniyle
* Cape Town şehrinin siyahların yaşaması için ayrılmış varoş bölgesi
Untitled (Cape Flat / Kape Shack), 2007
112 x 212 cm
Hand-woven pandanus and dye
Courtesy Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney, Australia

İsimsiz (İbnoş Nonoş / Yasak Meyhanede Sarhoş), 2007
150 x 303 cm
Elle örülme pandanus bitkisi ve boya
Roslyn Oxley9 Gallery'nin (Sidney, Avustralya) izniyle
Untitled (Koffie Moffie / Shebeen Dronkie), 2007
150 x 303 cm
Hand-woven pandanus and dye
Courtesy Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney, Australia

İsimsiz (Adonis Dedi ki / Olmaz), 2007
120 x 189 cm
Elle örülme pandanus bitkisi ve boya
Roslyn Oxley9 Gallery'nin (Sidney, Avustralya) izniyle
Untitled (Adonis Said / No), 2007
120 x 189 cm
Hand-woven pandanus and dye
Courtesy Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney, Australia

İsimsiz (Saçma Sapan / Suda Sazan), 2007
132 x 223 cm
Elle örülme pandanus bitkisi ve boya
Roslyn Oxley9 Gallery'nin (Sidney, Avustralya) izniyle
Untitled (Crap Krap / Carp Park), 2007
132 x 223 cm
Hand-woven pandanus and dye
Courtesy Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney, Australia

İsimsiz (Jon Frum / Tam Tam)*, 2007
114 x 203 cm
Elle örülme pandanus bitkisi ve boya
Roslyn Oxley9 Gallery'nin (Sidney, Avustralya) izniyle
* Vanuatu'da Tanna Adası'nda Kargo Kültü inancını başlattığına inanılan kişi
Untitled (Jon Frum / Drum Drum), 2007
114 x 203 cm
Hand-woven pandanus and dye
Courtesy Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney, Australia

İsimsiz (hediyelik paspas no XI: Salim Sokak Sinsi Sığınak), 2007
119 x 210 cm
Elle örülme pandanus bitkisi ve boya
Roslyn Oxley9 Gallery'nin (Sidney, Avustralya) izniyle
Untitled (gift mat #XI, Stret Street Sly Store), 2007
119 x 210 cm
Hand-woven pandanus and dye
Courtesy Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney, Australia

Zarina Hashmi
1937'de Hindistan, Aligarh'da doğdu / Born in 1937 in Aligarh, India
ABD, New York'ta yaşıyor / Lives in New York, USA

Kör Edici Işık, 2010
Okawara kağıdı üzerine 22 karatlık altın varak
185,4 x 100,3 cm
Sanatçının ve Luhring Augustine'in (New York, ABD) izinleriyle
Blinding Light, 2010
22 carat gold leaf on Okawara paper
185.4 x 100.3 cm
Courtesy the artist and Luhring Augustine, New York, USA

Tespih III [*Tasbih III*], 2008
Deri kordona geçirilmiş, altın varak kaplama akçaağaçtan boncuklar, 500 birim
Toplam uzunluk 1968,5 cm, her birim 3,81 x 2,7 x 2,7 cm
Sanatçının ve Luhring Augustine'in (New York, ABD) izinleriyle
Prayer Beads [*Tasbih III*], 2008
Maplewood beads with gold leaf and leather cord, 500 units
Total length 1968.5 cm, each unit: 3.8 x 2,7 x 2,7 cm
Courtesy the artist and Luhring Augustine, New York, USA

...bu şehirler vahşetle lekelendi, 2003
Somerset kağıdına monte edilmiş Okawara kağıdı üzerine dokuz tahta baskıdan oluşan portfolyo, 20 baskıdan ikincisi
Sayfa boyutları 40,64 x 35,56 cm
Sanatçının ve Luhring Augustine'in (New York, ABD) izinleriyle
...these cities blotted into the wilderness, 2003
Portfolio of nine woodblock prints on Okawara paper mounted on Somerset paper, edition 2 of 20
Sheet size 40.64 x 35.56 cm
Courtesy the artistand Luhring Augustine, New York, USA

Ülkeler, 2003
Somerset kağıdına monte edilmiş, Okawara kağıdı üzerine basılmış Urduca metinle birlikte beş tahta baskıdan oluşan portfolyo, 20 baskıdan yedincisi
Sayfa boyutları 40,64 x 35,56 cm
Sanatçının ve Luhring Augustine'in (New York, ABD) izinleriyle
Countries, 2003
Portfolio of five woodblock prints and Urdu text printed on Okawara paper and mounted on Somerset paper, Edition 7 of 20
Sheet size 40.6 x 35.6 cm
Courtesy the artistand Luhring Augustine, New York, USA

Benim Dünyamın Atlası, 2001
El yapımı Hint kağıdı üzerine altı tahta baskıdan oluşan portfolyo, 20 baskıdan 14.sü
Sayfa boyutları: 64,77 x 49,53 cm
Sanatçının ve Luhring Augustine'in (New York, ABD) izinleriyle
Atlas of My World, 2001
Portfolio of six woodcuts on handmade Indian paper, edition 14 of 20
Sheet size 64,77 x 49,53 cm
Courtesy the artist and Luhring Augustine, New York, USA

Tim Lee
1975'te Kore, Seul'de doğdu / Born in 1975 in Seoul, Korea
Kanada, Vancouver'da yaşıyor / Lives in Vancouver, Canada

İstiklal Marşı, 1921, 2011
DV kamera, metal kaide, pleksiglas vitrin, monitörde tek kanallı video ve kulaklıklar
Sanatçının, Johnen Galerie'nin (Berlin, Almanya) ve Lisson Gallery'nin (Londra, İngiltere) izinleriyle
Independence March, 1921, 2011
DV camera, metal stand, plexiglas vitrine and single-channel video on monitor with audio headphones
Courtesy the artist, Johnen Galerie, Berlin, Germany and Lisson Gallery, London, England

İsimsiz II (Pembe Panter, 2049–2092), 2007
Gözlük, ameliyat büyüteç gözlüğü, 35-mm Nikon fotoğraf makinesi, 210-mm teleobjektif, metal kaideler ve vitrin
Camekan 152,5 x 153 x 63,5 cm
Sanatçının ve Johnen Galerie'nin (Berlin, Almanya) izinleriyle
Untitled II (The Pink Panther, 2049–2092), 2007
Spectacles, surgical loop, 35-mm Nikon camera, 210-mm telephoto lens, metal stands, and vitrine
Vitrine 152.5 x 153 x 63.5cm
Courtesy the artist and Johnen Galerie, Berlin, Germany

Ahmet Öğüt
1981'de Türkiye, Diyarbakır'da doğdu / Born in 1981 in Diyarbakır, Turkey
Hollanda, Amsterdam'da yaşıyor / Lives in Amsterdam, the Netherlands

Mükemmel Aşıklar, 2008
Bir vitrinde 2 avro ve 1 YTL ile yerleştirme
130 x 30 x 30 cm
Sanatçının izniyle
Perfect Lovers, 2008
Installation of Two Euro and One YTL coins in a showcase
130 x 30 x 30 cm
Courtesy the artist

Vesna Pavlović
1970'te Sırbistan, Kladovo'da doğdu / Born in 1970 in Kladovo, Serbia
ABD, Nashville'de yaşıyor / Lives in Nashville, USA

Manzara Arayışı, 2011
Her birinde 80 slayt bulunan beş 35-mm'lik slayt göstericisi, beş taşınabilir eski model perde ve beş perde ayağı
Çeşitli boyutlarda
Sanatçının ve G Fine Art Gallery'nin (Washington DC, ABD) izinleriyle
Search for Landscapes, 2011
Five 35-mm slide projectors each with 80 slides, five portable vintage screens, and five projector stands
Dimensions variable
Courtesy the artist and G Fine Art Gallery, Washington DC, USA

Rosângela Rennó
1962'de Brezilya, Belo Horizonte'de doğdu / Born in 1962 in Belo Horizonte, Brazil
Brezilya, Rio de Janeiro'da yaşıyor / Lives in Rio de Janeiro, Brazil

2005 - 510117385 - 5, 2008
50 levha, çerçevelenmiş pamuklu kağıt üzerine inkjet baskı
Her biri 45 x 59 cm
Galeria Vermelho'nun (São Paulo, Brezilya) ve Coleção Marcantonio Vilaça / Santander Cultural Recife'nin (São Paulo, Brezilya) izinleriyle
2005 - 510117385 - 5, 2008
50 plates printed in inkjet on cotton paper framed
Each 45 x 59 cm
Courtesy Galeria Vermelho, São Paulo, Brazil
Courtesy Coleção Marcantonio Vilaça / Santander Cultural Recife, São Paulo, Brazil

Fi Tarihinde, 1994
40 ortokromatik film baskısı, 10 renkli baskı, alüminyum, demir çerçeveler ve cıvatalar
Her bir demir çerçeve 60 x 40 x 2 cm
Coleção Marcantonio Vilaça / Santander Cultural Recife'nin (São Paulo, Brezilya) izniyle
Imemorial, 1994
40 orthochromatic film prints, 10 color prints, aluminium, iron frames, bolts
Each iron frame 60 x 40 x 2 cm
Courtesy Coleção Marcantonio Vilaça / Santander Cultural Recife, São Paulo, Brazil

Fi Tarihinde'den, 1994
Portrelerden ayrıntı
Coleção Marcantonio Vilaça / Santander Cultural Recife'nin (São Paulo, Brezilya) izniyle
From Imemorial, 1994
Portraits detail
Courtesy Coleção Marcantonio Vilaça / Santander Cultural Recife, São Paulo, Brazil

Meriç Algün Ringborg
1983'te Türkiye, İstanbul'da doğdu / Born in 1983 in Istanbul, Turkey
İsveç, Stockholm'de yaşıyor / Lives in Stockholm, Sweden

Ö (Ortak Harf), 2011
Mavi kağıt üzerine ofset baskı kitapçıklar
Her kitapçık: 10,5 x 14,8 cm
Sanatçının izniyle
Grafik Tasarım: Daniel Bjugård
Ö (The Mutual Letter), 2011
Offset print on blue paper, bound in booklets
Each booklet: 10.5 x 14.8 cm
Courtesy of the artist
Graphic design: Daniel Bjugård
Ö (Den Gemensamma Bokstaven), 2011
Offsettryck på blått papper
Varje häfte: 10.5 x 14.8 cm
Courtesy konstnären
Grafisk form: Daniel Bjugård

İSİMSİZ (TARİH) / UNTITLED (HISTORY) KARMA SERGİ / GROUP EXHIBITION

Julieta Aranda
1975'te Meksika, Meksiko'da doğdu / Born in 1975 in Mexico City, Mexico
Almanya, Berlin'de ve ABD, New York'ta yaşıyor / Lives in Berlin, Germany, and New York, USA

Hesaplarda Bir Hata Oldu (Yamyassı Edilmiş Cephane), 2007/2011
Pleksi, tahta, lake çelik, bilimkurgu romanları, hava kompresörü
150 x 129 x 129 cm
Özel koleksiyon ve Galerie Michael Janssen'in (Berlin, Almanya) izinleriyle
There Has Been a Miscalculation (Flattened Ammunition), 2007/2011
Perspex, wood, lacquered steel, history novels, and compressor
150 x 129 x 129 cm
Courtesy private collection, and Galerie Michael Janssen, Berlin, Germany

Hesaplarda Bir Hata Oldu (Bir Avrupa Tarihi), 2011
Kitap kapağı, dökülen kitap sayfaları
150 x 129 x 129 cm
Özel koleksiyon ve Galerie Michael Janssen'in (Berlin, Almanya) izinleriyle
There Has Been a Miscalculation (A History of Europe), 2011
Book cover, loose book pages
150 x 129 x 129 cm
Courtesy private collection, and Galerie Michael Janssen, Berlin, Germany

Taysir Batniji
1966'da Filistin, Gazze'de doğdu / Born in 1966 in Gaza, Palastine
Fransa, Paris'te yaşıyor / Lives in Paris, France

Askıya Alınmış Zaman, 2006
Cam ve kum
7,5 x 220,3 x 25,4 cm
Özel koleksiyonun (Londra, İngiltere) ve Galerie Sfeir-Semler'in (Beyrut, Lübnan ve Hamburg, Almanya) izinleriyle

Suspended Time, 2006
Glass and sand
7.5 x 220.3 x 25.4 cm
Courtesy private collection, London, England and Galerie Sfeir-Semler, Beirut, Lebanon, and Hamburg, Germany

Milena Bonilla
1975'te Kolombiya, Bogotá'da doğdu / Born in 1975 in Bogotá, Colombia
Hollanda, Amsterdam'da yaşıyor / Lives in Amsterdam, the Netherlands

Kapital/Solak Elyazması (Lüks Versiyon), 2008
Bez ciltli, sırtı yaldızlı basılı 2 kitap
Mahfazası kapalı: 6,1 x 33,1 x 22,6 cm; mahfaza: 8 x 34,5 x 23 cm
Sanatçının izniyle
Capital/Sinister Manuscript (Luxury Version), 2008
2 gilt-edged printed books with linen binding
Slipcase closed: 6.1 x 33.1 x 22.6 cm; slipcase: 8 x 34.5 x 23 cm
Courtesy the artist

Johanna Calle
1965'te Kolombiya, Bogotá'da doğdu / Born in 1965 in Bogotá, Colombia
Kolombiya, Bogotá'da yaşıyor / Lives in Bogotá, Colombia

Resmi Versiyon [*Versión Oficial*], 2008
14 el yazması
Kağıt üzerine mürekkep
Her biri 52 x 42 x 2,5 cm (çerçeveli)
Sanatçının ve Galería Casas Riegner'in (Bogota, Kolombiya) izinleriyle
Official Version [*Versión Oficial*], 2008
14 manuscripts
Ink on paper
Each 52 x 42 x 2.5 cm (framed)
Courtesy the artist and Galería Casas Riegner, Bogota, Colombia

Cevdet Erek
1974'te Türkiye, İstanbul'da doğdu / Born in 1974 in Istanbul, Turkey
Türkiye, İstanbul'da yaşıyor / Lives in Istanbul, Turkey

Cetveller ve Ritim Çalışmaları, 2007–11
Rulers and Rhythm Studies, 2007–11

Yakın Cetvel (uzun), 2011
Şeffaf pleksi üzerine lazer ve sarı boya
0,25 x 2,5 x 36,6 cm
Sanatçının izniyle
Ruler Near (long), 2011
Laser on transparent perspex and yellow paint
0.25 x 2.5 x 36.6 cm
Courtesy the artist

Yakın Cetvel, 2011
Şeffaf pleksi üzerine lazer
0,25 x 2,5 x 20 cm
La Galerie, Contemporary Art Centre of Noisy-Le-Sec'teki (Noisy-le-Sec, Fransa) *Outre mesures et programmes radio* sergisi kapsamında 1000'lik baskı olarak üretilmiştir
Sanatçının izniyle
Ruler Near, 2011
Laser on transparent perspex
0.25 x 2.5 x 20 cm
Produced as an edition of 1,000 for the exhibition *Outre mesures et programmes radio* at La Galerie, Contemporary Art Centre of Noisy-Le-Sec, Noisy-le-Sec, France
Courtesy the artist

Dairesel Hafta Cetveli, 2011
Beyaz pleksi üzerine lazer ve siyah boya
0,3 x 12 cm
Sanatçının izniyle
Circular Week Ruler, 2011
Laser on white perspex and black paint
0.3 x 12 cm
Courtesy the artist

Şimdi—Son Cetveli, 2011
Şeffaf pleksi üzerine lazer ve siyah boya
0,4 x 3 x 24 cm
Sanatçının izniyle
Ruler Now—End, 2011
Laser on transparent perspex and black paint
0.4 x 3 x 24 cm
Courtesy the artist

Yüzyıl Cetveli (Takvim ve Harf Devrimli), 2011
Ahşap, alüminyum ve dijital baskı
0,8 x 6 x 100 cm
Sanatçının izniyle
Ruler 100 Years (with Calendar and Alphabet Revolution), 2011
Wood, aluminum, and digital print
0.8 x 6 x 100 cm
Courtesy the artist

İki Yılda Bir (Bienal) Cetveli, 2011
Şeffaf pleksi üzerine lazer ve siyah boya
0,25 x 2,5 x 36 cm
Sanatçının izniyle
Ruler Biennial, 2011
Laser on transparent perspex and black paint
0.25 x 2.5 x 36 cm
Courtesy the artist

Gündüz Gece Cetveli (Eylül 2011), 2011
Beyaz pleksi üzerine lazer ve siyah boya
0,3 x 3 x 60 cm
Sanatçının izniyle
Ruler Day Night (September 2011), 2011
Laser on white perspex and black paint
0.3 x 3 x 60 cm
Courtesy the artist

Ritim Cetveli 1, 2011
Şeffaf pleksi üzerine lazer ve siyah boya
0,3 x 3,9 x 74 cm
Sanatçının izniyle
Ruler Rhythm 1, 2011
Laser on transparent perspex and black paint
0.3 x 3.9 x 74 cm
Courtesy the artist

Şimdi—Cetveli, 2011
Şeffaf pleksi üzerine lazer ve siyah boya
0,4 x 4 x 80 cm
Sanatçının izniyle
Ruler Now—, 2011
Laser on transparent perspex and black paint
0.4 x 4 x 80 cm
Courtesy the artist

Darbeli Cetvel (Minik), 2011
Şeffaf pleksi üzerine lazer ve beyaz boya
0,4 x 2,5 x 19 cm
5000 adet, 12. İstanbul Bienali için basıldı
Sanatçının izniyle
Ruler Coup (Mini), 2011
Laser on transparent perspex and white paint
0.4 x 2.5 x 19 cm
5,000 copies, produced for the 12th Istanbul Biennial
Courtesy the artist

Cetvel 1 (Anvers versiyonu), 2009
Şeffaf pleksi üzerine lazer ve beyaz boya
0,3 x 2,6 x 37,5 cm
Sanatçının izniyle
Ruler 1 (Antwerp version), 2009
Laser on transparent perspex and white paint
0.3 x 2.6 x 37.5 cm
Courtesy the artist

Cetvel 1 (İstanbul), 2008
Beyaz pleksi üzerine lazer ve siyah boya
0,3 x 3 x 36 cm
Sanatçı ve AKINCI Gallery'nin (Amsterdam, Hollanda) izinleriyle
Ruler 1 (Istanbul), 2008
Laser on white perspex and black paint
0.3 x 3 x 36 cm
Courtesy the artist and AKINCI Gallery, Amsterdam, the Netherlands

0—Şu An Cetveli, 2008
Beyaz pleksi üzerine lazer ve siyah boya
0,4 x 3 x 21,2 cm
Sanatçının izniyle
Ruler 0—Now, 2008
Laser on white perspex and black paint
0.4 x 3 x 21.2 cm
Courtesy the artist

0—Şimdi Cetveli, 2008
Şeffaf pleksi üzerine lazer ve siyah boya
0,4 x 3 x 21,2 cm
Sanatçı ve AKINCI Gallery'nin (Amsterdam, Hollanda) izinleriyle
Ruler 0—Now, 2008
Laser on transparent perspex and black paint
0.4 x 3 x 21.2 cm
Courtesy the artist and AKINCI Gallery, Amsterdam, the Netherlands

Cetvel 1 (Kahire), 2007
Şeffaf pleksi üzerine lazer
0,5 x 3 x 36 cm
Sanatçının izniyle
Ruler 1 (Cairo), 2007
Laser on transparent perspex
0.5 x 3 x 36 cm
Courtesy the artist

Claire Fontaine
2004'te kurulan sanatçı kolektifi / Artists' collective, founded in 2004
Fransa, Paris'te bulunuyor / Based in Paris, France

Gösteri Toplumu Tuğlası [*La Société du Spectacle brickbat*], 2006
Tuğla ve asitsiz arşivlik kağıt üzerine Epson Durabrite baskı
Yaklaşık 10 x 5 x 3,3 cm
Sanatçının ve Reena Spaulings Fine Art ve Metro Pictures'ın (New York, ABD) izinleriyle
The Society of the Spectacle Brickbat [*La Société du Spectacle brickbat*], 2006
Brick and Epson Durabrite print on archival paper
10 x 5 x 3.3 cm
Courtesy the artist and Reena Spaulings Fine Art and Metro Pictures, New York, USA

Flavia Gandolfo
1967'de Peru, Lima'da doğdu / Born in 1967 in Lima, Peru
Peru, Lima'da yaşıyor / Lives in Lima, Peru

Başka bir Bölümde [*En Otra Parte*], 2009
Sanatçı kitabı
40,5 x 32 x 1 cm (kapalıyken), 40,5 x 64 x 1 cm (açıkken)
Sanatçının izniyle
In Another Part [*En Otra Parte*], 2009
Artist's book
40.5 x 32 x 1 cm (closed); 40.5 x 64 x 1 cm (open)
Courtesy the artist

Simryn Gill
1959'da Singapur'da doğdu / Born in 1959 in Singapore
Avustralya, Sidney'de yaşıyor / Lives in Sydney, Australia

İnciler. Jorge Luis Borges, Hayaller ve Hikayeler, (1944), Alianza Editorial, Madrid, 1997. 15. baskı 2009, 2011
Kitap, yapıştırıcı, ip
Özel koleksiyonun (São Paulo, Brezilya) izniyle
Pearls. Jorge Luis Borges, Ficciones, (1944), Alianza Editorial, Madrid, 1997. Decimoquinta reimpression 2009, 2011
Book, glue, and thread
Courtesy private collection, São Paulo, Brazil

İnciler. Guy Debord, Gösteri Toplumu, (1967), Editions Gallimard, Paris, 1992, 2011
Kitap, yapıştırıcı, ip
Özel koleksiyonun (San Francisco, ABD) izniyle
Pearls. Guy Debord, La Societe du Spectacle, (1967), Editions Gallimard, Paris, 1992, 2011
Book, glue, and thread
Courtesy private collection, San Francisco, USA

Rula Halawani
1964'te İsrail, Doğu Kudüs'te doğdu / Born in 1964 in East Jerusalem, Israel
İsrail, Doğu Kudüs'te yaşıyor / Lives in East Jerusalem, Israel

Varlık ve İzlenimler, (2009)
Mecdel Yaba, 2009 / El-Bira, 2009 / Saffuriyya, 2009
Hahnemühle fotoğraf kağıdı üzerine asitsiz inkjet baskı
51 x 90 cm
Selma Feriani Gallery'nin (Londra, İngiltere) izniyle
Presence and Impressions, (2009)
Madjal Yaba, 2009 / Al-Bira, 2009 / Saffuriyya, 2009
Archival inkjet print on hahnemule paper
51 x 90 cm
Courtesy Selma Feriani Gallery, London, England

Shuruq Harb
1980'de Filistin, Ramallah'ta doğdu / Born in 1980 in Ramallah, Palestine
Filistin, Ramallah'ta yaşıyor / Lives in Ramallah, Palestine

Bir İmza Kitabı, 2009
Karışık malzemeyle yerleştirme, 250 krem rengi asitsiz sayfası olan deri ciltli defter, asitsiz mürekkep, kabartmalı kapak ve video
Sanatçının izniyle
Bir İmza Kitabı, Artschool Palestine ve al Hoash Palestine for The Other Shadow of the City (Kudüs 2009) tarafından ısmarlanmış ve Mahmoud Darwish Fund tarafından desteklenmiştir
A Book of Signatures, 2009
Mixed-media installation, leather-bound book with 250 cream archival sheets, archival ink, cover emboss, and video
Courtesy the artist
A Book of Signatures was commissioned by Artschool Palestine and al Hoash Palestine for The Other Shadow of the City (Jerusalem, 2009), supported by the Mahmoud Darwish Fund

Voluspa Jarpa
1971'de Şili, Rancagua'da doğdu / Born in 1971 in Rancagua, Chile
Şili, Santiago'da yaşıyor / Lives in Santiago, Chile

Olmayan Tarih Kütüphanesi [*Biblioteca de No Historia*], 2011
1000 x 320 x 54 cm
Isabel Aninat Gallery'nin (Santiago, Şili) izniyle
Library of No History [*Biblioteca de No Historia*], 2011
1,000 x 320 x 54 cm
Courtesy Isabel Aninat Gallery, Santiago, Chile

Ali Kazma
1971'de Türkiye, İstanbul'da doğdu / Born in 1971 in Istanbul, Turkey
Türkiye, İstanbul'da yaşıyor / Lives in Istanbul, Turkey

O.K., 2010
Sesle birlikte 7 kanallı video yerleştirmesi
Vehbi Koç Vakfı'nın (İstanbul, Türkiye) izniyle
O.K., 2010
Seven-channel video installation with sound
Courtesy Vehbi Koç Foundation, Istanbul, Turkey

Glenn Ligon
1960'ta ABD, New York'ta doğdu / Born in 1960 in New York, USA
ABD, New York'ta yaşıyor / Lives in New York, USA

Bilgi Özgürlüğü Yasası Çizimleri, 2011
30 çizim, serigrafi baskı, kağıt üzerine karışık malzeme
Her biri 30,5 x 22,9 cm
Sanatçının ve Thomas Dane Gallery'nin (Londra, İngiltere) izinleriyle
FOIA Drawings, 2011
30 drawings, silkscreen, mixed media on paper
Each 30.5 x 22.9 cm
Courtesy the artist and Thomas Dane Gallery, London, England

Antoni Muntadas
1942'de İspanya, Barselona'da doğdu / Born in 1942 in Barcelona, Spain
ABD, New York'ta yaşıyor / Lives in New York, USA

Medya Mahalleri—Medya Anıtları Budapeşte, 1998
Cibachrome baskı fotoğraf
Her biri 75 x 85 cm
Ludwig Museum'un (Budapeşte, Macaristan) izniyle
Media Sites—Media Monuments Budapest, 1998
Cibachrome photographs
Each 75 x 85 cm
Courtesy the Ludwig Museum, Budapest, Hungary

Aydan Murtezaoğlu
1961'de Türkiye, İstanbul'da doğdu / Born in 1961 in Istanbul, Turkey
Türkiye, İstanbul'da yaşıyor / Lives in Istanbul, Turkey

KARATAHTA, 1992–(2009–11)
Güncellenen duvar metni ile vitrin içine yerleştirilen karatahta
Vitrinle toplam boyut 160 x 205 x 67 cm
Güncellenen duvar metni 50 x 70 cm
Sanatçının izniyle
BLACKBOARD, 1992–(2009–11)
Blackboard installed in display window with updated wall text
Total dimension with display window 160 x 205 x 67 cm
Updated wall text 50 x 70 cm
Courtesy the artist

KARATAHTA, 1992–5
4. Uluslararası İstanbul Bienali baskı portfolyosu
İpek baskı
98 x 68 cm
Sanatçının izniyle
BLACKBOARD, 1992–5
4th International Istanbul Biennial print portfolio
Silkscreen
98 x 68 cm
Courtesy the artist

Şehir Dizisi: KARATAHTA, 1992
Tuval üzerine akrilik
170 x 120 cm
Sanatçının izniyle
City Series: BLACKBOARD, 1992
Acrylic on canvas
170 x 120 cm
Courtesy the artist

Irena Lagator Pejović
1976'da Karadağ, Çetince'de doğdu / Born in 1976, in Cetinje, Montenegro
Karadağ, Çetince'de ve Podgorica'da ve Sırbistan, Belgrad'da yaşıyor / Lives in Cetinje, Podgorica, Montenegro, and Belgrade, Serbia

Hafızadan Sonra, 2007
Sırbistan Merkez Bankası'ndan ödünç alınmış ve kitap halinde ciltlenmiş 1800 adet geçerli kağıt para
21 x 17 x 9,5 cm
24. Nadezda Petrović Anma Günü, *Belleği Dönüştürmek: İmge Politikaları* sergisinden Gallery Nadežda Petrović (Čačak, Sırbistan) ve Sırbistan Merkez Bankası'nın izinleriyle
After Memory, 2007
1,800 valid banknotes borrowed from the National Bank of Serbia and bound in a book
21 x 17 x 9.5 cm
Courtesy the 24th Nadezda Petrović Memorial, from the exhibition *Transforming Memory: The Politics of Images* at Gallery Nadežda Petrović, Čačak, Serbia, and the National Bank of Serbia

Homayoun Askari Sirizi
1981'de İran, Kerman'da doğdu / Born in 1981 in Kerman, Iran
İran, Tahran'da yaşıyor / Lives in Tehran, Iran

"Onlar (kitleler) toplumsal siyasi bir olayın bütün elektriğini soğuruyor ve onu sonsuza dek etkisiz kılıyorlar", *Jean Baudrillard*, 2008
İnteraktif yerleştirme
Çeşitli boyutlarda
Sanatçının izniyle
"They (masses) absorb all the electricity of the social and political and neutralise it forever," Jean Baudrillard, 2008
Interactive installation
Dimensions variable
Courtesy the artist

Nasrin Tabatabai & Babak Afrassiabi (PAGES)
2004'te Hollanda, Rotterdam'da kuruldu / Founded in 2004 in Rotterdam, the Netherlands

Katlanıp Kağıt Öğütücüye Giden Mektuplar, 2008–11
Mukavva üzerine kağıt, 11 parça
Her biri 21,3 x 31,2 cm
Sanatçıların izniyle
Letters That Go Folded Into Shredder, 2008–11
Paper on cardboard, 11 pieces
Each 21.3 x 31.2 cm
Courtesy the artist

Mungo Thomson
1969'da ABD, Woodland'de doğdu / Born in 1969 Woodland, USA
ABD, Woodland'de yaşıyor / Lives in Los Angeles, USA

İsimsiz (TIME), 2010
Tek kanallı video yerleştirmesi, 2'30''
Sanatçının izniyle
Untitled (TIME), 2010
Single-channel video installation, 2:30 min.
Courtesy the artist

Adrián Villar Rojas
1980'de Arjantin, Rosario'da doğdu / Born in 1980 in Rosario Country, Argentina
Arjantin, Rosario'da yaşıyor / Lives in Rosario Country, Argentina

Sessizliğin Teknolojisi (*La tecnología del silencio*), 2011
Karışık malzeme
Çeşitli boyutlarda
Sanatçının izniyle
The Technology of Silence [*La tecnología del silencio*], 2011
Mixed media
Dimensions variable
Courtesy the artist

Akram Zaatari
1966'da Lübnan, Sayda'da doğdu / Born in 1966 in Saida, Lebanon
Lübnan, Beyrut'ta yaşıyor / Lives in Beirut, Lebanon

İsimsiz (Nabih Awada'nın Aile ve Arkadaşlardan Gelen Mektuplar Kitabı), 2007
Altı kromojenik baskı
Her biri 49 x 40 cm, biri 91 x 74 cm
Paulo A. W. Vieira'nın (Rio de Janeiro, Brezilya) izniyle
Untitled (Nabih Awada's Book of Letters from Family and Friends), 2007
Six chromogenic prints
Five 49 x 40 cm, and one 91 x 74 cm
Courtesy Paulo A. W. Vieira, Rio de Janeiro, Brazil

KİŞİSEL SUNUMLAR / SOLO PRESENTATIONS

Jonathas de Andrade
1982'de Brezilya, Maceió'da doğdu / Born in 1982 in Maceió, Brazil
Brezilya, Recife'de yaşıyor / Lives in Recife, Brazil

Tropik Kalıntı [*Ressaca Tropical*], 2009
Fotoğraf yerleştirmesi, 101 fotoğraf (çeşitli boyutlarda) ve 140 günlük sayfası
Her biri 13 x 20 cm
Galeria Vermelho'nun (São Paulo, Brezilya) izniyle
Tropical Hangover [*Ressaca Tropical*], 2009
Photo installation with 101 photographs (dimensions variable) and 140 diary pages
Each 13 x 20 cm
Courtesy Galeria Vermelho, São Paulo, Brazil

Marwa Arsanios
1978'de ABD, Washington DC'de doğdu / Born in 1978 in Washington DC, USA
Lübnan, Beyrut'ta yaşıyor / Lives in Beirut, Lebanon

Acapulco Hakkında Her Şey, 2010
Yerleştirme
Sanatçının izniyle
All About Acapulco, 2010
Installation
Courtesy the artist

Yıldız Moran Arun
1932'de Türkiye, İstanbul'da doğdu / Born in 1932 in Istanbul, Turkey
1995'de Türkiye, İstanbul'da öldü / Died in 1995 in Istanbul, Turkey

Kaçış, 1955
Sana Dedim, 1955
Gölge, 1955
Kumarbaz, 1955
Keyif, 1955
Uzaksın, 1955
Geliş ve Kalış, 1955
Öz Y. , 1955
Işık, 1955
Bakma, 1955
Mikado, 1955
Filtre, 1955
Serbest Düşüş, 1955
Tek Başına, 1955
Hayat, 1955
İnat, 1955
Kromojenik baskı
Her biri 40 x 40 cm
Olgun Arun'un izniyle
© Yıldız Moran Arun
Escape, 1955
I Told You, 1955
Shadow, 1955
The Gambler, 1955
Pleasure, 1955
You're Far Away, 1955
Arrival and Stay, 1955
Self Y., 1955
Light, 1955
Don't look, 1955
Mikado, 1955
Filter, 1955
Free fall, 1955
Alone, 1955
Life, 1955
Obstinacy, 1955
Chromogenic prints
Each 40x40 cm
Courtesy Olgun Arun
© Yıldız Moran Arun

Milena Bonilla
1975'de Kolombiya, Bogotá'da doğdu / Born in 1975 in Bogotá, Colombia
Hollanda, Amsterdam'da yaşıyor / Lives in Amsterdam, the Netherlands

Sağır Taş, 2009
Yüksek çözünürlüklü video (5'16'', döngü halinde) ve kağıt üzerine grafitle sürtme tekniği
1,60 x 96 cm (çerçevesiz)
Sanatçının ve Witte de With'in (Rotterdam, Hollanda) izinleriyle
Stone Deaf, 2009
HD video, 5'16'' loop and Rubbing
1.60 x 96 (unframed)
Courtesy the artist and Witte de With, Rotterdam, the Netherlands

Elizabeth Catlett
1915'te ABD, Washington DC'de doğdu / Born in 1915 in Washington DC, USA
Meksika, Cuernavaca'da yaşıyor / Lives in Cuernavaca, Mexico

Malcolm X Bizim Adımıza Konuşuyor, 1969–2004
Rölyef baskı
104 x 82 cm
Sragow Gallery'nin (New York, ABD) izniyle
Malcolm X Speaks for us, 1969–2004
Relief print
104 x 82 cm
Courtesy Sragow Gallery, New York, USA

Her Renkten Bir Kadın Vardır, 1975–2004
Linolyum, serigrafi ve tahta baskı
53 x 76 cm
Sragow Gallery'nin (New York, ABD) izniyle
There is a Woman in Every Color, 1975–2004
Linocut, silkscreen and woodcut
53 x 76 cm
Courtesy Sragow Gallery, New York, USA

Kara Panterler'e Selam Olsun, 1993
Renkli linolyum baskı
85 x 52 cm
M. Lee Stone Fine Art Print'in (San Jose, ABD) izniyle
Homage to the Black Panthers, 1993
Color linocut
85 x 52 cm
Courtesy M. Lee Stone Fine Art Print, San Jose, USA

Hayatta Kalan, 1983
Linolyum baskı
24 x 19 cm
M. Lee Stone Fine Art Print'in (San Jose, ABD) izniyle
Survivor, 1983
Linoleum cut
24 x 19 cm
Courtesy M. Lee Stone Fine Art Print, San Jose, USA

Kızlar, 1982
Serigrafi baskı
121 x 71 cm
Sragow Gallery'nin (New York, ABD) izniyle
Girls, 1982
Screenprint
121 x 71 cm
Courtesy Sragow Gallery, New York, USA

Harriet, 1975
Kağıt üzerine linolyum baskı
32 x 25,5 cm
David C. Driskell Center'ın (College Park, ABD) izniyle
Harriet, 1975
Linocut on paper
32 x 25.5 cm
Courtesy the David C. Driskell Center, College Park, USA

Anaların Azabı, 1970 (yeniden baskısı 2003)
Litografi, elle boyama
23,5 x 27,3 cm
M. Lee Stone Fine Art Print'in (San Jose, ABD) izniyle
The Torture of Mothers, 1970 (reprinted 2003)
Lithograph, hand colored
23.5 x 27.3 cm
Courtesy M. Lee Stone Fine Art Print, San Jose, USA

Maraba, 1968
Kağıt üzerine linolyum baskı
44,5 x 42,5 cm
David C. Driskell Center'ın (College Park, ABD) izniyle
Sharecropper, 1968
Linocut on paper
44.5 x 42.5 cm
Courtesy the David C. Driskell Center, College Park, USA

İnsan Hakları Kongresi, 1950
Linolyum baskı
31 x 18 cm
M. Lee Stone Fine Art Print'in (San Jose, ABD) izniyle
Civil Rights Congress, 1950
Linoleum cut
31 x 18 cm
Courtesy M. Lee Stone Fine Art Print, San Jose, USA

Sevdiklerimin içine salınan özel bir korku, 1946
Krem rengi kağıt üzerine linolyum baskı
21 x 15 cm
M. Lee Stone Fine Art Print'in (San Jose, ABD) izniyle
And a special fear for my loved ones, 1946
Linoleum cut on cream wove paper
21 x 15 cm
Courtesy M. Lee Stone Fine Art Print, San Jose, USA

Nazım Hikmet Richard Dikbaş
1973'te İngiltere, Leeds'de doğdu / Born in 1973 in Leeds, England
Türkiye, İstanbul'da yaşıyor / Lives in Istanbul, Turkey

Özel Dersler, 2011
Karışık malzeme
Çeşitli boyutlarda
Sanatçının izniyle
Private Lessons, 2011
Mixed media
Dimensions variable
Courtesy the artist

Geoffrey Farmer
1967'de Kanada, Eagle Island'da doğdu / Born in 1967 in Eagle Island, Canada
Kanada, Vancouver'da yaşıyor / Lives in Vancouver, Canada

Solgun Ateş Özgürlük Makinesi (Arşiv), 2005–11
Kağıt arşivi
Sanatçının izniyle
A Pale Fire Freedom Machine (Archive), 2005–11
Paper archive
Courtesy the artist

Dani Gal
1975'te İsrail, Kudüs'te doğdu / Born in 1975 in Jerusalem, Israel
Almanya, Berlin'de yaşıyor / Lives in Berlin, Germany

Tarihi Plak Arşivi, 2005–devam etmekte
Vinil plaklar
Çeşitli boyutlarda
Sanatçının ve Freymond-Guth Fine Arts'ın (Zürih, İsviçre) izinleriyle
The Historical Records Archive, 2005–ongoing
Vinyl records
Dimensions variable
Courtesy the artist and Freymond-Guth Fine Arts, Zurich, Switzerland

Simryn Gill
1959'da Singapur'da doğdu / Born in 1959 in Singapore
Avustralya, Sidney'de yaşıyor / Lives in Sydney, Australia

Benim özel Angkor'um, 2007–8
90 gümüş jelatin baskı
Her biri 39 x 38 cm
Amrita Jhaveri'nin (Bombay, Hindistan); Breenspace'in (Sidney, Avustralya) ve Tracy Williams Ltd.'in (New York, ABD) izinleriyle
My own private Angkor, 2007–8
90 gelatin silver prints
Each 39 x 38 cm
Courtesy Amrita Jhaveri, Mumbai, India; Breenspace, Sydney, Australia; Tracy Williams Ltd, New York, USA

Tamás Kaszás & Anikó Loránt
1976'da Macaristan, Dunaújváros'ta doğdu; 1977'de Macaristan, Székesfehérvár'da doğdu / Born in 1976 in Dunaújváros, Hungary; born in 1977 in Székesfehérvár, Hungary
Macaristan, Budapeşte'de ve Dunaújváros'da yaşıyor; Macaristan, Horány'de yaşıyor / Lives in Budapest and Dunaújváros, Hungary; lives in Horány, Hungary

PANGEA—tarihsel bilinç için görsel yardımcı, 2011
Karışık malzemeyle yerleştirme
Çeşitli boyutlarda
Sanatçıların izniyle
PANGEA—visual aid for historical consciousness, 2011
Mixed media installation
Dimensions variable
Courtesy the artists

Tina Modotti
1896'da İtalya, Friuli'de doğdu / Born in 1896 in Friuli, Italy
1942'de Meksika, Meksiko'da öldü / Died in 1942 in Mexico City, Mexico

Mısır, yaklaşık 1929
Şekerkamışı, 1929
İsimsiz (pankartlı siyasi geçit töreni), 1928–29
Bayraklı Kadın, yaklaşık 1928
Julio Antonio Mella, yaklaşık 1928
Tank, no. 1, 1927
Köylüler, yaklaşık 1927
Bir Aztek Bebeği, yaklaşık 1926–27
Kürek Üzerindeki Eller, 1926
İsimsiz (Çiçekler), 1926
İşçilerin Geçit Töreni A/P, 1926 (basılması 1992)
Bağlantılı Biçimlerle Deneme veya Kadehler, yaklaşık 1924
Platin / Gümüş jelatin baskı
Çeşitli boyutlarda
Throckmorton Fine Art'ın (New York, ABD) izniyle
Corn, ca. 1929
Sugarcane, 1929
Untitled (political parade with banner), 1928–29
Woman with Flag, ca. 1928
Julio Antonio Mella, ca. 1928
Tank, no. 1, 1927
Campesinos, ca. 1927
An Aztec Baby, ca. 1926–297
Hands Resting on Shovel, 1926
Untitled (Flowers), 1926
Worker's Parade A/P, 1926 (printed 1992)
Experiment in Related Form or Glasses, ca. 1924
Platinum / Gelatin silver print
Dimensions variable
Courtesy Throckmorton Fine Art, New York, USA

Palaska, Mısır Koçanı, Orak, 1927
Gümüş baskı fotoğraf
22,9 x 20,3 cm
Özel koleksiyonun (San Francisco, ABD) izniyle
Bandolier, Corn, Sickle, 1927
Gelatin silver print
22.9 x 20.3 cm
Courtesy private collection, San Francisco, USA

Nasrin Tabatabai & Babak Afrassiabi (PAGES)
2004'te Hollanda, Rotterdam'da kuruldu / Founded in 2004, Rotterdam, the Netherlands

İki Arşiv, 2011
Karışık malzeme
Çeşitli boyutlarda
Sanatçıların izniyle
Two Archives, 2011
Mixed media
Dimensions variable
Courtesy the artists

Mona Vatamanu & Florin Tudor
1968'de Romanya, Constanta'da doğdu; 1974'te İsviçre, Cenevre'de doğdu / Born in 1968 in Constanta, Romania; born in 1974 in Geneva, Switzerland
Romanya, Bükreş'te yaşıyor; Almanya, Berlin'de yaşıyor / Lives in Bucharest, Romania; lives in Berlin, Germany

Tarihle Randevu, 2007–11
Tuval üzerine yağlıboya serisi
Çeşitli boyutlarda
Sanatçıların, Lombard-Freid Projects'in (New York, ABD) ve Andreiana Mihail Gallery'nin (Bükreş, Romanya) izinleriyle
Appointment with History, 2007–11
Series of paintings
Dimensions variable
Courtesy the artists; Lombard-Freid Projects, New York, USA, and Andreiana Mihail Gallery Bucharest, Romania

"İSİMSİZ" (ATEŞLİ SİLAHLA ÖLÜM) / "UNTITLED" (DEATH BY GUN) KARMA SERGİ / GROUP EXHIBITION

Eddie Adams
1933'te ABD, Kensington'da doğdu / Born in 1933 in Kensington, USA
2004'te ABD, New York'ta öldü / Died in 2004 in New York, USA

Bir Vietkong Tutsağı Götürülüyor, Saygon, 1968
Bir Vietkong Tutsağının Sokakta İnfaz Edilişi, Saygon, 1968
İnfazdan sonra general silahını kılıfına sokuyor, Saygon, 1968
Üç gümüş jelatin baskı
Her biri 27,9 x 35,6 cm
Monroe Gallery of Photography'nin (Santa Fe, ABD) izniyle
Viet Cong prisoner being escorted, Saigon, 1968
Street execution of a Viet Cong prisoner, Saigon, 1968
General holstering gun after execution, Saigon, 1968
Three gelatin silver prints
Each 27.9 x 35.6 cm
Courtesy Monroe Gallery of Photography, Santa Fe, USA

Edgardo Aragón
1985'te Meksika, Oaxaca'da doğdu / Born in 1985 in Oaxaca, Mexico
Meksika, Oaxaca'da ve Meksiko'da yaşıyor / Lives in Oaxaca and Mexico City, Mexico

1993, 2010
Kağıt üzerine barut tozu, 19 boş mermi kovanı
78 x 56 cm
Coleção de Desenhos da Madeira'nın (Madeira, Portekiz) izniyle
1993, 2010
Gunpowder on paper and 19 empty bullet shells
78 x 56 cm
Courtesy Coleção de Desenhos da Madeira, Madeira, Portugal

Mathew Brady
1822'de ABD, New York'ta doğdu / Born in 1822 in New York, USA
1896'da ABD, New York'ta öldü / Died in 1896 in New York, USA

Nisandaki Virginia, Petersburg [aynen alıntı] saldırısında öldürülüp siperde kalmış asker. Yüzündeki izler ve lekeler, ağzından ve burnundan sızan kan. Başına isabet eden bir şarapnelle yaralanmış, yaklaşık 1865
İnkjet baskı
20,3 x 25,4 cm

Library of Congress'in (Washington DC, ABD) izniyle
C.S. soldier killed in the trenches at the storming of Petersburg [sic], Va., April. The marks and spots on his face are blood issuing from his mouth and nose. The wound is in the head, caused by a fragment of shell, ca. 1865
Inkjet print
20.3 x 25.4 cm
Courtesy the Library of Congress, Washington DC, USA

Konfederasyon ve Birlik ölüleri Fort Mahone siperlerinde yan yana, 1865
İnkjet baskı
20,3 x 25,4 cm
Library of Congress'in (Washington DC, ABD) izniyle
Confederate and Union dead side by side in the trenches at Fort Mahone, 1865
Inkjet print
20.3 x 25.4 cm
Courtesy the Library of Congress, Washington DC, USA

Petersburg, Virginia. Silahıyla ölü Konfederasyon askeri, 1865
İnkjet baskı
20,3 x 25,4 cm
Library of Congress'in (Washington DC, ABD) izniyle
Petersburg, Va. Dead Confederate soldier with gun, 1865
Inkjet print
20.3 x 25.4 cm
Courtesy the Library of Congress, Washington DC, USA

Spottsylvania [yani Spotsylvania] Adliyesi yakınlarında Ewell'ın saldırdığı yer, 19 mayıs 1864. Ölü Konfederasyon askeri, 1864
İnkjet baskı
20,3 x 25,4 cm
Library of Congress'in (Washington DC, ABD) izniyle
Scene of Ewell's attack, May 19, 1864, near Spottsylvania [i.e. Spotsylvania] Court House. Dead Confederate soldier, 1864
Inkjet print
20. x 25.4 cm
Courtesy the Library of Congress, Washington DC, USA

Gettysburg, Pennsylvania. Federal hattının sağında cesetler, 1863
İnkjet baskı
20,3 x 25,4 cm
Library of Congress'in (Washington DC, ABD) izniyle
Gettysburg, Pennsylvania. Bodies of dead on right of Federal line, 1863
Inkjet print
20.3 x 25.4 cm
Courtesy the Library of Congress, Washington DC, USA

Chris Burden
1946'da ABD, Boston'da doğdu / Born in 1946 in Boston, USA
ABD, Topanga'da yaşıyor / Lives in Topanga, USA

Ateş Et, 1971
"Ateş Et" performansından üç siyah beyaz fotoğraf ve açıklayıcı bir metin
Her bir fotoğraf 20,3 x 25,4 cm
Sanatçının izniyle
Shoot, 1971
Three black-and-white photographs and descriptive text from Shoot performance
Each photograph 20.3 x 25.4 cm
Courtesy the artist

Mat Collishaw
1966'da İngiltere, Nottingham'da doğdu / Born in 1966 in Nottingham, England
İngiltere, Londra'da yaşıyor / Lives in London, England

Kurşun Deliği, 1988–93
15 ışıklı kutuya monte edilmiş Cibachrome baskı
Collection of the Museum of Old and New Art'ın (MONA) (Tazmanya, Avustralya) izniyle
Bullet Hole, 1988–93
Cibachromes mounted on 15 lightboxes
Courtesy of the Museum of Old and New Art (MONA) Tasmania, Australia

Søren Thilo Funder
1979'da Danimarka, Kopenhag'da doğdu / Born in 1979 in Copenhagen, Denmark
Danimarka, Kopenhag'da yaşıyor / Lives in Copenhagen, Denmark

Zamanı Yakala (Seçilmiş Sayfalar), 2010
Kromojenik baskı
40 x 50 cm
Sanatçının izniyle
Seize the Time (Selected Pages), 2010
Chromogenic print
40 x 50 cm
Courtesy the artist

Dani Gal
1975'te İsrail, Kudüs'te doğdu / Born in 1975 in Jerusalem, Israel
Almanya, Berlin'de yaşıyor / Lives in Berlin, Germany

THE/A/T/E/SHOO/TING/DONEBY/OF/OFFI/CERS/ARE/SHOT, 2009
Neon ışık
En: 375 cm
Sanatçının ve Freymond-Guth Fine Arts'ın (Zürih, İsviçre) izinleriyle
THE/A/T/E/SHOO/TING/DONEBY/OF/OFFI/CERS/ARE/SHOT, 2009
Neon light
Width: 375 cm
Courtesy the artist and Freymond-Guth Fine Arts, Zurich, Switzerland

Roy Lichtenstein
1923'te ABD, New York'ta doğdu / Born in 1923 in New York, USA
1997'de ABD, New York'ta öldü / Died in 1997 in New York, USA

Amerika'da Silah (TIME Dergisi), 21 Haziran 1968, 1968
Dergi
21 x 29 cm
Özel koleksiyonun (San Francisco, ABD) izniyle
The Gun in America (TIME Magazine), 21 June 1968, 1968
Magazine
21 x 29 cm
Courtesy private collection, San Francisco, USA

Ella Littwitz
1982'de İsrail'de doğdu / Born in 1982 in Israel
Almanya, Berlin'de yaşıyor / Lives in Berlin, Germany

İsimsiz (Çarşaf), 2009
Asitsiz pigment baskı
150 x 200 cm
Sanatçının izniyle
Untitled (Sheet), 2009
Archival pigment print
150 x 200 cm
Courtesy the artist

Jazmín López
1984'te Arjantin, Buenos Aires'te doğdu / Born in 1984 in Buenos Aires, Argentina
Arjantin, Buenos Aires'te yaşıyor / Lives in Buenos Aires, Argentina

Canlı Oyun [Juego vivo], 2008
Video, 2'
Sanatçının izniyle
Live Game [Juego vivo], 2008
Video, 2 min.
Courtesy the artist

Kris Martin
1972'de Belçika, Kontrijk'te doğdu / Born in 1972 in Kontrijk, Belgium
Belçika, Ghent'te yaşıyor / Lives in Ghent, Belgium

Obüs Mermi Kovanları II, 2010
700 bulunmuş nesne
Çeşitli formatlarda
Sies+Höke'nin (Düsseldorf, Almanya) izniyle
Obussen II, 2010
700 found objects
Dimensions variable
Courtesy Sies+Höke, Düsseldorf, Germany

Daniel Joseph Martinez
1957'de ABD, Los Angeles'ta doğdu / Born in 1957 in Los Angeles, USA
ABD, Los Angeles'ta yaşıyor / Lives in Los Angeles, USA

ROMANTİK AŞK İHTİMALİ ÜZERİNE TEFEKKÜR YA DA ELİNDEKİ O SİLAHLA NEREYE GİDİYORSUN, BOBBY SEALE VE HUEY NEWTON HİTLER'İN RESİMLERİNDEKİ DIŞAVURUMCULUK VE TOPLUMSAL GERÇEKLİK ARASINDAKİ İLİŞKİLERİ TARTIŞIYOR, 2005
Beyaz Carrera Mermeri
30 x 12,7 x 2,5 cm ve 25,4 x 10,2 x 2,5 cm
The Kadist Art Foundation'un (San Francisco, ABD) izniyle
A MEDITATION ON THE POSSIBILITY OF ROMANTIC LOVE OR WHERE YOU GOIN' WITH THAT GUN IN YOUR HAND, BOBBY SEALE AND HUEY NEWTON DISCUSS THE RELATIONSHIPS BETWEEN EXPRESSIONISM AND SOCIAL REALITY PRESENT IN HITLER'S PAINTINGS, 2005
Carrara marble
30 x 12.7 x 2.5 cm and 25.4 x 10.2 x 2.5 cm
Courtesy the Kadist Art Foundation, San Francisco, USA

Kristen Morgin
1968'de ABD, Brunswick'te doğdu / Born in 1968 in Brunswick, USA
ABD, Gardena'da yaşıyor / Lives in Gardena, USA

3 Mayıs, 2011
Pişirilmemiş kil, boya
2,5 x 91,4 x 182,9 cm
Marc Selwyn Fine Art'ın (Los Angeles, ABD) izniyle
The Third of May, 2011
Unfired clay and paint
2.5 x 91.4 x 182.9 cm
Courtesy Marc Selwyn Fine Art, Los Angeles, USA

Raymond Pettibon
1957'de ABD, Tucson'da doğdu / Born in 1957 in Tucson, USA
ABD, Los Angeles'ta yaşıyor / Lives in Los Angeles, USA

İsim Yok (Bu "tabut"un içinde), 1998
Kağıt üzerine tükenmez kalem ve mürekkep
31,1 x 24,8 cm
Regen Projects'in (Los Angeles, ABD) izniyle, © Raymond Pettibon
No Title (In this "coffin"), 1998
Pen and ink on paper
31.1 x 24.8 cm
Courtesy Regen Projects, Los Angeles, USA, © Raymond Pettibon

İsim Yok (Sanki), 1990
Kağıt üzerine tükenmez kalem ve mürekkep
39,4 x 22,9 cm
Regen Projects'in (Los Angeles, ABD) izniyle, © Raymond Pettibon
No Title (There seems a), 1990
Pen and ink on paper
39.4 x 22.9 cm
Courtesy Regen Projects, Los Angeles, USA, © Raymond Pettibon

İsim Yok (Jesse gibi adam), 1986
Kağıt üzerine tükenmez kalem ve mürekkep
35,6 x 27,9 cm
Regen Projects'in (Los Angeles, ABD) izniyle, © Raymond Pettibon
No Title (Man like Jesse), 1986
Pen and ink on paper
35.6 x 27.9 cm
Courtesy Regen Projects, Los Angeles, USA, © Raymond Pettibon

İsim Yok (Yayılan Los Angeles), 1986
Kağıt üzerine tükenmez kalem ve mürekkep
13,3 x 20,3 cm
Regen Projects'in (Los Angeles, ABD) izniyle, © Raymond Pettibon
No Title (Los Angeles spread), 1986
Pen and ink on paper
13.3 x 20.3 cm
Courtesy Regen Projects, Los Angeles, USA, © Raymond Pettibon

İsim Yok (Kız arkadaşımın silahı), 1985
Kağıt üzerine tükenmez kalem ve mürekkep
29,2 x 20,3 cm
Regen Projects'in (Los Angeles, ABD) izniyle, © Raymond Pettibon
No Title (My girlfriend's gun), 1985
Pen and ink on paper
29.2 x 20.3 cm
Courtesy Regen Projects, Los Angeles, USA, © Raymond Pettibon

İsim Yok (Ben bir yılandım), 1985
Kağıt üzerine tükenmez kalem ve mürekkep
35,6 x 26 cm
Regen Projects'in (Los Angeles, ABD) izniyle, © Raymond Pettibon
No Title (I was a snake), 1985
Pen and ink on paper
35.6 x 26 cm
Courtesy Regen Projects, Los Angeles, USA, © Raymond Pettibon

İsim Yok (Beyaz bir el), 1985
Kağıt üzerine tükenmez kalem ve mürekkep
21,6 x 27,9 cm
Regen Projects'in (Los Angeles, ABD) izniyle, © Raymond Pettibon
No Title (A white hand), 1985
Pen and ink on paper
21.6 x 27.9 cm
Courtesy Regen Projects, Los Angeles, USA, © Raymond Pettibon

İsim Yok (İkisini birden hakladım!), 1984
Kağıt üzerine tükenmez kalem ve mürekkep
26 x 36,8 cm
Regen Projects'in (Los Angeles, ABD) izniyle, © Raymond Pettibon
No Title (I killed two!), 1984
Pen and ink on paper
26 x 36.8 cm
Courtesy Regen Projects, Los Angeles, USA, © Raymond Pettibon

İsim Yok ("Şeyi kıs), 1983
Kağıt üzerine tükenmez kalem ve mürekkep
30,5 x 22,2 cm
Regen Projects'in (Los Angeles, ABD) izniyle, © Raymond Pettibon
No Title ("Turn down the), 1983
Pen and iInk on paper
30.5 x 22.2 cm
Courtesy Regen Projects, Los Angeles, USA, © Raymond Pettibon

Rózsa Polgár
1936'da Macaristan, Szombathely'de doğdu / Born in 1936 in Szombathely, Hungary
Macaristan, Szombathely'de yaşıyor / Lives in Szombathely, Hungary

Asker Örtüsü 1945, 1980
Yün
Szombathelyi Képtár'ın (Szombathely, Macaristan) izniyle
Soldier Blanket 1945, 1980
Wool
Courtesy Szombathelyi Képtár, Szombathely, Hungary

Weegee
1899'da Galiçya/Avusturya, Ztoczów'da doğdu/ Born in 1899 in Ztoczów, Austrian Galicia
1968'de ABD, New York'ta öldü / Died in 1968 in New York, USA

Broome Sokağı 344 numarada Görevde Olmayan Polisin Öldürdüğü Silahlı Adam, 3 Şubat 1942, 1942
İnkjet baskı
20,3 x 25,4 cm
International Center of Photography'nin (New York, ABD) izniyle
Gunman Killed by Off-Duty Cop at 344 Broome St., February 3, 1942, 1942
Inkjet print
20.3 x 25.4 cm
Courtesy the International Center of Photography, New York, ABD

İşte burada... mazgalda bırakıldığı haliyle. Kolundaki etikette bir kısaltma var... "Geldiğinde ölmüştü"nün kısaltması, yaklaşık 1941
İnkjet baskı
20,3 x 25,4 cm
International Center of Photography'nin (New York, ABD) izniyle
Here he is... as he was left in the gutter. He's got a DOA tied to his arm... that means "Dead on Arrival," ca. 1941
Inkjet print
20.3 x 25.4 cm
Courtesy the International Center of Photography, New York, ABD

"Polis, Araba Kazasında Yaralanan Bir Denizciyi Avutuyor", 14 Ekim 1941, 1941
İnkjet baskı
25,4 x 20,3 cm
International Center of Photography'nin (New York, ABD) izniyle
"Cop Comforts a Sailor Hurt in Car Crash," October 14, 1941, 1941
Inkjet print
25.4 x 20.3 cm
Courtesy the International Center of Photography, New York, ABD

"Damda Cinayet", 14 Ağustos 1941, 1941
İnkjet baskı
25,4 x 20,3 cm
International Center of Photography'nin (New York, ABD) izniyle
"Murder on the Roof," August 14, 1941, 1941
Inkjet print
25.4 x 20.3 cm
Courtesy the International Center of Photography, New York, ABD

San Gennaro Bayramında Cinayet, 22 Eylül 1939, 1939
İnkjet baskı
25,4 x 20,3 cm
International Center of Photography'nin (New York, ABD) izniyle
Murder at the Feast of San Gennaro, September 22, 1939, 1939
Inkjet print
25.4 x 20.3 cm
Courtesy the International Center of Photography, New York, ABD

"Bayram" trajediye dönüştü, bir adamın cesedi yol ortasında yatıyor, Mulberry Sokağı, Küçük İtalya, yaklaşık 1939
İnkjet baskı
25,4 x 20,3 cm
International Center of Photography'nin (New York, ABD) izniyle
"Fiesta" turns into tragedy, body of dead man lies on street, Mulberry St., Little Italy, ca. 1939
Inkjet print
25.4 x 20.3 cm
Courtesy the International Center of Photography, New York, ABD

Akram Zaatari
1966'da Lübnan, Sayda'da doğdu / Born in 1966 in Saida, Lebanon
Lübnan, Beyrut'ta yaşıyor / Lives in Beirut, Lebanon

Silahlılar,
Haşim el Madani: Stüdyo Uygulamaları projesinin parçası, 2007
35-mm negatiflerden modern gümüş baskılar, fotoğraf: Haşim el Madani (AIF'in izniyle)
29 x 19 cm
Sanatçının ve Galerie Sfeir-Semler'in (Beyrut, Lübnan ve Hamburg, Almanya) izinleriyle
Gunmen, from the project Hashem el Madani: Studio Practices, 2007
Modern gelatin silver print from 35-mm negative, photography: Hashem el Madani (courtesy AIF)
29 x 19 cm
Courtesy the artist and Galerie Sfeir-Semler, Beirut, Lebanon, and Hamburg, Germany

KİŞİSEL SUNUMLAR / SOLO PRESENTATIONS

Bisan Abu-Eisheh
1985'te Filistin, Kudüs'te doğdu / Born in 1985 in Jerusalem, Palestine
Filistin, Kudüs'te yaşıyor / Lives in Jerusalem, Palestine

Bayt Byoot "Evcilik Oyunu", 2008–11
Yerleştirme (camekanlar, toplanmış nesneler, araştırma belgeleri) ve video
Sanatçının izniyle
Bayt Byoot "Playing House", 2008–11
Installation (vitrines, collected objects, research documents), and video
Courtesy the artist

Eylem Aladoğan
1975'te Hollanda, Tiel'de doğdu / Born in 1975 in Tiel, the Netherlands
Hollanda, Amsterdam'da yaşıyor / Lives in Amsterdam, the Netherlands

Ruhunu dinle, kanım her an çekilebilecek demir tetiklerin şarkısını söylüyor, 2009–11
Tahta, metal ve kumaş
370 x 130 x 480 cm
Sanatçının ve Gallery Fons Welters'in (Amsterdam, Hollanda) izinleriyle
Listen to your soul, my blood is singing iron triggers that could be released, 2009–11
Wood, metal, and textile
370 x 130 x 480 cm
Courtesy the artist and Gallery Fons Welters, Amsterdam, the Netherlands

Edgardo Aragón
1985'te Meksika, Oaxaca'da doğdu / Born in 1985 in Oaxaca, Mexico
Meksika, Oaxaca'da ve Meksiko'da yaşıyor / Lives in Oaxaca, and Mexico City, Mexico

Aile Etkileri, 2007–9
Yüksek çözünürlüklü video, 25'35''
Sanatçının izniyle
Family effects, 2007–9
HD video, 25:35 min.
Courtesy the artist

Letizia Battaglia
1935'te İtalya, Palermo'da doğdu / Born in 1935 in Palermo, Italy
İtalya, Palermo'da yaşıyor / Lives in Palermo, Italy

Palermo, 1986. Adı Francesco Marino'ydu, 1986
Palermo, 1982. İki İsa, 1982
Palermo, 1982. Nerina fahişelik yapıyordu. Konan kurallara uymadıkları için mafya onu ve iki arkadaşını öldürdü, 1982
Palermo, 1981. Isola delle Fémmine, 1981
Palermo, 1980. Kalabalık toplanmış, öldürülen genç bir adamın cesedine bakıyor. Adamın ikiz kardeşi de ertesi gün öldürülecek, 1980
Palermo, 1979. Hıristiyan Demokrat Partisi'nin Palermo il başkanı Michele Reina, iki katil tarafından karısının gözleri önünde öldürüldü, 1979
Palermo, 1978. Kaldırım kenarında öldürülmüş, 1978
Palermo, 1976. Adı Vincenzo Battaglia'ydı, onu karanlıkta çöplerin arasında öldürdüler. Karısı yardımına koştu, ama geç kalmıştı, 1976
Palermo, 1976. Garajdan arabasını çıkarmaya giderken onu öldürdüler, 1976
Palermo, 1975. Öldürülmüş bir adam sandalyede oturuyor, 1975
Barit kağıt üzerine gümüş jelatin baskı
Her biri 50 x 60 cm
Sanatçının izniyle
Palermo, 1986. His name was Francesco Marino, 1986
Palermo, 1982. Two Christs, 1982
Palermo, 1982. Nerina worked as a prostitute. She and her two friends were murdered by the mafia for not respecting their rules, 1982
Palermo, 1981. Isola delle Fémmine, 1981
Palermo, 1980. The crowd observed the body of a young man killed. His twin brother will be murdered the day after, 1980
Palermo, 1979. The secretary of the Christian Democratic Party in Palermo, Michele Reina, was assassinated in front of his wife by two killers, 1979
Palermo, 1978. Murdered on the sidewalk, 1978
Palermo, 1976. His name was Vincenzo Battaglia and they killed him in the dark, amidst the garbage. His wife tried to help him, but it was too late, 1976
Palermo, 1976. They killed him while he was going into the garage to get his car, 1976
Palermo, 1975. A murdered man sits in a chair, 1975
Silver gelatin print on baryt paper
50 x 60 cm
Courtesy the artist

Mark Bradford
1961'de ABD, Los Angeles'da doğdu / Born in 1961 in Los Angeles, USA
ABD, Los Angeles'da yaşıyor / Lives in Los Angeles, USA

Fareli Köyün Kavalcısı, 2011
Tuval üzerine karışık malzemeyle kolaj, dört parçalı
Her biri 304,8 x 304,8 cm (tamamı 304,8 x 1280 cm)
Sanatçının ve Sikkema Jenkins and Co.'nun (New York, ABD) izinleriyle
Rat Catcher of Hamelin, 2011
Mixed media collage on canvas in 4 parts
Each 304.8 x 304.8 cm (304.8 x 1280 cm overall)
Courtesy the artist and Sikkema Jenkins and Co., New York, USA

Claire Fontaine
2004'te kurulan sanatçı kolektifi / Artists' collective, founded in 2004
Fransa, Paris'te bulunuyor / Based in Paris, France

Jean Charles de Menezes için Ağıt: İstisnai Hal Üzerine Notlar, 2005
Metin yığını/pencerede yazılı duyuru (çift taraflı fotokopi)
A5
Sanatçının izniyle
Requiem for Jean Charles de Menezes: Notes on the State of Exception, 2005
Text pile/window announcement with statement (double-sided photocopies)
A5
Courtesy the artist

Abraham Cruzvillegas
1968'de Meksika, Meksiko'da doğdu / Born in 1968 in Mexico City, Mexico
Meksika, Meksiko'da yaşıyor / Lives in Mexico City, Mexico

Mürekkep ve Kan: 1968–2009, 2008–9
Kağıt üzerine serigrafi baskı, karton kutu ve lastik bant (200 baskı)
Her grup 23 x 32 x 5 cm
Sanatçının ve Kurimanzutto Gallery'nin (Meksiko, Meksika) izinleriyle
Ink & Blood: 1968–2009, 2008–9
Silkscreen inks on paper, cardboard case and rubber band (Ed. of 200)
Each set 23 x 32 x 5 cm
Courtesy the artist and Kurimanzutto Gallery, Mexico City, Mexico

William E. Jones
1962'de ABD, Canton'da doğdu / Born in 1962 in Canton, USA
ABD, Los Angeles'da yaşıyor / Lives in Los Angeles, USA

Iskarta, 2009
Dijital dosyalar dizisi, siyah beyaz, sessiz, 1'44''
David Kordansky Gallery'nin (Los Angeles, ABD) izniyle
Killed, 2009
Sequence of digital files, black and white, silent 1:44 min.
Courtesy David Kordansky Gallery, Los Angeles, USA

Martha Rosler
ABD, New York'ta doğdu / Born in New York, USA
ABD, New York'ta yaşıyor / Lives in New York, USA

Güzelim Ev: Savaşı Eve Taşımak serisinden *Balonlar* (1966–1972)
Montaj
Sanatçının, Galerie Christian Nagel'in (Köln/Berlin, Almanya) ve Mitchell-Innes & Nash'in (New York, ABD) izinleriyle
Balloons from the series *HouseBeautiful: Bringing the War Home* (1966–1972)
Photomontage
Courtesy the artist, Galerie Christian Nagel, Cologne/Berlin, Germany and Mitchell-Innes & Nash, New York, USA

Güzelim Ev: Savaşı Eve Taşımak serisinden, 1966–1972
Güzellik Uykusu
Bubi Tuzağı
Oğlanın Odası
Perdeleri Temizlerken
Boş Çocuklar
Başkanın Eşi (Pat Nixon)
Makyaj/Eller Yukarı
Şeref Payeleri (Apolet Püsküllü Cenaze)
Güzelim Ev (Giacometti)
Verandanın Manzarası
Playboy (Teşhirde)
Kırmızı Apoletli Mutfak
Yol Kenarında Tuzak
Uçuş Pisti
Bahçeli Evin Askeri
Tron (Kolsuz Bacaksız)
Tatil Kaçamağı
Kadın ve Toplar (Puantiye)
Dağılma
Sanatçının ve Galerie Christian Nagel'in (Köln/Berlin, Almanya) izinleriyle
From the series *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1966–1972
Beauty Rest
Booby Trap
Boy's Room
Cleaning the Drapes
Empty Boys
First Lady (Pat Nixon)
Make-up/Hands Up
Honors (Striped Burial)
House Beautiful (Giacometti)
Patio View
Playboy (On View)
Red Stripe Kitchen
RoadsideAmbush
Runway
Tract House Soldier
Tron (Amputee)
Vacation Getaway
Woman with Cannon (Dots)
Scatter
Courtesy the artist and Galerie Christian Nagel, Köln/Berlin, Germany

Wael Shawky
1971'de Mısır, İskenderiye'de doğdu / Born in 1971 in Alexandria, Egypt
Mısır, İskenderiye'de yaşıyor / Lives in Alexandria, Egypt

Haçlı Seferleri Kabaresi: Korku Gösterisi Dosyası, 2010
Video, 31'49''
Sanatçının ve Galerie Sfeir-Semler'in (Beyrut, Lübnan ve Hamburg, Almanya) izinleriyle
Cabaret Crusades: The Horror Show File, 2010
Video, 31:49 min.
Courtesy the artist and Galerie Sfeir-Semler, Beirut, Lebanon, and Hamburg, Germany

Camilo Yáñez
1974'te Şili, Santiago'da doğdu / Born in 1974 in Santiago, Chile
Şili, Santiago'da yaşıyor / Lives in Santiago, Chile

Milli Stadyum 11.09.09 Santiago, Şili [Estadio Nacional 11.09.09 Santiago de Chile], 2010
Çift taraflı ekranla, ses bandı eşliğinde video yerleştirmesi. Bluray 16:9 formatına aktarılmış sesli yüksek çözünürlüklü videolar / renkli, stereo ses, 9'56''
Sanatçının ve Espace Culturel Louis Vuitton'un (Paris, Fransa) izinleriyle
National Stadium 11.09.09 Santiago, Chile [Estadio Nacional 11.09.09 Santiago de Chile], 2010
Video installation with two-sided screen accompanied by audio. High-Definition videos with sound transferred to Bluray 16:9 / color, sonido stereo, 9:56 min.
Courtesy the artist and Espace Culturel Louis Vuitton, Paris, France

Ala Younis
1974'te Kuveyt, Kuveyt şehrinde doğdu / Born in 1974 in Kuwait City, Kuwait
Ürdün, Amman'da yaşıyor / Lives in Amman, Jordan

Kurşun Askerler, 2010–11
Boyanmış metal, 12.500 askerle (suretler) yerleştirme
Her biri 5,4 cm yüksekliğinde
Sanatçının izniyle
Tin Soldiers, 2010–11
Painted metal, 12500 soldiers (figures) installation
Each with a 5.4 cm height
Courtesy the artist

FOTOĞRAF VE RÖPRODÜKSİYON BİLGİLERİ / PHOTO AND REPRODUCTION CREDITS

Aksi belirtilmediyse fotoğraflar sanatçının ya da mirasçısının izniyle yayınlanmıştır.
Yerleştirme fotoğrafları: Nathalie Barki
If not otherwise n oted, the photograph appears courtesy the artist or the estate.
Installation photographs: Nathalie Barki

Nazgol Ansarinia: 148 (alttaki / bottom)
Negar Arkani: 148 (üstteki / top)
Jean-Baptiste Béranger: 210 (alttaki / bottom)
Edouard Fraipont: 127, 133 (üstteki / top)
Flávio Lamenha: 235 (üstteki / top), 236 (üstteki / top)
Gustavo Lowry: 226 (üstteki / top)
Jason Mandella: 132 (üstteki / top)
Andrew Meintjes: 206 (alttaki / bottom)
Ahmet Öğüt: 233 (üstteki / top)
Paula Pape: 138 (alttaki / bottom)
József Rosta: 260 (alttaki / bottom), 261 (alttaki / bottom)
Stefan Sava: 149 (üstteki / top), 150 (üstteki / top)
Michael Simmonds: 180
Carl Henrik Tillberg: 118 (üstteki / top)
Niels Vis: 268 (üstteki / top)
Stuart Whipps: 267 (alttaki / bottom)
Ozan Yavuz—Burcu Böcekler: 168 (üstteki / top), 181 (üstteki / top), 216–7 (alttaki / bottom)
Demet Yıldız: 232

İstanbul'u Hatırlamak

24 yıldır var olan İstanbul Bienali, tutarlılıkla koruduğu özgün ve deneysel karakteri sayesinde, uluslararası boyutta en önde gelen bienallerden biri haline geldi. Güneyden kuzeye, doğudan batıya, yeni ortaya çıkmış ya da tanınmış bireylerden küratör kolektiflerine, daha önceki bienalleri organize eden küratörler, bienalin kapsamaya soyunduğu farklı ve geniş görüşler yelpazesinin en önemli kanıtı. Daha önceki 11 bienale küratörlük yapmış olan herkes, iki gün süren İstanbul'u Hatırlamak konferansına davet edildi. Konferansta küratörlerin her biri deneyimlerinden hatırladıklarını, izlenimlerini ve mevcut bienal sergileme formatı hakkındaki görüşlerini anlattıkları birer sunum yaptı. Türkiye'den geçmiş yıllarda bienale katılan sanatçıların da davet edildiği konferansta, sanatçılar da küratörlerin sunumlarından sonra görüşlerini ve kendi anılarını paylaştı. Etkinliğin geçirdiği evrimin yakın gözlemcileri olarak özgün ve çok değerli bakış açıları sundular.

Bu konferansı düzenleme isteğimizin sebepleri çok açıktı. Amacımız İstanbul Bienali'nin tarihini incelemenin yanı sıra, bundan önceki küratörlerin bu şehirde böylesine geniş çaplı, uluslararası bir toplu sergiyi düzenlerkenki yaklaşımları hakkında hem kendimizi hem de izleyici kitlesini bilgilendirmekti. Venedik ve São Paulo gibi klasiklerden, göçebe Manifesta'ya, "orta yaşlı" Lyon ve Sidney'den, yeni çıkan Ural ve Marakeş etkinliklerine, günümüz dünyasında her geçen gün sayısı artan bienaller arasında, İstanbul Bienali'nin kendi şehrindeki sanat camiasına olan etkilerini incelemek istedik. Aynı zamanda, neden bienallerin günümüzün yaygın sergi formatı haline geldiğini daha iyi anlamak istiyorduk.

Konferansı ve bu yayını hazırlamamızın başlıca amacı İstanbul Bienali'nin tarihinin, kişisel anılar ve kopuk parçalar yardımıyla da olsa, daha sistematik bir biçimde yazılabileceği ve araştırılabileceği bir platform yaratmaktı. Tartışmalar elbette oldu ve bu konferans, geniş bir yelpazeye yayılan fikirlerin ve bakış açılarının kamusal alanda birbiriyle yüzleşmesine ortam sağladı. Kesin, çizgisel, bütüncül bir anlatı üstünde uzlaşılmasını beklemiyorduk. Bilakis, farklı bakış açılarının aynı anda bir arada var olabileceği, dinlenebileceği ve anlaşılabileceği inancıyla bu işe giriştik.

Zaman geçtikçe her sergi, o sergiyi deneyimleyenlerin anılarında giderek belirsizleşiyor ve o sergi hakkındaki yayın ve belgeler geriye kalan yegane sabit kayıtlar haline geliyor. Bu durum, özellikle de büyük çaplı sergilerin hızlıca hazırlandığı ve yine eksik ve parçalı bir şekilde tüketildiği bir dönemde iyice geçerli. Durum böyle olunca, ileriye doğru adımlar atmadan önce, durup geriye bakmak, hatırlamak ve üzerinde düşünmek gerekiyor. İşte bu sebeple, 12. İstanbul Bienali'nin açılışıyla birlikte, bu sergiler serisini bir bütün olarak değerlendirebilmek için bu yayını sunuyoruz. Bu kitabın, sergileme tarihi alanına ve özellikle de bienal sergi formatı tarihine ve bu formatla ilgili güncel tartışmalara anlamlı bir katkı sağlayacağını umuyoruz.

Remembering Istanbul

In the 24 years of its existence, the Istanbul Biennial has become one of the most prominent international biennials due to its consistently unique and experimental character. The curators who have organized its past editions—hailing from south to north, from east to west, from emerging to established individuals to curatorial collectives—attest to the broad range of visions that the biennial has attempted to encompass. All of the curators of the past 11 editions were invited to the two-day conference Remembering Istanbul. Each gave a presentation in which they remembered their experiences, offered afterthoughts, and reflected on the current state of the biennial exhibition format. Several artists from Turkey who had participated over the years were also invited; they responded to the curators' presentations and shared their own recollections. As close observers of the event's evolution, they had unique and invaluable perspectives.

The thoughts behind our desire to organize this conference were straightforward. Our goal was to review the history of the Istanbul Biennial, and to inform ourselves as well as the wider public about how the curators who came before us approached the task of organizing a large-scale international group exhibition in this city. Taking into consideration the proliferation of biennials in the world today—from classics such as Venice and São Paulo to the nomadic Manifesta, the "middle-aged" biennials in Lyon and Sydney, and the emerging Ural and Marrakech events—we wanted to examine the effects of the Istanbul Biennial on the art community in its host city. We were also seeking a better understanding of what has made the biennial today's prevalent exhibition format.

The intent behind the conference and the resulting publication is first and foremost to offer a platform from which the history of the Istanbul Biennial can be written and analyzed in a more systematic manner—although necessarily still through fragments and personal recollections. It has had its controversies, of course, and the conference served as an opportunity for a wide range of views and opinions to be confronted in the public realm. We did not expect that a definitive, linear, cohesive narrative would be agreed upon. Rather we entered into the undertaking with the premise that different accounts can coexist, and be heard and understood simultaneously.

As time goes by, any exhibition becomes more and more elusive in the memories of those who experienced it; the publications and documents remain its only permanent records. This is especially true in an era of rapidly produced large-scale exhibitions, which are almost always consumed in a correspondingly incomplete and fragmented way. Thus it is important to stop and look back, to remember and reflect, before we can formulate possible paths forward. For these reasons we offer this publication, released on the occasion of the opening of the 12th Istanbul Biennial, as a fuller picture and account of this series of exhibitions. We hope that the book makes a meaningful contribution to the field of exhibition history, and specifically to the history of, and contemporary thinking about, the biennial exhibition format.

İsimsiz (Film)

İsimsiz (Film), 12. İstanbul Bienali'nin sinema alanında düzenlediği bir giriş programıydı. Bienal ile (2–17 Nisan 2011 tarihlerinde gerçekleşen) Film Festivali arasındaki bu işbirliğiyle İstanbul Bienali'nin bugüne kadar görsel sanatlara yaptığı vurgunun daha geniş bir kültürel alana taşınması arzulandı. 12. İstanbul Bienali, hem biçimsel olarak yenilikçi hem de siyasal açıdan sözünü esirgemeyen yapıtlara odaklanarak sanat ile siyaset arasındaki ilişkiyi inceliyor. Aynı doğrultuda, *İsimsiz (Film)* programında yer alan (ve İstanbul Bienali küratörlerinden Jens Hoffmann'ın seçtiği) 10 uzun metrajlı film belirgin olarak siyasal içerik taşıyor. Ayrıca bu filmlerden her biri kendi üretim yöntemlerinin biçimsel gelenek ve alışkanlıklarının gözden geçirilmesini sağlayacak öneriler getiriyor. *İsimsiz (Film)* programının beş bölümünün başlıkları, 12. İstanbul Bienali'ndeki beş karma serginin başlıklarına karşılık geliyor: *İsimsiz (Tarih), İsimsiz (Soyutlama), "İsimsiz" (Ross), "İsimsiz" (Pasaport)* ve *"İsimsiz" (Ateşli Silahla Ölüm).*

İsimsiz (Tarih)

LUCÍA | Yönetmen: Humberto Solás / Oyuncular: Raquel Revuelta, Eslinda Núñez, Adela Legrá / Küba / 1968 / Siyah-Beyaz / 160′

Yetmiş yıla yayılmış "tarihi bir melodram" olan *Lucía,* Lucía isimli üç kadını konu alan üç öyküyü Küba tarihinin üç farklı döneminde anlatıyor: İspanya'ya karşı bağımsızlık savaşının verildiği 19. yüzyıl sonları, diktatör Gerardo Machado'ya karşı bir devrimin yapıldığı 1930'lar ve Castro'nun devrimci Küba'sında kadınların özgüvenlerini kazandığı 1960'lar. İlk Lucia bir aristokrat, ikinci Lucia orta sınıftan genç bir kadın, üçüncü Lucia ise güzel bir tarla işçisi. *Lucía,* Küba'nın en saygın yönetmenlerinden Solás'ın başyapıtı kabul ediliyor.

PARİS KOMÜNÜ | Yönetmen: Peter Watkins / Oyuncular: Eliane Annie Adalto, Pierre Barbieux, Bernard Bombeau / Fransa / 2000 / Siyah-Beyaz / 345′

1871 yılındaki Fransa-Prusya Savaşı'nın son günlerinde, işçi sınıfında artan huzursuzluk Paris'te bir ayaklanmaya yol açtı. Ayaklananların sloganı "Demokrat ve toplumcu cumhuriyet!" idi. Paris'i ve cumhuriyeti korumak için silahlı milis kuvvetleri kurdular. Seçimle başa gelen devrimci Paris Komünü, şehri iki ay boyunca yöneterek sosyal bir reform programı uygulamaya çalıştı, ta ki monarşist Ulusal Hükümet'in kanlı müdahalesine kadar. Film bu tarihi olayı yeniden canlandırıyor.

İsimsiz (Soyutlama)

SADE İÇİN ULUMALAR | Yönetmen: Guy Debord / Seslendirenler: Serge Berna, Guy Debord, Isidore Isou / Fransa / 1952 / Siyah-Beyaz / 64′

"Film yok. Sinema öldü. Artık film olamaz. İsterseniz tartışalım." Guy Debord'un ilk filmi, eğer film olarak tanımlanabilirse, bir anti-film. Filme kafa tutan ve onu reddeden bir manifesto, bir provokasyon, bir savaş. Debord'a göre imgeler, tıpkı faşizm gibi, bağımsızlaştı ve izleyiciyi sömürgesi altına aldı, insanlık edilgin bir nesneye dönüştü. Bu yüzden bu filmde imge yok; perde ya siyah ya da beyaz. Duyulan sadece kanunlardan, romanlardan ve haberlerden parçalar okuyan sesler. Perde siyahken ses yok ve son kısım siyah bir sessizlik. Bu bir başkaldırı, gerçek bir anti-sinema deneyimi.

MAVİ | Yönetmen: Derek Jarman / Sesler: Derek Jarman, Nigel Terry, John Quinton / İngiltere / 1993 / Renkli / 76′

Mavi, Derek Jarman'ın son büyük eseri; kendi sesini de içeren, insan seslerinden oluşan bir monolog-manzum şiir bileşimi, olağanüstü bir müzik ve ses kolajıyla bütünleşen lirik bir sesleniş, bir şarkı… Bu zengin işitsel atmosfere hiç kesintisiz, değişmeyen mavi bir fon eşlik ediyor. Bu kavramsal deneme-meditasyon-hatıra karışımında, sanat üstüne derin düşünceler ve hayata dair tefekkür var.

"İsimsiz" (Ross)

ÇIKMAZ | Yönetmenler: Ramin Goudarzi Nejad, Mahshad Torkan / Katılanlar: Kiana Firouz, Mahshad Torkan, Nichola Evans / İngiltere / 2010 / Renkli / 98′

İnsan hakları raporlarına göre İranlı yetkililer sürekli insan haklarını ihlal ediyor ve yasaları çiğniyor.

Untitled (Film)

Untitled (Film) was a cinematic preview of the 12th Istanbul Biennial. It was a collaboration with the 30th Istanbul Film Festival (which took place April 2–17, 2011) and stemmed from a desire to widen the Istanbul Biennial beyond its usual focus on the visual arts into a larger cultural manifestation. The 12th Istanbul Biennial explores the relationship between art and politics, focusing on works that are both formally innovative and politically outspoken, and the 10 featured films in this program (selected by Istanbul Biennial co-curator Jens Hoffmann) are likewise explicitly political. Each film also offers, in its own way, an aesthetic reconsideration of the formal conventions of its medium. The titles of the five sections of the film program correspond to the titles of the five group shows in the 12th Istanbul Biennial: *Untitled (History), Untitled (Abstraction), "Untitled" (Ross), "Untitled" (Passport),* and *"Untitled" (Death by Gun).*

Untitled (History)

LUCÍA | Director: Humberto Solás / Cast: Raquel Revuelta, Eslinda Núñez, Adela Legrá / Cuba / 1968 / B&W / 160′

A historical melodrama spanning 70 years, *Lucía* tells three different stories about three women named Lucía in different eras of Cuban history: the war for independence against Spain in the late 19th century, the revolution against dictator Gerardo Machado in the 1930s, and Castro's revolutionary Cuba of the 1960s, a time when women achieved new confidence. The first Lucía is an aristocrat, the second is a middle-class young woman, and the third is a beautiful field worker. *Lucía* is considered to be the masterpiece of Humberto Solás, who was one of Cuba's most internationally respected filmmakers.

LA COMMUNE (PARIS, 1871) | Director: Peter Watkins / Cast: Eliane Annie Adalto, Pierre Barbieux, Bernard Bombeau / France / 2000 / B&W / 345′

In the final days of the Franco-Prussian War in 1871, growing discontent among the working class resulted in an uprising in Paris. "Democratic and social republic!" was the people's motto. They set up an armed citizens' militia to defend Paris and the republic. The elected revolutionary "Commune" governed the city for two months, trying to implement a social reform program, until the bloody intervention of the monarchist National Government. This is a historical reenactment of this event.

Untitled (Abstraction)

HOWLINGS IN FAVOUR OF DE SADE | Director: Guy Debord / Voices: Serge Berna, Guy Debord, Isidore Isou / France / 1952 / B&W / 64′

"There's no film. Cinema is dead. There can't be film anymore. If you want, let's have a discussion." Guy Debord's first film, if one could call it that, is an "anti-film," a manifesto that defies and negates film, a provocation, a war. Images, according to Debord, had become autonomous and had colonized the viewer, like fascism, and mankind had become their passive object. He thus decided that this film would have no images. The screen is either black or white, and the soundtrack consists of voices reciting fragments from laws, novels, and news. When the screen is black there is no sound. This is a challenge, a real experience of anti-cinema.

BLUE | Director: Derek Jarman / Voices: Derek Jarman, Nigel Terry, John Quinton / United Kingdom / 1993 / Color / 76′

Blue is Derek Jarman's final major work, an amazing aural cut-up of voices, Jarman's among them, supplemented and punctuated by sound collage and glorious music. It is a combination of monologue and prose poem, woven together to create a lyrical, almost songlike effect. The rich sound space is accompanied visually by an uninterrupted blue screen. In this conceptual essay-meditation-memoir, there are musings on art and meditations on life.

"Untitled" (Ross)

CUL-DE-SAC | Directors: Ramin Goudarzi Nejad, Mahshad Torkan / Participants: Kiana Firouz, Mahshad Torkan, Nichola Evans / United Kingdom / 2010 / Color / 98′

En çok ezilenler arasında ise yönetmenler Nejad ve Torkan'a göre "sürekli şiddetli kötü davranışa maruz kalan" eşcinseller var. Yönetmenlere göre bu film "bu durumu, özellikle İran'daki lezbiyenlere odaklanarak inceliyor. Amaç bu korkunç haksızlık ve ihlallere dünyanın ilgisini çekmek. *Çıkmaz*'ı benzerlerinden farklı kılan, ilk kez İranlı bir lezbiyenin cesurca kamera karşısına geçip cinsel yönelimi ne olursa olsun özgürce yaşamaya hakkı olduğunu haykırması."

MASSILLON | Yönetmen: William E. Jones / Anlatan: William E. Jones / ABD / 1991 / Renkli / 70′
Yeni Eşcinsel Sinemasının öncülerinden Amerikalı video sanatçısı William E. Jones kendi hikayesini herhangi bir oyuncu kullanmadan, kendi sesi ile güzel imgeleri bir araya getirerek anlatıyor. Pek çok güncel sanat kurumunda sergilenen bu sıradışı otobiyografi, eşcinsel kimliğini doğrudan doğruya üç bölümde inceliyor: Jones'un kişisel deneyimlerini memleketi Ohio, Massillon görüntüleri eşliğinde anlatan "Ohio"; Birleşik Devletler'deki eşcinsel ilişkiyle ilgili yasaların tarihi, evrimi ve güncel durumunu anlatan "Yasa" ve siteler ve uydu kentlerin görüntüleri aracılığıyla "normal seks"i tanımlayıp düzenleyen tarihi hareketleri inceleyen "Kaliforniya".

"İsimsiz" (Pasaport)

40 M2 ALMANYA | Yönetmen: Tevfik Başer / Oyuncular: Özay Fecht, Yaman Okay, Demir Gökgöl / Almanya-Türkiye / 1986 / Renkli / 80′

Kocası tarafından evden çıkması yasaklanan Turna, köyünden büyük umutlarla geldiği Almanya'da küçük bir apartman dairesine hapsolmuştur. Her sabah kocasının işe gitmesinin ardından 40 metrekarelik zorunlu yaşama alanında dışarıyla ilişki kurmak için çabalar. Göçle birlikte yaşanan uyum sorunu ve ataerkil sistemin kadına uyguladığı şiddeti konu alan film, neredeyse tek bir kapalı alanda geçmesine rağmen baştan sona sürükleyici bir atmosferde ilerliyor.

KARA KIZ | Yönetmen: Ousmane Sembene / Oyuncular: Mbissine Thérése Diop, Anne-Marie Jelinek, Robert Fontaine / Fransa-Senegal / 1966 / Renkli / 65′

Kara Kız, isimsiz bir Fransız çiftin hizmetçiliğini yapan Senegalli genç Diouana'nın basit ve acıklı hikayesini anlatıyor. Diouana, Dakar'daki evinden ayrılarak zengin bir ailenin evinde çalışmak üzere Fransa'nın güneyindeki Antibes'e gider, ama çok geçmeden köle gibi kullanılacağını anlar. Fransa'daki hayatının zorluğu, monotonluğu ve yaşadığı yabancılaşma çok ciddi sonuçlar doğuracaktır. Bu önemli film "Afrika sinemasının babası" Ousmane Sembene'nin ilk uzun metrajı.

"İsimsiz" (Ateşli Silahla Ölüm)

19 YAŞINDAYDIM | Yönetmen: Konrad Wolf / Oyuncular: Jaecki Schwarz, Wassili Liwanow, Alexej Ejboshenko / Doğu Almanya / 1967 / Siyah-Beyaz ve Renkli / 119′

Tüm zamanların en önemli 100 Alman filmi arasında yer alan, Konrad Wolf'un bu en otobiyografik filmi, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Alman kimliğinin şiirsel bir incelemesi. Çocukken ailesiyle Nazilerden Sovyetler Birliği'ne kaçan Gregor Hecker, zafer kazanan Sovyet taburlarıyla birlikte 1945'te Almanya'ya döner. Şimdi on dokuz yaşındadır ve bir askerdir. Ülkenin durumuna tanık olup Almanlarla karşı karşıya geldikçe asker yoldaşlarından farklılaşır, çünkü bu yenik ülke aynı zamanda onun anavatanıdır. Yavaş yavaş, bu insanların vatandaşları olduğunu ve kendisinin hem galipler hem de mağluplar tarafında yer aldığını anlar.

JANDARMALAR | Yönetmen: Jean-Luc Godard / Oyuncular: Marino Masé, Patrice Moullet, Geneviève Galéa / Fransa-İtalya / 1963 / Siyah-Beyaz / 85′

Godard'ın beşinci uzun metrajlı filmi savaşı, şuursuz milliyetçiliği ve emperyalizmi lanetliyor. Parçalı ve çizgi dışı anlatımın odağında, isimsiz bir ülkedeki bir çiftlikte yaşayan Odisseus ve Mikelanj adlı iki cahil kardeş var. Askerler ortaya çıkıyor ve ister Maserati marka otomobil veya kadın, ister çocukların kollarını kırmak, ne dilerlerse elde edebileceklerini söyleyip iki kardeşi kral için savaşmaya ikna ediyor. Bizimkiler de savaşa gidiyor; yağmalayıp yok ediyorlar ve savaş onları ele geçiriyor. Muzaffer bir şekilde geri döndüklerinde ise aslında her şeyi kaybettiklerini fark ediyorlar.

According to human-rights-watch reports, the Iranian authorities violate human rights continuously. Among the most oppressed are homosexuals, who, according to the directors Ramin Goudarzi Nejad and Mahshad Torkan, are "victims of continuous brutal mistreatments. This film is focused on this situation with special attention to, in this case, lesbians in Iran. This film is an attempt to attract more public attention worldwide toward this catastrophic violation and injustice. We believe what makes *Cul-de-sac* different and particular is that for the first time an Iranian lesbian decides to appear bravely in front of the camera to cry out her right to live freely regardless of her sexual orientation."

MASSILLON | Director: William E. Jones / Narrator: William E. Jones / USA / 1991 / Color / 70′

The American video artist William E. Jones, considered one of the pioneers of New Queer Cinema, recounts his personal story without using any actors; he simply combines his own voice with beautiful images. Exhibited in many contemporary art institutions, this unusual autobiography addresses queer identity via three sections. "Ohio" recounts Jones's personal experiences together with images of his hometown of Massillon, Ohio. "The Law" recounts the history, evolution, and current status of sodomy laws in the United States. And "California" uses images of planned communities to analyze the historical movements that define and regulate "normal sex."

"Untitled" (Passport)

40 M2 DEUTSCHLAND | Director: Tevfik Başer / Cast: Özay Fecht, Yaman Okay, Demir Gökgöl / Germany-Turkey / 1986 / Color / 80′

She came from her village to the city with high hopes, but now Turna is confined to a small flat in Germany, forbidden to leave the house by her husband. Each morning after he leaves for work, she struggles to contact the outside world from her 40-square-meter confinement. Taking as its subject the problem of adaptation after immigration as well as violence inflicted on women by the patriarchal system, the film proceeds at a riveting pace from beginning to end, despite taking place in such a limited space.

BLACK GIRL | Director: Ousmane Sembene / Cast: Mbissine Thérése Diop, Anne-Marie Jelinek, Robert Fontaine / France-Senegal / 1966 / Color / 65′

This is the simple, harrowing story of a young Senegalese woman, Diouana, and her relationship with a rich French couple that employs her. Diouana moves from her home in Dakar to Antibes in the south of France to work for the couple, and soon finds herself forced to be their all-purpose servant. The harsh reality of her new life, her dreary routine, and her alienation end up having dire consequences. This significant film is the debut feature by Ousmane Sembene, now called the father of African film.

"Untitled" (Death by Gun)

I WAS NINETEEN | Director: Konrad Wolf / Cast: Jaecki Schwarz, Wassili Liwanow, Alexej Ejboshenko / East Germany / 1967 / B&W and color / 119′

Considered among the 100 most significant German films of all time, this is director Konrad Wolf's most autobiographical work, a poetic exploration of German identity after World War II. Having fled the Nazis for the Soviet Union with his parents as a child, a soldier returns to Germany with the victorious Soviet troops in 1945. He is now 19, and an officer. As he witnesses the state of the country and confronts its citizens, he becomes different from his comrades in arms, for this defeated country is also his homeland. He begins to realize that he is both one of the victors and one of the defeated.

THE CARABINEERS | Director: Jean-Luc Godard / Cast: Marino Masé, Patrice Moullet, Geneviève Galéa / France-Italy / 1963 / B&W / 85′

The fragmented, nondramatic narration here centers on two illiterate brothers, Ulysses and Michelangelo, who live on a farm in an unnamed country. Soldiers come and persuade them to join the army and fight for their king in return for anything they desire: Maseratis, breaking children's arms, women, just name it. They go out to war, looting and destroying, and soon enough they are conquered by war. They return as victors but end up losing everything.

İstanbul Kültür Sanat Vakfı /
Istanbul Foundation for Culture and Arts

MÜTEVELLİLER KURULU BOARD OF TRUSTEES

***Başkan** / President*
Talat S. Halman

***Başkan Yardımcısı** / Vice President*
Mehmet Şuhubi

KURUCULAR
FOUNDERS
Fettah Aytaç
Bell Holding AŞ
Burla Makina Ticaret ve Yatırım AŞ
Mehmet R. Devres
Selma Devres
Prof. Hayri Domaniç
Eczacıbaşı Holding AŞ
Ali Koçman
Bernar Nahum
İzzet Pensoy
Sınai Yatırım ve Kredi Bankası AO
Tatko, Otomobil Lastik ve Makina Tic. TAŞ
Afif Tektaş
Türkiye Sınai Kalkınma Bankası AŞ
Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu

ÜYELER MEMBERS
Akbank TAŞ
Aksa, Akrilik Kimya San. AŞ
Aksu İplik Dok. ve Boya Apre Fab. TAŞ
Arçelik AŞ
Arıtaş Dış Tic. Ltd. Şti.
Aygaz AŞ
Birgi Sanayi AŞ
Borusan Holding
BP Petrolleri AŞ
Demirören Şirketler Grubu
Ege Holding AŞ
Elginkan Holding AŞ
Hedef Alliance Holding AŞ
Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık AŞ
IBM Türk Ltd. Şti.
Işıklar Holding AŞ
İstanbul Büyükşehir Belediyesi
İstanbul Sanayi Odası
İstanbul Ticaret Odası
Koç Holding AŞ
Narin Tekstil AŞ
Net Turizm Tic. ve San. AŞ
Novartis Sağlık, Gıda ve Tarım Ürünleri Sanayii AŞ
Organik Holding AŞ
Profilo Holding AŞ
Selahattin Beyazıt Şirketler Grubu
Siemens Ticaret ve Sanayi AŞ
Tekfen Eğitim, Sağlık, Kültür Sanat ve Doğal Varlıkları Koruma Vakfı
Türk Ekonomi Bankası
Türk Hava Yolları AO
Türk Henkel Kimyevi Maddeler San. AŞ
Türk Pirelli Lastikleri AŞ
Türkiye Garanti Bankası AŞ
Türkiye İş Bankası AŞ
Türkiye Şişe ve Cam Fabrikaları AŞ
Ulusoy Turizm ve Seyahat Koll. Şti.
Vakko Tekstil ve Hazır Giyim Sanayi İşletmeleri AŞ
Yapı ve Kredi Bankası AŞ
Yapı Kredi Sigorta

YÖNETİM KURULU
BOARD OF DIRECTORS

***Başkan** / Chair*
Bülent Eczacıbaşı

***Başkan Yardımcıları** / Vice Chairs*
Ahmet Kocabıyık
Prof. Dr. Münir Ekonomi

***Üyeler** / Members*
Nuri Çolakoğlu
Hayri Çulhacı
Ahmet Misbah Demircan
Oya Eczacıbaşı
Gencay Gürün
Tayfun İndirkaş
Doç. Yekta Kara
Oya Ünlü Kızıl
Ergun Özen
Ethem Sancak
Dr. Mimar Kadir Topbaş

***Kurumsal Kimlik Danışmanı** / Corporate Identity Advisor*
Bülent Erkmen

***Hukuk Danışmanları** / Legal Advisors*
Esat Berksan
Sadife Karataş Kural

***İdari İşler Danışmanı** / Administrative Affairs Advisor*
Rıfat Öktem

YÜRÜTME KURULU
EXECUTIVE BOARD

***Başkan** / Chair*
Bülent Eczacıbaşı

***Üyeler** / Members*
Ahmet Kocabıyık
Prof. Dr. Münir Ekonomi

DENETLEME KURULU
AUDITORS
Selahattin Beyazıt
Rıza Kutlu Işık

YÖNETİM
MANAGEMENT

***Genel Müdür** / General Director*
Görgün Taner

***Genel Müdür Yardımcısı** / Assistant General Director*
Ömür Bozkurt

***Mali İşler Direktörü** / Finance Director*
Ahmet Balta

***İnsan Kaynakları ve İdari İşler Direktörü** / Human Resources and Administration Director*
Semin Aksoy

***Sponsorluk Programı Direktörü** / Sponsorship Program Director*
Mine Taş Eymür

***Pazarlama Direktörü** / Marketing Director*
Tuba Tortop

***Medya İlişkileri Direktörü** / Media Relations Director*
Ayşe Bulutgil

***İstanbul Müzik Festivali Direktörü** / Istanbul Music Festival Director*
Dr. Yeşim Gürer Oymak

***İstanbul Film Festivali Direktörü** / Istanbul Film Festival Director*
Azize Tan

***İstanbul Bienali Direktörü** / Istanbul Biennial Director*
Bige Örer

***İstanbul Tiyatro Festivali Direktörü** / Istanbul Theater Festival Director*
Prof. Dr. Dikmen Gürün

***İstanbul Caz Festivali Direktörü** / Istanbul Jazz Festival Director*
Pelin Opcin

***İstanbul Tasarım Bienali Direktörü** / Istanbul Design Biennial Director*
Özlem Yalım Özkaraoğlu

***Yurtdışı Projeler Direktörü** / International Projects Director*
Deniz Ova

***İKSV Tasarım Direktörü** / İKSV Design Director*
Aylin Kutnay

***İKSV Salon Direktörü** / İKSV Salon Director*
Bengi Ünsal

***Yönetici Asistanı** / Executive Assistant*
Mukadder Bico

12. İstanbul Bienali Ekibi /
12th Istanbul Biennial Team

***Küratörler** / Curators*
Jens Hoffmann &
Adriano Pedrosa

***Danışma Kurulu** / Advisory Board Members*
Carolyn Christov-Bakargiev
Ayşe Erkmen
Melih Fereli
Hou Hanru
Jack Persekian

***Direktör** / Director*
Bige Örer

***Sergi Yöneticisi** / Exhibition Manager*
Kevser Güler

***Sergi Teknik Koordinatörü** / Exhibition Technical Manager*
Duygu Doğan

***Proje Koordinatörü** / Project Coordinator*
Demet Yıldız

***Yayın Yönetmeni** / Coordinating Editor*
Pelin Derviş

***Editör Yardımcısı** / Copy Editor*
Lindsey Westbrook

***Grafik Tasarım** / Graphic Design*
Jon Sueda

***Çeviriler** / Translations*
G Yayın Grubu

***Prodüksiyon & Araştırma** / Production & Research*
Ceylan Hepiş

***Konuk Ağırlama** / Hospitality*
Nermin Sökün

***Küratör Asistanı** / Assistant to the Curator, San Francisco Office*
Jana Blankenship

***Küratör Asistanı** / Assistant to the Curator, São Paulo Office*
Fernanda D'Agostino

***Video Projeleri & Yayın Asistanı** / Video Projects & Publication Assistant*
Eren Noyan

***Yayın Asistanı** / Publication Assistant*
Ceren Yartan

***Asistan Koordinasyonu** / Assistant Coordination*
Osman Dülek

***Rehberli Turlar** / Guided Tours*
Mine Küçük

***Asistanlar** / Assistants*
Bahar Akbaş
Sinan Eren Erk
Lale Muskara
Nazlıcan Yöney

***Stajyerler** / Interns*
Luca Wyss
Caro Feistritzer
Ebru Uysallı

***Mimari Tasarım** / Architectural Design*
Ryue Nishizawa Mimarlık Ofisi

***Mimari Tasarım Uygulama** / Executor of the Architectural Design*
Duygu Doğan

***Mimari Tasarım Uygulama Asistanı** / Assistant to the Executor of the Architectural Design*
Yaşar Kayhan

***Mekan Sorumluları** / Venue Managers*
Melis Turanlıgil, Antrepo 3
Öykü Eras, Antrepo 5

***Teknik Ekip Destek** / Technical Team Support*
İnci Güneyli
Zafer Ödemiş
Erdal Hamamcı
Efe Sümer
Orhan Yılmaz
Mustafa Kaplan
Oğuz Yılmaz
Murat Sayan
Halil İpşir
Kazım Tut

MALİ İŞLER FINANCE

***Direktör** / Director*
Ahmet Balta

***Yöneticiler** / Managers*
Ahmet Buruk (Bütçe ve Muhasebe Budget and Accounting)
Hasan Alkaya (Satın Alma ve Yurtdışı Projeler Purchasing and International Projects)

***Finans Uzmanı** / Finance Specialist*
Başak Sucu Yıldız

***Muhasebe** / Accounting*
Emine Töre
Özlem Can Yaşar

İNSAN KAYNAKLARI VE İDARİ İŞLER HUMAN RESOURCES AND ADMINISTRATION

***Direktör** / Director*
Semin Aksoy

***İnsan Kaynakları Uzmanı** / Human Resources Specialist*
Seda Yücesoy Çakıroğlu

***Bina Yönetimi ve Güvenlik** / Building Administration and Security*
Ersin Kılıçkan

***Sistem Yöneticisi** / System Administrator*
Doğan Ar

***Danışma Görevlileri** / Reception Officers*
Nilay Kartal
İnanç Dündar

***Depo Sorumluları** / Shopkeepers*
Muzaffer Sayan
Kadir Gelmen

***Yardımcı Hizmetler** / Services*
Azmi Aksun
Özden Atukeren
Hatice Bayman
Aydın Kaya
Hayrullah Nişancı
Serap Sürgit

SPONSORLUK PROGRAMI
SPONSORSHIP PROGRAM

***Direktör** / Director*
Mine Taş Eymür

Sponsor İlişkileri Sorumluları / Sponsor Relations Supervisors
Yasemin Çavuşoğlu
Zeynep Pekgöz
Aslı Yurdanur

PAZARLAMA
MARKETING

Direktör / Director
Tuba Tortop

Direktör Yardımcısı / Assistant Director
Eda Soydan Sevim

Pazarlama Uzmanı / Marketing Specialist
İrem Akev Uluç

Pazarlama Uzman Yardımcısı / Assistant Marketing Specialist
Azak Kubalı

Üye İlişkileri Sorumlusu / Member Relations Supervisor
Dilan Beyhan Özbek

Üye İlişkileri Asistanları / Member Relations Assistants
Nazlı Yucad
Elif Yüce

Satış Operasyonları Sorumlusu / Sales Operations Supervisor
Sinem Yayla

Satış Operasyonları Asistanı / Sales Operations Assistant
Hülya Tarlan

Sosyal Medya Sorumlusu / Social Media Associate
Emre Erbirer

MEDYA İLİŞKİLERİ
MEDIA RELATIONS

Direktör / Director
Ayşe Bulutgil

Medya İlişkileri Sorumluları / Media Relations Supervisors
Berna Özdemir
Elif Obdan (Uluslararası Basın International Press)

Medya İlişkileri Asistanı / Media Relations Assistant
Kumru Uçak

Medya Arşiv Asistanı / Media Archives Assistant
Erkmen Kayıket

Arşiv Fotoğrafları / Archive Photos
Muammer Yanmaz
Ilgın Erarslan Yanmaz
Mahmut Ceylan
Ali Güler

İKSV STÜDYO
İKSV STUDIO

Yönetici / Manager
Selçuk Metin

KURUM KİMLİĞİ VE YAYINLAR
CORPORATE IDENTITY AND PUBLICATIONS

Yönetici / Manager
Didem Ermiş

Editör / Editor
Cüneyt Tabanoğlu

Yayın Operatörü / Publications Operator
Ferhat Balamir

Grafik Operatörü / Graphic Operator
Bora Fer

Web Sitesi Yöneticisi / Webmaster
Sezen Özgür

KÜLTÜR POLİTİKALARI VE SOSYAL SORUMLULUK PROJELERİ
CULTURAL POLICY DEVELOPMENT AND SOCIAL RESPONSIBILITY PROJECTS
Özlem Ece

PRODÜKSİYON
PRODUCTION

Yönetici / Manager
Umut Kurç

Teknik Sorumlu / Technical Supervisor
Gökhan Urulu

Prodüksiyon Asistanı / Production Assistant
Burak Öztürkmen

Saha Asistanı / Field Assistant
Nihat Karakaya

BİLGİ VE BELGE MERKEZİ
INFORMATION & RECORDS CENTER
Esra Çankaya

İKSV TASARIM
İKSV DESIGN

Direktör / Director
Aylin Kutnay

Ürün ve Tasarım Müdürü / Product and Design Manager
Esra Üstündağ

Satış Sorumluları / Sales Representatives
Duygu Küçüktomurcuk
Şenay Savut

SALON **SALON**

Direktör / Director
Bengi Ünsal

Prodüksiyon Sorumlusu / Production Manager
Egemen Eti

Operasyon Koordinatörü / Operations Coordinator
Aslıhan Tuna

Ödünç Verenler / Lenders

Air de Paris, *Paris, France*
Akinci, *Amsterdam, the Netherlands*
Alexander and Bonin, *New York, USA*
Amrita Jhaveri, *Mumbai, India*
Andreiana Mihail Gallery, *Bucharest, Romania*
Bortolami Gallery, *New York, USA*
Breenspace, *Sydney, Australia*
Carlos e Inès Calandra, *Buenos Aires, Argentina*
Celso Grisi Collection, *São Paulo, Brazil*
Clark Family Collection, *São Paulo, Brazil*
Coleção de Desenhos da Madeira in deposit at Museu de Serralves, *Porto, Portugal*
Coleçao Fortes D'Aloia, *São Paulo, Brazil*
Coleção Marcantonio Vilaça / Santander Cultural Recife, *São Paulo, Brazil*
Collection Ludwig Museum, *Budapest, Hungary*
Collection of Alka and Ravin Agrawal, *New York, USA*
Collection of Mandy & Cliff Einstein, *Los Angeles, USA*
Collection of Paulo A. W. Vieira, *São Paulo, Brazil*
Collection of the Museum of Old and New Art (MONA), *Tasmania, Australia*
Corvi-Mora, *London, England*
CRG Gallery, *New York, USA*
Cultural Association "The World of Lygia Clark," *Rio de Janeiro, Brazil*
David C. Driskell Center, *Hyattsville, USA*
David Kordansky Gallery, *Los Angeles, USA*
Daros Collection, *Zürich, Switzerland*
Dr. Burkhard Brunn (Estate Charlotte Posenenske), *Frankfurt/M, Germany*
Dvir Gallery, *Tel-Aviv, Israel*
Espace Culturel Louis Vuitton, *Paris, France*
Fales Library and Special Collections, *New York, USA*
Família Bezerra Dias, *São Paulo, Brazil*
Foksal Gallery Foundation, *Warsaw, Poland*
Freymond-Guth Fine Arts, *Zurich, Switzerland*
G Fine Art Gallery, *Washington DC, USA*
Galeria Casas Reigner, *Bogotá, Colombia*
Galeria Fortes Vilaça, *São Paulo, Brazil*
Galeria Helga de Alvear, *Madrid, Spain*
Galeria Luisa Strina, *São Paulo, Brazil*
Galeria Nara Roesler, *São Paulo, Brazil*
Galeria Quadrado Azul, *Porto, Portugal*
Galeria Vermelho, *São Paulo, Brazil*
Galerie Buchholz, *Berlin, Germany*
Galerie Christian Nagel, *Cologne and Berlin, Germany, and Antwerp, Belgium*
Galerie Michael Janssen, *Berlin, Germany*
Galerie Sfeir Semler, *Hamburg, Germany, and Beirut, Lebanon*
Galerija Gregor Podnar, *Berlin, Germany*
Galleria Franco Noero, *Torino, Italy*
Gallery Fons Welters, *Amsterdam, the Netherlands*
Gallery Nadežda Petrović, *Čačak, Serbia*
Goodman Gallery, *Johannesburg, South Africa*
Green Cardamom, *London, England*
Guilherme Salvatore, *São Paulo, Brazil*
Henrique Faria Fine Art, *New York, USA*
Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo, *Buenos Aires, Argentina*
International Center of Photography, *New York, USA*
Isabel Aninat Gallery, *Santiago, Chile*
Ivan Gallery, *Bucharest, Romania*
Jack Shainman Gallery, *New York, USA*
James Cohan Gallery, *New York, USA / Shanghai, China*
Johann König, *Berlin, Germany*
Johnen Galerie, *Berlin, Germany*
José Jobson do Nascimento Arruda Collection, *São Paulo, Brazil*
Kadist Art Foundation, *San Francisco, USA*
Kurimanzutto Gallery, *Mexico City, Mexico*
Library of Congress, *Washington DC, USA*
Lombard-Freid Projects, *New York, USA*
Luhring Augustine, *New York, USA*
M. Lee Stone Fine Art Print Inc., *San Jose, USA*
Mitchell-Innes & Nash, *New York, USA*
Monroe Gallery of Photography, *Santa Fe, USA*
Nahuel Ortiz Vidal, *Buenos Aires, Argentina*
National Bank of Serbia, *Belgrade, Serbia*
Noguerasblanchard Gallery, *Barcelona, Spain*
Olgun Arun, *Istanbul, Turkey*
Paksi Képtar, *Paks, Hungary*
Projeto Lygia Pape, *Rio de Janeiro, Brazil*
Reena Spaulings Fine Art and Metro Pictures, *New York, USA*
Regen Projects, *Los Angeles, USA*
Rennie Collection, *Vancouver, Canada*
Roslyn Oxley9 Gallery, *Sydney, Australia*
Selma Feriani Gallery, *London, England*
Sies + Höke, *Düsseldorf, Germany*
Sikkema Jenkins and Co., *New York, USA*
Silverman Gallery, *San Francisco, USA*
Sragow Gallery, *New York, USA*
Szombathelyi Képtár, *Szombathely, Hungary*
Teixeira de Freitas Collection, *Lisbon, Portugal*
Thomas Dane Gallery, *London, England*
24th Nadezda Pejović Memorial, *Čačak, Serbia*
303 Gallery, *New York, USA*
Throckmorton Fine Art, *New York, USA*
Tornabuoni Arte, *Florence, Italy*
Tracy Williams Ltd, *New York, USA*
Witte de With, *Rotterdam, the Netherlands*
Yvon Lambert Galerie, *Paris, France*

İKSV Özel Teşekkürlerini Sunar /
İKSV Extends Special Thanks to

Sayın Ahmet Davutoğlu, Dışişleri Bakanı
Sayın Ertuğrul Günay, Kültür ve Turizm Bakanı
TC İstanbul Valiliği
İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı
TC Başbakanlık Tanıtma Fonu Kurulu
TC Başbakanlık Gümrük Müsteşarlığı
Türkiye Denizcilik İşletmeleri AŞ
Devlet Hava Meydanları İşletmesi Genel Müdürlüğü Atatürk Havalimanı Mülki İdare Amirliği
İstanbul Gümrükler Başmüdürlüğü
İstanbul İl Emniyet Müdürlüğü
Beyoğlu Belediye Başkanlığı
Beyoğlu Kaymakamlığı
Atatürk Havalimanı Giriş Gümrüğü Müdürlüğü
Atatürk Havalimanı Çıkış Gümrüğü Müdürlüğü
Atatürk Havalimanı Yolcu Salonu Gümrük Müdürlüğü

ÖZEL TEŞEKKÜR
SPECIAL THANKS

American Consulate General, Istanbul (Sharon Anderholm Wiener, Karen M. Morrissey, Sevil Sezen)
ACAX, Agency for Contemporary Art Exchange (Barnabás Bencsik, Rita Kálmán, Tijana Stepanovic)
Acción Cultural Española, AC/E (Marta Rincón, Mónica Castellano, Manuel Mortari Fernández)
Alternatif Yaşam Derneği (Ercan Tutal)
Embassy of United States, Ankara (Thomas Pierce, Gözde Doğan)
Argos Çerçeve (Celal Kaya)
ARTER
Aşkın Elibol
Au Pera (Gamze Bilgi)
Ayşe Erkmen
Ayşegül Sönmez
BAK, Utrecht
BEK Tasarım (Kağan Gözen)
Benice Fine Art Logistics (Burak Güç, Elif Karabulut, Önder Çördük)
Biletix
Bilge Uğurlar
BKVB (Özkan Gölpınar)
British Council, İstanbul (David Codling, Esra Sarıgedik)
Burcu Topbaş, İstanbul Büyükşehir Belediyesi İletişim Koordinatörü
Bülent Erkmen
Büyük Londra Oteli (Azimet Karakuş)
Calouste Gulbenkian Foundation (Rita Fabiana, Luís Gil)
Carolyn Christov-Bakargiev
CEC ArtsLink (Fritzie Brown, Megan Snowe)
Cem Akaş
Cihan Tunçbilek
Cihangir Otel (Halil Kömürcü)
Consulate General of Brazil in Istanbul (Michael Gepp)
Consulate General of the Republic of Poland (Łukasz Paprotny)
Cristiana Perrella
Denge Alçı Dekorasyon (Gülali Gügercinoğlu)
Deniz Şenocak
DHL Express, Gümrük Departmanı (Gülten Şen)
Difo Lab (Deniz Atak, Halim Kulaksız, Coşar Kulaksız, Gözdem Kulaksız)
Dirac, the Ministry of Foreign Affairs of Chile (Alfonso Díaz Manríquez)
Direction of Cultural Affairs, Ministry of Foreign Affairs of Colombia (Luis Armando Soto Boutin, Diana Marcela Apache Varon, Alicia Lozano Vila)
Divan Otel (Nur Bilgin, Zeynep Yıldırımer)
Eidotech Präsentationstechnik GbR
Emre Baykal
Enterkon
Epson
Ergo Sigorta, (Damla Esin ve Gökhan Oruç)
Eu-Japan Fest (Shuji Kogi, Saori Hakoda)
Fransız Kültür Merkezi İstanbul (Anne Potié, Zeynep Peker, Ekim Öztürk)
Fulya Erdemci
Füsun Eczacıbaşı
Galata Antique (Duygu Arguç)
Gianluca Collica
Gürsel Tur (Selahattin Turokay)
Hamit Çakır
Hollanda Başkonsolosluğu İstanbul (Onno Kervers, Daniël Coenraad Stork, Recep Tuna)
Hou Hanru
IASPIS (Lisa Rosendahl, Suzi Ersahin)
Ilgın Eraslan Yanmaz
Institut Français (Alain Reinaudo, Vincent Gonzalvez, Adeline Blanchard)
Institut für Auslandsbeziehungen e. V. (Elke aus dem Moore, Ingrid Klenner)
Istituto Italiano di Cultura – Istanbul, (Gabriella Fortunato, Tanju Şahan)
Jack Persekian
Kerim Çelik (Kerem Çakır, İbrahim Özbunar)
Kurimanzutto (Jose Kuri, Monica Manzutto)
Levon Taberyan
Lotus Dijital Baskı
Ludwig Museum - Museum of Contemporary Art, Budapest
LUMA Foundation (Maja Hoffmann, Anna Mayrhofer-Grünbühel)
Mahmut Ceylan
Mas Matbaa (Bora Akgül)
Melih Fereli
Memorial Sağlık Yatırımları AŞ
Mert Plastik (Aydın Karaman)
Mimar Sinan Üniversitesi Fotoğrafçılık Fakültesi
Ministerio de Cultura de Colombia (Jaime Ceron)
Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, República Argentina (Sergio Baur)
Mondriaan Foundation (Gitta Luiten, Coby Reitsma, Marijn Veenhuijzen, Haco de Ridder)
Monopol Otel (Ahmet Hüzmeli)
Muammer Yanmaz
Nazlı Moran Arun
Necdet Ozalit (Cihan Arzova)
Ofset
Oğuz Yaşargil (Designofis)
O.D.S. TURKEY (Sadık Çağlar)
Pano Reklam (Nevzat Büyükbaş)
Paolo Colombo
Paolo Falcone
Peradays, (Murat Argon, Bora Tanlak ve Murat Hınçal)
Prof. Dr. Yılmaz Çamlıtepe (Trakya Üniversitesi Fen Fakültesi Biyoloji Bölüm Başkanı)
Prof. Yusuf Murat Şen, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü
Promat (Aysun Şimşek)
Promperu (Maria del Sol Velasquez)
reiber + partners ltd (Danièle Reiber, Marta de Movellan, Ginevra Fiorentini)
Romanian Cultural Center, İstanbul (Alexandru Balasescu)
Saber Çerçeve (Ömer Bilgiç)
Santa Tur (Meryem Çıkrıkçı, Tarkan Karaarslan)
Sergi Kur (Şener Çardak)
Sinan Demirezen
Şahin Yüzügüleç
The Danish Arts Agency (Rikke Bjørnbøl)
The Ford Foundation (Moukhtar Kocache, Nancy Khouzam)
The Japan Foundation (Tae Mori, Koichi Makise, Tsuyako Kurosawa)
The Korea Foundation (Yun-Jung Cho, Misook Choi)
The Marmara Pera (Özgür Mülazım)
The Visual Arts Board of the Australia Council for the Arts (Kon Gouriotis, Vanessa Lloyd)
THY (Ahmet Mennan Müftüoğlu, Ebru Tezbaşaran, Gülizar Başeğmez)
THY Kargo (Feridun Ersen Özçelik, Nurgul Aybek Tunca)
Troya Otel (Sami Çiçek, Özgür Çiçek, Murat Hüzmeli)
Tunel Residence (Onur Metin, Gökçe Fenalan)
UTS Mühendislik Ltd (Oğuzhan Adak, Ahmet Hüner, Ahmet Kangal)
Uzman Dr. Volkan Aksoy (Trakya Üniversitesi Fen Fakültesi)
Vancouver Art Gallery (Mandy Gibson)
Zafer Osmanoğlu Kerim

Katılan tüm sanatçılara ve/veya temsilcilerine teşekkür borçluyuz. Onlar olmadan bu denli büyük bir projeyi gerçekleştirmek mümkün olamazdı / We are most grateful to all the participating artists and/or their estates, without whom such an ambitious project would not have been possible: Zarouhie Abdalian, Bisan Abu-Eisheh, Eddie Adams, Eylem Aladoğan, Jonathas de Andrade, Claudia Andujar, Nazgol Ansarinia, Edgardo Aragón, Julieta Aranda, Ardmore Ceramic Art Studio, Marwa Arsanios, Yıldız Moran Arun, Kutluğ Ataman, George Awde, Nicolás Bacal, Alessandro Balteo Yazbeck & Media Farzin, Taysir Batniji, Letizia Battaglia, Milena Bonilla, Baha Boukhari, Charbel-Joseph H. Boutros, Mark Bradford, Mathew Brady, Geta Brătescu, Chris Burden, Teresa Burga, Tom Burr, Adriana Bustos, Johanna Calle, Juan Capistran, Tammy Rae Carland, Yaima Carrazana, Elizabeth Catlett, Claire Fontaine, Lygia Clark, Mat Collishaw, Theo Craveiro, Abraham Cruzvillegas, Antonio Dias, Nazım Hikmet Richard Dikbaş, Michael Elmgreen & Ingar Dragset, Cevdet Erek, Adrian Esparza, Simon Evans, Geoffrey Farmer, Lara Favaretto, Søren Thilo Funder, Dani Gal, Flavia Gandolfo, Simryn Gill, Group Material, Dor Guez, Alexander Gutke, Özlem Günyol & Mustafa Kunt, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, David Haines, Rula Halawani, Shuruq Harb, Newell Harry, Zarina Hashmi, Mona Hatoum, Carlos Herrera, Clara Ianni, Colter Jacobsen, Voluspa Jarpa, Magdalena Jitrik, William E. Jones, Tamás Kaszás & Anikó Loránt, Ali Kazma, Annette Kelm, Edward Krasinski, Faouzi Laatiris, Runo Lagomarsino, Tim Lee, Jac Leirner, Leonilson, Roy Lichtenstein, Glenn Ligon, Ella Littwitz, Jazmín López, Renata Lucas, Jorge Macchi, Kris Martin, Daniel Joseph Martinez, Dóra Maurer, Tina Modotti, Kristen Morgin, Antoni Muntadas, Aydan Murtezaoğlu, Ernesto Neto, Rivane Neuenschwander, Jorge Pedro Nuñez, Henrik Olesen, Füsun Onur, Catherine Opie, Ahmet Öğüt, Lygia Pape, Vesna Pavlović, Irena Lagator Pejović, Raymond Pettibon, Kirsten Pieroth, Rózsa Polgár, Charlotte Posenenske, Wilfredo Prieto, Pedro Cabrita Reis, Rosângela Rennó, Meriç Algün Ringborg, Martha Rosler, Ira Sachs, Collier Schorr, Wael Shawky, Gabriel Sierra, Homayoun Askari Sirizi, Nasrin Tabatabai & Babak Afrassiabi (PAGES), Mungo Thomson, Joaquín Torres García, Francisco Tropa, Adriana Varejão, Mona Vatamanu & Florin Tudor, Adrián Villar Rojas, Weegee, Sue Williamson, Hank Willis Thomas, Camilo Yáñez, Ala Younis, and Akram Zaatari.

Bob Monk, Gagosian Gallery, New York, USA; Sid Monroe, Monroe Gallery, Santa Fe, USA; Marie Lizarraga, Proyectos Monclova, Mexico City, Mexico; Library of Congress, Washington DC, USA; Katy Lucas, Chris Burden Studio, Los Angeles, USA; Olivier Varenne, Museum of Old and New Art, Hobart, Australia; Harry Blain, Graham Southern, and Andrew Ballaro, Blain Southern Gallery, London, England, and Berlin, Germany; Diana Hunnewinkel, Alexander Sies, and Nina Höke, Sies + Höke Galerie, Düsseldorf, Germany; Stacy Bengtson, Jennifer Loh, and Shaun Caley Regen, Regen Projects, Los Angeles, USA; Marc Hughes, Galerie Lelong, New York, USA; Barbara A. L. Woytowicz and Erin Barnett, International Center for Photography, New York, USA; Ellen Sragow, Sragow Gallery, New York, USA; Norberto Rivera, Throckmorton Gallery, New York, USA; M. Lee Stone, M. Lee Stone Fine Prints Inc., San Jose, USA; Dorit Yaron and David C. Driskell, David C. Driskell Center, University of Maryland, College Park, USA; MariaChiara Di Trapani, Lisa Darms, and Tara Hart, Fales Library and Special Collections, New York University, USA; Tamsen Greene, Jack Shainman Gallery, New York, USA; Jennifer Samuel, Hank Willis Thomas Studio, New York, USA; Marcos Gallon, Vermelho Gallery, São Paulo, Brazil; Tom Dingle, Thomas Dane, Martine d'Anglejan-Chatillon, and François Chantala, Thomas Dane Gallery, London, England; Nara Roesler, Galeria Nara Roesler, São Paulo, Brazil; Franco Noero and Valeria Riva, Galleria Franco Noero, Turin, Italy; Cecilia de Torres and Dan Pollock, Cecilia de Torres Gallery, New York, USA; Claire van Blerck and Storm Janse Van Rensburg, Goodman Cape Gallery, Cape Town and Johannesburg, South Africa; Theodore Bonin, Alexander & Bonin Gallery, New York, USA; Luiz Augusto, Teixeira de Freitas, Brazil; Paulo Vieira; Marie-Laure Gilles, Galerie Chantal Crousel, Paris, France; Yasmil Raymond, Dia Art Foundation, New York, USA; Fee Halsted, Annie Ardmore, Jennifer Fair Cohen, Happiness Sibisi, and Jonathan Berning, Ardmore Ceramic Studio, KwaZulu-Natal, South Africa; Wendy Chang and Anne Cottingham, Rennie Collection, Vancouver, Canada; Brian Loftus, Marion Goodman Gallery, New York, USA; Anna Cebula, Savaria Múzeum, Szombathely, Hungary; David Kordansky and Alexis Kerin, David Kordansky Gallery, Los Angeles, USA; Inês Teixeira, Cristina Guerra Contemporary Art, Lisbon, Portugal; Michelle Franco, Richard Avedon Foundation, New York, USA; Vincent Worms and Alex Matson, Kadist Art Foundation, San Francisco, USA; Manola Samaniego, Georgina Arozarena, Monica Manzutto and José Kuri, kurimanzutto Gallery, Mexico City, Mexico; Jeane-Claude Freymond-Guth, Freymond-Guth Gallery, Zurich, Switzerland; Catriona Jeffries, Catriona Jeffries Gallery, Vancouver, Canada; Andrea Rosen; John Connelly, the Felix Gonzalez-Torres Foundation, New York, USA; Katie Rashid; Lena Kiessler, Klosterfelde Gallery, Berlin, Germany; Michael Jenkins, Brent Sikkema, and Matthew Droege, Sikkema Jenkins Gallery, New York, USA; Christian Nagel, Galerie Christian Nagel, Cologne and Berlin, Germany; Derya Demir, Galeri Non, Istanbul, Turkey; Jörg Johnen and Cornelia Tischmacher, Johnen Galerie, Berlin, Germany; Lisa Varghese, Luhring Augustine Gallery, New York, USA; Andrée Sfeir-Semler, Galerie Sfeir-Semler, Beirut, Lebanon, and Hamburg, Germany; Marc Selwyn, Marc Selwyn Fine Art, Los Angeles, USA; Margo Leavin, Margo Leavin Gallery, Los Angeles, USA; Florence Bonnefous and Edouard Merino, Air de Paris, Paris, France; and Lisa Darms and Tara Hart, Fales Library & Special Collections, New York University, New York, USA.

Ayrıca / We also would like to thank Adnan Yıldız, Adrienne de Oliveira Firmo, Agnes Lin, Alberto Sendros, Alessandra Clark, Alessandra D'Aloia, Alessandra Terpins, Alex Gabriel, Ali Behdad, Aline Bernardes, Allegra Pesenti, Allison Hemler, Ana Janevski, Ana Lenice Bezerra Dias, Ana Paula Cohen, Andreiana Mihail, Andrzej Przywara, Apsara DiQuinzio, Aunty Mainna Masse, Bassam el Baroni, Bradley Murray, Carolyn Alexander, Carolyn Christov-Bakargiev, Catalina Casas, Chei Ishida, Chus Martinez, Claire Fitzsimmons, Jack Siviu Martau, David Elliott, Eliana Finkelstein, Elyse Goldberg, Emilio Terrazona, Erika Almeida Watanabe Patriota, Flávia Abbud, George Firmeza, Haco de Ridder, Hans Ulrich Obrist, Helena Byington, Henrique Faria, Ignacio Liprandi, Isabella Rjelli, Ivet Ćurlin, Ivo Mesquita, Jack Persekian, Jaime Ceron, Jan Sauerwald, Jean Claude Freymond, Jessica Morgan, Joanna Stella-Sawicka, Joaquim Pedro de Oliveira Penna Coelho da Silva, John Connelly, Jose Garcia, Juan Gaitan, Jumana Emil Abboud, Kaelen Wilson-Goldie, Karol Radziszewski, Katalin Timar, Khaled Hourani, Lamia Joreige, Leyla Fakhr, Lisa Rosendahl, Lívia Biancalana, Luisa Lambri, Luisa Strina, M.H. & F.H., Mahmoud Khaled, Marcia Fortes, María Inés Rodríguez, Maria Quiroga, Marian Ivan, Mariana Teixeira de Carvalho, Massimiliano Gioni, Melina Younes, Mia Jankowicz, Michael Gepp, Micki Meng, Miguel Lopez, Mirene Arsanios, Mohsen Nabizadeh, Moukhtar Kocache, Natalia Majluf, Nicholas Chambers, Okwui Enwezor, Orly Benzacar, Pablo Leon de la Barra, Paulo Herkenhoff, Pedro Mendes, Rachel Kent, Rasha Salti, Rodrigo Moura, RoseLee Goldberg, Sandra Dagher, Sarah Riftky, Selma Feriani, Simon Greenberg, Sophia Hoffmann, Steve Beal, Suha Shoman, Suzi Erşahin, Tatiana Cuevas, Ted Bonin, Tehmi Sukhla, Tina Sherwell, Tirdad Zolghadr, Valerio and Valerio, Vincent Worms, William Wells, Yuko Hasegawa'ya teşekkürlerimizi sunarız.

Sponsorlar
Sponsors

İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 12. İstanbul Bienali'nin gerçekleştirilmesine destek veren tüm kurum, kuruluş ve kişilere teşekkür eder.
The Istanbul Foundation for Culture and Arts would like to thank all of the institutions, corporations, and individuals whose valuable contributions made the 12th Istanbul Biennial possible.

BİENAL SPONSORU
BIENNIAL SPONSOR
Koç Holding

ÖNCÜ SPONSOR
LEADING SPONSOR
Eczacıbaşı Holding

RESMİ SPONSORLAR
OFFICIAL SPONSORS

***Havayolu** / Airline*
Türk Hava Yolları

***İletişim** / Communication*
Vodafone Türkiye

***Taşıyıcı** / Carrier*
DHL Express

BÜYÜK KATKIDA BULUNAN KURUMLAR
HIGHEST CONTRIBUTING INSTITUTIONS
The Ford Foundation
The U.S. Mission in Turkey
Mondriaan Stichting
British Council
The Visual Arts Board of the Australia Council for the Arts
Consulate General of Brazil in Istanbul

KATKIDA BULUNAN KURUMLAR
CONTRIBUTING INSTITUTIONS
The Korea Foundation
Iaspis, the Swedish Arts Grants Committee's International Programme for Visual Artists
Institut für Auslandsbeziehungen e. V.
LUMA Foundation
Institut Français
The Japan Foundation
The Palestinian artists' participation is partially supported by Beatriz Quintella and Luiz Augusto Teixeira de Freitas
The Romanian Cultural Institute
Ross Sappenfield
The Danish Arts Agency

The presentation of Leonilson's works has been supported by Paulo A. W. Vieira
Acción Cultural Española (AC/E)
The Canada Council for the Arts
Vancouver Art Gallery
Direction of Cultural Affairs, Ministry of Foreign Affairs of Colombia
With the support of the Flemish authorities
Comisión de Promoción del Perú para la Exportación y el Turismo – PROMPERU
Fondazione Brodbeck
ACAX Agency for Contemporary Art Exchange department of Ludwig Museum, Budapest
Ministerio de Cultura de Colombia
Calouste Gulbekian Foundation
Istituto Italiano di Cultura – Istanbul
Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, República Argentina
EU-Japan Fest Japan Committee
CEC ArtsLink
The Council of Culture of Chile
The Netherlands Foundation for Visual Arts, Design and Architecture
Consulate General of The Kingdom of The Netherlands
Consulate General of the Republic of Poland
European Cultural Foundation
Dirac, the Ministry of Foreign Affairs of Chile
The Office for Contemporary Art Norway
Isabel Aninat Gallery
Sikkema Jenkins & Co.
Luhring Augustine
Galeria Vermelho
Andrea Rosen Gallery
BLAIN SOUTHERN
Tanya Bonakdar Gallery
Museum of Old and New Art
Freymond-Guth Fine Arts
Galleria Franco Noero
CRG Gallery

Türkiye'den sanatçıların katılımı Saha tarafından desteklenmiştir.
The participation of artists from Turkey is supported by Saha.

TEMA SPONSORLARI
THEME SPONSORS
Zorlu Center
Hitay Yatırım Holding AŞ

KATKI SAĞLAYAN KURULUŞLAR
CONTRIBUTING CORPORATIONS
Arçelik AŞ
Divan İstanbul
Ford Otomotiv Sanayi AŞ
Polisan Boya Sanayi ve Ticaret AŞ

İstanbul Bienali mimari tasarımı Özsoy İnşaat tarafından uygulanmıştır.
Istanbul Biennial architectural design application by Özsoy İnşaat.

ÖZEL PROJE SPONSORLARI
SPECIAL PROJECT SPONSORS
Banvit AŞ
Canan Pak
Ford Otomotiv Sanayi AŞ
Grupanya İnternet Hizmetleri
İletişim Organizasyon Tanıtım ve Pazarlama AŞ
Koçtaş
Polimeks Holding
Sema-Barbaros Çağa
Tekfen Eğitim Sağlık Kültür Sanat ve Doğa Varlıkları Koruma Vakfı
Türk Henkel Kimya San. ve Tic. AŞ
United Colors of Benetton

BİENAL DESTEKÇİLERİ
BIENNIAL SUPPORTERS
Allianz Sigorta AŞ
Bankpozitif
Barilla Gıda AŞ
Basf Türk Kimya
Ferco Çelik ve Dış Ticaret AŞ
FERRERO
Garanti American Express
Kibar Holding
Leona- Kayra Şarapları
Peugeot Otomotiv Pazarlama AŞ
Profilo Holding AŞ
Pronet Güvenlik Hizmetleri AŞ
Sanko Holding
Siemens Sanayi ve Ticaret AŞ
Sotheby's
Soyak Yapı
SunExpress
Sütaş
Türk Pirelli Lastikleri AŞ
Tırsan Treyler
UBS AG

BASIN SPONSORLARI
PRESS SPONSORS
Akşam
Birgün
Cumhuriyet
Habertürk
Hürriyet
Milliyet
Radikal
Sabah
Star
Vatan
Zaman

TELEVİZYON SPONSORLARI
TELEVISION SPONSORS
24
CNBC-e
CNN TÜRK
Dream TV
Kanal D
National Geographic Channel
NTV
TNT
TRT
TV8
Digiturk (Dijital Platform Sponsoru / Digital Platform Sponsor)

RADYO SPONSORLARI
RADIO SPONSORS
Açık Radyo
Dinamo FM
Joy FM
NTV Radyo
Radyo Eksen
Virgin Radio

DERGİ SPONSORLARI
MAGAZINE SPONSORS
Aktüel
The Art Newspaper
The Guide İstanbul
InStyle Home
İstanbul Life
Maison Française
Milliyet Sanat
NTV Tarih
Sanat Dünyamız
Tempo
TimeOut İstanbul

İKSV SERVİS SPONSORLARI
İKSV SERVICE SPONSORS

***Sigorta** / Insurance*
Ergo

***Sinema Yayın** / Cinema Media*
Fida Film

***Stratejik Araştırma** / Strategic Research*
GFK

Bienalin iç ve dış donatım çalışmalarındaki destekleri için teşekkür ederiz.
We acknowledge the kind support of the following toward the indoor-outdoor promotion of the biennial.
Clear Channel
Wall
Üniversite Medya
Yaratıcı Mecralar
Istanbul Sabiha Gökçen Uluslararası Havalimanı
Tourist 2 You!

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, Istanbul Biennial Circle üyelerine teşekkür eder / The Istanbul Foundation for Culture and Arts would like to thank Istanbul Biennial Circle members

Gail F. Adler
Louis K. Adler
Alireza Ambrishamchi
M.M. Ambrishamchi
Fernanda Arruda
Carlos Eduardo Ballesteros
Pedro Barbosa
Joelle Biamonti-Fissore
Harry Blain
Martin Browne
Catalina Casas
Laetitia Catoir
Isabel Ching
Sadie Coles
Chantal Crousel
Alessandra D'Aloia
Martine d'Anglejan-Chatillon
Dr. Steffen Diebold
Maryam Eisler
Dr. Hisham El-Sherif
Milovan Farronato
Francisco Fino
Nicoletta Fiorucci
Aaron Fleishman
Marcia Fortes
Marily Frangista
Luiz Augusto Teixeira de Freitas
Alexandre Gabriel
Jorge Garcia
Karen Garka
Sassan Ghandehari
Yassaman Ghandehari
Laure Ghouila-houri
David Goldberg
Jose Alberto Gonzalez
Cristina Guerra
Francesca von Habsburg
Leila Taghinia-Milani Heller
Dr. Ydessa Hendeles
Max Hetzler
Norah Garfunkel de Hojman
Isabelle Hotimsky
Virginia Ibbot
Thomas Krinzinger
Ursula Krinzinger
Jose Kuri
Agnes Lin
Elena Bonanno di Linguaglossa
Ignacio Liprandi
Lin Lougheed
Monica Manzutto
Marian Goodman Gallery
Panos Marinopoulos
Sandra Marinopoulos
Maryam Massoudi
Members of Parasol Unit Parasol Circle
Beatriz Milhazes
Abaseh Mirvali
Afarin Neyssari
Professor Thomas Olbricht
Matthew Orr
Sybil Robson Orr
John Pfeffer
María Pfeffer
Charlotte Philipps
Daniela da Prato
Silvia Fiorucci Roman
Mauro Roman
Thaddaeus Ropac
Dr. Joao Rendeiro
Maria Rendeiro
Miguel Rios
Giovanni Russo
Shaikha Paula Al Sabah
Marga Sánchez
Agustina Santivañez
Samia Saouma
Ross Sappenfield
Ulrich Sauerwein
Lisa Schiff
Alberto Sendros
Adam Sheffer
Suha Shoman
Jose Luis P Sousa
Graham Southern
Jerry Speyer
Elena Spirandelli
Mari Spirito, 303 Gallery,
Protocinema
Ricardo Steinbruch
Susana Steinbruch
Luisa Malzoni Strina
Adrian Sutton
Fru Tholstrup
Sebastián Ubiría
Carlos Urroz
Susanna Vorst
Paulo Albert Weyland Vieira
Angela Westwater, Sperone Westwater
Dr. Gisela Winkelhofer
Hernán Zavaleta

***İsimsiz (12. İstanbul Bienali),* 2011 /**
***Untitled (12th Istanbul Biennial),* 2011**
September 17 Eylül–November 13 Kasım, 2011

Katalog* / *The Catalogue

EDİTÖRLER / EDITORS
Jens Hoffmann, Adriano Pedrosa

METİNLER / TEXTS
Jens Hoffmann, Adriano Pedrosa, Bige Örer, Jessica Morgan, Julieta González, João Ribas, Chus Martinez, Aykut Köksal

YAYIN YÖNETMENİ / COORDINATING EDITOR
Pelin Derviş

EDİTÖR YARDIMCISI / COPY EDITOR
Lindsey Westbrook

TASARIM / DESIGN
Jon Sueda, Stripe

ÇEVİRİ / TRANSLATION
Gülin Ekinci, Neylan Bağcıoğlu, Ceren Yartan, Cem Akaş (G Yayın Grubu); Nermin Saatçioğlu

TÜRKÇE DÜZELTİ / TURKISH PROOFREADING
Nermin Saatçioğlu

YAYIN ASİSTANLARI / PUBLICATION ASSISTANTS
Demet Yıldız, Ceren Yartan, Eren Noyan, Jana Blankenship, Kevser Güler

FİLM, BASKI VE CİLT / PREPRESS, PRINTING & BINDING
Ofset Yapımevi
Şair Sokağı 4 Kağıthane 34410 İstanbul

DAĞITIM / DISTRIBUTION
in collaboration with Archive Books işbirliğiyle

ISBN: 978-975-7363-98-9

© İstanbul Kültür Sanat Vakfı /
Istanbul Foundation for Culture and Arts, 2011

Her hakkı saklıdır. Bu yayının herhangi bir bölümü İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın izni olmadan kayıt, fotokopi ve bilgi depolama dahil olmak üzere hiçbir elektronik veya mekanik yöntemle yeniden basılamaz veya çoğaltılamaz.
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any form or by any electronic or mechanical means, including photocopying, recording, or other information retrieval systems, without the written permission of Istanbul Foundation for Culture and Arts.

Bandrol Uygulamasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik'in beşinci maddesinin ikinci fıkrası çerçevesinde bandrol taşıması zorunlu değildir.

İstanbul Bienali / Istanbul Biennial
İstanbul Kültür Sanat Vakfı /
Istanbul Foundation for Culture and Arts
Nejat Eczacıbaşı Binası
Sadi Konuralp Caddesi No: 5
Şişhane 34433 İstanbul
T: +90 212 334 0764
F: +90 212 334 0705
E: ist.biennial@iksv.org
bienal.iksv.org