

Untitled (12th Istanbul Biennial), 2011



Remembering Istanbul | İstanbul'u Hatırlamak

İsimsiz (12. İstanbul Bienali), 2011

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

İstanbul'u Hatırlamak
Remembering Istanbul

İstanbul'u Hatırlamak

İstanbul Kùltür Sanat Vakfı ve Yapı Kredi Yayınları tarafından,
Vehbi Koç Vakfı'nın katkılarıyla yayımlanmıştır.

Remembering Istanbul

is copublished by the Istanbul Foundation for Culture and Arts
and Yapı Kredi Publications with the invaluable contribution of
Vehbi Koç Foundation.



İstanbul Kültür Sanat Vakfı, İstanbul’u görsel sanatlar alanında önemli bir buluşma noktasına dönüştürme vizyonuylayola çıkan Dr. Nejat F. Eczacıbaşı ve Aydın Gün ile

bienalin kurumsallaşmasını sağlayan Şakir Eczacıbaşı ve Melih Fereli başta olmak üzere

Beral Madra, Vasıf Kortun, René Block, Rosa Martínez, Paolo Colombo, Yuko Hasegawa, Dan Cameron, Charles Esche, Hou Hanru, What, How & for Whom/ WHW,

Fulya Erdemci, Emre Baykal, Bilge Uğurlar, Çelenk Bafra,

Esra Nilgün Mirze, Nilüfer Konuk, İdil Kartal, Üstünel İnanc, İtir Bayburtluoğlu,

Oya Eczacıbaşı, Ful Duran, Sema Çağa, Aysıl Kurtulan, Zeliha Kaya, Asuman Bayram, Bozkurt Karasu, Kemal Yiğitcan, Ceren Erdem, Ani Haddeler Pekman, Koza Tamdoğan, Sara Berker,

Bülent Erkmen, Esen Karol, Fatih Özgüven, Gülizar Çepoğlu, Aysun Pelvan, Aykut Şengözer, İlkay Baliç Ayvaz, Nazım Dikbaş

ve

tüm bienal danışma kurullarına, sanatçılara, panel konuşmacılarına, yayınlara katkıda bulunanlara, destekçilerine ve emeği geçen herkese teşekkür eder.

The Istanbul Foundation for Culture and Arts would like to extend its deepest appreciation and heartfelt gratitude to Dr. Nejat F. Eczacıbaşı and Aydın Gün, who set out with the vision of transforming Istanbul into an outstanding destination for the field of visual arts.

We are no less indebted to Şakir Eczacıbaşı and Melih Fereli for their unwavering commitment to the establishment of the biennial’s structure.

Thanks are also due to Beral Madra, Vasıf Kortun, René Block, Rosa Martínez, Paolo Colombo, Yuko Hasegawa, Dan Cameron, Charles Esche, Hou Hanru, What, How & for Whom/WHW,

Fulya Erdemci, Emre Baykal, Bilge Uğurlar, Çelenk Bafra,

Esra Nilgün Mirze, Nilüfer Konuk, İdil Kartal, Üstünel İnanc, İtir Bayburtluoğlu,

Oya Eczacıbaşı, Ful Duran, Sema Çağa, Aysıl Kurtulan, Zeliha Kaya, Asuman Bayram, Bozkurt Karasu, Kemal Yiğitcan, Ceren Erdem, Ani Haddeler Pekman, Koza Tamdoğan, Sara Berker,

Bülent Erkmen, Esen Karol, Fatih Özgüven, Gülizar Çepoğlu, Aysun Pelvan, Aykut Şengözer, İlkay Baliç Ayvaz, Nazım Dikbaş,

and

to all the advisory board members, artists, conference speakers, contributors to the publications, supporters, and everyone else who has contributed to the biennial.

- 10 Buradan Nereye Gidiyoruz?
Where Do We Go from Here?
— Bige Örer
- 18 Belleğe Çağrı
Total Recall
— Jens Hoffmann & Adriano Pedrosa
- 24 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri
ve 2. Uluslararası İstanbul Bienali
**1st International Istanbul Contemporary Art Exhibitions
and 2nd International Istanbul Biennial**
— Beral Madra
- 54 3. Uluslararası İstanbul Bienali
3rd International Istanbul Biennial
— Vasıf Kortun
- 74 4. Uluslararası İstanbul Bienali
4th International Istanbul Biennial
— René Block
- 94 5. Uluslararası İstanbul Bienali
5th International Istanbul Biennial
— Rosa Martínez
- 112 6. Uluslararası İstanbul Bienali
6th International Istanbul Biennial
— Paolo Colombo
- 128 7. Uluslararası İstanbul Bienali
7th International Istanbul Biennial
— Yuko Hasegawa
- 150 8. Uluslararası İstanbul Bienali
8th International Istanbul Biennial
— Dan Cameron
- 170 9. Uluslararası İstanbul Bienali
9th International Istanbul Biennial
— Charles Esche & Vasıf Kortun
- 186 10. Uluslararası İstanbul Bienali
10th International Istanbul Biennial
— Hou Hanru
- 206 11. Uluslararası İstanbul Bienali
11th International Istanbul Biennial
— What, How & for Whom/WHW
- 222 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri
2., 4. ve 10. Uluslararası İstanbul Bienalleri
**1st International Istanbul Contemporary Art Exhibitions
2nd, 4th, and 10th International Istanbul Biennials**
— Sarkis
- 236 2. ve 4. Uluslararası İstanbul Bienalleri
2nd and 4th International Istanbul Biennials
— Ayşe Erkmen
- 248 2., 3. ve 4. Uluslararası İstanbul Bienalleri
2nd, 3rd, and 4th International Istanbul Biennials
— Gülsün Karamustafa
- 262 7. ve 10. Uluslararası İstanbul Bienalleri
7th and 10th International Istanbul Biennials
— Ali Kazma

Buradan Nereye Gidiyoruz?

— Bige Örer

İstanbul'u Hatırlamak kitabı, 12. İstanbul Bienali'nin sergi öncesinde gerçekleştirdiği etkinliklerden ilki olan İstanbul'u Hatırlamak konferansının tartıştığı konuları bu konferansı izleyemeyen ve İstanbul Bienali'ni daha yakından tanımak isteyen daha geniş bir kitleyle paylaşmak amacıyla hazırlandı. Böylece, serginin küratörleri Jens Hoffmann ve Adriano Pedrosa'nın önerisiyle, İstanbul Bienallerinin tarihini küratörleri, sanatçıları ve izleyicisiyle birlikte hatırlayarak, 24 yıldır kentin dönüşümünü besleyen ve bu rolü giderek daha da belirgin hale gelen bienalin belleğini tutma fikri konusunda kalıcı bir adım daha atıldı. Bu kitap, uluslararası büyük ölçekli sergileri İstanbul Bienali özelinde siyasal, toplumsal ve ekonomik açıdan değerlendirirken, izleyiciyi başlangıcından bu yana bienallerin kentle olan ilişkilerini de yeniden okumaya çağırıyor.

1987 yılında 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri adı altında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ile Askeri Müze'de ve *Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat* başlığıyla Aya İrini ve Ayasofya Hamamı gibi tarihi mekânlarda bir dizi sergi gerçekleştirildi. Amaç, Türkiye çağdaş sanat ortamı ile uluslararası çağdaş sanat ortamı arasında bir bağlantı kurulmasıydı. Bu ilk adımdı. Sergilerin düzenli

hale getirilmesi ve iki yılda bir yapılması kararıyla birlikte 1989 yılında düzenlenen etkinlik 2. Uluslararası İstanbul Bienali adını aldı. Sergiler, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Dolmabahçe Sarayı Hareket Köşkü (Milli Saraylar Daire Başkanlığı Hareket Köşkü), Aya İrini Müzesi, Basın Müzesi, Süleymaniye Kültür Merkezi, Askeri Müze, Atatürk Kültür Merkezi, Yıldız Üniversitesi ve *Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat* adıyla Sultanahmet çevresindeki tarihi açık hava mekânlarında gerçekleşti. Tarihi mekânlarda sergilenen yapıtların çoğu mekâna özgü olarak üretiliyordu. Her iki etkinliğin de genel koordinatörlüğünü Beral Madra üstlenmişti.

İkinci bienal ile üçüncü arasındaki üç yıllık ara, 1991 yılındaki Birinci Körfez Savaşı'nın bölgede yarattığı sonuçların bir yansımasıdır. Küratör Vasıf Kortun'un direktörlüğünde *Kültürel Farklılığın Üretimi*'ni sorgulayan ve uluslararası megalopoller ağıının en hızlı dönüşen merkezlerinden İstanbul'a eleştirel bir bakışla yaklaşan 3. Uluslararası İstanbul Bienali, ilk defa tek bir mekânda – bu dönemde bir çağdaş sanat müzesine dönüştürülmesi planlanan tarihi Feshane binasında gerçekleştirildi. Bienale katılan ülkelerin sergilerini birbirine

Where Do We Go from Here?

— Bige Örer

The book *Remembering Istanbul* has been prepared with the aim of sharing the topics discussed at the conference of the same name, the first pre-exhibition event of the 12th Istanbul Biennial, with a wider audience that did not have the opportunity to attend the conference and would like to gain better knowledge of the Istanbul Biennial. Here, upon the proposal of Jens Hoffmann and Adriano Pedrosa, the curators of the upcoming edition, a history of the Istanbul Biennial is collated. The event and this book include past curators, artists, and audiences, and offer an enduring step in the preservation of the memory of the biennial, which over the last 24 years has fulfilled an increasingly prominent role in nurturing the transformation of the city. In assessing such a large-scale international exhibition from political, social, and economic points of view, one must reexamine the relationship between the city and the biennial, from its inception to the present day.

In 1987, a series of exhibitions took place under the title 1st International Istanbul Contemporary Art Exhibitions at the Istanbul Painting and Sculpture Museum and the Military Museum, and under the title *Contemporary Art in Traditional Spaces* at historical sites such as Hagia Eirene and the Hagia Sophia

Hamam. The aim was to form a connection between the contemporary art scene in Turkey and the international contemporary art scene. This was the first step. In accordance with the decision to repeat the exhibitions on a regular basis and hold them every two years, the event held in 1989 was named the 2nd International Istanbul Biennial. The exhibitions were held at the Istanbul Painting and Sculpture Museum, the Dolmabahçe Palace Hareket Kiosk (National Palaces Hareket Kiosk), Hagia Eirene Museum, the Press Museum, the Süleymaniye Cultural Centre, the Military Museum, the Atatürk Cultural Center, and Yıldız University, and under the title *Contemporary Art in Traditional Spaces* at open-air historical sites in and around Sultanahmet. The majority of works exhibited in the historical sites had been produced with a site-specific approach. Beral Madra was the general coordinator of these first two events.

The three-year gap between the second and third biennials reflected the impact on the region of the Gulf War of 1991. The 3rd International Istanbul Biennial, under the directorship of the curator Vasıf Kortun, questioned the *Production of Cultural Difference* and critically approached Istanbul as one of the world's most rapidly changing

bağlayan bir uzlaşma fikriyle serginin kültürel farklılığı yeniden tek alanda üretmesi amaçlanmıştı.

Yaşanan ekonomik kriz nedeniyle yine üç yıllık bir aranın ardından 1995 yılında düzenlenen 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nde İKSV, ulusal temsile dayalı geleneksel anlayış yerine tek küratörlü bir modeli benimseme kararı aldı. René Block, *ORIENT/ ATION—Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü* başlığı altında sergisini, sanatçılar için İstanbul'da görsel argümanları ve tartışmaları sergileyecekleri bir buluşma ortamı oluşturmak ve İstanbul'u bütünüyle, bir yer ve kavram olarak, bir sanatçı atölyesine dönüştürme fikriyle geliştirdi. Yerebatan Sarnıcı ve Aya İrini Müzesi'nin yanı sıra Karaköy'deki eski antrepo binalarından biri ilk kez sergi mekânı olarak kullanıldı. Bienal kapsamında Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi'nde yer alan retrospektif sergisi *Fluxus*, bienal izleyicisinin 20. yüzyılın radikal, deneysel ve etkisini hâlâ sürdüren uluslararası sanat hareketini yakından tanımasını sağladı.

1997 yılında Rosa Martínez küratörlüğünde *Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne* başlığı altında gerçekleşen 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nde, ana mekânlar tarihi yarımada da yer alıyordu. Martínez'in sergiye çok sayıda kadın sanatçıyı davet etmesi ve Kadın Eserleri Kütüphanesi'ni sergi mekânlarından biri olarak seçmesi kadın meselelerine dikkat çekmek

için verdiği bilinçli bir karar ve tepkiydi. İstanbul'un Doğu ile Batı arasında bir kapı olma özelliğinin vurgulandığı sergide, Atatürk Havaalanı, Haydarpaşa ve Sirkeci garları mekâna özgü yapıtlara ev sahipliği yaptı. Maaria Wirkkala'nın Kız Kulesi'ndeki ışık yerleştirmesini bienal süresince seyretmek, CM von Hausswolff'un *Avrupalılaştırıcı / Asyahlılaştırıcı* kimlik tünellerinin içinden geçmek, şehrin farklı noktalarına yayılmış olan sergiyi adım adım izlemek kentsel ağın ilk bakışta göze çarpmayan çoğulluklarını güncel sanatın gündemine taşıyordu.

Küratörlüğünü Paolo Colombo'nun yaptığı 6. Uluslararası İstanbul Bienali, *Tutku ve Dalga* başlığıyla Dolmabahçe Kültür Merkezi, Aya İrini ve Yerebatan Sarnıcı'nda gerçekleşti. Sergi, Yunanca'da "tutku", Türkçe'de "dalga" anlamına gelen Dalgas mahlasını kullanan, her iki dilde şarkılar söyleyen Arnavutköylü ünlü ses Antonis Diamantidis'in dokunaklı hikâyesi üzerinden şehre bir saygı gösterisi sunarken, küratörünün bireysel tarihlere derin ilgisini gösteriyordu. Ülkeyi yasa boğan 17 Ağustos 1999 depremi sebebiyle kamusal alanda yer alacak yapıtlar iptal edildi. Yapılan çağrıya yanıt veren 20 bienal sanatçısı, yapıtlarını bağışlayarak depremzedeler yararına uluslararası bir müzayedeye düzenlenmesini sağladılar.

7. Uluslararası İstanbul Bienali'nin açılışı, 2001 yılında 11 Eylül olaylarından çok kısa

megapolises. Organized for the first time in a single venue—the historical Feshane building, which at that point was envisaged to serve as a contemporary art museum—the exhibition aimed to reproduce cultural difference in a single space, with a spirit of concordance binding together the exhibitions of the separate participating nations.

For the 4th International Istanbul Biennial in 1995, again held after a gap of three years, this time due to economic crisis, the organizing entity İKSV decided to adopt a single-curator model rather than the traditional approach based on national representation. Under the title *ORIENT/ATION—The Vision of Art in a Paradoxical World*, René Block developed his exhibition with the idea of creating in Istanbul a meeting place where artists could exhibit visual arguments and debates, thereby transforming the city, both as a place and a concept, into an artists' workshop. In addition to the Yerebatan Cistern and the Hagia Eirene Museum, one of the old Antrepo buildings in Karaköy was used for the first time as an exhibition venue. Featured within the scope of the biennial, the retrospective Fluxus exhibition held at Atatürk Cultural Center Art Gallery familiarized audiences with one of the most influential, radical, experimental, and international art movements of the 20th century.

At the 5th International Istanbul Biennial, curated by Rosa Martínez in 1997 under the title *On Life, Beauty, Translations and Other*

Difficulties, the main venues were located on the historical peninsula. In order to highlight and respond to women's issues, Martínez invited a large number of female artists, and she selected the Women's Library and Information Center as one of the venues. The exhibition emphasized Istanbul's role as a gateway between the East and the West, with site-specific works hosted at Atatürk Airport and the Haydarpaşa and Sirkeci train stations. To watch Maaria Wirkkala's light installation at the Maiden's Tower for the duration of the biennial, to pass through CM von Hausswolff's *Europeaniser / Asianiser* identity tunnels, to follow in the footsteps of the exhibition that was dispersed over different points of the city, turned the spotlight on multiplicities of the urban network that were not otherwise immediately obvious.

Curated by Paolo Colombo under the title *The Passion and the Wave*, the 6th International Istanbul Biennial took place at the Dolmabahçe Cultural Center, Hagia Eirene, and the Yerebatan Cistern. Revealing the deep interest of its curator in individual histories, the exhibition presented a show of respect to the city via the moving story of the famous singer Antonis Diamantidis, a native of the Arnavutköy neighborhood, who used the nickname Dalgas, which means "passion" in Greek and "wave" in Turkish, and who sang in both languages. Works of art intended for display in public spaces were cancelled because of the earthquake

bir süre sonra gerçekleşti. Yuko Hasegawa'nın *Egokaç—Gelecek Oluşum için Ego'dan Kaçış* başlıklı sergisi 20. yüzyılda yaşanan sorunlara göndermelerde bulunuyor ve erkek egemen toplum, materyalizm ve monetarizm eleştirisi yaparak, temelini kolektif bilinç, kolektif zekâ ve birlikte varoluşun oluşturduğu alternatif bir modele dikkat çekiyordu. 7. Bienal'de tarihi yarımada'nın yanı sıra ilk kez Asya yakasındaki Beylerbeyi Sarayı da ana mekânlara ekleniyor, sanatçıların projeleri kentin farklı noktalarında da İstanbulluların karşısına çıkıyordu. Gabriel Orozco'nun yeni bir form verdiği, taşıtların kaldırımlara çıkmasını engelleyen şehir mobilyalarıyla aradan 10 yıl geçmesine rağmen İstanbul sokaklarında hâlâ karşılaşıyoruz.

2003 yılında Dan Cameron'un küratörlüğünü yaptığı *Şiirsel Adalet* başlıklı 8. Uluslararası İstanbul Bienali, çalışmalarını ahlak, şiir ve siyaset üzerine yoğunlaştıran sanatçıların yapıtlarına yer vererek küreselleşmeye karşı alternatif bir yol öneriyordu. Bienal, tarihi mekânlar ve Antrepo'nun yanı sıra, kentin farklı alanlarını da sanatçıların yapıtlarına açtı. Cildo Meireles'in Galatasaray Meydanı'ndaki dört odalı kamuya açık evi, Doris Salcedo'nun Karaköy'de iki bina arasında kullanılmış sandalyelerle yaptığı hafıza anıtı, Mike Nelson'un Valide Han'da kurduğu fotoğraf atölyesi, Rogelio López Cuenca'nın müdahale ettiği trafik levhaları kamusal alana

yayılan işler oldu.

2005 yılında Charles Esche ve Vasıf Kortun eşküratörlüğünde gerçekleşen 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nde, İstanbul, yapıtlar ve sergilenecekleri mekânlar arasında önceki sergilerden farklı bir ilişki kurulması fikriyle ilk kez tarihi mekânların dışına çıkıldı. Bienalde kentteki gündelik hayatla daha yakından ilişki kuran Beyoğlu ve Galata çevresindeki yedi farklı mekân kullanıldı. *İstanbul* başlıklı sergide küratörler, kente başka bir gözle bakmak amacıyla bienale katılan 53 sanatçı ve sanatçı grubunun yaklaşık yarısını, bir ile altı ay arasında değişen sürelerde yaşayıp iş üretmek üzere İstanbul'a davet ettiler. Bienal öncesi düzenlenen ve süreci izleyiciyle paylaşmayı amaçlayan 9B konuşmaları, bienalin ücretsiz olarak dağıtılan rehberi ve konseptle ilgili okuma metinlerinden oluşan kitabı, *2 Yılda 1* ismiyle çıkarılan gazetesi ile sosyal ve sanatsal girişimlerin buluşma noktası olan antrepodaki Misafirperverlik Alanı, sanatın kendi yöntemlerini kullanarak dünyayı nasıl değiştirebileceğine dair önermeler sundu.

10. Uluslararası İstanbul Bienali, Hou Hanru'nun küratörlüğünde *İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik* başlığıyla modernliğin vaadini eleştirel olarak yeniden tartıştı. *Yakmalı mı yakmamalı mı?* adlı temayla Atatürk Kültür Merkezi, *Dünya Fabrikası* ile İMC; *Entre-Polis*

of August 17, 1999, which caused great sorrow across the country. Twenty biennial artists responded to a call to donate the proceeds of their works at an international auction for the benefit of earthquake victims.

The opening of the 7th International Istanbul Biennial took place in the immediate aftermath of the events of September 11, 2001. Yuko Hasegawa's exhibition, titled *Egofugal—Fugue from Ego for the Next Emergence*, referred to the problems of the 20th century and, via a critique of male-dominated society, materialism, and monetarism, drew attention to an alternative model centered on collective awareness, collective intelligence, and coexistence. For the first time, in addition to the historical peninsula, the Beylerbeyi Palace Museum on the Asian side of the city became one of the main venues, and the projects of the artists met with audiences in various parts of the city. Almost 10 years after their creation, one may still encounter on the streets of Istanbul pieces of urban furniture reshaped by Gabriel Orozco, designed to prevent vehicles from climbing onto the sidewalk.

Poetic Justice, the 8th International Istanbul Biennial, curated by Dan Cameron in 2003, proposed an alternative to globalization by presenting works focusing specifically on ethics, poetics, and politics. In addition to the historical sites and Antrepo, the biennial utilized various other parts of the city. The four-room, open-to-the-public house of Cildo Meireles in Galatasaray

Square, Doris Salcedo's memory monument produced using second-hand chairs and installed between two buildings in Karaköy, Mike Nelson's photography studio in Valide Han, and traffic signs subjected to the interventions of Rogelio López Cuenca all spread out into public space.

At the 9th International Istanbul Biennial, realized in 2005 under the co-curatorship of Charles Esche and Vasıf Kortun, the aim was to depart from previous approaches and form different relationships among Istanbul, the works of art, and the spaces in which they were exhibited. Seven separate venues around Beyoğlu and Galata, both neighborhoods that evoke strong associations with everyday life in the city, were used. For the exhibition, titled *Istanbul*, the curators invited approximately half of the 53 artists and artists' groups to look at the city from different points of view and to live and produce works here for periods ranging from a month to six months. From the talks, which were organized during the run-up to the biennial and aimed to share the process with the audience; to the biennial guide, which was distributed free of charge; the biennial reader, shaped around the concept; the biennial newspaper titled *2 Yılda 1* (Every Two Years); and the Hospitality Zone at Antrepo that formed a meeting point for social and artistic initiatives: all offered channels for proposals on how art could bring about change in the world using its own methods.

ile Antrepo; bağımsız sanatçı inisiyatiflerinin yer aldığı santralistanbul ve KAHEM Bienal mekânları olarak kullanıldı. İstanbul'un 24 saat yaşayan bir şehir olması düşüncesinden hareketle Antrepo ilk kez, haftada iki defa gece de izleyiciye açıldı. Antrepo'nun içinde yaratılan *Düş Evi*, Çin'deki Kültür Devrimi sırasında halkın eleştirilerini dile getiren "dazibao"lara gönderme yapan ve İstanbul'da otuza yakın mahalleyi dolaşan *Gecegezenler* projesi, AKM ve İMÇ'nin yıkılma tartışmaları yaşanırken bu yapıların sergi mekânı olarak kullanılmaları kamuoyunda geniş yankı uyandırdı.

2009 yılında What, How & For Whom/WHW isimli küratör kolektifi tarafından *İnsan Neyle Yaşar?* başlığıyla gerçekleştirilen 11. Uluslararası İstanbul Bienali, ekonomik krizin yaşandığı ve kapitalist sistemin sorgulandığı bir dönemde sanatın toplumu dönüştürmek ve eleştirel düşüncüyü geliştirmek için nasıl bir rol oynayacağı üzerine sorular sordu. Kaynakların dağılımındaki dengesizlik, siyasi manipülasyon, cinsiyete dayalı baskı, insan hakları, baskıya boyun eğme sergide açılan tartışma başlıklarını oluşturdu. Antrepo'nun yanı sıra on yıla yakın bir zamandır öğrencisi olmadığı için kullanılmayan Feriköy Rum İlkokulu, bienal için bir sergi mekânına dönüştürüldü ve kapılarını ziyaretçilere açtı. Tütün Deposu'nda, sanatçıların yapıtlarının yanı sıra bienal ile ilgili her türlü temel verinin toplandığı,

değerlendirdiği ve izleyiciye sunulduğu çalışmalara yer verildi.

İstanbul Bienali'nin belleğiyle ilgili şimdiye kadar yapılan çalışmalar bienal sergileri ile yayınlarını kapsıyor. Bienal arşivinin 2012 yılında dijitalleştirilerek kamuya açılacak olması da bu belleğin daha geniş bir kitle tarafından daha etkin kullanılmasına imkân tanıyacak. Bu bağlamda *İstanbul'u Hatırlamak* kitabı sadece 1987'den bugüne İstanbul Bienali'nin dönüm noktalarını ve bu süreçte öne çıkan tartışmaları sunmakla kalmıyor; aynı zamanda yerel ve uluslararası ölçekte gelişen güncel sanat alanı ve bienalin bu süreçte üstlendiği rol üzerine okuyucuyu birlikte düşünmeye davet ediyor.

Başlangıcından çeyrek asır sonra geçmişe yeni bir ruhla bakmak, bu süreçte edinilen deneyimlerin paylaşılması, ortak hafızanın tazelenmesi ve yeniden yorumlanması açısından büyük önem taşıyor. Hatırlamak, hatırladıklarımızla beraber bulunduğumuz noktadan ne yöne gideceğimize karar vermemizde büyük rol oynuyor. Hatırlamak, 6. İstanbul Bienali'nde Ugo Rondinone'nin Taksim Meydanı'nda yer alan neon yerleştirmesinde de sorduğu gibi, her seferinde bizde bu farkındalığı yaratıyor: "Buradan nereye gidiyoruz?"

The 10th International Istanbul Biennial, curated by Hou Hanru, critically discussed the promise of modernity under the title *Not Only Possible, But Also Necessary: Optimism in the Age of Global War*. The theme used for the Atatürk Cultural Center was *Burn It or Not?*, the theme for the İMÇ was *World Factory*, and the theme for Antrepo was *Entre-Polis*. Independent artists' initiatives used santralistanbul and KAHEM as exhibition spaces. For the first time, based on the premise that Istanbul is a city that remains awake around the clock, Antrepo remained open at night twice a week. Projects included *Dream House*, a space created within Antrepo; *Nightcomers*, referring to the *dazibaos* that voiced the criticisms of the people during the Cultural Revolution in China and traveled to approximately 30 neighborhoods in Istanbul; and the use of AKM and İMÇ as exhibition venues even as the debate around their demolition continued.

The 11th International Istanbul Biennial, held under the title *What Keeps Mankind Alive?* and curated by the curatorial collective What, How & For Whom/WHW in 2009, proposed questions around the role art can play in order to transform society and develop critical thought even during times of economic crisis and challenge to the capitalist order. The inequality in the distribution of resources, political manipulation, gender-based oppression, human rights, and submission to political pressure were among the topics

debated. Antrepo was used, and also the Feriköy Greek School, which had been unused for almost 10 years due to a lack of new pupils. The Tobacco Warehouse hosted research projects in which all types of data related to the biennial were accumulated, assessed, and presented to viewers.

Thus far, work carried out in building the memory of the Istanbul Biennial includes the biennial exhibitions and corresponding publications. The digitized biennial archive will be presented to the public in 2012, enabling wider public access. Thus, the book *Remembering Istanbul* presents the turning points and debates that arose during the historical progression of the Istanbul Biennial from 1987 to the present day; it also invites readers to join us in contemplating the contemporary art scenes developing at both the local and international levels, and the role of the biennial in that process.

Reflecting with vigor on a past spanning a quarter of a century is greatly important in terms of sharing experiences, and refreshing and reinterpreting common memory. Remembering also plays a significant role in instructing our decisions on which new directions to take. Every time we cast our minds back in remembrance, we are filled with a certain awareness, one that was illustrated by Ugo Rondinone in his neon installation that stood in Taksim Square during the 6th International Istanbul Biennial: "Where do we go from here?"

İstanbul Bienali, özgün ve deneysel yapısını 24 yıllık tarihi boyunca istikrarla koruyarak önde gelen uluslararası bienallerden biri haline geldi. Geçmiş bienalleri düzenleyen –güneyden ve kuzeyden, doğudan ve batıdan gelen, yeni öne çıkan bireylerden kendini kanıtlamış bireylere ve küratöryel kolektiflere- küratörler bienalin kapsamaya çalıştığı geniş tasavvurlar yelpazesinin kanıtı olarak karşımızdalar. İki gün süren İstanbul’u Hatırlamak konferansına geçmiş 11 bienalin tüm küratörleri davet edildi.¹ Her biri, deneyimlerini hatırladıkları, değerlendirmelerini aktardıkları ve bienal sergisi biçiminin bugünkü durumu hakkında fikir geliştirdikleri konuşmalar sundular. Geçtiğimiz yıllarda bienale katılan bazı Türkiyeli sanatçılar da konferansa davet edildi; bu sanatçılar da küratörlerin sunumlarına karşılık verdiler ve kendi deneyimlerini paylaştılar. Etkinliğin geçirdiği evrimin yakın tanığı olarak bu sanatçıların görüşleri benzersiz ve paha biçilmezdi.

Bu konferansı düzenleme arzumuzun ardındaki düşünce çok basit. Amacımız İstanbul Bienali’nin tarihini gözden geçirmek ve hem kendimizi hem de daha geniş izleyici kitlesini bizden önceki küratörlerin bu şehirde büyük ölçekli bir uluslararası sergi düzenleme işine nasıl

yaklaştıkları konusunda bilgilen-dirmektir. Venedik ve São Paulo gibi klasiklerden göçebe Manifesta’ya, “orta-yaşlı” Lyon ve Sidney’den yükselişteki Ural ve Marakeş bienallerine bugün bienallerin dünyada nasıl yaygınlaştığını göz önünde bulundurarak, İstanbul Bienali’nin kendisine ev sahipliği yapan şehirdeki sanat çevresi üzerindeki etkilerini incelemek istedik. Bunun yanı sıra, bienali günümüzün geçerli sergi biçimi haline getiren etkenler hakkında daha iyi bir anlayışa da sahip olmaya çalışıyorduk.

Çağdaş sanat sergilerinin oluşturduğu manzaraya bakınca, bienallerin can havliyle (ve aynı derecede başarı gösteremeyerek) dikkatleri üzerlerine çekmeye çalıştığını; hem yerel ihtiyaçlara hem de daha geniş bir sanat dünyasının beklentilerine karşılık bulma uğraşında olduklarını görüyoruz. Bu bağlamda İstanbul, uzmanlaşmış uluslararası izleyiciden ve yerel sanat ortamından gördüğü ilgi göz önünde bulundurulduğunda, ayrıcalıklı bir konuma sahip gibi görünüyor. Bunu çeşitli etkenlerle açıklamak mümkün: Şehrin hem Avrupa hem Asya’daki benzersiz konumu, etkinliğin 24 yıllık tarihi ve çoğu başka bağlamlarda muhtemelen uygulanamayacak yenilikçi ve bağımsız küratöryel projelere tanınan öncelik. Bunun yanında

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.¹ 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 rather 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.

Looking at the landscape of contemporary art exhibitions, biennials are desperately trying (with varying degrees of success) to call attention to themselves, and to respond simultaneously to both local needs and larger art-world expectations. In this context Istanbul seems to enjoy a privileged position, given the attention it gets from the specialized international audience and the local scene. This is attributable to various factors: the city’s unique location in both Europe and Asia, the event’s 25-year history, and the prevalence of innovative and independent curatorial projects, many of which would probably be difficult to implement in other contexts. And then of course there is the support of its organizers, who over the years have enabled much intellectual and artistic

elbette, uzun yıllardır geniş çaplı entelektüel ve sanatsal deneysellğe olanak tanıyan düzenleyicilerinin desteği de var. Küratörlere daha yerleşik bienallerde mümkün olandan çok daha yüksek bir özerklik düzeyi sağlıyorlar.

İstanbul Bienali, küratörlerinin uygulamalarındaki sıradışı çeşitlilikle sürekli dikkat çekiyor. Küratörler tarihi mekânlarda çalıştılar, bienali bir ideolojik propaganda zemini olarak kullandılar, şehrin günlük dokusuna sanatsal müdahalelerde bulundular, İstanbul'un kültür ve kıtaların eşiğindeki benzersiz konumunu amaçları doğrultusunda değerlendirdiler. Batılı olmayan bir küratör atayan ilk bienal İstanbul oldu, bu Venedik Bienali'nde bugün bile henüz yapılmamış bir tercih. Ve ilk defa bir Latin Amerikalı küratör davet eden de İstanbul oldu, İstanbul'un hemen arkasından Lyon ve Manifesta geldi.

İkimiz de bu şehre nostaljik veya romantik bir bakış açısıyla, eski Batı ile eski Doğu arasında sıkışmış gizemli bir kavşak olduğu fikriyle yaklaşmıyoruz. Aksine, İstanbul'u düşündüğümüzde aklımıza hemen bu harikulade bienal geliyor, güncel sanat dünyasındaki birçok çalışma arkadaşımız için de aynı şeyin geçerli olduğunu biliyoruz. İstanbul'la ilgili anılarımız 1997 yılına uzanıyor. O yıl, 24. São Paulo Bienali'nin yardımcı küratörü olarak çalışan Adriano, tam da İstanbul Bienali'nin "ulusal temsil" fikrinden uzaklaştığı bir dönemde, 5. İstanbul Bienali'nin, o zamanki ifadeyle, "Brezilya katılımı"nın kataloğunun

editörlüğünü yaptı. Aynı dönemde 1. Berlin Bienali'nin asistan küratörlüğü görevini yürüten Jens İstanbul'a geldi; o yıl gezdiği İstanbul Bienali gördüğü ilk bienallerden biriydi. Adriano, 1999'da Paolo Colombo'nun küratörlüğünü yaptığı 6. İstanbul Bienali'ne katılan sanatçılardan Iran do Espírito Santo üzerine kısa bir metin kaleme aldı. 2001'de Jens ve Adriano, 7. İstanbul Bienali'nin açılış sırasında düzenlenen bir yuvarlak masa toplantısına katılmak üzere İstanbul'a geldiler, ayrıca Adriano bu bienalin kataloğu için Lygia Clark üzerine bir yazı yazdı. Bu tarihten sonraki tüm bienallere katıldık (tek istisna Adriano'nun ziyaret edemediği 2003 tarihli Dan Cameron küratörlüğündeki bienaldi). Tahmin edeceğimiz üzere, bu şehri düşünürken aynı anda bienali de düşünmediğimiz hiç olmadı; bienal bizim için İstanbul'u tanımak için bakışlarımızı zı yönelttiğimiz bir mercektir.

Bu konferansın ve bu kitabın niyeti, öncelikle İstanbul Bienali'nin tarihinin daha sistematik biçimde yazılıp çözümlenebilmesini sağlayacak bir zemin sunmak –hâlâ, ister istemez, fragmanlar ve kişisel anılar ve değerlendirmeler aracılığıyla da olsa. Bienal tarihi boyunca bazı anlaşmazlıklar da yaşandı elbette; bu çerçevede bakıldığında konferansın bir özelliği de geniş bir görüşler ve kanaatler yelpazesinin kamusal alanda ortaya konması için bir fırsat niteliği taşımasıydı. Zaten konuşmacıların kesin, çizgisel, birbirine bağlı bir anlatı üzerinde anlaşmasını beklemiyorduk. Aksine, farklı anlatımların aynı anda bir arada var

experimentation. They have provided the curators with a far greater degree of autonomy than would be possible with more established biennials.

The Istanbul Biennial has been consistently notable for the extraordinary diversity of its curators' undertakings. They have worked in historical sites, they have treated the biennial as a platform for ideological propaganda, they have undertaken artistic interventions in the everyday fabric of the city, and they have exploited Istanbul's unique position on the threshold of cultures and continents. It was Istanbul that first appointed a non-Western curator, something that Venice has not yet done. And it was Istanbul—quickly followed by Lyon and Manifesta—that first invited Latin American curators.

The two of us do not conceive of this city in a nostalgic or romantic sense, as a mythic crossroads caught between the former West and the former East. Rather, when we think of Istanbul, we immediately think of its remarkable biennial, as do many of our colleagues in the contemporary art world. Our recollections of Istanbul date back to 1997. In that year, Adriano, working as adjunct curator of the 24th Bienal de São Paulo, edited the catalogue of the so-called "Brazilian representation" of the 5th Istanbul Biennial, precisely at a moment when Istanbul was stepping away from "national representations." Jens, then assistant curator of the 1st Berlin Biennale, came to Istanbul that year; it was one of the very first biennials he

ever experienced. In 1999, for Paolo Colombo's 6th Istanbul Biennial, Adriano wrote a short text on Iran do Espírito Santo, one of the participating artists. In 2001 Jens and Adriano came to participate in a roundtable discussion during the opening of the 7th Istanbul Biennial, and Adriano also wrote on Lygia Clark for the catalogue. Thereafter, we both attended every edition (with the exception of Dan Cameron's in 2003, which Adriano had to miss). Understandably, we have never considered this city without simultaneously thinking of this event; it is the lens through which we got to know Istanbul.

The intent behind the conference and this 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

olabileceği ve izleyici tarafından dinlenip anlaşılabileceği fikriyle bu etkinliğe kalkıştık.

Zaman geçtikçe her sergi onu tecrübe edenlerin hafızasında gide- rek daha uçucu bir hal alır; yayınlar ve belgeler serginin yaşayan tek ka- yıtları olarak kalır. Bu durum hızla üretilmiş büyük ölçekli sergiler ça- ğında daha da geçerli. Bu sergiler üre- timlerine uygun bir şekilde neredey- se her zaman eksik ve parçalanmış bir şekilde tüketiliyorlar. Dolayısıyla geleceğe uzanan olası yolları formüle etmeye başlamadan önce, durup ge- riye bakmak, hatırlamak ve düşün- mek önemli. Bu sebeplerden hare- ketle, 12. İstanbul Bienali'nin açılışı vesilesiyle yayımlanan bu kitabı, bu sergiler dizisinin daha eksiksiz bir resmi ve kaydı olarak sunuyoruz. Kitabın sergi tarihi alanına, özellikle de bienal sergisi biçiminin tarihine ve bu alandaki güncel tartışmalara anlamlı bir katkıda bulunmasını umut ediyoruz.

1. Rosa Martínez maalesef İstanbul'u Hatırlamak konferansına katılamadı. Bu konferansı düzen- leme fikrini bize veren ise şu anda Documenta 13'ün sanat yönetmeni olan arkadaşımız Carolyn Christov-Bakargiev'in 2009'da gerçekleştirdiği bir projeydi. Carolyn'ın Torino'daki Castello di Rivoli Çağdaş Sanat Müzesi'nde düzenlediği konferans birçok eski Documenta sergisinin küratörünü bir araya getirmişti.

exhibitions, which are almost al- ways 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.

1. Rosa Martínez was unfortunately unable to attend Remembering Istanbul. The idea for the conference was inspired by a project that our friend Carolyn Christov-Bakargiev, currently the artistic director of Documenta 13, organized in 2009. That conference at the Castello di Rivoli in Turin brought together the curators of several previous Documenta exhibitions.

1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, 1987
2. Uluslararası İstanbul Bienali, 1989

— Beral Madra

12. İstanbul Bienali küratörleri Jens Hoffmann ve Adriano Pedrosa bir gereksinim duydular ve bir “anma” forumu düzenlediler. Kendi adıma ve geçmiş İstanbul bienallerine katılıp da adları anılmayan sanatçılar, geçmiş bienallerin oluşumuna emek vermiş ve unutulmuş birçok kişi ve kurum adına bunu sevindirici ve olumlu bir yaklaşım olarak görüyorum.

Bu gereksinimi neden duydular? Öncelikle kendi bienalleri için bir arka plan araştırması yapmak istediler. Kurulu düzenin dışına çıkarak ulus değil, sanatçı kimliği ve sanat akımı üstüne 1987’de yapılan ilk uluslararası sergiden bugüne İstanbul Bienali’nin 24 yıllık gelişiminin dökümünü yapmak ve kendilerinden öncekilerin deneyimlerini öğrenmek istediler. Her bienalin bir tartışma ortamının olması, bu ortamın da yapay değil, doğal ve gerçekçi olması gerekiyor. Belki de 12. İstanbul Bienali’nin küratörleri bize özgü sanat ortamının en önemli eksikliği olan “bellek” meselesini hemen fark ettiler. Nitekim 10. İstanbul Bienali sırasında, o dönemde İstanbul Modern’in müdürü olan David Elliott da “bellek” sorununu fark ederek müzede bir “özet sergi” sunmuştu. *Şimdiki Zaman Geçmiş Zaman* isimli bu sergide İstanbul Bienali’nin yirmi yıllık geçmişinden bir seçki yer alıyordu.

Bilindiği gibi, bize her zaman model olmuş ve hâlâ da olmakta olan Avrupa/Batı odaklı modernizmin, postmodernizmin ve bugünkü ilişkisel estetik olgusunun en önemli özelliği sanat yapıtının esin kaynaklarının, geçmiş üretimlerin ve akımların her an canlı ve diri tutulmasıdır. Bu da her zaman için sanatın geçmiş ve gelecek arasındaki diyalektik sorununa işaret ediyor. Günümüzde “ilk” ve “özgün” olma durumu dijital teknolojiler ve benzetimler dolayısıyla sürekli sorgulandığı halde sanat yapıtı her zaman “ilk” ve “özgün” olmayı öne sürer ama bir yandan da geçmişle olan ilişkisine bağlı kalır. Aynı zamanda, sanatın içinde barındırdığı geçmişe dair bilginin getirdiği zengin bir bilinçlilik söz konusudur.

Avrupa’nın Rönesans’tan günümüze dünyaya egemen kıldığı sanat üretimi, birbirine bağlı süreçlerin kesintisiz ve sürdürülebilir olmasında temelleniyor. Söz konusu coğrafyanın merkezlerindeki sayısız müze ve arşiv, insanlara sürekli geçmişte ne olup bittiğini

- 1st International Istanbul Contemporary Art Exhibitions, 1987
- 2nd International Istanbul Biennial, 1989

— Beral Madra

Jens Hoffmann and Adriano Pedrosa, co-curators of the 12th Istanbul Biennial, felt the need and organized this “memorial” forum. On my own behalf, on behalf of the artists who took part in previous biennials and whose names are not mentioned here, and on behalf of the numerous people and institutions who participated in the formation of previous Istanbul Biennials and are now forgotten, I welcome this as a pleasing and positive development.

Why did Hoffmann and Pedrosa feel this need? First and foremost, they wanted to carry out some background research for their own biennial. They wanted to inventory the development of the Istanbul Biennial since the first one in 1987, which was precedent-setting in the sense that it was not shaped on a national basis but on the basis of artists’ identities and art movements. And they wanted to find out about the experiences of those who had come before them. Each biennial needs an environment of debate, and this environment cannot be artificial; it must be natural and realistic. Perhaps the curators of the 12th Istanbul Biennial immediately recognized the challenge presented by the notion of “memory,” which is the single greatest missing element in our self-styled art scene. During the 10th Istanbul Biennial, David Elliott, at that time the director of the Istanbul Modern, became aware of this problem of memory and presented a “summary exhibition” titled *Time Present Time* that included a selection of works from the past 20 years of the Istanbul Biennial.

It is well known that the most important common feature of European and Western-focused modernism, postmodernism, and the contemporary phenomenon of relational aesthetics is that sources of inspiration, and past production and movements, have been maintained fresh and vital throughout. And this always points to the dialectical problem of art between its past and its future. Even as digital technologies and simulations constantly challenge the condition of being the “first” or the “original,” the work of art nevertheless lays claim to these distinctions, meanwhile remaining loyal to its relationship with the past. At the same time there is a rich awareness brought forth by the knowledge of the past that art contains.

gösteren sergiler düzenliyor. Günümüzdeki sanat üretiminin temelinde de yeniden üretim özelliği açıkça belirgindir. Her sanatçı kendisine ışık veren bir başka sanatçıdan veya sanatçı grubundan söz eder ve her sanat yapıtı kendinden önceki sanat yapıtlarından bir şeyler taşır.

Avrupa kıtası dışında sömürgeciliğin gerçekleştiği bütün bölgeler ve Türkiye bu açıdan yaralı bir bilinç taşır. Modernizm bir öykünme üretimi olarak değerlendirilmiş ve 20. yüzyılın üçüncü çeyreğinde modernizmin gereği olan ütopyacı yaklaşımlar, bireysel özgürlük ve başkaldırı ve sil baştan süreçleri hiçbir zaman tamamlanmamıştır. Bellek hesaplaşması işlevini yerine getirebilen “müze” ise henüz “ilginç nesneler odası” olarak var olabiliyor bu bölgede. Avrupa’nın önyargıları ve klişe değerlendirmeleri de “araştırmacı ve irdeleyici müze” kurulmadıkça önlenemeyecek. Ancak 1990’lardan sonra özellikle Avrupalı küratörler ve bağlı oldukları egemen kurumlar Avrupa-merkezci yaklaşımlarını tarihe gömdüler ve çok-kültürlülük ilkelerini benimsediler. Bu kaçınılmazdı çünkü kendi ülkelerinde yaşanan siyasal, toplumsal ve kültürel değişimler (heterojen yapıların kabulü, yeni insan hakları ilkeleri, göçmenlerin hakları gibi) sanat içeriklerine, söylemlerine ve biçimlerine değişiklikler getiriyordu.

Bilindiği gibi İstanbul’da 11 bienal yapıldı. Bu bienallerde sergilenen yapıtlar, tam da bu sürekliliği gösterecek nitelikteydi. Bu bienallerde Türkiyeli sanatçıların önemli yapıtları gösterildi ancak genç kuşaklar bu yapıtları göremiyor. Çünkü bu yapıtlar bir çağdaş sanat müzesi sistemi içine giremediler. Bu bienallere katılıp da yapıtlarını, piyasa değerlerinin altında fiyatlara seve seve İstanbul’a bırakacak uluslararası sanatçıların yapıtları nerede? Türkiyeli koleksiyoncular, belli bir resim türüne, modernist içerik ve estetiği sürdüren resme yatırım yapmış, otuz yıl boyunca üretilmiş olan postmodern ve ilişkisel estetik yapıtları göz ardı etmiştir. Bienallerin sunduğu yapıt topluluğundan seçilerek alınmış yapıtlar, bugün İstanbul’a bir uluslararası çağdaş sanat müzesi kazandırmış olurdu.

AB dışındaki coğrafyada (Güneydoğu Avrupa, Doğu Akdeniz, Ortadoğu) neoliberal kapitalizmin tekelsizliği ve sömürücülüğü bütün gücüyle sürüyor ve çağdaş sanat bu olgu içinde önemli bir direniş alanı olarak gündeme giriyor. Bienaller bu vitrinin en göz alıcı ve çekici süsü. Ancak, günümüzde bile bu olgudan doğrudan ya da dolaylı yararlanan resmi kültür ve özel kültür arasında sanat üreticisi adına beklenen mutabakat ve işbirliği yoktur. Geçmişi ve bugünü muhalif ve eleştirel bir bakış açısıyla yeniden yorumlayan ve metaforlar

The European mode of artistic production that has prevailed across the globe since the Renaissance is based on the continuity and sustainability of interconnected processes. Countless museums and archives constantly organize exhibitions that show what took place in the past. Reproduction clearly also forms the basis of much contemporary art production. Each artist speaks of another artist or group of artists that illuminated his or her path, and each work of art contains some elements of the works of art that came before it.

All regions outside the European continent that experienced colonialism (and also Turkey) have a traumatized consciousness in this respect. Modernism was regarded as a repetitive production, and utopian approaches and processes of individual freedom, uprising, and complete revision that took place in the third quarter of the 20th century as an outcome of modernism were never brought to completion. On the other hand, the museum—an institution that has the potential to fulfill the function of coming to terms with memory—as yet only exists in this region as a “cabinet of curiosities.” The prejudices and clichéd assessments of Europe are unavoidable until a true museum devoted to researching and examining them is founded in Turkey. It was only after the 1990s that European curators in particular and the dominant institutions they are affiliated with buried their Eurocentric approaches and adopted the principles of multiculturalism. This was inevitable because the political, social, and cultural changes they were experiencing in their own countries (the acceptance of heterogeneous structures, new human rights principles, and immigrants’ rights) were bringing changes to the content, discourse, and forms of art.

Eleven Istanbul Biennials have been organized thus far. The works exhibited at these biennials are of a nature that reveals continuity. Important works by artists from Turkey were exhibited, but younger generations cannot see these works, because in their time, the possibility never existed to be subsequently collected by and shown in contemporary local art museums. And where are the works of the international artists who took part in these biennials and would happily have left their works behind in the city of Istanbul, for prices much lower than their true market value? Collectors in Turkey were invested in a certain style in painting, a style that sustained modernist content and aesthetics, and overlooked works produced throughout the 30 years of postmodernism and relational aesthetics. Had these works been bought locally, Istanbul would by now have an international contemporary art museum.

aracılığıyla toplumsal bir devinim yaratmayı amaçlayan çağdaş sanat üretimlerinin geniş kitlelerce benimsenmesi daha zaman alacak gibi görünüyor.

Bu forumda benden beklenen nedir? Kendi yönettiğim bienalleri nesnel ve öznel bir yaklaşımla sizlere anlatmak mıdır? Yani kendi belleğim üstünden ortak belleğe bir katkıda bulunmak mı? Öyleyse bunu yapmaya çalışayım.

Bienaller konusundaki düşüncelerimi birçok gazete ve dergide ve 2003 yılında yayımlanan *İki Yılda Bir Sanat: Bienal Yazıları* (1987-2003) isimli kitabımda ayrıntılı olarak açıklamıştım; buradaki meslektaşlarımdan yaptığı bienallerin eleştirisi de var içinde. Onlar Türkçe bilmedikleri için okuyamadılar. Kuşkusuz burada İstanbul'a gelip bienal yapacak olan küratörün bilgilenmek için neler okuduğuna bakmak gerekir. Yerel ortamdaki eleştiri ve tartışmaları öğrenmeli midir? Bunun bir yararı var mıdır? Kimsenin bunları inceleyecek zamanı olmuyor, ne yazık ki.

Birçok bienalde çalıştım. Venedik Bienali'nde sekiz kez küratörlüğüm var. 2011 Venedik Bienali'nde de Azerbaycan'ın danışman küratörlüğünü yaptım. Bütün küratörler gibi bienalleri eleştiririm. Çünkü bienaller artık sadece küresel sanatçıları ve üretimleri bir araya getiren etkinlikler değil, aynı zamanda kültür tüketiminde iktidar sağlayan bir ideoloji de oluşturuyorlar. Öte yandan bienallerde küratörlük yaparım; yani bu yaman çelişkiyi yaşarım. Ancak bu çelişkiyi yaşayan bizler, bir bakıma kendimizi adayarak bienallerin içerik ve biçimlenmelerinin düzelmesine eleştirel yaklaşımımızla yardımcı olduk diye düşünüyorum.

Türkiye'deki sanat ortamında, benim düzenlediğim ilk iki bienalin "söylemi" olmadığına dair bir kanı ve bu bienallerde gerçekleştirdiğim işleri küçümseme eğilimi vardır ve bu doğrultuda yorumlar yapılmıştır. Benim adım ilk iki bienalde "genel koordinatör" olarak tescil edildi çünkü o dönemde "küratör" terimi bilinmiyordu. Oysa ki Aya İrini, Süleymaniye Medresesi ve Mimar Sinan Hamamı'nda (Ayasofya Hamamı) düzenlenen sergiler küratörlük işidir. Bienal sanatçılarının seçiminde söz sahibi olduğuma göre, hangi sanatçının hangi binada iş yapacağına karar vermek durumunda olduğuma göre, adı öyle konmasa da küratörlük yaptım.

Küratörlüğün bir meslek olduğunu uzun süre savunmak zorunda kaldım. O dönemde erkek egemen bir sanat ortamı söz konusuydu, iktidar odağı olarak görülen bir konumda bir kadın olarak bulunmanın sıkıntılarını da belirtmeden edemeyeceğim. Gerçekte yaptığım işe

The monopolism and exploitation of neoliberal capitalism continues to charge on at full force in regions outside the European Union (Southeastern Europe, the Eastern Mediterranean, the Middle East) and contemporary art has emerged as a significant field of resistance within this phenomenon. Biennials are the most alluring and attractive embellishments of this showcase. However, even today, there is no consensus and collaboration for the benefit of the producers of art, although one would expect such a phenomenon to exist between official culture and private culture, to the benefit of both. It seems as though it will take more time for the wider masses to embrace contemporary art production that interprets the past and the present from an alternative and critical point of view and aims to create social kinesis via metaphors.

What is expected of me at this forum? That I recount to you the biennials I directed with an objective and subjective approach? In other words, that I contribute to collective memory via my own individual memory? Then let me proceed with an attempt.

I have explained in detail my views on the biennials in articles published in many newspapers and journals, and also in my book published in 2003 titled *İki Yılda Bir Sanat: Bienal Yazıları* (Art Every Two Years: Essays on the Biennial) (1987-2003). The book also includes criticism of the biennials carried out by my colleagues present here at this meeting. They have not been able to read the articles because they do not speak Turkish. At this juncture, it is no doubt necessary to consider which material constitutes a written source of information for the curator who comes to Istanbul with the purpose of working on a biennial. Would such an effort be beneficial? Unfortunately, no one has the time to focus on such things.

I have worked on many biennials. I have worked eight times as a curator at the Venice Biennale. I am a consultant curator for Azerbaijan at the 2011 Venice Biennale. Like all curators, I criticize biennials because biennials have ceased to simply be events that bring global artists and productions together; they also serve to form an ideology that empowers consumption culture. On the other hand, because I do work as a curator at biennials, I perpetuate this relentless paradox. However, I believe that through our dedication, we who have experienced this contradiction can contribute to the improvement of both the content and form of biennials by constantly taking a critical approach.

Some people in the art scene in Turkey hold the view that a

objektif bakılabilirse, hem koordinatörlük hem de küratörlük yaptığım görülür. Gerçi benim arkamda Danışma ve Düzenleme Kurulu vardı. Ancak bu kuruldaki kişiler uluslararası sanat ortamını çok az tanıyordu ve kuşkusuz ben onların temsil ettikleri sanat kıstaslarının ve sanat ortamının değişime gösterdiği direnişin sıkıntısını çektim. İlk iki bienalde kurulun oluşturduğu söylem Türkiye’de çağdaş sanat üretimi ve tüketimi olduğunu, özgür bir sanat ortamı olduğunu (1980 askeri darbesi ardından bu ne kadar doğruysa), Türkiyeli sanatçıların dönemin küresel ruhuna uygun bir üretim gerçekleştirdiğini, İstanbul’un bu uluslararası sanat ortamının merkezi olmaya aday olduğunu kanıtlamayı amaçlıyordu.

Yönettiğim bienaller bir başlangıç oluşturdu: Bu bienaller, bir yandan, yüzyılı içine kapanarak geçirmiş, kendini yalıtılmış ve ulus-devlet ideolojisinin kalıplaştırdığı kültür politikasının etkisindeki sanat ortamına yeni ölçütler getirmek gibi bir anlam taşıyordu. Öte yandan, İstanbul’daki sanat ortamını hiç tanımayan uluslararası sanat ortamının ilgisini çekmek, dahası o sanat ortamına eklenmek gibi bir amaç taşıyordu. Bir bienal organizasyonunun üstesinden gelebileceğimizi de kanıtlamak gerekiyordu. Bir tanışma, el sıkışma anlamına gelen ilk iki bienalde bu kanıtlandı ki, işin arkası gelebildi. İlk iki bienal, bilindiği gibi o dönem için oldukça yeni olan bir sistemle yapıldı. Ülke temsiliyeti ve bürokratik ilişkilerle değil, özgür ve bağımsız seçimle akımlara ve sanatçılara odaklanıldı, ana sergiler yan sergilerle desteklendi, çok sayıda Türkiyeli sanatçı sergilerde yer aldı. Yerlerin kullanımı açısından ise bugün ile geçmiş arasında bir fark yok. Kentin fiziksel dokusu her zaman belirleyici oluyor. İlk iki bienalde yer seçimi “varoluşçu” bir yaklaşımla, bir “kimlik” kazanma amacıyla yapıldı. Daha sonraki seçimler de kentin ve nüfusun büyüklüğü dolayısıyla geniş kitlelere ulaşma kaygısıyla yapıldı. Aradaki temel fark budur.

Şunu görmezden gelmeyelim: Bu ilk iki sergi o sırada Avrupa’daki en önemli sanatçıları İstanbul’a getirip İstanbul için yapıt ürettirmiştir. Yani, o dönemde çok önemli olan mekâna göre yapıt üretme işini (yerinde yerleştirme) gündeme getirmiştir. Aynı iş yerel sanatçılardan da istenmiştir. Burada yapılan en önemli iş “güncel” olanı İstanbul’a getirmektir ve o yapıldı. Bu iki bienal bir şey daha yapmıştır: O dönemin genel etkinlik biçimi olan ulusal pavyon kavramını kırmıştır. İlk iki bienalde ulusal katılım değil, sanat akımları ve sanatçı katılımı öne çıkmıştır. Bu açıdan bir çevre bienali olarak öncülük yapmıştır. Bu durum Venedik Bienali’nde

“discourse” was absent from the first two biennials that I organized and use this as a basis for disparaging the work I carried out there. Some of them have published criticisms in this vein. My name was recorded as “general coordinator” at the first two biennials because at the time the term “curator” was unknown. But the exhibitions organized at Hagia Eirene, the Süleymaniye Madrasah, and the Mimar Sinan Hamam (Hagia Sophia Bath) were works of curatorship. Since I decided the selection of the artists, and which artists were to work in which building, I was acting in the capacity of a curator, even if I did not officially carry the title.

For a long time I had to argue for curatorship as an actual profession. The art scene at the time was of a patriarchal nature, and I cannot refrain from mentioning the difficulties of occupying, as a woman, a position of power. A more objective view of the work I carried out would reveal that I acted as both coordinator and curator. It is true that there was an Advising and Organization Committee that I was answerable to. The members of this committee knew very little about the international art scene, however, and it is an irrefutable fact that I suffered from the resistance to change displayed by the artistic criteria and art scene they represented. The discourse formed by the committee at the first two biennials aimed to prove that the production and consumption of contemporary art was indeed taking place in Turkey, that there was a free art scene (to whatever extent this was true after the 1980 military coup), that artists from Turkey were working in consonance with global art trends, and that Istanbul was a candidate to become a center of the international art scene.

The biennials I directed formed a beginning. They had the significance of bringing new criteria to an art scene under the influence of cultural policies rigidified by a nation-state ideology that had spent the past century in introverted isolation. They aimed to bring the Istanbul art scene to the attention of the international art scene, where it was virtually unknown, and to find a footing in that art scene. We also had to prove that we were capable of properly managing a biennial organization. And judging by the subsequent developments, we must have been successful. The first two biennials by their nature were akin to a meeting, a handshake. The main exhibition was supported with supplementary exhibitions, and many artists from Turkey took part. In terms of the use of space, the physical texture of the city always played a determining role, as it still does today. The choice of venues for the first two biennials was carried out with an “existentialist”

ancak 1990'larda gündeme gelmiştir. Venedik Bienali'nden 90 yıl sonra kurulan İstanbul Bienali bu başlangıçla yalnız Türkiye'yi değil, post-Sovyet bölgeyi ve Ortadoğu'yu da o erişilmez olduğu sanılan büyük haritaya yerleştirdi ve "çeper" olma kaderini değiştirdi.

İlk bienallerde kuşkusuz bir saflık ve deneyimsizlik söz konusudur. Bunun bilincinde olarak içlerinde Germano Celant ve Christos M. Joachimides gibi o dönemin kıdemli küratörlerinin olduğu bir danışma kurulu davet ettik. Bize şu söylendi: İstanbul, çağdaş sanat ortamında adı olmayan bir kent, buraya sanatçı davet etmek için çekici bir şey bulmak gerekiyor. Malum, çekici olan "oryantalizm"e giden yoldu: Tarihsel mekânlar. Ancak şunu da unutmayalım ki, o tarihte Türkiye'deki siyasal söylem ve kimlik savları oryantalizmin ve Avrupa-merkezciliğinin eleştirisine ve postmodernist söylemlere dayanmıyordu. Genel olarak ulus-devlet, liberal ekonomi ve sosyal demokrasi temelinde bir resmi siyasal söylem vardı. Şunu da anımsayalım ki, o dönemde bütün ünlü sanatçılar da yerleştirmeleri için Avrupa'nın tarihsel mekânlarını kullanıyordu. Davet edilen uluslararası danışmanlar o tarihte İKSV'den 1.000.000 ABD doları gibi bir bütçe istedi. Bu o dönemin mali koşullarında olanaksızdı. Mayıs-Haziran 1987'de, bienal açılışına altı ay kala, sanatçı davet etme işi bana verildi ve ben de o dönemde önemli olan her akımdan (Kavram Sanatı, Yeni Ekspresyonizm, Arte Povera gibi) bir sanatçı davet ettim ve bunların sergilerini tasarladım. Birinci sergide Michelangelo Pistoletto, François Morellet, Gilberto Zorio, Arnulf Rainer, Markus Lüpertz, Jean-Michel Alberola (Aya İrini). İkinci sergide Daniel Buren, Richard Long, Sol LeWitt, Jannis Kounellis (Süleymaniye Medresesi).

1986'da İKSV beni uluslararası bir sergi yapmaya davet ettiği zaman, bunun Türkiye için bir gereklilik olduğunu düşünüyordum. Türkiye'de o dönemde sıfır demokrasi ve ağır faşizm vardı ve benim gibi birçok kişi ancak bazı sanat alanlarında çalışarak bireysel özgürlüklerini koruyabiliyor ve bir çeşit direniş gösterebiliyordu. Bu açıdan bakıldığında sanat alanına sessizce giren bienal aslında epistemolojik ortamın değişimini yansıtan bir etkinliktir. Türkiye'de o döneme kadar egemen olan geleneksel söze dayalı kültürün yanına iletişim teknolojileriyle yayılmaya başlayan görsel kültürü yerleştirmiştir. Pek çok bakımdan toplumu, görsel kültür olgusuna hazırlamıştır.

1980'lerin başında Türkiye'deki sanat üretiminde köktenci değişiklikler oldu ve bienal bu değişim için büyük bir gösteri alanı oluşturdu. 80'lerin sanatçıları hâlâ 70'lerin ideolojik kutuplaşmasının

approach, in order to gain an "identity." Later choices were made with a concern to reach wider masses, due to the grand scale of the city and the population. This is the essential difference between the past and the present.

Let us not overlook the fact that the first two exhibitions brought to Istanbul the most important artists in Europe at the time and provided them with the opportunity to produce works for Istanbul. In other words, they introduced to artists here the idea of working in a site-specific manner, a highly significant issue in the art world at the time. Local artists were offered the same challenge. Our most important task was to bring whatever was "contemporary" to Istanbul, and this was successfully achieved. There is another achievement that can be credited to these two biennials: They successfully opposed the idea of the national pavilion, which was the prevalent form of biennial organization at the time. Istanbul was pioneering as a regional biennial. It was not until the 1990s that a similar approach would be implemented at the Venice Biennale. Thus the Istanbul Biennial, founded 90 years after the Venice Biennale, placed not only Turkey, but also the post-Soviet region and the Middle East, on that seemingly inaccessible great map and changed their fate of remaining on the "periphery."

There is an inevitable element of naïveté and inexperience in any first biennial. Aware of this, we invited the input of an advisory committee formed of senior curators of the period, including Germano Celant and Christos M. Joachimides. This is what they told us: Istanbul's name did not feature on the contemporary art scene, so we needed to find something attractive to draw artists here. Obviously, the road to orientalism—in other words, an emphasis on historical locations—was tempting. However, let us not forget that the political discourse on identity in Turkey at the time was not based on a criticism of orientalism and Eurocentrism, or on postmodernist discourses. In general, the official political discourse centered on the nation-state, liberal economy, and social democracy. Let us also remember that all the famous artists of the period were using the historical spaces of Europe. The consultants we invited demanded from İKSV a budget of \$1 million USD. This was an impossible sum in the financial circumstances of the period. In May and June 1987, with six months to go before the opening of the first biennial, I received the go-ahead to invite artists. I invited one artist apiece from each of the important movements of the period (Conceptual Art, Neo-Expressionism, Arte Povera, et cetera) and designed their exhibitions. In Hagia Eirene the

kalıntılarıyla uğraşmakla birlikte Batı ile yerel sanat formları arasındaki açığı kapatmak durumundaydılar. Dahası hem askeri baskı ile hem de babalarının ve arkadaşlarının yaşadığı trajedi ile susturulmuşlardı. Sanatçı kimliğini ve sanat üretimi özelliklerini modernist kalıplardan ve sağ-sol ideolojilere hizmet etmekten kurtaran ve yapıt ile yaşam arasında gerçek bağlar kurulmasını sağlayan bu değişim, her iki bienalde, özellikle yerleştirmelerde görünür oldu, liberal kültür endüstrisine ve uluslararası ana akıma giden yolu açtı ve sanat üretiminin özerkliğini teşvik etti.

1980'deki askeri müdahaleden sonra Türkiye yavaş ama kararlı adımlarla modern ulus-devlet homojenliğini yitirmeye başladı. Liberal ekonomi, İstanbul ve diğer büyük kentlere yapılan yığınsal göçler, uluslararası iletişim ve ulaşım olanakları dolayısıyla yaşanan toplumsal, siyasal ve kültürel değişimler de sanat kavramları, estetik ve sanat yapma biçimlerini etkileyerek popüler ve kitlesel kültürü, tüketimi, reklam kültürünü ve günlük yaşam koşullarını değiştirdi. İstanbul'un kent yaşamına uyum sağlayamayan göçmen topluluklar kendilerini yalıtarak geleneksel kültür ve kimliklerini muhafazakârlık ve köktencilikle korumaya çalıştılar. Etnik farklılıklar ve ataerkil düzen bir taraftan şehir modernizmine ve standartlaştırma sürecine direnirken diğer taraftan distopya ile el ele bir heterotopya, yeraltı kültüründe, diğer bir deyişle uçtaki kent kültüründe belirginleşti. Modernist seçkin sanat (yüksek sanat) sızan heterotopya ve distopya tezahür ve imgeleri kendilerini en iyi ifade alanı olarak kitle kültürü, eğlence ve medya kültüründe gördü, dolayısıyla bu kültürler yüksek sanatla birleşmeye başladı. Bu süreçte gerçekleşen bienallerde görülen uluslararası örnekler de genç kuşağın üretimini bu yönde etkiledi.

Bu dönemde yaratılan yapıtlar bugün görünürde yok gibidir çünkü bu yapıtlar tam anlamıyla belgelenip korunmamış, koleksiyoncular bunları satın almamıştır. 2005, yani askeri darbenin yirmi beşinci yılında Karşı Sanat Çalışmaları'nda *Bir Bilanço* başlıklı bir serginin küratörlüğünü üstlenmiştim. Bu sergi için yaptığımız araştırmada elde ettiğim bulgular bu eksikliği doğrular nitelikteydi. Sergi gönüllülerin düzenlediği bir takım çalışmasıydı. Amaçlarından birisi de, son on yıldaki sanatsal üretimi canlandırarak genç nesil sanatçıları bu üretimden haberdar etmek ve aynı zamanda yakın geçmişteki sanat tarihine duydukları ilginin yetersizliği ile onları yüz yüze getirmektir. İstanbul Bienali küratörlerinin, bu tür bellek sergilerini görme olanağı olmadığı için 1980 ile 2000 arasında İstanbul'daki sanat üretiminin,

artists included Michelangelo Pistoletto, François Morellet, Gilberto Zorio, Arnulf Rainer, Markus Lüpertz, and Jean-Michel Alberola. In the second edition, in the Süleymaniye Madrasah the artists included Daniel Buren, Richard Long, Sol LeWitt, and Jannis Kounellis.

When in 1986 İKSV had originally invited me to produce an international exhibition, I believed that this was a must for Turkey. There was zero democracy and severe fascism in Turkey at that time, and for many people like myself, the only recourse for retaining individual freedom and displaying some form of resistance was by working in certain fields of the arts. From this point of view, the biennial that silently entered the field of art was in fact an event that reflected a change in the epistemological environment. It placed, alongside the traditional culture hitherto dominant in Turkey, a visual culture that had begun to spread far and wide with the aid of communications technologies. The biennial in many respects prepared society for the phenomenon of visual culture.

In the early 1980s there were radical changes in artistic production in Turkey and the biennial formed a tremendous spectacle to showcase these changes. They salvaged artistic identity and aspects of artistic production from modernist templates and servitude to right-wing/left-wing ideologies, and enabled the establishment of real ties between the work of art and life. This was clearly visible in both biennials, especially in the installations therein, and led to the opening of the route to a liberal culture industry and the international mainstream while encouraging the autonomy of artistic production. Turkish artists of the 1980s were still dealing with the remnants of the ideological polarization of the 1970s, but they felt compelled to close the gap between the West and local art forms. Besides, they had been silenced both by military oppression and by the tragedy their fathers and friends had suffered.

Following the military coup in 1980, Turkey began, with slow but determined steps, to lose its modern nation-state homogeneity. Meanwhile, social, political, and cultural change triggered by the liberal economy, mass immigration to Istanbul and other big cities, and advances in international communication and transportation had an impact on artistic concepts, aesthetics, and methods of production, which in turn influenced popular and mass culture, consumption, advertising culture, and everyday living conditions. Immigrant communities that failed to adapt to the urban life of Istanbul isolated themselves and tried to preserve their traditional culture and identities

o dönemin dünya sanatındaki çevre-merkez ikileminde bir paradigma değişikliği oluşturduğunu da göremediklerini düşünüyorum.

90'lardaki küreselleşme rüzgârları Türkiye'ye de ulaştı. Özellikle Türkiyeli göçmenlerin büyük gruplar oluşturduğu AB ülkeleriyle (Almanya, Fransa, Hollanda) başlayan sanat ve kültür ilişkileri yoğunlaştı. Modernizmin yalıtılmışlığından ve içedönüklüğünden küreselliğin birlikteliğine ve dışadönüklüğüne geçiş yaşandı. Şirketler sanat ve kültür merkezleri kurdu, sanat üreticisi ve üretimi özel sektör için bir saygınlık aracı, sanat izleyicisi de hedef kitle oldu. Sanırım, bu küresel kültür sanayisinin gelişimi sürüyor ve İstanbul Bienali bu süreçte önemli bir rol oynuyor. Sanat ortamı bunun artısını ve eksisini çok iyi hesaplamalıdır.

Şimdi geriye dönüp baktığımda izlediğim bienalleri şu açılardan eleştiriyorum: Çok farklı kavramların, söylemlerin, estetiklerin çoğu kez ilişkisiz ve bağlamsız olarak gelişigüzel yan yana dizilmiş olduğunu ve bunun yapıtların söylemlerinin gücünü azalttığını düşünüyorum. İstanbul'da, tarihsel mekânların düz sergi mekânı gibi kullanılması, yere-özel olarak üretilen yapıtlar yerine hazır yapıtların mekânın belleğini ve fiziksel değerlerini zorlayarak yerleştirilmesi "görüntü kirliliği" yarattı. Eğer mekânla bir alışverişi yoksa videoların tarafsız mekânlarda gösterilmesinden yanayım. Bienallere katılan sanatçıların çoğu İstanbul üstüne yorumlar yaptı ancak bu karmaşık kenti yorumlarken yüzeysel değinmelere, tek tümceye indirgenmiş okumalara, klişeleşmiş göndermelere rastladık. Hazır ve başka yerde sergilenmiş yapıtların bir bienal ortamından çok bir "çağdaş sanat müzesi ortamı" yarattığını, bunun da 90'lı yıllardaki bienal küratörlerinin çağdaş sanat müzesi eksikliği dolayısıyla oluşmuş epistemolojik boşluğu doldurma çabasının sonucu olduğunu düşünüyorum.

Günümüzde bienallerin yapısında resmi ve ulusal kültür politikası, özel sektör yatırımı, sanat piyasası işbirliği ve uzlaşması var. Bu işbirliğine sanat uzmanları ve sanatçılar da isteyerek ya da istemeyerek katılıyor. Çoğu kez bu işbirliği kapsamında önceden belirlenmiş söylemlerle (kimi zaman bu söylemler küresel siyaset ve ekonominin gidişatına da uyuyor) ve bu söylemlere uygun hazır sanatçı listeleri, büyük bir reklam ve tanıtım desteği, resmi ve özel sanat kurumlarının denetimiyle bienaller, Theodor Adorno'nun isabetli tanımıyla "kültür sanayiinin" sirkine dönüşüyor. Bu açıdan bakıldığında gerçek anlamda bağımsız bir bienal ancak kamusal para ile ve bölgesel gerçekleri kapsayan topluma açık bir görsel ve eleştirel

with conservatism and fundamentalism. While on the one side ethnic differences and the patriarchal regime struggled to maintain their position against urban modernism and its process of standardization, on the other side a heterotopia developed hand in hand with dystopia, manifesting itself in marginal urban culture. Manifestations and images of heterotopia and dystopia seeping into modernist elitist art (high art) found their best field of expression in mass culture, and in the culture of entertainment and media, and thus these cultures began to merge with high art. International examples of this were exhibited in biennials held during this process, thus having an impact on the production of the younger generation.

Works created during this period were neither adequately documented nor preserved, nor were they purchased by collectors. As a result, they are nowhere to be seen today. In 2005, in other words at the 25th anniversary of the military coup, I assumed the curatorship of an exhibition titled *Bir Bilanço* (A Balance Sheet) at Karşı Sanat Çalışmaları in Istanbul. Information obtained during the course of the research we carried out for this exhibition seemed to verify this deficiency. The exhibition was the product of teamwork organized by volunteers. One of the aims was to revive the art of the past 10 years in order to keep a younger generation of artists informed about the period, and also to confront them with the insufficient attention paid to the history of art in recent times. Since curators of the Istanbul Biennial do not have the opportunity to see such exhibitions with a focus on memory, I believe that they fail to realize that the art production in Istanbul from 1980 to 2000 actually created a paradigm shift in the center-versus-periphery dilemma in art.

The winds of globalization blowing in the 1990s reached Turkey as well. Artistic and cultural relations intensified, beginning especially in those European Union countries (Germany, France, Holland) where large immigrant communities from Turkey were present. There was a transition from the isolation and introversion of modernism to the synergy and extroversion of globalism. Large companies founded centers of art and culture, they began treating artists and artistic production as vehicles of prestige, and art audiences became their target audience. I believe that development in this global culture industry is continuing and that the Istanbul Biennial plays an important role in this process. The art scene must take great care in calculating the positive and negative aspects of this role.

Looking back at the Istanbul Biennials I have seen, I find I have

platform yaratarak gerçekleştirilebilir. Bienaller sanatçılara parasal açıdan güvence veren ve alan açan, topluma onları keşfetme olanağı veren biçim ve içeriklerle yapılmalı. Bu genellikle danışma ve yönetim kurulları, işletmeciler ve tanıtım şirketleri tarafından kurgulanacak bir biçim ve içerik değildir ama çoğu zaman bu iş onların denetimine geçiyor.

Guy Debord'u da anarsak, 24 yıldır İstanbul Bienali, seçmeci ve seçkinci yapısıyla yalnız yerel değil uluslararası "gösteri toplumunun" da kalıplaşmış arzuları ve bakışı karşısında eleştirel ve direnişçi değil, kışkırtıcı bir etkinlik olarak öne çıkıyor. Türkiye'deki "gösteri toplumu"nun kendine özgü özellikleri vardır: Modernizmini tamamlamamıştır, postmodernizmi modernizmi eleştiren zihinsel bir değişim olarak algılamak yerine, postmodernizmin tüketim ideolojisine hizmet eden zihinsel bir araç olarak kullanılmasına boyun eğmiştir. Bu gösteri toplumu küresel ekonominin öngördüğü sınıfsal katmanlara ayrılıyor. Gelir adaletsizliği bu sınıfların küresel kültür ile ilişkilerini olumsuz yönde belirliyor. Tüketim kültürünün kapsayıcı ve yönlendirici gücünden ve popüler kültürün her sınıf insana hitap etmesinden söz edebiliriz ama zihinsel gelişmeyi sağlayan eleştirel ve direnişçi kültürün çok büyük kitlelere ulaşabildiğini ve onları etkileyebildiğini söyleyemeyiz. Resmi ve özel kültür politikalarının bu sorun üstüne odaklanan ilke ve uygulamalara açık olması gerekiyor.

Önümüzdeki dönemde eleştirel kültürün etkin alanı olan ve topluma söz konusu "gösteri"ye direniş yöntemleri aşılması beklenen bu ve başka bienallerin (ve ilişkin sanat üretiminin) bu homojen dağılımı sağlayan bir işlev üstlenmesi kaçınılmazdır.

Gelişmemiş demokrasilerde toplumların özgürlük, adalet ve iyi bir yaşam beklentileri işte bu çağdaş sanat söylemleri ve üretiminde görselleşiyor ve toplumlar tarafından içselleştiriliyor. Bu beklenti, 2000'lerin başından bu yana Türkiye'nin doğusundaki bütün ülkelere yayıldı. Yerel ve bölgesel kültür sanayileri ile küresel ana akım sanayileri arasında sürdürülebilir bir işbirliği ve alışveriş hâlâ istenen düzeye gelmemiştir. Bununla birlikte küresel sanat seçkinlerinin ilgisini çeken İstanbul Bienali Batı-dışı ülkelerdeki bu beklentiler açısından önemli bir etkinliktir. Onun içinde yer almasalar bile bu ülkelerin sanat uzmanları, eleştirmenleri, sanatçıları İstanbul Bienali ile hesaplaşarak üretim yapıyor ve bu bienalin yarattığı coşku ve umudu paylaşıyor.

the following criticisms: I believe that entirely distinct concepts, discourses, and aesthetics are too often randomly aligned in an unrelated and uncontextualized manner, thus reducing the power of the discourses the works possess. The use of historical locations in Istanbul merely as basic exhibition spaces, and burdening the memory and physical attributes of those spaces with the installation of readymade works instead of site-specific works, creates a form of "visual pollution." I believe that video works should be shown in neutral spaces if they have no interaction with the space. Many artists taking part in these biennials did produce commentaries on Istanbul, but we also witnessed superficial references, readings reduced to a single sentence, and clichéd interpretations of this complex city. I believe that previously made and exhibited works create a "contemporary art museum" environment rather than a biennial environment, and that this is a result of the effort of biennial curators in the 1990s to fill the epistemological gap stemming from the absence of a contemporary art museum here.

Today, the structure of biennials includes official and national cultural policies, private-sector investment, and collaboration and compromise with the art market. Willingly or not, art experts and artists also take part in this collaboration. Within the scope of this collaboration, in keeping with Theodor Adorno's fitting definition, biennials are often transformed into a circus act of the "culture industry," with predefined discourses (which at times are attuned to global politics and economic developments), lists of artists prepared in advance to suit these discourses, and considerable support for advertising and promotion, under the watchful eyes of official and private art institutions. In this sense, a truly independent biennial can only be realized with public money and the creation of a visual and critical platform that is open to society and comprises regional realities. The form and content of biennials must be organized to provide artists with financial security while creating a space for them, and to present an opportunity for society to discover the artists. This is rarely the kind of form and content envisaged by advisory committees, administrative boards, managers, and promotion companies, yet the supervision of form and content often ends up in their hands.

Remembering also Guy Debord: For the last 25 years, the Istanbul Biennial, with its selective and elitist structure, appears not as critical and opposing, but as a provocative event against the rigidified desires

BERAL MADRA (1942) eleştirmen ve küratör, İstanbul'da yaşıyor ve çalışıyor. 1984-1990 yılları arasında Galerî BM'nin yöneticiliğini yaptı, 1990'dan bu yana BM Çağdaş Sanat Merkezi'nin yöneticisi. 1. ve 2. İstanbul Bienallerinin (1987 ve 1989) koordinatörlüğünü yaptı, 43., 45., 49., 50. ve 51. Venedik Bienallerinde Türkiyeli sanatçıların sergilerinin küratörlüğünü yaptı, 47. Venedik Bienali'nde *Modernities and Memories — Recent Works from the Islamic World* (Modernlikler ve Bellekler — İslâm Ülkelerinden Yeni Sanat Yapıtları) sergisinin eş küratörlüğünü yaptı. Son yıllarda düzenlediği diğer sergiler arasında *Komşularla Konuşmalar*, Saraybosna (2008); *İstanbul Diptikleri*, İstanbul Merkezi, Brüksel (2008) ve *Next Wave: 17 Women Artists from Turkey* (Sıradaki Dalga: Türkiye'den 17 Kadın Sanatçı), Berlin Academy Pariser Platz (2009) sayılabilir. Diyarbakır Sanat Merkezi'nin, Gelecek Kültürü ve Sanat Vakfı'nın ve AICA Türkiye'nin kurucuları arasındadır.

and gaze of the international “society of the spectacle.” The “society of the spectacle” has a series of unique attributes in Turkey. It has not managed to complete its phase of modernism, and it has submitted to postmodernism being used not as an intellectual shift that criticizes modernism but as an intellectual tool that serves the ideology of consumption. This society of the spectacle is divided into class strata envisaged by the global economy. Income inequality has a negative effect on the relationship of these classes with global culture. It is possible to make reference to the comprehensive and orientating power of consumption culture and how popular culture addresses people from all social classes, but it would be wrong to suggest that the culture of criticism and resistance that engenders intellectual development is successful in reaching and influencing the wider masses. Official and private cultural policies must be open to principles and practices that focus on this problem.

In the coming period, it is inevitable that this and many other biennials (and related artistic production), an active field of critical culture, which is expected to instill in society modes of resistance against the aforementioned spectacle, will assume a function that provides this homogeneous distribution.

Expectations of freedom, justice, and a good life in societies where democracy has not developed are visualized in such discourses and productions of art, and internalized by societies. Since the early 2000s this expectation has spread to all countries to the east of Turkey. Although sustainable collaboration and exchange between local and regional culture industries and global mainstream culture is not at the desired level yet, the Istanbul Biennial, in attracting the attention of the global art elite, is an important event in terms of such expectations in these countries. Although they do not participate in it, the art experts, critics, and artists of these countries shape their output by coming to terms with the Istanbul Biennial, and share the hope and enthusiasm generated by it.

BERAL MADRA (1942) is a critic and curator based in Istanbul. She directed Gallery BM from 1984 to 1990 and since 1990 has been the director of BM Contemporary Art Center. She coordinated the 1st and 2nd Istanbul Biennials (1987 and 1989); curated exhibitions of Turkish artists in the 43rd, 45th, 49th, 50th, and 51st Venice Biennales; and co-curated the exhibition *Modernities and Memories—Recent Works from the Islamic World* in the 47th Venice Biennale. Other exhibitions she has organized in recent years include *Neighbours in Dialogue*, Sarajevo (2008); *Istanbul Diptychs*, Istanbul Centre, Brussels (2008); and *Next Wave: 17 Women Artists from Turkey*, Berlin Academy Pariser Platz (2009). She is a founding member of Diyarbakır Art Centre, the Foundation of Future Culture and Art, and AICA Turkey.

1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri

1st International Istanbul Contemporary Art Exhibitions

SEPTEMBER 25 EYLÜL–NOVEMBER 15 KASIM 1987

GENEL KOORDİNATÖR / GENERAL COORDINATOR Beral Madra

MEKÂNLAR / VENUES

Aya İrini Müzesi / Hagia Eirene Museum
Ayasofya Hamamı / Hagia Sophia Bath (Mimar Sinan Hamamı)
Askeri Müze / Military Museum (Harbiye)
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Hareket Köşkü) / Istanbul Painting and Sculpture Museum (Hareket Kiosk)
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi / Istanbul Painting and Sculpture Museum

SANATÇILAR / ARTISTS

Erol Akyavaş	Shelag Keeley	Şenol Yorozlu
Jean-Michel Alberola	Oscar Kokoschka	Robert Youds
Richard Baquie	Melike Abasıyanık Kurtiç	Gilberto Zorio
Bedri Baykam	Denis Laget	Andrzej Zwierchowski
Jean-Pierre Bertrand	Ange Leccia	
David Bolduc	Markus Lüpertz	
Handan Börüteçene	Robert Malaval	
Saim Bugay	Monika Malkowska	
Sheila Butler	François Morellet	
Philippe Cazal	Fusun Onur	
Philippe Cognée	Michelangelo Pistoletto	
Robert Combas	Ed Radford	
Eric Dalbis	Arnulf Rainer	
Burhan Doğançay	Slawomir Ratajski	
Tadeusz Dominik	Chris Reed	
Gürdal Duyar	Erna Rosenstein	
Philippe Favier	Sarkis	
Bernard Frize	John Scott	
Candeğer Furtun	Đjuro Seder	
Attila Galatalı	Jacek Sempolinski	
Ali Teoman Germaner	Jacek Sienicki	
(Aloş)	Alev Ebuzziya Siesbye	
Oliver Girling	Jerzy Stajuda	
Betty Goodwin	Jonasz Stern	
Mehmet Güleriyüz	Aneta Svetieva	
Mehmet Gün	Jerzy Szot	
Güngör Güner	Jan Tarasin	
Meriç Hızal	Seyhun Topuz	
Lynn Hughes	Patrick Tosani	
Fabrice Hybert	Ömer Uluç	
Ergin İnan	Jean-Luc Vilmoth	
Marek Jaromski	Marek Wyrzykowski	



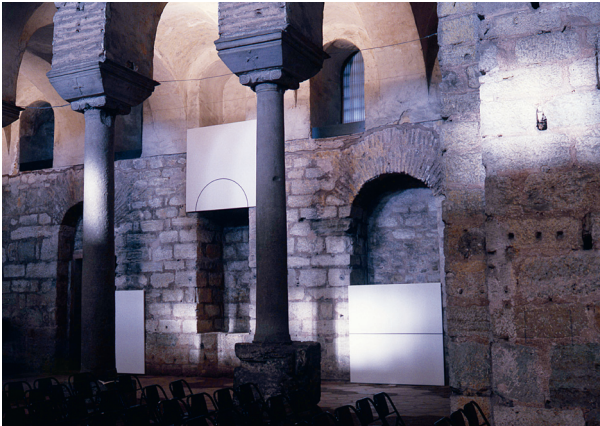
YAYIN / PUBLICATION

1B Kataloğu / 1B Catalogue
Sayfa sayısı / Number of pages: 288
Basım tarihi / Date of publication: 1987
Metinler / Texts by Nejat Eczacıbaşı (sunuş/introduction), Aydın Gün (sunuş/introduction), Sezer Tansuğ, Jale Erzen, Doğan Kuban, Beral Madra, Ferit Edgü, Peter Krausz, Zbigniew Taranienko, Mario Toran, Sema Çağa



Aya İrini Müzesi, 1987
Fotoğraf: Teoman Madra, BM Çağdaş Sanat
Merkezi'nin izniyle

Hagia Eirene Museum, 1987
Photography: Teoman Madra, courtesy
BM Contemporary Art Center



François Morellet
Tablonun Arkası, 1987
Aya İrini Müzesi
Fotoğraf: Teoman Madra, BM Çağdaş Sanat
Merkezi'nin izniyle

François Morellet
The Back of the Tableau, 1987
Hagia Eirene Museum
Photography: Teoman Madra, courtesy
BM Contemporary Art Center



Markus Lüpertz
Saraydan Kız Kaçırma, 1987
Aya İrini Müzesi
Fotoğraf: Teoman Madra, BM Çağdaş Sanat
Merkezi'nin izniyle

Markus Lüpertz
Abduction from the Seraglio, 1987
Hagia Eirene Museum
Photography: Teoman Madra, courtesy
BM Contemporary Art Center



Beral Madra ve Markus Lüpertz, 1987
Aya İrini Müzesi
Fotoğraf: Teoman Madra, BM Çağdaş Sanat
Merkezi'nin izniyle

Beral Madra and Markus Lüpertz,
1987
Hagia Eirene Museum
Photography: Teoman Madra, courtesy
BM Contemporary Art Center



Michelangelo Pistoletto ve Beral
Madra, 1987
Aya İrini Müzesi
Fotograf: Teoman Madra, BM Çağdaş Sanat
Merkezi'nin izniyle

Michelangelo Pistoletto and Beral
Madra, 1987
Hagia Eirene Museum
Photography: Teoman Madra, courtesy
BM Contemporary Art Center



Arnulf Rainer
Yüzler İsa Yüzler, 1980-81
Aya İrini Müzesi
Fotograf: Teoman Madra, BM Çağdaş Sanat
Merkezi'nin izniyle

Arnulf Rainer
Faces Christ Faces, 1980-81
Hagia Eirene Museum
Photography: Teoman Madra, courtesy
BM Contemporary Art Center



Arnulf Rainer
Yüzler İsa Yüzler, 1980-81
Markus Lüpertz piyano çalıyor
Aya İrini Müzesi
Fotograf: Teoman Madra, BM Çağdaş Sanat
Merkezi'nin izniyle

Arnulf Rainer
Faces Christ Faces, 1980-81
Markus Lüpertz is playing piano
Hagia Eirene Museum
Photography: Teoman Madra, courtesy
BM Contemporary Art Center

2. Uluslararası İstanbul Bienali 2nd International Istanbul Biennial

SEPTEMBER 25 EYLÜL-OCTOBER 31 EKİM 1989

GENEL KOORDİNATÖR / GENERAL COORDINATOR Beral Madra

MEKÂNLAR / VENUES

Aya İrini Müzesi / Hagia Eirene Museum

Basın Müzesi / Press Museum

Süleymaniye Kültür Merkezi / Süleymaniye Cultural Centre

Milli Saraylar Daire Başkanlığı Hareket Köşkü / National Palaces Hareket Kiosk

Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi / Mimar Sinan University

Painting and Sculpture Museum

Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Kitaplığı / Mimar Sinan

University Painting and Sculpture Museum Library

Askeri Müze / Military Museum (Harbiye)

AKM – Atatürk Kültür Merkezi / Atatürk Cultural Center

Yıldız Üniversitesi / Yıldız University

SANATÇILAR / ARTISTS

Alberto Abate

Erdağ Aksel

Erol Akyavaş

Alfonso Albacete

Carlos Alcolea

Luca Alinari

Dimitri Alithinos

Gustavo Adolfo

Almarcha

Mustafa Altıntaş

César Fernández Arias

Santiago Arranz

Attersee

Aulo

Ina Barfuss

Luciano Bartolini

Dis Berlin

Carlo Bertocci

Werner Boesch

Maurizio Bonato

Lorenzo Bonechi

Jose Manuel Broto

Daniel Buren

Patricio Cabrera

Luigi Campanelli

Miguel Angel Campano

Piero Pizzi Cannella

Bruno Ceccobelli

Peter Chevalier

Victoria Civera

Danil

Evgeniya Demnievskaya

Metin Deniz

Gianni Dessi

Neşe Erdok

Ayşe Erkmen

Erol Eti

Mario Fallani

Xosé Freixanes

Lino Frongia

Patricia Gadea

Miguel Galanda

Giuseppe Gallo

Paola Gandolfi

Walter Gatti

Ulrich Görlich

Alejandro Gornemann

Alfonso Gortazar

Xavier Grau

Sebastiano Guerrera

Mehmet Güleriyüz

Mehmet Gün

Paolo Iacchetti

Gülsün Karamustafa

Serhat Kiraz

Peter Kogler

Azade Köker

Jannis Kounellis

Raimund Kummer

Menchu Lamas

Anton Lamazares

Jesús Mari Lazkano

Sol LeWitt

Niki Liodaki

Massimo Livadiotti

Xavier Franquesa Llopart

Richard Long

Jose Maldonado

Rainer Mang

Nicola Maria Martino

Tommaso Massimi

Din Matamoro

Olaf Metzel

Wolf Peter Miksch

Victor Mira

Sabina Mirri

Elisa Montessori

Felicidad Moreno

Josef Adam Moser

Gianfranco Notargiacomo

Nunzio

Guillermo Paneque

Luca Maria Patella

Antón Patiño

Maurizio Pelegrin

Rudy Pijpers

Hermann Pitz

Alfredo Alvarez Plagaro

Anne & Patrick Poirier

Norbert Pümpel

Marco Del Re

Behçet Safa

Giuseppe Salvatori

Sarkis

Berthold Schepers

Hubert Scmalix

Ferran Garcia Sevilla

José María Sicilia

Marios Spiliopoulos

Ewald Spiss

Stefano Di Stasio

Marco Tirelli

Jasna Tomic

Zurab Tsereteli

Alessandro Twombly

Juan Ugalde

Ömer Uluç

Dario Urzay

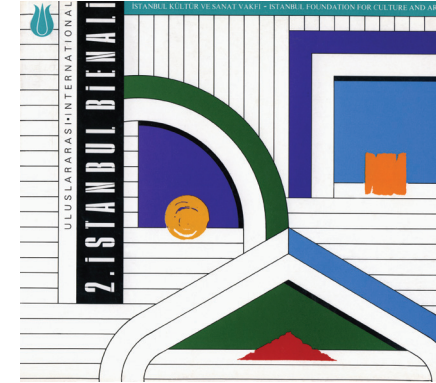
Juan Uslé

Lourdes Vicente

Thomas Wachweger

Martin Walde

Alison Wilding



YAYIN / PUBLICATION

2B Kataloğu / 2B Catalogue

Sayfa sayısı / Number of pages: 320

Basım tarihi / Date of publication: 1989

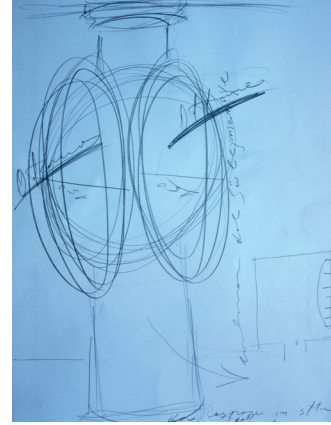
Baskıya hazırlayan / Editor: Beral Madra

Metinler / Texts by Aydın Gün (sunuş/introduction), Christos M. Joachimides (conversation with Wolfgang Max Faust ile söyleşisi), Karl Hainlain, Wieland Schmied, Sezer Tansuğ, Doğan Kuban, Oleg Shvidkovsky, Beral Madra, Italo Mussa, Martin Bartolome, Nilgün Özyayten, Claude Laurent, Irina Subotic, Efi Strousa



Daniel Buren
Sinan için Beş Renk, 1989
 Süleymaniye Kültür Merkezi
 Fotoğraf: Teoman Madra, BM Çağdaş Sanat
 Merkezi'nin izniyle

Daniel Buren
Five Colors for Sinan, 1989
 Süleymaniye Cultural Centre
 Photography: Teoman Madra, courtesy
 BM Contemporary Art Center



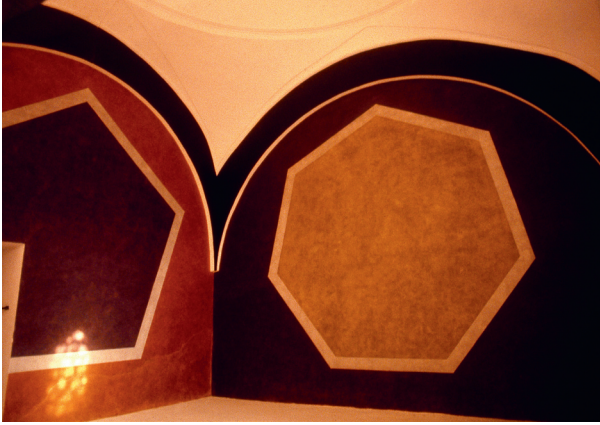
Jannis Kounellis
 Süleymaniye Kültür Merkezi için
 desen, 1989
 Fotoğraf: Teoman Madra, BM Çağdaş Sanat
 Merkezi'nin izniyle

Jannis Kounellis
 Drawing for Süleymaniye Cultural
 Centre, 1989
 Photography: Teoman Madra, courtesy
 BM Contemporary Art Center



Serhat Kiraz
Dinlerin Tanrısı—Tanrının Dinleri,
 1989
 Yerleştirme, Aya İrini Müzesi
 Fotoğraf: Teoman Madra, BM Çağdaş Sanat
 Merkezi'nin izniyle

Serhat Kiraz
God of Religions—Religions of God,
 1989
 Installation, Hagia Eirene Museum
 Photography: Teoman Madra, courtesy
 BM Contemporary Art Center



Sol LeWitt
Duvar deseni, 1989
Süleymaniye Kültür Merkezi
Fotoğraf: Teoman Madra, BM Çağdaş Sanat Merkezi'nin izniyle

Sol LeWitt
Wall drawing, 1989
Süleymaniye Cultural Centre
Photography: Teoman Madra, courtesy
BM Contemporary Art Center



Ömer Uluç
Oyun Kartları, 1989
Aya İrini Müzesi
Fotoğraf: Teoman Madra, BM Çağdaş Sanat Merkezi'nin izniyle

Ömer Uluç
Game Cards, 1989
Hagia Eirene Museum
Photography: Teoman Madra, courtesy
BM Contemporary Art Center



Raimund Kummer
Yerleştirme, 1989
Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi
Fotoğraf: Teoman Madra, BM Çağdaş Sanat Merkezi'nin izniyle

Raimund Kummer
Installation, 1989
Mimar Sinan University Painting and Sculpture Museum
Photography: Teoman Madra, courtesy
BM Contemporary Art Center



Anne & Patrick Poirier
Gelecek yalnız uluslararası turizmin malı olamaz, 1989
Triptik ve 12 vitrin, Aya İrini Müzesi
Fotoğraf: Teoman Madra, BM Çağdaş Sanat Merkezi'nin izniyle

Anne & Patrick Poirier
The future cannot be owned only by the international tourism, 1989
Triptych and 12 vitrines, Hagia Eirene Museum
Photography: Teoman Madra, courtesy
BM Contemporary Art Center

3. Uluslararası İstanbul Bienali, 1992 *Kültürel Farklılığın Üretimi*

— Vasıf Kortun

İstanbul’u Hatırlamak başlıklı bu konferansın yapısıyla ilgili itirazlarım var, bütün hikâye sadece küratörler ve başroldekiler tarafından anlatılıyor, ama biz olayları pek de gerçekte oldukları gibi değil, hatırlamak istediğimiz gibi hatırlamaktan hoşlanıyoruz, dolayısıyla eleştirel bir mesafeyi korumak zor. Boş yerleri belki gerçek bile olmayan şeylerle doldurmamın sorun oluşturmayacağını umuyorum. Beral Madra’nın sunumuna çok teşekkür borçluyum, o dönemde neler olup bittiğini ve ne tür imkânsızlıklar içerisinde çalıştığımızı son derece açık ve şeffaf bir şekilde ortaya koydu, çünkü bugünkünden oldukça farklı bir dünyadaydık. Özellikle de faks gönderip almanın zorluğu! Faks çekmek için ofise sabah altı buçuk veya yedide gitmek gerekiyordu, çünkü iş saatlerinde bütün uluslararası hatlar meşgul oluyordu. Alıcının da bazen faksı almak için postaneye koşması gerekiyordu. Amerika’ya telefon açmak için gece 11’de veya geceyarısı tekrar ofise gitmeniz gerekebiliyordu. Uluslararası bir serginin iletişimi son derece karmaşık, zahmetli bir işti. Bir meseleyi hızla sorup halletmek asla mümkün olmazdı, dolayısıyla herşeyi açıklayan dört veya beş sayfalık mektuplar yazmak gerekirdi, çünkü yurtdışındakilerle, özellikle de Polonya, Bulgaristan veya Rusya gibi yerlerde bulunanlarla iletişim kurmanın tek yolu buydu.

Birkaç kişiye teşekkür etmek istiyorum. Bunlardan bir tanesi 2009’da kaybettiğimiz Deniz Şengel. Deniz Şengel üçüncü bienalin büyük bir destekçisiydi, fedâkar ve özverili bir insandı. Birçok metnin çevirisine yardımcı oldu, fikirleri tartıştı. Sergi üzerine çalıştığımız iki ay boyunca benim evimde kaldı. Aynı şey Mehmet Doğu için de geçerli, Princeton Üniversitesi’nden yeni mezun olmuş genç bir mimardı ve New York Modern Sanat Müzesi’nin sergi kurulumlarında çalışmıştı. O da sergi planını, duvar ve kurulum sistemlerini ve mimariyi geliştirdiğimiz sırada dört ay bende kaldı. Münferit pavyonları tamamen delip geçecek ve bir bakışta başka şeylerin de görüldüğü anlar yaratacak bir sergi tasarımı geliştirmek istiyorduk. Teşekkür etmek istediğim üçüncü kişi ise Evrim İnanc, o sırada bir hukuk öğrencisi ve yarı-zamanlı asistanımdı. Zaten aldığım tüm asistan desteği de bu oldu. Beral hanım kendi çalıştığı sırada

3rd International Istanbul Biennial, 1992 *Production of Cultural Difference*

— Vasıf Kortun

I have objections to the structure of this conference, Remembering Istanbul, namely that the story is only told by the curators and the protagonists, and we like to remember things the way we want to remember them and not exactly how they happened, so it is hard to keep a critical distance. I hope you do not mind that I will be filling in blanks with things that perhaps did not even exist. I am very thankful for Beral Madra’s presentation, as she made very clear and transparent the kinds of things that were happening and the kinds of limitations under which we operated during that time, because it was quite a different world. Even the comment about sending and receiving faxes! You had to go to the office at 6:30 or 7 a.m. just to send a fax because during the day, the international lines were clogged. The recipient might then have to run to the post office to receive the fax. You had to go back to the office at 11 p.m. or midnight to make a call to the United States. Communication for an international exhibition was an extremely complicated, arduous business. You could never manage a quick question, so instead you would send letters of four or five pages explaining everything because that was the only chance to communicate with someone outside, especially in places like Poland, Bulgaria, or Russia.

I would like to thank a few people. One is Deniz Şengel, who passed away in 2009. She was a very strong supporter of the exhibition, a selfless and dedicated person. She helped with the translations of many texts, discussed ideas. She actually stayed in my apartment for two months working on the exhibition. The same goes for Mehmet Doğu, a young architect who had just graduated from Princeton University, who had worked in installations at the Museum of Modern Art in New York. He also stayed in my apartment for about four months while we developed the exhibition plan, the wall and installation systems, and the architecture. We wanted to invent an exhibition design that would totally perforate the solitary pavilions and provide see-through moments. The third person is Evrim İnanc, who was a law student and a part-time assistant. That is all the assistance I got. Beral says that there was an efficient and wonderful organization at the time

vakıfta verimli ve harika bir düzen olduğundan bahsetti ama ben çalışırken, 1991 ve 1992’de, vakıf bir genel müdürden diğerine geçiş süreci içerisindeydi ve karmakarışık bir haldeydi. İnsanlar olmayacak sebepler yüzünden kovuluyordu. Ama bu dağınıklık bana epey yardımcı da oldu, her istediğimi yapabiliyordum, bu durumun harika bir tarafı da yok değildi yani.

Biraz daha geçmişe gidersek, 1989 İstanbul Bienali’nde çalışmıştım. Beral hanım size biraz önce Sol LeWitt’in yapıtını gösterdi. Bu yapıtın kurulumu üç hafta sürdü, ben, iki gönüllü ve LeWitt’in asistanları beraber çalıştık. Bunun karşısında ise Richard Long’un yapıtı vardı, sanırım Long’un yaptığı tek “boya” iştir. İki sanatçının asistanlarıyla ve Daniel Buren’le çalışmak harikaydı, Buren çalışma etiği ve işine bağlılığıyla olağanüstü bir kişilikti. O zaman bile artık genç değildi ve 17 gün boyunca o şeritleri tüm kemerlere tek tek yapıştırmak basit bir iş değildi, özellikle de sıvanın kolayca ufalandığı ve herşeyin duvardan dökülüp baştan yapılmasının gerektiği Süleymaniye İmaret’inde. Bienal bize ekipman sağlayamadığı için Süleymaniye Camii’nden bir merdiven yürüttüğümüzü hatırlıyorum. Elinizdeki imkânlarla idare etmek zorundaydınız, bu da bir tür bağlamsal çalışma biçimiydi. Beral hanımın iki sergisinin organizasyonu benimkinden temelde farklıydı: Başta, danışma kurullarının dayattığı karmaşa vardı, Beral hanım durumu toparlamaya çalışıyordu. Avrupalı kültür kurumları, özellikle Almanya, bienali destekliyordu, ama aslında canlarının istediği işleri ve sanatçıları getiriyorlardı, hayır diyemiyordunuz. Dolayısıyla tüm bu karmaşıklıklar ve zamanın koşulları ve önümde duran ilk iki bienal örneği, bunun üzerine geliştireceğim ve aynı zamanda düşünüp değerlendireceğim olağanüstü bir güzergâh yaratıyordu.

1989’da Berlin Duvarı yıkıldı. Bu Türkiye için de büyük bir olaydı ve benim düşünme sürecimi oldukça etkiledi. Aynı dönemde İstanbul’da, 1985’te Dalan belediyesi tarafından başlatılan dev bir kentsel yeniden yapılanma projesi devam ediyordu. Size şimdi gösterdiğim, Tarlabası Bulvarı’nın yıkımla açıldığı hali. Bu fotoğraf ise 1990’dan, İstiklal Caddesi’nin yayalaştırılması. Tarihi şehir, Galata ve Pera bölgelerine bağlanıyordu, amaç turist trafiğini tarihi şehirden bu bölgelere yönleltmekti. Dolayısıyla Dalan’ın Haliç’teki endüstriyel yapılanmayı kaldırmasından ve Haliç’in iki sahilinde neredeyse tüm binaların yıkımından sonra, birdenbire aralarında Feshane’nin ana binası, Sötlüce mezbahası ve Silahtarağa Elektrik Santrali’nin olduğu bazı binalar görünür hale geldi -ve bu mekânların potansiyeli açığa çıktı.

she was working, but in my case, in 1991 and 1992, the foundation was in utter disorganization, between directors. People were being fired for absurd reasons. Although the mess really helped me, in that I could do whatever I wanted, so that was kind of great.

To backtrack, I had worked on the 1989 Istanbul Biennial. Beral showed you Sol LeWitt’s piece. It took three weeks to make, done by myself, two volunteers, and LeWitt’s assistants. Facing it was Richard Long’s piece, I think the only “paint” piece that Long has ever made in his life. It was wonderful working with these assistants and with Daniel Buren, who has an amazing personality in terms of his work ethic and his devotion. He was already not young at that time, and 17 days of work, putting the stripes on every single arch, was not a simple task, especially not in the Süleymaniye Imaret, where the paint would chip and everything would fall off the walls and we would then have to fix it. I remember stealing a ladder from the Süleymaniye Mosque because the biennial was not able to give us any equipment. You had to deal with whatever conditions you had—kind of a contextual mode of working. Beral’s two exhibitions were fundamentally differently organized: hodgepodes imposed by the advisory committees, with Beral rescuing them. The foreign cultural institutions from Europe, especially Germany, supported the biennial, but they were just bringing whatever art and artists they wanted, and you could not say no. So all of these complexities, and the conditions of the time, and the precedent of the first two, created an amazing path for me to develop out of, and also to reflect upon.

In 1989, the Berlin Wall came down. It was a major event for Turkey as well, and it affected my thinking quite a bit. Also at that time there was a massive city re-making project that started with the Dalan government in 1985. I am showing you now an image of Tarlabası Bulvarı being completely opened up. This next picture is from 1990, the pedestrianization of İstiklal Street. The historical city was being connected to the Galata and Pera area, with the idea of moving tourist traffic from the historical city to these areas. So after the Dalan deindustrialization of the Golden Horn and the demolishment of just about every building on either side of the shore, a number of buildings came suddenly into the realm of the visible—were revealed as potential spatialities—such as the main building of Feshane, the Sötlüce slaughterhouse, and the Santral electrical power plant.

While we were working on the 1989 exhibition in the Süleymaniye Imaret, another exhibition opened that I found quite interesting,

Süleymaniye İmaretî'nde 1989 sergisi için çalışırken, oldukça ilginç bulduğum, benim için önemli bir ilham kaynağı olan başka bir sergi açıldı. Bir grup sanatçı, içinde hâlâ bazı eski tekstil makineleri bulunan Feshane binasını bir süreliğine kullanarak, Serotonin başlığı altında bir dizi sergi düzenlediler. Bu serginin öncülüğünü Arhan Kayar ve arkadaşları yapıyordu. Sergi, neoliberal ekonomi'nin "dizginleri kendi eline al" tavrına ve özelleştirmeye ve bireyselleşmeye yönelik bir eğilime uygun ve o sırada İstanbul'da zaten mevcut bir alternatif kültürün somut karşılığıydı. Artık kamusal kaynaklardan veya kamusal bağlamlardan destek göremeyen insanlar kendi rotalarını çizmeye çalışıyordu. Serotonin tam da bu havadaydı, tamamen yabancı bir atmosfer sözkonusuydu, Komet asla satamayacağı muazzam yapıtlarından bazılarını bu sergi için üretti. Ressam Mehmet Güler-yüz sergiye bir deve üstünde bir koyun sürüsü güderek geldi, filan: Bu sergi, yaşam, oyun ve müziğin yabancı bir dışavurumuydu. Sergiden ayrılmak istemiyordum, hafızamda silinmez bir iz bıraktı.

Dolayısıyla, bienali yönetme davetini kabul ettiğimde sergiyi tarihi şehirdeki tarihi anıtların içerisine yerleştirmemeye karar verdim çünkü, bence, 1980'lerle işimiz kalmamıştı. Sanat, mekânsal bir pratikten ilişkisel bir pratiğe, mekânlara verilen tepkiden bağlamlara verilen tepkiye doğru bir geçiş gerçekleştiriyordu. Tarihi şehir İstanbulluların gitmediği bir yerdi, çünkü müze kültürüne sahip değildik. Müzeler orada öylece duruyordu –bu harika ve olağanüstü arkeoloji müzesi, Türk İslam eserleri ve diğerleri. Ama tarihi şehrin çekirdeği önceki üretici işlevlerinden yoksun bırakılıyordu, Babiâli ve matbaalar taşınıyordu. Ben de gerçekten sergiyi tarihi bölgenin dışına çıkarmak istiyordum. Dolayısıyla önce atılma Söğütmez mezhasını denedim, ama mekân fazla karmaşıktı. Silahtarğa'daki eski elektrik santrali fazla uzaktaydı ve uygun bir sergi mekânına dönüştürülmesi için çok fazla uğraş gerekecekti. Bir diğer terk edilmiş fabrikayı araştırdım ama bizim yapmak istediğimiz iş için fazla küçüktü.

Bütün bu gelişmelerle eşzamanlı olarak İstanbul kendi ilk "modern ve çağdaş sanat" müzesini kurmaya çalışıyordu, 1989, 1990 ve 1991'de belediye düzeyinde CHP'yle, hükümet düzeyinde de Ankara'da ANAP'la zayıf bağlantıları olan toplantılar yapılmıştı. O zamanlar İstanbul'da CHP'nin ve İBB Kültür İşleri Daire Başkanı olan Hilmi Yavuz'un da bununla bir ilgisi vardı. Ama en başta bir grup sanatçının ve düzenleyicinin girişimiydi: Beral Madra, ben, Bedri Baykam, Tomur Atagök ve bazı önceki kuşaktan sanatçılar. Olağan şartlarda hiçbir şey için bir araya gelmeyecek bir gruptu. En büyük şir-

and very influential. With a number of old textile machines left inside, Feshane was occupied for a while by a group of artists, who organized a series of exhibitions called Serotonin. It was spearheaded by Arhan Kayar and his colleagues. It was the materialization of an alternative culture that was already going on in Istanbul in accordance with the neoliberal economy's "take things into your own hands" kind of attitude, a trend toward privatization and individualization. People were trying to find their own way, no longer having support from public sources or public contexts. So Serotonin was very much in that vein, and it was an absolutely wild atmosphere, with Komet producing some of his great works that he would never be able to sell. Mehmet Güler-yüz, one of the local painters, came to the exhibition riding a camel and herding sheep, and so on. It was just kind of a wild acting-out of life and play and music. I could not bring myself to leave; it left an indelible mark on my memory.

So, when I accepted the invitation to direct the biennial, I decided I was not going to put the exhibition in the historical city in historical monuments because, I figured, we were through with the 1980s. Art was shifting from spatial practices to relational practices, from reacting to spaces to reacting to contexts. The historical city was a place where the citizens of Istanbul did not go because we were not a museum culture. Museums were there—I mean, these beautiful and amazing museums of archaeology, Turkish and Islamic art, and more. But the core historical city was being emptied of its former, productive functions, Babiâli and the printing works were moved, and I really wanted to take the exhibition outside the historical zone. So I first tried the unused Söğütmez slaughterhouse, but the space was too complicated. Santral, the former power plant, was too far away and required too much work to make it a suitable exhibition venue. I looked into another abandoned factory, but it was too small for what we wanted to do.

Concurrently with all of this, Istanbul had been trying to invent its first "modern and contemporary art" museum, holding meetings in 1989, 1990, and 1991, with a rather vague connection to CHP, the People's Republican Party at the city level, and ANAP in Ankara. Hilmi Yavuz, the cultural advisor to the People's Republican Party in Istanbul at the time, and to the mayor, had something to do with it. But it was originally the initiative of number of artists and organizers coming together: Beral, me, Bedri Baykam, Tomur Atagök, and some older artists. It was not the kind of group that would normally come

ketlerle ve ünlü mimarlarla toplantılar oldu, büyük hayaller kuruldu.

Feshane, bunların aksine, orada öylece duruyordu. Neredeyse mükemmeldi. Feshane harikulade, tek katlı bir binadır, sekiz bin metrekare, cam, dökme demir ve çelik, 1840'larda inşa edilmiş, destek kolonları Belçika'dan getirilmiş. (Kolonlar olukluydu ve içlerinde yağmur suyu birikiyordu!) İmparatorluğun tek çatı altında tüm üretilimin yapılabildiği ilk fabrikasıydı, askeri kıyafet ve fes üretiliyor, imparatorluğun her köşesine gönderiliyordu. Düzen ve modernleşme devriydi, batılılaşmanın motoru da orduydü. Binanın tüm tarihi sergi ile oldukça ilişkiliydi, çünkü Feshane daha sonra devlet bankası Sümerbank'ın yönetiminde ulusal bir tekstil fabrikasına dönüştürülmüştü. Bu fabrika da, liberal ekonomi devreye girip şehir merkezinin endüstrileşmeden arındırılması süreci başlayınca 1980'lerde doğal ömrünü tamamladı.

Bütün bunlar olup biterken fevkalade, büyülü bir şey gerçekleşti. Olağanüstü bir insan olan vakıf yönetim kurulu başkanı Nejat Eczacıbaşı'nı, Feshane'nin restorasyonunu gerçekleştirme ve binayı müzeye dönüştürme konusunda ikna etmeyi başardık. Ben daha çok geçici projelerin düzenlendiği bir Kunsthalle'nin hayalini kuruyordum. Bina suya çok yakın olması ve bina zemininin su seviyesinin altında olması bir meseleydi, nemle ilgili sorunlar vardı. Ancak ana sorun arazi ve binanın hak ve izinleri ile ilgili belediyeyle yapılması gereken anlaşmaydı. İki yıl sonra belediye seçimlerini Refah Partisi kazanınca yeni belediye başkanı Recep Tayyip Erdoğan projeyi iptal etti. İşin ironik tarafı, on yıl sonra İstanbul Modern'in açılışını da Erdoğan'ın yapmış olması. Ama bu arada restorasyon tamamlanmıştı. Dolayısıyla 3. İstanbul Bienali'ni Feshane'de yapmak mümkün oldu.

1989 bienalini tecrübe etmiş ve kurulum ekiplerinin farklı mekânlara dağıtımını sonucu yaşanan gecikmeleri, felaketleri ve kayırma ve iltimas ilişkilerini görmüş olduğumdan, herşeyi tek bir çatı altında toplamak ve son derece tutarlı bir küratöryel anlatı sunmak konusunda kararlıydım.

Birinci bienalin sponsoru Asil Nadir, ikinci bienalin sponsoru Halil Bezmen'di. Eğer Türkiye'de yaşıyorsanız bu isimler size çok şey ifade edecektir; ikisi de bazı finansal etkinlikleri sebebiyle yargılanıp hapis cezalarına çarptırıldılar, ilki İngiltere'de ikincisi Türkiye'de. İkisi de bulundukları ülkelerden kaçtılar. 1980'lerde henüz sponsorluk etiği meselesinin önemini kavrayamamıştık. Ekonomi neoliberalleşmişti ve yeni özneler ürettiyordu, bienal de kuşkusuz bunların bir parçasıydı. Arka plandaki gelişmelerden bir diğeri Irak Savaşı'ydı.

together to do anything. There were meetings with the biggest companies and big-name architects, and a lot of grand illusions.

Feshane, on the contrary, was just sitting there pretty. It was nearly perfect. It is a gorgeous single-story building, 8,000 square meters, glass, iron, and steel, built in the 1840s with the supporting columns brought in from Belgium. (The columns were hollow inside, and they collected rainwater!) Feshane was the first continuously running factory of the Empire, churning out military clothes and fezzes and shipping them all over. It was all about regularization and modernization; the driver of Westernization was the military. The whole history of the building was quite relevant for the exhibition in the sense that Feshane had subsequently become a national textile factory operating under the state-owned bank Sümerbank. That died the usual death in the 1980s, when the liberal economy took over and the deindustrialization of the center core of the city was under way.

A magical and amazing thing happened along the way. For some reason we were able to persuade the great Nejat Eczacıbaşı, the director of the board of the foundation, to undertake the restoration of Feshane and turn it into a museum. What kind of museum, nobody really had any idea. I was dreaming of a Kunsthalle with temporary projects. One problem was that it was so close to, and below the level of, the water, so there were humidity issues. But the main problem was the agreement with the city government about land rights and building rights. When the city government came under the Welfare Party two years later, the mayor, Recep Tayyip Erdoğan, terminated the project. The irony is that he opened the Istanbul Modern a decade later. But, the restoration had taken place. So it was possible to have the 3rd Istanbul Biennial in Feshane.

Having experienced the 1989 biennial, when the installation teams were dispersed at multiple sites, and the delays, disaster, and nepotism that resulted, I was intent on putting everything under one roof, and offering an extremely coherent curatorial narrative.

The first biennial's sponsor was Asil Nadir, and the sponsor of the second was Halil Bezmen. These names mean a lot to the locals; they were both tried and sentenced for their financial activities, one in the United Kingdom, the other in Turkey. They both fled the countries they were in. The ethics of sponsorship in the 1980s had not dawned on us. The economy had gone neoliberal and it was producing new subjects, which the biennial was admittedly part of. Another background was the first Iraq War. We could not realize the exhibition

Kimse İstanbul'a gelmek istemediği için sergiyi gerçekleştiremiyor-duk. Üçüncüsü, ismi konmamış bir iç savaş sırasında çalışıyorduk, Kürt isyanı 1991 ve 1992'de en kuvvetli dönemini yaşıyordu. İstanbul bu gelişmeye büyük oranda ilgisiz kalsa da, sergideki yapıtlardan biri sanatçısını uzun ve zorlu bir yargılanma süreciyle karşı karşıya bıraktı.

Düşüncem, bienalden önce ve bienal sırasında düzenlenecek bir dizi konuşmayla projenin İstanbul ile ilişkisini derinleştirmekti. Thomas McEvilley, Bruce Ferguson, Viktor Misiano ve başkalarını konuşma yapmak üzere davet ettik. Burada bulundukları süre içerisinde galerileri de ziyaret etmelerine, bienale katılmayan sanatçılarla da görüşmelerine önem verdim. 1990'da Venedik'te, Fondazione Cini'de Expanding Internationalism/Genişleyen Enternasyonalizm başlıklı bir konferansa çaktırmadan katılıverdim. Bu konferans, Venedik Bienali sırasında Rockefeller Vakfı tarafından düzenleniyordu. 60 kadar uluslararası katılımcı vardı –çok sayıda küratör, eleştirmen ve sanat tarihçisi. Sağlıklı bir şekilde, yerelden yerele, ama bir “merkez”in himayesinde iletişim ağları oluşturmak hakkındaki bu konferans türünün ilk örneği idi.

Başka ortak temas noktaları da vardı; bunlardan bir tanesi de Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ıydı. Roman sergi tasarımı bir tür şablonu olarak işlev gördü. Mehmet Doğu ve ben, her sanatçı ve küratörle görüşerek, izleyicinin tüm yön kavrayışının kaybolacağı girift bir yapı oluşturduk. Kuzey ve güney arasındaki akışın ve doğu ve batı arasındaki ayrımın kaybolabildiği bir şehirde, amacımız yön duygusunun gerçekten yitirildiği hissini yaratmaktı. Kendimi, kendi sergisi üzerinde çalışan, ama aynı zamanda diğer küratörlerle beraber çalışan ve tüm sürecin uyumlu işlenmesini sağlayan bir, tabiri caizse, metaküratör konumuna yerleştirdim.

1989 yılı sadece Berlin Duvarı'nın yıkılışına değil, Fransız Devrimi'nin iki yüzüncü yıldönümü dolayısıyla düzenlenen *Magiciens de la terre* (Yeryüzü Büyücüleri) sergisine de tanıklık etti. Benim gördüğüm tamamıyla küresel ilk sergiydi. Birçok ideolojik karmaşıklık ve yanlış atılmış adımdan muzdaripti ama son derece geniş kapsamlı ve cesur bir sergiydi. Bu sergiye bir karşılık vermem gerekiyordu, bunu da İstanbul'dan yapacaktım. Eski zamanlara dönmek katiyen mümkün değildi. 1980'lerin sonunda New York'ta, *Interrogating Identity* (Kimlik Kavramını Sorgulamak) sergisinden cıgır açıcı *Onyılgı Sergisi*'ne (*Decade Show*) birçok çok-kültürlü ve sömürgecilik-sonrası projeyi takip etmiş birisi olarak, yerelleştirmek ve kendi bağlamından sorular

because nobody was willing to come to Istanbul. Thirdly, we were operating against the background of an unnamed civil war, as the Kurdish uprising was at its strongest point around 1991 and 1992. Even though Istanbul was largely aloof, one of the works in the exhibition would get the artist into a protracted, tough court case.

The idea was to embed the project in Istanbul with a series of talks before and during the biennial. We invited Thomas McEvilley, Bruce Ferguson, Viktor Misiano, and others to speak. It was critical to me that they would also visit galleries, and see artists who were not necessarily in the biennial. In 1990 I had sneaked into a conference called Expanding Internationalism in Venice at the Fondazione Cini. It was organized by the Rockefeller Foundation in the context of the Venice Biennale. There were about 60 international participants—many curators, critics, and art historians. It was the first conference of its kind, devoted to networking in a healthy way, local to local, albeit with the “center” as a chaperone. Later, in São Paulo, I attended another such event, where I met Gerardo Mosquera, Mary Jane Jacob, and many others from whom I learned a lot. Thus, many ideas were built into the 1992 biennial, in an organic way.

There were other series of conflations; one was Orhan Pamuk's *The Black Book*. The novel became the template for the exhibition design. Negotiating with each artist and curator, Mehmet Doğu and I came up with an intricate structure in which any sense of direction would be lost. It was about literal disorientation in a city where the flow between north and south and the division between east and west could disappear. I basically put myself in the position of, let's say, a metacurator, working on his own exhibition but also working with other curators and coordinating the whole process.

The year 1989 marked not only the coming down of the Berlin Wall, but also the exhibition *Magiciens de la terre*, on the occasion of the bicentennial of the French Revolution. It was the first thoroughly global exhibition I ever saw. It had a lot of ideological complications and missteps, but it was vast and brave. I knew that I had to respond, from Istanbul. There was no way of going back to the old days. Having followed many multicultural and postcolonial projects in New York in the late 1980s, from *Interrogating Identity* to the groundbreaking *Decade Show*, to localize and ask questions from my own context was critical.

The main theme of the biennial was *Production of Cultural Difference*, as a process, a soft reaction to the almost biological

sormak belirleyici öneme sahipti.

Bienalin ana teması bir süreç olarak *Kültürel Farklılığın Üretimi*'ydi, *Magiciens de la terre* sergisindeki neredeyse biyolojik de-nebilecek kültür kavrayışına yumuşak bir tepkiydi. Konuk küratörlere aktardığımız, uzun, kuramsal bir sergi metni oluşturmuştuk.

Ama İstanbul başka bir yerdi. Bienallere yönelik muazzam bir düşmanlık vardı. Sergi açılmadan çok önce basında ağır saldırılara uğradım. Mesafemi koruyarak ve gençliğin verdiği gururla karşılık verdim. Bienalin sekülerleştirilmesi gerekiyordu. Yani, akademilerle ve mahallenin diğer çıkar sahipleriyle hiçbir ilgisi olmayacaktı. Küratörlük sistemi içerisinde gerçekleştirilen uluslararası bir projeydi. 60 kadar Türkiyeli sanatçıdan beşe indik. O zamanlar (sanat ortamında) bir deprem yaratmak işte bu kadar kolaydı. Bu uzlaşmaz tavır, bienalin geleceğini güvenceye aldı. Bu gerekli bir kırılmaydı. Bunun sonucunda, temelde vakfın yaz festivali etrafında şekillenen bir sergi-ler topluluğu olarak başlayan bienal kurumu büyük boyutlu bir uluslararası sanat sergisine dönüşme sürecindeydi.

Sergi bütçesi bugünün İstanbul Bienali bütçelerinin yüzde 10'un-dan daha düşüktü. Bu denli ağır mahrumiyet koşulları içerisinde büyük oranda konuk ülkelerin desteğine güvenmek zorundaydık. Seyahat ödeneğim gerçekten sıfır olduğu ve İstanbul'dan çalıştığım için, güvendiğim ve birçok ortak görüşe sahip olduğum bazı küratörleri İstanbul'a davet etmeye ve onlarla yakın bir ilişki içerisinde çalışmaya karar verdim. Ayrıca, konuk ülkelerin fon kuruluşlarının temas kurduğumuz küratörleri ve sanatçıları destekleyeceğinden emin olmamız da gerekiyordu. Karmaşık bir işti. Aynı zamanda, sadece fonlarına duyulan ihtiyaç yüzünden bir bağımlılık ilişkisine girilmiş "olağan şüpheli" ülkelerle olan bağlardan da kurtulmak istiyorduk. Duvar yıkılmıştı ve yatay, karşılıklı ilişkiye dayalı görüşmeler mümkün. Eski, dikey iktidar düzeninin gücünü ve önemini yitirdiğini göstermek gerekiyordu.

Böylece, gerçekten birlikte çalışmak istediğim insanlarla yeni ve geniş bir iletişim kanalı oluşturduk. Bulgaristan, Romanya, Rusya ve Polonya ufukta belirdi. Brezilya gibi, coğrafi olarak uzak ama ufku-muza dahil alanlarla da çalışmak istiyordum ama gerekli finansmanı bir araya getiremedik. Bosna ile beraber çalışmayı çok istiyorduk ama Saraybosna'ya bomba yağmaya başlamıştı bile. Mısır'la ilişki kurma-ya çalıştım ama o sırada erişimim olan insanlar açısından bir temas noktası yoktu. Almanya ve İsviçre bienalin tanımı ve kapsamı ile ilgili küstah bir umursamazlık sergilediler, bunun üzerine onları sergi dışı

understanding of culture in *Magiciens de la terre*. There was a long, theoretical exhibition premise that we relayed to the guest curators.

But, Istanbul was somewhere else. There was an enormous animosity toward the biennials. I was butchered in the press long before the exhibition opened. I was not having any of it. I responded with detachment and youthful arrogance. The biennial had to be secularized. That is, it would have nothing to do with academies and other provincial stakeholders. It was a curated, international project. We went down from something like 60 Turkish artists to five. It was that simple to cause an earthquake in those days. This antagonism saved the biennial for the future. It was a necessary rupture. So the biennial institution that basically started with a constellation of exhibitions built around the foundation's summer festival began the process of transforming into a major international art exhibition.

The exhibition budget was less than 10 percent of the current Istanbul Biennial budgets. In such a radically disenfranchised context we had to rely heavily on the support of guest countries. Operating out of Istanbul with literally no funding for travel, I decided to invite a series of curators I trusted, with whom I shared many ideas, and work with them intimately. We also had to make sure that the funding bodies of the guest countries would support the curators and the artists we approached. It was complicated. At the same time we wanted to get rid of the dependency that had developed with the "usual-suspect" countries just because they had funds. Now that the wall had come down, lateral, horizontal negotiation was a reality. The old vertical order of power could be played down.

So we opened a whole channel of communication with people with whom I really wanted to work. Bulgaria, Romania, Russia, Poland came onto the horizon. I also wanted to work with faraway horizontalities such as Brazil, but we could not pull the finances together. We tried desperately to work with Bosnia, but bombs were already falling on Sarajevo. I tried to work with Egypt, but there was no port of entry in terms of the people I had access to at that time. Germany and Switzerland had an arrogant disregard of the premises of the biennial, and I had no choice but eliminate them, much to their surprise. We had to establish new, normalized relationships among equals, not only for the 3rd Biennial but also for the future of the project.

bırakmaktan başka çarem kalmadı, pek şaşırdılar. Yeni, dengeli, eşit taraflar arasında gerçekleşen bir ilişki kurmamız gerekiyordu, sadece 3. Bienal için değil, tüm bienal projesinin geleceği için.

VASİF KORTUN (1958) İstanbul'daki SALT'ın araştırma ve programlar direktörü. Aralarında Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, İstanbul (2001-2010); Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, İstanbul (2001-2004) ve Küratöryel Araştırmalar Merkezi Müzesi, Bard College'in de (1993-1997) bulunduğu çeşitli kurumların kurucu yöneticiliğini yaptı. 3. Uluslararası İstanbul Bienali'nin yönetmenliğini (1992), 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nin (2005) eş küratörlüğünü yaptı. 6. Taipei Bienali'nin (2008) eş küratörlüğünü yürüttü, 52. Venedik Bienali'nde (2007) Türkiye Pavyonu'nu düzenledi. 54. Venedik Bienali'nde (2011) BAE Pavyonu'nun küratörüdür.

VASİF KORTUN (1958) is the programs and research director for SALT in Istanbul. He has been a founding director of several institutions, including Platform Garanti Contemporary Art Center, Istanbul (2001–10); Proje4L Museum of Contemporary Art, Istanbul (2001–4); and the Museum of the Center for Curatorial Studies, Bard College (1993–97). He was the director of the 3rd International Istanbul Biennial (1992) and co-curator of the 9th International Istanbul Biennial (2005). He co-curated the 6th Taipei Biennial (2008) and organized the Turkish Pavilion at the 52nd Venice Biennale (2007). He is the curator of the UAE Pavilion at the 54th Venice Biennale (2011).

3. Uluslararası İstanbul Bienali

3rd International Istanbul Biennial

BİENAL BAŞLIĞI / **TITLE**

Kültürel Farklılığın Üretimi / *Production of Cultural Difference*

OCTOBER 17 EKİM–NOVEMBER 30 KASIM 1992

YÖNETMEN / DIRECTOR Vasıf Kortun

MEKÂN / VENUE Feshane

SANATÇILAR / ARTISTS

Absalon
Sergi Aguilar
Jurii Albert
Dario Alvarez Basso
Stefano Arienti
David Avalos &
Deborah Small
Txomin Badiola
Zuzanna Baranowska
Darya von Berner
Domenico Bianchi
Selim Birsell
BOLI
Christian Boltanski
Eleanor Bond
Colin Campbell
Pinchas Cohen Gan
Catherine Collins
Hannah Collins
Shawna Dempsey
Manfred Erjautz
Jan Fabre
Sergio Fermariello
Andrei Filippov
Atsmon Ganor
Alberto Garutti
Franco Guerzoni
Dmitri Gutoff
Damien Hirst
Richard Hoeck
Igor Kaminnik & Vadim
Fişhkin & Andrei
Scholokov
Zvika Kantor

Gülsün Karamustafa
Lyuben Kostov
Mariusz Kruk
Vladimir Kuprianov
Jurii Leiderman
Seymour Likely
Georgi Litichevskii
Richard Alexander Lou &
Robert Sanchez
Amalia Mesa-Bains
Nunzio
Hakan Onur
Georgi Ostritsov
Jean-Michel Othoniel
Sonja Oudendijk
Francisco L. Quintanilla
Revolutionary Carrier
Georgi Rouzhev
Daniel Sack
Willem Sanders
Joseph Semah
Sergei Shutov & Jurii
Avvakumov
Mikołaj Smoczyński
Nedko Solakov
Jana Sterbak
subREAL
Hale Tenger
Joanne Tod
Canan Tolon
Hulleah J. Tsinhnahjinnie
Juan Uslé
Matta Wagnest
Jin-me Yoon

Neta Ziv
Heimo Zobernig
Konstantin Zvezdochetov



YAYIN / PUBLICATION

3B Kataloğu / **3B Catalogue**

Sayfa sayısı / **Number of pages:** 260

Basım tarihi / **Date of publication:** 1992

Yayına hazırlayan / **Editor:** Zeynep Rona

Metinler / **Texts by** Jale Nejdert Erzen (önsöz/foreword), Patricio Chavez, David Avalos & Deborah Small, Richard A. Lou & Robert Sanchez, Amalia Mesa-Bains, Hulleah Tsinhnahjinnie, Rainer Fuchs, Emiel Hoorne, Willy Van Den Bussche, Luchezar Boyadjiev, Guy Tosatto, Paul Donker Duyvis, Michael Corris, Richard Stone, Maria José Salazar, Galia Bar Or, Pier Giovanni Castagnoli, Bruce W. Ferguson, Anda Rottenberg, Călin Dan, Viktor Misiano, Georgi Litichevskii, Jurii Leiderman, Anatolii Osmolovskii, Igor Kaminnik & Vadim Fişhkin, Vasıf Kortun



Restorasyon öncesi Feshane, 1991
Fotoğraf: Vasif Kortun

Feshane before restoration, 1991
Photography: Vasif Kortun



Restorasyon öncesi Feshane, 1991
Fotoğraf: Vasif Kortun

Feshane before restoration, 1991
Photography: Vasif Kortun



Feshane, 1992
Duvar sistemleri deneniıyor
Fotoğraf: Mehmet Doğu

Feshane, 1992
Testing the wall systems
Photography: Mehmet Doğu



subREAL
İsimsiz, 1992
Feshane
Fotoğraf: Vasif Kortun'un izniyle

subREAL
Untitled, 1992
Feshane
Photography: courtesy Vasif Kortun



Damien Hirst
Kaçmak İçin Edinilmiş Yeteneksizlik,
 1991
 Feshane
 Fotoğraf: Vasif Kortun'un izniyle

Damien Hirst
The Acquired Inability to Escape,
 1991
 Feshane
 Photography: courtesy Vasif Kortun



David Avalos & Deborah Small
Ramona'nın Yatak Odası, 1992
 Feshane
 Fotoğraf: Vasif Kortun'un izniyle

David Avalos & Deborah Small
Ramona's Bedroom, 1992
 Feshane
 Photography: courtesy Vasif Kortun



Amalia Mesa-Bains
Onyınlın Amblemleri: Sınırlar, 1990
 Feshane
 Fotoğraf: Vasif Kortun'un izniyle

Amalia Mesa-Bains
Emblems of the Decade, 1990
 Feshane
 Photography: courtesy Vasif Kortun



Selim Birsell
Yıkamak, 1992
 Feshane
 Fotoğraf: Selim Birsell

Selim Birsell
Subversion, 1992
 Feshane
 Photography: Selim Birsell

4. Uluslararası İstanbul Bienali, 1995

ORIENT/ATION—Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü

— René Block

İstanbul’u Hatırlamak, özünde, büyük bir mozağin içindeki birkaç küçük renkli taştan ibaret. Bu küçük taşlardan her biri büyük resme dair ipuçları sunuyor. Bütün ise son derece karmaşık.

İstanbul’a ilk yolculuğum 1990’da, Mimar Sinan Üniversitesi’nin düzenlediği Joseph Beuys üzerine bir sempozyum vesilesiyle gerçekleşti. Bu sempozyumda kürsüyü paylaştığım araştırmaya hevesli bir konuşmacı vardı: Sanatçı Hüseyin Alptekin. Hüseyin İstanbul’da tanıştığım ilk sanatçı oldu ve 2007’deki zamansız ölümüne dek onun arkadaşlığının tadını çıkarma ayrıcalığına sahip oldum. Hüseyin gerçek bir gece kuşuydu, dolayısıyla onun sayesinde İstanbul gece hayatı ile de tanıştım. Bir yıl sonra, Goethe Enstitüsü’nün davetiyle gerçekleşen ikinci ziyaretim sırasında aralarında Ayşe Erkmen ve Gülsün Karamustafa’nın da bulunduğu sanatçılarla bir dizi buluşma gerçekleştirdik. Bu buluşmaların daha sonra Türkiye’deki sanat ortamıyla kuraçığım ilişki üzerinde belirleyici bir etkisi oldu. 1991 yılında gerçekleşen bu ziyaret sırasında, İstanbul Bienali’ni düzenleyen İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nın o dönemde genel müdürü olan kıdemli bir centilmen, Aydın Gün, beni İstanbul’dakiyle birçok paralellikler taşıyan Sidney Bienali’yle ilgili deneyimlerim hakkında konuşmak üzere davet etti. Bütün bu görüşmelerin sonucunda Almanya’da bazı sergiler düzenledik: 1994’te küratör Beral Madra ile işbirliği içerisinde Stuttgart, Bonn ve Berlin’de *İskele* başlıklı bir sergi düzenledim, bu sergi daha önce tanınmayan Türkiye sanat ortamının Almanya’da gerçekleştirilen ilk sunumuydu.

Biraz daha geçmişe, 1978 yılına, Sidney’e dönelim: Avustralya sanat ortamıyla ileride yoğunlaşacak ilişkimin başlangıcında sanatçı Joseph Beuys önemli bir rol oynamıştı. Avustralya’da büyük ölçekli bir Beuys sergisi düzenlemeye dair bir istek vardı, Beuys da beşinci kıtaya yakından ilgileniyordu. Bu proje için araştırma yapmak amacıyla Avustralya’ya gittim. Sergi mekânlarını ziyaret etmenin yanı sıra, Melbourne ve Sidney’de o zamanlar henüz tanımadığım bazı sanatçılarla tanıştım, ayrıca Avustralya çölünde düzenlenen ve bir dış mekân heykel projesi olan Mildura Heykel Trienali’ni ziyaret ettim. Henüz bir yıl geçmişti ki, kendimi bir kez daha Avustralya’da

4th International Istanbul Biennial, 1995

ORIENT/ATION—The Vision of Art in a Paradoxical World

— René Block

Remembering Istanbul is, in essence, a few small colored stones from a great mosaic. Each little stone hints at the larger picture. The whole is very complex.

My first trip to Istanbul took place in 1990 in connection with a symposium on Joseph Beuys at Mimar Sinan University. One of my inquisitive partners on the podium was the artist Hüseyin Alptekin. He was, in fact, the first artist I met in Istanbul, and I was privileged to enjoy his friendship until his untimely death in 2007. Since Hüseyin was a real night owl, through him I became acquainted with Istanbul’s nightlife. My second visit a year later, at the invitation of the Goethe-Institut, brought with it a series of meetings with other artists, among them Ayşe Erkmen and Gülsün Karamustafa. These meetings had a decisive impact on my subsequent relationship with the Turkish art scene. Also during this visit in 1991, an older gentleman named Aydın Gün who was then president of the Istanbul Foundation for Culture and Arts, organizers of the Istanbul Biennial, invited me to speak about my experiences with the Biennale of Sydney, which had a lot of parallels with the one in Istanbul. This all led to exhibitions in Germany: In 1994, in cooperation with the curator Beral Madra, I organized an exhibition entitled *İskele*, which was the first overview of a previously unknown Turkish art scene in Stuttgart, Bonn, and Berlin.

Backtracking a bit, to Sydney, in 1978: The artist Joseph Beuys figured prominently at the beginning of what became my very intensive relationship with the Australian art scene. There was a strong interest in Australia in mounting a large Beuys exhibition, and Beuys was certainly very interested in the fifth continent. I traveled there to conduct investigations for such a project. Besides visiting spaces, I met a number of artists in Melbourne and Sydney who were then unknown to me, and I visited the Mildura Sculpture Triennial, an outdoor sculpture project in the Australian desert. Just a year later I was again in Australia, making preparations for the exhibition *For Eyes and Ears* in Berlin, and on the trail of the Australian composer Percy Grainger, who in the 1920s had constructed *Free Music Machines*, which were now on view in a museum in Melbourne. On that trip I was also

buldum, Berlin’de düzenlenecek *For Eyes and Ears* (Gözler ve Kulaklar için) sergisi için çeşitli hazırlıklar yapıyor ve seyahatim sırasında Melbourne’de bir müzede sergilenmekte olan *Free Music Machines* (Özgür Müzik Makineleri) adlı yapıtı 1920’lerde yapmış olan Avustralyalı besteci Percy Grainger’in izini sürmeye çalışıyordum. Bu yolculuk sırasında Beuys’un 3. Sidney Bienali’nde yer alacak bir yapıtının kurulumuyla da ilgilendim. Başlığı *European Dialogue* (Avrupalı Diyalog) olan bu bienal, benim kendi rotamı, o zamanlar henüz yeni sayılan bir sergi biçimine, yani “periferik” bienale doğru çevirmemde de belirleyici oldu. Venedik ve São Paulo’da olduğu gibi her biri kendi ülkesinin sanatını sergi mekânına taşımakla yükümlü çok sayıda sergi komiserindense Sidney tek bir sanat direktörü atıyordu. Yerel sanat çevresi için uluslararası bir bağlam geliştirmek, sanatçılar için gerçek çalışma ve buluşma yerleri yaratmak bu kişinin göreviydi. Yani sanat dünyasının jet sosyetesine için partiler düzenlemek yerine bir sanat atölyesi. Batı sanatı söylemi içerisinde yetişmelerine rağmen orijinal yapıtları nadiren görebilen Avustralyalı sanatçılar için coğrafi mesafe büyük bir sorun; röprodüksiyonlarla idare ediyorlar.

Ben 1984 Sidney Bienali’ne Almanya’nın, her zaman oldukça kapsamlı olan katkısını koordine etmek üzere davet edilmiştim. Bu durum 1986 ve 1988’de de tekrarlandı. (Bu yıllar süresince Berlin’de Avustralyalı sanatçılarla sergiler düzenlediğimi söylemeye gerek yok. 1988’de sekiz sanatçının yapıtlarını içeren *Aus Australien* (Avustralya’dan) başlıklı baskı portfolyosunu yayımladım.) Dolayısıyla 1990’da 8. Sidney Bienali’nin sanat yöneticiliği görevini kabul ettiğimde, ilk Avustralya kökenli olmayan küratör olmama rağmen, bienalin işleyiş biçimine Avustralyalı küratörlerden daha aşinaydım. Sidney sanat ortamında bir patlama yaşanıyordu, şehir Viktoryen Melbourne şehrini sollayarak Avustralya’nın yeni sanat merkezi haline gelmişti.

Uygun mekânlar bulmak belirleyici önemdeydi. Sekizinci bienalin temasının hazıryapıt olmasına karar vermiştim. Daha genç bir kuşağın, icadından 75 yıl sonra bu olguyla neler yaptığını görmeye çalışacaktım. Bu tema, etrafında tıpkı bir ağaç kütüğünde olduğu gibi halkaların ya da suya atılan bir taş gibi etrafında giderek büyüyen iç içe geçmiş dalgaların oluşabileceği tarihsel bir çekirdekti. İlk halka Marcel Duchamp, Man Ray ve Francis Picabia’nın 1920’lerde ürettiği yapıtlardan oluşuyordu. İkinci dalga 1960’ları temsil ediyordu. Bienalin en iç kısmının küratörlüğü sanat tarihi bakış açılarından hareketle gerçekleştiriliyordu. Yapıtlar birçok farklı koleksiyondan talep edilerek bir araya getirildi ve uygun koruma koşulları altında New South Wales Sanat

involved with the installation of a Beuys work for the 3rd Biennale of Sydney. This biennial, whose title was *European Dialogue*, was decisive in my ensuing commitment to a still relatively new form of exhibition, the “peripheral” biennial. Sydney’s biennial model was innovative and many subsequent biennials, including Istanbul, have followed its model. Rather than having a lot of exhibition commissioners, each of whom was responsible for bringing the art of their own country to the exhibition site—as was customary in Venice and São Paulo—Sydney appointed only one artistic director. It was this person’s task to develop an international context for the local art scene, to create real working and meeting places for artists. An arts workshop, rather than parties for the jet set. Geographic distance is a major problem for Australian artists who, although they grow up within the discourse of Western art, seldom get to see the originals of things. They live with reproductions.

I was invited to coordinate the German contribution, which always was relatively comprehensive, to the 1984 Biennale of Sydney. This activity repeated itself in 1986 and 1988. (It goes without saying that during these years I had been organizing exhibitions of Australian artists in Berlin. In 1988 I published the print portfolio *Aus Australien*, with sheets by eight artists.) So when I accepted the job of artistic director of the 8th Biennale of Sydney in 1990, even though I was the first non-Australian curator, I was more familiar than any Australian curator with its workings. Sydney’s art scene had exploded, and it had become the new art center of Australia, overtaking in importance the Victorian city of Melbourne.

Finding appropriate venues was crucial. I had decided that the theme of the eighth edition would be the readymade—how a younger generation was dealing with the phenomenon 75 years after its invention. This theme was a historical core around which rings could form like the trunk of a tree, or like a stone thrown into the water that generates larger and larger concentric ripples. The first ring was composed of works from the 1920s by Marcel Duchamp, Man Ray, and Francis Picabia. The second ring represented the 1960s. The inner part of the biennial was curated from art historical vantage points. The works were brought together from many different collections and shown, under suitable conservational conditions, at the Art Gallery of New South Wales.

It took months of research to ferret out an appropriate space for the contemporary “rings”: a workshop for the arts, the ideal place

Galerisi'nde sergilendi.

Güncel "halkalar" için uygun bir mekân bulup çıkarmak aylar süren bir araştırma gerektirdi: Bir sanat atölyesi, Avustralyalı sanatçılar ile dünyanın her köşesinden gelecek sanatçılar arasında ideal bir diyalog mekânı olabilecek bir yer arıyorduk. Aradığımız mekânı liman bölgesinde, kullanılmayan bir gümrük deposunda bulduk. Sonradan anlaşıldığı üzere, şaşırtıcı derecede ideal bir yerdi burası. Burada verimli bir değiş tokuş hali içerisinde kaynaşan sanatçılar arasında 1970'lerden Sarkis, Christian Boltanski, Milan Knížák, Richard Wentworth ve Terry Fox ve 1980'lerin birçok yeni ismi bulunuyordu. *The Readymade Boomerang* (Hazıryapıt Bumerang) başlığı altında 1990'da açılan 8. Sidney Bienali'nin, bu amaçla yayımladığım bir baskı portfolyosunun geliriyle düzenlediğimiz kapsamlı bir müzik ve performans programı da vardı.

Sadece dört yıl sonra, Sidney'deki tüm bu deneyimlerimin 4. Uluslararası İstanbul Bienali üzerinde büyük bir etkisi oldu. İyi bir restorasyonla yenilenerek üçüncü bienalde kullanılan Feshane mekânı şehrin değişen siyasi durumundan ötürü artık kullanılamadığından, uzun süre uygun mekânlar bulma sorununa İstanbul'da da çare bulamayacakmışız gibi geldi. Planlanan açılış tarihinden iki ay önce, Boğaz'da boş ve eski bir gümrük kompleksi keşfettik: Antrepo. Bugün İstanbul Modern'e ev sahipliği yapan binayı değil, Mimar Sinan Üniversitesi'nin hemen yanındaki bir başka binayı kullandık ve bu yakınlık birçok panel ve konuşma için son derece elverişli bir durum sağladı.

Artık bienalin dramaturjisini geliştirmek mümkündü. Ne de olsa fikir, her mekâna kendi özgün kişiliğini vermek veya daha kesin bir dille ifade etmek gerekirse, her mekânın kendine özgü kişiliğini orada gösterilen sanat yapıtlarıyla vurgulamaktı. Yapıtların büyük çoğunluğu henüz ortada yoktu ve sanatçılar tarafından özellikle bu mekânlar için üretilmeleri gerekiyordu. Bu, hem yerel hem de yabancı sanatçıların dahil olacağı heyecanlı bir süreçti. İstanbul'un benzersiz çekicilikteki özelliklerinden biri de son derece eski ve daha yeni mimari arasında görülen zıtlık. Özellikle tarihsel mekânlarda çalışırken hassasiyet göstermek gerekir. Bu mekânları kullanmak hem sanatçılar hem de küratör olarak benim için alışık olmadığımız, istisnai bir işe kalkışmak anlamına geliyordu.

Kullandığımız mekânlar, 5. yüzyılda inşa edilen Yerebatan Sarnıcı; dev 3. yüzyıl bazilikası Aya İrini ve o zamanlar henüz arka tarafında kargo gemilerinin yüklenip boşaltılışını izlemenin mümkün olduğu

for dialogue among Australian artists and artists traveling in from all other corners of the Earth. We found it in an unused customs warehouse in the harbor district. A sensationally ideal spot, as it turned out. Mingled here in a fruitful exchange were artists from the 1970s, among them Sarkis, Christian Boltanski, Milan Knížák, Richard Wentworth, and Terry Fox, plus more new names of the 1980s. The 8th Biennale of Sydney, which opened in 1990 with the title *The Readymade Boomerang*, had an extensive music and performance program, which was financed by a print portfolio that I had published for that purpose.

Just four years later, all these Sydney experiences would have major significance for the 4th International Istanbul Biennial. In Istanbul, too, for a long time the question of finding suitable venues seemed impossible to answer, since the well-renovated space of Feshane, which was used for the third edition, was out of the running due to the changing political situation in the city. Then, about two months before the scheduled opening, we discovered an empty complex of former customs buildings on the Bosphorus: Antrepo. We did not use the building that now houses the Istanbul Modern, but we did use another one, which was situated right next to Mimar Sinan University and proved to be very practical for the many panels and lectures.

Finally it was possible to develop the dramaturgy of the biennial. The idea, after all, was to give each site its own individual character or, to be more precise, to underscore its particular character through the works of art shown there. The works did not yet exist, for the most part, and had to be created by the artists specifically for the sites. This was an exciting process that involved both the local artists and those from abroad. One of the special allures of Istanbul is the contrast between very old and newer architecture. But sensitivity is called for, especially when dealing with historical sites. Using these sites was an unaccustomed and exceptional challenge for the artists, and also for me as the curator.

The venues we used were Yerebatan Cistern, built in the 5th century; Hagia Eirene, the enormous third-century basilica; and Antrepo, the profane building from the 20th century, from which back then one could still glimpse freighters being loaded and unloaded. There was only one outdoor project (today we would call it an urban project), by Maria Eichhorn, a large wall to be used for all kinds of "uncontrolled posters." This was a free, uncensored space in Taksim Square that was used for the duration of the exhibition. The biennial as a whole was

20. yüzyıl binası Antrepo'ydu. Sadece bir tane dış mekân projesi vardı (bugün olsa buna kentsel proje adını verirdik), çeşitli "denetim dışı afişlerin" asılacağı büyük bir duvardan oluşan Maria Eichhorn'un projesi. Burası, Taksim Meydanı'nda sergi süresince kullanılacak, sansürlenmeyen bir alandı. Binaların her biri içerdikleri harikulade sanatsal katkılarla ayrı ayrı değerlendirildiklerinde de açık bir önermede bulunmalarına rağmen bienal, bir bütün olarak, bu zıtlıklarla canlanıyordu.

İstanbul'u Hatırlamak, benim için İstiklal Caddesi'nin bitmek bilmeyen sesini hatırlamak demek. Cadde üzerindeki bir müzik dükkânının üst katındaki bir dairede yaşadığım beş ay boyunca bu sesi dinledim. Ses ve müzikal etkinlikler benim için çok önemli. Daha önce, bienal kataloğunda, bir küratör olarak kendimi bir orkestra şefi-ninkine benzer bir rolde gördüğümünden bahsettim. Benim için bir sergi bir müzik parçası gibi olmalıdır. Bir senfoni gibi, müzikal dramaturji göz önünde tutularak inşa edilmeleri gerekir. Yüksek sesli kısımları, yumuşak kısımları, hızlı ve yavaş kısımları vardır, ama sergilenen yapıtların her zaman uyum içerisinde kalması gerekir. Ne sanatçılara ne de yapıtlara ayrıcalıklı muamele yapılmalıdır. Starlar, iktidarlarını kapıda bırakıp girmelidir içeri.

Konuşmama bir yandan devam ederken, bir yandan da size Berlin Filarmoni Orkestrası'nın Aya İrini'de verdiği olağanüstü güzellikteki bir konserin video kaydını göstereceğim. Bu konser bienalden 6 yıl sonra, 2001 yılında gerçekleşti. Müzik çalmaya devam ederken size bu mekâna bienal için yerleştirdiğimiz bazı sanat yapıtlarını göstereceğim. Bu yapıtların çoğu bu baş döndürücü mekân için özel olarak yaratılmıştı. Bu 18 sanatçı genel kavramsal çerçeve açısından temel önemdeydi: Richard Wentworth, Hale Tenger, Serge Spitzer, Füsün Onur, Rachel Whiteread, Nam June Paik, Shirin Neshat, Ilya Kabakov, Mona Hatoum, Ayşe Erkmen, Esra Ersen, Marina Abramović, Hüseyin B. Alptekin, Sophie Calle, Maria Eichhorn, Alfredo Jaar, William Kentridge ve Sarkis.

Bu bienale toplamda 47 ülkeden 119 sanatçı katıldı. Bunların 19'u Türkiye'den; diğer 50 tanesi de Batılı olmayan ülkelerdendi. Başlığı, serginin siyasi karakterine dair bir ima içeriyordu: *ORIENT/ATION—Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü*. Bienalin düzenlendiği sırada, 1995'te, Balkanlar'da savaş devam ediyordu. Avrupa'nın siyasi durumu son derece belirsizdi. Buna sanatçılar nasıl tepki gösteriyordu? Hayata aynen devam mı? Sanata aynen devam mı? Bir sergiyle ilgili olarak kesinlikle böyle sorular sorabiliriz. Net cevaplar bekleyemeyiz, çünkü ne kadar sanat yapıtı varsa o kadar cevap da mümkün demektir,

animated by the contrasts, even though each building and its wonderful artistic contributions, considered individually, made a clear statement.

Remembering Istanbul, for me, means remembering the never-ending sound of İstiklal Street. I listened to it for five months while living in a house on that street above a music store. Sound and musical events are very important to me. In the catalogue of the biennial, I have already spoken about seeing myself, a curator, in a role similar to that of a conductor. To me, exhibitions must be like pieces of music. Like a symphony, they have to be constructed with musical dramaturgy in mind. There are loud parts, soft parts, fast and slow ones, but the exhibits must always stay in consonance. There can be no preferential treatment among either the artists or the exhibits. Star power is left at the door.

While I continue to speak, I will show you a videorecording of a concert by the Berliner Philharmonisches Orchester at the beautiful Hagia Eirene. This concert took place in 2001, six years after the biennial. As the music plays I will also show you some works of art that we installed there for the biennial. Most of them were specially created for this overwhelming space. These 18 artists were essential to the overall concept: Richard Wentworth, Hale Tenger, Serge Spitzer, Füsün Onur, Rachel Whiteread, Nam June Paik, Shirin Neshat, Ilya Kabakov, Mona Hatoum, Ayşe Erkmen, Esra Ersen, Marina Abramović, Hüseyin B. Alptekin, Sophie Calle, Maria Eichhorn, Alfredo Jaar, William Kentridge, and Sarkis.

Altogether, 119 artists from 47 countries participated in this biennial. Nineteen of them came from Turkey; another 50 were from non-Western countries. The exhibition's political character was implicit in its title, *ORIENT/ATION—The Vision of Art in a Paradoxical World*. At the time, 1995, war in the Balkans was still going on. Europe was in a very unclear political situation. How did the artists react to this? Life as usual? Art as usual? We certainly can ask such questions of an exhibition. We cannot expect clear answers, since there are as many possible answers as there are artworks, but an event such as an international biennial must necessarily be a political statement. As the curator of this art manifestation, it was my most important concern to locate Turkish artists at its heart. After all, the 4th International Istanbul Biennial was designed primarily for them, for Istanbul, and also intended to send a global message.

There were very disparate reactions. Gregory Volk wrote in *Art in*

ama uluslararası bir bienal gibi bir etkinlik siyasi bir önerme taşımak zorundadır. Bu sanat gösterisinin küratörü olarak, benim en temel kaygım Türkiyeli sanatçıları bienalin kalbine yerleştirmekti. Ne de olsa 4. Uluslararası İstanbul Bienali öncelikle onlar için, İstanbul için ve aynı zamanda küresel bir mesaj göndermek için tasarlanmıştı.

Birbiriyle hiç benzeşmeyen tepkiler aldık. Gregory Volk *Art in America* dergisinde şunları yazdı: “4. İstanbul Bienali ne olduğuyla değil, ne olmadığıyla göze çarpıyordu. Bu bienal ünlü uluslararası figürlerin öne çıktığı bir bienal değildi, şimdiden ciddi bir takdir kazanmış, işin-iç-yüzünün-farkında bir genç sanatçılar topluluğunu da öne çıkarmıyordu. Bunların aksine İstanbul Bienali çok daha serbest-biçimli bir etkinlikti –biraz kültürlerarası buluşma noktası, biraz da yenilikçi bir sergi.”

Rudolf Schmitz’in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*’da yayımlanan değerlendirmesi ise şöyleydi: “Güncel sanat altyapısına sahip olmayan bir şehirde, 4. İstanbul Bienali, uçucu ama beklentilerle yüklü bir etkinlik. Günümüzün istikrarsız siyasi koşullarında bu bienalin simgesel karakterini ne kadar önemsesek abartmış olmayız. Son dönemde, dünyanın çeşitli yerlerinden yetenekli sanatçı arayıp bulma işini İstanbul’da düzenlenen bu dördüncü bienal kadar ciddiye alan başka hiçbir büyük ölçekli sergiye tanık olmadık... 4. Uluslararası İstanbul Bienali’ne daha iyi bir mekân seçmek herhalde imkânsızdı. Sergi mekânına dönüştürülen Boğaz’daki eski gümrük binası Antrepo’nun simgesel bir işlevi var.”

Bienale bir de 8. Sidney Bienali’nin tarihsel çekirdeğiyle karşılaştırabileceğimiz müze benzeri bir sergi eşlik etti. Bir açıdan da Gabriele Knapstein ile beraber Stuttgart’taki Dış Kültürel İlişkiler Enstitüsü için bir araya getirdiğimiz serginin uvertürü gibiydi. *Fluxus Almanya’da* başlıklı, uluslararası sanat dünyasının estetiğinin hâlâ büyük oranda temelini oluşturduğunu düşündüğüm radikal bir sanatsal yenilenmeyi gerçekleştiren 1960’ların Fluxus hareketine adanan bu sergi, bienalden iki hafta önce Atatürk Kültür Merkezi’nde açıldı. Sergi, birkaç isim saymak gerekirse George Brecht, John Cage, Joseph Beuys, Nam June Paik, Robert Filliou, Arthur Köpcke, Ben Vautier ve Wolf Vostell’in estetik ve sanatsal kavramlarını tanıtıyordu. Bu serginin açık ve duru beyaz-küp sunumu tarihsel mekânlarla ve hatta Antrepo’yla belirgin bir zıtlık teşkil ediyordu. Bu, serginin yurtdışında ilk sunumuydu, sergi daha sonra beş farklı ülkeyi dolaştı.

Bu da konuşmamı 1995 yılında yaptığım ziyaretten daha yakın tarihlere, yani bienalin o zamandan bu yana küratörlüğünü yaptı-

America, “The 4th Istanbul Biennial was noteworthy for what it was not. It was not a showcase for celebrated international figures, nor did it feature an in-the-know roster of younger artists who have already received substantial acclaim. Instead, the Istanbul Biennial was a much more free-form event—part intercultural meeting ground, part innovative exhibition.”

Rudolf Schmitz gave his appraisal in the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*: “In a city without an infrastructure for contemporary art, the 4th Istanbul Biennial is an event that is fleeting but loaded with expectations. Its symbolic character in the currently unstable political situation can hardly be overestimated. In past years, not one major exhibition has taken the search for talented artists from around the world as seriously as has this fourth biennial in Istanbul. . . . The venue of the 4th International Istanbul Biennial could hardly have been better chosen. Antrepo, the converted former customs building on the Bosphorus, has a symbolic function.”

The biennial was accompanied by a museum-like exhibition, comparable to the historical core of the 8th Biennale of Sydney. It was an overture, of a sort, for a show I put together with Gabriele Knapstein for the Institute for Foreign Cultural Relations in Stuttgart. Entitled *Fluxus in Germany*, it opened two weeks before the biennial in the gallery of the Atatürk Cultural Center and was devoted to the Fluxus movement of the 1960s, that radical renewal of the arts upon which I think the aesthetic of the international art world is still largely based. The exhibition introduced the aesthetics and artistic concepts of George Brecht, John Cage, Joseph Beuys, Nam June Paik, Robert Filliou, Arthur Köpcke, Ben Vautier, and Wolf Vostell, to mention just a few. Its clear and clean white-cube presentation was in marked contrast with the historical venues, and even with Antrepo. This was its premiere showing abroad, and it has subsequently traveled to five different continents.

This brings me to a part of my talk that is closer to me than the look back to the year 1995: the influence of this biennial on projects I have curated since. Now would be the moment to reflect on this work, on what it means to curate exhibitions on an ongoing basis. The ethic of curating forbids just taking on the occasional job. Rather, serious curating means actively participating in the ongoing development of art and, consequently, society.

In my curatorial work, each project builds on the previous one. Stone by stone, the layers accumulate, creating a curatorial building.

ğım projeler üzerindeki etkisine getiriyor. Sürekli bir iş olarak sergi küratörlüğü yapmanın ne anlama geldiği üzerine düşünmek için şimdi uygun noktaya geldik. Küratörlük etiği öyle her işi kabul etmenizi engeller. Ciddi küratörlük sanatın ve sanattan devamla toplumun süregelen gelişimine etkin bir şekilde katılmak anlamına gelir.

Benim küratöryel çalışmalarında her yeni proje bir öncekinin üzerine inşa olur. Taşlar birer birer yerleştikçe katmanlar üst üste birikir ve küratöryel bir yapı ortaya çıkar. Bir keresinde, 2006'da Belgrad'da October Salon sergisi için yazdığım bir makale için bu taşları saydım ve 416 tane olduklarını gördüm. O zamandan bu yana bu taşlara yenileri eklendi: Burada İstanbul'da, Berlin'de ve Danimarka'da. Dolaşısıyla bana ait bir küratöryel yapıya sahip olduğum söylenebilir. Bu yapıyı oluşturan tüm taşlar arasında, 1995 İstanbul Bienali kilit taşıdır. Örneğin, Balkan ülkelerinin sanat ortamlarıyla bir ilişki başlattığı için ve benim için büyük oranda yeni bir sanatsal saha olan bu karşılaşmadan birçok proje çıktığı için: 2003'te Kassel, Almanya'da, Kunsthalle Fridericianum için düzenlediğim *In the Canyons of the Balkans* (Balkan Kanyonlarında) sergisi; 2004'te Karadağ'da Nataša Ilic ile beraber küratörlüğünü üstlendiğim *Love it or leave it* (Ya Sev Ya Terk Et) başlıklı Çetince Bienali; 2006'da Belgrad, Sırbistan'da *Art, Life and Confusion* (Sanat, Hayat ve Kafa Karışıklığı) başlığıyla düzenlediğim October Salon sergisi.

İstanbul sanat ortamıyla yıllar geçtikçe daha da yoğunlaşan bağlantılarım, Yapı Kredi Yayınları ile birlikte Türkiye çağdaş sanatı üzerine bir dizi monografi yayımlamamızı mümkün kıldı. Vehbi Koç Vakfı ile yakın bir işbirliği içerisinde İstanbul'daki Kâzım Taşkent Galerisi'nde *İstiklal Macerası* başlıklı bir dizi sergi düzenlendi. Bu sergiler iki açıdan Türkiye'deki sanat pratiğine yeni boyutlar kattılar. Birincisi, sanatçılar belirli, tanımlanmış bir mekân için projeler üretme fırsatına sahip oldu. İkincisi, sanatçılara bu projeleri gerçekleştirmeleri için cömert kaynaklar tanındı.

2008'de Türkiye sanatı için bir proje mekânı ve aynı zamanda İstanbul sanat ortamı için bir pencere olan TANAS, Berlin'de açıldı. TANAS'ın iki şehir, İstanbul ve Berlin açısından önemi, sadece sanat sergilenen bir mekân olmasının çok ötesinde. What, How & for Whom/WHW küratöryel ekibini 11. Uluslararası İstanbul Bienali'nden önce burada bir ön sergi yapmak üzere davet ettik. Bu sergi için üretilen yapıtlardan bazıları daha sonra İstanbul'da da gösterildi.

Türkiye güncel sanat tarihine mütevazı bir katkıda bulunabilmiş olmak bana neşe ve şükran duyguları veriyor. Bu bize aynı zaman-

Once, for an essay on the October Salon in Belgrade in 2006, I counted these stones, and there were 416. And more have been added since: here in Istanbul, in Berlin, and in Denmark. So I can say that I have something like a curatorial body of work. The Istanbul Biennial of 1995 is a keystone in this oeuvre of mine. For instance it entailed involvement with the art scenes in the countries of the Balkans, and out of this encounter with what was for me largely new artistic territory, many projects developed: *In the Canyons of the Balkans* for Kunsthalle Fridericianum in Kassel, Germany, in 2003; the 2004 Cetinje Biennial *Love it or leave it* in Montenegro, curated with Nataša Ilic; and the 2006 Belgrade October Salon in Serbia entitled *Art, Life and Confusion*.

My contacts with the Istanbul art scene, which have become ever more intensive over the years, made it possible to publish a series of monographs on Turkish contemporary art with the publishing house of Yapı Kredi. In closest cooperation with the Vehbi Koç Foundation, a series of shows titled *Adventure İstiklal* were realized in the Kâzım Taşkent Gallery in Istanbul. They opened new dimensions in Turkish art practice in two respects. First, a specific space was defined and the artists had the chance to conceive projects for that space. And second, the artists were given generous resources to realize their projects.

In 2008, TANAS, a project space for Turkish art and at the same time a window into the Istanbul art scene, opened in Berlin. Its significance for both cities, Istanbul and Berlin, goes far beyond just showing art. We invited the curatorial team What, How & for Whom/WHW to do a prologue there in the days leading up to the 11th International Istanbul Biennial. Some of the works produced for it were then also shown here in Istanbul.

The fact that I have been able to make a modest contribution to the history of contemporary Turkish art fills me with joy and gratitude. This is also the moment to call back into our minds the merits of a person who is still active around us. My personal Remembering Istanbul thoughts have to be directed to Melih Fereli, who in 1995 as the newly appointed general director of the Istanbul Foundation for Culture and Arts radically modified the widely held conception of the function of the Istanbul Biennial by laying the foundation for what it is today: one of the most important European exhibitions, a beacon in the never-ending merry-go-round of biennials. It was his vision that put Istanbul on the biennial world map.

da çalışmalarına hâlâ yanibaşımızda devam eden bir kişinin üstün niteliklerini hatırlama fırsatı da veriyor. Benim İstanbul'u Hatırlamak ile ilgili kişisel düşüncelerim Melih Fereli'ye yönelecek. Melih Fereli, 1995'te, İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın yeni atanmış genel müdürü olarak, İstanbul Bienali'nin işlevi hakkındaki genel kanıyı kökten bir şekilde değiştirerek bienalin bugünkü biçiminin temellerini attı: Bienali, Avrupa'nın en önemli sergilerinden biri, bitmek bilmez bienaller atlı karıncasında bir yol gösterici kıldı. İstanbul'u dünya bienaller haritasında bir yere kavuşturan Melih Fereli'nin vizyonudur.

RENÉ BLOCK (1942) Berlin ve New York'ta 1964-1979 yılları arasında kendi galerilerinin yöneticiliğini yaptı. Aralarında *The Readymade Boomerang* (Hazıryapıt Bumerang), Sidney (1990); 4. İstanbul Bienali (1995); *Eurafrica* (Avrasya), Gwangju, Güney Kore (2000) ve *Love it or leave it* (Ya Sevi Ya Terk Et), Çetince, Karadağ (2004) gibi bienallerin de olduğu birçok bienalin sanat yöneticiliğini yaptı. 52. Venedik Bienali'nde (2007) *Welfare—Farewell* (Refah—Elveda) başlığı ile düzenlenen İskandinav Pavyonu'nun küratörlüğünü yaptı. 2007'de Berlin'de Türkiye sanatçıları için bir platform olan TANAS sanat mekânını kurdu. 2006'dan bu yana Yapı Kredi Yayınları için güncel sanat alanında çalışan Türkiye sanatçıları üzerine bir dizi monografinin editörlüğünü gerçekleştiriyor.

RENÉ BLOCK (1942) ran his own galleries in Berlin and New York from 1964 to 1979. He has been the artistic director of several biennials, including *The Readymade Boomerang* in Sydney (1990), the 4th Istanbul Biennial (1995), *Eurafrica* in Gwangju, South Korea (2000), and *Love it or leave it* in Cetinje, Montenegro (2004). He curated the Nordic Pavilion for the 52nd Venice Biennale (2007) under the title *Welfare—Farewell*. Also in 2007 he founded the art space TANAS, a platform for Turkish artists, in Berlin. Since 2006 he has edited a series of monographs of contemporary Turkish artists for Yapı Kredi Publications.

4. Uluslararası İstanbul Bienali

4th International Istanbul Biennial

BİENAL BAŞLIĞI / TITLE

ORIENT/ATION—Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü /
ORIENT/ATION—The Vision of Art in a Paradoxical World

NOVEMBER 10 KASIM-DECEMBER 10 ARALIK 1995

KÜRATÖR / CURATOR René Block

MEKÂNLAR / VENUES

Antrepo no. 1
Yerebatan Sarnıcı / Yerebatan Cistern
Aya İrini Müzesi / Hagia Eirene Museum
Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi / Atatürk Cultural Center Art Gallery

SANATÇILAR / ARTISTS

Marina Abramović
Hakan Akçura
Fatma Binnaz Akman
Hüseyin B. Alptekin &
Michael D. Morris
Ghada Amer
Tiong Ang
Gilles Barbier
Joze Barsi
Balazs Beöthy
Joseph Beuys
Selim Birsell
Barbara Bloom
Montien Boonma
Luchezar Boyadjev
Handan Börüteçene
Marcel Broodthaers
Jean-Baptiste Bruant
Sophie Calle
Duck-Hyun Cho
Tom Claassen
Mat Collishaw
Arzu Çakır
Cengiz Çekil
Osman Dinç
Mikala Dwyer
Maria Eichhorn
Mohammed El Baz
Ayşe Erkmen
Esra Ersen
Euroartisti Bucharest
Reza Farkhondeh
Ceal Floyer
Zvi Goldstein
Fernanda Gomes
Joy Gregory
Zaha Hadid
Jusuf Hadžifejzović
Raymond Hains
Fariba Hajamadi
Mona Hatoum
Romuald Hazoumė
Noritoshi Hirakawa
Rebecca Horn
Shirazeh Houshiary
Murat Işık
Pravdoliub Ivanov
(Pravdo)
Alfredo Jaar
Sanjin Jukić
Rolf Julius
Ilya Kabakov
Anish Kapoor
Gülsün Karamustafa
William Kentridge
Suchan Kinoshita
Per Kirkeby
Job Koelewijn
Komar & Melamid
Igor Kopystiansky

Svetlana Kopystiansky
Jannis Kounellis
Jaroslaw Kozlowski
Shigeko Kubota
Rosemary Laing
Abigail Lane
Maria Lassnig
Henrietta Lehtonen
El Loko
Alexis Leyva
Machado (Kcho)
Stéphane Magnin
Milovan De Stil
Markovic
Diego Medina
Olaf Metzel
Snieguole
Michelkevičute
Tatsuo Miyajima
Oswaldo Yero Montero
Carlos Montes de Oca
Aydan Murtezaoglu
Anna Myca
Maurizio Nannucci
Bruce Nauman
Shirin Neshat
Bjørn Nørgaard
Füsun Onur
Kirsten Ortved
Tony Oursler

Kemal Önsoy
Nam June Paik
Nusret Pašić
Goran Petercol
Finnbogi Pétursson
Hermann Pitz
Sigmar Polke
Yufen Qin
Markus Raetz
Ulf Rollof
Karin Sander

Carles Santos
Sarkis
Anne Schneider
Jyrki Siukonen
Nedko Solakov
Pierrick Sorin
Serge Spitzer
Hale Tenger
Rosemarie Trockel
Bjørn-Sigurd Tufta
Micha Ullman

Ken Unsworth
Zaneta Vangeli
Ben Vautier
Roy Villevoe
Lawrence Weiner
Richard Wentworth
Rachel Whiteread
Maaria Wirkkala
İskender Yediler
Adem Yılmaz
Jinshi Zhu



YAYINLAR / PUBLICATIONS

4B Kataloğu / 4B Catalogue
Sayfa sayısı / Number of pages: 336
Basım tarihi / Date of publication: 1995
Baskıya hazırlayan / Editor: Sabine Vogel
Metinler / Texts by N. Fulya Erdemci, René Block, Şulan Kolatan, Erdem Yücel, Boris Groys, Arthur C. Danto, Apinan Poshyananda, Ahmet Soysal, Zvi Goldstein

Özel Baskı Portföyü / Print Portfolio

Sayfa sayısı / Number of pages: 64
Basım tarihi / Date of publication: 1995
Baskıya hazırlayan / Editor: Emre Baykal
Metinler / Texts by René Block (önsöz/foreword), Marius Babias





Sarkis
Pilav ve Tartışma Yeri, 1995
 Yerleştirme, 1 numaralı Antrepo
 Fotoğraf: Sarkis, sanatçının izniyle

Sarkis
Rice and Discussion Place, 1995
 Installation, Antrepo no. 1
 Photography: Sarkis, courtesy the artist



Hüseyin B. Alptekin & Michael D. Morris
Türk Truck, 1995
 Kamyon, 5000-6500 top
 1 numaralı Antrepo
 Fotoğraf: Muammer Yanmaz, Aylin Özmete, İKSV Arşivi

Hüseyin B. Alptekin & Michael D. Morris
Türk Truck, 1995
 Truck, 5,000-6,500 balls
 Antrepo no. 1
 Photography: Muammer Yanmaz, Aylin Özmete, İKSV Archives



Ayşe Erkmen
Wertheim—ACUU, 1995
 Trapez sac levha, 1 numaralı Antrepo
 Fotoğraf: Muammer Yanmaz, Aylin Özmete, İKSV Arşivi

Ayşe Erkmen
Wertheim—ACUU, 1995
 Ribbed sheet, Antrepo no. 1
 Photography: Muammer Yanmaz, Aylin Özmete, İKSV Archives



Esra Ersen
Karşılaşma, 1995
 Karışık malzeme, 1 numaralı Antrepo
 Fotoğraf: Muammer Yanmaz, Aylin Özmete, İKSV Arşivi

Esra Ersen
Encounter, 1995
 Mixed media, Antrepo no. 1
 Photography: Muammer Yanmaz, Aylin Özmete, İKSV Archives



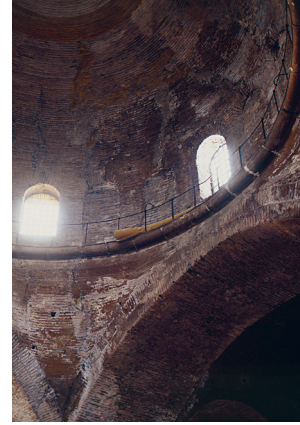
Gülsün Karamustafa
NEWORIENTATION, 1995
 Karışık malzeme, 1 numaralı Antrepo
 Fotoğraf: Yıldırım Arıcı, İKSV Arşivi

Gülsün Karamustafa
NEWORIENTATION, 1995
 Mixed media, Antrepo no. 1
 Photography: Yıldırım Arıcı, İKSV Archives



Maaria Wirkkala
Terkedilmiş Bagaj, 1995
 Yerleştirme, Yerebatan Sarnıcı
 Fotoğraf: Muammer Yanmaz, Aylin Özmete, İKSV Arşivi

Maaria Wirkkala
Unaccompanied Luggage, 1995
 Installation, Yerebatan Cistern
 Photography: Muammer Yanmaz, Aylin Özmete, İKSV Archives



Serge Spitzer
Dokuma Halı, 1995
 Aya İrini Müzesi
 Fotoğraf: Muammer Yanmaz, Aylin Özmete, İKSV Arşivi



Serge Spitzer
Fabric Carpet, 1995
 Hagia Eirene Museum
 Photography: Muammer Yanmaz, Aylin Özmete, İKSV Archives



Ilya Kabakov
Olağanüstü Bir Olay, 1995
 Karışık malzeme, Aya İrini Müzesi
 Fotoğraf: Muammer Yanmaz, Aylin Özmete, İKSV Arşivi

Ilya Kabakov
An Extraordinary Incident, 1995
 Mixed media, Hagia Eirene Museum
 Photography: Muammer Yanmaz, Aylin Özmete, İKSV Archives

5. Uluslararası İstanbul Bienali, 1997

Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne

— Rosa Martínez

18. yüzyılda, yazar Enderûnlu Fâzıl, İstanbul'un kâinatın bir sureti gibi olduğunu söylemişti. Fâzıl, *Zenânnâme (Kadınlar Kitabı)* ve *Hubannâme (Güzeller Kitabı)* gibi erotik yapıtlar kaleme almış, *Hubannâme*'de "Mısırlılar", "Yahudiler" ve "diğerleri" gibi başlıklar altında erkek güzelliğini ilginç sınıflandırmalarla anlatmıştır.

Güzellik anlayışı o günden bugüne değişti, ama İstanbul'un kâinatın bir yansıması, sentezi ve modeli olduğu yolundaki kavramsallaştırma hâlâ geçerli. Ancak, Bizans entrikaları, kanlı iktidar mücadeleleri, mitolojik haz masalları, Şarkiyatçı fanteziler ve gizli buluşma yerleri etrafında bir şehre dair inşa edilmiş yerleşik görüşleri aşan bir dizi yeni bakış açısı söz konusu. Cinsel kimliğin evrimi ise bunlar arasında en önemlisi.

Cinsiyetler ayrımının geleneksel belirleyicisi ataerkil iktidarın bir sonucu olarak, dişil tecrübeler ve bakış açıları, erkekler tarafından oluşturulanlarla aynı metinsel ve ikonografik zenginlikte kayda geçmemiştir. İstatistikler bugün sadece iktidar ve söylem üretiminin dağılımında değil, zenginliğin dağılımında da bir eşitsizliğe işaret etmektedir. Dünyadaki yoksul insanların yüzde yetmişi kadın. İslam dünyasını ayrı bir vaka olarak ele aldığımızda, çok-eşlilik ve kocanın boşama hakkı yüzünden yasal eşitlik kavramının kadınlar için tamamen ulaşılmaz olduğunu görüyoruz. Türkiye'de cumhuriyet 1934 yılında kadınlara oy verme hakkını tanıdı ama "namus cinayetleri" olarak bilinen suçlara ağır ceza ancak 2004 yılında ceza kanununda yapılan değişiklikle getirildi. İsviçre'de kadınlara oy verme hakkının ancak 1971 yılında tanındığını da unutmamalıyız.

Burada bahsedilen, kadınları görünmez hale getirme, kamusal alan içerisinde kenara itme ve her tür siyasi iktidardan dışlama süreci, kadınları salt hayatta kalma mücadelesi düzeyinde var olmaya mecbur kılmış, feminist mücadele ve eleştirel mizah da bu sıkıntıları ancak bir nebze hafifletebilmiştir. 2005 Venedik Bienali'nde Guerrilla Girls sanatçı grubu, bu uluslararası etkinliğe kurulduğundan bu yana katılan kadın sanatçıların çetelesini çıkarmış, etkinliğin kurulduğu 1895 yılında kadınların katılanların

5th International Istanbul Biennial, 1997

On Life, Beauty, Translations and Other Difficulties

— Rosa Martínez

In the 18th century, the writer Enderûnlu Fâzıl said that Istanbul was like a copy of the universe. Fâzıl wrote erotica such as *Zenânnâme (Book of Women)* and *Hubannâme (Book of Beauties)*, curious taxonomies of masculine beauty classified under the headings "Egyptians," "Jews," and "others."

Notions of beauty have since changed, but the conception of Istanbul as a reflection, synthesis, and model of the universe is still valid. A new set of perspectives, however, transcends established notions of a city built around Byzantine intrigues, bloody power struggles, mythological tales of pleasure, Orientalist fantasies, and secret meeting places. Among all of these, the evolution of sexual identity takes center stage.

As a consequence of patriarchal power, which has traditionally defined the division of the sexes, female experiences and views have not been recorded with the same degree of textual and iconographic richness as those conceived by men. Today, statistics show not only an unequal distribution of power and production of discourse, but also an unequal distribution of wealth. Seventy percent of poor people in the world are women. In the specific case of the Islamic world, polygamy and a husband's right to repudiation mean that the concept of legal equality is entirely out of reach for women. In Turkey, the republic granted women the right to vote in 1934, but the penal code was only reformed to include severe punishment for so-called "crimes of honor" in 2004. We should not forget that in Switzerland women were only granted the right to vote in 1971.

This process of making women invisible, marginalized from the public sphere, and excluded from all political power has subordinated them to mere survival status from which feminist battles and critical humor have provided only a modicum of relief. During the 2005 edition of the Venice Biennale, the Guerrilla Girls made a tally of the women artists who had taken part in this international event over the years, noting that in 1895, the year it was founded, they accounted for a mere 2 percent. In 1995—that is to say, a whole century later—the number was still only 8 percent. In 2006 the Guerrilla Girls analyzed

sadece yüzde 2'sini oluşturduğunu belirtmişti. 1995'te, yani tam bir yüzyıl sonra, bu rakam yüzde 8'di. Guerrilla Girls, 2006'da Türkiye sanat dünyasının durumunu da çözümlemiş ve şunları yazmıştı: "İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin kalıcı koleksiyonunda sadece 17 kadın sanatçının yapıtı var. İstanbul Modern'in durumu da daha iyi değil. Pera Müzesi'nin *Türk Resminde Kadın İmgesi* başlığıyla düzenlediği sergide sadece iki kadın sanatçı yer aldı."

1991'de İstanbul Belediyesi tarafından Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi'nin açılması büyük ihtiyaç duyulan değişiklik yelpazesi içinde bir ışık huzmesiydi. 1997'deki 5. Uluslararası İstanbul Bienali'ne katılanların yüzde 60'ı kadındı. Bu, bugüne kadar düzenlenmiş bienaller arasında en yüksek oran. Kadın Eserleri Kütüphanesi de sergi mekânlarından biriydi.

Biz kadınlar, geleneksel olarak erkeklerin hâkimiyetinde bulunan alanlarda hayatta kalmak için mücadele etmeye çalıştığımızda ve kapalı aile biriminin sınırlarının dışına çıktığımızda, aşk güdüsü ile bizi hareketsizlik ve ölüme sürükleyen güdü arasında bölünüp kaldık; Barbara Kruger bu durumu *We have received orders not to move* (Hareket etmemek üzere emir aldık, 1982) adlı yapıtında açıklıkla ifade ediyor. Kendimizi birer özne olarak tekrar ortaya koymak, yaratmak, büyümek, bir sese kavuşmak ve güç kazanmak bazen yürek parçalayıcı eylemler haline geldi. Zayıfsız savaş olmaz. Bu savaşları, alanın kısa süreliğine de olsa bize ait olacağını bilerek, büyüleyici şehirlerde yürütmek de güzel bir iş olabiliyor. Bu yerlere yeni durumlar, yeni varoluş imkânları yaratmak fikriyle seyahat etmek harikulade bir tecrübe.

İstanbul sadece iki kıta arasında bir köprü değil, aynı zamanda kültürel geçiş kavramının da vücut bulmuş hali. Yerlileri bu durumun farkında olmasa da, oryantalist fantezilerin kesiştiği ve yoğunlaştığı bir yer. Edward Said'e göre bu fanteziler Batı icadındır, eksiklerimizi kapatmak ve "öteki"nin imgesini belirlemek için icat edilmiş iktidar araçlarıdır. İstanbul'da bir yanda uluslararası kapitalist tüketim modelleri mitik ve özcü bir geçmişe ait köktenci bir ideoloji ile birlikte var olurken, diğer yanda hiçbir şey yoksulluk seviyelerinin artmaya devam edişinin önüne geçemiyor. Mekâna dair bu anlam kaybı, özellikle kırsal alandan gelen göçmenlerin geleneksel ritüellerini ve hayat biçimlerini kendilerine yabancı bağlamlarda korumaya çalıştıkları kentin kenar mahallelerinde fark ediliyor. Burada, Kurban Bayramı sırasında otoban kenarı gibi son derece uygunsuz bir yerde kurban kesildiğine tanık olmak

the state of Turkey's art world and wrote: "The Istanbul Museum of Painting and Sculpture has only 17 women hanging in its permanent collection. The Istanbul Modern is just as bad. The Pera did an exhibition *The Image of Women in Turkish Art*, with only two female artists."

The opening of the Women's Library and Information Center by the Istanbul city council in 1991 was a ray of light in a spectrum of much-needed change. The 5th International Istanbul Biennial in 1997 welcomed 60 percent female participants, the highest of any edition, and the Women's Library was one of the exhibition venues.

As women, when we have tried to fight for our lives in areas that have traditionally belonged to the domain of men and emerged from the confines of the closed family unit, we have been torn between the love drive and the drive that impels us toward immobility and death, as faithfully depicted by Barbara Kruger in her work *We have received orders not to move* (1982). Our efforts to reaffirm ourselves as subjects, to create, to grow, to have a voice, and to gain power have sometimes proven heartrending. There are no battles without casualties, and it can be a beautiful feat to wage these battles in enchanting cities, in the knowledge that their landscape will belong to us, if only for a short time. To travel to these places with the idea of creating new eventualities, new possibilities of existence, is a wonderful experience.

Istanbul is not only a bridge between continents, but also a materialization of the concept of cultural crossing. It is a place where Orientalist fantasies converge and condense, even if the inhabitants are not aware of the fact. These fantasies, according to Edward Said, are a Western invention, instruments of power produced to make up for our shortcomings and determine the image of the "other." In Istanbul, transnational models of capitalist consumption exist alongside the fundamentalist ideology of a mythical and essentialist past, while levels of poverty only continue to increase. This loss of meaning of place is particularly noticeable in the urban outskirts, where rural immigrants try to maintain their traditional rituals and way of life in unfamiliar contexts. It is not unusual to see a lamb being slaughtered for the Eid al-Adha festival in a setting as inhospitable as the hard shoulder of a motorway. These displacements are not only physical and economic, but also emotional and meaningful, for they have a direct bearing on the feelings of vital integration experienced in one's place of origin that must be reinvented in one's place of destination. The violence generated by the need to leave, the fear of abandoning

hiç de şaşırtıcı değildir. Bu yer değiştirmeler sadece fiziksel ve ekonomik değil, aynı zamanda duygusal ve anlam yüklüdür, çünkü insanın geldiği yerde tecrübe ettiği ve varılan yerde yeniden icat edilmesi gereken hayati bütünlük hissi üzerinde doğrudan bir etkiye sahiptirler. Ayrılma ihtiyacının yarattığı şiddet, alışıldık olanı terk etme korkusu ve daha iyi bir dünya hayalinin getirdiği fanteziler, bienale katılan sanatçı Bülent Şangar'ın yapıtında mükemmel bir şekilde yansıtılıyordu.

İstanbul sokaklarında binalar yükseliyor, yıkılıyor, sonra yeniden yükseliyor, bunun sebebi ise ya anonim inşaat faaliyetleri ya da emlak spekülasyonunun şiddetli saldırısı. Herhangi bir kentsel planlama idealinin sesine kulaklarını tıkamış apartman blokları, inişli yokuşlu tepelerde yükselmeye devam ediyor. Şehir yerleşik düzenlere gülüp geçiveriyor; hem yolcular hem yerliler şehrin zorluklarıyla başa çıkıp hayatta kalmayı öğreniyor. İstanbul'da gökcisimleri ve canavarlar görünür hale geliyor, hem karmaşa hem mucize bir arada var oluyor, Boğaz'ın kesif suları minareler serpiştirilmiş bir ufuk çizgisinin ardındaki ikonik güneş batımlarına paralel akmaya devam ediyor. Güzelliğine rağmen şehir trajik bir kaderin, karanlık ve kasvetli, gereksiz derecede zor, hatta zalim bir şeylerin gölgesinde. Ama bu çılgınlığın, kesintisiz trafiğin ve her şeyi yiyip yutan tedirginliğin ortasında, bazen, nadiren, Topkapı'nın ikinci avlusundaki mimari düzenin belirlediği gibi, kapılar mutluluğa açılıyor.

İstanbul'u Hatırlamak, benim için, 1997'de 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nin sanatsal yönetimini yürüttüğüm, bienalin danışma kurulunun bir üyesi olarak kapsamlı bir şekilde bienale dahil olduğum ve daha sonra 2007 yılına kadar İstanbul Modern'in başküratörlüğünü üstlendiğim olağanüstü derecede yoğun bir on yılı gözden geçirmek anlamına geliyor. Bu yıllar, bana şehrin kalbinin daha da derinliklerine inme, bazı güçlü noktalarını destekleme fırsatı veren, ne nostaljiye ne de romantizm veya egzotizme yer bırakan verimli ama zor yıllardı. Şehrin kendini yeniden keşfedebilmesi ve prestijli mekânların işaretli olduğu bir uluslararası haritada yerini alması için hayati önemde bir bienal modeli yaratan cömert ve kararlı insanlar geliyor aklıma. Melih Fereli, Fulya Erdemci, Emre Baykal, Bilge Uğurlar ve diğerleri, şehrin içerisinde dünyayla ilgili diğer tasavvurları da içerebilecek şehirler yaratmayı mümkün kıldılar.

Bugün dönüp bienale baktığımda bana olağanüstü bir mesleki

the familiar, and the fantasies brought about by the dream of a better world are perfectly reflected in the work of the artist Bülent Şangar, who was included in the 5th biennial.

On the streets of Istanbul buildings spring up, are knocked down, and spring up again, either due to anonymous construction processes or the onslaught of property speculation. Blocks of flats rise up on rolling hills, deaf to the sound of any urban planning ideal. The city laughs at the systems in place, and travelers and inhabitants alike learn to survive the hardships. In Istanbul, heavenly bodies and monsters become visible, chaos and wonder coexist, the opaque waters of the Bosphorus run alongside iconic sunsets behind a skyline dotted with minarets. In spite of its beauty, the city is overshadowed by a tragic destiny, something dark and gloomy, unnecessarily difficult, even cruel. But in the midst of this madness, the incessant traffic and all-devouring anxiety, occasionally, and only occasionally, as marked by the architectural sequence in Topkapı's second patio, the doors to happiness are opened.

For me, Remembering Istanbul is about reviewing an extraordinarily intense decade that spanned my artistic direction of the 5th International Istanbul Biennial in 1997, my extensive participation as a member of the biennial's advisory board, and further work as chief curator for the Istanbul Modern until the year 2007. These were prolific yet difficult years that gave me the opportunity to delve more deeply into the heart of the city and boost some of its strong points, years that left not an inch of space for nostalgia, nor any room for romanticism or exoticism. I remember generous and determined people who created a biennial model that was essential for the city to reinvent itself, to take its place on the international map of prestigious sites. People such as Melih Fereli, Fulya Erdemci, Emre Baykal, Bilge Uğurlar, and many others made it possible to create cities within the city in order to accommodate other world visions.

Looking back at the biennial, it was an extraordinary professional exercise. I was given unprecedented freedom. A thousand doors were opened to me in the city and a fabulous universe of possibilities lay before me. Upon arriving in Istanbul I was presented with a model, a context, and a challenge: the model of a biennial that gave the entire artistic responsibility to a single curator, and a sociopolitical context that challenged the contradictions between cosmopolitanism, secularization, and patriarchal atavism. The challenge consisted of interpreting all of these forces, and using contemporary aesthetic language

deneyim gibi görünüyor. Eşi benzeri görülmemiş bir özgürlük içindeydim. Şehirde bana binlerce kapı açıldı, önümde harikulade bir imkânlar evreni uzanıyordu. İstanbul'a vardığımda bana bir model, bir bağlam ve çözmekle yükümlü olduğum bir mesele sunuldu: Tüm sanatsal sorumluluğu tek bir küratöre yükleyen bir bienal modeli. Kozmopolitlik, laiklik ve erkek egemen gelenek arasında yer alan, çelişkilere meydan okuyan sosyopolitik bir bağlam. Çözmem gereken mesele, tüm bu güçleri yorumlamak ve güncel estetik dili kullanarak bu güçlere uluslararası bir referans noktası haline gelecek bir sergi biçimi sağlamaktı. Önemli etkileşim mekânları seçmeyi, farklı jeopolitik kökenlere sahip sanatçılar arasında yeni ortak varoluş biçimleri önermeyi ve yerel kavramları uluslararası bir bağlamda yeniden düşünmeyi başardım.

Bienal ayrıcalıklı bir sergi biçimidir, Arthur C. Danto'nun son derece güzel tarifiyle, her bienal "uluslarüstü bir ütopya üzerine yazılmış bir makale"dir. Bienaller, yapıtlarını sergilediği yerel sanatçıları uluslararası dağarcığa sahip yaratıcılar olarak kabul eder. Kuşaklarüstü, disiplinlerüstü, çok kültürlü karşılaşmaları destekler ve geliştirirler. Turizm pazarlaması için etkili stratejiler tasarlar, şehirlerin ekonomisini canlandırırlar. Bu sebeptendir ki, şimdiki zamanın yorumlanması ve yeniden icat edilmesi için temel önemde referans noktaları olarak çoğalmaya devam etmektedirler.

5. İstanbul Bienali kariyerimdeki en önemli projelerden biri ve beni hâlâ besleyen estetik ve siyasi tasavvurlara biçim vermem yolunda harika bir fırsattı. Kadın sanatçılara yapılan vurgu, geniş sergi mekânları dizisinin farklı şekillerde kullanılması ve birbiriyle bağlantılandırılmasıyla ifade edildi. Demiryolu istasyonları (Sirkeci ve Haydarpaşa) ve havaalanı gibi kamusal alanlar yeni kimliklere açılan geçitler olarak kavramsallaştırıldı. Louise Bourgeois, Soo-Ja Kim, Shirin Neshat, Janine Antoni, Şükran Moral, Eglé Rakauskaitė, Semiha Berksoy ve Ana Mendieta'nın dişil tasavvurları tarihi Aya İrini Kilisesi'ni bir tür kozmik vajinaya dönüştürdü; birçok diğer kadın sanatçı da bienalde iz bıraktı. Yerebatan Sarnıcı bilinçaltına kişisel ve kolektif bir yolculuğa dönüştü ve Eulàlia Valldosera'nın simya performanslarına, Manuel Piña'nın özgürlük arzularına ve Nikos Navridis'in temel nefes alma alıştırmalarına ev sahipliği yaptı. Sarnıcın karanlık iç mekânı, Olafur Eliasson'un sudan bir perdede unutulmaz bir şekilde izini sürdüğü şiirsel gökkuşaklarına da imkân sağlayabildiğini gösterdi.

Topkapı Sarayı külliyesi dahilindeki Darphane-i Âmire bienalin

to provide them with an exhibition format that would become an international point of reference. I was able to choose places of significant interaction, to propose new forms of coexistence between artists of different geopolitical origins, and to rethink local concepts within an international context.

Biennials are a privileged exhibition format and, as Arthur C. Danto describes so well, "essays on a transnational utopia." They display the works of local artists as authors with international vocabularies. They promote transgenerational, transdisciplinary, multicultural encounters. They design efficient strategies for tourist marketing and revitalize cities' economies. For this reason they continue to proliferate as essential points of reference for the interpretation and reinvention of the present.

The 5th Istanbul Biennial was one of the most important projects in my career and a brilliant opportunity to give form to the aesthetic and political visions that still sustain me. The emphasis on women artists was expressed by the different ways in which the extensive array of exhibition venues were employed and interconnected. Public spaces such as railway stations (Sirkeci and Haydarpaşa) and the airport were conceived as doorways to new identities. The historic Hagia Eirene was transformed into a kind of cosmic vagina where the female visions of Louise Bourgeois, Soo-Ja Kim, Shirin Neshat, Janine Antoni, Şükran Moral, Eglé Rakauskaitė, Semiha Berksoy, Ana Mendieta, and many others left their mark. The Yerebatan Cistern became a personal and collective journey into the unconscious and played host to Eulàlia Valldosera's alchemical performances, Manuel Piña's yearnings for freedom, and Nikos Navridis's essential breathing. Within its dark interior it also revealed the possibility of poetic rainbows such as the one unforgettably traced by Olafur Eliasson on a curtain of water.

The Imperial Mint, within Topkapı Palace, was the epicenter of the biennial. Its labyrinthine structure became a metaphor for a city within a city and welcomed a host of polymorphic proposals. Performances were also carried out on the Bosphorus, for instance *Both Shores* by Cai Guo-Qiang, which attempted to connect the European and Asian sides, and Maaria Wirkkala's *Found a Mental Connection*, a light projection made for the Maiden's Tower that enabled viewers to see this unique building covered in soft moonlight. The city became a text that could be read from multiple perspectives. Posters by Felix Gonzalez-Torres were displayed on walls, a paradigmatic video by

merkez üssüydü. Darphane binasının labirenti andıran yapısı şehir içinde şehir kavramının metaforu haline geldi ve bir dizi çokbiçimli öneriye ev sahipliği yaptı. Boğaz'da da performanslar gerçekleştirildi. Örneğin Cai Guo-Qiang'ın *İki Yaka* adlı performansı Avrupa ve Asya yakalarını bir araya getirmeye çalıştı; Maaria Wirkkala'nın Kız Kulesi için tasarlanmış *Zihinsel bir Bağlantı Buldum* başlıklı ışık projeksiyonu ise izleyicilerin bu eşsiz binayı yumuşak bir ay ışığında görmesini sağladı. Şehir, birçok farklı bakış açısından okunabilen bir metin haline geldi. Felix Gonzalez-Torres'in afişleri duvarlarda sergilendi; Mariko Mori'nin paradigmatik videosu Taksim Meydanı'nda gösterildi; Tracy Emin ise Türkiyeli bir balıkçı ile arasında geçen aşk hikâyesini Pera Palas Oteli'nde yeniden inşa etti. Kültür grubu ise bienalin en iddialı ve toplumsal anlamda birleştirici projelerinden birini Karanfilköy'de mahallelinin etkin katılımıyla gerçekleştirerek, *Barınma hakkı ortak yaşam mekânı hakkıdır* sözünün doğruluğunu kanıtladı.

İstanbul bana bir zamanlar Arşimet'in talep ettiği şeyi, yani dünyayı oynatacak noktayı verdi, kendi zamanımın ruhunu yorumlayacak, farklı bilgi ve değişim mantıkları kullanarak yolumu bulabileceğim noktayı. Belirli bir zaman ve yerde buluştukları anda estetik ve siyasi gerilimleri yeniden formüle etmeyi başardım ve o yer ve zaman açısından önemli ve geçerli söylemsel stratejileri ifade edebildim.

Bir serginin küratörlüğünü yapmak, bir dönemin ruhunu yorumlamayı önermek gibi bir şey. Ardından, bienalin şekillenme zamanı geldiğinde, uygun bir yaklaşımın tasarlanması gerekir. 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nde bu yaklaşım kendini başlıkta gösterdi: *Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne*. Bu başlık, ilhamını Rainer Maria Rilke'den alarak sanat ile hayatı birbirine bağlama, klasik ölçütlerden uzak yeni güzellik biçimlerini istekle kucaklama ve bir şehrin de bir metin gibi okunabileceği, yorumlanabileceği ve dönüştürülebileceği bilincini sağlama arzusuna gönderme yapıyordu. Siyasi, kültürel veya aşka dair olsun, tüm çevirilerin/aktarımların ve tüm değiş-tokuşların içkin güçlükleri vardır, İstanbul'a 10 yıl boyunca duyduğum tutkuda da bu güçlükler eksik olmadı. Dünyada başka hiçbir yer, sihirli varlıklarla düşüp kalkma imkânını sunmuyor, bir yandan canavarlar peşinize düşmüş olsa da. Bu yüzden hem şehrin kendisine hem de bienale uzun ve sağlıklı bir yaşam dilemek isterim. Umuyorum ki, gelecekteki küratörler ve sanatçılar şehrin harikalarıyla beraber

Mariko Mori was screened in Taksim Square, and Tracey Emin reconstructed a love story with a Turkish fisherman at Pera Palace Hotel. The KÜLTÜR group created one of the biennial's most ambitious and socially integrating projects in the Karanfilköy neighborhood, whose inhabitants played an active part in the event, proving that *The right to shelter is the right for convivial space*.

Istanbul offered me what Archimedes once requested, a standpoint from which to move the world, to interpret the spirit of my times, to find my way using different logics of knowledge and exchange. I was able to reformulate aesthetic and political tensions as they met at a specific time and place, and to articulate discursive strategies that were relevant to that time and place.

Curating an exhibition is like proposing to reinterpret the spirit of an age. Then, when the time comes for it to take shape, an appropriate approach must be designed. At the 5th Istanbul Biennial that approach came in the form of the title, *On Life, Beauty, Translations and Other Difficulties*, which was echoing Rainer Maria Rilke and referred to the desire to connect art and life, to willingly embrace new forms of beauty removed from classical standards, to gain the awareness that a city, like a text, can be read, interpreted, and transformed. All translations and all exchanges, whether political, cultural, or amorous, have inherent difficulties, and these were not absent during my 10-year passion for Istanbul. No other place in the world offers the possibility of brushing against heavenly beings, even while being hounded by monsters. This is why I would like to wish both the city and the biennial a long and healthy life. I hope that future curators and artists can shine alongside its marvels and that they may defeat or at least attempt to escape from its monsters. The truth is that to recover from the passion, the pain, and the unforgettable pleasures that make this city a copy of the universe is within the realm of the possible.

ROSA MARTÍNEZ (1955) is an independent curator and art advisor based in Barcelona. She has directed several international biennials, including the one in Barcelona (1988-91), the 5th Istanbul Biennial (1997), SITE Santa Fe (1999), and e v + a in Limerick, Ireland (2000). She curated the Spanish Pavilion at the 50th Venice Biennale (2003) and the International Art Exhibition at the 51st Venice Biennale (2005). She has co-curated biennials in Rotterdam (Manifesta 1, 1996); Busan, South Korea (2000); Moscow (2005, 2007); and São Paulo (2006). From 2004 to 2007 she was chief curator at the Istanbul Modern. Currently she is co-curating TRA: *Edge of Becoming* for the Palazzo Fortuny in Venice (2011). (rosamartinez.com)

parlamayı, canavarlarını mağlup etmeyi veya en azından onlardan kaçıp kurtulmayı başarırlar. Hakikat şu ki, bu şehri kâinatın bir sureti kılan tutku, acı ve unutulmaz hazların ardından kendini toparlamak imkân dahilinde.

ROSA MARTÍNEZ (1955) bağımsız küratör ve sanat danışmanı, Barcelona’da yaşıyor ve çalışıyor. Aralarında Barcelona (1988–91), 5. İstanbul Bienali (1997), SITE Santa Fe (1999) ve Limerick, İrlanda’daki e v + a’nın (2000) da bulunduğu birçok uluslararası bienali yönetti. 50. Venedik Bienali’nde (2003) İspanya Pavyonu’nun, 51. Venedik Bienali’nde ise Uluslararası Sanat Sergisi’nin küratörlüğünü yaptı. Rotterdam (Manifesta 1, 1996), Busan, Güney Kore (2000), Moskova (2005, 2007) ve São Paulo’da (2006) düzenlenen bienallerde eş küratörlük görevini üstlendi. 2004 ile 2007 yılları arasında İstanbul Modern’in şef küratörlüğünü yürüttü. Şu anda Venedik’teki Palazzo Fortuny için *TRA: Edge of Becoming* başlıklı serginin eş küratörlüğünü gerçekleştiriyor. (rosamartinez.com)

5. Uluslararası İstanbul Bienali

5th International Istanbul Biennial

BİENAL BAŞLIĞI / TITLE

Yaşam, Güzellik, Çeviriler / Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne /
On Life, Beauty, Translations and Other Difficulties

OCTOBER 5 EKİM–NOVEMBER 9 KASIM 1997

KÜRATÖR / CURATOR Rosa Martínez

MEKÂNLAR / VENUES

Darphane-i Âmire / *The Imperial Mint*
Aya İrini Müzesi / *Hagia Eirene Museum*
Yerebatan Sarnıcı / *Yerebatan Cistern*
Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi / *Women's Library and Information Center*
Sirkeci Garı / *Sirkeci Train Station*
Haydarpaşa Garı / *Haydarpaşa Train Station*
Kız Kulesi / *Maiden's Tower*
Atatürk Havaalanı / *Atatürk Airport*
The Marmara Hotel
Pera Palas Otel / *Pera Palace Hotel*
Karanfilköy, Akatlar
Taksim Meydanı / *Taksim Square*
Sultanahmet Meydanı / *Sultanahmet Square*

SANATÇILAR / ARTISTS

Eija-Liisa Ahtila
Ana Laura Aláez
Helena Almeida
Halil Altındere
Janine Antoni
Kutluğ Ataman
Vahap Avşar
Şükran Aziz
Semiha Berksoy
Meta İsæus Berlin
Eva Eszter Bodnár
Oscar Bony
Louise Bourgeois
Rebecca Bournigault
Daniel Buetti
Patrick van
Caecckenbergh
Cai Guo-Qiang
Maurizio Cattelan
Johan Creten

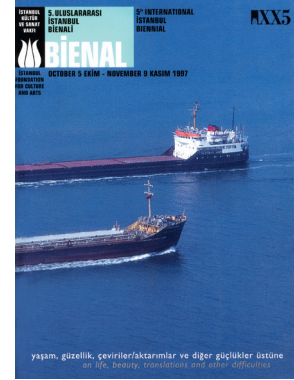
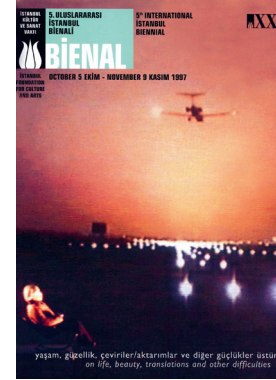
Dorothy Cross
Yael Davids
Diller+Scofidio
Jimmie Durham
Olafur Eliasson
Tracey Emin
Türkan Erdem
Chohreh Feyzjdjou
Michel François
Simryn Gill
Leszek Golec & Tatiana
Czekalska
Felix Gonzalez-Torres
Joseph Grigely
Yolanda Gutiérrez
Federico Guzmán
CM von Hausswolff
Irit Hemmo
Juan Fernando Herrán
Richard Hoeck

Carsten Höller
IRWIN
Bedi İbrahim
Ann Veronica Janssens
Soo-Ja Kim
Sophia Kosmaoglou
Oleg Kulik
KÜLTÜR
Antal Lakner
Moshekwa Langa
Leonilson
Anna Lindal
Anna Lislegaard
Lani Maestro
Elahe Massumi
Cristina Mateus
Matthew McCaslin
Ana Mendieta
Antoni Miralda
Şükran Moral

Mariko Mori
Nikos Navridis
Shirin Neshat
Rivane Neuenschwander
Roberto Obregón
Orlan
Ebru Özseçen
Marta Maria Pérez Bravo
Manuel Piña
Liza May Post

Eglè Rakauskaitė
Flávia Ribeiro
Pipilotti Rist
Chryssa Romanos
Lotty Rosenfeld
Beverly Semmes
Stahl Stenslie (Cortex)
Jana Sterbak
Eve Sussman
Bülent Şangar

Sam Taylor-Wood
Lin Tian-Miao
Grazia Toderi
Eulàlia Valldosera
Laura Vickerson
Mark Wallinger
Martin Weber
Maaria Wirkkala



YAYINLAR / PUBLICATIONS

5B Kataloğu / *5B Catalogue*
Sayfa sayısı / *Number of pages:* 216
Basım tarihi / *Date of publication:* 1997
Baskıya hazırlayan / *Editor:* Emre Baykal
Metinler / *Texts by* Şakir Eczacıbaşı (sunuş/*introduction*), N. Fulya Erdemci (önsöz/*foreword*), Rosa Martínez

5B+ Kataloğu / *5B+ Catalogue*
Sayfa sayısı / *Number of pages:* 280
Basım tarihi / *Date of publication:* 1998
Baskıya hazırlayan / *Editor:* Emre Baykal
Metinler / *Texts by* Melih Fereli (önsöz/*foreword*), Milton J. Tornamira, 5 & 7 Ekim 1997 tarihindeki panellerin metinleri / *the texts of panel discussions held on October 5 & 7, 1997* (Ali Akay, Osman Oymak, Ahmet Soysal, Şahika Yüksel; Mahmut Mutman, Isabel Carlos, Jimmie Durham, Robert Fleck, Gill Hedley, Halil Nalçaoğlu; Ali Akay, Llian Llanes Godoy, Claude Gosselin, Kasper König, Rex Moser, Barbara Vanderlinden; Hüseyin Bahri Alptekin, Ute Meta Bauer, Ursula Biemann, Borut Vogelnik – IRWIN, Ferda Keskin, Suzana Milevska; Gregory Volk, Paolo Colombo, Johan Creten, Tracey Emin, Hasan Bülent Kahraman, Sophia Kosmaoglou, Harald Szeemann)



Eglė Rakauskaitė
Tuzak: Cennetten Kovulma, 1997
 Performans ve video projeksiyonu
 Aya İrini Müzesi
 Fotoğraf: Murat Germen, Ekmel Ertan,
 İKSV Arşivi

Eglė Rakauskaitė
Trap: Expulsion from Paradise, 1997
 Performance and video projection
 Hagia Eirene Museum
 Photography: Murat Germen, Ekmel Ertan,
 İKSV Archives



Lotty Rosenfeld
 İstanbul'daki sanat gösterisi (5 Ekim 1997) ve video gösteriminden
 Sultanahmet Meydanı
 Fotoğraf: Murat Germen, Ekmel Ertan, İKSV Arşivi

Lotty Rosenfeld
 From the actions performed in Istanbul (October 5, 1997) and video screening
 Sultanahmet Square
 Photography: Murat Germen, Ekmel Ertan, İKSV Archives



KÜLTÜR
Barınma hakkı dost yaşam hakkıdır
 Karanfilköy'de etkinlik, 5 Ekim 1997
 Fotoğraf: Murat Germen, Ekmel Ertan, İKSV Arşivi

KÜLTÜR
The right to shelter is the right for convivial space
 Event at Karanfilköy, October 5, 1997
 Photography: Murat Germen, Ekmel Ertan, İKSV Archives



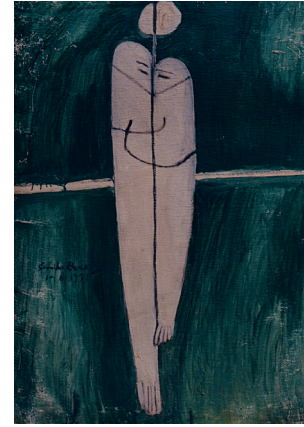
Louise Bourgeois
Örümcek, 1994
 Aya İrini Müzesi
 Courtesy Robert Miller Gallery, New York izniyle
 Fotoğraf: Murat Germen, Ekmel Ertan, İKSV Arşivi

Louise Bourgeois
Spider, 1994
 Hagia Eirene Museum
 Courtesy Robert Miller Gallery, New York
 Photography: Murat Germen, Ekmel Ertan, İKSV Archives



Maaria Wirkkala
Zihinsel bir Bağlantı Buldum, 1997
 Kız Kulesi için ışık projesi
 Fotoğraf: Murat Germen, Ekmel Ertan,
 İKSV Arşivi

Maaria Wirkkala
Found a mental connection, 1997
 Light project for Maiden's Tower
 Photography: Murat Germen, Ekmel Ertan,
 İKSV Archives



Semiha Berksoy
Aşk—Birlik, 1971
 Aya İrini Müzesi
 Fotoğraf: Murat Germen, Ekmel Ertan,
 İKSV Arşivi

Semiha Berksoy
Love—Unity, 1971
 Hagia Eirene Museum
 Photography: Murat Germen, Ekmel Ertan,
 İKSV Archives



CM von Hausswolff
Avrupalılaştırıcı (solda) ve
Asyalılaştırıcı, 1997
 Karşık teknik
 Haydarpaşa Garı (solda) ve Sirkeci Garı
 Fotoğraf: Murat Germen, Ekmel Ertan,
 İKSV Arşivi



CM von Hausswolff
Europeaniser (left) and *Asianiser*, 1997
 Mixed media
 Haydarpaşa (left) and Sirkeci train stations
 Photography: Murat Germen, Ekmel Ertan,
 İKSV Archives



Bülent Şangar
İsimsiz, 1997
 90 fotoğraf, yerleştirme
 Darphane-i Âmire
 Fotoğraf: Murat Germen, Ekmel Ertan,
 İKSV Arşivi

Bülent Şangar
Untitled, 1997
 90 photographs, installation
 The Imperial Mint
 Photography: Murat Germen, Ekmel Ertan,
 İKSV Archives

6. Uluslararası İstanbul Bienali, 1999

Tutku ve Dalga

— Paolo Colombo

Konuşmama başlamadan önce söylemek istediğim bir şey var: Keşke 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratörü Rosa Martínez de bu panelde yer alsaydı. Maalesef burada bize katılamadı. Onun bienalini çok sevmiştim ve 6. Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratörü olarak atanmamı desteklediği için Rosa'ya vefa borcum var.

İstanbul Bienali'nin küratörlüğüne aday gösterilmeyi beklemiyordum. Doğru söylemek gerekirse, aklımın ucundan bile geçmiyordu. Küratörlüğe atandığımda, bunun insanın hayatta bir kez karşısına çıkan fırsatlardan olduğunu hissettim. Bienali hem duygusal anlamda bana çok yakın hem de İstanbul ile bağlantısı olan bir şeye ithaf etmeye karar verdim. Bunun için de müziği ve 1890'ların sonunda Arnavutköy'de doğmuş bir müzisyeni, Antonis Diamantidis'i seçtim. Bir sokak müzisyeni olan Diamantidis'in benzersiz bir sesi varmış, o zamanlar ancak Enrico Caruso'nun ondan iyi olduğu söylenirmiş. 1912'de, aşağı yukarı 16 yaşındayken, takma bir isimle şarkı söylemeye başlamış. Marcel Duchamp'a layık bir kelime oyununa başvurarak, sahne ismi olarak Türkçe'deki "dalga" ve Yunanca'da "tutku" anlamına gelen "dalgas" kelimelerine gönderme yapan Dalgas'ı seçmiş (benim bienalimin başlığı olan *Tutku ve Dalga* da işte buradan geliyor).

Bu sahne ismi Diamantidis'in çifte kültürel ve dilbilimsel mirasını selamlıyordu. İsim, doğum yeri olan deniz kenarındaki köyüne ve sesini dalgalandırabilmesine, modüle edebilmesine doğrudan gönderme yapıyordu. Aşk ve acı dolu şarkılar söyledi. Yunanca'da bu tür şarkılara, acı ve sıkıntı ifade etmek için sık sık tekrarlanan ve şarkının kıtalarını melodik bir bütün haline getiren *aman, aman* nidasından hareketle *amanedes* adı verilir.

Yirmi beş yıl önce ilk kez dinlediğimden beri Diamantidis'in müziğini hep çok sevdim. Başlıkta bir müzisyenin hayat hikâyesine gönderme yaptığım ve bu hikâyeyi sergi için bir metafor olarak kullandığım için, bienali bireysel tarihler etrafında inşa etmek istedim. Dalgas 1922'de, Türkiye ve Yunanistan arasında gerçekleşen nüfus mübadelesinin sonucunda Türkiye'den ayrıldı. Hem Türkiye'de hem de Yunanistan'da, sokaklarda, kahvelerde ve tiyatrolarda şarkı

6th International Istanbul Biennial, 1999

The Passion and the Wave

— Paolo Colombo

Before I begin, I would like to say that I wish our panel also featured Rosa Martínez, who curated the 5th International Istanbul Biennial. Unfortunately she is not able to be with us. I loved her biennial and I owe Rosa a debt of gratitude for supporting my appointment as curator of the 6th International Istanbul Biennial.

I did not expect to be a candidate for curating the Istanbul Biennial. To be honest, it was something I did not even remotely imagine. When I was appointed, I felt that it was a once-in-a-lifetime opportunity. I decided to dedicate the biennial to something that was very close to me and that had a connection with Istanbul. I chose music, and in particular a musician who was born in Arnavutköy in the late 1890s, Antonis Diamantidis. He was a street musician with an exceptional voice, at the time considered second only to Enrico Caruso. In 1912, when he was about 16, he began to sing under a pseudonym. He came up with a verbal pun worthy of Marcel Duchamp, choosing the name Dalgas for his performing persona, a reference to the words *dalga* and *dalgas*: *dalga* meaning "wave" in Turkish, and *dalgas* meaning "passion" in Greek (hence the title of my biennial, *The Passion and the Wave*).

His stage name acknowledged his double cultural and linguistic heritage. The name was a direct reference to the village by the sea where he was born, and to the fact that he could modulate his voice like a wave. He sang songs of love and sorrow. In Greek, these particular types of songs are called *amanedes*, because of the words *aman, aman* ("alas, alas") frequently repeated to indicate sorrow and distress, and to tie the stanzas of the song into a melodic whole.

I have loved his music since the first time I heard it, 25 years ago. I wished to construct the biennial around individual histories, as I was myself referring to a musician's life story in the title and treating it as a metaphor for the show. Dalgas left Turkey in 1922, as a consequence of the population exchange between Turkey and Greece. He sang in the street, in cafés, and in theaters in both Turkey and Greece, and ended up singing on cruise boats toward the end of his life. He stopped singing altogether shortly before World War II (he said that there was

söyledi, hayatının son dönemlerinde kendini seyahat gemilerinde şarkı söyler buldu. İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasından kısa bir süre önce (savaşla müziğin beraber olamayacağını söyleyerek) şarkı söylemeyi tamamen bıraktı. 1943'te öldü.

Sanat açısından bakarsak, sanatçıların anlattığı bireysel hikâyelere, sanatçıların duygularına ve şiirde "şairin sesi" denen şeye ilgi duyuyordum. *New Yorker*'ın 1985 tarihli bir sayısında Joseph Brodsky'nin "Bizans'tan Kaçış" başlıklı bir makalesini okuduğumu hatırladım. Bu makale bienal için taslak şemam olarak işlev gördü. Brodsky'den bir alıntı yapmama izin verin: "Zamanın bilincinde olmak son derece derin bir bireysel yaşantıdır. Yeryüzündeki yaşamı süresince herkes kendini er ya da geç Robinson Crusoe konumunda bulur, çentikler atar, diyelim yedisini ya da onunu çizdikten sonra hepsinin üzerine bir çizgi çeker. Süslemenin kökeni budur, geçmiş uygarlıklardan ya da o kişinin ait olduğu uygarlıktan bağımsız olarak. Bu çentik atma köklü bir yalnızlığı gerektiren bir eylemdir, kişiyi yalıtır ve onu, kendi benzersizliğini değilse de, en azından dünyadaki varlığının özerkliğini anlamaya zorlar."

Bienal için, sanat üzerine programlı bir yaklaşımla söylem geliştiren değil, bir hikâye anlatmaya, psikoloji ve duygularla ilişkili meseleleri incelemeye öncelik tanıyan sanatçılar aramaya başladım.

Bienal küratörlüğüne seçildiğim bana bildirildiğinde sanırım 1998 yılının Temmuz ayıydı. Telefon konuşmasını gayet net hatırlıyorum; bir havaalanındayım ve sevinerek hemen "evet" dedim. Sanırım ekiple beraber çalışmaya Ağustos'ta başladık, yani planlanan açılıştan 13 ay önce. Her şey gayet pürüzsüz gitti; sergiyi katılan sanatçı sayısı açısından sınırlı tutmayı ama yapıtların niteliği açısından derine inmeyi kararlaştırmıştık. 6. Uluslararası İstanbul Bienali'ne 55 kadar sanatçının katılmasına ve bu rakamı aşmamaya karar vermiştik.

1999'da İstanbul'da, en azından bugün bildiğimiz anlamda, kullanabileceğimiz herhangi bir sanat mekânı yoktu. Kabaca dört mekân arasından seçim yapacaktım. Bunlardan biri Tophane-i Amire'ydi ama burası bana pek uygun gelmiyordu. Diğer üçü ise Aya İrini Kilisesi, Yerebatan Sarnıcı ve Dolmabahçe Sarayı'nın mutfaklarıydı. Dolmabahçe Sarayı'nın mutfakları hoşuma gitmişti. 2.000 metre karenin üzerinde sergi alanı vardı, mekân merkeziydi, ulaşım kolaydı. Aya İrini ve Yerebatan Sarnıcı'nı da kullanmaya karar verdim.

Bunun yanı sıra, bazı yapıtları bu ana mekânlar dışında sergileyerek şehrin diğer bölgelerini de sergiye dahil etmek istiyordum.

not going to be any music with the war). He died in 1943.

In terms of art, I was interested in individual histories narrated by artists, in their emotions, and in what in poetry is called "a voice." I remembered reading an article by Josef Brodsky in a 1985 issue of the *New Yorker* titled "Flight from Byzantium." This article in a way functioned as my blueprint for the biennial. Let me quote from Brodsky's writing: "An awareness of time is a profoundly individual experience. That in the course of this life every person sooner or later finds himself in the position of Robinson Crusoe, carving notches and, having counted, say, seven of them or ten, crossing them out. Such is the origin of ornament, regardless of preceding civilizations, or of that to which this person belongs. And these notches are a profoundly solitary activity, isolating the individual and forcing him toward an understanding, if not of his uniqueness, then at least of the autonomy of his existence in the world."

For the biennial, I began to look for artists who privileged narrating a story and probing issues linked to psychology and emotions over programmatically developing a discourse on art.

I think it was July of 1998 when I was told that I had been selected to curate the biennial. I clearly remember the phone call; I was at an airport and I was delighted to say "yes" immediately. I think we began working with the team in August, 13 months before the scheduled opening. Everything went smoothly; the idea was to keep the exhibition small in terms of the number of artists participating, but to go deep in terms of works. We decided that the 6th International Istanbul Biennial would feature about 55 artists, not more.

In 1999 there were no art spaces, at least as we know them today, available in Istanbul. I had the choice of roughly four spaces. One of them was Tophane-i Amire, which I didn't really feel comfortable with. The other three were the church of Hagia Eirene, the cistern of Yerebatan, and the kitchens of Dolmabahçe Palace. I liked the kitchens of Dolmabahçe. They had more than 2,000 square meters of exhibition space and the location was central, easily accessible. I decided to use Hagia Eirene and the Yerebatan Cistern as well.

I also wished to involve other parts of the city by exhibiting a number of works of art outside these main venues. There was going to be a large written work by Ugo Rondinone (*Where do we go from here?*) at the Üsküdar Piers, which ended up being displayed in Taksim Square. Indeed, a number of issues arose regarding the usage of public

Üsküdar'daki dalgakıranda Ugo Rondinone'nin büyük bir yazılı yapıtı (*Where do we go from here!*) yer alacaktı ama sonunda Taksim Meydanı'nda sergilendi. Kamusal alanın kullanımı konusunda bir dizi sorun çıktı. Örneğin, o zamanlar Anadolu yakasından Avrupa'ya yolcu taşıyan Boğaz vapurlarının hepsinin büfesinde televizyon vardı. Fikrimiz bazı sanatçıların kısa videolarını bu vapurlarda göstermekti. Bu videolarda diyalog veya yorum olmayacaktı. Örneğin Pipilotti Rist'in müzik videolarından bir seçki, ayrıca daha az bilinen sanatçılardan da başka yapıtlar olacaktı. Christopher Wool'un afişleri de şehrin çeşitli yerlerine serpiştirilecekti.

12 Temmuz 1999'da, pek yakında beraber, omuz omuza birçok kahramanca mücadeleye gireceğimiz Melih Fereli beni arayarak devletin, başta söylenenin aksine, Dolmabahçe'yi mekân olarak veremeyeceğini bildirdi. Melih o zamanlar İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın genel müdürüydü. Sonunda bu mekânı altı haftalığına kullanma izni almayı başardık, tesadüf o ki bu süre de bienalin süresine denk geliyordu.

Sonra bir olay daha gerçekleşti, hepinizin hatırladığına hiç şüphem olmayan, trajik bir olay. 17 Ağustos'ta, planlanan açılıştan 30 gün önce, İzmit'te büyük bir deprem oldu ve maalesef çok sayıda kişinin ölümüne yol açtı, birçok insan evsiz kaldı. Ülke şoktaydı, bienal ikinci planda kalmıştı. İstanbul Bienali çalışanlarının büyük bölümü ordu ve kurtarma ekipleriyle beraber çalışmak üzere İzmit'e gitti.

6. Uluslararası İstanbul Bienali'nin geleceği belirsizdi. Yönetim kuruluyla yapılan uzun ve son derece hararetli bir tartışmadan sonra, sergiyi planlandığı şekilde gerçekleştirmemize izin verildi, bunu yapmamız için gerekli parayı önümüzdeki iki haftada bulmamız koşuluyla. Elbette deprem kurbanlarına yardım edebilecek kurumlara başvurmadık; sadece sanata destek veren iki kurumdan talepte bulunduk. İnanılmaz bir şekilde talebimiz kabul edildi, o nedenle burada Norton Ailesi Vakfı'na buradan kocaman bir "Teşekkür!" etmek isterim. Bienale cömertçe yardımda bulunan diğer birkaç kişiyi, özellikle de Fildelfiya'daki Fabric Workshop and Museum'un kurucusu Kippy Stroud'u ve Atina'dan George Dragonas'ı burada anmak isterim.

2 Eylül'de İstanbul Kültür Sanat Vakfı'ndan işe koyulmamız için gereken onay geldi. Malzemeleri nakletmek, hasar gören üç yapıtı restore etmek, bir bienalde işlerin nakliyesi için yapılması gereken her şeyi yapmak, (boş ve açık bir mekân olan) Dolmabahçe'ye gerekli duvarları inşa etmek, kurulum, ışıklandırma, etiketlendirme, katalog,

spaces. For example, the ferries on the Bosphorus—the ones that go from the Anatolian side to Europe—all had televisions in their bars at the time. Our idea was to show short videos by some of the artists on these ferries. They wouldn't contain dialogue or commentaries. For example we would choose music videos by Pipilotti Rist, and other works by lesser-known artists. There were also going to be posters by Christopher Wool scattered around town.

On July 22, 1999, Melih Fereli, alongside whom we would soon fight many gallant battles, called to let me know that the state would no longer be able to give us Dolmabahçe as a venue. Melih was then general director of the Istanbul Foundation for Culture and Arts. We finally succeeded in gaining permission to use the space for six weeks, which was fortuitously the duration of the biennial.

Then there was another event, a tragic event that I am sure you all remember. On August 17, 30 days before the scheduled opening, a major earthquake hit İzmit and tragically left a very large number of people dead or homeless. The country was in shock, and the biennial was placed on the back burner. Most of the employees of the Istanbul Biennial went to İzmit to work with the army and the rescue teams.

The future of the 6th Istanbul Biennial was thrown into question. However, after a long and very animated discussion with the board, we were allowed to go ahead with the exhibition, provided that we could find the money to do so within the next two weeks. Of course we did not petition any institutions that could have helped the victims of the earthquake; we solicited two institutions that had earmarked funds only for the support of art. Amazingly we succeeded, so, a giant "Thank you!" to the Norton Family Foundation. I would also like to remember a few other people who generously supported the biennial, in particular Kippy Stroud, founder of the Fabric Workshop and Museum in Philadelphia, and George Dragonas from Athens.

On September 2 we received the go-ahead from the Istanbul Foundation for Culture and Arts. It took all of the 15 days (and most of the nights) left before the opening on September 17 to transport the materials, to restore three works that had been damaged, to do everything that a biennial needs in terms of transportation, construction of walls in Dolmabahçe (which was an empty open space), installation, lighting, labels, catalogue, hospitality, accommodations, press packages, receptions, and lectures and talks, all this amid days

misafirleri karşılama ve yerleştirme, basın dosyalarının hazırlanması, resepsiyonlar, konferanslar ve konuşmalar 17 Eylül'deki açılışa dek kalan 15 günün tamamını (ve gecelerin de çoğunu) aldı, üstelik tüm bunlar günler süren artçı sarsıntılar eşliğinde gerçekleşti. Sanatçıların cömertliği sayesinde, bienaldeki bazı yapıtları deprem kurbanları için kurduğumuz bir fona para toplamak için müzayede yoluyla sattık ve hatırı sayılır bir rakama ulaştık.

Bir ulusal yas ve matem dönemi olduğundan bazı şeylerin sınırlandırılması gerekti. Vapurlarda gerçekleşecek video gösterimini yapamadık, ülkenin ruh haline uygun olmadığını düşündüğümüz bazı yan projeleri de gerçekleştirmedik.

Davetli sanatçılar bana serginin kavramsal çerçevesinin ne olduğunu sorduklarında onlara Dalgas'tan üç şarkı içeren bir kaset gönderiyordum. Şarkılardan biri Lambros Leonharides'in lir çaldığı, İstanbul için yazılmış, acılı, özlem dolu bir şarkıydı.

Küratörlüğünü yaptığım sergilere genellikle maddi kültürün izlerini de dahil etmeye çalışıyorum. Burada yaşayanlarınız belki 2009'da İstanbul Modern'de düzenlediğim *Gölgeye Övgü* sergisini görmüştür. Sergiye katılan sanatçılar ve film yapımcıları için önemli ilham kaynaklarından biri de Türk gölge tiyatrosuydu. Maddi kültürle sanatın birbirine bağlanabileceği fikri sanırım benim bugünkü sanata bakışım açısından anahtar niteliğinde.

Dolmabahçe Sarayı'nın mutfakları bir sergi mekânı gibi kullanıldı, odalar ve izleyicileri odadan odaya yönlendiren belirgin yollar oluşturuldu. Daha geniş ana mekânın tamamı, 1960'lardaki avangard çalışmalarına bir saygı ifadesi olarak ve Türkiye modernizmine de bir selam göndermek amacıyla Türkiyeli sanatçı Ömer Uluç'a verildi.

Aslında bir kilise olan Aya İrini, ilginç bir sergi mekânı olarak değil, bu kimliği göz önünde bulundurularak kullanıldı. Altar, bu mekân için bir oyun kaleme alan Ugo Rondinone'ye teslim edildi. Oyun, iki ağaç arasında geçen ve Hristiyanlıktaki ekmek şarap ayininde anlatılanla benzerlik taşıyan bir diyalogdan oluşuyordu. Nişlere, tıpkı dini kullanımdaki kiliselerde olduğu gibi heykeller yerleştirildi (nişlerden birinde Juan Muñoz'un yapıtı olan alçıdan imal edilmiş bir cüce heykeli yer aldı). Şapel ise Christopher Wool'un resimlerine ayrıldı. Gavin Turk'un yapıtı olan sokak serserisi heykeli kilisenin arka tarafındaki bir sütunun yanına yerleştirildi; ne de olsa kiliselerde evsizlere sık sık rastlanır. Ebru Özseçen'in yapıtı, şekerden yapılmış, gözyaşı biçiminde kristallerden oluşan bir avize tavandan asılıydı. Tony Oursler'in yapıtı, yani Pantokrator'un

and days of aftershocks. Thanks to the generosity of the artists, we auctioned works from the biennial to raise money for a fund we set up to benefit the victims of the earthquake, and we collected a substantial sum.

Given that it was a time of national mourning and grief, a number of things had to be reduced. We did not show videos on the ferries, and we did not pursue some of the side projects that we felt were not in sympathy with the mood of the country.

When the invited artists asked me about the framework of the exhibition, I sent them a cassette with three songs by Dalgas. One of them was a song of sorrow and longing for Istanbul, with Lambros Leonharides playing the lyre.

I usually try to incorporate traces of material culture into the exhibitions that I curate. Those of you who live here might have seen my 2009 exhibition titled *In Praise of Shadows* at the Istanbul Modern. An important source of inspiration for the artists and filmmakers involved with the show was Turkish shadow theater. The idea that it is possible to connect material culture and art is probably the key to the way I look at art today.

The kitchens of Dolmabahçe Palace were treated like an exhibition space, with rooms built and a clear path leading visitors from room to room. The wider central space was entirely given over to the Turkish artist Ömer Uluç as an homage to his avant-garde work in the 1960s and a recognition of Turkish modernism.

Hagia Eirene, originally a church, was treated as such, rather than as an unusual exhibition space. The altar was turned over to Ugo Rondinone, who created a play. It was a dialogue between two trees, not unlike the drama that unfolds in the Christian ritual of the Eucharist. The niches, just like in active churches, contained sculptures (in one, there was a plaster midget by Juan Muñoz). The chapel housed paintings by Christopher Wool. A sculpture of a bum by Gavin Turk stood next to a column in the back; the homeless are a frequent presence in churches, after all. A chandelier by Ebru Özseçen with tear-shaped crystals made of sugar hung from a ceiling. A huge projection of an eye, like the eye of the Pantokrator, by Tony Oursler covered the whole of the central dome.

Likewise, Yerebatan Cistern was employed in a way that would not distract from the extraordinary architecture of the place. Only video projections were placed in the basilica, so that all that was necessary to revert to the purity of the architecture was to turn off

gözünü anımsatan dev bir göz projeksiyonu, ana kubbenin tamamını kaplıyordu.

Yerebatan Sarnıcı da aynı anlayışla, mekânın olağanüstü mimarisinin çektiği dikkati dağıtmayacak şekilde kullanılmıştı. Bazilikaya sadece video projeksiyonlar yerleştirildi, böylece mimarinin saflığına geri dönebilmek için ışıkların kapatılması yeterli olacaktı. Ayrıca, koridorlardan birinin sonundaki duvara yansıtılan ve oradan da suya yansıyan William Kentridge'in *Gölgelerin Geçışı* başlıklı yapıtının içerdiği müzik ve ağıtlar dışında tüm yapıtlar sessizdi. İzleyiciyi sarnıca girişte Tony Oursler'ın gözlerden oluşan videosu karşılıyordu.

PAOLO COLOMBO (1949) İstanbul Modern'in sanat danışmanı. Son dönemde küratörlüğünü üstlendiği sergiler arasında *Kayıp Cennet* (2011) ve (İrlanda Modern Sanat Müzesi, Dublin ve Benaki Müzesi, Atina, ile işbirliği içerisinde düzenlenen) *Gölgeye Övgü* (2009). 2001 ile 2007 yılları arasında Roma'daki MAXXI—Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo'nun küratörlüğünü, 1989 ile 2000 yılları arasında da Cenevre'deki Centre d'art Contemporain'in yöneticiliğini yürüttü. 6. İstanbul Bienali'nin (1999) küratörü olan Colombo, Rosemarie Trockel, Ed Ruscha, Margherita Manzelli, Francis Alÿs ve Kara Walker'ın kişisel sergilerini düzenledi.

the lights. And all of the works were silent with the exception of the music and the wailing of *Shadow Procession* by William Kentridge, which was projected on an end wall and reflected on the water. The visitor was greeted by a series of eyes by Tony Oursler.

PAOLO COLOMBO (1949) is currently the art advisor of the Istanbul Modern. Exhibitions he has curated there recently include *Paradise Lost* (2011) and *In Praise of Shadows* (in collaboration with the Irish Museum of Modern Art, Dublin, and the Benaki Museum, Athens) (2009). From 2001 to 2007 he was a curator at the MAXXI—Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo in Rome, and from 1989 to 2000 he was the director of the Centre d'art Contemporain in Geneva. He curated the 6th Istanbul Biennial (1999), and he has organized solo exhibitions devoted to the work of Rosemarie Trockel, Ed Ruscha, Margherita Manzelli, Francis Alÿs, and Kara Walker.

6. Uluslararası İstanbul Bienali

6th International Istanbul Biennial

BIENAL BAŞLIĞI / TITLE

Tutku ve Dalga / *The Passion and the Wave*

SEPTEMBER 17 EYLÜL–OCTOBER 30 EKİM 1999

KÜRATÖR / CURATOR Paolo Colombo

MEKÂNLAR / VENUES

Dolmabahçe Kültür Merkezi / *Dolmabahçe Cultural Center*

Aya İrini Müzesi / *Hagia Eirene Museum*

Yerebatan Sarnıcı / *Yerebatan Cistern*

Dış Mekânlar / *Outdoors*

SANATÇILAR / ARTISTS

Haluk Akakçe

Pedro Alvarez

Francis Alÿs

Miriam Bäckström

Sami Baydar

Nadia Berkani

Candice Breitz

Elina Brotherus

Janet Cardiff & George

Bures Miller

Mutlu Çerkez

Christina Dimitriadis

A. K. Dolven

Lukas Duwenhögger

Iran Do Espírito Santo

Nicolás Fernández

Ângela Ferreira

Vidya Gastaldon &

Jean-Michel Wicker

Arturo Herrera

Carsten Höller

Dorris Haron Kasco

Emma Kay

William Kentridge

Avish Khebrezadeh

Yuki Kimura

Margherita Manzelli

Eva Marisaldi

Gregory J. Markopoulos

Juan Muñoz

Aydan Murtezaoglu

Oliver Musovik

Csaba Nemes

Chris Ofili

Fusun Onur

Tony Oursler

Ebru Özseçen

Manisha Parekh

Neriman Polat

Michael Raedecker

Pipilotti Rist

Ugo Rondinone

Sefa Sağlam

Yehudit Sasportas

Güneş Savaş

Liang Shaoji

Malick Sidibe

Murat Şahinler

Rosemarie Trockel

Fatimah Tugger

Gavin Turk

Ömer Uluç

Francesco Vezzoli

Yelena Vorobyeva &

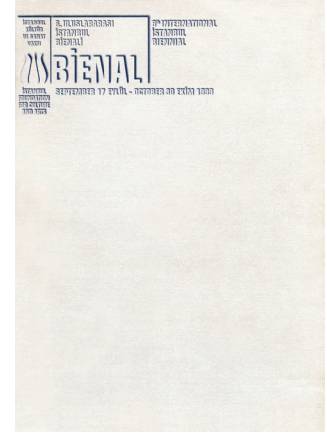
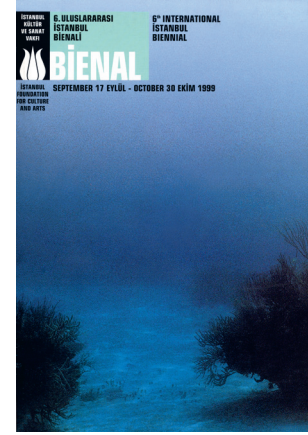
Viktor Vorobyev

Kara Walker

Gillian Wearing

Christopher Wool

Lisa Yuskavage



YAYINLAR / PUBLICATIONS

6B Kataloğu / *6B Catalogue*

Sayfa sayısı / *Number of pages*: 276

Basım tarihi / *Date of publication*: 1999

Türkçe editör / *Turkish editor*: Nihal G. Koldaş

İngilizce editör / *English editor*: Elizabeth Janus

Metinler / *Texts by* Şakir Eczacıbaşı (sunuş/*introduction*), Melih Fereli (sunuş/*introduction*), N. Fulya Erdemci (önsöz/*foreword*), Paolo Colombo

6B+ Kataloğu / *6B+ Catalogue*

Sayfa sayısı / *Number of pages*: 290

Basım tarihi / *Date of publication*: 2000

Metinler / *Texts by* N. Fulya Erdemci, Eleanor Heartney, Ahmet Soysal



Füsun Onur
İçten dışa dıştan içe, 1976
 Dolmabahçe Kültür Merkezi
 Fotoğraf: Manuel Çıtak, İKSV Arşivi

Füsun Onur
Inside out outside in, 1976
 Dolmabahçe Cultural Center
 Photography: Manuel Çıtak, İKSV Archives



Michael Raedecker
Oyuk Tepe, 1999
 Dolmabahçe Kültür Merkezi
 The Approach, Londra izniyle
 Fotoğraf: Manuel Çıtak, İKSV Arşivi

Michael Raedecker
Hollow Hill, 1999
 Dolmabahçe Cultural Center
 Courtesy The Approach, London
 Photography: Manuel Çıtak, İKSV Archives



Ugo Rondinone
Güneş Batıp da Ay Doğduğunda, 1999
 Yerleştirme, Aya İrini Müzesi
 Galerie Hauser & Wirth & Presenhuber,
 Zürich izniyle
 Fotoğraf: Manuel Çıtak, İKSV Arşivi

Ugo Rondinone
When the sun goes down and the moon comes up, 1999
 Installation, Hagia Eirene Museum
 Courtesy Galerie Hauser & Wirth & Presenhuber, Zurich
 Photography: Manuel Çıtak, İKSV Archives



William Kentridge
Gölge Kafilesi, 1999
 Lazer diske aktarılmış 35-mm film
 Yerebatan Sarnıcı
 Fotoğraf: Manuel Çıtak, İKSV Arşivi

William Kentridge
Shadow Procession, 1999
 35-mm film transferred to video and laser disc
 Yerebatan Cistern
 Photography: Manuel Çıtak, İKSV Archives



Tony Oursler
Kırılma, 1999
 Fiberglas küreler üzerine video projeksiyonu
 Yerebatan Sarnıcı
 Fotoğraf: Manuel Çıtak, İKSV Arşivi

Tony Oursler
Refraction, 1999
 Video projection on fiberglass spheres
 Yerebatan Cistern
 Photography: Manuel Çıtak, İKSV Archives



Francis Alÿs
Mañana, 1998
 Animasyon, Aya İrini Müzesi
 Fotoğraf: Manuel Çıtak, İKSV Arşivi

Francis Alÿs
Mañana, 1998
 Animated movie, Hagia Eirene Museum
 Photography: Manuel Çıtak, İKSV Archives



Janet Cardiff & George Bures Miller
Muriel Gölü Vakası, 1999
 Karışık teknik, Aya İrini Müzesi
 Fotoğraf: Manuel Çıtak, İKSV Arşivi



Janet Cardiff & George Bures Miller
The Muriel Lake Incident, 1999
 Mixed media, Hagia Eirene Museum
 Photography: Manuel Çıtak, İKSV Archives



Kara Walker
Virginia's Linç Güruhu, 1998
 Dolmabahçe Kültür Merkezi
 Courtesy Brent Sikkema Collection, New York izniyle
 Fotoğraf: Manuel Çıtak, İKSV Arşivi

Kara Walker
Virginia's Lynch Mob, 1998
 Dolmabahçe Cultural Center
 Courtesy Brent Sikkema Collection, New York
 Photography: Manuel Çıtak, İKSV Archives

7. Uluslararası İstanbul Bienali, 2001
Egokaç—Gelecek Oluşum için Egodan Kaçış

— Yuko Hasegawa

Öteki taraftan öznelliğe yeni bir yaklaşım. 7. Uluslararası İstanbul Bienali'nin direktörüydüm. Aynı zamanda bienale Asya'dan, yani İstanbul'un "öteki tarafı"ndan davet edilen ilk küratör oldum. Türkiye'nin, dost bir Asyalı ülke olarak Japonya'ya hissettiği yakınlığın zaten bir ölçüde farkındaydım. Hem Asya'da hem Avrupa'da toprağı bulunan tek ve benzersiz şehir İstanbul bize kaotik bir kültürler karışımı sunar, İstanbulluların da Asyalı ve Avrupalı tavırları harmanlayan bir düşünce tarzı var. Bu düşünce tarzı, hem bireyselliği hem de ortak yaşamaya duyulan eğilimi içerir. Uzak Doğulu bir küratör olarak bu ortama yeni öneriler getirmek ve yayılmacı eylemler sunmak benim için büyüleyici bir tecrübeydi.

Bienalin arka planında, 2001'de yüzeye çıkan toplumsal ve siyasi karmaşa –terörizm, küreselleşme karşıtlığı, göçmenlerle ilgili gerilimler- yer alıyordu, benim ana amacım ise hem şiirsel hem de eleştirel bir tavırla hem de estetik açıdan etkileyici olacak şekilde, buradaki (İstanbul'da, yani "kaosun sınırında") "gelecek oluşum" olarak isimlendireceğim şeye yönelik bir yeniden örgütlenme biçimi ortaya koymaktı. Bunun temelinde, söylem üretimini harekete geçirmek amacıyla inşa ettiğim bir kavram yer alıyordu. Bienalin temasını belirlerken, "egokaç" terimini yarattım. Bu tema, merkezindeki egonun bilincinde olan ama aynı anda dışarı, kendinden uzağa doğru genişleyen bir merkezkaç kuvveti ifade ediyordu. 20. yüzyılda bireyler, çeşitli özgürlük biçimlerini arzuladılar. 21. yüzyılda ise bireylerin özgürlüklerinin önünde bulunan, üstesinden gelmeye çalıştıkları engel kendileri.

Bir dereceye kadar Jean-Luc Nancy gibi Batılı düşünürlerin Özne hakkında ortaya koyduğu yeni fikirlerden etkilenen "egokaç" durumunu, Özne için, Asya düşüncesinden ve Asya'nın koşullarından doğan yeni bir model olarak öneriyordum. Bir model olarak egokaç, içinde yaşadığımız dönemde hayatta kalabilmek için açıklığı, anlayışı, hoşgörüyü ve bilgeliğin paylaşımını gaye edinir. Benim açımdan asıl mesele, bu terimi sanatçılara anlaşılır bir şekilde aktarabilmek ve onlardan bu terimi yorumlamalarını istemektir.

"Egofugal"deki "ego" kavramı felsefi anlamda bir kendilik,

7th International Istanbul Biennial, 2001
Egofugal—Fugue from Ego for the Next Emergence

— Yuko Hasegawa

A new approach to subjectivity from the other side. I was the director of the 7th International Istanbul Biennial, and the first curator to be invited from Asia, "the other side" of Istanbul. I was already somewhat aware of the sympathy Turkey feels toward Japan as a fellow Asian nation. Uniquely situated in both Asia and Europe, Istanbul presents a chaotic mix of cultures, and its people have a mentality that blends Asian and European attitudes—for instance both individuality and collectiveness. As a curator from the Far East, it was fascinating for me to introduce new proposals and invasive actions into this setting.

Against the background of the social and political turmoil that surfaced in 2001—terrorism, anti-globalism, social tensions related to immigrants—my main aim was to express a reorganization toward what I would call "the next emergence" here (in Istanbul, "the edge of chaos") in a manner that was poetic and at the same time critical, and in a way that would be aesthetically moving. The foundation for this was the concept I constructed as a means to awaken discourse. In establishing a theme for the biennial, I coined the term "egofugal." This theme, while recognizing the ego as the center, evokes a centrifugal force expanding outward, away from it. In the 20th century, individuals strove for liberties. In the 21st century, individuals are striving to be liberated from themselves.

Influenced to a degree by new ideas about the Subject set forward by Western thinkers such as Jean-Luc Nancy, I proposed "egofugality" as a new model for the Subject, emerging from Asian thought and conditions. As a model, it aspires toward openness, understanding, tolerance, and the sharing of wisdom in order to survive our times. The challenge was to communicate this term clearly to the participating artists, and ask them to interpret it.

"Ego" in "egofugal" is a self in the philosophical sense, the very center of oneself. In this case, it implies Cartesian ego, the origin of a long succession of various philosophical subjects. "Fugal" is a Latin word that means to diffuse away from the center. "Fugal" is the adjectival form of "fugue," a style of music, which comes from the

insanın en derin ve hakiki merkezi. Bu bağlamda kastedilen, çeşitli felsefi özneleri içeren uzun bir dizinin kökenindeki kartezyen ego'dur. "Fugal" merkezden uzağa doğru dağılmak anlamında Latince bir kelime. Bu kelime, bir müzik biçimi olan "fugue"ün sıfat hali. "Fugue" ise Latince "kaçmak" anlamına gelen *fugere* fiilinden gelir. Diğer bir deyişle, bir tür ebeleme oyunundan ya da benliğin çekirdeğindeki egodan sürekli kaçan ve kendini dışa açmaya çalışan bir güçten bahsediyoruz.

3M'den 3C'ye. Bugün, 21. yüzyılın başlangıcında, çevrenin yok oluşuna, dünya nüfusunda aşırı bir artışa, etnik çatışmalara ve ekonomilerin küreselleşmesine tanık oluyoruz. Bütün bunlar karşısında kendimize sık sık şu temel soruyu soruyoruz: "Dünya nüfusunun yarısı bu kadar varlıklı iken, neden elimizdeki kaynakları adil bir şekilde dağıtılamıyoruz?" Bu olgu, benim "3M'den 3C'ye" adını verdiğim ve 20. yüzyıldan 21. yüzyıla geçişi açıklayan basit bir modelle tanımlanabilir. 20. yüzyılı erkek-egemen ilkeler (male-dominated principles) ve bireycilik, ayrıca ileri derecede gelişmiş kapitalizmin birer ürünü olan "materyalizm" ve "monetarizm/parasalcılık" sürükledi. 20. yüzyılın sonuç ve sorunlarını miras edinen bizlere ise hayatta kalmamız ve yumuşak bir inişi başarabilmemiz için 3C, yani –"ortak akıl" (collective intelligence), "birlikte yaşam" (coexistence) ve "bilinç" (consciousness) rehberlik edecek.

Bienalin açılışına sadece 10 gün kala 11 Eylül olayı gerçekleşti. Hava trafiğinin durdurulması, sanat yapıtlarının naklini ve sanatçıların yolculuk planlarını ciddi biçimde etkiledi. Bazı sanatçılara hükümetleri İstanbul'a gitmemeleri yolunda uyarıda bulundu. Küratör olarak benim öncelikli kaygım bu koşullar altında serginin nasıl işleyeceğiydi. Bienali düzenleyenler, sanatçılar ve öğrencilerle yaptığım görüşmeler bana bu konuda çok yardımcı oldu. Bu olay benim için üzücü bir tesadüftü ama neyse ki ayakta kalmayı başardım. Bienal çalışanlarının ve çok sayıda öğrenci asistanının nazik işbirliği ve samimi teşvikleri olmadan bu projeyi gerçekleştiremezdim. Bu olay bana, mümkün olan en dolaysız şekilde, 3M'den 3C'ye geçişin önemini ve değerini gösterdi. Bu üçlünün ne anlama geldiğini daha ayrıntılı olarak açıklamama izin verin.

Bilinç, insan bedeninin tüm duyu organları aracılığıyla topladığı bilginin oluşturduğu birliktir. Medya kuramcısı Derrick de Kerckhove'nin belirttiği gibi, bilince odaklanmak, bakış noktasından varlık noktasına geçişi ifade eder. 18. yüzyılın algılar ve mantıklar fikrinden uzaklaşıyor, dünyayı beş duyumuz dahil

Latin *fugere*, "to escape." It was, in other words, a game of tag, a force continuously fleeing from the ego at the core of the self and seeking to open itself to the outside.

From the 3Ms to the 3Cs. At the beginning of the 21st century, we are experiencing environmental destruction, explosive overgrowth of the world's population, ethnic conflicts, and the globalization of economies. We often ask ourselves an essential question: "Why can't we equitably distribute existing resources, when half the world is so affluent?" This phenomenon can be characterized by a simple model, what I call "the 3Ms to the 3Cs," which addresses the shift from the 20th century to the 21st. The 20th century was led by "male-dominated" principles and individualism, "materialism," and "monetarism," which resulted from highly developed capitalism. Inheriting the consequences and problems of the 20th century, the 3Cs—"collective intelligence," "coexistence," and "consciousness"—will guide us through our survival and soft landing.

Just 10 days before the biennial opened, the incident of September 11th happened. The shipping of artworks and the artists' travel plans were seriously affected by the block on air traffic. Some of the artists were warned by their governments not to go to Istanbul. As the curator, my first concern was how the art exhibition would work in this situation. Discussions with organizers, artists, and students helped me a lot. For me, this coincidence was sad, but fortunately I survived the situation. Without the kind cooperation and sincere encouragement of the biennial staff and the many student assistants, I could not have realized this project. This incident truly brought home to me in the most direct way possible the importance and significance of the shift from the 3Ms to the 3Cs. Let me explain in more detail what the three mean.

Consciousness is a unity of information received through all the sensory organs of a human body. The focus on consciousness, as the media theorist Derrick de Kerckhove has pointed out, indicates a shift from the point of view to the point of being. We are moving away from the 18th-century idea of perceptions and logic toward an "era of the mind" in which we recognize the world through all of our sensory systems, including the five senses. We have arrived at a critical point of globalization of consciousness. There is also a change in the discourse of evaluating and conceptualizing art.

How to coexist with others is essentially the same question as how to exist. As an analogy, consider the archipelago: different islands

tüm duyu sistemlerimizle tanıdığımız bir “zihin çağı”na doğru ilerliyoruz. Bilincin küreselleşmesi olarak nitelenebilecek kritik bir noktaya varmış durumdayız. Sanatın değerlendirilmesine ve kavramsallaştırılmasına dair söylemde de bir değişiklik gerçekleşiyor.

Başkalarıyla beraber nasıl var olacağımız sorusu temelde nasıl var olacağımız sorusuyla aynıdır. Bir benzerlik kurmak adına, bir takımada hayal edelim: Kendi bağımsız niteliklerini muhafaza eden farklı adalar, denizde beraber var olurlar. Beraber var olmanın mantığı farklı janrlar dahilinde tartışılmıştır. Bu konuda sanat ve görsel biçimler nasıl bir etki yaratabilir? 1990’lardan sonra sanatçılar, kendi bireysel yapıtlarının kamusal meselelerde gerçekten de dönüştürücü birer etken olduğunun farkına varmaya başladılar.

Ortak zekâ, yeni diller, işaret sistemleri ve toplumsal örgütlenmeler gibi “kolektif”lerin oluşumunu sağlayan veya kolaylaştıran teknolojileri içerir. Bilginin potansiyel olarak paylaşılması veya değiş tokuş ihtimalinin bilgi/ağ araçlarındaki yenilikler ve siberuzayın genişlemesi aracılığıyla daha yüksek bir ortak zekâ düzeyine yol açıp açmayacağı tartışılmaktadır. Siberuzayın ortaya çıkışı dönüşümü hızlandırmıştır. Örneğin, sanatçı ve izleyici ilişkisinde, aktarım/algı ve kompozisyon/yorum arasında bir fark yoktur. “Geliştirme aşamasındaki iş” ifadesinde vurgu “iş”ten “geliştirme”ye kaymıştır. Sanatçılar artık sadece sanat yapıtları üreten kişiler olmaktan çıkıp iletişim ortamları yaratan uygulamacılara ve araçlara dönüşmektedir.

Bienalde bilinç ve ortak zekâ gibi kavramları incelemek için interaktif medyayı kullanan bir dizi sanatçı yer aldı. Mathieu Briand’ın yerleştirmesi de bu kategoriye giriyordu; katılımcılar, gözlük biçiminde göstericiler takarak bir odada geziniyor, bir düğmeye basarak diğer katılımcıların bakış açısına geçiş yaparak onların gördükleri noktadan görmeye başlayabiliyordu. Rafael Lozano-Hemmer’in yerleştirmesinde ise izleyicilerin bilgisayara girdiği kelimeler, bilgisayarın bu kelimelere karşılık geliştirdiği sorularla beraber duvara yansıtılıyordu. Kazuhiko Hachiya’nın yapıtı ise merkezkaç kuvvetin interaktif bir görselleştirmesinden oluşuyordu.

“Egokaç” yapma bir kelime olduğundan sanatçıların her biri kavramı kendine göre yorumladı. Bu kavramı bir manifesto olarak, en açık şekliyle anlamayı başaranların medya sanatçıları olduğunu düşünüyorum. Medya teknolojisi geleneksel olarak güzel sanatların dışında bir alan kabul edilir, ancak bu teknoloji felsefi açıdan büyük önem kazandı, çünkü küresel kavramsallaştırma

maintaining their individual characteristics, while coexisting together in the sea. The logic regarding coexistence has been discussed in various genres. How can art and visual forms be influential in this matter? After the 1990s, artists began to be aware that their individual works were indeed active agents in public issues.

Collective intelligence encompasses the technologies to facilitate and realize “collectives” such as new languages, sign systems, and social organizations. There is a question as to whether potential sharing and possible exchange of information will lead to a higher level of collective intelligence through innovation in information/networking tools and the expansion of cyberspace. Transformation has been accelerated by the emergence of cyberspace. For example, there is no distinction between transmission/reception and composition/interpretation in the relationship between artist and audience. In the expression “work in progress,” the emphasis has shifted from “work” to “progress.” Artists are becoming executors and media who create communication environments, rather than simply people who make artworks.

The biennial included a number of artists who use interactive media to explore such concepts as consciousness and collective intelligence. Falling into this category was Mathieu Briand, and his installation in which participants roamed around a room wearing head-mounted displays that enabled them at the press of a button to exchange perspectives with others, seeing what they were seeing. There were also Rafael Lozano-Hemmer’s installation, in which viewers entered words into a computer that were then projected onto walls alongside questions devised by the computer in response to these words, and Kazuhiko Hachiya’s interactive visualization of centrifugal force.

Because “egofugal” is a neologism, each of the artists interpreted it in his or her own way, but I believe that the media artists understood it most clearly as a manifesto. Media technology is traditionally considered outside the realm of fine art, but philosophically it has become very important because global conceptualization is formed in cyberspace and this process is closely connected to politics, ideology, and the like. Now more than ever, social networks are part of our everyday lives, and the attention of media artists is focused on the question of how different levels of relativity are formed within this magnetic field of consciousness. Their work also touches on Gibson’s affordance theory as something that influences our actions, and on architecture

siberuzayda gerçekleşiyor ve bu süreç siyaset, ideoloji ve benzerleriyle yakından ilişkili. Sosyal ağlar bugün, daha önce hiç olmadıkları kadar hayatımızın bir parçası haline gelmiş durumda ve medya sanatçılarının ilgisi de bu manyetik bilinç alanı içerisinde farklı görecelik düzeylerinin nasıl biçimlendiği sorusuna odaklanıyor. Bu sanatçıların yapıtları eylemlerimizi etkileyen bir unsur olarak Gibson'ın sağlayıcılık kuramına ve bilincin paylaşıldığı manyetik alanlar örneğinde ütopyaların gerçekleşmesiyle ilgili olarak da mimarlığa değiniyor. Bialde bu konulara örnek olarak Matti Suuronen'in 1970'lerde geliştirdiği, bir helikopterin altına asılarak bir yerden diğerine taşınabilen UFO-biçimli göçebe yaşam birimi prototipi ve SANAA'nın bir kütüphane için mekânsal tasarımı yer alıyordu.

Ortak zekâ. 1990'ların ikinci yarısında ortaya çıkan disiplinlerarası eğilim, erişilmesi mümkün olmayan ütopyalarla değil, şimdi ve burada gerçekleştirilebilecek mikro-ütopyalarla ilgileniyordu. Buna örnek olarak hem mimarlar ve medya sanatçıları hem de Hüseyin Çağlayan gibi moda, sanat ve kültürel kuram alanlarını kesiştiren kişiler örnek gösterilebilir. Ortak varoluş, örneğin engelli kişileri kuşatan sorunlar gibi siyasi veya toplumsal farktan kaynaklanan sorunlara ve ayrıca, mekânı yaratan ve yarattıkları mekânda beraber var olan kişilerin göreceliğinden ortaya çıkan olaylara odaklanıyordu. Birinci duruma örnek olarak görme engelli fotoğrafçı Evgen Bavçar ve videoları engelliler için cennet veya cehennem hayalleri içeren engelli sanatçı Magnus Wallin verilebilir. İkinci duruma örnek olarak ise Michael Lin'in Aya İrini Müzesi'nin merkezine yerleştirilen dev zemin resmi verilebilir, bu resmin amacı izleyicilere çevrelerinin bir parçası olduklarını hissettirmektir. Diğer örnekler arasında Ana Maria Tavares'in sahneye koyduğu ayna yerleştirmesi, Chris Burden'ın uçan halı yerleştirmesi, Cambalache Kolektifi'nin sokaktan geçen insanlarla eşya değiş tokuşu gerçekleştirmesi ve Rirkrit Travanija'nın projeksiyonla, bir meydana yerleştirilmiş dört ekranda dört film göstermesi sayılabilir.

Bial, dört ana mekânda ve şehrin çeşitli yerlerindeki yedi uydu mekânda sunuldu, bu kavramsal çerçeve içerisinde 63 sanatçının yapıtları gösterildi. Bu dört mekândan üçü Sultanahmet bölgesindeydi: Aya İrini Müzesi, Darphane-i Âmire ve Yerebatan Sarnıcı. Dördüncü mekân ise, İstanbul'un Asya yakası olarak bilinen bölgesindeki Beylerbeyi Sarayı Müzesi'ydi. Yedi uydu mekân arasında bir hamam, Boğaz köprüsü, bir meydan, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, bir kreş ve şehir sokakları gibi çeşitli farklı mekânlar yer alıyordu.

as the realization of utopias in the form of magnetic fields in which consciousness is shared. Examples of this in the biennial included Matti Suuronen's 1970s prototype for a UFO-shaped nomadic dwelling that can be suspended beneath a helicopter and moved around, and SANAA's spatial design for a library.

Collective intelligence. The cross-disciplinary trend that emerged in the second half of the 1990s was concerned with the realization not of unattainable utopias but of micro-utopias, in the here and now. For instance architects and media artists as well as people like Hussein Chalayan, who traverse the fields of fashion, art, and cultural theory. Coexistence focused on problems that arise out of political difference or social difference, such as the problems surrounding people with disabilities, and also on events that occur emergently out of the relativity of people creating space and existing together there. Examples of the former include Evgen Bavçar, a blind photographer, and the disabled artist Magnus Wallin, whose videos depict such things as paradise or visions of hell for the disabled. Examples of the latter include the huge floor painting by Michael Lin installed in the middle of the Hagia Eirene Museum, the aim of which was to make viewers feel that they were part of their surroundings. Then there were Ana Maria Tavares's mirror installation on the stage, Chris Burden's magic carpet installation, the Cambalache Collective's exchanging of goods involving people on the street, and Rirkrit Tiravanija's projection of four movies onto four screens in a public square.

The biennial was presented in four major venues and seven satellite sites throughout the city, showing the work of 63 artists according to this conceptual frame. The four venues included three sites in the Sultanahmet district: the Hagia Eirene Museum, the Imperial Mint, and the Yerebatan Cistern. The fourth venue was Beylerbeyi Palace Museum, in what is known as the Asian side of Istanbul. The seven satellite sites included places as diverse as a Turkish bath, the Bosphorus Bridge, a city square, Platform Garanti Contemporary Art Center, a kindergarten, and city streets.

Any biennial must refresh the city and the thinking of its attendees. Also aesthetically important are people's memories of visiting the sites and experiencing the events. For instance, one of the most impressive works was Alberto Garutti's light on the Bosphorus Bridge that illuminated every time a new baby was born in Istanbul. Meanwhile, the bombing of Afghanistan was intensifying, and each flash of light we saw on our televisions signified night raids and deaths. These

Her bienal şehri ve izleyicilerinin düşünüşünü tazelemelidir. Estetik açıdan önemli bir diğer konu ise, kişilerin mekânı ziyaretlerinden ve etkinliklerdeki deneyimlerinden geriye kalan anılarıdır. Örneğin, en etkileyici yapıtlardan biri Alberto Garutti'nin Boğaz Köprüsü'ne yerleştirdiği, İstanbul'da her doğan yeni bebekle aydınlanan yapıtıydı. Bir yandan bu olurken, Afganistan'a yönelik bombardıman yoğunlaşıyor, televizyonlarımızda çakan her ışık, gece saldırılarını ve ölümleri simgeliyordu. Bu iki zıt deneyim, gösteri kavramının anlamını yerinden oynatıyordu.

21. yüzyılda bir küratörün sorumluluğu nedir? Son 10 yılda küratörlerin ve bienallerin rollerinde büyük değişiklikler gerçekleşti. Eski modelde küratör mevcut duruma nesnel bir gözle bakarak bu duruma odaklanmayı sağlayacak sanat yapıtları seçer, bunları iyi düzenlenmiş bir festival veya arşiv yapısı içerisinde izleyiciye sunar. Güncel modelde ise küratör mevcut duruma uyarıcı ve dönüştürücü bir etkide bulunmak, sanat izleyicisiyle karşılıklı değiş tokuş temelinde, kendilindenliği teşvik etmek ve mevcut duruma yayılmacı eylemlerle müdahale etmek üzere yola çıkıyor. Bienal "temsil"den "öneri"ye doğru bir dönüşüm yaşıyor. Pek çok alanda (mimari, bilim, sosyoloji ve diğer) uzmanlaşmış bilgi ve bu alanlardaki kişisel ilişkiler ağı bienal küratörünün sahip olduğu en önemli araçlardır. Amaç, yaratıcı bir izleyici kitlesi oluşturmaya odaklıdır, yani sanatın yaratım sürecine katılan, taze yorumlar öneren, bilginin inşa sürecine katkıda bulunan bir izleyici. Bunun ise tek bir çözümü yoktur. Aksine, her birey, kendi anlam ve bilgisini yaratır.

İstanbul Bienali için tasarladığım kavramsal çerçevenin ve bienal sırasında edindiğim deneyimlerin benim küratöryel pratiğim üzerinde, Japonya'da yeni bir müzenin oluşturulması da dahil olmak üzere büyük etkisi oldu. "3M'den 3C'ye" 1999'da başladığım ve nihayet 2004 yılında meyvesini veren bir projenin, Kanazawa şehrindeki 21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi'nin yol gösterici vizyonu oldu. Bienale katılan bazı sanatçılar daha sonra müze için sipariş üzerine yapıtlar ürettirler veya yapıtları müzenin koleksiyonuna dahil edildi. O günden bu yana devlet ile özel sektör arasında sanat yoluyla yeni ilişkiler yaratmak amacını taşıyan projeler geliştirmeye devam ediyorum. 2010 yılında Japonya'da, Okayama'daki Inujima adasında Inujima Ev Projesi'nde Kazuyo Sejima ile beraber çalıştım, burada hepsi 65 yaşın üzerinde olan 70 kişilik nüfusa sahip bir köyü yeniden canlandırmak için köylülerin hayatlarını sanatla doğrudan ilişki içerisine sokmaya çalıştık. Sıradan insanları sanata dahil etmek, toplumu bir sanat

two contrasting experiences dislocated the meaning of spectacle.

What is the responsibility of a curator in the 21st century? Major changes have occurred in the last 10 years in the roles of the curator and the biennial. In the old model, the curator looked objectively at the current situation and selected artworks that brought it into focus, presenting them in a well-organized festival or archive. In the contemporary model, the curator sets out to stimulate and transform the current situation and promote spontaneity on the basis of bilateral exchange with art viewers and invasive actions into the existing situation. The biennial is changing from "representation" to "proposition." The important tool of the biennial curator is specialized knowledge about many fields (architecture, science, sociology, and so on) and personal networks in those fields. The objective is focused on building a creative audience, meaning an audience that participates in the process of creating art, offers fresh interpretations, and builds knowledge. There is no single solution. Rather, each individual creates his or her own meaning and knowledge.

The concept I devised for the Istanbul Biennial, and the experiences I had, exerted a great influence on my curatorial practice, including the creation of a new museum in Japan. "From the 3Ms to the 3Cs" became the guiding vision of the 21st Century Museum of Contemporary Art in the city of Kanazawa, a project I began in 1999 that finally came to fruition in 2004. A number of the artists who participated in the biennial went on to do commissioned works in the museum or are represented in the museum's collection. I have continued to develop projects with the aim of creating new relationships between public and private through art. In 2010, I collaborated with Kazuyo Sejima on the Inujima House Project on the island of Inujima in Okayama, Japan, where we attempted to revitalize a village of some 70 people, all over the age of 65, by bringing their lives into direct contact with art. This represented a new challenge for me: to involve ordinary people in art and change society through an art and architecture project.

My idea for a "soft landing" for the purposes of survival, the idea of rendering subjects soft and open (as well as the emphasis on cross-disciplinary approaches and networks) remains a strong focus in art and curatorial practice today. Building knowledge requires more than simply viewing, experiencing, and recalling artworks presented at temporary exhibitions such as biennials. One must continue accumulating experiences. The job of a curator could also be called a battle against amnesia. It is important that works commissioned for an exhibition

ve mimarlık projesi aracılığıyla değiştirmek benim için yeni bir meseleydi.

Hayatta kalmak amacıyla “yumuşak iniş”i hedefleyen fikrim, nesneleri yumuşak ve açık kılma düşüncesi (aynı zamanda disiplinlerarası yaklaşımlara ve ağlara yaptığım vurgu) bugün sanat ve küratöryel pratiğin güçlü odak noktaları olmaya devam ediyorlar. Bilginin inşası, sadece bienaller gibi geçici sergilerde sunulan sanat yapıtlarını izlemekten, deneyimlemekten ve hatırlamaktan fazlasını gerektirir. Kişi, deneyim biriktirmeye devam etmelidir. Küratörün görevi hafıza kaybına karşı bir mücadele olarak da nitelendirilebilir. Bir sergi için ısmarlanan yapıtların sergi kapandıktan sonra da, örneğin kalıcı yerleştirmelerin veya koleksiyonların birer parçası olarak gösterilmesi önemlidir. Geniş anlamıyla sanat yaratan, sanatla ilişkiye giren, bunu yaparken de bilgilerini başkalarına ileten ve tanıdık malzeme ve gelenekler konusunda geribildirimde bulunan yaratıcı izleyici kitleleri, işe yarar bilginin aktarımında süreklilik sağlamaya da yardımcı olurlar. Sergiler ve koleksiyonlar ortada bir yerde durur; onların görevi bu sürece yardımcı olmaktır.

Bienal karmaşık bir jeopolitik konumda bulunan İstanbul’da nasıl işliyor. Son 10 yılda gerçekleşen en büyük değişimlerden biri, BRIC (Brezilya, Rusya, Hindistan, Çin) olarak bilinen ülkelerin ve diğer yükselen ülkelerin ekonomik güçlerindeki büyüme oldu; bu da sadece yeni bir orta sınıfın ortaya çıkmasına değil, yeni, canlı sanat ortamlarının da doğmasına sebep oldu. Bu ülkelerden gelen ama Batı ülkelerinde yaşayan birçok sanatçı, yerel pazarlar, müze altyapıları ve benzeri bileşenler iyileşme gösterdikçe ülkesine döndü, biz de belki en doğru ifadeyle “alternatif modernizm” olarak tanımlanabilecek özgün modernizm biçimleri üzerine bir söylemin oluşumuna tanıklık ettik. Bu, sonsuz, melezlik kavramını aşan, geçişken bir değişim süreci. Dahası, bu alternatif modernizm yeni milliyetçilikle siyasi ve kültürel anlaşmazlıklara ve pazarlıklara giriştikçe kapitalizmle, kültürel turizmle ve toplumla daha önce görülmemiş bir dizi yeni ilişki kurma sürecine de giriyor.

Aynı şeyi Türkiye’nin gelişimi bağlamında İstanbul için de söylemek mümkün. Yaratıcı endüstrinin ürünlerinin ve ağlar aracılığıyla oluşturulan uzlaşma, bilgi ve benzeri durumların kültürel etkinlikler üzerinde muazzam bir etkisi oluyor. Bu koşullar altında, ideoloji sonrası çağda, üretimin eleştiriden daha etkili bir rol üstlenmiş olması, sergi ve bienal gibi etkinliklerin mevcut biçimlerinin sorgulanmasına yol açıyor. Örnek vermek

continue to be shown after the exhibition is closed, for instance as permanent installations or parts of collections. By creating and involving themselves in art in a broad sense, while transmitting their knowledge to others and providing feedback with respect to familiar materials and traditions, creative audiences also help ensure the continued transmission of useful information. Exhibitions and collections stand in the middle; it is their job to aid this process.

How the biennial works in Istanbul, a complicated geopolitical location. One of the biggest changes over the last 10 years has been the growth of the economic power of the so-called BRIC countries and other emergent countries, which has led to the appearance of a new middle class as well as the creation of new, vibrant art scenes. Many artists from these countries who had been residing in other Western countries have returned home, and as local markets, museum infrastructures, and so on have improved, we have seen the formation of discourse on unique forms of modernism that could perhaps best be described as “alternative modernism.” This is an endless process of transitional change that transcends hybridity. Furthermore, as it engages in political and cultural embroilments and negotiations with the new nationalism, this alternative modernism is in the process of establishing a variety of previously unseen relationships with capitalism, cultural tourism, and community.

One could say that Istanbul is in the same situation vis-à-vis the development of Turkey. The products of the creative industry and the consensus, knowledge, and so on formed through networks are having a huge impact on cultural activities. In these circumstances, the fact that in the post-ideological age production has become more effective than criticism means that things like exhibitions and biennials in their present form are being questioned. As an example, let me compare my experience in Istanbul with my involvement in biennials in two cities in newly advancing BRIC countries: Shanghai and São Paulo. The Shanghai Biennale of 2002, the second to be held in that city since it began to internationalize, was organized by three Chinese curators and three overseas curators, and had as its theme the combination of art and architecture. The selection of overseas artists and architects was mainly the responsibility of the three overseas curators, although they did engage in open discussions with the three Chinese curators. Shanghai was in the throes of urban redevelopment, so there were many excellent examples of architecture, and I think one could say it was truly timely for Shanghai to be presented with both criticisms of

amacıyla, İstanbul'daki deneyimimi, yeni gelişmekte olan BRIC ülkelerindeki iki şehrin bienallerindeki deneyimimle karşılaştırmama izin verin: Şangay ve São Paulo. 2002 Şangay Bienali, yani şehir uluslararasılaşmaya başladıktan sonra düzenlenen ikinci bienal, üç Çinli, üç de yabancı küratör tarafından düzenlendi; konusu ise sanat ve mimarinin birleşimiydi. Üç Çinli küratörle açık görüşmeler gerçekleştirilseyse de yabancı sanatçı ve mimarların seçimi büyük ölçüde yabancı küratörlerin sorumluluğundaydı. Şangay kentsel gelişimin pençesindeydi, dolayısıyla birçok mükemmel mimari örnek söz konusuydu ve bence gerçekten de Şangay'a yönelik olarak hem şehirdeki değişimlerle ilgili eleştiriler yapılması, hem de sanatçıların fantezilerinin izleyicilere sunulması için uygun bir zamandı. İzleyiciler sadece geniş bir bilgi edinmekle kalmadılar, bu meseleleri tartışma fırsatına da kavuştular. Aynı dönemde hükümet sansürü ve denetimi de hâlâ oldukça etkiliydi, bienal sanat müzelerinde düzenlenecek sergilerle sınırlıydı ama başka mekânlarda Bir Günlük Sergiler adı verilen bir dizi resmi olmayan, tartışma açan sergi düzenlendi. Sanatçıların yapıtlarını çok sayıda yerel ve uluslararası izleyiciye sunmaya çalıştığı bu mekânlara gergin bir hava hâkimdi. Şangay, bugün gemi iyice azıya almış olan ticarileşme dalgasını henüz tecrübe etmemişti ve bu taze bilgi, birikim ve önermeler şehirde güçlü bir etki uyandırdı.

2010'da, 5 konuk küratörden biri olarak 29. São Paulo Bienali'ne katıldığımda, bu şehir de ekonomik büyüme yaşıyor ve yeni bir orta sınıfın ortaya çıkışına tanık oluyordu; orada da bienalin yenilenmiş bir organizasyonu ve büyük bir bütçesi vardı. Burada tema sanat ve siyasetti. Konular arasında Brezilya'da sanat tarihinin yeniden ele alınması ve Brezilya'nın dünyanın diğer bölgeleriyle, özellikle de Afrika'yla ilişkisine birçok farklı açıdan bakılması yer alıyordu. İki sanatsal direktör daha çok Latin Amerikalı sanatçılar, küratörler ise diğer bölgelerden sanatçılar seçtiler; bu da son derece karmaşık bir seçim süreci anlamına geliyordu. Mimar ve sanatçılardan şehrin çeşitli mekânlarında *terreiros* adı verilen mecazi meydanlara kurulu projeler geliştirmeleri istendi, bu sürecin son derece Brezilya'ya özgü bir yanı ise (siyasetin kutlanması anlamında) insanların performanslar, tartışmalar ve benzeri etkinlikler için toplanabileceği mekânların yaratılmasıydı. Siyasetin kutlanışının bu şekilde bienal sırasında yapısal olarak sergiye dahil edilmesi, seyirci tarafından olumlu karşılandı. Geçmişe yeni bir gözle bakmaları, önemli

the changes in the city as well as fantasies by artists. Audiences gained not only a lot of knowledge, but also opportunities to debate these issues. At the same time, government censorship and control were still strong, and while the biennial itself was limited to exhibitions inside art museums, a number of unauthorized and controversial shows—so-called One Day Exhibitions—were held at satellite venues, where there was a charged atmosphere as artists sought to present their own work to large numbers of local and international visitors. Shanghai had yet to experience the commercialization that is so rampant today, and the fresh knowledge, information, and statements exerted a powerful influence throughout the city.

In 2010, when I was involved in the 29th São Paulo Biennial as one of five guest curators, that city, too, was experiencing economic growth and the emergence of a new middle class, and the biennial had a revamped organization and a large budget. Here the theme was art and politics. The topics included a reconsideration of art history in Brazil, and a look from many different angles at Brazil's relationships with other regions of the world, particularly Africa. The two artistic directors selected mainly Latin American artists, while the curators chose artists from other regions, making for an extremely complicated selection process. Architects and artists were commissioned to develop projects that occupied metaphorical squares, called *terreiros*, at various sites around the city, and a typically Brazilian aspect of this (in the sense that it represented a celebration of politics) was the creation of sites where people could gather for performances, discussions, and so on. This method of structurally incorporating a celebration of politics into the exhibits during the biennial was received favorably by audiences. These exhibitions had an interdisciplinary aspect in that they took a fresh look at the past and reviewed important artists while at the same time looking at previously ignored international relationships, and they were effective in ensuring a mature biennial and educating new middle-class audiences. Another important feature of the 29th São Paulo Biennial was that admission was free. The success of the art fair held in the same city several months before the biennial provided another indicator of future cooperation between the cultural and industrial sectors. Discussion of the balance between discourse, criticism, and production values took place even while the biennial was still under way.

Ten years after my edition of the Istanbul Biennial, it is clear that

sanatçıları ele almaları ama aynı zamanda daha önce ihmal edilmiş uluslararası ilişkileri de gündeme getirmeleri açısından bu sergilerin disiplinlerarası bir boyutu da vardı; bu sergiler olgun bir bienalin ortaya çıkmasında ve orta sınıf izleyici kitlesinin eğitiminde etkili oldular. 29. São Paulo Bienali'nin diğer bir önemli özelliği girişin ücretsiz olmasıydı. Aynı şehirde bienalden birkaç ay önce düzenlenen sanat fuarının başarısı da, kültürel ve endüstriyel sektörler arasında gelecekte kurulacak işbirliğine işaret eden bir diğer göstergiydi. Söylem, eleştiri ve üretim değerleri dengesi üzerine yürütülen tartışma, bienal henüz oluşum aşamasındayken başlamıştı.

7. Uluslararası İstanbul Bienali'nden on yıl sonra, İstanbul şehrinin, Asya ve Ortadoğu'daki pek çok ülkede yaşanan kültürel ve siyasi istikrarsızlık ve Avrupa çapında göç politikaları ile ilgili artan kargaşa da dahil olmak üzere, çeşitli küresel eğilimlerin merkezinde, giderek artan önemde anahtar bir konuma sahip olduğu açık. Dolayısıyla İstanbul Bienali, eleştiri, direniş ve yeni önerilerle ilgili talebin en yüksek olduğu bienallerden biri olmaya devam ediyor. İlerlemeye devam ederken en acil yerine getirilmesi gereken görevler ise biçimde ve yöntemde yenilik ve yaratıcılığın beslenmesi ile ilgili olanlar.

YUKO HASEGAWA Tokyo Çağdaş Sanat Müzesi'nin (MOT) şef küratörü ve Tokyo'daki Tama Sanat Üniversitesi'nde profesör. Japonya'nın Kanazawa şehrindeki 21. Yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi'nin kurucu sanat yönetmenliğini de yapan Hasegawa, New York Guggenheim Müzesi'nin Asya Sanat Konseyi'nin üyesi; Hong Kong, Batı Kowloon Bölgesi Kültürel Meclisi üyesi ve Japonya'daki Inujima Evi Projesi'nin sanatsal yönetmeni. 2010 yılında Venedik Mimarlık Bienali'nin sanat danışmanlığını ve São Paulo Bienali'nin eş küratörlüğünü üstlendi. 7. İstanbul Bienali'nin (2001) küratörlüğünü yaptı.

the city of Istanbul occupies an increasingly key position at the center of various global trends, including, unfortunately, the cultural and political instability of many countries in Asia and the Middle East and the increasing turmoil over immigration policies throughout Europe. Thus, it remains a biennial in which the demands are greatest with respect to criticism, resistance, and proposals. The most pressing tasks, going forward, relate to innovation in form and methodology and the fostering of creativity.

YUKO HASEGAWA is a chief curator of the Museum of Contemporary Art Tokyo (MOT) and a professor at Tama Art University in Tokyo. She was a founding artistic director of the 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japan. She is a member of the Asian Art Council of the Guggenheim Museum, New York; on the board of the West Kowloon Cultural District Authority, Hong Kong; and the artistic director of Inujima House Project, Japan. In 2010 she served as an artistic advisor for the Venice Architecture Biennale and a co-curator of the São Paulo Biennial. She curated the 7th Istanbul Biennial (2001).

7. Uluslararası İstanbul Bienali

7th International Istanbul Biennial

BİENAL BAŞLIĞI / TITLE

Egokaç—Gelecek Oluşum için Egodan Kaçış / *Egofugal—Fugue from Ego for the Next Emergence*

SEPTEMBER 22 EYLÜL–NOVEMBER 17 KASIM 2001

KÜRATÖR / CURATOR Yuko Hasegawa

MEKÂNLAR / VENUES

Darphane-i Âmirane / *The Imperial Mint*

Aya İrini Müzesi / *Hagia Eirene Museum*

Yerebatan Sarnıcı / *Yerebatan Cistern*

Beylerbeyi Sarayı Müzesi / *Beylerbeyi Palace Museum*

Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi / *Platform Garanti*

Contemporary Art Center

Kız Kulesi / *Maiden's Tower*

Boğaz Köprüsü / *Bosphorus Bridge*

Çemberlitaş Hamamı / *Çemberlitaş Hamam*

Atlıkarınca Anaokulu / *Atlıkarınca Kindergarden*

Tüyap Fuar Alanı Önü / *In front of Tüyap Exhibition Center*

Billboardlar / *Billboards*

SANATÇILAR / ARTISTS

Tomma Abts

Francis Alÿs

Cem Arık

Maja Bajević

Evgen Bavčar

Simone Berti

Rachel Berwick

Mathieu Briand

Frédéric Bruly Bouabré

Lee Bul

Chris Burden

Cambalache Collective

Hussein Chalayan

Lygia Clark

Chris Cunningham

Stan Douglas

Weng-Sig Du

Michael Elmgreen &

Ingar Dragset

Leandro Erlich

EXONEMO

Jan Fabre

Anya Gallaccio

Alberto Garutti

Leyla Gediz

Isa Genzken

Dominique Gonzalez-

Foerster

Rodney Graham

Kazuhiko Hachiya

Sascha Haghighian

Lu Hao

Joyce Hinterding

Pierre Huyghe

Kim Young Jin

On Kawara

Ali Kazma

Guillermo Kuitca

Ernesto Leal

Henrietta Lehtonen

Michael Lin

Ma Liuming

Rafael Lozano-Hemmer

Fabian Marcaccio

Okisato Nagata

Carsten Nicolai

David Noonan &

Simon Trevaaks

Motohiko Odani

Gabriel Orozco

Kemal Önsoy

Philippe Parreno

Fernando Romero

SANAA

Yutaka Sone

Matti Suuronen

Fuat Şahinler &

Murat Şahinler &

Ahmet Soysal

Mukadder Şimşek

Mika Taanila &

Matti Suuronen

Ana Maria Tavares

Rirkrit Tiravanija
James Turrell
Magnus Wallin
Apichatpong
Weerasethakul

Jane & Louise Wilson
Sislej Xhafa
Yang Fudong



YAYINLAR / PUBLICATIONS

7B Kataloğu / *7B Catalogue*

Sayfa sayısı / *Number of pages*: 248

Basım tarihi / *Date of publication*: 2001

Baskıya hazırlayan / *Editor*: Hüseyin Karagöz

Metinler / *Texts by* Şakir Eczacıbaşı (önsöz/foreword), Yuko Hasegawa

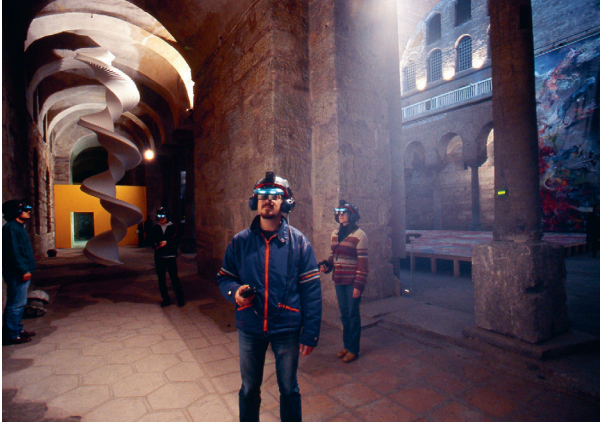
7B+ Kataloğu / *7B+ Catalogue*

Sayfa sayısı / *Number of pages*: 304

Basım tarihi / *Date of publication*: 2002

Baskıya hazırlayan / *Editor*: Hüseyin Karagöz

Metinler / *Texts by* Yuko Hasegawa, Başak Şenova, Hans Ulrich Obrist, Carlos Basualdo, Rafael Lozano-Hemmer (interview with Derrick de Kerckhove ile söyleşisi)



Mathieu Briand

*SYS*05.ReE03/SE*1\MOE*2-8,*
2000–2001

Karışık teknik, Aya İrini Müzesi
Caisse des depots et consignation / Thierry
Ehrmann ve organe.org izniyle
Fotograf: Kenji Morita, İKSV Arşivi

Mathieu Briand

*SYS*05.ReE03/SE*1\MOE*2-8,*
2000–2001

Mixed media, Hagia Eirene Museum
Courtesy Caisse des depots et consignation /
Thierry Ehrmann and organe.org
Photography: Kenji Morita, İKSV Archives



Rafael Lozano-Hemmer

Dakikada 33 Soru, İlişkisel Mimari
No.5, 2000–2001

21 LCDs, PC, projektör, özel üretilmiş software
Aya İrini Müzesi
Fotograf: Muammer Yanmaz, İKSV Arşivi

Rafael Lozano-Hemmer

33 Questions Per Minute, Relational
Architecture No.5, 2000–2001

21 LCDs, PC, projector, custom software
Hagia Eirene Museum
Photography: Muammer Yanmaz, İKSV
Archives



Kazuhiko Hachiya

Santrifüj, 2001

Karışık teknik, Aya İrini Müzesi
Fotograf: Ertan Uca, Garaj PR, İKSV Arşivi

Kazuhiko Hachiya

Centrifuge, 2001

Mixed media, Hagia Eirene Museum
Photography: Ertan Uca, Garaj PR, İKSV
Archives



Matti Suuronen

Casa Finlandia Futuro, 1970

Plastik polyester, Darphane-i Âmire
Ekin Muovi OY izniyle
Fotograf: Ertan Uca, Garaj PR, İKSV Arşivi

Matti Suuronen

Casa Finlandia Futuro, 1970

Polyester plastic, the Imperial Mint
Courtesy Ekin Muovi OY
Photography: Ertan Uca, Garaj PR, İKSV
Archives



İnfotek, Darphane-i Âmire, 2001
SANAA, infotek odasındaki
raf, tezgah ve oturma birimlerini tasarladı
Fotograf: Ertan Uca, Garaj PR, İKSV Arşivi

Infoteque, the Imperial Mint, 2001
SANAA designed the shelves, display tables,
and chairs in the infoteque
Photography: Ertan Uca, Garaj PR, İKSV
Archives



Michael Lin
Platform, 2001
Ahşap üzerine pentalit, Aya İrini Müzesi
Fotograf: Kenji Morita, İKSV Arşivi

Michael Lin
Platform, 2001
Pentalite on wood, Hagia Eirene Museum
Photography: Kenji Morita, İKSV Archives



Rirkrit Tiravanija
isimsiz, 2001
(sakin bir meydan için sinema, İstanbul)
Tüyap Sergi Salonu önü
Fotograf: Ertan Uca, Garaj PR, İKSV Arşivi

Rirkrit Tiravanija
untitled, 2001
(cinema for a quiet public square, Istanbul)
In front of the Tüyap Exhibition Center
Photography: Ertan Uca, Garaj PR, İKSV
Archives



Carsten Nicolai
kar gürültüsü, 2001
Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi
Galerie EIGEN+ART Berlin / Leipzig izniyle
Fotograf: Ertan Uca, Garaj PR, İKSV Arşivi

Carsten Nicolai
snow noise, 2001
Platform Garanti Contemporary Art Center
Courtesy of the Galerie EIGEN+ART
Berlin / Leipzig
Photography: Ertan Uca, Garaj PR, İKSV
Archives

8. Uluslararası İstanbul Bienali, 2003

Şiirsel Adalet

— Dan Cameron

Küresel sergilerin tarihine dönüp bakmak ve birkaç noktaya değinmek istiyorum. Değirmek istediğim noktalardan ilki, 1989 tarihli *Magiciens de la terre* (Yeryüzü Büyücülere) sergisinin benim kuşağımın küratörleri açısından önemi. Son iki yılda daha da açık bir şekilde anladım ki, yeni küratörler kuşağı küresel sanat sergisi kavramını bir nebze şüphe uyandırıcı veya eskimiş buluyor. Küresel sanat sergilerinin, milliyetçi ve bölgeselci önyargılara karşı önemli bir panzehir işlevi taşıdıkları için gerekli olduğunu artık herkes kabul etmiyor. Küratör olarak araştırma yaparken daha yerel veya bölgesel odaklar benimsemek için geçerli sebepler olmadığını söylemek istemiyorum. Ama bienallerin dünyanın her köşesine uzanmasına duyulan ihtiyaç bugün geçmişte olduğu kadar büyük. Örneğin, 1989'dan bu yana yaptığım her sergi, en azından kısmen, küresel sanat pratiğinin öncüllerini incelemeye adanmıştı. Bir Amerikalı olarak, 20. yüzyılın büyük bölümünde dünyaya hâkim olmuş bir ülkeden geldiğimden, Yeryüzü Büyücülere'nin öğrettiklerinin dünyanın diğer yerlerine oranla muhtemelen en az sindirildiği yer olan Birleşik Devletler'deki meslektaşlarımı geri püskürtmek benim için özel bir önem taşıdı.

1995'teki 4. Uluslararası İstanbul Bienali'ni izleme imkânım oldu ve bu bienalin küratörlük pratiğim üzerinde muazzam bir etkisi oldu. Önce hemen, o sergiye katılan, aralarında Hale Tenger ve Nedko Solakov'un da bulunduğu çeşitli genç sanatçılarla çalışmaya başladım. Balkanlar'daki savaş devam ediyordu. Bölgeye hiç gitmemiş birisi olarak, o çatışmayla doğrudan bir bağlantım olamayacağını düşünüyordum. Ama bienalde etrafım savaşın devam ettiği çeşitli bölgelerden gelen birçok sanatçının yapıtlarıyla çevriliydi. Bu benim için olağanüstü derecede kuvvetli bir karşılaşma oldu; öyle ki, 8. Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü yapmam istendiğinde ilk taleplerimden biri Osmanlı İmparatorluğu'nun farklı köşelerine giderek bu çatışmanın modern-öncesi köklerinin izini sürmek oldu.

Bu tür projelerde küratörün rolü hakkında birkaç söz söylemek ve bu rolün önemli bir boyutunun altını çizmek istiyorum: Küratörün kamusal bir hizmet gerçekleştiren birisi olarak işlevi. Kendimizi birer entelektüel addetmemiz, birer sanatsal üretici olarak düşünmemiz

8th International Istanbul Biennial, 2003

Poetic Justice

— Dan Cameron

I want to go back to the history of global exhibitions and touch on a few points, one of the first being the importance for curators of my generation of the 1989 exhibition *Magiciens de la terre*. In the last couple of years, it has become increasingly clear to me that for the new generation of curators, the notion of the global art exhibition is a little dubious or dated. It is no longer universally accepted that global art exhibitions are necessary as an important antidote to nationalist and regionalist biases. That is not to say that there are not valid reasons to be more locally or regionally focused in one's investigations as a curator, but the need for biennials to reach out to every corner of the globe is as important now as it ever has been. From 1989 forward, for example, I have never done a survey exhibition that was not dedicated at least in part to examining the premises behind global art practice. And I feel that as an American, coming from a country that was dominant for much of the 20th century in the initial writing of the history of exhibitions, it has been especially important to push back against my colleagues in the United States, where the lessons of *Magiciens de la terre* are probably less absorbed than anywhere else.

I was able to attend the 4th International Istanbul Biennial in 1995, and it had a very profound influence on my own practice. First, I immediately started working with a few different younger artists who were included in that exhibition, Hale Tenger and Nedko Solakov among them. The war was going on in the Balkans. Never having been there, I had felt that I could have no direct connection with that conflict, but in the biennial I was surrounded by the work of several artists who had come from the various regions of the war. For me this was an extraordinarily powerful encounter, so much so that when I was asked to come and do the 8th Istanbul Biennial, one of the first requests I made was to go to different corners of the former Ottoman Empire to trace the pre-modern roots of that conflict.

I want to say a couple of words about the role of the curator in projects like these, and to underscore one important aspect: the function of the curator as a public servant. While it is very important that we think of ourselves as intellectuals and see ourselves as artistic

çok önemli ama temel sorumluluğumuz sadece alanımızdaki diğer çalışanlara değil, çağdaş sanatla derin bir ilişkisi olmayan insanlara yönelik. Sanat tarihi veya felsefe eğitimi alsın almasın insanlar, kendilerine yardım edildiği, kendileriyle beraber çalışıldığı ve onlarla yolun yarısında buluşmaya istekli olduğu takdirde, güncel sanatı anlayabilir, tadına varabilir ve bu sanatın tam anlamıyla bir parçası haline gelebilirler. Bir küratör olarak en önemli işlevlerimden biri sanatı izleyici açısından açık, algılanabilir ve anlaşılır kılmaktır.

11 Eylül 2001'de New York'taydım, iki gün sonra Yuko Hasegawa'nın bienalinin açılışına katılmak üzere İstanbul'a hareket etmeyi planlıyordum ama uçuşlar iptal edilmişti. Sonraki haftalarda içimde hep bir çatışma hissettim, çünkü ülkemde çağdaş İslam'ın terörizm ile bağlantısı hakkında çok fazla kirli bilgi dolaşıyor ve kötü siyaset yapılıyor gibi geliyordu bana. Bu eğilimin karşısında elimden geldiğince sağlam durmanın önemli olduğunu hissediyordum ama 9/11'den sonraki haftalarda, ikiz kulelerin yıkıldığı yerden dumanların yükselmeye devam edişini kendi gözlerimle izlerken, İstanbul'dan bir telefon gelmesini ve İstanbul Bienali'nin ilk Amerikalı küratörü olmamın teklif edilmesini kesinlikle beklemiyordum. Evet dememin çok önemli bir yükümlülük olduğunu ve bunu sadece bir onur vesilesi değil (ki elbette öyleydi) ama aynı zamanda o dönemde üzerinde çalıştığım bazı fikirleri keşfe girişmek için bir fırsat olarak görmem gerektiğini fark ettim.

Benim bienalimin temasına giriş teşkil edecek son birkaç not: Siyasete çok meraklıyım, dünyanın neredeyse her yerindeki siyasi gelişmeleri takip ederim. Kendi ülkem bile siyasetini anlamakta bazı güçlükler çekiyorum, dolayısıyla başka ülkelerin siyasetini keşfe girişmek çok daha şaşırtıcı ama aynı zamanda aydınlatıcı olabiliyor. Siyasi bir düzeyde, feminizmin ve bugün dünya hakkında kozmopolit bir bakış açısını korumak için temel önemde olan, farklı etnik yapılar ve ırksal kimliklerle ilgilenen entelektüel söylemlerin, düşünces biçimim üzerinde önemli bir etkisi oldu. Son olarak yine son derece önemli bir noktaya değinmek istiyorum. Cinsel kimlik kavramı ve dünyada etraflı bir şekilde ifade bulmuş gey, lezbiyen, biseksüel, transseksüel kimliğin ortaya çıkışı, benlik bilinci ile ilgili ortak gelişimimizde öncelikli bir rol oynadı.

Şiirsel Adalet temasını bu fikirlerden bazılarıyla uğraşmak için seçtim. Yuko Hasegawa'nın bienalinin başlangıcında gerçekleşen trajedinin ardından 2003'te maalesef çok daha büyük bir trajedi, yani Amerika'nın liderlik ettiği güçlerin Irak'ı işgali geldi. Savaş

producers, our primary obligation is not just to other practitioners in our field, but to people who do not have an in-depth relationship to contemporary art. People, whether or not they have a background in art history or philosophy, can understand and appreciate and involve themselves fully in contemporary art if you help them, if you work with them and are willing to meet them halfway. As a curator, one of my most important functions is to make art clear, comprehensible, and understandable to the viewer.

I was in New York on September 11, 2001, planning to leave for Istanbul two days later for the opening of Yuko Hasegawa's biennial, but there were no flights. I felt very conflicted during the weeks following, because there seemed to be a lot of bad information circulating and bad politics unfolding in my country regarding the role of contemporary Islam in terrorism. I felt it was important to take as strong a stand as possible against that tendency, but I was certainly not expecting to get a call from Istanbul in the weeks after 9/11, literally as I watched smoke continue to pour out of Ground Zero, asking me if I would be the first American curator for the Istanbul Biennial. I recognized that I had a very important obligation to say yes, and to treat this not just as an honor—which of course it was—but also as an opportunity to explore some ideas that I had been working with at that time.

Some last notes as an introduction to the theme of my biennial. I am a political junkie, and I follow politics almost everywhere in the world. I have some difficulties understanding my own country's politics, so exploring other countries' politics can be that much more bewildering, but also enlightening. On a political level, feminism has also been an important influence on my thinking, as have the intellectual discourses dealing with different ethnicities and racial identities, which I believe are essential to maintaining a cosmopolitan view in the world today. Last but far from least, sexual identity and the emergence of a more profoundly realized gay, lesbian, bisexual, and transsexual identity in the world is probably foremost in our collective development of a consciousness of self.

I chose the theme *Poetic Justice* to address some of these ideas. The tragedy that opened Yuko Hasegawa's biennial was unfortunately compounded by a much greater tragedy in 2003, namely the invasion of Iraq by American-led forces. The lies and fabricated intelligence that fed the justifications of the war comprised the worst political catastrophe I have ever experienced close at hand, and I felt that as an Ameri-

meşrulaştırma çabalarını besleyen uydurma istihbarat ve yalanlar, benim yakından tecrübe ettiğim en ağır siyasi felakete sebep oldu; ben de, işgalden önce halkının yüzde 95'inin Irak'ta savaşa karşı olduğu bir ülkeye gelen bir Amerikalı olarak, Amerika'nın Irak'ta yürüttüğü dış siyasete muhalefetimi araştırmamın anahtar referanslarından biri kılmamın temel önemde olduğunu düşündüm. George W. Bush'un politikalarının dünyayı anlamak veya çözümlemekle değil, dünyaya tek yanlı bir adalet anlayışı dayatmakla ilgili olduğu giderek daha da açık bir şekilde ortaya çıkınca, tüm entelektüellerin bu diyaloga dahil olması bir zorunluluk haline geldi. Irak savaşı denen felaket bugün sekizinci yılına girmiş durumda ve şu anda yoğunluğu azalıyor ve sonuna yaklaşıyor gibi görünse de ülke mahvolmuş durumda, ayrıca bu savaşın Amerika Birleşik Devletleri'nin dünyadaki itibarı üzerindeki etkisi son derece olumsuz oldu.

8. Uluslararası İstanbul Bienali'ne katılan sanatçılardan biri, maalesef 2004 yılında aramızdan ayrılan Aborjin sanatçı Michael Riley'di. Riley, kentli Aborjin sanatçılar kuşağının üyesiydi; Aborjin kimliği ve Avustralya toplumu içerisinde bir tür eşitliğe ulaşma mücadelesi üzerine kavramsal fotoğraf ve film temelli çalışmalar üretiyordu. Bienalin simgesi olan ve afişte de yer alan havada uçuşan tek bir tüy imgesi onun katkısıydı. Bu tüy benim gözümde küresel çatışma çağında şiirsel düşünce ve ifadeyi hayatta tutma çabasının ikilemini (aşırı kırılganlık ve şüphe) yakalamayı başarıyordu.

Amerikalı sanatçı Ann Hamilton da benim peşinde olduğum fikirlere doğrudan hitap ediyor. Hamilton bienal için çok sayıda, son derece büyük ve yüksek perdenin (dışı mavi, içi beyaz) birkaç dakikada bir yer değiştiren odamsı mekânlar oluşturduğu büyük bir yerleştirme geliştirdi. Perdeler odayı vurgulamıyor, aksine sürekli değişen bir mimari mekânı tanımlıyordu. Hem sessiz hem de müziğin ruhunu taşıyan bir tür dansı bu.

Ankaralı sanatçı Can Altay Ankara'da, devletin sağladığı resmi hizmetler arasında yer almayan (sanırım bu durum bugün de değişmiş değil) geri dönüşüm konusu ile ilgili *Kağıtçımız, dedi* başlıklı bir yapıt üretti. Belediye geri dönüşüm konusuyla ilgilenmese de bu mikro-girişimcilerin kâğıt, cam ve plastik gibi çöpleri yeniden satılabilir ve pazarlanabilir hammaddeye dönüştürdüğü kâr getiren bir uğraş. Altay, varlığını kayıtlı ekonomiye paralel sürdüren bu gölge ekonomiyi araştırdı; toplumun her üyesi, bu nişe adım atıp, geri dönüşüm ihtiyacından yeni bir endüstri yaratan bu insanların etkin mevcudiyetinin farkında. Altay'ın yerleştirmesindeki duvarların tamamı geri

can coming to a country where before the invasion the Turkish public was about 95 percent opposed to the war in Iraq, it was essential for me to make my own opposition to American foreign policy on Iraq one of the key references in my investigation. As George W. Bush's policies became more clearly not about understanding or comprehending the world but about imposing a kind of unilateral justice on that world, it became essential for everyone in the intellectual community to enter into this dialogue. The catastrophe that is the Iraq war is now in its eighth year, and although it seems to be winding down, the country has been shattered, and the legacy of the war on America's stature in the world has been extremely negative.

One of the artists included in the 8th Istanbul Biennial was Michael Riley, an aboriginal artist in Australia who unfortunately passed away in 2004. He was part of a new generation of urban aboriginal artists; he created conceptual photographic and film-based work dealing with aboriginal identity and the struggle to reach a kind of equality within Australian society. He contributed the biennial's signature image of the single feather floating in the air. To me, this feather captured the dilemma—the extreme fragility and precariousness—of trying to sustain poetic thought and expression in a time of global conflict.

The American artist Ann Hamilton is also someone whose work spoke clearly to the ideas that I was going after. She developed a large installation in which several very large, tall curtains—blue on the outside and white on the inside—created roomlike spaces that shifted every few minutes. Rather than accent the room, the curtains actually defined a continually changing architectural space. It was a kind of a dance, if you will—one that was silent and musical at the same time.

Can Altay from Ankara made a piece called *We're Papermen*, he said dealing with the issue of recycling in Ankara, which was not—and I believe continues not to be—an official service provided by the state. Nonetheless, it is a profitable enterprise in which micro-entrepreneurs involve themselves in transforming trash—paper trash, glass, and plastic—into resalable, marketable raw materials. Altay investigated this shadow economy that exists parallel to the official economy; everyone in the society is aware of the active presence of the people who have stepped into this niche and created a new industry out of the need for recycling. The walls of Altay's installation were all made of recycled paper, so the installation itself was kind of an example of the premises he was developing.

dönüştürülmüş kâğıttan imal edilmişti, dolayısıyla yerleştirmenin kendisi de geliştirdiği önermenin bir örneğini oluşturuyordu.

Xurban.net Türkiyeli ve Amerikalı sanatçılardan oluşan bir kolektif. Kolektifin üyeleri, Körfez Savaşı'nın savaş meydanlarına gidip, petrol ambargosu sırasında Irak'a girip çıkan kaçak ürünlerin trafiğini incelemek istiyordu. Bu kaçakçılık faaliyetinde kamyonların altına monte edilen, hepsi birer dahiyane pratik zekâ ürünü olan özel yapım çelik depolar kullanılıyordu. Ambargo kalktıktan sonra bu özel depolar kamyonlardan sökülerek araziye rastgele bırakıldı. Xurban.net bölgeye giderek bu "bulunmuş heykeller"den bazılarını topladı, İstanbul'a getirdi ve doğal arazinin kaçak petrol ve mal ticareti aracılığıyla dönüşümü üzerine bir yerleştirme oluşturdu. O dönemde dünya bu faaliyetin henüz farkında değildi.

Antrepo binasını, üst ve alt kat olarak iki kısma ayırdık. Üst kat doğal ışık alıyordu. Alt katta ise ışığı kısıttık ve video çalışmalarının çoğunun sergilendiği yarı karanlık bir bölge oluşturduk. Bunu böyle yapmak istememin sebebi, aydınlatılmış ve aydınlatılmamış mekânlar arasında dolaşmanın izleyicide bir tür fizyolojik ve psikolojik huzursuzluk yarattığı çok sayıda sergi gezmiş olmamdı. Eğer izleyicinin bir video projeksiyon alanından bir diğerine hareket edebildiği bir mekân yaratabilsek belki bu rahatsızlık hissinin üstesinden gelebiliriz diye düşündüm.

Monica Bonvicini, bu fikirleri göz önünde bulundurarak, *Cehenneme Merdiven* adlı bir yerleştirme yarattı. Üst katın merdiven sahanlığını çevreleyen kurşun geçirmez cama balyozla darbeler indiren sanatçı, tüm camları parçalayarak çarpıcı bir çatlak etkisi oluşturdu. İzleyicilerin merdivenlerden inerken içinden geçtiği "cehennem" geçidi, dekoratif bir işlev gören ama aynı zamanda son derece belirgin bir sadomasoşist etki yaratan ağır metal zincirler ile süslüydü.

Ayasofya'yı da bir bienal mekânı olarak kullanma fırsatımız vardı ve birçok sanatçı bu mekân için özellikle tasarladıkları yerleştirmeler yarattı. Bangkoklu bir sanatçı olan Araya Rasdjarmrearnsook, yapıtlarında Budist pratikle, özellikle de yaşayanların ölümleri ilişkisiyle ilgileniyor. Sanatçı, bu iki dünya arasındaki boşluğa bir köprü kurmak amacıyla morgları ziyaret etti ve yakın zamanda hayatını kaybedenler için şiirler yazdı. Bienal açılışının iyice yaklaştığı bir zamanda, bu yapıtın Ayasofya'da sergilenmesine izin verilmeyeceği söylendi. Yönetimle birçok toplantı yaparak yapıtın dini boyutlarını açıkladık, sonuç olarak yetkililer mekânda ceset videolarının gösterileceği fikrine alıştılar.

Xurban.net is a Turkish-American collaborative group. Their desire was to go to the battlegrounds of the former Gulf War to examine the smuggling of materials in and out of Iraq during the oil embargo. The smuggling happened by way of ingenious storage devices attached to the undersides of trucks. When the oil embargo was lifted, all of these storage devices were simply abandoned in the landscape. Xurban.net went to the region, recovered some of these "found sculptures," brought them back, and created an installation about the transformation of the natural landscape through smuggled oil and goods at a time when this activity was mostly still unknown to the larger world.

We divided the Antrepo building into two areas, top and bottom. The top was open to natural light. On the lower floor we dimmed the light and created an area of semidarkness in which most of the video works were presented. I wanted to do this because I had been to many, many exhibitions in which moving in and out of lit and unlit spaces created a kind of psychological and physiological restlessness in the viewer. I thought that perhaps if we created a space in which you simply moved from one video projection space into another, we could avoid that sense of disturbance.

With this in mind, Monica Bonvicini created an installation called *Stairway to Hell*. Bulletproof glass ringed the stairwell on the upper floor, and the artist took a sledgehammer and smashed all the windows, giving them this dramatic crackled effect. As visitors descended the stairwell, the passage into "hell" was adorned with heavy-gauge metal chains that functioned decoratively, but also very specifically as a sadomasochistic element.

We were able to use Hagia Sophia as part of the biennial, and several of the artists created very specific installations for it. Araya Rasdjarmrearnsook, an artist from Bangkok, deals in her work with Buddhist practice, in particular the relationship of the living to the dead. In an effort to try and bridge the gap between the two, the artist went to morgues and created poetry for the recently deceased. We were told in the weeks leading up to the biennial that this work was not permitted to be presented in Hagia Sophia. Several meetings with the administration ensued, during which we explained the religious aspects of the work, which made the authorities much more comfortable with the idea of videos of corpses.

Some of the most successful projects in *Poetic Justice* were created in exterior spaces. Mike Nelson from the United Kingdom created a fictitious photographer's studio in an old inn in the old center of the

Şiirsel Adalet'teki en başarılı projelerden bazıları dış mekânda gerçekleştirildi. Birleşik Krallık'tan Mike Nelson şehrin daha az uğranan eski bölgelerinden birinde, tarihi bir handa kurgusal bir fotoğrafçı stüdyosu oluşturdu. Bu yapıt bienalin diğer mekânlarından herhangi birine yakın değildi ve izleyicilerin durup yol sormaları, yapıtı bulmak için uzun zaman harcamaları gerekiyordu. Mekâna vardikten sonra ise, içeri girebilmek için yandaki çay ocağına gidip anahtar istemeleri ve içeri kendi başlarına girmeleri gerekiyordu. Nasıl kurgusal fotoğrafçının belgelediği dünya izleyiciye asla var olmamış bir dünya gibi geliyorsa, bütün bu zaman boyunca kaybolma veya yapıtı bulamama ihtimalleri de yapıtla ilgili deneyimin bir parçası haline geliyordu.

Roma'dan gelen sanatçı Bruna Esposito, bir çocuk bilim merkezi için ekolojik tuvalet tasarladı. Bienalin ana temasının biraz dışında kalan bu yapıt, öylesine bilimsel ve eğitsel bir hava taşıyordu ki, izleyicilerin çoğu bunun sanatsal bir üretim olduğundan bihaberdi. Ancak bu yapıt, hayal edebileceğiniz en zarif tuvaletlerden biriydi ve dışkıyı gübreye dönüştürüyor olması ziyaret eden çoğu çocuk için bu yapıtı önemli bir bilim örneği haline getirdi.

İçinde yaşadığınız daireyle Cildo Meireles'in İstiklal Caddesi'nde inşa ettiği dört odalı apartman dairesi (*Evsiz Ev*) arasındaki fark onun dört odasının bir kavşağın dört ayrı köşesine inşa edilmiş olmasıydı; yani banyodan yatak odasına veya mutfaktan oturma odasına geçmek için dışarı çıkmamız ve sokaktan karşıya geçmeniz gerekiyordu. Odalar sanatçının başta istediği gibi günde 24 saat açık kalamıyordu, ancak gündüz saatlerinde açıldılar. Odalara girip çıkanlar, tamamen kamusal alanda yer alan özel bir ev içi ortamında bulunmanın son derece tuhaf deneyimini yaşıyorlardı. Bir özel alandan diğerine geçmek için doğrudan kamusal alana dalmak gerekiyordu.

Doris Salcedo'nun yapıtının amacı görünmez durumları elle tutulur hale getirmektir. Salcedo, savaş ile savaşıklık halleri arasındaki saptanamayan sınır hakkında bir yapıt oluşturmak istiyordu. Bir hükümet savaşa giderken ülkenin vatandaşları bazen olup bitenden en son haberdar olur; Salcedo'nun yapıtı da mutlak kaos ile dayatılan düzen arasındaki son derece hassas dengenin izini sürüyordu. Sanırım o yapıtın üretimi sırasında bölgenin ikinci el sandalye piyasasını kurutmayı başardık, toplam 1550 sandalye satın aldık. Salcedo iki bina arasına gizli bir strüktür tasarladı, bu sayede sandalyeler rastgele sıkışmış gibi duruyordu ama aslında yapı son derece sağlam ve titizce tasarlanmıştı. Yapıtı karşıdan baktığınızda, gözünüzde çöken

city. The work was not near any of the other sites, and prospective viewers actually had to stop and ask people along the way, and spend a lot of time finding the piece. Once they arrived at the site, in order to access the space itself, they had to approach the owner of an adjacent tea shop, ask for the key, and let themselves in. The whole time the possibility of being lost and not finding the work was actually folded into the experience of the work itself, just as the world documented by the fictitious photographer seemed like one that possibly never existed.

Bruna Esposito is an artist from Rome who created an ecological toilet in the children's science center. It was a little bit removed from the center of the biennial, and a lot of people who saw it had no idea that it was an artistic production because it seemed so straightforwardly scientific and educational. But it was one of the most elegant toilets you could ever imagine visiting, and the fact that it was recycling, turning waste into compost, made it an important science illustration for many of the children who visited.

The difference between a usual apartment and Cildo Meireles's four-room apartment (*Homeless Home*), built on İstiklal Caddesi, was that his four rooms were on four different corners of an intersection, so to get from the bathroom to the bedroom or from the kitchen to the living room you had to go outside and cross the street. The rooms themselves were not open 24 hours a day, as the artist originally intended, but they were open during the daylight hours. People wandering in and out of the rooms found themselves in this very curious situation of being in a private domestic environment that was in an entirely public space. Passing from one private space to another required immersing yourself directly in the public zone.

Doris Salcedo's work is about making invisible situations tangible. She wanted to make a work about the undetectable borderline between war and non-war. When a government is moving toward a war, the citizens are sometimes the last to know what is happening, and her work traced this very delicate balance between absolute chaos and imposed order. I think we cornered the regional market on used wooden chairs at that point, 1,550 in all. Salcedo created a hidden armature so that all the chairs seemed to be jammed together in a random way, but in fact the structure was extremely sturdy and precise. When you viewed the work face-on, you had this vision of a collapsing world. But when you viewed it from the side, you realized that the work was so intricately created that it stayed completely flush with the walls around it. This

bir dünya imgesi canlanıyordu. Ancak yandan baktığınızda, yapıtın etrafındaki duvarlarla aynı hizada yer alacak şekilde, şaşırtıcı bir hassasiyetle tasarlandığını anlıyordunuz. Yapıdaki bu büyük prezisyon fikri ile her an gerçekleşebilecek çöküş veya felaket hissinin zıtlığı çok güçlü bir etki uyandırıyordu.

Konuşmamın sonuna gelirken, bir yanda küresel siyaset ve ekonomi, diğer yanda cinsiyet, ırk ve cinsellik arasında gerçekten de iç içe bir ilişki olduğu düşüncesini önermek istiyorum. Bence bunların hepsi, 1990'larda öne çıkan küratörlerin ilgilenmek zorunda hissettikleri bütünün parçaları. Yeni bir küratörler kuşağının çıkıp, "ne yapalım, onlar sizin kuşağın öncelikleriydi ama bizim değil," demesi ne kadar geçerliyse, dünyanın farklı bölgelerinin birbirinden uzaklaşmaya devam ettiği gerçeği de benim için geçerliliğini koruyor. Dünyanın ekonomik açıdan imtiyazlı bölgeleriyle ekonomik açıdan mahrum bırakılmış bölgeleri arasında yerleşik bir kültürel alışveriş yolu bulunmamaktadır.

Sanırım bu dengesizliği ortadan kaldırmak için bir şey yapmaya ve sanat dünyasının, en zengin ülkelerin dünyanın geri kalanına sırtını döndüğü bir yer olmadığını göstermeye çalışmak küratörlere düşüyor. Bunun ironik bir tarafı olduğunu da düşünüyorum, çünkü dünyanın en mahrum bırakılmış bölgelerine ulaşmak için bir bütçeye ihtiyacınız var. Ancak, seyahat bütçeleri hazır ve önemli kurumlarla bağlantılı bazı meslektaşlarımın aramızda geçen konuşmalarda, São Paulo Bienali veya Gwangju Bienali'nin Berlin Bienali veya Lyon Bienali veya Venedik Bienali kadar önemli olduğu fikrine direndiklerine de tanık oluyorum. Dünya üzerinde belli bir çevre güçlendiriliyor ve bu bana *Magiciens de la terre* öncesi bir çevre gibi görünüyor. Belki abartıyorum ama beni kaygılandıran Brezilya veya Güney Kore'ye yapılacak bir yolculuğun parasının ne yolla sağlanacağı değil, dünyanın farklı bölgelerindeki sanatçıların ne yaptığına dair gözle görülür bir ilgi azalması.

2003 yılında, dünyanın jeopolitik durumundan kaynaklanan güçlü bir motivasyonla, bir bienalde dünyanın tüm farklılıklarının tek bir şemsiye altında bir araya getirilebileceğine, bunun sonucunda da siyasi farklılıklara sahip kişilerin bunları bir kenara bırakıp sanat aracılığıyla ortak bir zemin bulabileceğine dair neredeyse naif, ütopyacı bir düşünce boyutunun var olduğunu fark ettim. Bununla beraber, burnumuzun dibindeki yerel siyasi durumu gözden kaçırmak riski de var, bunu da ancak nüansları ayırt edebilirsiniz fark edersiniz. Bu düşünceye bir tür panzehir olarak, İstanbul'dan kalkıp New

idea of great precision in construction contrasting with the notion of impending collapse or doom exerted a very powerful effect.

In closing, I want to propose that there really is an interconnected relationship between global politics and economics on the one hand, and gender, race, and sexuality on the other. I think these are all part of one package that curators who emerged in the 1990s really felt they had to tackle. As much as it is perfectly valid when a new generation of curators enters and says, "Well, that was your generation's priorities, but it's not ours," what remains valid for me is that regions of the world continue to drift apart from one another. The economically enfranchised parts of the world and the economically disenfranchised parts of the world do not have an established means of cultural exchange.

I think it falls to curators to try to address that imbalance, and to try and affirm that the art world is not a place where the richest countries stack the odds in their own favor and disregard the rest of the world. I also think it is ironic, because in order to get to the most disenfranchised parts of the world, you need a budget. But I have had conversations with my peers who have travel budgets and who are affiliated with important institutions, who resist the idea that the Bienal de São Paulo or the Gwangju Biennale is as important as the Berlin Biennale or the Biennale de Lyon or the Venice Biennale. A certain circumference of the world is reinforced, and it looks like a pre-*Magiciens de la terre* circumference. I might be overstating it, but what concerns me is not the question of the mechanics of paying for a trip to Brazil or South Korea, but a marked diminishment in curiosity about what artists in the other parts of the world are doing.

In 2003, being very motivated by the world geopolitical situation, I also became aware that there is an almost naive, utopian dimension to thinking that in a biennial you can actually bring all the differences of the world together under one umbrella, so that people who do have political differences can possibly set them aside and find some kind of common terrain through art. At the same time, you also run the risk of overlooking just how much the local political situation is actually right there in front of you, if only you are able to detect the nuances. As a kind of antidote to that thinking, I went from Istanbul almost directly into a situation in New Orleans where everything that I have been doing for the past several years is entirely about local politics, and dealing with this street-level reality.

As I think is widely known, the city of New Orleans was almost

Orleans'taki bir durumun neredeyse doğrudan içine daldım: Son birkaç yıldır bu şehirde yaptığım herşey tamamen yerel siyaset ile ve sokak seviyesindeki gerçeklikle ilişkili.

Çoğu kişinin bildiği üzere, New Orleans şehri 2005 yılında neredeyse yok oldu; bunun sebebinin kasırga olduğunu söylemek tam olarak doğru olmaz. Şehri asıl yok eden yetersiz malzemeyle inşa edilmiş ve bakımı yapılmayan bir set sisteminden kaynaklanan, insan elinden çıkma bir felâketti. Hayatının yarısı boyunca New Orleans'la duygusal ve ruhsal açıdan son derece yakın bir bağ kurmuş birisi olarak, felaketin ardından bir kurumun koruması içinde çalışmaktan vazgeçmeye ve Birleşik Devletler'in ilk uluslararası bienalinin kantağını açmaya karar verdim. Uluslararası bienal modelini kucaklayacak ilk ülkelerden olması beklenemez Birleşik Devletler'de bunun hiç gerçekleşmemiş olması tuhaftır. Dolayısıyla bienaller hakkındaki kendi fikirlerimi ve tutkularımı işe koşmaya ve çoğumuzun hakkında son derece karışık hislere sahip olduğu uluslararası sanat turizminin, düşmüş bir şehri canlandırmaya ve tekrar ayağa kalkmasına yardım etmeye yarayıp yarayamayacağını görmeye karar verdim. Böylelikle 10 yıl sürecek ve uluslararası sanat dünyasının New Orleans'ı kurtarmaya gelip gelmeyeceğini, dışarıdan gelip şehri baştan aşağı değiştirip değiştiremeyeceğini ve New Orleans'ın dünya kültürü açısından değerini anlayıp anlamayacağını göreceğim bir deneye giriştim.

Dolayısıyla, ne dünyanın sanat aracılığıyla bir araya gelebileceği fikrini ne de sanatın siyasi, kültürel, ırksal ve sınıfsal farklılıklarla siyasi olmayan yollarla yüzleşmenin ve bunların üstesinden gelmenin bir yolu olduğu fikrini bir kenara bıraktım. Ayrıca, bir küratörün toplumsal dokuyu etkin şekilde değiştirmek konusunda ne kadar etkili olabileceğini görmeye çalışarak, aktivist bir konumla öncekinden bile daha yakından ilişkili hale geldiğimi düşünüyorum.

DAN CAMERON (1956) ABD Bienali'nin kurucusu ve sanat yönetmeni, New Orleans'ta yaşıyor ve çalışıyor. 2007 ile 2010 yılları arasında, Luis Cruz Azaceta, Tony Feher ve Peter Saul'un kişisel projelerini sunduğu ve *Something from Nothing* (Hiçbir Şeyden Bir Şeye, 2008), *Previously on Piety* (Önceleri Dindarlık Üzerine, 2009), *Interplay* (Etkileşim, 2010) ve *Hot Up Here* (Sıcak Burası, 2009) başlıklı karma sergileri düzenlediği New Orleans Çağdaş Sanat Merkezi'nin görsel sanat direktörlüğünü yürüttü. Cameron, 1995 ile 2006 yılları arasında New York New Museum'un baş küratörü olarak görev yaptı. 8. İstanbul Bienali'nin (2003) küratörlüğünü yaptı, 2006'da *Dirty Yoga* (Kirliliği Yoga) başlıklı 10. Taipei Bienali'ni düzenleyen ekipte yer aldı. New York Görsel Sanatlar Okulu'nun akademik kadrosunda yer almaktadır.

destroyed in 2005, not by a hurricane exactly, but by a human-made disaster in the form of an insufficiently built and maintained levee system. As someone who has been very, very emotionally and spiritually involved with New Orleans for half of my life, at that point I decided to stop working inside the protection of an institution, and jump-start the United States' first international biennial. It is odd that the U.S., which should have been one of the first countries to embrace the international biennial model, never has. So I decided to put my own ideas and my own ambitions about biennials to work, to see whether international art tourism—something many of us have very mixed feelings about—can revitalize a city that has been knocked down and help raise it back up again. In so doing, I embarked on a 10-year experiment to see if the international art world can come to New Orleans's rescue, change the city in a very dramatic way from the outside in, and recognize the value of New Orleans in terms of world culture.

So I have not set aside the idea that the world can come together through art, nor have I set aside the idea that art is a way of encountering and negotiating political and cultural and racial and class differences through nonpolitical means. And at the same time I think I have become even more interested in the activist position, in seeing just how much a curator can be involved in actively changing the social fabric.

DAN CAMERON (1956) is the founder and artistic director of the U.S. Biennial, based in New Orleans. From 2007 to 2010 he was director of visual arts for the Contemporary Arts Center, New Orleans, where he presented solo projects by Luis Cruz Azaceta, Tony Feher, and Peter Saul, as well as the group exhibitions *Something from Nothing* (2008), *Previously on Piety* (2009), *Interplay* (2010), and *Hot Up Here* (2009). Cameron was senior curator at the New Museum in New York from 1995 to 2006. He curated the 8th Istanbul Biennial (2003), and in 2006 co-organized the 10th Taipei Biennial, *Dirty Yoga*. He is on the faculty of the School of Visual Arts, New York.

8. Uluslararası İstanbul Bienali

8th International Istanbul Biennial

BİENAL BAŞLIĞI / TITLE

Şiirsel Adalet / *Poetic Justice*

SEPTEMBER 20 EYLÜL–NOVEMBER 16 KASIM 2003

KÜRATÖR / CURATOR Dan Cameron

MEKÂNLAR / VENUES

Antrepo no. 4

Tophane-i Amire Kültür Merkezi / *Tophane-i Amire Cultural Center*

Ayasofya Müzesi / *Hagia Sophia Museum*

Yerebatan Sarnıcı / *Yerebatan Cistern*

Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi / *Platform Garanti Contemporary Art Center*

Kamusal Alan Projeleri / *Public Space Projects*

SANATÇILAR / ARTISTS

Can Altay
David Altmejd
Alexander Apostol
Knut Åsdam
Kutluğ Ataman
Fikret Atay
Txomin Badiola
Zarina Bhimji
Monica Bonvicini
Tania Bruguera
Fernando Bryce
Gerard Byrne
Alberto Casado
Filipa César
Taner Ceylan
Csörgő Attila
Minerva Cuevas
Ergin Çavuşoğlu
Danica Dakić
Stephen Dean
Willie Doherty
Cevdet Erek &
Emre Baykal
Esra Ersen
Bruna Esposito
Tony Feher
Dora Garcia
Kendell Geers
Ann Hamilton
Trenton Doyle Hancock
Runa Islam
Emily Jacir
Jung Yeondoo
Shahram Karimi
Hassan Khan
Kim Beom
Lucia Koch
Andreja Kulunčić
Surasi Kusolwong
Annika Larsson
Nikki S. Lee
José Legaspi
Rogelio López Cuenca
Liisa Lounila
Jorge Macchi
DeAnna Maganias
Nalini Malani
Marepe
Marlene McCarty
Julie Mehretu
Cildo Meireles
Bjørn Melhus
Aernout Mik
Zwelethu Mthethwa
Mike Nelson
Jun Nguyen-Hatsushiba
Paul Noble
Jockum Nordström

Walter Obholzer
Oda Projesi
Marcel Odenbach
Yoshua Okon
Raquel Ormella
Ozawa Tsuyoshi
Bruno Peinado
Marjetica Potrč
Araya Rasdjarmrearnsook
Michael Riley
Anri Sala
Doris Salcedo
Seifollah Samadian
Peter Sarkisian
Efrat Shvily
Shahzia Sikander
Song Dong
Monika Sosnowska
Jennifer Steinkamp
Sugito Hiroshi
Suh Do-Ho
Fiona Tan
Pascale Marthine Tayou
Lina Theodorou
Milica Tomić
Uri Tzaig & Avi Shaham
xurban.net
Jasmila Zbanić



YAYINLAR / PUBLICATIONS

8B Kataloğu / *8B Catalogue*

Sayfa sayısı / *Number of pages:* 296

Basım tarihi / *Date of publication:* 2003

Baskıya hazırlayan / *Editor:* Efza Evrengil

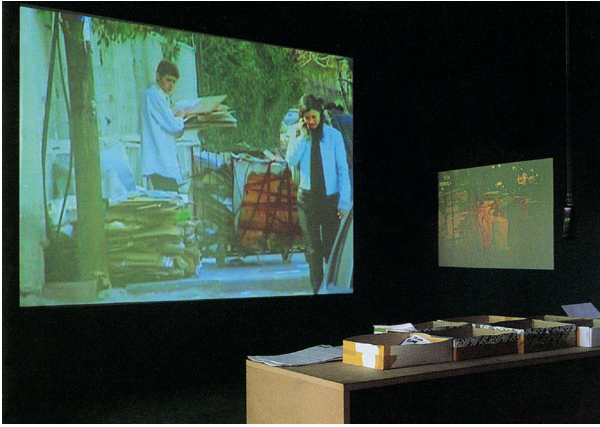
Metinler / *Texts by* Dan Cameron, Araya Rasdjarmrearnsook, Arundhati Roy, Trenton Doyle Hancock, Ariel Dorfman, Kendell Geers, Orhan Pamuk

8B+ Kataloğu / *8B+ Catalogue*

Sayfa sayısı / *Number of pages:* 196

Basım tarihi / *Date of publication:* 2005

Metin / *Text by* Dan Cameron



Can Altay
Kağıtçıyız, dedi, 2003
 Yerleştirme, 4 numaralı Antrepo
 Fotoğraf: Elio Montanari, İKSV Arşivi

Can Altay
We're Papermen, he said, 2003
 Installation, Antrepo no. 4
 Photography: Elio Montanari, İKSV Archives



Monica Bonvicini
Cehenneme Merdiven, 2003
 4 numaralı Antrepo
 Sanatçı, Emi Fontana Gallery, Milano, Anton Kern Gallery, New York, Galerie chouakri brahms, Berlin izniyle
 Fotoğraf: Muammer Yanmaz, İKSV Arşivi

Monica Bonvicini
Stairway to Hell, 2003
 Antrepo no. 4
 Courtesy the artist, Emi Fontana Gallery, Milan, Anton Kern Gallery, New York, Galerie chouakri brahms, Berlin
 Photography: Muammer Yanmaz, İKSV Archives



Ann Hamilton
Yakarışlar, 2003
 4 numaralı Antrepo
 Sanatçı ve Sean Kelly Gallery, New York izniyle
 Fotoğraf: Muammer Yanmaz, İKSV Arşivi

Ann Hamilton
Appeals, 2003
 Antrepo no. 4
 Courtesy the artist and Sean Kelly Gallery, New York
 Photograph: Muammer Yanmaz, İKSV Archives



Bruna Esposito
Doğal gübre tuvaleti, 2003
 Deneme Bilim Merkezi, İTÜ (8. Uluslararası İstanbul Bienali yapımı)
 Fotoğraf: Elio Montanari, İKSV Arşivi

Bruna Esposito
Public composting toilet, 2003
 Science Center, İTÜ (produced by 8th International Istanbul Biennial)
 Photography: Elio Montanari, İKSV Archives



Cildo Meireles

Evsiz Ev, 2003

Kamusal alan projesi

1/4: Mutfak, 2/4: Yatak odası, 3/4: Banyo,
4/4: Oturma odası, Bu yapıt Yapı Merkezi
tarafından projelendirilerek inşa edilmiştir

Fotoğraf: Elio Montanari, İKSV Arşivi

Cildo Meireles

Homeless Home, 2003

Public space project

1/4: Kitchen, 2/4: Bedroom, 3/4: Bathroom,
4/4: Living room, the project and the
construction are realized by Yapı Merkezi
Photography: Elio Montanari, İKSV
Archives



Mike Nelson

İsimsiz, 2003

Yerleştirme, Büyük Valide Han, Mercan
Fotoğraf: Muammer Yanmaz, İKSV Arşivi

Mike Nelson

Untitled, 2003

Installation, Büyük Valide Han, Mercan
Photography: Muammer Yanmaz, İKSV
Archives



Araya Rasdjarmrearnsook

Yaşıyorum, 2002

Video, Ayasofya Müzesi

Fotoğraf: Muammer Yanmaz, İKSV Arşivi

Araya Rasdjarmrearnsook

I'm Living, 2002

Video, Hagia Sophia Museum

Photography: Muammer Yanmaz, İKSV
Archives



Michael Riley

İmparatorluk, 1997

DVD'ye aktarılmış 35-mm film, M.S.Ü.
Tophane-i Amire Kültür Merkezi
Fotoğraf: Muammer Yanmaz, İKSV Arşivi

Michael Riley

Empire, 1997

35-mm film transferred to DVD, M.S.Ü.
Tophane-i Amire Cultural Center
Photography: Muammer Yanmaz, İKSV
Archives

9. Uluslararası İstanbul Bienali, 2005 *İstanbul*

— Vasıf Kortun

Günaydın. Size daha önce küratörlüğünü yaptığım 1992'deki 3. Uluslararası İstanbul Bienali deneyimimden bahsetmiştim, şimdi ise 2005'teki 9. İstanbul Bienali'nin küratörlüğü deneyiminden bahsedeceğim. Eş küratörüm ve yol arkadaşım Charles Esche bugün burada değil, dolayısıyla onun adına ve iki asistan küratörümüz November Paynter ve Esra Sarıgedik adına da konuşacağım.

Projeyi üstlendiğimizde, bir kurum olarak bienalin perde arkasında neler olup bittiğini bilmiyorduk. Dan Cameron bu hikayeyi kendi açısından anlattı, ama biz toplu bir travmaya uğramış, herhangi bir konuda karar almaktan aciz bir ekiple karşılaştık. Bienal direktörünün işine 8. bienalde bütçe çok aşıldığı için son verilmişti. Bienal daha geniş bir festivaller dizisinin bir parçasıdır ve tarihsel olarak bakıldığında mali açıdan bir kara delik, vakıf personeli –özellikle de yaz ortasından yaz sonuna kadar- çok yoran, sahipsiz bir proje olagelmıştır. Bienal ofisinin personeli yetersizdir ve bu ofis karmaşık bir bürokratik yapının parçasıdır. İşler her zaman istediğiniz gibi gitmez. Bunun yanı sıra tabii ki bir de hep dışarıdan birisini, bir yabancıyı küratör olarak görevlendirmeleri durumu vardır, bu da kendine göre birçok karmaşıklık yaratıyor. Biz de, önceki bienallerde hepimizin yaptığı gibi, işimizi hallettik, ama bienal ofisi ile hiç de mutlu bir evlilik değildi, olmasını da beklemek zor. Bizim 2005'te getirdiğimiz çözüm, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde bir hayalet ofis, bir paralel ofis kurmak oldu, organizasyonun ve yönetimin büyük kısmını da buradan yürüttük.

Benim gözümde 2005 bienali 1992'de başlayan maceranın bir devamı gibiydi. Kendi pratiğim açısından megalopolis meselesiyle başa çıkmaya çalışıyordum. 2001'de Proje4L'de *Yerleşmek* başlıklı bir proje gerçekleştirdim, bu projenin ardından da başlangıç noktası bir şekilde İstanbul olan bir dizi proje, röportaj, atölye ve metin geldi. Bunun yanı sıra Charles ve ben, daha geniş bir tarihsel yörüngede şehrin bölgesel, toplumsal ve siyasi potansiyeline de ilgi duyuyorduk.

İstanbul başlıklı 2005 İstanbul Bienali sadece bir sergi değil, aynı zamanda bir şablondur. Çalışıp çalışmayacağını görmek üzere denediğimiz bir modeldi. Önerdiğimiz bu yeni şablonun temel özellikleri

9th International Istanbul Biennial, 2005 *Istanbul*

— Vasıf Kortun

Good morning. I spoke to you earlier about my experience curating the 3rd International Istanbul Biennial in 1992, and now I will speak about curating the 9th Istanbul Biennial in 2005. It was a very different kind of animal. My co-curator and better half, Charles Esche, is not here today, so I will speak for him. And for our two assistant curators, November Paynter and Esra Sarıgedik. Probably they were our better halves!

When we took over the project, we did not know the inside story of the biennial as an institution. Dan Cameron has his version, but what we saw was a traumatized team, unable to make a decision about anything at all. The director of the biennial had been let go because of a major budget overrun in the 8th edition. The biennial is part of a larger cycle of festivals and has historically been an orphan, a financial drain, a project that taxes the staff of the foundation, especially in the mid- to late summer. The biennial office is understaffed and part of a complex bureaucratic structure. Things don't always go as you want them to. And there is of course the fact that they are always hiring someone from outside, an outsider, to be the curator, so that creates a lot of complexities. We managed, as we all did during our respective editions, but it is never an easy marriage with the biennial office, and it is hard to expect it to be so. Our solution to the challenge in 2005 was to actually structure a ghost office, a parallel office, at Platform Garanti Contemporary Art Center here in the city, and take care of much of the organization and management from there.

I regarded the 2005 edition as a kind of continuation of the saga that began in 1992. In terms of my practice, I was trying to deal with the question of the megalopolis. In 2001 I did a project at Proje4L called *Becoming a Place*, and that was followed by a range of projects, interviews, workshops, and writings that all somehow took Istanbul as a premise. There was also Charles's and my concern about the city's regional, social, and political promise within a wider historical trajectory.

Istanbul, the Istanbul Biennial of 2005, was not only an exhibition, but also a template. It was a model we tried out, to test whether

nelerdi? Biri, tamamen açılışa odaklanmaktansa bienali gerçekten iki yıla yaymaktı. Projeyi başlangıç tarihinin öncesi ve sonrasına doğru birer yıl esnettik, sadece İstanbul'da değil, başka yerlerde de. Bir olgu, bir etkinlik olarak sergi, projemizin sadece bir parçasıydı. Bir varış noktası değil; yol boyunca uğradığımız duraklardan (büyük de olsa) sadece biriydi.

İkinci fikir sergiyi tekrar şehrin içine yerleştirmekti –gerçek, yaşayan şehrin. 2005'te turist şehri henüz yaşayan şehrin alanına, yani Galata, Beyoğlu, Taksim'e kadar olan tüm bölge ve Tophane hattına kadar ilerlememişti. Bizden önceki bütün küratörler gibi biz de mekân aramaya başladık. Önceki küratörler mekân avına çıkıp, mekânı bulunca projeyi mekâna uydurmaya çalışmışlardı. 1992'de 3. İstanbul Bienali'ni yaptığım Feshane'de yakın zamanda gerçekleştirilen restorasyonun sonuçları olan mermer yer kaplamalarını ve Türk-İslam sentezini görünce kanım donmuştu. Diğer bir mekân, Camialtı Tersanesi, bienal için almayı neredeyse başardığımız şahane bir mekândı. Dev bir tersane olarak büyük bir öneme sahipti ve tüm projeyi yerleştirebileceğimiz kadar büyüktü. Şehirde suyun üstündeki, yani Boğaz'da veya Haliç'teki tüm mekânların halk adına ordu ya da devlet tekelleri tarafından kullanıldığını fark ettik. Bunlar kamu adına ama kamunun erişiminin olmadığı mekanlardı. Bienalde kullanmak üzere kiralamaya çalıştığımız tüm büyük mekânlar özelleştirilmek üzereydi, kısa zaman sonra bu mekânlara erişim imkânsız olacaktı. Bu mekânları bizim kullanımımıza açmak bu süreçten sorumluların çıkarlarına uygun olmayacaktı, çünkü bienalde kullanılan binalar kamu bilincinde yer edinecek ve özelleştirme tartışmaya açılacaktı. Şehir, sergiden daha hızlı hareket ediyordu.

Belediye TRT2 binasının eskiden fuar alanı olarak kullanılan zemin katlarını bize vereceğine dair sözlü teminatta bulunmuştu, ancak sözlerinde durmadılar. Demirören binasına baktık, bize inşaata başlanacağını söylediler, ama inşaata bunu bize söylemelerinden beş yıl sonra başladı. Ama sonra, sonunda hayalimizdeki binayı bulduk! Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ından aldığımız ilhamla tüm sergiyi yeraltında, şimdi Şişhane metro durağı olan yerde gerçekleştirmeye karar verdik. Belediyeye yine anlaştık ve anlaşma yine onlar tarafından geri çekildi, bu sefer sergi açılmadan beş ay önce. Mazeretleri, durağı işler hale getirmek istemeleri idi. Nihayet bu amaçla çalışmaya başladıklarında bize bunu söylemelerinin üzerinden üç buçuk yıl geçmişti. Biz ise sıfırdan başlamak zorunda kaldık.

Aklımıza film yapımı hazırlıklarında uygulanan pratiği uygulayıp,

it would work or not. What were the characteristics of this new template we were proposing? One was to extend the biennial literally to two years instead of focusing entirely on the opening shenanigans. We simply stretched the project out for a year in either direction, not only in Istanbul but also elsewhere. The fact of the exhibition, the event of the exhibition, was only one part of our project. It wasn't a terminus; it was just a station (albeit a big one) along the line.

The second idea was to re-locate the exhibition in the city—the real, actual city. In 2005 the tourist city has not yet shifted to the actual city, by which I mean Galata, Beyoğlu, all the way to the Taksim neighborhood, and the Tophane belt. So we started looking for spaces, as all the biennial curators before us had done. They would go on a space hunt and try to match the project with the space. In Feshane, where I did the 3rd Istanbul Biennial in 1992, I was shocked now to see marble floors and a Turkish-Islamic synthesis in the recent restoration. Another location, Camialtı Tersanesi, was a fantastic place that we came close to securing as a venue. It was a space with great significance as a massive shipyard, and we could have located the whole project there. We realized that the only places in the city that are on the water, on the Bosphorus and the Golden Horn, have been occupied on behalf of the public by either the military or state monopolies. They are spaces for the public, but with no public access. Otherwise, the city has full access to the water. All of the big spaces we tried to reserve for the biennial were headed for privatization, and would soon be inaccessible. It would not have been beneficial for the people in charge of this process to allow us the use of these spaces, as the buildings would then enter the public psyche and privatization would become an issue. The city was moving faster than the exhibition.

The city promised us verbally, but then took away, the TRT2 building's basement floors, which had been used for various cultural fairs and events in the past. We looked at the Demirören building and were told that it was about to be under construction, but the construction didn't happen for another five years. Then finally we found our dream building! Inspired by Orhan Pamuk's *The Black Book*, we decided to take the whole exhibition underground, make it subterranean, at the current Şişhane subway hub. Again we had an understanding with the city, and again it was withdrawn, this time five months before the exhibition opened. The excuse was that they wanted to make the station operational. They did not touch it for another three and a

mekân keşfi için birilerini tutmak geldi. Mekânların benzer işlevlere sahip olmasına gerek yoktu: Farklı iklimlere, farklı bölgelere ve farklı özelliklere açtık. Sonunda, hepsi birbirine yürüme mesafesinde olan küçük bir opera binası, bir konut binası, küçük bir depo mekânı, büyük bir depo, bir galeri ve vitrinin gerisinde geniş bir mekânı olan bir mağaza tuttuk. Bir diğer mesele de tüm mekânları ayırt edici bir tasarımla “işaretlemek”ti, Gruppo A12 aradığımız çözümü buldu: İstanbul’da bile fark edilmemesi imkânsız bir renk.

Sonraki meselemiz sanatçıları mekânlarla nasıl eşleştireceğimiz, ayrıca mekânlar arasındaki mekânları nasıl yöneteceğimizdi. Çok sayıda küçük mekâna sahip olmamız büyük sergileri gezen izleyicilerde kaçınılmaz bir şekilde oluşan sergi yorgunluğuyla başa çıkmamızı sağladı. Sergi gezmek diğer gezi biçimlerine benzemez; hem zihinsel hem fiziksel açıdan insanlıktan çıkarsınız. Bu bir yaya projesiydi. Sergi İstanbul’daydı, serginin başlığı da *İstanbul*’du; biz de bilerek ve isteyerek, izleyicinin takip edeceği güzergâhı, karşısına çıkıverecek ve düşünmesini sağlayacak yapıtlar, sahneler ve olaylar yerleştirerek belirlemek istiyorduk. Bu rotalar Misafirperverlik Alanı’nı da içeriyordu.

Özel parti ve özel yemek düzenlemedik. Çanta, bardak, tişört yaptırmadık. O tür alışıldık sergi ekonomisi faaliyetlerinden uzak durduk. Mahallelerin zaten mevcut ekonomisinin içine kendi mali planımızı sokmak istemedik. Örneğin Bienal Kafesi yoktu, çünkü bienal mekânlarının etrafında birçok kafe vardı. Biz orada olduğumuz için başkaları bazı kişisel işlere kalkıştılar. Mahallenin girişimcileri Tütün Deposu’nun önündeki kaldırıma hemen masalar atıp bir yemek tezgahı oluşturdular.

Sanatçıların neredeyse yüzde 45’i İstanbul’daki misafir sanatçı programımıza davet edildi. Bunlar iki günlük, üç günlük, atla-gel-atla-git cinsi programlar değildi. Şehirle ilgili acele tepkiler oluşturulmadı; bienallerde, özellikle de kendileri etkileyici olan şehirlerde düzenlenen bienallerde oldukça sık rastlanan turistik sendromdan uzak durmak belirleyici önemdeydi. Programlara katılan sanatçıların derdi araştırma yapmaktı, gerçekleştirilen projeler üzerinde de bizimle ve hatta projeyi gerçekleştirdikleri yerlerde yaşayanlarla konuşup tartışmaları gerekiyordu. Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi’nin mevcut misafir sanatçı programının bir kısmını bienale ayırdık. Belirli bir kariyere sahip bir sanatçının kendi yaşam alanı dışında gerçekleşen bir sergiye iki ayını, hatta iki ayı bırakın altı ayını adamasının ne denli zor olduğunu takdir edersiniz. Bu yüzden, yaşlarını, uluslararası prestijlerini veya fon bağlamını tamamen gözardı ederek bu programa katılmasının

half years. We had to go back to the drawing board.

The possibility of hiring location scouts, as for a film production, occurred to us. We charged them with finding particular sets of spaces that did not necessarily serve similar functions: different climates, different zones, and different specialties. We located in the end a small opera house, a residential building, a small storage space, a large warehouse, a gallery, and a storefront with good space behind it, all within walking distance of one another. One issue was of course to “mark” them all with distinctive graphics, and that is when Gruppo A12 came in with a solution: a particular color that was impossible not to notice, even in Istanbul.

The issue then became how to pair the artists with the spaces, and also to manage the spaces between the spaces. Having multiple, smaller venues helped us remedy the inevitable exhibition fatigue that takes place in large exhibitions. Exhibition walking is unlike any other form of strolling; it is mentally and physically inhuman. This was a pedestrian project. The exhibition was in Istanbul, and it was called *Istanbul*, and we wanted to very deliberately consider the routes by which visitors would walk by situating works, settings, and events in ways that would cause them to be simply stumbled upon, then reflected upon. These extended to Hospitality Zones.

There were no private parties and no private dinners. And we did not have bags, mugs, or T-shirts. We stayed completely away from that kind of customary exhibition economy. We did not want to insert our financial scheme into the already-existing economy of the neighborhoods. There was no Biennial Café, for example, because there were cafés all around the places that the biennial inhabited. Some self-organized things popped up because we were there. The entrepreneurs of the neighborhood immediately turned the pavement in front of Tütün Deposu into a food joint with makeshift tables.

Nearly 45 percent of the participating artists were invited to our residency programs in Istanbul. These were not two-day, three-day, fly-in-fly-out residencies. There were no quick responses to the city; it was critical to avoid the touristic syndrome that happens quite a bit with biennials, especially in cities that are fascinating. The resident artists committed to research, and their projects had to be negotiated with us and even with the locals. The residencies ranged from two to six months. We devoted a part of Platform Garanti Contemporary Art Center’s existing residency program to the biennial. You can imagine how difficult it is for a very established artist to devote two months,

önünde engel bulunmayan sanatçılarla çalışmaya karar verdik. Bienale katılan sanatçılar listesine 2004'te baktığınızda size tanıdık gelecek sanatçı sayısı çok azdı.

Projenin daha geniş kapsamının bazı boyutlarına değineyim: Misafirperverlik Alanı. Tüm bu programı yapılandırmak istiyorduk. Şehirdeki diğer kurumlara nasıl atıfta bulunacaktık? Bienal rehberindeki rastgele seçilmiş kurum listeleri anlamsızdı. Şehirdeki diğer kurumlarla kurulacak anonim bir bağlantıya razı olmak istemiyorduk. Burada da bir metaküratörlük üstlenebiliriz diye düşündük. Bu programın bir kısmı bienalin fiziksel alanının dahilindeydi, örneğin Halil Altındere'nin *serbest vuruş* sergisi, Hafriyat grubunun *Procje:imalat Hatası* sergisi ve dünyanın çeşitli yerlerinden sanat akademilerinin katılımıyla düzenlenen 15 günlük bir atölye çalışmasının ürünü olan *Çeviride Kaybolanlar*. Roll dergisi sergi süresince devam eden özel bir proje gerçekleştirdi. Ayrıca Revolver'in düzenlediği *Kiosk* ve birçok gösterim, yayın ve konuşma vardı.

Yayın politikasını değiştirmeye karar verdik. Bu bienale kadar açılıştan önce bir katalog yayınlanıyor, açılıştan sonra bir katalog daha yayınlanıyordu. İkinci katalog çok önemliydi çünkü projenin görsel tanıklığını yapıyordu. Ancak ikinci katalogun dolaşım potansiyeli çok sınırlıydı. Birinci katalog da her zaman çok anlamlı olmuyordu çünkü bienal açılmadan önce yazılmış oluyordu. Birinci katalog aslında olup bitenle değil, niyetle ilgiliydi, yapıtlar hakkındaki kısa metinler de okuyucuda genellikle hiçbir his uyandırmıyordu. Getirdiğimiz değişiklik son derece basitti, çünkü yeni baskı teknolojileriyle bir sergi katalogunu artık üç günde basmak mümkün. Tüm serginin fotoğrafları kurulum sırasında çekildi, açılıştan üç gün önce de kitabı bitirdik ve baskıya gitti. Yazılan yapıt metinleri, son üç haftada yapıtlar geliştirilirken yeniden yazıldı.

Yaklaşık 160 sayfalık bu katalog bir cep kitabı boyutlarındaydı ve sergi biletinin yanında ücretsiz veriliyordu. Açık ve anlaşılır bir dille yazılmış, ortalama sergi izleyicisini hedefleyen ciddi bir metindi. Ayrıca, sergi süresince, 6 hafta boyunca, her Cuma günü, 6-8 sayfalık bienal gazetesini *Radikal* gazetesinin eki olarak verdik. Bu yayın, tamamıyla farklı bir erişim yelpazesi üretti ve serginin, kendi haber ve eleştireliliğini üreten, dışarıdan yorumları da çağıran, devam eden bir süreç olmasını sağladı. Üçüncü yayınumuz bir metinler derlemesiydi. Daha profesyonel, akademik bir okuyucuya hitap eden bu derlemede niyetlerimizi ve bienali nasıl bir çerçeveye yerleştirdiğimizi İstanbul bağlamında ortaya koyduk.

let alone six months, to an exhibition outside their habitus. Thus, we decided to simply work with artists who were available and completely disregard their age, international prestige, or funding contexts. In 2004 if you had looked at the artist list, you'd have recognized only a few names.

Some aspects about the larger project: Hospitality Zone. We wanted to structure this whole situation. How do we refer to other institutions in the city? The arbitrary selection of institution listings in the biennial guide was not making any sense. We didn't want to go with an anonymous connection to other institutions in the city. We might as well, we thought, meta-curate it. Some of it was physically inside the biennial, like the *free kick* exhibition of Halil Altındere, *Projeckt: Production Fault* by Hafriyat group, and *Lost in Translation*, which was a 15-day workshop with 20 art academies around the world. *Roll* magazine made a special ongoing project for the duration of the exhibition. Then there was the *Kiosk* by Revolver, and many screenings, publication launches, and conversations.

We decided to change the publication policy. The biennial used to have one catalogue published before the opening and one catalogue published after the opening. It was very good to have the second one, because it was a visual witness to the project. But the second catalogue had a very limited circulation potential. And the first catalogue does not always make perfect sense because it is written before the biennial opens. It is about intentionality, not what actually happened, and usually the short entries about the works are simply numbing. The change we brought about was very easy, because with new printing technologies one can turn out an exhibition catalogue in three days. The whole exhibition was photographed as it was being installed, and three days before it opened we finished the book and went to press. The texts for the entries were written, and rewritten, in the last three weeks as the work was being developed.

This was a pocketbook of about 160 pages, black and white, to be given away free with the exhibition ticket. It was quite serious, with clear language, aimed at the average exhibition attendee. Then on six Fridays in a row we inserted in the *Radikal* newspaper our biennial newspaper of six to eight pages. This produced a whole different range of access, and made sure that the exhibition was an ongoing process that produced its own news and criticality, inviting outside commentary as well. Thirdly, we produced a reader. The reader was the place where we laid out our intentions, our way of framing the biennial

Dolayısıyla üç tür okuyucu grubu hayal ettik: Profesyoneller, sergi izleyicileri ve belki sergiye bile gelmeyecek ama sırf ellerine geçtiği için gazetenin ekini okuyacak kişiler. Başka yayınlar da vardı, Şener Özmen'in *Istanbul Guide*'i, Oda Projesi'nin kitabı *Mahalle, oda, komşu, misafir?* ve Hatice Güleriyüz'ün *Tuhaf yakınlıklar* adlı kitapları. Sergi İstanbul'da bitmedi. Van Abbemuseum'un *Eindhoven-Istanbul* sergisi bienal tarihinden çok geniş bir yapıtlar seçkisiyle hazırlanmış bir İstanbul Bienali tarihiydi. Bunun ardından İngiltere'nin Birmingham şehrinde Ikon Gallery'de bir başka proje düzenlendi ve ardından başkaları. Bu uzun listeye rağmen, yine de birçoğundan bahsedemedim.

CHARLES ESCHE (1962), küratör ve yazar. 2004'ten bu yana Hollanda, Eindhoven'daki Van Abbemuseum'un direktörlüğünü yürütmektedir. *Afterall Journal* adlı çağdaş sanat yayınının ve Afterall Books yayınevinin kurucu ve editörlerinden biridir. Amsterdam'daki Rijksakademie'nin kuramsal danışmanlarından biridir. 2010 yılında Lubliyan'a'da *U3* başlıklı Slovenya Trienali'nin küratörlüğünü yürüttü. Filistin, Ramallah'ta 2. ve 3. Riwaq Bienali'nin eş küratörlüğünü yürüttü (2007 ve 2009). 2005'te 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nin, 2002'de ise Güney Kore'de Gwangju Bienali'nin eş küratörlüklerini üstlendi. 2000 ile 2004 yılları arasında İsveç, Malmö'de Rooseum Çağdaş Sanat Merkezi'nin direktörlüğünü yaptı.

VASİF KORTUN (1958) İstanbul'daki SALT'ın araştırma ve programlar direktörü. Aralarında Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, İstanbul (2001-2010); Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, İstanbul (2001-2004) ve Küratöryel Araştırmalar Merkezi Müzesi, Bard College'in de (1993-1997) bulunduğu çeşitli kurumların kurucu yöneticiliğini yaptı. 3. Uluslararası İstanbul Bienali'nin yönetmenliğini (1992), 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nin (2005) eş küratörlüğünü yaptı. 6. Taipei Bienali'nin (2008) eş küratörlüğünü yürüttü, 52. Venedik Bienali'nde (2007) Türkiye Pavyonu'nu düzenledi. 54. Venedik Bienali'nde (2011) BAE Pavyonu'nun küratörüdür.

within the context of Istanbul, speaking to a more professional, academic audience.

So, we imagined three types of readership: the professionals, the exhibition-goers, and the people who maybe wouldn't even necessarily come to the exhibition but would read the newspaper insert because it was right there in their hands. There were also other publications, such as the *Istanbul Guide* of Şener Özmen, Oda Projesi's book *Neighbourhood, room, neighbour, guest!*, and Hatice Güleriyüz's *Strange Intimacies*. The exhibition did not end in Istanbul. The Van Abbemuseum's *Eindhoven-Istanbul* exhibition was a history of the Istanbul Biennial with a very large selection of works from the biennial's history. Following that was another project at Ikon Gallery in Birmingham, England, and others. And even with this long list, I have still left a lot out.

CHARLES ESCHE (1962) is a curator and writer. Since 2004 he has been director of the Van Abbemuseum in Eindhoven, the Netherlands. He is a cofounder and coeditor of the contemporary art publication *Afterall Journal* and Afterall Books. He is a theoretical advisor at the Rijksakademie, Amsterdam. In 2010 he curated *U3*, the Slovenian Triennale in Ljubljana. He was co-curator of the 2nd and 3rd biennials of Riwaq, Ramallah, Palestine (2007 and 2009). In 2005 he co-curated the 9th International Istanbul Biennial, and in 2002 he co-curated the Gwangju Biennale in South Korea. From 2000 to 2004 he was the director of Rooseum Center for Contemporary Art in Malmö, Sweden.

VASİF KORTUN (1958) is the programs and research director for SALT in Istanbul. He has been a founding director of several institutions, including Platform Garanti Contemporary Art Center, Istanbul (2001–10); Proje4L Museum of Contemporary Art, Istanbul (2001–4); and the Museum of the Center for Curatorial Studies, Bard College (1993–97). He was the director of the 3rd International Istanbul Biennial (1992), and co-curator of the 9th International Istanbul Biennial (2005). He co-curated the 6th Taipei Biennial (2008) and organized the Turkish Pavilion at the 52nd Venice Biennale (2007). He is the curator of the UAE Pavilion at the 54th Venice Biennale (2011).

9. Uluslararası İstanbul Bienali

9th International Istanbul Biennial

BİENAL BAŞLIĞI / **TITLE**
İstanbul

SEPTEMBER 16 EYLÜL–OCTOBER 30 EKİM 2005

KÜRATÖRLER / **CURATORS** Charles Esche & Vasıf Kortun

MEKÂNLAR / **VENUES**

Deniz Palas Apartmanı / *Deniz Palas Apartments*

Garanti Binası / *Garanti Building*

Antrepo no. 5

Tütün Deposu / *Tobacco Warehouse*

Bılsar Binası / *Bılsar Building*

Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi / *Platform Garanti Contemporary*

Art Center

Garibaldi Binası / *Garibaldi Building*

Yolda / *En Route*

SANATÇILAR / **ARTISTS**

Hüseyin Bahri Alptekin

Pawel Althamer

Halil Altındere

Yochai Avrahami

Yael Bartana

Otto Berchem

Johanna Billing

Michael Blum

Daniel Bozhkov

Pavel Büchler

Phil Collins

Smadar Dreyfus

Lukas Duwenhögger

Maria Eichhorn

Gardar Eide Einarsson

Hala Elkoussy

Jon Mikel Euba

Cerith Wyn Evans

Jakup Ferri

Flying City

Luca Frei

Erik Göngrich

Gruppo A12

Daniel Guzman

Hatice Güleriyüz

IRWIN

Chris Johanson

Y.Z. Kami

Karl-Heinz Klopff

Servet Koçyigit

Yaron Leshem

David Maljkovic

Oda Projesi

Paulina Olowska

Silke Otto-Knapp

Ahmet Ögüt

Serkan Özkaya

Şener Özmen

Ola Pehrson

Dan Perjovschi

Khalil Rabah

Mario Rizzi

RUANGRUPA

Solmaz Shahbazi

Wael Shawky

Ahlam Shibli

Sean Snyder

Nedko Solakov

Superflex & Jens Haaning

Pilvi Takala

Alexander Ugay

Alexander Ugay &

Roman Maskalev

Axel John Wieder &

Jesko Fezer

Tintin Wulia



YAYINLAR / **PUBLICATIONS**

9B Rehber / *9B Guide*

Sayfa sayısı / *Number of pages:* 320

Basım tarihi / *Date of publication:* 2005

Yayıma hazırlayan / *Editor:* Deniz Ünsal

Metinler / *Texts by* Mai Abu Eldahab, Defne Ayaş, Charles Esche, Eivind Furnesvik, Johnny Golding, Vasıf Kortun, Helen Legg, Alexandra MacGill, November Paynter, Natasa Petresin, Esra Sarıgedik Öktem, Mark Sladen, Yulia Sorokina

Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset – 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nden Metinler / Art, City and Politics in an Expanding World—Writings from the 9th International Istanbul Biennial

Sayfa sayısı / *Number of pages:* 344

Basım tarihi / *Date of publication:* 2005

Yayıma hazırlayan / *Editor:* Deniz Ünsal

Metinler / *Texts by* Charles Esche & Vasıf Kortun, Mary Zournazi, xurban_collective, Nermin Saybaşıllı, Orhan Esen, Saskia Sassen, Shepherd Steiner, Mika Hannula, Uğur Tanyeli, Asu Aksoy & Kevin Robins, Nikos Papastergiadis, Marius Babias, Galit Eliat, Giorgio Agamben

Bienal Gazetesi / *Biennial Newspaper:* 2 Yılda 1 (Every Two Years)



Gruppo A12
Istanbul/magenta, 2005
 Deniz Palas Apartmanı
 Fotoğraf: Muammer Yanmaz, İKSV Arşivi

Gruppo A12
Istanbul/magenta, 2005
 Deniz Palas Apartments
 Photography: Muammer Yanmaz, İKSV Archives



Michael Blum
Safiye Behar'ın Anısına, 2005
 Yerleştirme, Deniz Palas Apartmanı
 Fotoğraf: Muammer Yanmaz, İKSV Arşivi

Michael Blum
A Tribute to Safiye Behar, 2005
 Installation, Deniz Palas Apartments
 Photography: Muammer Yanmaz, İKSV Archives



Yochai Avrahami
Görüşmeler Devam Ediyor, 2004–5
 Yerleştirme, Garanti Binası
 Fotoğraf: Muammer Yanmaz, İKSV Arşivi

Yochai Avrahami
The Negotiations Continue, 2004–5
 Installation, Garanti Building
 Photography: Muammer Yanmaz, İKSV Archives



Gruppo A12
Istanbul/magenta, 2005
 Antrepo no. 5
 Fotoğraf: Serkan Taycan, İKSV Arşivi

Gruppo A12
Istanbul/magenta, 2005
 Antrepo no. 5
 Photography: Serkan Taycan, İKSV Archives



Erik Göngriç
New Istanbul, 2005
 Antrepo no. 5
 Fotoğraf: Serkan Taycan, İKSV Arşivi

Erik Göngriç
New Istanbul, 2005
 Antrepo no. 5
 Photography: Serkan Taycan, İKSV Archives



Pavel Büchler
Şato (Sade İngilizce), 2005
 Ses yerleştirme, Tütün Deposu
 Fotoğraf: Serkan Taycan, İKSV Arşivi

Pavel Büchler
The Castle (Plain English), 2005
 Sound installation, Tobacco Warehouse
 Photography: Serkan Taycan, İKSV Archives



Şener Özmen
Istanbul Guide, 2005
 Kitap, Antrepo no. 5
 Fotoğraf: İKSV Archives

Şener Özmen
Istanbul Guide, 2005
 Publication, Antrepo no. 5
 Photography: İKSV Archives

10. Uluslararası İstanbul Bienali, 2007

İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik

— Hou Hanru

Bu bienalde çalışırken çok şey öğrendim. Bu kadar olağanüstü, etkileyici bir “gerçeklik” karşısında güncel sanatın insanın elinin tersiyle bir kenara itebileceği gibi hiç de “işe yaramaz” olmadığını ve bu “işe yaramaz etkinlik” denen şeyin ne kadar çekici hale getirebileceğini başka bir açıdan sorgulamamı sağladı. Bu çekicilikten hareketle birçok şey üretmek mümkün; sanat daha da işe yaramaz veya daha işe yarar olabilir. Bu durum bize belirli bir bienale neden ihtiyaç duyduğumuzu yeniden düşünmek için bir fırsat da sağlıyor. Özellikle de bugün, dünyanın her yerinde yüzlerce bienal varken ve bunca ilginç şey olup biterken. Bir bienal unutmak istemeyeceğimiz bir şey söylemeyi nasıl başarabilir?

Bienalimin son derece uzun ve karmaşık başlığını nereden bulduğumu da açıklamalıyım: *İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik*. Bu başlığı koymaktaki asıl niyetim İstanbul şehrinin karmaşık yönlerini yansıtmaktı. Bu harika şehir karşısında heyecana boğulmuş ve tamamen kaybolmuş haldeydim. Bu kadar güzel bir şekilde karmaşık ve çelişkili bir yerde sanatla ne yapılabilirdi ki? Şehri romantize etmemek, şiirselleştirmemek elimden gelmiyordu. Ama bir yandan da, bizim bienal etkinliğimizin mekânla ne kadar bağlantı kurabileceğini, burada yaşayan insanlar üzerinde ne kadar etki uyandırabileceğini anlamaya çalışıyordum. Benim için projemiz, sanat dünyasının bir parçası ama aynı zamanda sıradan insanlara yönelik bir etkinlikti. Günlük çabaların ve mücadelelerin ama aynı zamanda belirli toplumsal projelerin de içinde bir etkinlik.

İstanbul bağlamı, Batı bağlamında tanımlanan “modernlik”in ötesinde, birçok modernlik çağrıştırıyor. Bu şehrin karmaşıklığı, canlılığı ve son on yıllardaki büyümesi modernleşmenin modernliğin hâkim modelinin ötesinde birçok başka ve isimlendirilmesi gereken imkânları olduğunu kanıtladı. Bu durum, özellikle içinde bulunduğumuz küreselleşme döneminde geçerli. Ben de böylece, bu durumun bu bienali yapmaya devam etmek için en önemli neden olduğuna karar verdim: Bu çoklu modernlikleri keşfetmemiz için bir zemin, bir imkân sağlamak ve bu modernlikleri küresel entelektüel ve günlük tartışmaların haritasına işlemek için. Neredeyse anlaşılmaz olan bu başlığı

10th International Istanbul Biennial, 2007

Not Only Possible, But Also Necessary: Optimism in the Age of Global War

— Hou Hanru

I learned a lot while working on this biennial. It enabled me to question in a new way how contemporary art is not, in fact, “useless,” as one might dismissively think in the face of such an amazing, impressive “reality,” but how much one can actually make this so-called “useless activity” engaging. Out of this engagement one may generate all sorts of things; it could be even more useless, or slightly more useful. And it opens up an opportunity for us to rethink why we even need a particular biennial. Especially today, when there are hundreds of biennials all around the world and so many interesting things happening. How can a biennial say something that one doesn’t want to forget?

I should explain how I came up with the title of my edition of the biennial, which was so long and complicated: *Not Only Possible, But Also Necessary: Optimism in the Age of Global War*. This title actually was intended to reflect the complications of the city of Istanbul. I was totally excited and lost, facing this wonderful city. What can you do with art in such a beautifully complex and contradictory place? I could not help romanticizing and poeticizing this location. But I also tried to understand how much our biennial activity could be connected to the place, how much it could impact the people living here. I understood our project as part of the art world, but also as aimed at ordinary people. As engaged with everyday efforts and struggles, and also engaged with certain social projects.

The context of Istanbul evokes multiple modernities that are beyond “modernity” as defined in the Western context. The complexity, the vitality of this city and its growth in recent decades have actually proved that beyond the dominant model of modernity, there are so many other possibilities of modernization, to which we need to give names. This is especially true in a time of globalization. So I decided that this was the most important reason to continue to do this biennial: to provide a platform, a possibility, for us to explore these multiple modernities, and to put them on the map of global intellectual and everyday debates. This is why I came up with an almost incomprehensible title.

seçme nedenim budur.

Bu başlığın bir diğer “hile”si (bu bienal ya da büyük ölçekli başka bir sanat etkinliği için olsun) reklam mantığı ile ilgiliydi. Yaptığınız propaganda ne kadar etkiliyse medyaya ulaşmakta o kadar başarılı olursunuz. Eğer ilk 10 medya kaynağına dahil edilmeyi başarırırsanız belki fark edilirsiniz ve belki daha iyi sponsorluklara ulaşırsınız. Temel mantık budur. Medya ise sizden özlü, zeki ve özetlenmesi kolay olmanızı talep eder. Proje üzerinde iki yıl boyunca, birçok farklı çabayı bir araya getirerek çalıştıktan sonra, sergiyi basit bir başlıkla özetlemek bana fazla kolaycı ve fazla tembel işi geliyordu. Basit bir başlık, sanatçıların ifade etmek istedikleri karmaşık mesajları tercüme etme ve okuyucuya iletme göreviyle yüklümlü birer aracı olan medya kaynaklarının da bu yükümlülüklerini unutmamasını fazlasıyla kolaylaştırıcaktı. Bu şehirle ve buradaki insanlarla bir diyaloga girmiş birisi olarak, bu şehrin böylesine ilginç bir şekilde somutlaştırdığı karmaşıklıkta korumak ve tanıtmak ihtiyacını kavradım. Dolayısıyla, bienal ekibine baskıda en az iki satır tutacak bir başlık bulduğumu söylediğimde onlara şaka gibi gelmiş olmalı. Yayınlar bienale genellikle belki 10 satır, şansınız varsa 20 satır yer ayırırlar, hepsi budur. Dolayısıyla ben de ilginç bir oyun olarak şunu önerdim, başlığı mümkün olduğunca uzun tutarsak, çıkacak haberin yarısını şimdiden yazmış gibi oluruz. Ama aslında hiç de oyun oynamıyordum. Basın bülteni dört sayfaydı sanırım.

İstanbul Bienali’nin sabit bir mekânı yok, dolayısıyla küratörün ilk işi her zaman mekân bulmak oluyor. Ben temelde modernleşme sürecinin farklı yüzlerini temsil eden yerler aramaya karar verdim. Bu şehrin ve genel anlamda Türkiye’nin siyasi projesinin en belirgin simgelerinden biri Atatürk Kültür Merkezi, bir opera binası. 1969’da inşa edilen bina, bir yıl sonra bir yangında harap olmuş. Yangının çıkışı nedeni bana gerçekten ilginç gelmişti: Birisi sahne arkasında yemek pişiriyormuş. Bunun Paris veya New York’ta bir operada gerçekleştiğini düşünün. Bir devlet kurumu birisinin sahne arkasında yemek yapmasına nasıl izin verebilir? Bu, sahnenin önünde ve arkasında, günlük hayatla resmi kurumlar arasında neler olup bittiğine dair öylesine güzel, “post” okumaya öylesine ilginç bir şekilde açık bir örnek ki. İstanbul’u böylesine olağanüstü derecede yaratıcı ve üretici kılan tam da bu kaos ve esneklik ve bunların beraberinde getirdiği riskler!

Opera binası bir yıl sonra tekrar inşa edildiğinde özgün planda hiçbir değişiklik yapılmamış. Araştırma sürecinde bana bu katı, sosyalist kütlenin yıkılmasını ve yerine havalı postmodern bir binanın yapılma-

Another “trick” about this title was related to the logic of promotion—for this biennial, or any major art event. In reaching the media, it is all about the efficiency of your propaganda. If you get into the top 10 outlets, maybe you will be noticed. And have better sponsorship. That is the main logic. And the media demands that you be brief, brilliant, and easy to summarize. After spending two years working on the project, with a lot of efforts coming together, it seemed too easy and too lazy to sum the thing up with a simple title. And it would have made it too easy for the media to forget their responsibilities as agents for translating and transmitting the complicated messages that the artists wanted to express. Having entered into a conversation with this city, with the people here, I understood the need to preserve and promote the complexity that this city so interestingly incarnates. So it was almost like a joke when I told the team that I’d come up with a title that required at least two lines in print. Usually publications give a biennial maybe 10 lines, if you are lucky 20 lines, and that’s it. So I said maybe it would be an interesting game to make the title as long as possible, so that it would already be half the article. But it was not really a game at all. The press release was, I think, four pages.

The Istanbul Biennial doesn’t have a fixed venue, so the curator’s first task is always to seek out venues. I made a decision to look for places that would basically represent different aspects of the modernization process. One of the most evident symbols of the political project of this city and Turkey as a whole is the Atatürk Cultural Center, an opera house. It was built in 1969, and a year later it burned down. The reason for the fire was really interesting to me: I was told that someone had been cooking backstage. Imagine this happening in an opera house in Paris or New York. How can a state institution allow someone to cook backstage? This is so beautiful, so interestingly open to a “post” reading about what is happening on the front and the backstage, between everyday life and the life of civic institutions. What makes Istanbul so amazingly creative and productive is exactly this chaos and flexibility, and the accompanying risks!

When the opera house was rebuilt a year later, there were no changes to the original plan. During my research process I was told that there was a new government project under way, sponsored by capitalist investors, to tear it down and build a fancy postmodern building in place of this stubborn, socialist block. There was a movement afoot to fight the demolition. The building was preserved, obviously, since it still exists today, but we can never know what the future holds.

sını öngören, kapitalist yatırımcıların sponsorluğunda yeni bir hükümet projesinin gündemde olduğu söylendi. Yıkımla mücadele etmeyi planlayan bir hareket şekilleniyordu. Bugün de hâlâ yerinde olduğuna göre bina korundu ama gelecekte neler olacağını asla kestiremeyiz. Belki de şimdi devletin bu binayı yıkacak parası yoktur, mevcut ekonomik kriz sona erdiğinde de yıkım planları işleme alınacaktır.

Binaya girdiğimde bana asıl hatırlattığı şey komünist mimari, yani Çin’de büyürken deneyimlediğim mekânlar oldu. Bunun yanı sıra elbette eski kraliyet sarayının bir kopyasına yer açmak için geçtiğimiz yıllarda yıkılan Doğu Berlin’deki parlamento binasını (Palas der Republik) da hatırlattı. Almanya tarihinin bir bölümünü silmek için kasıtlı olarak girilmiş bir eylemdi bu. Bu ütopyacı modernist mirasın solup gidişi dünyanın her yerinde yaşanan bir olguya dönüşüyor. Durumu bu bağlamda son derece ilginç buldum. Sayısız ve bazen son derece heyecanlı geçen görüşmeler sonucunda bu mekânın sergi mekânı olmasını sağlamayı başardık. Serginin bu kısmına *Yakmalı mı Yakmamalı mı?* adını verdim. Bu kısımda 15 kadar yapıt vardı, yapıtları mümkün olduğunca özgün mimariye entegre etmeye çalıştım, sanki hep yapının bir parçası olmuşlar gibi. Bu bir tür küratöryel hileydi.

Endüstriyelleşmeyle, özellikle de Türkiye’nin endüstriyel üretim modeliyle yakından ilgileniyordum. Bu şehir bize işimiz ve içinde yaşadığımız gerçeklik arasındaki ilişki hakkında o kadar çok şey söylüyor ki. Şehrin büyümesine değinmek, ülkenin diğer yerlerinden şehre göç eden işçilere ve diğer nüfusa bakarak bir nüfus değişimi tarihi oluşturmak istiyordum. İstanbul, bazıları ancak kısmen gerçekleştirilebilen son derece ilginç, neredeyse akademik denebilecek modernist kentsel planlama projelerine tanıklık etmiş. Bu şehir içinde bir yerlerde, kendi kendini örgütlemiş, kendi kendini üretmiş başka bir şehir yükseliyor. Resmi olarak planlanmış şehirle gayriresmi şehir arasındaki gerilim çok ilginç.

İstanbul Manifaturacılar Çarşısı ile karşılaşmam gerçekten de tesadüf eseri idi, burası da bienalin mekânlarından biri oldu. Havaalanında inip İKSV ofisine doğru her gidişimde, bu binaların yanından geçiyordum. Beraber çalıştığım kişilere buranın neresi olduğunu sormaya başladım. Bana tekstil pazarı olduğunu söylediler ama sanırım sanat dünyasından kimse hayatında buranın içine girmemişti. Burayı ziyaret ettim ve son derece ilginç buldum. Böylesine güzel modernist bir binaya, içinde çalışan bunca insana, dükkânlara, içerideki hayata rağmen, yüksek kültür dünyasıyla hiçbir ilişkisi yoktu. “Aşağı”dan gelen insanların buradaki yerlerini nasıl edindiklerini ve burayı, bir

Perhaps the state just doesn’t have enough money now to tear it down, and when the current economic crisis is over they will move ahead with the demolition plans.

When I entered the building, it actually reminded me of communist architecture, the spaces that I experienced while growing up in China. Of course it also reminded me of the Palas der Republik parliament building in East Berlin, recently demolished to make a space for a replica of the old royal palace—a gesture deliberately intended to erase a part of German history. The fading-away of this utopian modernist heritage is becoming a phenomenon around the world. I found it extremely interesting within this context. After numerous and sometimes quite dramatic negotiations we managed to secure this building as a site for the exhibition. I called this section *Burn It or Not?* It contained about 15 works, and I tried to integrate them as much as possible into the original architecture, as if they had always been part of the structure. That was a kind of curatorial trick.

I was also very interested in industrialization, and specifically the Turkish model of industrial production. This city tells us so much about the relationship between our work and the reality in which we are living. I wanted to probe the growth of the city and create a history of population change, looking at the migration of workers and others coming from elsewhere in the country. Istanbul has seen some very interesting, almost academic modernist urban planning projects, some of them only partially realized. Interspersed with this is another city that has arisen in such a self-organized, self-generated way. This tension between the formally planned city and the informal city is very interesting.

It was really by accident that I found the Istanbul Textile Traders’ Market, which became another venue for the biennial. Every time I landed at the airport and went to the İKSV office I passed by this complex. I started asking my colleagues about it. They told me that it was the textile market, but I guess almost nobody from the art world had ever been inside. I visited and found it extremely interesting. Such a beautiful modernist building with all these people working there, the shops, the life inside, and it apparently had no involvement with the high-cultural world. It is important to realize how people from “the bottom” had negotiated their spaces in it and transformed it into a different ecology: from a textile market into a multifunctional market selling everything from folkloric music to decorative materials to clothes.

tekstil pazarından folk müziğinden, dekoratif mallara ve elbiselere herşeyi satan çokişlevli bir pazara, başka bir ekolojik sisteme nasıl dönüştürdüklerini anlamak önemli.

Burayı birçok kez ziyaret ettim. Tarihini araştırmaya çalıştım ve birçok ilginç bilgiye ulaştım. 1950'lerde inşa edilmiş, Türkiyeli genç mimarlar tarafından tasarlanmıştı; neredeyse Ağa Han Ödülü'nü kazanmıştı. Özgün planı, modernist bir üslupla yeniden yorumladığı İstanbul'daki Kapalıçarşı'nın planını temel alıyordu. Hâlâ 1950'lerin son derece güzel avangard soyut heykel ve duvar resimlerine ev sahipliği yapıyor. Bunlar dönemlerinin güncel sanatını temsil ediyor. İnsanlar o zamanlar Türkiye'de güncel veya deneysel sanat olmadığını düşünüyor ama bu tür sanatın Türkiye'de gerçek bir tarihi var. Bu heykeller ve duvar resimleri yaşamlarını, yanlarına sonradan yapılan değişiklikler, sonradan inşa edilmiş ek yapılarla beraber sürdürüyorlar. Bazı insanlar avlulara sebze bile ekmişler. Bu son derece modernist, ütopyacı binanın gerçek hayatın yeni dinamizmiyle nasıl dönüştüğünü ve yeniden üretildiğini görmek çok güzel.

Bu da beni mekân olarak İMÇ'yi seçtiğim ve *Dünya Fabrikası* adını verdiğim proje üzerinde düşünmeye teşvik etti. Bu, Türkçe'de "üçüncü dünya ülkeleri" olarak bilinen ve Batı pazarlarına ihraç etmek üzere mal üreten ülkeler (Türkiye, Meksika, Çin, Hindistan) için sıkça kullanılan bir terim. Bunun yol açtığı modernleşme süreci birinci ve üçüncü dünya ülkeleri arasında bazen şiddet içeren bir ilişkinin ortaya çıkmasına neden olmuş, diğer yandan da bu ülkelere bir tür kendine güven sağlamış. Batıdışı, alternatif bir ekonomik model de ortaya çıkarmış. Burada iyiyle kötüyü karşılaştırma amacı gütmüyorum, tek demeye çalıştığım küresel ekonomik sisteme çoğul ve karmaşık açılardan bakmamız gerektiği. *Dünya Fabrikası* için dükkânların kendisini mekân olarak kullanarak yeni projeler üretmeleri için farklı arka planlardan sanatçılar davet ettik. Dükkân sahiplerini mekânlarını bize kiraya vermeleri için neredeyse bir yıl boyunca ikna etmeye çalıştık. Sonunda altı yedi dükkân ve ana binaya bitişik bazı dış mekânlar üzerinde anlaşmayı başardık.

Antrepo binası İstanbul Bienali'nin neredeyse resmi mekânı haline gelmiş durumda. Biz de bu mekânı kullandık. Hazırlık aşamasında Antrepo'nun bir liman deposu olarak asıl işlevi üzerine düşünüyordum. İstanbul ve dış dünya arasında bir buluşma noktası, gemilerin demirlediği, yolcu vapurlarının yanaştığı varış noktası, İstanbul'u gerçek bir kozmopolis yapan ticaret, sınır geçişi ve göç için bir ara mekân. Böyle düşününce bu mekânı sokaktaki hayat ile ilişki içeri-

I visited the place many times. I tried to research its history and found out many interesting things. It was built in the 1950s, designed by young Turkish architects, and it almost won the Aga Khan Award. The original plan was based on the plan of Istanbul's Grand Bazaar, but reinterpreted in a modernist way. It still houses avant-garde abstract sculptures and murals of the 1950s, which are really beautiful. That was the contemporary art of the time. People think Turkey did not have contemporary or experimental art then, but there is a real history of it. Those sculptures and murals survive next to subsequent adjustments and built additions. Some people even have planted vegetables in the courtyards. It is beautiful to see how this highly modernist, utopian building is being transformed and regenerated with a new dynamism of real life.

This pushed me to think about the project that I called *World Factory*, which was sited here. "World factory" is a commonly used term in Turkish for so-called "third-world countries"—Turkey, Mexico, China, India—producing goods for export to Western markets. The modernization process this entails has generated a sometimes violent relationship between the first and the third worlds, but on the other hand it also generates a kind of self-confidence and somehow an alternative economic model outside of the West. I am not judging bad versus good here, but simply trying to say that we need to look at the global economic system in multiple and complex ways. For *World Factory* we invited artists from different backgrounds to produce new projects, using the actual shops as sites. We worked for almost a year to try to convince the shops' owners to rent them to us. We ended up with six or seven shops and also some outside spaces adjacent to the building.

The Antrepo building has practically become an official site for the Istanbul Biennial. We used it too. I was thinking of its original function as a harbor warehouse—a meeting point between Istanbul and the outside where ships landed and cruises arrived, an in-between site of trading, border crossing, and migration that makes Istanbul a real cosmopolis. Then, it seemed very important to organize this place in relation to street life. I decided to construct a world in Antrepo that would be almost like a city. A lot of the artworks reflected street life, peoples' struggle to claim their existence in the city. Themes related to contemporary urbanity—geopolitical conflicts, utopian envisioning of the urban future, and urban interventions—were articulated here.

It was a very challenging exercise trying to plan the building with-

sinde düzenlemek çok önemli geldi. Antrepo'nun içinde neredeyse bir şehre benzeyen bir dünya inşa etmeye karar verdim. Buradaki sanat yapıtlarının çoğu sokaktaki hayatı, insanların şehirdeki mevcudiyetlerini ortaya koyma çabasını yansıtıyordu. Jeopolitik çatışmalar, kentin geleceğiyle ilgili ütopyacılık öngörüler ve kentsel müdahaleler gibi güncel kentlilikle ilişkili temalar burada bir araya getirildi.

Bir mimarın yardımı olmadan binayı planlamaya çalışmak son derece zor bir uğraştı. Ama özellikle bienal için ek bir ikinci kat bile inşa ettik, burada *Rüya Evi* başlıklı ayrı bir sergi gerçekleştirdik. İstanbul asla uyumayan bir şehir, dolayısıyla bienal gece geç saate kadar açık kalamazsa yazık olur diye düşündüm. Sanatçılardan bu ikinci kat için mekâna özgü yapıtlar üretmelerini istedik. Örneğin Sam Samore İstanbul için yeni bir film çekti, ayrıca, izleyicilerin gelip uyuyabilecekleri dev bir yatak inşa etti. İkinci kat seviyesinde izleyicileri nefis bir Boğaz manzarası bekliyordu. İzleyiciler bir sanat sergisinde olduklarını neredeyse unutabilecek, buraya yeni evleri muamelesi yapabileceklerdi. Bazı performanslar gerçekleştirildi, Samore çeşitli gecelerde ünlü bir sanatçı tarafından canlandırılan hikâyeler yazdı.

İstanbul'un bir Avrupa, bir de Asya yakası var. Asya yakasında da bir mekân bulmayı başardık: Kadıköy semtinde, KAHAM (Kadıköy Halk Eğitim Merkezi) adında küçük bir kültür merkezi. Bu merkezde farklı kurumlar tarafından gerçekleştirilen bir dizi özel proje sergilendi. Bunlar arasında Evelyne Jouanno'nun *Çeçenistan'da Acil Durum Bienali* ve İstanbullu mimarlardan oluşan bir kolektifin projesi de vardı.

Bienalin bazı uzantılarına yerel toplulukları da dahil etmeye çalıştık. İstanbullu ve başka ülkelerden gelen kolektiflerin kendi mekânlarını açıp farklı programlar yürüttükleri bir dizi proje gerçekleştirdik. Bunların çoğunun bu bölgelerde yaşayan insanlarla bir tür kuramsal bağlantısı vardı. Örneğin Apartman Projesi'nin ve Milanolu grup OUT'ın santralistanbul'da gerçekleştirdikleri projeler gibi. Hafriyat kolektifi ile Tophane'deki kendi mekânlarında beraber çalıştık. Bienali şehrin farklı köşelerine doğru genişletmenin ilginç olacağını düşündüm. Bir bienal bir müze halini taklit etmeye çalışmakla yetmemeli. Aksine, bir bienalin sürekli, katılımcıyı dahil eden, paylaşılan bir etkinlik olması önemlidir. Bienal şehrin gerçek yaşamının bir parçası olmalı, kentsel kültüre ve yerel halkın kimliğine katkıda bulunmalıdır.

Şehrin gerçekliğini bienale dahil etmeye çalışan bir diğer proje *Gecegezenler*di. Türkiyeli beş genç küratörü bu projenin küratörlüğü-

out an architect. But we even built a second floor especially for the biennial, housing a separate exhibition called *Dream House*. Istanbul is a city that never sleeps, so I thought it would be a pity if the biennial did not stay open late at night. We commissioned artists to do site-specific works on the second floor. For instance Sam Samore shot a new film of Istanbul and also built a huge bed where people could come and sleep in the evening. From the second-floor level they had a beautiful view of the Bosphorus. Visitors could almost forget that they were in an art exhibition and just think of it as a new home. We had some performances, and Samore wrote some stories that were performed by a famous actress on various evenings.

Istanbul has a European side and an Asian side. We managed to get a place on the Asian side: a little cultural center called KAHAM (Kadıköy Public Education Center) in the district called Kadıköy. There was a series of special projects realized by different organizations in this center. It included Evelyne Jouanno's *Emergency Biennale in Chechnya* and a project by an Istanbul architects' collective.

There were some extensions of our biennial in which we tried to engage local communities. There was a series of projects in which different collectives from Istanbul and other countries actually opened up their own spaces and ran their own programs. Most of these had some kind of theoretical connection with the communities here. Like the project in santralistanbul by Apartment Project, *OUT from Milan*. We also worked with the collective Hafriyat in their own space in Tophane. I thought it would be interesting to extend the biennial to different corners of the city. A biennial should not simply try to replicate a museum situation. Instead, I think it is important that it should be a continuous, engaging, shared event. It should be a part of the real life of the city, and contribute to urban culture and the identity of local society.

Another project that tried to engage the city's reality was *Night-comers*. We invited five young curators from Turkey to curate this project. They selected works from public contributions through open calls. Then we worked with Bik Van der Pol (the artists Liesbeth Bik and Jos Van der Pol) to choose different venues across the city in which to present the works. We ended up with 20 venues. Every two or three nights we had a projection happening somewhere, especially in remoter areas, where residents find it difficult to access art and culture, especially contemporary art. It was a continuation of my *Image Dazibao* experiment for the 2004 Nuit Blanche in Paris. Dazibao is

nü yapmak üzere davet ettik. Açık davet üzerine yapılan başvurular-
dan katılacak yapıtları seçtiler. Daha sonra şehrin çeşitli yerlerinde bu
yapıtlar için farklı gösterim mekânları seçmek üzere Bik Van der Pol
(Liesbeth Bik ve Jos Van der Pol'ün oluşturduğu sanatçı kolektifi) ile
beraber çalıştık. İki üç gecede bir, farklı bir mekânda, sanat ve kültüre,
özellikle de güncel sanata erişimin zor olduğu daha uzak bölgelerde
gösterimler gerçekleştirdik. Bu proje benim Paris'te 2004 yılında Nuit
Blanche için gerçekleştirdiğim *Image Dazibao* deneyinin bir devamı-
ydı. Dazibao, Çin Kültür Devrimi sırasında teşvik edilen, Fransa'daki
Mayıs 1968 hareketini de etkileyen bir demokratik kamusal tartışma
biçimi. Ben de halkı 200 metre uzunluğundaki sokak ekranlarında
gösterilecek videolarla katkıda bulunmaya davet etmiştim.

Bienali şehir halkıyla ve insanların günlük yaşamlarıyla birbirine
derinden bağlayan bir diğer çarpıcı kamusal müdahale ise Chen Chieh-
Jen'in projesiydi: Kendi video yapıtlarının "yasadışı" kopyalarını sokak
çocuklarının eğitimini desteklemek için yapılacak bağışlar karşılığın-
da dağıttı. Wong Hoy Cheong'un Sulukule'de evlerinden ve mahal-
lelerinden kovulma tehdidiyle karşı karşıya olan Roman çocuklarla
yürüttüğü proje de bir başka iyi örnek. Bienalle yerel topluluklar ara-
sında gerçekleşen çatışmalar bizim ütopyacı ideallerimizin sınırlarını
ve gerçeklikle uzlaşma gerekliliğini gösterdi. Yapıtındaki "uygunsuz
sözler"i keşfeden dükkân sahipleri Ramazan Bayrakolu'nu neredeyse
döveceklerdi. Ben de kişisel olarak, Atatürk'ün siyasetinin ve mo-
dernleşme projesinin meşruiyetini güncel bağlamda sorgulamamdan
şikayetçi olan kişiler tarafından eleştirildim. Sanatsal vizyonlarımızı
ve pratiklerimizi toplumsal gerçekliklerle tekrar bağlantılandırmayı
öğrendiğimiz bu süreçte, özellikle de küresel bir etkinlikle dönüşüm
halindeki bir yerellik arasındaki uzlaşma bağlamında tüm bunlar son
derece ilginç ve temel önemde.

Benim için İstanbul Bienali belirli bir tarihte gerçekleşen bir etkin-
likten ibaret değildi. Bir bienal dünya çapında birçok sanatsal, kültü-
rel ve entelektüel çabanın sürekliliğinin bir parçası olarak var olan,
çeşitli parçalardan oluşan bir an olmalıdır. Bu aslında her tür sergi için
geçerlidir. Bir bienal zaman ve mekânın akışının içinden doğar. Asıl
işlevi, değişen küresel dünyanın bir parçası olarak yerelliğin evriminin
dinamik sürecini uyararak harekete geçirmek için bir ivme yaratmak
olmalıdır. Dünyanın farklı yerlerindeki farklı yerellikler arasında
diyalog oluşturmak bir bienalin içeriğinin anahtar bileşenlerinden biri
olmalıdır.

İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü yaparken bir yandan da San

a form of democratic public debate encouraged during the Cultural
Revolution in China, which was also influential for the French in May
1968. I invited the public to contribute videos to be shown on 200-
meter-long street screens.

Another really remarkable public intervention that intimately
connected the biennial to the city's population and people's everyday
lives was Chen Chieh-jen's project in which he gave out "illegal"
copies of his own video works in exchange of donations by the pub-
lic to support the schooling of street children. Wong Hoy Cheong's
project with Roman children under threat of expulsion in the Sulukule
neighborhood is another great example. Some direct conflicts between
the biennial and local communities indicated the limit of our utopian
ideas and the necessity to negotiate with reality. Ramazan Bayrakolu
was almost beaten up by shopkeepers when they discovered the hid-
den "dirty words" in his work. And I personally was criticized by some
people who complained about my questioning of the legitimacy of
Atatürk's politics and modernization project in the contemporary con-
text. All of this is extremely interesting and crucial as we learn how
to reconnect our artistic visions and practices with social realities,
especially in the context of the negotiation between a global event and
a locality in transformation.

For me, the Istanbul Biennial was not simply an event happening
at a specific chronological moment. A biennial—or any exhibition—
should be an articulated moment that exists as part of a continuum
of a lot of artistic, cultural, and intellectual efforts across the world. It
emerges out of the flux of time and space. Its real function is to create
momentum to stimulate the dynamic process of the evolution of the
locality as a part of the changing global world. The dialogue between
different localities in different parts of the world should be a key ele-
ment of the content of a biennial.

I was running the small gallery at the San Francisco Art Institute
while curating the Istanbul Biennial. When I returned to San Fran-
cisco I was thinking how that little place could be a laboratory, an
experimental space for developing projects like the events we had in
Istanbul. So I started the *World Factory* project in my gallery, and later
it was extended to other places in different versions. Sarkis's site-
specific piece with the neon sign, *Sinan Louis Kahn*, was installed in
both Istanbul and San Francisco as a bridge to connect the two cities.
Evelyne Jouanno's *Emergency Biennale in Chechnya* is also a wonder-
ful example of such dynamism and global connection.

Francisco Sanat Enstitüsü'ne bağlı küçük bir galerinin yöneticiliğini yürütüyordum. San Francisco'ya döndüğümde bu küçük mekânı bir laboratuvara, İstanbul'da düzenlediğimiz etkinlikler gibi projeler geliştirmek için deneysel bir mekâna dönüştürebileceğimizi düşünüyordum. Böylece, *Dünya Fabrikası* projesini galerimde başlattım, daha sonra farklı versiyonlarıyla başka mekânlara taşındı. Sarkis'in mekâna özgü neon tabelası *Sinan Louis Kahn*, hem İstanbul'da hem de San Francisco'da iki şehri bağlayan bir köprü olarak yerleştirildi. Evelyne Jouanno'nun *Çeçenistan'da Acil Durum Bienali* de bu tür dinamizm ve küresel bağlantının harikulade bir örneği.

İstanbul'daki deneyleri benim çalışmalarım da son derece yüksek öneme sahip yeni bir adım olarak görüyorum. Aralarında 10. Lyon Bienali'nin de bulunduğu sonraki projelerim için bir tür prototip oluşturdular. Bu bienalde Robert Milin, Eko Nugroho ve Bik Van der Pol'un yapıtlarını şehrin banliyölerine yerleştirdiğimiz *Veduta* programı aracılığıyla kamusal müdahaleler fikrini vurguladık ve genişlettik. Şangay'da Rockbund Sanat Müzesi'ndeki son projem *By Day, By Night, or some (special) things a museum can do* (Gündüz, Gece veya bir müzenin yapabileceği bazı (özel) şeyler) ise buradaki bienalde gerçekleştirdiğimiz *Rüya Evi* fikrini genişletmeye çalışarak müzeyi, gündüzleri serginin devam ettiği, geceleri ise bir gece okulunun açıldığı ve film festivali programının gerçekleştirildiği 24 saat boyunca açık bir mekâna dönüştürdü; kamusal alanlara yapılan müdahaleler ise serginin kentsel dokunun içinde yayılmasını sağladı.

Sözlerimi sona erdirirken, herkesi Atelier Bow-Wow'ın Cihangir'de, Boğaz'a bakan ıssız bir arsa için tasarladıkları (çoktan kaldırılan) taburelere oturmaya davet ediyorum. Bu son derece basit kentsel mobilyaları buraya yerleştirerek bu mekânı şehre ve dünyaya bakan tamamen yeni ve taze bir pencereye dönüştürdüler. Bu tabureler bizi gelip kalmaya çağıran ve bize İstanbul'u hatırlatan en iyi araçlardı.

HOU HANRU (1963) San Francisco Sanat Enstitüsü'nde sergiler ve kamusal programlar direktörü ve sergi ve müze araştırmaları kürsüsü başkanı. San Francisco ve Paris'te yaşıyor ve çalışıyor. Dünyanın çeşitli yerlerinde birçok serginin küratörlüğünü yaptı. Son dönemde gerçekleştirdiği büyük ölçekli küratöryel projeler arasında 10. Lyon Bienali (2009) ve 10. İstanbul Bienali (2007) yer alıyor. Dünyanın çeşitli yerlerinde birçok kurumda ders verdi. Birçok önde gelen sanat yayınına katkıda bulunuyor ve uluslararası sanat ödüllerinin ve yarışmalarının jürilerinde yer alıyor.

The experiments in Istanbul were a very important new step in my work. They formed a kind of prototype for my later projects, including the 10th Biennale de Lyon, in which we emphasized and expanded public interventions through the program *Veduta*, which included works by Robert Milin, Eko Nugroho, and Bik Van der Pol in suburban areas of the city. My recent project *By Day, By Night, or some (special) things a museum can do* at the Rockbund Art Museum in Shanghai attempted to expand the idea of the *Dream House*, turning the museum into a 24-hour open space with a day exhibition and a night school and film festival program; interventions in urban spaces extended the exhibition into the urban fabric.

In closing, I would like to invite all to sit on the (already gone) stools designed by Atelier Bow-Wow for a wasteland in Cihangir, facing the Bosphorus. By installing this kind of extremely simple urban furniture, they transformed the site into a totally new and fresh window facing the city, and the world itself. These were the best devices by which we might come and stay, and remember Istanbul.

HOU HANRU (1963) is the director of exhibitions and public programs and chair of exhibition and museum studies at the San Francisco Art Institute, and is based in San Francisco and Paris. He has curated numerous exhibitions around the world. His latest major curatorial projects include the 10th Biennale de Lyon (2009) and the 10th Istanbul Biennial (2007). He has taught and lectured in many institutions globally. He contributes to several prominent art publications, and has served as a jury member for international art awards and competitions.

10. Uluslararası İstanbul Bienali 10th International Istanbul Biennial

BİENAL BAŞLIĞI / TITLE

İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik /
Not Only Possible, But Also Necessary: Optimism in the Age of Global War

SEPTEMBER 8 EYLÜL–NOVEMBER 4 KASIM 2007

KÜRATÖR / CURATOR Hou Hanru

MEKÂNLAR / VENUES

AKM – Atatürk Kültür Merkezi / *Atatürk Cultural Center*
İMÇ – İstanbul Manifaturacılar Çarşısı / *Istanbul Textile Traders' Market*
Antrepo no. 3
santralistanbul
KAHEM – Kadıköy Halk Eğitim Merkezi / *Kadıköy Public Education Center*

SANATÇILAR / ARTISTS

Hamra Abbas
Adel Abdessemed
AES+F
Vahram Aghasyan
Buthayna Ali
Allora & Calzadilla
Selçuk Artut
Kutluğ Ataman
Fikret Atay
Jonathan Barnbrook
Ramazan Bayraktar
Justin Bennett
Ege Berensel &
Serhat H. Yalçinkaya
& Banu Onrat
Ursula Biemann
Bik Van der Pol
Cao Fei
Banu Cennetoğlu
Lia Chaia
Paul Chan
Chen Chieh-jen
Chen Hui-Chiao
Claire Fontaine
Teddy Cruz
Nancy Davenport
Burak Delier
Democracia
Atom Egoyan
İdil Elveriş &
Zeren Gökten
Extramücadele /
Extrastruggle
Daniel Faust
Didier Fiuza Faustino
Christoph Fink
Nina Fischer & Maroan
El Sani
Vicky Funari &
Sergio de la Torre
Bodil Furu &
Beate Petersen
Rainer Ganahl
Jean-Baptiste Ganne
Gimhongsok
Renée Green
Ivan Grubanov
Ha Za Vu Zu
Erdem Helvacıoğlu
Huang Yong Ping
Emre Hüner
Sanja Ivekovic
Eleni Kamma
Kan Xuan
Ali Kazma
Ian Kiaer
Sora Kim
Taiyo Kimura

Gunilla Klingberg
Aleksander Komarov
Rem Koolhaas, AMO
Markus Krottendorfer
Lee Bul
Minouk Lim
Lu Chunsheng
Cristina Lucas
Ken Lum
MAP Office
Ramón Mateos
Julio César Morales
Multiplicity
Els Opsomer
Ou Ning
Ferhat Özgür
Peng Hung-Chih
Anu Pennanen
Alexandre Périgot
Tadej Pogacar
Julien Prévieux
Radek Community
Michael Rakowitz
Raqs Media Collective
Jewyo Rhii
Porntaweesak
Rimsakul
Lordy Rodriguez
Sam Samore

Fernando Sánchez
Castillo
Allan Sekula
Taro Shinoda
Sophia Tabatadze
David Ter-Oganyan
Nasan Tur

Katleen Vermeir &
Ronny Heiremans
Wong Hoy Cheong
Xu Zhen
Yan Lei
Yan Pei Ming
Yang Jiechang

Tomoko Yoneda
Young-Hae Chang Heavy
Industries
Yushi Uehara, Berlage
Institute
Zhou Hao & Ji Jianghong
Zhu Jia

ÖZEL PROJELER KAPSAMINDA SANATÇILAR/ ARTISTS IN SPECIAL PROJECTS

Apartman Projesi / *Apartment Project*
ArtExperience
Atelier Bow-Wow
Çeçenistan'da Acil Durum Bienali /
Emergency Biennale in Chechnya
Yüzen Araziler / *Floating Territories*
Gunilla Klingberg

Hafriyat
Isola & out & Bert Theis
K2
Mladen Bizumic, Fiji Bienali Pavilyonları /
Fiji Biennale Pavilions
Sarkis
studioKAHEM



YAYINLAR / PUBLICATIONS

10B Kataloğu / *10B Catalogue*
Sayfa sayısı / *Number of pages:* 608
Basım tarihi / *Date of publication:* 2007
Editör / *Editor:* İlkyay Balıç Ayvaz
Metinler / *Texts by* Şakir Eczacıbaşı (sunuş/*introduction*), Hou Hanru, Murat Tabanhoğlu (*interview with* Ceren Erdem ile söyleşisi), Bülent Tanju, Shumon Bashar (*interview with* Pelin Tan ile söyleşisi), Jesko Fezer (*interview with* Pelin Tan ile söyleşisi), Doğan Tekeli (*interview with* Ceren Erdem ile söyleşisi), Mine Eder, Manray Hsu, Okwui Enwezor, Pelin Tan, Övül Durmuşoğlu, Marcus Graf, Borgia Kantürk, Pelin Uran, Adnan Yıldız, Serhan Ada, WHW

10B Rehber / *10B Guide*
Sayfa sayısı / *Number of pages:* 276
Basım tarihi / *Date of publication:* 2007
Editör / *Editor:* İlkyay Balıç Ayvaz
Metinler / *Texts by* Hou Hanru



Yakmalı mı Yakmamalı mı?, 2007
AKM (Atatürk Kültür Merkezi)
Fotograf: Serkan Taycan, İKSV Arşivi

Burn it or not?, 2007
AKM (Atatürk Cultural Center)
Photography: Serkan Taycan, İKSV Archives



Dünya Fabrikası, 2007
İMÇ (İstanbul Manifaturacılar Çarşısı)
Fotograf: Serkan Taycan, İKSV Arşivi

World Factory, 2007
İMÇ (Istanbul Textile Traders' Market)
Photography: Serkan Taycan, İKSV Archives



Burak Delier
Tersyön: Karşı-Hizmetler, 2007
Dünya Fabrikası, İMÇ (İstanbul
Manifaturacılar Çarşısı)
Fotograf: Serkan Taycan, İKSV Arşivi

Burak Delier
Reversedirection: Counter-Services,
2007
World Factory, İMÇ (İstanbul Textile
Traders' Market)
Photography: Serkan Taycan, İKSV Archives



Sora Kim
CapitalPlus Kredi Birliği, 2007
Dünya Fabrikası, İMÇ (İstanbul
Manifaturacılar Çarşısı)
Fotograf: Pelin Erdoğan, İKSV Arşivi

Sora Kim
CapitalPlus Credit Union, 2007
World Factory, İMÇ (İstanbul Textile
Traders' Market)
Photography: Pelin Erdoğan, İKSV Archives



Dünya Fabrikası, 2007
İMÇ (İstanbul Manifaturacılar Çarşısı)
Fotograf: Muammer Yanmaz, İKSV Arşivi

World Factory, 2007
İMÇ (İstanbul Textile Traders' Market)
Photography: Muammer Yanmaz, İKSV Archives



Sam Samore
Sihirli Yatak, 2007
Rüya Evi, 3 numaralı Antrepo
Fotograf: Pelin Erdoğan, İKSV Arşivi

Sam Samore
The Magic Bed, 2007
Dream House, Antrepo no. 3
Photography: Pelin Erdoğan, İKSV Archives



Hafriyat
Dünyayı Yesen Doymazsın, Temmuz 2007
Proje atölyesi, Hafriyat Karaköy
Sanatçıların izniyle
Fotograf: İKSV Arşivi

Hafriyat
Your Eyes Are Bigger Than Your Stomach, July 2007
Project workshop, Hafriyat Karaköy
Courtesy the artists
Photography: İKSV Archives



Chen Chieh-jen
Devam Eden, 2006
DVD'ye aktarılmış 35-mm film
Dünya Fabrikası, İMÇ (İstanbul Manifaturacılar Çarşısı)
Sanatçının izniyle
Fotograf: İKSV Arşivi

Chen Chieh-jen
On Going, 2006
35-mm film transferred to DVD
World Factory, İMÇ (İstanbul Textile Traders' Market)
Courtesy the artist
Photography: İKSV Archives

11. Uluslararası İstanbul Bienali, 2009 *İnsan Neyle Yaşar?*

— What, How & for Whom/WHW

Görünür Kılmak için Görmekten Fazlası Gerekir¹

Bienaller son derece kolay küçümseniyor, bunun da gayet iyi sebepleri var. Merkez ile çeper adı verilen yerler arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayabilme vaadiyle yola çıkan çok sayıda yeni bienal sergisinin cazibesinin ardında, sürecin tamamının yerel siyasi ve ekonomik elitler tarafından yönlendirildiği, uluslararası alanda daha güçlü bir konum sahibi olmaya yönelik faydacı bir arzu gizlenmiştir. Son derece farklı ölçeklerde defalarca kanıtlandığı üzere, belirli bir yerel coğrafyanın hem jeopolitik konumunda hem de ekonomik rekabet gücünde hareketlenme yaratmanın en etkili yollarından biri o bölgenin kültürel sermayesini desteklemek ve geliştirmek. Diğer yandan, “uluslararası sanat ortamı”nın ayrıcalıklı çevresini kırmaya ve genişletmeye kalkıştıkları yolundaki iddialarının aksine, çoğu bienal “dünyanın yetersiz kaynaklara sahip bölgelerinden gelen sanatçıların küresel anaakım sanat ortamına girişini denetleyen güçlü birer Batılı filtre”ye² dönüşmüş durumda.

Ancak, büyük-sanat-etkinliği olgusunun doğası ve etki alanı üzerine yürütülen tüm hararetli tartışmalar aslında temelde yatan merkezi önemde bir soruya işaret ediyor: Sanat, özellikle de kurumsal bir çerçeve içerisinde üretilen sanat, eleştirel ve dönüştürücü olabilir mi, diğer bir ifadeyle, toplumsal çevresiyle siyasi bir angajmana girebilir mi? Yoksa, dönüştürmeye çalıştığı neoliberal düzenin ta kendisi tarafından ele geçirilmesi ve ehlileştirilmesi kaçınılmaz mıdır? Yelpazenin öteki ucundan bakıldığında aynı soru genellikle şu şekilde dillendirilir: Sanat belirgin bir siyasi boyut taşımalı mıdır, ayrıca, siyasi boyutu sanatın içkin değerine katkıda mı bulunur, yoksa bu değerden bir şey mi eksiltir?

İstanbul Bienali sergisi *İnsan Neyle Yaşar?* başlığını Bertolt Brecht’in Elisabeth Hauptmann ve Kurt Weill ile birlikte 1928’de yazdığı *Üç Kuruşluk Opera*’dan aldı. Bienal, henüz açılmadan Türkiye bağlamında tartışmalara sebep oldu, sert ve olumsuz tepkiler aldı. Ekim 2009’da İstanbul’da düzenlenen IMF ve Dünya Bankası zirvesine karşı yapılacak gösteriler için örgütlenen Resistanbul adlı inisiyatifin yazdığı bir mektupla başlayan, serginin açılışı sırasında düzenlenen

11th International Istanbul Biennial, 2009 *What Keeps Mankind Alive?*

— What, How & for Whom/WHW

It Takes More Than Seeing to Make Things Visible¹

Biennials are so easily dismissed, and with good reason. Behind the allure of numerous newly created biennial exhibitions, promising the possibility of redefining the relationship between the center and the so-called margin, lurks more often than not a very pragmatic wish for stronger international positioning, the whole process driven by local political and economic elites. As has been proven so many times, on so many different scales, one of the best ways to create a shift in both the geopolitical positioning and the economic competitiveness of a particular locality is through building up its cultural capital. On the other hand, against their proclaimed attempts to open up and expand the privileged circle of the “international art scene,” most biennials have in fact become “another powerful Western filter, governing the access of artists from under-resourced parts of the world to the global mainstream.”²

But all the heated discussions about the nature and reach of the big-art-event phenomenon in fact point to an underlying, core question: Can art, especially art produced within an institutional framework, be critical and subversive—that is to say, politically engaged within its social environment? Or will it unavoidably get recuperated and coopted by the same neoliberal system that it is trying to subvert? From the opposite point of the spectrum, the pertinent question is often posed as: Should art be explicitly political, and does politicality add to, or take away from, its intrinsic value?

The Istanbul Biennial exhibition *What Keeps Mankind Alive?* took its title from Bertolt Brecht’s play *The Threepenny Opera*, written in collaboration with Elisabeth Hauptmann and Kurt Weill in 1928. The biennial triggered debate and provoked strong negative reactions within the Turkish context even before it opened. Initiated by a letter written by the initiative Resistanbul, organized in preparation for demonstrations against the International Monetary Fund and World Bank summit that took place in Istanbul in October 2009, and continued with protests at the exhibition’s opening, the debate centered on the unavoidable question of the corporate system’s appro-

protestolarla devam eden tartışmanın merkezinde, kaçınılmaz bir şekilde, ticari sistemin ilerici sanat pratiklerini kendine mal etmesi meselesi vardı. Tartışma, eleştirel sanatın – bial olçeğinde bir etkinlik düzenlemenin gerekli bir parçası veya bazen ana ön koşullarından biri olan - ticari sponsorlar ve yerel iktidar yapıları ile ittifak kurduğu bu sergilerin genellikle düpedüz saçma konumuna işaret ediyordu.

Bir bialin çerçevesini oluşturan ve sanat ile sermayenin elden geldiğince kesintisiz bir entegrasyonunu sağlamak üzere tasarlanmış kurumsal güçler birliği zaten haklı bir zemine sahip bir eleştiriyle karşı karşıya kalıyor, ancak sol bir retorikle bir araya geldiğinde bu birliğe yönelik eleştirinin dozu anlaşılan o ki artıyor. Brecht'i, yeniden keşfedilecek bir klasik olarak değil de, güncel kapitalizmin koşulları dahilinde sanatın konumunu yeniden düşünen bir dizi önermenin kaynağı olarak bialin başlangıç konumuna yerleştirmek, bir açıdan bakıldığında, yazar ve eleştirmen Süreyya Evren'in sözleriyle, "ortodoks sol konum ile çağdaş sanat arasındaki çatışmanın güncel sanatın anlaşılmasında belirleyici bir rol oynadığı"³ bu şehrin entelektüel ve sanatsal görünümüne doğrudan bir müdahalede bulunmak anlamına geliyordu. "Ortodoks" bir siyasi figür olarak Brecht'i alıp "liberal kamplar"la ilişkilendirilen güncel sanat alanına taşıyan manevra, sol siyasetle güncel sanat arasındaki zıtlığı geçersiz kılmaya, karmaşıklığı reddeden ve hem güncel sanatı hem de sol siyaseti yekpare ve durağan bir konuma mahkûm eden çifte genellemeye karşı çıkmaya kalkışıyor. Ancak yine de Türkiye bağlamında geniş kapsamlı bir eleştiriyle karşılaştı. Açılıştan hemen önce dolaşıma sokulan açık mektupta protestocular, sanatçılara bialı terk etme ve "gerçek" siyasetin üretildiği tek yer olan sokaklarda sanat yapma çağrısında bulunuyorlardı.⁴

Bu eleştiri, bial örneğinde gördüğümüz, neoliberal bir çerçevede hareket etmenin içkin tavizkâr konumuna işaret etse de biz, geçerli tek bir siyasi mücadele yöntemi veya siyasi fikir oluşturma yöntemi bulunduğu önermesine veya sadece önceden belirlenmiş bir tek sanatsal pratik türünün ilerici kabul edilmesi gerektiğine katılmıyoruz. Sergi biçimini "gerçek hayat"ın dışında steril beyaz bir saray olarak niteleyerek ıskartaya çıkarmak kolaya kaçmaktır ve oldukça muhafazakâr ve gerici bir anlayışla geniş bir eleştirel pratikler dizisini göz ardı etmek anlamına gelir. Sergi aynı zamanda kamusal bir alandır ve siyasi tartışma ve toplumsal zıtlıkların ifadesi için elimizde kalan az sayıda alandan biri olarak değer taşır (bilgiyle eğlencenin birbirine karıştığı ve neredeyse herşeyin bir gösteriye dönüştüğü bir toplumda bu durum son derece büyük bir açığa işaret eder). Son olarak, ama son

priation of progressive art practices. It pointed out the often outrightly absurd position of exhibitions in which critical art enters into an alliance with corporate sponsorship and local power structures that are necessarily part of, or even one of the main preconditions of, organizing an event on the scale of a biennial.

The institutional conflation of powers that constitutes a biennial's framework, designed to ensure more or less seamless integration of art and capital, already provokes justifiable criticism, but combined with leftist rhetoric, apparently even more so. Taking Brecht as a starting position for the biennial, not as a classic to be rediscovered but as a source for a variety of proposals rethinking the position of art within the conditions of contemporary capitalism, was in a sense a direct intervention into the intellectual and artistic landscape of the city, where, in the words of the writer and critic Süreyya Evren, "The conflict between an orthodox left position and contemporary art plays a critical role today in the understanding of contemporary art."³ The maneuver that took Brecht, an "orthodox" political figure, and moved him into a field of contemporary art associated with "liberal camps" attempted to invalidate the opposition between leftist politics and contemporary art and to oppose the double-generalization that refuses complexity and fixes both contemporary art and left politics as monolithic, static. And yet it generated extensive criticism in the Turkish context. In the open letter circulated in the days just before the opening, protesters called for artists to abandon the biennial and make art on the streets, the only place where "real" politics takes place.⁴

As much as this criticism points to the inherently compromised position of operating in a neoliberal framework such as a biennial, we do not agree with the assertion that there is only one valid method of political struggle, or of articulating political ideas, and that only one prescribed type of art practice should be considered progressive. Discarding the format of the exhibition as a sterile white palace outside of "real life" is an easy way out, which in a rather conservative and retrograde manner dismisses a whole array of critical practices. The exhibition is also a public space, valuable as one of the few remaining spheres for political debate and the expression of social antagonisms (gravely lacking in a society of infotainment and the spectacularization of, well, everything). It is also, last but not least, valuable as a keeper of memory. Especially memories of possibilities that once existed and are still worth fighting for.

As T. J. Clark points out in the preface to his seminal book *The*

derece önemli bir diğer rolü de, bir bellek koruyucu olarak taşıdığı değerdir. Özellikle de bir zamanlar var olan ve hâlâ uğrunda mücadele etmeye değer imkânların belleğinin koruyucusu olarak.

T. J. Clark'ın ufuk açıcı kitabı *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848–1851*'da (Mutlak Burjuva: Fransa'da Sanatçılar ve Siyaset 1848-1851) belirttiği gibi, sanat ne siyasi olaylara tepki gösterme becerisiyle ne de kamusal alandaki yakın ve belirli etkilerle olan bağlarıyla sınırlanır. Ama yine de, diye devam eder Clark, “simgeler ve yapıtlar bir toplumsal grubun tüm ‘dünya’sını çerçevelediğinde gerçekleşen değişimlere katkıda bulunurlar.”⁵ Sanat hiçbir zaman çevresinin nötr, kopuk bir betimlemesi değildir. Aksine, belirli bir durumun yaratılmasında etkin bir rol oynar ve “özerkliği” her zaman belirli bir tarihsel anın ideolojisinin bir parçasıdır. Sanatçılar ve küratörler sanatın, ideolojik iktidarın odak noktaları ve kilit konumdaki kesişme noktalarını sekteye uğratmak, yerinden oynatmak için, onları basit birer araç olarak kullanarak da olsa, etkili olabileceği yolları aramakla yükümlüdür. İstanbul Bienali üzerinde çalışırken, bienalin bize dünyanın bugünkü durumunu ve aynı zamanda güncel estetik pratiklerin küresel kapitalizm dahilinde oynadıkları rolü eleştirel bir dille değerlendirebileceğimiz alanı sağlayabileceği ve vermesi gerektiği, İstanbul Bienali gibi küresel kapsam ve erişime sahip bir sergide ayrıntılı bir eleştirel, kuramsal ve ideolojik konuma gereksinim olduğu varsayımlarından hareket ettik.

Siyaset ile ekonomi alanları arasındaki ilişkiler *İnsan Neyle Yaşar?* için temel önemdeydi, coğrafi açıdan ise sergi Avrupa kökenli modernist projenin merkezi dışında kalan bölgelerine yöneliyordu: Ortadoğu, Orta Asya, Kafkaslar ve Doğu Avrupa. Sanat dünyasının üzerinde çok konuşulan uluslararasılaşması, aslında bir dizi yeni eşitsizlik ilişkisi üretti. Sanatçıların büyük etkinliklere katılımı artık giderek artan oranda geldikleri ülkelerde (veya bazı durumlarda ikamet ettikleri ülkelerde) kamusal sanata ayrılan fonlara bağlı. Biz ise bienali bu koşullara meydan okumak ve karşı çıkmak, küreselleşen bir dünyada sanat yapıtlarının ve sanatçıların kimliklerinin üretilmesi, tanımlanması ve sunulmasıyla ilgili soruları yeniden düşünmek için kullanmaya çalıştık. Biz bienali, bütün bu çağdaş “yaratıcı sınıf”ın mobilitesi ve ayrıcalığı sözlerine rağmen, sınırlarının her zamanki kadar katı ve geçirgenliğinin tek yönlü olduğu, sözde ortadan kalkmış çeperlerin sanatçılarına ve kültürel işçilerine bir platform oluşturmak için bir imkân –geçici, süresiz elbette ama yine de bir imkân- olarak gördük.

İnsan Neyle Yaşar? iktidarın dilleri ve ahlaki ikiyüzlülük, görü-

Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848–1851, the test of art is neither its ability to respond to political events nor its ties to immediate, specific effects in the public sphere. And yet, he continues, “symbols and artefacts participate in shifts that take place in a social group’s whole framing of its ‘world.’”⁵ Art is never just a neutral, detached portrayal of its environment. It is actively involved in creating a particular state of things, and its “autonomy” is always part of the ideology of a certain historical moment. It is necessary for artists and curators to look for ways in which art can be instrumental in disrupting and dislocating the focal, key points of convergence of ideological power, even if it does this simply by using them as vehicles. In working on the Istanbul Biennial, we started from the assumption that the biennial can and should offer us space to critically examine the state of the world today as well as the role of contemporary aesthetic practices within global capitalism, and that there is a need for an articulated critical, theoretical, and ideological position within an exhibition of global scope and reach such as the Istanbul Biennial.

The relationships between the subjects of politics and economics were central to *What Keeps Mankind Alive?*, and its geographical orientation targeted the noncentral zones of the European modernist project: the Middle East, Central Asia, the Caucasus, and Eastern Europe. The much-discussed internationalization of the art world has in fact produced a new set of unequal relationships, where the scale of participation of artists in major events is increasingly contingent on public art funding in their countries of origin (or, in some cases, countries of residence). We tried to use the biennial to challenge and contest this state of affairs, and to rethink questions of production, definition, and presentation of artworks and artists’ identities in a globalized world. We saw it as a possibility—transient and temporary, of course, but still a possibility—for establishing a platform for artists and cultural workers from purportedly disappearing margins whose boundaries are, despite all the talk of mobility and privilege of the contemporary “creative class,” as strong as ever, and continue to be permeable in only one direction.

What Keeps Mankind Alive? attempted to create fragmented narratives that dealt with political contexts and ideological conditions through loose thematic nods addressing issues of languages of power and moral hypocrisy, visibility and distance, the ideology of normality and everyday organization, crises of public space and exclusion, feminist issues and normative gender roles, relations of guilt and

nürlük ve mesafe, normallik ve günlük örgütlenme ideolojisi, kamusal alan ve dışlanma krizleri, feminist meseleler ve normatif cinsiyet rolleri, suçluluk ve af ilişkileri, tarihsel travmalar, beslenme ve çağdaş toplumlarda savaş hali gibi konulara eğilen gevşek tematik işaretler aracılığıyla, siyasi bağlamlar ve ideolojik koşullarla başa çıkmaya kalışan parçalı hikâyeler yaratmaya çalıştı. Sergiye eşlik eden kitapta yer alan küratöryel metinde belirttiğimiz gibi, serginin kavramı kendini propagandanın bir üretim artığı –yapıtları fazlasıyla bir siyasi havada sunan, doğrudan yorumcu bir manipölasyon -olarak belli etti. Birçok birbirinden farklı şey göstermesine rağmen, sergi ne ‘göstermek’ istediğini açıkça belirtiyordu: Adil bir dünya düzeninin ve ürün ve hizmetlerin adil dağılımının hem uygulanabilir hem de son derecede hayati olduğunu ve komünizmin bugün de bu arzulanan projeye verilebilecek tek isim olduğunu.

Sergi, bienalin üretim koşullarını sorunsallaştırmayı hedefliyordu ve kendi aleni siyasi tepkisi ile, “gösteri”nin içkin mantık ve sonuçlarının yönlendirdiği, bir uzlaşma içerisinde bulunduğu gelenekler arasındaki diyalektik gerginliği yoğunlaştırmaya ve kışkırtmaya çalıştı. Bienalin alışıldık cıvalı yüzeyini soyup atmak ve bu dış yüzeyin altında yatan ve etkinliğin işlemlerini sağlayan teknik, ekonomik ve toplumsal veriyi ortaya çıkarmak için, bir dizi grafik ve istatistik sergi dahilinde ayrı bir alanda sergilendi ve bienalin iki yayınının da içerisinde yer aldı. Bu grafik ve istatistikler, normalde görünmez kalan ama günümüzde kültürel işçilerin çalıştığı koşullar, yani bienalin nasıl finanse edildiği, katılımcı sanatçıların coğrafi dağılımının küratöryel araştırma seyahatleriyle ilişkisi ve ulusal GSMH’lerdeki farklılıkların Kuzey ve Güney, Doğu ve Batı arasındaki kültür politikalarını nasıl etkilediği hakkında çarpıcı bilgiler içeriyordu.

11. İstanbul Bienali’nin bu kadar çok protestoyla karşılaşmış olması, eleştiri ve algılanışına büyük oranda Koç’un sponsorluğu ile ilgili kızgınlık ve hayalkırlılığının ve Brecht’in samimiyetsizce kullanıldığı düşüncesinin hâkim olması, polemğin yoğunluğunu ve kültürel üretimin günümüzde kapitalist manipölasyon ve kontrol yapılarıyla ne ölçüde iç içe geçtiğini göstermektedir. Yakın zamanda yazdığı bir makalede Martha Rosler, “yapıtın hakiki okunuşuna ve günümüz koşulları hakkında bir söz söylemesine olanak sağlayan, üretilimiyle sindirilmesi ve etkisizleştirilmesi arasındaki bu boşluktur”⁶ diyor. İstanbul Bienali gibi bir ortamda, bir serginin üretilimiyle etkisizleştirilmesi arasında böyle bir boşluğun oluşması imkân dahilinde midir? Yoksa bu yolda gösterilecek çabaların tamamı, üretilimi müm-

forgiveness, historical traumas, food, and the state of war in contemporary societies. As we stated in the curatorial text in the book accompanying the exhibition, the concept of the exhibition manifested itself as a surplus of propaganda—direct interpretative manipulation that presented the works in a resoundingly political key. Though it showed many different things, the exhibition explicitly stated what it desired to “show”: that a just world order and distribution of economic goods and services is viable and absolutely vital, and that communism is still the only name for that desirable project.

The exhibition aimed to problematize the conditions of the biennial’s production, and it tried to intensify and provoke the dialectical tension between its overt political thrust and the conventions with which it negotiated, driven by the immanent logic and consequences of “spectacle.” In an effort to peel away the biennial’s usual glossy surface and expose the underlying technical, economic, and social data that make the event function, series of graphs and statistics were exhibited in a separate space within the exhibition and published in both of the biennial’s publications. They showed the information that usually stays invisible but is telling about the situation in which cultural workers are operating nowadays, such as how the biennial is financed, how the geographical range of participating artists is related to curatorial research travels, and how disparities in national GDPs influence the cultural politics between the global North and South, East and West.

The fact that the 11th International Istanbul Biennial induced so much protest, and that its criticism and reception at the local level were dominated by rage and frustration over the Koç sponsorship and the perceived insincerity of the appropriation of Brecht, indicates the intensity of polemics and the degree to which cultural production today is implicated within capitalist structures of manipulation and control. In a recent article, Martha Rosler states that, “It is this gap between the work’s production and its absorption and neutralization that allows for its proper reading and ability to speak to present conditions.”⁶ Is such a gap, between an exhibition’s production and neutralization in a setting like the Istanbul Biennial, even possible? Or are any efforts doomed in advance by the very framework that enables the production?

Our proposal for a way out of this impasse was to stress one’s own position of involvement, to cancel the ambivalence of one’s position. The exhibition setup proposed an exacerbation of tensions between

kün kılan çerçevenin kendisi tarafından sonuçsuz kalmaya ta baştan mı mahkûm edilmiştir?

Bizim bu açmazdan çıkış yolu olarak önerimiz, kendi dahil oluşumuzun konumunu vurgulamak, konumumuzun belirsizliğini ortadan kaldırmaktır. Serginin kurulum biçimi, serginin siyasi, propagandacı arzularıyla bu arzuları hemen iptal etmesi beklenen bienalin baskın çerçevesi arasındaki veya beyaz-küp anlayışına uygun, neredeyse müzebilimsel sergi kurulumuyla, çoğu, özerk üretim alışkanlıklarından, biçimsel estetik kaygılardan ve bireysel yaratıcılıktan yola çıkmayan yapıtların araçsal siyasi okumaları arasındaki gerilimlerin tırmandırılmasını öneriyordu. *İnsan Neyle Yaşar?* "herkesin bildiği"ni dile getirmek yolunda bilinçli bir çabaydı. Sergi daha önce de defalarca gündeme getirilen o eski soruları tekrar soruyordu: Sanat ve kültürel üretim alanında özgürleştirici taktikler geliştirmek mümkün müdür? Bu uzun vadeli bir çaba olabilir mi, yoksa bu sadece düzende geçici bir yarılma oluşturabilmek midir? Bu soruların kültürel üretimin yakasını gelecekte de bırakmayacağına şüphe yok, ne hazır ne de kolay yanıtları var çünkü. Bu sorular ne kadar yanıtlanamaz veya karara bağlanamaz olurlarsa olsunlar, bize düşen sadece bu soruları sormak değil, onları siyasi bir ifadeye dayalı kültürel üretim aracılığıyla tekrar tekrar yanıtlamaya çalışmak ve böylece görünmez olanı gerçeklik içerisinde mevcut kılmaktır.

1. *İnsan Neyle Yaşar?* – 11. Uluslararası İstanbul Bienali'ne hamış. T. J. Clark, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848–1851* (London: Thames and Hudson Ltd., 1999): 30. Bu ufuk açıcı kitap ilk kez 1973'te yayımlandı, ortaya koyduğu meseleler bugün de önemini koruyor.
2. Chin-Tao Wu, "Biennials Without Borders?," *New Left Review* 57 (Mayıs–Haziran 2009): 108.
3. Süreyya Evren, "An Ongoing Tension—Orthodox Left versus Turkish Contemporary Art", *Art + Politics: From the Collection of the City of Vienna*, ed. Hedwig Saxenhuber içinde (Vienna ve New York: Springer, 2008): 170–83.
4. Bahsi geçen mektuba bu adresten ulaşabilirsiniz: <http://resistanbul.wordpress.com/2009/09/04/conceptual-framework-of-direnal-istanbul-resistance-days-what-keeps-us-not-alive/>.
5. Clark, *The Absolute Bourgeois*, 7–8.
6. Martha Rosler, "Take the Money and Run? Can Political and Socio-Critical Art 'Survive'?" *e-flux journal*, Ocak 2010, <http://www.e-flux.com/journal/view/107>.

WHAT, HOW & FOR WHOM/WHW 1999'da kurulan ve çalışmalarını Hırvatistan'ın Zagreb şehrinde yürüten bir küratöryel kolektif. Üyeleri Ivet Ćurlin (1969), Ana Dević (1969), Nataša Ilić (1970), Sabina Sabolović (1975) ve tasarımcı ve yayıncı Dejan Kršić'tir (1961). WHW bir dizi etkinlik, sergi, yayın projesini ve Zagreb'deki Gallery Nova'yı yönetiyor. Kolektifin ismi (Ne, Nasıl ve Kimin için) her ekonomik örgütlenme biçiminin üç temel sorusunu yanıtlamaktadır; grup bu soruları sergi planlama, kavramsallaştırma ve gerçekleştirme süreçlerine, aynı zamanda sanat yapıtlarının üretim ve dağıtımına ve sanatçının emek piyasasındaki rolüne gönderme yapmak amacıyla üstlenmiştir. WHW 11. İstanbul Bienali'nin de küratörlüğünü gerçekleştirdi (2009).

the political, propagandist yearnings of the exhibition and the overpowering framework of the biennial, which is bound to immediately cancel it out. Or between the white-cube, almost museological exhibition setup and instrumental political readings of works that mostly do not depart from the conventions of autonomous production, formal aesthetic considerations, and individual authorship. *What Keeps Mankind Alive?* was a conscious effort to say what "everybody knows." The exhibition posed the same old questions that have been raised so many times before: Is it possible to develop emancipatory strategies in the field of art and cultural production? Can this be a long-term effort, or it is always just a temporary rupture of the system? These questions will no doubt continue to haunt cultural production in the years to come, as there are no ready or easy answers. As unanswerable and undecidable as the questions may be, it is our role not only to pose them, but to repeatedly try to answer them through cultural production based on political articulation, thus making the invisible become present in reality.

1. Post-scriptum to the 11th International Istanbul Biennial *What Keeps Mankind Alive?* T. J. Clark, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848–1851* (London: Thames and Hudson Ltd., 1999): 30. This seminal book was first published in 1973, and the issues it raises remain relevant to this day.
2. Chin-Tao Wu, "Biennials Without Borders?," *New Left Review* 57 (May–June 2009): 108.
3. Süreyya Evren, "An Ongoing Tension—Orthodox Left versus Turkish Contemporary Art" in *Art + Politics: From the Collection of the City of Vienna*, ed. Hedwig Saxenhuber (Vienna and New York: Springer, 2008): 170–83.
4. The letter is republished at <http://resistanbul.wordpress.com/2009/09/04/conceptual-framework-of-direnal-istanbul-resistance-days-what-keeps-us-not-alive/>.
5. Clark, *The Absolute Bourgeois*, 7–8.
6. Martha Rosler, "Take the Money and Run? Can Political and Socio-Critical Art 'Survive'?" *e-flux journal*, January 2010, <http://www.e-flux.com/journal/view/107>.

WHAT, HOW & FOR WHOM/WHW is a curatorial collective formed in 1999 and based in Zagreb, Croatia. Its members are Ivet Ćurlin (1969), Ana Dević (1969), Nataša Ilić (1970), and Sabina Sabolović (1975), together with the designer and publicist Dejan Kršić (1961). WHW organizes a range of production, exhibition, and publishing projects and directs Gallery Nova in Zagreb. Its name reflects the three basic questions of every economic organization; the group adopted them to refer to the planning, conceptualization, and realization of exhibitions as well as the production and distribution of artworks and the artist's position in the labor market. WHW curated the 11th Istanbul Biennial (2009).

11. Uluslararası İstanbul Bienali

11th International Istanbul Biennial

BİENAL BAŞLIĞI / TITLE

İnsan Neyle Yaşar? / What Keeps Mankind Alive?

SEPTEMBER 12 EYLÜL–NOVEMBER 8 KASIM 2009

KÜRATÖR / CURATOR

What, How & for Whom/WHW küratör kolektifi / **curatorial collective**
(Ivet Čurlin, Ana Dević, Nataša Ilić, Sabina Sabolović)

MEKÂNLAR / VENUES

Antrepo no. 3
Feriköy Rum Okulu / **Feriköy Greek School**
Tütün Deposu / **Tobacco Warehouse**

SANATÇILAR / ARTISTS

Jumana Emil Abboud
Vyacheslav Akhunov
Mounira Al Solh
Nevin Aladağ
Hüseyin Bahri Alptekin
Doa Aly
Karen Andreassian
Yüksel Arslan
Zanny Begg
Lidia Blinova
Anna Boghiguian
KP Brehmer
Bureau d'études
CANAN
Cengiz Çekil
Danica Dakić
Lado Darakhvelidze
decolonizing.ps
Natalya Dyu
Rena Effendi
Işıl Eğrikavuk
Etcétera...
Hans-Peter Feldmann
Shahab Fotouhi
İnci Furni
Igor Grubić
Nilbar Güreş
Margaret Harrison
Sharon Hayes
Vlatka Horvat

Wafa Hourani
Hamlet Hovsepian
Sanja Iveković
Haejun Jo & Dongwan Jo
Jesse Jones
Alimjan Jorobaev
Michel Journiac
KwieKulik
Siniša Labrović
Zeina Maasri
David Maljković
Marwan
Avi Mograbi
Rabih Mroué
Aydan Murtezaoglu &
Bülent Şangar
Museum of American Art
Marina Naprushkina
Deimantas Narkevičius
Ioana Nemes
Wendelien
van Oldenborgh
Mohammed Ossama
Erkan Özgen
Trevor Paglen
Nam June Paik
Marko Peljhan
Darinka Pop-Mitić
Lisi Raskin
Société Réaliste

María Ruido
Larissa Sansour
Hrair Sarkissian
Ruti Sela & Maayan Amir
Société Réaliste
Mladen Stilinović
Tamás St.Auby
Jinoos Taghizadeh
Oraib Toukan
Vangelis Vlahos
Simon Wachsmuth
Artur Żmijewski
Chto delat? / What is
to be done /
Ne Yapmalı?



YAYINLAR / PUBLICATIONS

11B Metinler kitabı / **11B Reader: İnsan Neyle Yaşar? – Metinler / What Keeps Mankind Alive? – The Texts**

Sayfa sayısı / **Number of pages:** 496

Basım tarihi / **Date of publication:** 2009

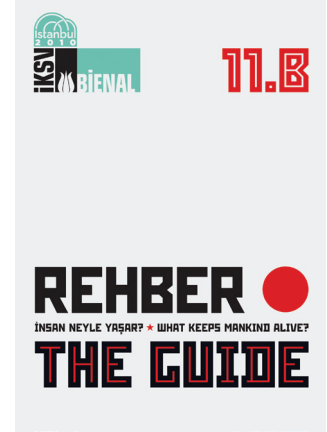
Editörler / **Editors:** What, How & for Whom/WHW, İlkey Balıç
Metinler / **Texts by** Bertolt Brecht, WHW, Gökçe Dervişoğlu, Meltem Ahıska, Morad Farhadpour, Boris Buden, Mladen Dolar, Luis Ignacio García, Darko Suvin, Ayşe Buğra, Minqi Li, Brian Holmes & Claire Pentecost, Süreyya Evren, Omnia El Shakry, Eda Čufer, Ketı Chukhrov, Stephen Wright

11B Rehber / **11B Guide**

Sayfa sayısı / **Number of pages:** 384

Basım tarihi / **Date of publication:** 2009

Editörler / **Editors:** What, How & for Whom/WHW, İlkey Balıç
Metinler / **Texts by** WHW, Ulrike Gerhardt





Vyacheslav Akhunov
Leniniana, 1977–82
 3 numaralı Antrepo
 Fotoğraf: Nathalie Barki, İKSV Arşivi

Vyacheslav Akhunov
Leniniana, 1977–82
 Antrepo no. 3
 Photography: Nathalie Barki, İKSV Archives



decolonizing.ps (Sandi Hilal, Alessandro Petti, Eyal Weizman)
Feriköy Rum Okulu, 2009
 Fotoğraf: Nathalie Barki, İKSV Arşivi

decolonizing.ps (Sandi Hilal, Alessandro Petti, Eyal Weizman)
Feriköy Greek School, 2009
 Photography: Nathalie Barki, İKSV Archives



Museum of American Art
ABD'den Modern Sanat, 2006
 3 numaralı Antrepo
 Fotoğraf: Nathalie Barki, İKSV Arşivi

Museum of American Art
Modern Art from the USA, 2006
 Antrepo no. 3
 Photography: Nathalie Barki, İKSV Archives



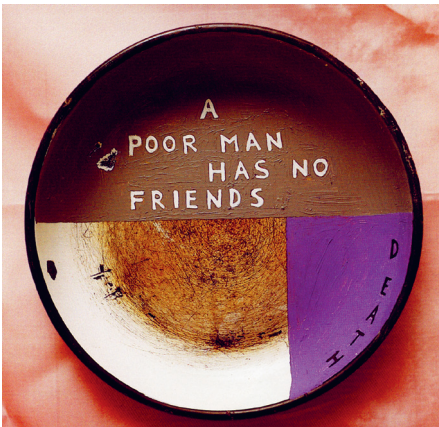
Marina Naprushkina
Başkanlık Platformu, 2007
 3 numaralı Antrepo
 Fotoğraf: Muammer Yanmaz, İKSV Arşivi

Marina Naprushkina
The President's Platform, 2007
 Antrepo no. 3
 Photography: Muammer Yanmaz, İKSV Archives



CANAN
İbretnüma, 2009
3 numaralı Antrepo
Fotograf: Sanatçının izniyle, İKSV Arşivi

CANAN
Exemplary, 2009
Antrepo no. 3
Photography: courtesy the artist, İKSV Archives



Mladen Stilinović
Yemekli Çalışmalar, 1978-2009
3 numaralı Antrepo
Fotograf: Sanatçının izniyle, İKSV Arşivi

Mladen Stilinović
Works with Food, 1978-2009
Antrepo no. 3
Photography: courtesy the artist, İKSV Archives



Feriköy Rum Okulu'nda bir sınıf, 2009
Fotograf: Nathalie Barki, İKSV Arşivi

A classroom at Feriköy Greek School, 2009
Photography: Nathalie Barki, İKSV Archives



Sınıf, 2009
Tütün Deposu
Fotograf: Nathalie Barki, İKSV Arşivi

Classroom, 2009
Tobacco Warehouse
Photography: Nathalie Barki, İKSV Archives

1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri,
2., 4. ve 10. Uluslararası İstanbul Bienalleri,
1987, 1989, 1995, 2007

— Sarkis

Bir sanatçı niçin bir sergiye çağrılır, nasıl çağrılır ve sanatçı bu çağrıya nasıl cevap verir? Sanırım mesele burada.

1969 yılında Harald Szeemann Bern’de *When Attitudes Become Form: Live in Your Head* (Davranışların Şekle Dönüşmesi) isimli bir sergi hazırlamıştı. Bu sergi öncesinde Szeemann Paris’e gelmiş ve çalışmalarımı görmüştü. “Bir sene sonra bir sergi yapacağım” demişti. Serginin ismini bilmiyordu, henüz ortada kavramsal bir çerçeve de yoktu. Çok ucuz bir tren biletiyle Bern’e çağrıldım. Kapıda yerleştirmemi nereye kuracağımı sorduğumda Szeemann “nereye istersen,” dedi. O dönemde elektrik, su, katran kullanarak enerjiyle ilgili tehlikeli işler yaptığımı sanıyordum. Yerleştirmemi merdivenin inişine kurdum. Herhangi bir yerleştirme planı yoktu. Solumda Panamerenko vardı. Sağımda birisi duvarı kazıyordu, tanıımıyordum, sonradan Lawrence Weiner olduğunu öğrendim. Biraz öteden Mario Merz, Gilberto Zorio gibi isimler çıktı. Szeemann’ı orkestra şefi gibi algılamak lazım. Orada bir açık kapı bırakmış, ne gibi formlar doğuracağı belli olmayan sanatçıları çağırıyordu. Mekân bir meydana dönüşmeye başladı. Bu örnek, ilişkilerin ve çağırılma şekline sanatçıların nasıl cevap verdiğinin aynı zamanda rastlantılarla oluştuğunu gösteriyor. Sergi tüm sanatçıların o yerde yaptıkları çalışmalarla doğdu. İnanılmaz bir dostluk havası içinde doğduğunu vurgulamak istiyorum. Hatta sanırım hastalandığı için gelemeyen Robert Morris’in yapıtını ben kurmuştum (arkadaştık o zamanlar), Joseph Beuys’a da yardım etmiştim. Sanatçılar sürekli bir dayanışma ve yardımlaşma içindeydi.

Bir ara Vasıf Kortun *Magiciens de la terre* (Yeryüzü Büyücüleri, 1989) sergisinden kısa bir şekilde bahsetti. Bu sergide vardım ve serginin doğuş sebepleri üzerine de bir şeyler söylemek istiyorum. 1982 Sidney Bienali’ne ilk kez Aborjin sanatçılar da davet edilmişti. Oranın hakiki yerlileri olan Aborjinlerin yapıtları müzelerde hep, benim tabirimle, harp ganimeti gibi gösterilmekteydi. Yani onlara danışılmadan, sanattan çok birer etnografik nesne olarak gösterilmekteydiler. Aborjin sanatçılar, yaşayan çağdaş sanatçılar olarak ilk kez 1982 Sidney Bienali’ne davet edildi.

1st International Istanbul Contemporary Art Exhibitions,
2nd, 4th, and 10th International Istanbul Biennials,
1987, 1989, 1995, 2007

— Sarkis

Why is an artist invited to an exhibition? How is the invitation issued? How does an artist respond to this invitation? These, I feel, are important matters.

In 1969, Harald Szeemann curated an exhibition titled *When Attitudes Become Form: Live in Your Head* in Bern, Germany. Before this exhibition, Szeemann came to Paris and saw my work. “I am doing an exhibition next year,” he said. He did not know the title yet, or the conceptual framework. I was given a very cheap train ticket to travel to Bern. When I asked at the entrance where I should install my work, Szeemann replied, “Wherever you like.” Back then, I used electricity, water, and tar, and thought I was making dangerous works about energy. I installed at the bottom of a flight of stairs. Szeemann had nothing resembling an installation plan. Panamerenko was on my left. To my right, someone I did not know was scraping out the wall; later on I would find out that it was Lawrence Weiner. A bit further on, Mario Merz and Gilberto Zorio. The exhibition took form with works exclusively created in that space by all the artists involved. The space began to turn into a kind of town square. Szeemann’s role was like that of a conductor. He had left a door open, inviting artists to come through that door, not knowing what kind of forms they would create. It is an example of how relationships, and artistic responses, are shaped by coincidence. I want to emphasize that the exhibition was created in an incredible atmosphere of friendship. In fact, if my memory serves me well, I installed the work of Robert Morris (we were friends back then), who could not come due to illness, and I helped Joseph Beuys. There was a constant state of solidarity and mutual support.

Vasıf Kortun briefly mentioned the *Magiciens de la terre* exhibition of 1989 in Paris. I participated in this exhibition as well, and I would like to say a few things about the reasons it came about. Some backstory: The 1982 Biennale of Sydney was the first time aboriginal artists were invited to participate in that city’s biennial. For the most part, the works of aborigines, the true natives of Australia, had until then been displayed in museums like (to use a phrase I employ in such

Konuştüğümüz tarih 1982, ama çok daha öncesi gibi. Kolonyalist devirlerdeki gibi, “nasıl olur?” diyoruz, değil mi? Sidney’de bu katılım üzerine çok sert tartışmalar yaşandı. Bazı beyaz sanatçılar Aborjinlerin katılmasını doğru bulmuyordu. Yıllardır beyaz Avustralyalıların düzenlediği bienallerden uzak tutulduklarını anımsatıp Aborjinlerin gördüğü sömürü üzerine tartışma yaratılmadan onları bu bienale çağırmanın da gizli bir sömürü olduğunu düşünüyorlardı. O itilmiş Aborjinler, beyazların katılımıyla düzenlenen bir bienalde tekrar baştan çıkartılmaktaydı. Tartışma da bu nedenle yaşandı: Aborjinler çağırılmamalıydı! Beyazlar yine Aborjinlerin yerine karar veriyordu! “Hayır”ı Aborjinlerin yerine kendileri söylüyorlardı! Ben buna şiddetle karşı çıktım: “Aborjinlerin yerine karar veremezsiniz,” diye. Onlarsa daveti kabul etmiş ve müzenin içinde kendilerine verilen mekânlarda, geleneksel giysilerini giymiş geleneklerine bağlı bir grup olarak taptaze bir ürün yaratıyorlardı. Buna şahit oldum. Bu tartışmada Yeryüzü Büyücüleri sergisini kuran Jean-Hubert Martin de vardı. Yeryüzü Büyücüleri’nin kavramsal çerçevesi Martin’in de şahit olduğu bu tartışmadan doğdu.

Yeryüzü Büyücüleri sergisi, devlet parasıyla ve özel sponsorlar eşliğinde, Kültür Bakanlığı’na bağlı Georges Pompidou Müzesi’nde yapılmıştır. George Pompidou’ya biraz yakından bakalım. Mimarinin konsepti üzerinde mimarlar Renzo Piano ve Richard Rogers ile 1973 yılından itibaren müzenin yöneticiliğini üstlenen Pontus Hultén beraber çalışmıştı. Öyle bir bina olsun ki, sınır mefhumunu ortadan kaldırsın, dışarıdan içerisi gözüksün, içeriden dışarı gözüksün, istenen buydu. Yöneticinin duyduğu sıkıntılardan biri de Yalta Konferansı sonrası Avrupa’nın bölünmesiydi. Yaptığı *Paris-Moskova*, *Paris-Berlin*, *Paris-New York* gibi büyük sergiler de bu sınır sorununu yok etme üzerine kurulmuştu. Yeryüzü Büyücüleri’ni bu sergilerin devamı olarak görüyorum.

Burada bir parantez açarak kendi tarihim üzerine konuşmak ve ilk bienale dönmek istiyorum. İstanbul’dan 1964 yılında ayrılmıştım. 1970’lerin başında İstanbul’dan bazı sergi davetleri aldım. Resim Heykel Müzesi’nden de bir sergi teklifi gelmişti. Düşünebileceğiniz sebeplerden dolayı (örneğin o günlerde hapishaneler tıka basa doluydu) bir müzede özgür sanatçı kisvesi(!) altında sergi açmak istemedim. Ondan sonra 1986’ya kadar bana Türkiye’den sergi teklifi yapılmadı. İstanbul’daki ilk sergimi 1986’da *Çaylak Sokak* adlı bir yerleştirme ile Maçka Sanat Galerisi’nde açtım.

Bienale çağırıldığım 1987 yılında çağdaş sanat merkezlerinin,

instances) spoils of war. In other words, they were shown as ethnographic objects rather than as art, and without bothering to consult the aborigines themselves. At the 1982 Biennale of Sydney, for the first time ever, aboriginal artists were invited as contemporary artists.

Some white artists did not agree with this. The date was 1982, but it seems so much longer ago. “How could that possibly happen?” we exclaim, as if we were talking about colonial times. There were some very heated debates in Sydney. Knowing that aborigines had for years been kept away from biennials organized by Australians, some believed that to invite aborigines to this biennial without having an explicit debate on the exploitation of aborigines was itself a form of exploitation, another betrayal. I vehemently felt that the white organizers should not make decisions on behalf of the aborigines, including dictates about the circumstances of their participation. The aborigines, for their part, accepted the invitation, and as a group dressed in traditional attire, displaying adherence to their traditions, and created completely fresh works of art in the spaces allocated to them. I personally witnessed this. Jean-Hubert Martin, the organizer of the *Magiciens de la terre* exhibition, was there as well. The conceptual framework of *Magiciens de la terre* was born out of this debate.

Magiciens de la terre was held at the Georges Pompidou Museum, an institution affiliated with the French Ministry of Culture, and it was funded by both state money and private sponsorship. Let us take a closer look at the museum building itself. The architectural concept was created collaboratively by Renzo Piano and Richard Rogers (architects) and Pontus Hultén (director of the institution from 1973 onward). To create a building that abolished the concept of borders, a building where the inside could be seen from the outside, and the outside from the inside: This was the brief. One further issue for Hultén was the division of Europe following the Yalta Conference in 1945. The large-scale exhibitions he organized, such as *Paris-Moscow*, *Paris-Berlin*, and *Paris-New York*, were based on the idea of overcoming this problem of borders. I see *Magiciens de la terre* as a continuation of these exhibitions.

I would like to make a slight diversion here and talk about my own history, returning to the first Istanbul Biennial. I had left Istanbul in 1964. In the early 1970s I received some invitations to hold exhibitions in Istanbul, including one from the Painting and Sculpture Museum. For reasons you can probably guess (for instance, prisons were full to the brim during that time) I did not want to hold an exhibition

müzelerin henüz var olmadığı bir dönemi yaşıyorduk. Bienal yapılması düşünülüyordu ama buna uygun bir yer yoktu. Spor Sergi Sarayı veya Atatürk Kültür Merkezi söz konusu olabilirdi belki, fakat onlar yerine kullanım için Mimar Sinan Hamamı (Ayasofya Hamamı), Aya İrini gibi tarihi mekânlar seçildi. Mimar Sinan Hamamı'na beni davet ettiler. Yirmi yıldır bir "yer"e doğan, yani mimariye ve mimarinin belleğine bağlı olan yapıtlar üretmekteyim. Şimdi de yerleştirmemi artık hamam vasfını yitirmiş bir yerde kuracaktım.

Önce yapıtı anlatayım. Ortada beyaz bir mermer var. Belinden aşağıya ses kayıtları akıyor. Kayıtlarda Udi Hrant'ın udla çaldığı bir raks var ama ses sadece görüntüsünde hissediliyor. Tam merkezde duran heykelin yanında deve derisi ile yapılmış, üstü altın varaklı bir davul var. Davul sese ve sessizliğe olduğu kadar hem kendi mimarisine hem de Ayasofya mekânının içindeki "tondo"lara gönderme yapıyor. Teknik olarak Ayasofya'da bulunan "tondo"lardaki peygamber isimleri deve derisine altın varakla yazılmıştır. Bu görsel bir tını yaratır. O sessizliğin yahut Ayasofya'nın kendine has sesinin içindeki yazılar bir tınıyla mekâna yansımaktadır. Yani oradaki yapıtım pek çok parametreyi göz önünde bulunduran, malzemesiyle, sesi ve sessizliğiyle göndermeler yapan bir yerleştirmeydi. Bir başka köşede bir göbek taşı maketi yer alıyordu. Göbek taşı 1/20 ölçeğinde kırmızı bir mermerle yapıldı, damarlarına mum dökmüştüm. Dökülen sıcak mum soğuyor ve o susuz yerde yaşamaya çalışıyordu. Bunun tarihi 1987. Bu mermerlerin yapımına birisi sponsor olmuştu. Türkiye'de yapıldı ve Türkiye'de kaldı o mermer, davulu ile Rabia Çapa'nın evindeki depoda duruyor, yaşıyor diyemeyeceğim.

Genellikle yapıtlarımın fotoğraflarını kendim çekerim. Bu yerleştirmenin görüntüsünde bir otosansür uyguladım: Fotoğrafta diğer iki sanatçının yaptıklarını göstermiyorum. Bu otosansürün nedeni büyük bir hayal kırıklığına uğramış olmam: Çağrılan sanatçılar Mimar Sinan Hamamı'nın mimarisine sırt çevirip orası "herhangi bir yer"miş tavrını takındılar. Bu yüzden fotoğrafta onların yapıtlarını Mimar Sinan'a saygımdan göstermedim. Türkiye'de tarihi yerlerde çalışma disiplininin o tarihlerde olmadığını vurgulamak istiyorum.

2007 yılında Hou Hanru'nun küratörlüğünde gerçekleşen bienal kapsamında, İstanbul Modern'de geçmiş bienaller üzerine bir sergi yapılmıştı. Her bienal küratörü bu sergide yer alacak bir yapıtı belirleyecekti. Beral Madra Mimar Sinan Hamamı'nda oluşturduğum yapıtı, René Block başka bir yapıtımı önermişti. Böyle bir durumda, Mimar Sinan'a ait bu kadar güçlü bir mimari içinde yapılmış bir

at a museum, assuming the pretense that I was a free and independent artist (!). After I declined to participate in that show, I did not receive another exhibition invitation from Turkey until 1986. I presented my first exhibition in Istanbul in 1986 at the Maçka Art Gallery with an installation titled *Çaylak Street*.

In 1987, when I was invited to the Istanbul Biennial, there were not yet any art centers or museums in Turkey devoted to contemporary art. Thus, there was a dearth of suitable venues. The Sports and Exhibition Hall or the Atatürk Cultural Center were possible options, but instead of these, the organizers decided to use historical sites such as the Mimar Sinan Hamam (Hagia Sophia Bath) and Hagia Eirene Museum. I was invited to work at the Mimar Sinan Hamam, a former bath house. By that time, I had spent 20 years producing works that were born into a "site," works tied to the memory of the architecture they were placed within. Now I was to install my work in a site that had lost its function as a bath house.

Let me first describe my work. I installed a white slab of marble in the center of the bath house. Strips of audio tape flowed from its "belly" to the ground. The tape featured a recording of a *raks* played on the oud by Udi Hrant, but the sound could only be perceived with reference to its image. Next to the sculpture was a gilded drum made of camel skin. In addition to the references a drum makes to sound and silence, the structure and material of this particular drum also evoked the tondos in the interior of the Hagia Sophia, which were made by inscribing the names of the prophets onto camel skin, which was then gilded. The tondos embody both the silence and the unique sound of the Hagia Sophia; they take on a very particular resonance in the space. So, in other words, my work was an installation that took many parameters into account, and had various material and formal associations. In another corner there was the model of the bath house's central platform produced at a scale of 1:20 using red marble. I poured candle wax into its veins. The hot wax cooled and hardened, struggling to survive in that arid place. There was a sponsor for these marbles. They were produced in Turkey and remained there, and now they and the drum are in a warehouse at Rabia Çapa's house (founder of Maçka Art Gallery). I cannot bring myself to say the work "lives on" there.

I usually photograph my works myself, and I applied a form of censorship to my depiction of my installation in that I did not show the works of the other two artists. The reason for this is because they turned their backs on the architecture and acted as if it was "any old

yapıtın başka bir yerde nasıl yaşayacağı meselesi doğuyor. Göbek taşı İstanbul Modern'in içinde taklit mermer tekniğiyle bir dekor olarak yeniden yapıldı ve hamamdaki unsurlar orada yeni bir icra içinde yaşamaya başladı.

İkinci bienalde durum daha berraklaştı. Yine tarihi yerler kullanıma açılmış, Jannis Kounellis, Richard Long, Sol LeWitt, Daniel Buren gibi mekânla iletişim kurabilecek sanatçılar davet edilmişti. Beni Ayasofya'dan ayırmak istemeyen Beral Madra bu kez Hazine Dairesi'ni önerdi, tek başıma bir çalışmam söz konusuydu ve Ayasofya Hazine Dairesindeki "avize" böyle doğdu.

Onu, bienalden sonra da "kalabilecek" bir yapıt olarak orada bırakmaya razıyım. Kaldı da. Ancak mekân kapatıldı, yapıtın nasıl yaşadığını da bilmiyorum. Kapısının önüne tuvaletler yapıldı, terk edildi, kırıldı ve yıllarca bu şekilde kaldı. Yakın zamanda İKSV benden buna benzer bir yapıtı yeni binalarına yerleştirmemi istediği zaman "onun küçük boyda bir maketini yaparım ama bir şartla, hakikisini onarıp yaşatacaksanız," dedim. İsmini *Göbek Bağı* koydum, şimdi İKSV'nin yeni binasının giriş holünde yaşıyor. Bundan bir ay önce bir fotoğrafı gönderildi bana, mekânın ne zaman açılacağını bilmiyorum ama ilk yapıtımı tamir etmişler. Onlardan ziyarete açık olmayan bu mekândaki yapıtın bir filminin çekilmesini ve İKSV'nin girişindeki bu yeni avizenin yanında gösterilmesini rica ettim.

Kısaca, bellek konusunu da vurgulamak istiyorum. Burada, bienal sürecinde yapılan, sıkı sıkıya buraya bağlı olan yapıtların yok edilmesinin ya da yok olmasının sebeplerini araştırmak lazım. Hangi yapıt yok olmak ister, mesela belki Richard Long'un 1992 bienalindeki yapıtı bilhassa yok olmaya bırakılmıştır. Üstünde yürüne yürüne yok olsun diye düşünülmüş olabilir. Öte yandan bazı yapıtlar yok olmak istemeyebilir. Zaman kavramını da göz önüne almak lazım. Bienaller birkaç ay sürüyor ve ondan sonra yok oluyor, düşüncesi ve kataloğu kalıyor. İstanbulluların bienalleri bu kadar kısa bir süre içinde hazmedemeyeceğini düşünüyorum. Bienallerin açık ve değişken bir müze kavramı içinde, belki de iki sene sürmesi gerektiğini savunuyorum.

Üçüncü kez bir bienale çağrılışım 1995'te René Block'un küratörlüğündeki bienal dolayısıyla oldu. Bu kez mekân Antrepo idi. 20. yüzyılda işlevini yitirmiş mekânların sanatsal kullanımlara açılması sık rastlanan bir durumdu, bunu çok enteresan buluyorum. Antrepo'nun kullanılacak olması bende bazı sorular uyandırmıştı. Bienallere Türkiye'den olduğu kadar yurtdışından da çok sayıda

place." Therefore, out of respect to Mimar Sinan Hamam, I excluded their works in my photographs. I would like to emphasize that installation art was not an established practice in Turkey at that time.

An exhibition was held at the Istanbul Modern in 2007 as an event associated with the biennial curated by Hou Hanru. It was an exhibition about the previous biennials; each earlier curator was to select a work for this exhibition. Beral Madra proposed the work I created for the hamam. In such a situation, the problem emerges of how a work that was created for an architectural masterpiece as strong as Mimar Sinan can find a new life in a different space. The red-veined platform was reproduced using simulated marble, and the elements in the hamam began their lives in the museum in the form of a new rendering.

In the second Istanbul Biennial, historical locations were again allocated, but this time artists were invited who had the ability to interact with a given space, for example Jannis Kounellis, Richard Long, Sol LeWitt, and Daniel Buren. Not wanting to separate me from the Hagia Sophia Museum, Beral Madra proposed I use the treasury. I was to work alone there. That is where my chandelier in the treasury of the Hagia Sophia was born.

I was happy to leave it behind as a permanently installed work after the biennial. And so I did. However, the space was closed down, toilets were installed in front of the door, and I did not know in what manner the work may have survived or been broken. It remained in this state for years. Recently, when the İKSV asked me to install a similar work in their new building, I responded by saying, "I will agree to produce a smaller model, but on one condition: that you repair the original and make sure it has a life." I named the new piece *Umbilical Cord*, and it now lives in the İKSV entry hall. A month ago they sent me a photograph of it. I do not know when the space is opening to the public, but they did have my first work repaired. I appealed to them to make a film of the original chandelier and show it next to the new chandelier.

I would briefly like to highlight the issue of memory. We have to investigate the reasons why works that were made within the biennial process and are firmly attached to this place have been destroyed, or have perished. Is it possible in some cases that a work *should* perish, we might ask? Well, for instance, perhaps Richard Long's work at the 1992 biennial was deliberately left to be destroyed, trodden underfoot. That might have been the underlying thought of the artist in that

sanatçı geliyor. Bir anlamda Antrepo, iç göç ile dış göçün buluştuğu bir tür “no man’s land” idi. Mekânı bir sanatsal etkinliği barındıracak bir yere dönüştürmek, bunun için duvarları boyamak, elektrik getirmek, bütün altyapıyı düzenlemek gerekiyordu. Bu yer hazırlanırken boyacı, elektrikçi, yerleri süpürenler gibi orada çalışanlar ile yerli ve yabancı sanatçılar bu süreci hep beraber yaşıyordu. Bu kişilerin arasındaki çekingenliği yok etmek için bir buluşma yeri düşündüm. Bir avize, onun üstünde “Pilav ve Tartışma Yeri” yazıyor. Ahşap sıralar ve plastik tabakları, maşrapayı falan koyacak dolaplar var. Her gün aşağı yukarı aynı saatte, sıcak nohutlu pilav geliyor. Çalışanlar, sanatçılar ve sergiye katılanlar burada buluşup pilav yiyor, aynı zamanda tanışıyor, konuşup tartışıyor.

2007’deki bienaller sergisinde René Block’un sergiye koymak için seçtiği yapıt buydu. Yeniden yapılarak İstanbul Modern’e kondu ve bu gelenek orada da devam etti. Koç Vakfı yapıtı müzelerinde yaşatmak için satın aldı. Başka bir yer bunu kullanmak isterse artık Koç Vakfı’na başvurabilir zannediyorum.

2007’de dördüncü kez bienale katıldım. Çok az kişinin gördüğü o yapıtımdan da söz etmek istiyorum. İlk versiyonunu San Francisco Art Institute’ta gerçekleştirmiştim. Burada insanlık tarihinin en büyük mimarlarından saydığım Sinan ile Louis Kahn’ı birleştirdim ve ikisinin de adını taşıyan ve neonla yapılmış bir imza tasarladım. İki mimarı birbirine bağlayan unsur, mimarilerinde ışığı yaşatmalarıdır. Bu iki mimarı birleştirmek için seçtiğimiz yer de, mimarlık eğitimi veren İstanbul Teknik Üniversitesi’nin karşısındaki, mimarisi Sedat Hakkı Eldem’e ait olan Atatürk Kütüphanesi idi. O tarihte tamiratta olan kütüphaneye, reklam fikrini tersine çeviren 8-10 metre uzunluğundaki bu neon imzayı yerleştirdim. Bienalden sonra, yapıtımı büyük umutlar beslediğim santralistanbul müzesine hibe ettim. Ancak bu yapıtı yaşatamadılar ve bu yüzden onun yeni bir versiyonunu yaptırıp başka mekânlarda tekrar yaşatmaya karar verdim.

SARKİS (1938) İstanbul’da doğdu, 1964’ten bu yana Paris’te yaşıyor. Yaptıkları 1., 2., 4. ve 10. İstanbul Bienallerinde yer aldı. 3. Şangay Bienali’ne (2000), 8. Sidney Bienali’ne (1990) ve 18. São Paulo Bienali’ne (1985) katıldı. Son dönem kişisel sergileri arasında *Hotel Sarkis*, Musée d’Art Moderne et Contemporain, Cenevre (2011); *Passages* (Pasajlar), Centre Georges Pompidou, Paris (2010); *Site*, İstanbul Modern (2009) ve *Landscape Forever* (Manzara Sonsuza Dek), Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam (2008) yer almaktadır.

example. But most works should not perish. We also have to take the concept of time into consideration. Biennials last for a few months and then disappear; the idea and the catalogue alone remain. I do not think that the people of Istanbul can digest biennials in such a short period of time. I am of the opinion that biennials should last perhaps two years, within the concept of an open and versatile museum.

The third Istanbul Biennial I was invited to was the one René Block curated in 1995. This time the venue was Antrepo. It was a common occurrence in the 20th century to allocate decommissioned spaces for artistic use, which I find very interesting. Many artists from abroad as well as from Turkey come to biennials, and Antrepo was, in a sense, a “no man’s land” where internal migration and international migration intersected. The space had to be transformed into a place that could accommodate an artistic event. Walls had to be painted, electricity installed, the whole infrastructure organized. These preparations were experienced jointly by the painters, electricians, and cleaners who were working there together with all the local and international artists. In order to dispel the general shyness caused by the meeting of all these people, I imagined a sort of meeting place, a rendezvous point. I made a chandelier, on which was written “Rice (Pilav) and Discussion Place.” I made wooden banks to sit on, and cupboards that held plastic plates and water barrels. At around the same time every day, hot rice with chickpeas would be delivered. Staff, artists, and viewers would assemble here to eat and at the same time get to know each other, to chat and engage in debate.

René Block proposed this work of mine for the biennial “memory” exhibition in 2007. It was reproduced and installed in the Istanbul Modern, and the same tradition continued there. The Koç Foundation purchased the work in order to exhibit it in the museum they intend to establish. If any other institution wants to use it, I think they can apply to the Koç Foundation.

In 2007 I took part in the biennial for the fourth time. Very few people actually saw the work I made. Its first version was realized at the San Francisco Art Institute. In this work, I combined the names of the two people I consider to be among the greatest architects in the history of humanity, namely Sinan (architect of the Hagia Sophia) and Louis Kahn, into a signature made of neon bearing their names. These two architects are connected by their incredible use of light in their designs. The location we selected to combine these two architects was the Atatürk Library, designed by the architect Sedat Hakkı Eldem,

which is located opposite the Faculty of Architecture at Istanbul Technical University. In an inversion of the idea of an advertisement, I placed this neon signature, which was eight or ten meters long, on top of the library building, which happened to be under renovation at the time. After the biennial I made a gift of this work to santralistanbul, an institution for which I nurtured great hopes, but they failed to maintain it. I have decided to have a new version made and try to give it a new lease on life in other locations.

SARKIS (1938) was born in Istanbul and has lived in Paris since 1964. His works appeared in the 1st, 2nd, 4th, and 10th Istanbul Biennials. He was featured in the 3rd Shanghai Biennale (2000), the 8th Biennale of Sydney (1990), and the 18th São Paulo Biennial (1985). His recent solo exhibitions include *Hotel Sarkis*, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Geneva (2011); *Passages*, Centre Georges Pompidou, Paris (2010); *Site*, Istanbul Modern (2009); and *Landscape Forever*, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam (2008).



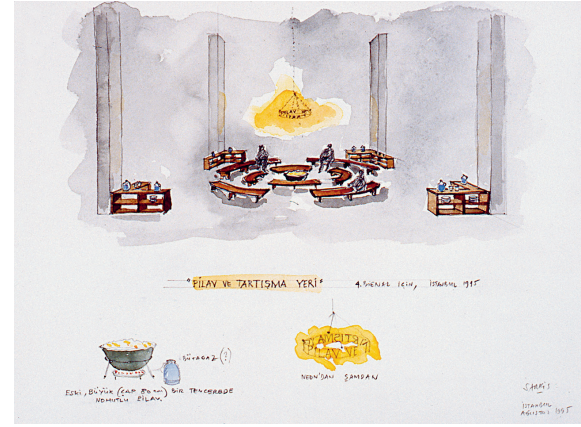
Sarkis
Ayasofya Hamamında Raks, 1987
 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri
 Ayasofya Hamamı
 Fotoğraf: Sarkis, sanatçının izniyle

Sarkis
Dance in the Hagia Sofia Hamam,
 1987
 1st International Istanbul Contemporary
 Art Exhibitions
 Hagia Sofia Bath
 Photography: Sarkis, courtesy the artist



Sarkis
Ayasofya Müzesi, Hazine Binası
 (Skevophilakion) için avize projesi,
 1989
 2. Uluslararası İstanbul Biennial
 Fotoğraf: Sarkis, sanatçının izniyle

Sarkis
Project for the Treasury Building
 (Skevophilakion) of Hagia Sophia
 Museum, 1989
 2nd International Istanbul Biennial
 Photography: Sarkis, courtesy the artist



Sarkis
Pilav ve Tartışma Yeri, 1995
 Sanatçının 1 numaralı Antrepo yerleşirmesi
 için çizimi
 4. Uluslararası İstanbul Biennial
 Fotoğraf: Sanatçının izniyle, İKSV Arşivi

Sarkis
Rice and Discussion Place, 1995
 Drawing by the artist for his installation at
 Antrepo no. 1
 4th International Istanbul Biennial
 Photography: Courtesy the artist, İKSV
 Archives



Sarkis
Sinan Louis Kahn, 2007
 Atatürk Kitaplığı (mimar: Sedat Hakkı
 Eldem, Taksim, 1973) için uygulama taslağı
 10. Uluslararası İstanbul Biennial
 Fotoğraf: Aykut Köksal, İKSV Arşivi

Sarkis
Sinan Louis Kahn, 2007
 Application sketch for Atatürk Library
 (architect: Sedat Hakkı Eldem, Taksim, 1973)
 10th International Istanbul Biennial
 Photography: Aykut Köksal, İKSV Archives

2. ve 4. Uluslararası İstanbul Bienalleri, 1989, 1995

— Ayşe Erkmen

İlk olarak Beral Madra'nın düzenlediği 2. Uluslararası İstanbul Bienali'ne katıldım. Bana Aya İrini'nin arkasındaki eski kiliseye ait bazı taşların ve temellerin bulunduğu bir alan verildi. Ben de o taşların etrafını sanki bir bilezik giydirir gibi sarı altın renginde bir metalle çevirdim. Düşüncem şuydu: Bu büyük bir sergi, âdeta bir tören ve benim katıldığım ilk bienal. O nedenle bu taşların bu önemli törene hazırlanması gerekiyordu. Daha sonra, 2007 yılında David Elliott İstanbul Modern'de bir sergi yapmaya karar vermiş, daha önceki bienal küratörlerinden kendi yaptıkları bienallerde en beğendikleri yapıtı önermelerini istemişti. Beral Madra da benim bu yapıtımı önerdi. Bu yapıt doğrudan o yerle ilişkili olduğu için İstanbul Modern'e aynı şekilde götüremezdim, dolayısıyla yeni bir yapıt yaptım. Aya İrini'de olduğu gibi yine dış mekânda çalıştım. İstanbul Modern'in cephesinde yazılı olan İstanbul Modern isminin harflerinin her birine birer duş bonesi geçirdim, bu kez altın rengi kumaş ile yine yaldız kullandım. Böylece aynı düşünce, başka bir mekânda başka bir şekle dönüştü. Bu benim için çok önemli. Yani bir yapıtı bir yerden başka bir yere götürürken o yeni mekânı düşünmek ve yeni bir yapıt yapmak. Böylece sanki ikinci bienalde yaptığım yapıtı iki kere yapmış gibi oldum ama aslında iki farklı yapıt yaptım.

Daha sonra katıldığım 4. Uluslararası İstanbul Bienali belki de İstanbul'da yapılan gerçek anlamdaki ilk bienaldi. René Block mekânı çok iyi bilen bir küratör. Antrepo'yu keşfetti. Bu sayede Antrepo bir anlamda merkez haline geldi. O tarihten beri yapılan bütün bienallerde küratörler dönüp dolaşıp Antrepo'ya geliyor, bazen ondan uzaklaşmak isteseler de, sonra yeniden oraya dönüyorlar. Antrepo, İstanbul Modern'i doğurdu, yer değiştirdi, etrafında bir sanat hareketi oluştu. İsminden de anlaşılacağı üzere Antrepo, gemilerin yanaştığı ve malların büyük yük asansörleri ile üst kattan aşağıya indirildiği, oradan da şehre gönderildiği bir yerdi.

Antrepo'ya girdiğim zaman ne yapacağımı düşünürken yük asansörlerini gördüm. Bunları ne yapacaklarını sorduğumda birinin kullanılacağını diğerinin ise çok berbat bir durumda olduğu için kapatılacağını söylediler. Berbat durumdaki asansörün tamir

2nd and 4th International Istanbul Biennials, 1989, 1995

— Ayşe Erkmen

I took part in the 2nd Istanbul Biennial, organized by Beral Madra. I was given a space at the back of Hagia Eirene where there were some stones and other remains of the structure of the old church. I surrounded those stones with a gold-colored metal ring, as if to dress them with a bracelet. My idea was this: This is a big exhibition, almost like a ceremony, and it is the first biennial I am participating in. Therefore these stones must be prepared for this important ceremony. In 2007, David Elliott held an exhibition at the Istanbul Modern and asked curators of the previous biennials to propose their favorite works from the installments they had curated. Beral Madra proposed this work of mine. Since the piece was directly related to its original site, I could not take it to the museum in the same form, so I created a new work. I covered each letter of the Istanbul Modern logo on the museum's exterior facade with a bathing cap, using gold-colored cloth and gilt. Thus, the same idea took on a different form in a different place. This is very important for me, when taking a work from one place to another, to take the new site into consideration and create a new work. Although it might have seemed like I created the same work twice, it was two different works.

The 4th Istanbul Biennial, in which I also participated, was perhaps the first biennial in Istanbul in the real sense. The curator, René Block, has a very good understanding of space. He is the one who discovered Antrepo, which has become a center of sorts. At all the biennials organized since then, the curators have used Antrepo, and although they sometimes wanted to distance themselves from it, they always ended up back there. Antrepo gave birth to the Istanbul Modern; it changed location, and an art movement formed around it. As its name reveals, Antrepo was a place where ships docked. Goods would be taken from floor to floor using huge freight elevators, and then distributed from that site to locations throughout the city.

Entering Antrepo, thinking about what to do there for the new biennial, I observed the freight elevators. I was told that one was in functional condition, but the other was closed down because it was in a terribly dilapidated state. I asked for the elevator in a terrible state

edilmesini istedim. Diğer asansör zaten tamir edilmek üzere ayrılmıştı. Tamirciler de oradaydı. O dönem bienal ofisinde her şeye açık ve çalışmaya çok hevesli bir ekip vardı, ne deseniz “peki” diyorlardı. Bunu da kabul ettiler. Bu asansörün içini daha önce ikinci bienalde yaptığımı yakın bir estetikle “süsledim”. Asansörün içini o mekânın doğal malzemesi olan trapez sac levha ile kapladım, böylece asansör sergiye hazırlanmış oldu. Böylesine büyük sergilerde sanatçılar en iyi yeri kapmaya çalışır. Ben üst kata gideyim ya da şu köşede olayım, etrafımda büyük bir alan olsun, yanımda bunu istemem, şunu istemem kavgaları olur. Bu asansör çok hırslı ve biraz da hevesli bir sanatçı tipini temsil ediyor. Süslenmiş, yukarı çıkıyor aşağı iniyor, kapılarını açmış, devamlı hareket halinde, “ben her yerdeyim” diyen bir asansör. Hareket ederken bir taraftan da gürültü yapıyor. Örneğin giriş katından yukarı çıkıyor ve durduğu zaman “güm” diye bir ses çıkartıyor, sonra tekrar aşağıya iniyor, tekrar çıkıyor, tekrar iniyor.

4. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul için gerçekten çok önemli bir olay oldu. Bu bienalde ilk defa ülkelerin değil, bir küratörün seçtiği sanatçılar yer almaktaydı. İlk defa bu kadar büyük bir sergi yapılıyordu. Sanatçıların yapıtları büyüktü. Hava çok soğuktu, Antrepo motorlarla ısıtılmaya çalışılıyordu. Her şey çok sertti. Bir yandan sıcak pilav yenirken diğer yandan ısıtıcının yüksek sesi duyuluyordu. Müthiş bir enerji vardı. Fulya Erdemci ve Emre Baykal prodüksiyonla uğraşıyordu. Emre Baykal’ın asansörün bir an bile çalışmamasına tahammülü yoktu. Mesela asansör hafif yukarıda dursa Emre uykusuz kalıyor, ertesi gün gelip asansörün zeminle aynı hizaya gelmesini sağlıyordu. Benim için hakikaten çok müthiş bir deneyimdi.

Sanatçı olarak bir bienale katılmak çok ilginç bir deneyim çünkü bilmediğiniz bir yere gidiyorsunuz ve ummadığınız bir işi yapıyorsunuz. O yer size daha önce hiç düşünmediğiniz bir yapıt yapıtıyor. Değişik küratörlerle karşılaşıyorsunuz, bazen işler yolunda gitmiyor. Mesela São Paulo Bienali benim için işlerin yolunda gitmediği bir örnektir. Kaçınıcı bienal olduğunu hatırlamıyorum ama küratörü Alfons Hug idi. São Paulo’ya ilişkin kendime göre bazı klişelerim vardı. São Paulo’nun gecekonduları. São Paulo’daki Santana bölgesinde, adı da Santana olan bir gecekondu bölgesi (*favela*) var. Bu klişemin üstüne gitmek istedim. Bir *favela*ya gitmek ve oradakilerle çalışmak istedim. Önce “olmaz, seni öldürürler” dediler, sonra da yanıma São Paulolu bir asistan kız verdiler. Asistan kız “niye öldürsünler, benim teyzem bir *favelada* yaşıyor, beraber gideriz” dedi.

Teyzesini bulamadık ama bu arada Santana’nın girişinde Graça ile

to be repaired. At that time, the team at the biennial office was open to everything and very enthusiastic about putting in the necessary effort. They accepted my proposal. I “decorated” the interior of the elevator with an aesthetic sense that was similar to my approach in the second biennial. I covered the interior of the elevator with ribbed sheets of the container material that was the natural material of that space, and in this way the elevator was prepared for the exhibition.

In this kind of large-scale exhibition, artists try to grab the best location. There are fights about wanting a place upstairs, or some specific corner, or having a big open space around their work, or not wanting some particular artist’s work exhibited next to theirs. The elevator represented, to me, the overambitious artist type, who is a bit on the eager side as well. All dressed up, it travels up and down; with its open doors and incessant movement, it is an elevator that proclaims, “I am everywhere.” As it moves, it also makes a lot of noise. It goes up from the ground floor, and when it comes to a halt, there is a banging sound, and then it goes back down, back up, and back down again.

The 4th Istanbul Biennial was a truly important event for Istanbul because for the first time, it included artists selected not by their respective nations, but by a curator. It was the first time that an exhibition on such a large scale was held in the city. Even the artworks were on a large scale. It was very cold; a motorized heating system was used to heat Antrepo. Everything was intense. People were eating hot rice in one corner, while the loud noise of the heater reverberated in the exhibition space. There was a tremendous energy. Fulya Erdemci and Emre Baykal were working on the production. Emre Baykal could not bear it even for a single moment if the elevator wasn’t working. If the elevator stopped a little higher than normal, Emre would not be able to sleep, and the next day would make sure it was brought back to the same level as the floor. It was a truly incredible experience for me.

As an artist, participating in a biennial is very interesting because you go somewhere you may not have been before and do something you did not expect. The place makes you come up with a work you could never have conceived previously. Sometimes things do not go as expected. For instance, the Bienal de São Paulo is for me an example of things not working out as they should have. The curator was Alfons Hug. I had certain preconceptions regarding São Paulo, specifically with respect to the favelas. I wanted to confront this preconception. I wanted to go to a favela and work with people there. At first they said, “You can’t, you’ll be murdered!” Then they gave me an assistant from São

tanıştım. Graça *favelaya* yeni taşınmıştı. Evine gittik, kahve içtik, bize hayatını anlattı. Tek isteği, daha evvel de yaptığı işi sürdürmektir. Bez pankartlar yaparak hayatını kazanmak istiyordu. Ben de yapıtımı bu doğrultuda planladım. Birlikte bez pankart yapmayı, böylece ona bir iş açmayı önerdim. Çok memnun oldu tabii. Ardından bienaldekilerle konuştum. Graça'nın Santana'daki insanlarla birlikte çalışarak istediği gibi pankartlar yapmasını ve bunların Oscar Niemeyer'in binasındaki rotunda yerleştirilmesini önerdim. Bu fikri çok beğendiler. İş hemen Graça'ya sipariş edildi. Gerçekten çok güzel cümleler çıktı. İş acıklı bir hale getirmeyen, fakirlik üzerine olmayan cümleler. Çoğu ya şarkıcı olmak istiyor ya da motosiklet gibi lüks bir şeye sahip olmak istiyor ya da sevgilisine sesleniyordu.

Böylece sergi mekânındaki rotundayı dolduracak miktarda bez pankart yapıldı. Yine gecekondular gibi de olsa üzerinde logosu olan bir dükkânları oldu. Ardından rotundaya nasıl yerleşeceğimizi test ettik, bütün rotunda dolacaktı. Tam anlamıyla yerleştirmek için ikinci kez gittiğimde o yeri kullanamayacağım söylendi. "Oraya başka bir sanatçı gelecek ve fotoğraf çekimi yapacağız," dediler. "Peki, yapılınsın, fark etmez, önüne istediğinizi koyun," dedim. "Olmaz" dediler, sanatçı istemiyormuş. Meğerse Vanessa Beecroft sponsorlarıyla gelmiş ve o yeri istiyormuş. "Peki, performans yapılınsın sonra koyalım," dedim. O da olmaz, üç gün performans yapılacaktı, sen şuraya git, buraya git diyerek beni başka yerlere atmaya çalıştılar. O halde bu bienalden çıkacağım, dedim. Böylece bana yeni bir uçak bileti aldılar ve İstanbul'a döndüm. Ama dönmeden önce olanları anlatmak ve özür dilemek için Graça'yı ziyaret ettim. Artık orada oturmadığını, başka bir yere taşındığını öğrendim. Aslında iş böylece amacına ulaşmıştı. Çünkü Graça buradan kazandığı parayla daha iyi bir gecekonduya taşınmış, bir iş kurabilmiş oldu. Onu yeni yerinde ziyaret ettim.

Şimdi yine uzak bir ülkeden ve başka bir bienalden bahsedeceğim: Yeni Zelanda'daki SCAPE Christchurch Bienali. 2008 yılında SCAPE Bienali Fulya Erdemci ve Danae Mossman tarafından yapıldı. Bu kez bildiğim bir yere gidiyordum. Bienalin konsepti şehir içinde dolaşmak üzerineydi: *Wandering Lines: Towards a New Culture of Space* (Gezgin Çizgiler: Yeni Bir Mekân Kültürüne Doğru). Christchurch'te daha evvel bir kez bir buçuk ay, sonra da bir on beş gün kalmıştım. Çok iyi bildiğim küçük bir şehirdi ve insanlarını da tanıyordum. Şehirde dolaşma fikri bana şehirde dolaşan bir yapıt yapma düşüncesini getirdi. Sanki bir kalite ödülü verir gibi, sevdiğim dükkânlar için üzerlerinde "never" ile başlayan birer söz olan paketler

Paulo. She said, "Why should they kill you? My aunt lives in a favela, we can go there together."

We could not find her aunt, but we did meet a woman named Graça at the entrance of the Santana favela. Graça had only recently moved there. We went to her home, where, over cups of coffee, we listened to the story of her life. All she wanted was to continue her previous occupation, making her living by producing cloth banners. So I proposed to her that we make cloth banners together, thus founding a business for her in the process. Of course, she was very pleased. I spoke to the biennial team and proposed that Graça would work with people in Santana to produce the banners she wanted, which would then be installed in the rotunda of the Oscar Niemeyer building. They liked this idea very much. An order for banners was immediately placed with Graça. Some very beautiful sentences came into being. These were sentences that steered clear of descending into pathos, sentences that did not dwell on poverty. Many voices involved wanted to become singers, or to own something luxurious, such as a motorcycle. Or they used the opportunity to send a message to their lovers.

Enough cloth banners were produced to fill the rotunda in the exhibition space. They also had a shop that was like a favela house, but with a logo on it. Then we tested how we would set up in the rotunda and decided it should be covered entirely. When I returned for the final installation, I was told that I could not use that space. "A different artist will be featured here, and we will have a photo shoot," they said. "All right, I don't mind, put anything you like in front of the banners," I replied. "No," they said, the artist did not approve. It turned out that Vanessa Beecroft had come with her sponsors, and she wanted the rotunda for a performance. "Fine," I said, "have the performance, and let us set up our installation afterward." They refused again and said that the performance would continue for three days, and then tried to get rid of me, saying I should find myself some other location. "In that case, I am pulling out of this biennial," I stated. So they bought me a plane ticket and I returned to Istanbul. But before I left, I went to visit Graça, to tell her what had happened and apologize. I found out that she had moved away from the favela to a better location and opened a business, which actually meant that the work had fulfilled its purpose. I visited her at her new place.

I will now talk about a distant country and another biennial, the SCAPE Christchurch Biennial in New Zealand. The 2008 SCAPE Biennial was curated by Fulya Erdemci and Danae Mossman. This time I

yaptım. Bienal esnasında dükkânlar sadece o paketlerle servis verdiler. Örneğin bir sandviççideki paketin üstünde “daha iyisi yok” yazıyor. Her dükkâna farklı bir şey yazdım. Yeni Zelandalılar “never ever”ı “niivir iivir” diye söylüyor, yani ilk “e” yerine “i” kullanıyorlar. “Never”ı kullanmam biraz da bu nedenle... Kısacası, gittiğiniz yerler ya da karşılaştığınız küratörler, onların düşündüğü konular sizi birdenbire başka bir dünyaya yönlendirip daha önce belki de düşünmediğiniz bir yeni yapıt yapma imkânı veriyor.

Sarkis benden önceki konuşmasında bienallerin iki sene sürmesi gerektiğini söylemişti. Şarjah Bienali bunu bir anlamda uyguluyor. Mesela sergiden ve ilk katalogdan sonra ikinci bir katalog daha çıkartıyor, Mart ayında “March Meetings” adı altında bir toplantı yapıyor, küratörler çağrılıyor, küçük sergiler yapılıyor, e-flux ile sürekli Şarjah’dan haberler geliyor. Yani o bienal bir sonrakine kadar herkesi devamlı meşgul ediyor.

Şarjah, Birleşik Arap Emirlikleri’ne bağlı küçük bir emirlik. Şeyhin sanat tarihi okuyan kızı Şarjah’ı bir sanat şehrine dönüştürmek istiyor. Jack Persekian’ı Kudüs’ten getirterek bienalin başına almışlar. Her bienalde farklı bir küratör görev alıyor. Benim katıldığım yılın küratörü Portekiz’den Isabel Carlos idi. Bienalin düzenlendiği bina ilginç bir yapı, rampalı. Her şey yokuşta sergileniyor, düz bir platform yok. Bina 4 ya da 5 katlı. Benim katıldığım bienalde Karin Sander bu rampayı kullanarak çok ilginç bir yapıt yapmıştı. En üst kata bir top koymuştu, top rampadan aşağıya iniyor, aşağıya inen topu alt kattaki bekçi asansöre bindiriyor, yukarıya çıkartıyordu ve top tekrar aşağı iniyordu. Bu bienalde benim yaptığımı bir odayı düzeltmeye çalışmaktı. Odanın çarpıklığını duvarlarla düzeltmeye çalıştım. Tabii duvarlar düzeltilince siz çarpık duruyorsunuz, yani ne yapsanız yine çarpık oluyor.

Echigo-Tsumari yine çok uzaklarda katıldığım bir trienal. Bu trienal 200-300 sanatçının katıldığı inanılmaz büyük bir etkinlik. Hem o bölgeden hem de dışarıdan çok sayıda sanatçı çağırıyorlar. Japonya’nın bu bölgesinde yılın yarısı kar altında geçiyor, insanlar evlerine kapanıyor. Bu nedenle gençler bölgeyi yavaş yavaş terk etmiş. Trienal de burayı yeniden canlandırmak için yapılıyor. Ulaşım zor, dağlık bir bölge, fakat sanatçılara çok cömert davranıyorlar. Mesela her sanatçıya bir ev veriliyor. Bana dağın tepesinde yıkık dökük bir ev verdiler. Ev depremde bu hale gelmiş, yarı yıkılmış ve içinde oturanlar evi terk edip gitmişler. Ben buraya bazı platformlar yerleştirdim, sanki evin kendine ait sağlam, üzerinde yürünebilir bir alanı varmış gibi.

was traveling to a place I was familiar with. The concept of the bienal was based on wandering in the city: *Wandering Lines: Towards a New Culture of Space*. I had stayed in Christchurch previously. It was a small town that I knew very well, and I knew its people too. The idea of wandering through the city triggered the idea of producing a work that would wander through the city. In the manner of a person distributing prizes in recognition of exceptional quality, I prepared special-edition shopping bags for the shops I liked, each and every one bearing a sentence that began with the word “never.” I wrote a different sentence for each shop, and during the biennial the shops used only those bags. For instance, a bag I designed for a sandwich shop stated, “never ever better.” New Zealanders have a peculiar way of pronouncing the words “never ever”: They make the first “e” sound like “ee.” That was another reason I used the word “never.” In brief, with biennials, the places you travel to, the curators you meet, and the topics they happen to be pursuing suddenly take you to another world and give you the chance to produce a new and surprising work.

In his speech before mine today, Sarkis said that biennials should last for a duration of two years. In a sense, the Sharjah Biennial adheres to this principle. Following the exhibition and the publication of the first catalogue, they go on to publish a second catalogue. Then an event titled March Meetings is organized in March, and they invite curators and organize small exhibitions. You constantly receive news from Sharjah via e-flux. In other words, each edition keeps everyone occupied until the next edition comes around.

Sharjah is a tiny emirate that is a member of the United Arab Emirates. The daughter of a sheikh, who was studying art history at the time, wanted to transform Sharjah into a city of art. They brought Jack Persekian from Jerusalem and appointed him director. A different curator is designated for each edition. The building in which the bienal is held is interesting, consisting of inclined platforms. Everything is exhibited on the inclined platforms; there are no flat surfaces. The building has either four or five floors. The curator when I participated was Isabel Carlos, from Portugal. Karin Sander, another participating artist that year, produced a very interesting piece that took advantage of the inclines. She placed a ball at the highest level, and this ball rolled down the inclined ramps. Once it reached the bottom, the guard on the ground floor would place the ball in the elevator and send it back up, and then the ball would come back down again. My piece was about trying to correct the crookedness of one of the rooms by adjusting its

Yine aynı şekilde merdivenler yerleştirdim, evin içinde dolaşılabilir ve depremin bıraktıklarını görebileceğiniz bir durum yaratmaya çalıştım.

Bazen de bienaller çok uzakta oluyor ya da oralara kadar gitmek istemiyorsunuz. Son olarak gitmeden katıldığım bir bienali anlatacağım. Daha önce Şangay'a gidip görmüş sanatçıların bana "aman gitme, çok problemlî" demeleri nedeniyle, oraya gitmeden, bienal mekânını görmeden, bir fikir edinmeden ne yapabilirim diye düşündüm. Oraya bir yabancı, bir turist gözüyle bakmam gerekiyordu. Daha önce Yeni Zelanda ve Avustralya'ya yaptığım ziyaretlerden bildiğim kadarıyla İstanbul'a Dubai'den aktarmayla geliniyordu. Singapore Airlines'a bindiğinizde Dubai-İstanbul hattında Şangay şehrini anlatan bir program yayımlanıyordu. O programdaki neşeli karakter devamlı gülüyor, bağırıyor ve şehir hakkında her türlü klişeyi, bir turist bilmesi gereken her şeyi anlatıyor. Ben de bir turist gibi davranmak istedim. Kameramanla birlikte uçağa bindik. Çekim yapmak için daha önce izin almaya çalışmıştık. İzin alamadığımız için de ufak bir turistik kamera kullandık. Bu programı sonuna kadar çektik. Bu videoyu Şangay'a yolladım. İşin adı *Not Going to Shanghai/Istanbul, Dubai, Singapore'du*.

AYŞE ERKMEN (1949) İstanbul ve Berlin'de yaşıyor ve yapıtları 20 yıldır uluslararası alanda sergileniyor. Son dönemde katıldığı karma sergiler arasında *Tactics of Invisibility* (Görünmezlik Taktikleri), Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam, Hollanda (2010) ve kişisel sergileri arasında *Weggefährten*, Hamburger Bahnhof, Berlin (2008) ve *Busy Colours* (Meşgul Renkler), Sculpture Center, New York (2005) yer almaktadır. Erkmn, 2. ve 4. İstanbul Bienallerine (1989 ve 1993); Şangay, Berlin, Gwnagju, Şarjah ve Christchurch Bienallerine ve Folkestone ve Echigo-Tsumari Trienallerine katılmıştır. 2010'dan bu yana Kunstakademie Münster'de ders vermektedir. 54. Venedik Bienali'nin (2011) Uluslararası Sanat Sergisi'nde Türkiye'yi temsil ediyor.

walls. But of course, when the walls are adjusted to match the inclined floor, you end up standing in a relatively crooked manner; in other words, no matter what you do, the work remains crooked.

Echigo-Tsumari in Japan is another distant triennial I participated in. It is an incredibly large event, featuring 200 or 300 artists from the region and abroad. This part of Japan is covered in snow for half the year and people spend most of their time indoors. Young people have gradually moved away because of this. The triennial was organized to reinvigorate the region. Transportation is difficult—it is mountainous terrain—but they are very generous toward artists. For instance, each artist is given a separate house. They gave me a house on a mountain-top that had half-collapsed in an earthquake. I placed some platforms to create the impression that the house had its own solid boardwalk. With a similar idea in mind, I also installed some stairs, to create a framework with which one could wander around in the house and see the damage caused by the earthquake and what was left behind.

Sometimes biennials are very far away, and you simply do not want to travel such a great distance. So, finally, I will talk about a biennial that I participated in without physically attending. Artists who had already been there had warned me, "Don't even think of going, there are many problems," and this led me to wonder what I could create without ever actually going to Shanghai. I had to look at the place as a foreigner, as a tourist. On my visits to New Zealand and Australia, the journey back to Istanbul involved a stopover in Dubai, and exclusively on their Dubai-Istanbul flight, Singapore Airlines broadcasts a program about the city of Shanghai. The cheerful character featured in that program is constantly laughing and shouting, and he refers to every cliché and subject a tourist should know about the city. I boarded the plane with a cameraman. We had applied for permission, but because we had been unsuccessful, we simply used a small tourist camera. We filmed this entertainment program from start to finish and I sent the video to Shanghai. The title of the work is *Not Going to Shanghai/Istanbul, Dubai, Singapore*.

AYŞE ERKMEN (1949) lives in Istanbul and Berlin and has been exhibiting internationally for 20 years. Her recent shows include *Tactics of Invisibility*, Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam, the Netherlands (group exhibition, 2010); *Weggefährten*, Hamburger Bahnhof, Berlin (2008); and *Busy Colours*, Sculpture Center, New York (2005). She has participated in the 2nd and 4th Istanbul Biennials (1989 and 1993); the Shanghai, Berlin, Gwangju, Sharjah, and Christchurch Biennials; and the Folkestone and Echigo-Tsumari Triennials. She has been teaching at Kunstakademie Münster since 2010. She is representing Turkey in the International Art Exhibition at the 54th Venice Biennale (2011).



Ayşe Erkmen
Geçmişe Tören, 1989
 2. Uluslararası İstanbul Bienali,
 Aya İrini Müzesi
 Fotoğraf: Sanatçının izniyle, Ayşe Erkmen'in
 arşivinden

Ayşe Erkmen
Ceremony to the Past, 1989
 2nd International Istanbul Biennial,
 Hagia Eirene Museum
 Photography: courtesy the artist, from the
 archive of Ayşe Erkmen



Ayşe Erkmen
Wertheim—ACUU, 1995
 4. Uluslararası İstanbul Bienali,
 1 numaralı Antrepo
 Fotoğraf: Sanatçının izniyle, Ayşe Erkmen'in
 arşivinden

Ayşe Erkmen
Wertheim—ACUU, 1995
 4th International Istanbul Biennial,
 Antrepo no. 1
 Photography: courtesy the artist, from the
 archive of Ayşe Erkmen

2., 3. ve 4. Uluslararası İstanbul Bienalleri, 1989, 1992, 1995

— Gülsün Karamustafa

İstanbul Bienali'ne yaklaşımım duygusal olacak çünkü başlangıcından bu yana yoğun bir biçimde meselenin içindeyim. Bu konuşma “hatırlamak” üzerine ve bu noktada öncelikle biraz geriye bakıp şehrin bienale duyduğu ihtiyacın hangi koşullarda ortaya çıktığını hatırlamak gerekir diye düşünüyorum.

70'li yıllarda Türkiye'de özellikle İstanbul dışında yeterli sayıda iyi sanat eğitimi veren kuruma sahip olunmadığını, sanat yapıtlarının her yıl tekrarlanan ve devlet eliyle açılan Resim Heykel Sergileri'nden yine devlet adına satın alındığını, sanatçıların o dönemde her şeyi devletten beklediğini, daha sonraki yıllarda özel galerilerin açıldığını, bunun da bir kavram karmaşası yarattığını, 70'lerin sonlarına doğru dünyada gelişen sanat üretimlerine ayak uydurmak adına Yeni Eğilimler adı altında bir etkinlik başlatıldığını, 1977 ile 1987 yılları arasında gerçekleştirilen bu ödüllü sergilerin kendilerini alışılmışın dışında ifade etmeye çalışan sanatçılar için bütün problemlerine rağmen olumlu bir ortam oluşturduğunu ama onun da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi tarafından gerçekleştirildiğini bir an durup düşünmemiz gerektiğine inanıyorum.

Unutmamamız gereken bir başka durum ise peş peşe yaşadığımız üç askeri darbedir. Birincisi 1960'da yapıldı ve önceki dönemin başbakanının ve iki bakanının asılması ile sonuçlandı. 1971'de sol hareketin bastırılması doğrultusunda tekrar bir askeri darbe gerçekleşti. Pek çok aydın, öğrenci, işçi gözaltına alındı, hapis yattı; dört genç idam edildi; entelektüel hayata çok büyük bir darbe vuruldu. 1980'de bu darbelerin en şiddetlisi yaşandı ve ağır bir iz bıraktı.

Bu süre içinde sanat hareketleri, içinden geçilen ağır dönemlerden etkileniyor, kendine bir yol bulmaya çalışıyordu. Yeni Eğilimler sergileri bir anlamda bir soluklanma alanı idi. Daha sonra çağdaş sanat alanında gündeme gelecek, resim ve heykelin dışına çıkmayı hedefleyen pek çok sanatçı yapıtlarını ilk kez bu sergilerde gösterdi. İki yılda bir açılarak devamlılık kazanan bu sergiler belki de bizim için bienal kavramının ilk temsilcisiydi.

Bu tarihlerde aslında sanat alanında başka bir oluşum daha vardı. Sanatçıların kendi inisiyatifleri ile gerçekleştirdiği, 1984 ile

2nd, 3rd, and 4th International Istanbul Biennials, 1989, 1992, 1995

— Gülsün Karamustafa

My approach to the Istanbul Biennial will be from an emotional perspective, because I have been intensely involved with it ever since its inception. As we are speaking about “remembering,” it seems appropriate to look back on the circumstances in which the biennial emerged—the path by which the city's need for a biennial manifested.

In the 1970s, outside of Istanbul, Turkey did not have institutions that provided sufficient art education; it was the state that would purchase works of art at the annual Painting and Sculpture Exhibitions, which in turn had been organized by the state itself. Artists back then expected everything from the state. It was only in subsequent years that private galleries were opened, in the beginning creating a conflict of concepts. A regular event titled New Tendencies was inaugurated by the State Academy of Fine Arts in 1977 with the explicit aim of catching up with artistic production developing across the world at that time. These exhibitions continued through 1987 and included prize awards. They formed, despite all their problems, a positive environment for artists who wanted to express themselves in an unconventional manner.

Another series of events we must not forget are the three successive military coups we suffered. The first one in 1960 resulted in the hanging of the prime minister and two ministers of the pre-coup government. In 1971, another military coup took place with the aim of suppressing the left-wing movement; many intellectuals, students, and workers were arrested and imprisoned. Four young people were executed by hanging, and intellectual life across the country suffered a great blow. The coup in 1980 was the most severe of the three, leaving deep scars in the psyche of the people.

Affected by the harsh conditions the country was passing through during such periods, art movements were searching for a way forward. The New Tendencies exhibitions were, in a sense, a safe haven in which artists could catch their breath. It was on this platform that many artists who would later emerge on the contemporary art scene and move beyond the fields of painting and sculpture showed their works for the first time. These exhibitions were staged every two

1989 yılları arasında her yıl tekrarlanan ve üst başlığı Türk Avantgar Sanatı'ndan Bir Kesit olan bir dizi sergi. Bugün geriye baktığımda aslında bunun bir üst başlık olarak son derece geniş tutulduğunu ve içinde pek çok kavramı barındırabileceğini (ki öyleydi) düşünüyorum. Yine de sanatçı inisiyatifi ile yönlendirildiği için herhangi bir galeri sergisinden çok daha fazla ivme taşıyan bir sergi dizisi olduğu fikrine kapılıyorum. Yusuf Taktak, Tomur Atagök, Füsun Onur, Sarkis, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Bedri Baykam, Hüsamettin Koçan ve ben, sanata yaklaşımları birbirinden farklı sanatçıydık, hepimiz sergilere katılıyorduk ve etkinliğin sürekliliği bizim için önemliydi. Sonraları bu grubun içinden bazı sanatçılar ayrıldı. Daha kavramsal bir bağlam içinde A-B-C-D sergilerini açtılar ve bu sergiler 1989 senesine kadar geldi ve orada bitti.

Bana göre burada bir devir teslim oldu. Yani bienalin gündeme geldiği noktada sanatçılar kendi inisiyatifleri ile açtıkları sergilerden vazgeçiyor, öte yandan Yeni Eğilimler isimli sergi oluşumuna nokta koyuyor ve o andan itibaren ikisinin de işlevini bienal üstleniyordu.

Bienalin geneline baktığımızda ilk iki etkinliğin aslında büyük bir sergi niteliğinde olduğunu görüyoruz. Bienal mekânlarının yanı sıra galerileri de kapsayan geniş bir sunum vardı ve katılım mümkün olduğu kadar çok yerel sanatçıya açıktı. *Geleneksel Yapılarda/Çevrede Çağdaş Sanat* gibi bölüm başlıkları vardı fakat tarihi mekânların kullanımı serbest bırakılmıştı, istenirse buralarda tuval de sergilenebiliyordu ve yine kavram karmaşaları yaşıyordu. İkinci bienalde bu duruma biraz daha özen gösterildi. Özellikle tarihi mekânları bilinçli kullanabilen Sol LeWitt, Daniel Buren, Richard Long, Anne ve Patrick Poirier gibi sanatçılar davet edilmişti. Öte yandan yerel sanatçılara da yeni birer yapıt üretmeleri teklif edilmişti ama ortada bütçe yoktu.

Kendi imkânlarımla katıldığım ilk İstanbul Bienali'nde son derece kısıtlı, sadece malzeme ve işgücüne dayalı bir destek bulduğumda çok sevinmiştim. Mekân olarak seçtiğim yer Ayasofya'nın sağ cephesinde bulunan Meyyit Kapısı'ydı. Bu kapıyı bana yıllar öncesinde babam göstermişti. Burada, üzerinde eski Türkçe yazıların yer aldığı bir mezar taşı, iki Yunan sütun başı, Bizans kilisesine eklenen ilk minare bir arada duruyordu. Tarihi alanla ilgili vurgulamak istediğim her şey bir aradaydı. Bu alanı basit bir biçimde çerçevelemeye, kapının üzerine o günün hızlı değişimine, güncel deyiimiyle "arabesk"leşmesine bir gönderme yaparak, plastik çiçeklerden bir çelenk yerleştirmeye karar verdim.

years, and thus were perhaps for us the first manifestations of the biennial concept.

Another development taking place in the art field during this period was a series of annual exhibitions from 1984 to 1989, organized on the initiative of the artists themselves. The title of these exhibitions was *A Profile of Turkish Avant-Garde Art*. Looking back from today's perspective, I feel that this main title was perhaps too broad, and that it could have encompassed too many concepts (which it actually did). Still, I believe that it had a much stronger momentum than most gallery exhibitions because it was propelled by the artists' own initiative. Yusuf Taktak, Tomur Atagök, Füsun Onur, Sarkis, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Bedri Baykam, Hüsamettin Koçan, and I—each of us had a very different approach to art, but we still participated in the exhibitions, and the continuity of the event was very important for us. Midway through this period, some artists departed from this group and adopted a more conceptual context for the A-B-C-D exhibitions, which also continued until 1989.

I see a certain handover taking place here. In other words, at the point in time where the Istanbul Biennial emerged on the scene, artists discontinued the regular exhibitions they had been self-organizing, and the end to New Tendencies also came about. From that point on, the biennial assumed the function of both.

The first two biennial events were in fact large-scale exhibitions. There was also a presentation comprising galleries besides the biennial spaces, and they were open to as many local artists as possible. Also worthy of note, in the first two biennials there were sections entitled *Contemporary Art in Traditional Spaces*; there was no framework, however, with regard to the use of the historical sites, where the artists were given the freedom to exhibit canvases, leading to some conceptual confusion. More care was shown in this respect at the second biennial. Artists were invited who had a certain awareness regarding the use of historical locations, such as Sol LeWitt, Daniel Buren, Richard Long, and Anne and Patrick Poirier. Local artists were also asked to produce new works, albeit with no budget.

At the first Istanbul Biennial I participated in, which was the second edition, I was very grateful even for the limited support available to me, which came in the form of materials and work force. The site I had chosen was the Meyyit Kapısı (funeral entrance) on the right-wing facade of the Hagia Sophia. This was the entrance my father had pointed out to me years ago. Here, standing together, were a head-

Yapmak istediğim emek gerektiren ince bir işti çünkü kullandığımız demir malzeme kendi kendine ayakta durmak zorundaydı ve herhangi biçimde Ayasofya'nın cephesine dayanmamalıydı. Çok iyi korunan tarihi yapıda yerleştirmeyi kaldırdığımızda duvarda herhangi bir iz bırakmamamız gerekiyordu. İşin en etkileyici bölümü yıllardır yerinden oynatılmamış kapının açtırılmasıydı. Bir buçuk metre çapındaki devasa çelengi bu kapının üzerine astık. Ayasofya Meyyit Kapısı için bu proje bienalin ana odaklarından biraz uzakta ama hayatın içindeydi, geleni geçeniyle, önünde yer alan seyyar satıcılarıyla aktif bir alan oluşturdu.

80'li yılların sonu, dünyada dramatik gelişmelerin ve büyük değişimlerin yer aldığı bir dönemdi. Dünyanın yeni durumu bizim de hayatımızda değişimlere yol açtı. Gelişen teknolojilerin yardımıyla iletişimimiz yoğunlaştı. Bu dönemin önemli gelişmelerinden biri de "küratörlük" kavramının hayatımıza girmesidir. Vasıf Kortun'un küratörlüğünü üstlendiği Anı/Bellek sergilerini örnek verebiliriz.

3. Uluslararası İstanbul Bienali işte bu ortamda, çeşitli nedenlerle bir yıl gecikerek 1992'de yapıldı. O sırada Berlin duvarı yıkılmış, Sovyetler Birliği'nde rejim değişmiş, Orta Avrupa ve Balkan ülkeleriye yeni olaylara gebe idi. Sanat alanında merkez-periferi, post-kolonyalizmle ilgili tartışmalar sürüyor, paradigmlar hızla yer değiştiriyordu. Üçüncü bienal böylesine dinamik bir ortamda yer alacaktı. İkinci kez davet aldığım etkinliğin problemleri bir evvelkinden tamamen farklıydı. Vasıf Kortun bienali önceki tarihi mekânlardan bütünüyle koparıyor ve Feshane mekânında tek çatı altında topluyor, bu tutum sanatçılar için de olumlu bir ortam yaratıyor, iletişimi güçlendiriyordu.

Toparlayıcı üst başlık *Kültürel Farklılığın Üretimi* gündemdeki önemli bir konuydu. Christian Boltanski, Jan Fabre, Absalon gibi tanınmış isimlerin yanı sıra Romanya'dan Calin Dan ve SubREAL ile karşılaşmak veya Viktor Misiano ve Rusya'dan katılan sanatçılarla birlikte çalışmak farklı bir dinamik getiriyordu. Sergide ülke temsiliyeti söz konusu olsa bile seçilmiş sanatçı ve grupların nitelikleri meseleyi yeni tartışmalara doğru götürüyordu. İşte bu ortamda Bulgaristan'dan Nedko Solakov ile tanıştım ve bunu izleyen yıllardaki sanatçıların bitmez tükenmez yolculukları sırasında onunla birçok sergide karşılaştım. Artık yeni bir sanatçı tanımı gündeme gelecekti.

Üçüncü bienal için yapıtım kolay ortaya çıktı. Türkiye'den beş sanatçıydık. Bize önerilen konu "Megalopol" idi. Köyden kente göç nedeniyle nüfusu kısa sürede 15 milyona ulaşan şehir. *Mistik Nakliye*

stone featuring old Turkish script, two Greek column heads, and the first minaret annexed to the Byzantine church. Everything about the historical site that I would have liked to emphasize stood conveniently gathered in that spot. I decided to simply frame this site, and in reference to the rapid changes taking place at the time—or to use the current local expression, in a gesture of "arabesqueification"—I placed a garland of plastic flowers over the entrance.

My plan required fine work and careful labor, because the iron material we were using had to stand alone, and not rest in any way on the facade of the Hagia Sophia. We were obliged to ensure that the installation left no marks on the walls of this highly protected historical building. The most impressive part of the work was the opening of the gate, which had not been moved for years. Above this gate we hung the huge garland, which was a meter and a half in diameter. The project, designed specifically for this site, was perhaps a little distant from the main focal points of the biennial, but it was in the midst of life itself, an active area with many passersby and street vendors.

The late 1980s was a period when dramatic developments and great change took place across the world. Our lives here in Istanbul changed as well. Communications intensified with the help of new technologies. Another important development was the introduction of the concept of curatorship. The Anı/Bellek (Recollection/Memory) exhibitions curated by Vasıf Kortun are a good example of this.

This was the dynamic environment in which the 3rd International Istanbul Biennial was realized. For various reasons it was delayed a year, and opened in 1992. In the meantime, the Berlin Wall had come down, regime changes had taken place in the Soviet Union, and further changes were about to take place in Central Europe and the Balkan countries. Debates about the center and the periphery, and about post-colonialism, raged in the art world, and paradigms were rapidly shifting. I had been invited to participate again, and the problems I observed were entirely different from those that we had experienced in the previous one. Vasıf Kortun was prying the biennial away from the historical sites completely, assembling everything under a single roof at the Feshane venue. This created a positive environment for the artists as well, and reinforced communication.

Production of Cultural Difference, the summarizing main title, was an important issue on the agenda. In addition to renowned names such as Christian Boltanski, Jan Fabre, and Absalon, the opportunity to work alongside Calin Dan and SubREAL from Romania, and with

bu bağlamda ortaya çıktı. Finansal zorluklar yine bizimleydi, bütçe vardı ama çok kısıtlıydı ve düşündüğümü bu bütçeyle gerçekleştirmek zorundaydım.

Yapabileceğim tek şey kendimi yine şehrin içine atmak olacaktı. Bir gün bir raf imalatçısının önünde, altında tekerlekleri olan ve büyük bir ihtimalle büyük otellerde çarşafaları toplamak için kullanılan demir sepetler gördüm. Dokunduğumda çok kolay hareket ettiklerini fark ettim. Bu malzeme ile neler yapılabileceğini düşünürken Kapalıçarşı'ya doğru ilerliyordum ve bir yorgancının önünden geçerken birden yapmak istediğim şey belirdi. Göç, dolaşım, diasporalar, muhacirlik ve yorgan. Koruyan, gizleyen, kapatan, seni örten ve ısıtan şey. Bildiğimiz atasözü, "bir abam var atarım, nerede olsun yatarım." Yorganını sırtına alan adam dünyanın neresi olursa gidebilir çünkü yorgan onu korur, hiçbir zaman ortada koymaz. Ben de yirmi rengârenk yorganı yirmi hareketli sepetin içine koydum.

Ömrü en uzun olan projem herhalde budur. *Mistik Nakliye*, hemen ertesi yıl iki sergiden birden teklif aldı. Bienal sanatçılara yeni bir devinim alanı sağlamıştı. Projemin bir bölümü Münih'te açılan bir sergiye giderken, diğer bölümü aynı tarihlerde Paris'te sergilendi. Münih'teki sergiye yapıtı gönderme biçimim bir hayli ilginçtir. O sıralar Türkiye'de bu tür sanat nakliyesi yapmayı bilen şirketler yoktu. Bu yüzden böyle bir malzemeyi nasıl göndereceğimi bilemiyordum. Sonunda ticaret yapan bir arkadaşımın yardımı istedim. Yorganları ve sepetleri normal bir ticari nakliye kamyonuna yükledik ve projem ilk yurtdışı sergisine böyle gitti. Oysa şimdi sanat nakliyesini usulüne göre yapan şirketler var. Anlatmak istediğim, o yıllarda başvurabileceğimiz hiçbir profesyonel kurum yoktu ama yine de göçle ilgili bir yapıtın sınırları aşmasını ve sanatsal dolaşıma katılmasını başarmıştık.

Mistik Nakliye, 2002'de René Block'un küratörlüğünü yaptığı *Fluxus und die Folgen*'da, daha sonra *How Latitudes Become Forms* adlı sergide yer aldı. Minneapolis'deki Walker Art Center'da 2004 yılında başlayan sergi, bir gezici sergi olarak Amerika'nın çeşitli bölgelerini, Meksika'yı, İtalya'yı dolaştı. 2009'da Wasserburg Neues Museum'da açılan bir sergide yer aldı. 1992'den bugüne göçebelğe yaptığı gönderme ile hâlâ dolaşıyor.

Davet edildiğim üçüncü bienalin küratörü ise René Block. 119 sanatçının katıldığı 4. Uluslararası İstanbul Bienali bana göre küratörünün yönetiminde dev bir okuldu. Yine bütçesi kısıtlıydı, bir sürü problem vardı ama artık sanatçılar olarak biz nasıl kıvrak

Viktor Misiano and the artists contributing from Russia, brought a different dynamic for the participating artists. Although national representation was still applied during this exhibition, the quality of the artists and groups that had been selected helped move the focus toward new debates. It was under these circumstances that I met Nedko Solakov from Bulgaria, whom I would subsequently encounter at numerous other exhibitions during the seemingly endless travels in which we artists engage. A new definition of the word "artist" had emerged.

My work for the third biennial was made very easily. I was one of five artists from Turkey. The topic proposed to us was "Megalopolis." Istanbul had reached a population of 15 million people in a short period of time because of immigration from the villages to the city. Once again we were beset by financial difficulties; we did have a budget, but it was very restricted, and I had to realize my idea with whatever little was available.

My only option was to once again release myself into the city. One day, in front of a wholesale shelf shop, I spotted a collection of wrought-iron baskets. They had wheels, and were most probably used to collect laundry at big hotels. Giving one a nudge, I noticed it moved very easily. As I mulled over how this item might be put to use, I found myself walking toward the Grand Bazaar. I was passing by a quilt maker when the work I wanted to do suddenly appeared in my imagination. Immigration, circulation, diasporas, immigrants, and the quilt. Protecting, concealing, closing, covering, and keeping warm. The famous Turkish proverb, "Wherever I lay my cloak I make my bed." The man who slings his quilt over his back can go wherever he likes in the world, because the quilt never forsakes him and always provides a sanctuary. I put 20 multicolored quilts in 20 mobile baskets.

Of all of my projects, this one, *Mystic Transport*, has probably had the longest lifespan. The following year it received invitations from two exhibitions. A part of it went to an exhibition in Munich, while the other part was shown in Paris around the same time. The way I sent the work to the exhibition in Munich is quite interesting. Back then, there were no companies in Turkey that knew how to transport art properly. So I asked for the help of a friend in the transportation business. We loaded the quilts and the baskets into a regular commercial transport truck. What I want to emphasize is that there were no professional institutions we could apply to back then, but we still succeeded in sending a work of art about migration beyond borders to

davranıp bu işin içinden çıkacağımızı öğrenmiştik. Bu bienalde tam bir takım ruhu yakaladık. Avustralya'dan, Avrupa'dan, Afrika'dan, dünyanın her tarafından gelen sanatçılar buluşmuştu. Tarihi mekânların yanı sıra ilk kez Antrepo binası kullanılıyordu. Hiç yoktan var edilen bu mekân bienalin tümü için müthiş bir dinamik oluşturdu. Koşullar korkunçtu. Kasım ayındaydık ve birden kar başladı. Isıtılması imkânsız rutubetli Antrepo'da büyük bir özveriyle çalışıldı.

Antrepo'nun hemen yakınında İstanbul'un en eski genelevi bulunuyordu. Şehirde senede yüzlerce kız ortadan kayboluyordu. Kaybolan kızların pek çoğu bu genelevlerde ortaya çıkardı. Antrepo'nun içinden limana baktığımda bu tema üzerine bir proje yapmak istediğimi fark ettim. Limana her gün gemiler geliyordu, denizciler karaya çıkıyor, o genelevi ziyaret ediyorlardı. Kaybolan kızların peşine düştüm. İsimlerinin baş harflerini ve kayboldukları günün tarihini bulup onlarla ilişkilendirilebilecek en masum malzeme olan pembe beyaz kurdelelerin üzerine stampa ile bastım. Bunları, betonu delerek gemicilere ait malzemelerle yerden tavana bağladım. Pencere önündeki bu iplerin üzerinde yer alan kurdeleleri arkadan yapay bir rüzgâr vererek denize doğru savurdum. Böylece limana gelen gemilerle haberleşiyor ve kaybolmuş kızları hatırlatıyordum.

Üç bienal maceram böyle. Daha sonra İKSV beni bienalin danışma kuruluna davet etti, böylece farklı bir konuma geçtim. On yıl boyunca, bu kurulda görev yaptığım için sanatçı olarak bienale katılmam söz konusu olmadı.

İstanbul Bienali ile ilişkim başlangıcından itibaren beni zenginleştirdi, sanatçı olarak ileriye doğru ivme kazandırdı. Dünya ilişkileri açısından yeni kapılar açtı. Tanıştığım sanatçılarla işbirliği yapma, projeler geliştirme, alternatif gruplarla cesur ve eleştirel çalışmalar oluşturma imkânını verdi.

Bienaller 2000 yılına kadar, dönemin gerektirdiği siyasal tartışmaları göz ardı etmeden önemli bir görev üstlendiler ve bir yüzyıl sonunun dinamik, eleştirel, aynı zamanda üretken sahnesini oluşturdular.

2000 sonrasını 90'lı yıllardan ayırıyorum. Söylemin yavaş yavaş değiştiği bu dönemi kendi içinde değerlendiriyor ve neyin gelişmekte olduğunu kavramaya çalışıyorum. Dan Cameron'un da konuşmasında belirttiği yeni nesil küratörlerin hangi doğrultuda yol alacaklarını merakla izliyorum. Bu yapının durağan olmadığını, daima yeniliklere açıldığını biliyorum. Zaman zaman 2000 öncesi üretimime baktığımda bunların bir anlamda "tarihi" projeler olduğunu düşünüyorum.

become part of the world's artistic circulation. The biennial provided artists with new fields of movement.

Mystic Transport was shown in the exhibition *Fluxus und die Folgen* at Kunstsommer Wiesbaden, Germany, in 2002, which was curated by René Block, and then in *How Latitudes Become Forms*. The latter was a traveling exhibition that was inaugurated in 2004 at the Walker Art Center in Minneapolis and then visited various parts of the United States, as well as Mexico and Italy. *Mystic Transport* was also in an exhibition at the Neues Museum in Wasserburg, Germany, in 2009. It continues to travel, which seems appropriate, given that it is about nomadism.

René Block was the curator of the 4th International Istanbul Biennial, in which 119 artists took part. It resembled, in my opinion, a huge school under the governance of its curator. The budget was again restricted, and there were again many problems, but we, the artists, had by now learned how to be flexible and work things out. We achieved a true team spirit at this biennial. Artists from everywhere across the world, from Australia, Europe, and Africa, came together. In addition to the historical sites, the Antrepo building was used for the first time. Brought out of complete obscurity, this venue provided an incredible dynamic for the whole of the biennial. Conditions were horrible. It was November and suddenly the snow came. Everyone worked with great devotion at the damp Antrepo, which was impossible to heat.

The oldest brothel of Istanbul was very close to Antrepo. Hundreds of young girls went missing in the city every year. Many of those missing girls would eventually turn up at this and other brothels. Gazing out toward the harbor from within Antrepo, I realized that I wanted to make a project around this theme. Ships came into the harbor every day, and sailors stepped ashore and visited the brothels. I went after the lost girls. I found out their initials and the dates they had been declared missing, and stamped these details onto the most innocent of materials that could be associated with them: strips of pink and white ribbon. I pierced the concrete and tied these ribbons from the floor to the ceiling using seamen's tools. The ribbons, tied to strings in front of the window, flew about in an artificial wind I created. In this way I communicated with the ships coming into the harbor, and reminded them of the missing girls.

Such are my adventures in three editions of the Istanbul Biennial. Later, İKSV invited me to sit on the biennial advisory committee, so I

Sanatla ilgili hiçbir şey durağan değil. Bu gelişimi izlemek, yakalamak ve devam ettirmek, üretken bir sanatçı olarak beni mutlu ediyor.

GÜLSÜN KARAMUSTAFA (1946) İstanbul'da yaşıyor ve çalışıyor. 2., 3. ve 4. İstanbul Bienallerine, ayrıca 3. Gwangju Bienali'ne, 8. Havana Bienali'ne, 3. Çetince Bienali'ne, 1. Sevilla Bienali'ne, 11. Kahire Bienali'ne ve 3. Singapur Bienali'ne katıldı. Paris, Cenevre, Montreal, Münih, Milano, Torino, Rotterdam, Viyana, Stuttgart ve dünyanın birçok diğer şehrinde kişisel sergiler düzenledi. Yapıtları Paris'te Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Viyana'da MUMOK (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien); Avusturya'da Sammlung Essl, Klosterneuburg; İstanbul Modern ve Hollanda'da Van Abbemuseum, Eindhoven koleksiyonlarında yer almaktadır.

assumed a different position. For 10 years, because I was serving as a member of this committee, I could not take part in the biennial as an artist.

Since the very beginning, my relationship with the Istanbul Biennial has enriched me and provided me with a progressive momentum. It opened new doors in terms of relationships with the world. It provided me with the possibility to collaborate and develop projects with the artists I met and to form courageous, critical works with alternative groups.

Until the year 2000, the biennials assumed an important task and did not fail to take into account the political debates of the period. Thus they formed a dynamic, critical, and productive platform representing the close of a century. I separate the post-2000 years from the 1990s. My assessment of the more recent period, in which the discourse gradually changed, remains separate, and I am endeavoring to grasp what is taking shape for the future. I am watching with interest to see the direction in which the new generation of curators mentioned by Dan Cameron will go. I know that this structure is not static, and that it is always opening up to new innovations. Sometimes, looking back at my pre-2000 output, I feel that these are, in a sense, "historical" projects.

Nothing about art is static. To follow, to capture, and to contribute to this process gives me great pleasure as a productive artist.

GÜLSÜN KARAMUSTAFA (1946) lives and works in Istanbul. She participated in the 2nd, 3rd, and 4th Istanbul Biennials as well as the 3rd Gwangju, 8th Havana, 3rd Cetinje, 1st Sevilla, 11th Cairo, and 3rd Singapore Biennials. She has had solo exhibitions in Paris, Geneva, Montreal, Munich, Milan, Turin, Rotterdam, Vienna, Stuttgart, and many other cities around the world. Her works are included in the collections of the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; MUMOK (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), Vienna; Sammlung Essl, Klosterneuburg, Austria; Istanbul Modern; and the Van Abbemuseum, Eindhoven, the Netherlands.



Gülsün Karamustafa

Ayasofya Meyyit Kapısı için Proje,
1989

2. Uluslararası İstanbul Bienali
Fotoğraf: Sadık Karamustafa,
sanatçının izniyle

Gülsün Karamustafa

Project for the Funeral Gate of Hagia
Sophia, 1989

2nd International Istanbul Biennial
Photography: Sadık Karamustafa, courtesy
the artist



Gülsün Karamustafa

Mistik Nakliye, 1992

3. Uluslararası İstanbul Bienali, Feshane
Fotoğraf: Laleper Aytek, sanatçının izniyle

Gülsün Karamustafa

Mystic Transport, 1992

3rd International Istanbul Biennial, Feshane
Photography: Laleper Aytek, courtesy
the artist



Gülsün Karamustafa

NEWORIENTATION, 1995

4. Uluslararası İstanbul Bienali,
1 numaralı Antrepo
Fotoğraf: Yıldırım Arıcı, sanatçının izniyle

Gülsün Karamustafa

NEWORIENTATION, 1995

4th International Istanbul Biennial,
Antrepo no. 1
Photography: Yıldırım Arıcı, courtesy
the artist

İstanbul Bienali ile ilgili deneyimlerimi anlatmadan önce, bu deneyimleri yaşadığım çerçeve hakkında bazı tespitlerde bulunmak istiyorum. Kullanacağım anlamda “sanat”ın benim için en belirleyici özelliği konuşma, tartışma, paylaşım, üretim ya da hepsini kapsayan yaşam için sembolik, gerçek, fiziksel, duygusal yeni mekânlar açan bir etkinlik olmasıdır. Bunun üzerinden konuşacağım. Bir üstyapı olarak sanatçının içinde hareket ettiği dünyanın nasıl bir yer olduğu üzerine bir şeyler söylemek istiyorum. Eğer İstanbul Bienali bu dünyanın merkezlerinden biri ise, bienal üzerinden bu üstyapı hakkında birçok ipucu elde edebiliriz.

Bugünkü konuşmasında Vasıf Kortun, 1980 yılında Türkiye’deki darbe ile zedelenen devlet-entelijansiya ilişkisinden ya da kontratından bahsetti. Kortun’un ifade ettiği şekliyle “bilginin ve kültürün özelleştirilme” süreci ve bu sürecin geri döndürülmesinin neredeyse hiç düşünülmediği bir durum söz konusu. Sanki bunu bir kabullenme var. Bu acaba hep böyle olmalı mı? Devletin Türkiye’de yarattığı travma, 1980 ve daha öncesindeki darbelerle sanatçılara, düşünce insanlarına yaptığı baskılar, geri dönülemez özel bir nokta mı yarattı? Onun için devletle ilişkilerimizi kurarken ya da geliştirirken çok mu küskünleştik? Devlet ile hiçbir şey yapılamaz mı gerçekten? Bu bence önemli ve üzerine düşünmemiz gereken bir şey.

Mesela ben Türkiye’de, özel sermaye ile ilişkisi olmayan hiçbir kurumla çalışmadım. Hiçbir işim için devletten 1 lira gelmedi bana. Her zaman özel sektörün himayesinde olan kurumlarla çalıştım. Şimdi bunun sonuçları ne oluyor? Nasıl yapıtlar görüyoruz sergilerin birçoğunda? Tüketim toplumunun işleyişine tehdit oluşturmayan, görsel, yüzeysel farklılıklardan yola çıkarak bu farklılıkları cilalayan, satın alınabilen, pazarlanabilen, “öteki”nin estetize edildiği ve tehlikesinin alındığı türde yapıtları görüyoruz. Müze ve bienallerin kapısı yine sermaye ile ilişkili olan mimari ve tasarım işlerine, tüketim toplumunun mantığına karşı çok sert durmayan yapıtlara sonuna kadar açık. Tüketim toplumuna karşı sert duran yapıtlar olsa bile bunlar sıklıkla daha barışık yapıtlarla dengeli bir biçimde kullanılıyor.

Son birkaç senedir hep krizdeyiz. Türkiye’de belki daha hafif

Before telling you about my experiences with the Istanbul Biennial, I would like to make a few observations about the frame in which I had these experiences. The most essential definition of “art,” in the sense that I will use it here, is that it is an activity that opens new symbolic, real, physical, and emotional spaces for speech, debate, sharing, production, and, ultimately encompassing them all, life itself. This will be the basis of my speech. I would also like to add a few things regarding the world in which the artist moves, thinking of it as an overarching superstructure. If the Istanbul Biennial is one of the centers of this world, then looking at the biennial offers many clues regarding the superstructure.

Vasıf Kortun spoke earlier of the relationship, or contract, between the state and the intelligentsia in Turkey and the damage it sustained as a result of the 1980 military coup. As he said, there is an ongoing process of “privatization of knowledge and culture” that is generally regarded as pretty much irreversible. But should it be so widely accepted as inevitable? Has the trauma caused by the state—not only the oppression of artists and intellectuals in 1980, but also other military coups that preceded that one—reached a point of no return? Is this why we have become so resentful in forming or developing relationships with the state? Is it really impossible to do anything in collaboration with the state? I think this is an important issue worthy of our consideration.

For instance, I have never received a single lira from the Turkish state for any of my works. I have always worked with institutions under the auspices of the private sector, in connection with private capital. What are the consequences of this? What kind of works do we see in the majority of exhibitions? We see works that do not threaten the functioning of consumption culture, works that can be purchased and marketed, works in which the “other” is aestheticized, where the danger of the “other” has been purged. The doors of museums and biennials are wide open to works of architecture and design that are related to capital and do not present too rigid a stance against consumption culture. When works that present a hard stance do appear,

yaşanıyor, ama şimdi bildiğim kadarıyla Portekiz, Yunanistan, İspanya zor durumda... Birkaç senedir ekonomi büyümüyor ve sanki bu dünyanın sonuymuş gibi düşünüyoruz. Acaba şu soruyu soran ve cevaplayan sanat yapıtı var mı: Eğer dünya arzulanan şekilde büyümeye devam ederse ne olur? Geçen sene dünyada 51 milyon otomobil üretilmiş. Eğer bu sektör on sene daha istenen şekilde büyürse, Çin ve Hindistan büyümeye devam ederse bu rakam 200 milyona çıktığı zaman ne olacak? Geçen sene yine 5 milyar uçak bileti satılmış. Bu rakam 20 milyar olunca ne olacak? Böyle bir dünya nasıl bir yer olacak? Bize gerekli bir şey olarak sunulan büyümenin iyi olduğundan emin miyiz? Dünyanın başka türlü olabileceğini düşünen yapıtları görüyor muyuz? Abartma, hatta şımarıklık, haddini bilmeme, krala çıplak deme ya da köyün delisine taç giydirme gibi sembolik hareketleri, anlamları ne kadar görüyoruz? Böyle bir üstyapının varlığından bahsetmeliyiz, yokmuş gibi davranamayız.

İstanbul'u Hatırlamak: Burada belleğin alanındayız. Tabii ki, bu bienallerin her biri biricik, her birinde müthiş bir emek, düşünce var. Şimdi söyleyeceklerim bu farkındalık içinde olacak. Ben diğer konuşan sanatçılara göre bir nesil daha gencim, biraz da bu nedenle daha çok altıncı bienalden sonrakilere konsantre oldum... Bizim de bir parçası olduğumuz bir bellek oluşuyor şu anda. Bu belleğin nasıl bir bellek olduğunu düşündüm ve sanki bienaller arasında bir bağ varmış gibi gelmeye başladı bana. İstanbul bienalleri üzerinden oluşan bu belleğin, bir kendini geriye çekişin, uzaklaşmanın, yok oluşun belleği olduğunu düşünüyorum.

Örneğin benim de katıldığım 2001'deki bienalden bahsedelim: *Egokaç*. Bu bienalde, bienalin küratörü Yuko Hasegawa birey, para, maddecilik yerine kolektif bilinci, kolektif zekâyı, birlikte yaşamı öneriyordu. Bu önerilerin hepsi dayanışmanın olduğu bir dünyada mümkün olabilecek terimler. Böyle bir dünya var mı? Bizim dayanışma sembollerimiz kimler? Örneğin benim gençliğimde Bono vardı, şimdi Louis Vuitton reklamlarına çıkıyor.

2005'teki bienalin konsepti "İstanbul" idi. Tüm dünya kentlerinde yaşanan dönüşümlerin çok hızlı yaşandığı bir kent İstanbul. Vasıf Kortun'un "şehir, sergiden daha hızlı hareket ediyordu," dediği gibi gözünüzün önünde değişiyor. İstanbul müthiş bir iştah ve istekle dünyadaki değişimin bir parçası olmuş durumda. Sulukule gibi yerler artık İstanbul'da yok, bizim hayatımızda da yok. 2005'tekini İstanbul'da kaybolan, bizden uzaklaşan birtakım şeylerin işaret edildiği bir bienal olarak da görebiliriz.

they are often incorporated into a kind of reconciliatory framework, together with works that are more compatible with the consumption society.

For the last few years we have been in a constant state of crisis. Perhaps less so in Turkey than in Portugal, Greece, and Spain. For a few years the economy has not been growing, and we imagine it to be the end of the world. I wonder if there is a work of art somewhere that asks and answers the following question: What will the consequences be if the world continues to grow in what is commonly taken for granted as the desired manner? In the last year, 51 million cars were produced. If this sector continues to expand at the current rate, if China and India continue to grow, what will happen when the annual production of cars reaches 200 million units? Last year 5 billion plane tickets were sold. What will the world look like when this figure reaches 20 billion? Are we sure that growth is a good thing? Do we ever see works of art that contemplate the possibility of an alternative world? How often do we witness symbolic acts such as exaggeration, or indeed impertinence, arrogance, calling the emperor naked, or crowning the village fool? We must speak of the existence of this superstructure; we cannot act as if it does not exist.

Remembering Istanbul: We are in the domain of memory here. Each of the biennials has been unique, and each contained a great amount of labor and thought. What I will say now comes from within this awareness. And as we speak, we are forming new memories. Contemplating the nature of this memory, I began to think about connections between the biennials. I believe that this memory that forms itself via the Istanbul Biennial is specifically one of withdrawal, distancing, and disappearance.

For instance, let us talk about the Istanbul Biennial in 2001, *Egofugal*. I participated in this biennial, and its curator, Yuko Hasegawa, adopted the premises of collective memory, collective intelligence, and coexistence as opposed to individuality, money, and materialism. All these proposals are about terms that can be possible in a world where solidarity exists. Does such a world exist? Who are our symbols of solidarity? There was Bono in my youth; now he stars in Louis Vuitton ads.

The title, and concept, of the 2005 Istanbul Biennial was *Istanbul*. Here, the wave of transformation affecting every city in the world is proceeding at an exceedingly accelerated rate. In the words of Vasıf Kortun, "The city was moving faster than the exhibition." It changes

2007'deki bienalin ana mekânlardan biri Antrepo'ydü.

Antrepo'nun önemli bir bölümünü de Rem Koolhaas'ın işi kaplıyordu. Bu iş beni çok şaşırtmıştı. İşle ilgili metnin çok kısa bir bölümünü aktarmak istiyorum. Metnin başlığı: "Körfez". Metnin ikinci cümlesi "Dünyanın yeniden başlayabileceği yerler bitiyor" ve devam ediyor: "Kıyamet tellallığı yapmak isteyen Dubai'ye —bildiğimiz-şekliyle-mimarlığın-ve-kentin-sonunun kanıtı olmayı yakıştıracaktır; daha iyimser bir bakış ise Körfez'in oluşmakta olan —hem inşa edilen hem de önerilen— özünde yeni bir mimarlığın ve yeni bir kentin başlangıçlarını fark edebilir. Yeni bir şehircilik türünü —modernizmin önceki misyonlarının dokunmadığı veya göz önünde bulundurmadağı yerlere— ihraç etmeyi amaçlayan bu filizlenen seferberlik, yeni bir şehircilik tasarımı biçimlendirmek için son fırsat olabilir. Mimarlık bu son şansı değerlendirebilecek mi?"

Bazıları bu son şansı iyi kullandı tabii. Oralarda büyük işler yapıldı. Para bitince büyük bir kriz başladı. Oradaki inşaatlarda çalışan işçilerin yaşadığı kötü koşullar ve çifte hayat üzerine de birçok tartışma çıkmıştı. İyimserlikle ilgili bir bienalden bahsederken hep bu kadar kötümser olmayacağım. Ama bu bana Alexis de Tocqueville'i hatırlattı. Amerika ile ilgili ilk izlenimi: "Hür insanların ülkesine geliyorum, bana ilk merhaba diyen, beni ilk karşılayan insan bir köle." Rem Koolhaas'ın metnindeki mantıkla bu öykünün mantığında bir benzerlik görüyorum.

2009, *İnsan Neyle Yaşar?* Sürekli bir kriz hali. Bu kriz, olağanlaşmış olağandışı yetkilerin kullanılarak sosyal devletin son kalan alanlarının da özelleştirilmesini mümkün kılıyor. Amerika'da orta sınıf beyazların, 36 milyon sigortasız, yoksul Amerikalıya sağlık sigortası sağlayacak politikalarla karşı örgütlendiği, onlara karşı yürüyüş yaptığı günler. Batan bankalar için nereden geldiği belli olmayan trilyonların bulunabildiği ama sağlık ya da sosyal sigortalara hiçbir zaman para bulunamayan ve resmi olarak hep bu yüzden krize girilen bir dünya. Bu bienalde de bu konulara işaret edilmişti.

Yani bu son 10 senede her bienal dünyadaki yerini terk eden, geri plana çekilen bazı şeyleri belleğe alıyor gibi geliyor bana. Arjantinli bir yazar, Alberto Manguel "benim en sevdiğim kütüphaneler kaybedenlerin kütüphanesidir," diyor. Yani itilen, kaybeden, görünmez kılınların sesinin, hikâyelerinin kaydının tutulduğu, muhafaza edildiği kütüphanelerden bahsediyor. Kütüphaneyi belleğin metaforu olarak da düşünebiliriz. Ben İstanbul'da böyle bir şey sezinledim. Çok üstten biçilmeye çalışılan bir kavram gibi gelebilir ama bienaller her seferin-

before your very eyes. Places like Sulukule no longer exist in Istanbul, therefore they are also absent from our lives. We can understand 2005 as a biennial where things that were disappearing from the face of Istanbul, and falling away from our grasp, were highlighted.

One of the main venues of the biennial in 2007 was Antrepo, and Rem Koolhaas's work covered a large part of Antrepo. This work genuinely puzzled me. I want to recall a very short section of the text related to the work. The title of the text is "The Gulf." The second sentence reads, "The world is running out of places where it can start over. . . . If you want to be apocalyptic, you could construe Dubai as evidence of the-end-of-architecture-and-the-city-as-we-know-them; more optimistically you could detect in the emerging substance of The Gulf—constructed and proposed—the beginnings of a new architecture and of a new city. This burgeoning campaign will export a new kind of urbanism—to places immune to or ignored by previous missions of modernism. This may be the final opportunity to chart a new blueprint for urbanism. Will architecture grasp this last chance?"

Some, of course, used this last chance well. They carried out some great work in the Gulf region. And when the money ran out, a huge crisis broke out. There were also many debates over the terrible conditions of, and double standards applied to, the workers employed at the construction sites there. Talking about a biennial on optimism, I will refrain from continuing in a pessimistic vein. But it did remind me of Alexis de Tocqueville. Note his first impression of America: "I arrive in the land of the free, but the first person to greet me is a slave." I see a similarity between the logic of Rem Koolhaas's text and this anecdote.

Then comes 2009, *What Keeps Mankind Alive?* The world has sustained a prolonged period of economic and social crisis. Through the use of extraordinary powers that become normalized, this crisis enables the privatization of the last remaining outposts of the social welfare state. These are days when middle-class white people in America organize marches against policies that would provide health insurance for 36 million impoverished, uninsured Americans. A world where trillions of dollars of mysterious origin are always readily available to bail out bankrupt banks, but no money can ever be found for health or social insurance, this always being the official reason for crises. These were some of the issues this biennial pointed at.

In other words, I feel that each Istanbul Biennial in the last decade has registered in its memory certain things that have since deserted

de yitirdiğimiz bir şeyi belleğine alıyor, muhafaza ediyor gibi geliyor bana. Şunu da unutmamalıyız ki, her geri çekiliş esasında değişerek, dönüşerek tekrar dünyamıza geri gelişin de imkânını taşır kendi içinde. Dolayısıyla bunların muhafaza edildiği, bir imkân olarak durduğu, belleği oluşturan bir yer olarak da düşünebiliriz İstanbul Bienali'ni. Daha doğrusu bunun oluşmasına yardımcı olan yerlerden biri olarak. İstanbul bienallerine ait bir belleğin varlığını ve tüm arşivlerin kamuya açık olmasını çok önemsiyorum. Çünkü belleğin olmadığı bir yerde duruma çok kolay ayak uydurursunuz, pozisyonlarınızı kolay alırsınız. Bu toplantının belleğin oluşumuna bir katkısı varsa, onu da olumlu bir şey olarak görüyorum.

Burada nostaljiden, eskiden her şeyin harika olduğundan, şimdi güzel olan her şeyin gittiğinden, onları aynı şekilde korumak gerektiğinden söz etmiyorum. Hayır. Dönüşerek gelmekten, tarihsel ve bugünün şartlarına uyarak geri gelmesi gereken bazı değerlerden bahsediyorum. Evet, belki hiç moda olmayan ve hiç seksi olmayan barış, eşitlik gibi terimlerin değişerek ve günümüze adapte olarak gelmelerinden ama ideal olarak durdukları, korundukları bir yerden geri gelmelerinden bahsediyorum.

Kişisel hikâyeme gelince, 2000 senesinde New York'tan İstanbul'a döndüm. O tarihlerde Amerika Birleşik Devletleri'nde üç dört tane film festivaline kısa metrajlı filmlerle katılmıştım. Kısa metraj sanki uzun metraja geçmek için rüşünüzü ispatladığınız bir format gibiydi. Yani kısa metraj yaparsınız, başarılı olursunuz ama esas yapmak istediğiniz uzun metraj filmidir. Böyle bir amacım hiç olmadığı için oldukça marjinal kalıyordum. O dünya ile aramda bir uyumsuzluk vardı. Türkiye'ye döndüğümde, bitirme tezi olarak yaptığım videoları güncel sanat çevresinde ilk kez Vasıf Kortun gösterdi Ankara'da. Orada girdiğim güncel sanat çevresi, söylemler, tartışmalar, varoluş şekli yapmak istediklerimle çok daha uyumluydu.

2001'de Yuko Hasegawa videolarımla ilgilendi ve beni bienale davet etti. Bu benim için, güncel sanat dünyasına çok hızlı ve sert bir geçiş oldu. Kendimi birdenbire dünyanın en büyük bienallerinden birinin içinde buldum. Sanatçılarla mekân paylaşmak, teknik ekip ile iletişim kurmak... Daha da ilginç kendi stüdyomda yapıp arkadaşlarıma, aileme gösterdiğim şeyleri birdenbire kamusal alan içinde görmeye ve başka yerlerden geri dönüşler almaya başladım. Yaptıklarımı savunmam ya da onları hangi çerçevede yarattığımı dile getirmem gerekti. O sene bir de UNESCO'nun verdiği ödüllerden birini almıştım. 7. Bienal'den bahsediyorum, artık İstanbul Bienali rüşünü ispatlamıştı.

their place in this world, or have withdrawn into the background. The Argentine writer Alberto Manguel says, "My favorite libraries are the libraries of losers." He means libraries where the voices of losers, of those rendered invisible, are preserved, their stories preserved. A library can also be thought of as a metaphor for memory. This is what I sensed in Istanbul. It may seem like a concept created in an overly top-down manner, but it seems to me that each biennial retains something we have lost and commits it to memory. We must also remember that every withdrawal contains within itself the possibility of a return to our world through a process of change and transformation. Thus we can think of the Istanbul Biennial as a place where all of this is preserved, a place that forms the memory where it remains as a possibility. Or rather, one of the places that helps this memory to form. I find it is very important that a memory belonging to the Istanbul Biennials should exist, and that all archives should be open to the public. Because it is very easy to conform to the status quo and assume any stance you please in a place where there is no memory. I would also deem as a positive development whatever extent Remembering Istanbul can contribute to the formation of memory.

I am not speaking of nostalgia, of how everything was so great in the past, and that everything that was beautiful has disappeared, and that we should preserve everything as it is. No. I am talking about progress through transformation, about certain historical values that must return in accordance with today's conditions. Yes, I am talking about concepts such as peace and equality, concepts that are perhaps not at all fashionable or sexy, and how they must be removed from the pedestals on which they are safeguarded as ideals so they can be adapted to the present.

As for my personal story, I returned from New York to Istanbul in the year 2000. In the United States I had taken part in three or four film festivals, showing short films. Back then, the short film seemed like a format one had to master in order to move on to feature films. In other words, one could make a short film and even achieve success with it, but what one was expected to really crave was to make a feature film. I never had such ambitions, so I remained on the margins. There existed a dissonance between me and that world. Upon my return to Turkey, the videos I made as part of my graduation thesis were screened for the first time by Vasıf Kortun in Ankara within the framework of contemporary art. The contemporary art scene in Ankara—the discourses, debates, and forms of existence there—was far more suit-

İşiniz çok sayıda insan tarafından görülüyordu. Birçok uluslararası sergi teklifi almaya başladım. Gerçekten sudan çıkmış balığa döndüm ve ne yapacağımı bilemedim. İnsan bunu dünyanın en doğal şeyiymiş gibi karşılayabilir ve olanlara tepki vererek yaşayabilir ya da ne olduğunu anlayıp, özümseyip, onu kendisiyle uyumlu bir hale getirip adımlarını oradan atmaya başlayabilir. Ben olanlara tepki vererek yaşamaya başladım ve herhalde bir sanatçının yapabileceği bütün hataları çok hızlı bir şekilde yaptım. Katıldığım sergilere katılış şekillerim, düşünüş şeklim, bunları yaşama halim. O üç dört sene içinde çok iyi bir hata belleği oluşturdum kendime.

Daha sonra 2007 senesinde Hou Hanru'nun yaptığı bienale davet edildim. O sene yine Hanru beni Lyon Bienali'ne davet etti. Atina Bienali'ne de aynı sene davet edildim. Böylece üç bienal üst üste gelmiş oldu. Bu sefer de oralarda yeni bağlantılar kurulmaya başlandı. Yaptıklarımın uluslararası dolaşıma girmesi esas olarak buralarda gerçekleşti.

Kısacası, İstanbul Bienali benim kişisel hayatımda, gece ile gündüz gibi bir fark yarattı. Galiba bu bienale katılmak, sanatçı olarak tescil edilmek anlamına geliyor. Sanki bundan sonra sizi bir sergiye çağırarak artık bir risk olmaktan çıkıyor. Bu nasıl bir şey, ne kadar adaletli bilemiyorum ama benim için böyle gerçekleşti.

ALİ KAZMA (1971) İstanbul'da yaşıyor ve çalışıyor. Yüksek lisans öğrenimini New York'ta The New School'da tamamlayarak 2000 yılında İstanbul'a döndü. Videoları ekonomi, üretim, toplumsal düzen ve emekle ilgili temel soruları gündeme getirir. Yapıtları 7. ve 10. İstanbul Bienallerinde (2001 ve 2007) sergilendi, ayrıca son dönemde TANAS, Berlin (2010), Analix Forever, Cenevre (2009) ve Qbox Gallery, Atina'da (2009) kişisel sergiler düzenledi. Yapıtları dünyanın çeşitli yerlerinde film festivallerinde gösterilmektedir. Kazma 2010'da Nam June Paik Ödülü'nü, 2001 yılında da UNESCO Sanatçı Ödülü'nü kazandı.

able to what I wanted to do.

In 2001 Yuko Hasegawa showed interest in my videos and invited me to the 7th Istanbul Biennial. For me this was a very rapid and tough transition to the world of contemporary art. I suddenly found myself in one of the biggest biennials in the world. To share a space with other artists, interacting with the technical crew. . . Even more interestingly, I got the chance to see exhibited in a public space works I had produced in my own studio and previously shared only with my circle of friends and family. I began receiving feedback from a variety of other sources. This meant that I had to justify, or explain, the framework in which I created my work. I had received a UNESCO award that year. By this time, the Istanbul Biennial had proven its status. Your work would get to be seen by a great number of people. I began to receive a lot of invitations to international exhibitions. I really felt like a fish out of water and did not know what to do. In such a situation, you can either treat it as the most natural thing in the world and react to things as they come, or really try to understand, digest, assimilate, plan, and then proceed from there. I just reacted to things as they came, and in a very short period of time I probably made all the mistakes an artist can in terms of the way I took part in exhibitions, my way of thinking, my way of experiencing all this. I formed a very effective memory bank of errors for personal reference in those three or four years!

Then, in 2007, I was invited to the 10th Istanbul Biennial, curated by Hou Hanru. The same year Hanru invited me to the Lyon Biennial as well. Then, again that same year, I was invited to the Athens Biennale. Subsequently, new connections were made. My work began to enter into international circulation in earnest.

In brief, for me personally, the Istanbul Biennial represents the dawning of a brand-new day after dark. I think perhaps taking part in this biennial is akin to an artist receiving an official stamp of approval. It is as if it is no longer a risk to invite that artist to an exhibition. I do not know how this works, or how exactly it may be, but this was how it happened in my case.

ALİ KAZMA (1971) lives and works in Istanbul. He received his MA degree from The New School in New York and then returned to Istanbul in 2000. His videos raise fundamental questions about the meaning and significance of economy, production, social organization, and labor. He has exhibited his work in the 7th and 10th Istanbul Biennials (2001 and 2007) and has had recent solo exhibitions at TANAS, Berlin (2010); Analix Forever, Geneva (2009); and Qbox Gallery, Athens (2009). He shows his work in film festivals around the world and received the Nam June Paik Award in 2010 and the UNESCO Prize for the Promotion of the Arts in 2001.



Ali Kazma
Süpersonik Aile, 2001
 Dijital video
 7. Uluslararası İstanbul Bienali
 Darphane-i Âmire
 Fotoğraf: Ertan Uca, Garaj PR, İKSV Arşivi

Ali Kazma
Supersonic Family, 2001
 Digital video
 7th International Istanbul Biennial
 The Imperial Mint
 Photo: Ertan Uca, Garaj PR, İKSV Archives



Ali Kazma
Saat Ustası, 2006
 Video
 10. Uluslararası İstanbul Bienali
 Dünya Fabrikası, İMÇ (İstanbul
 Manifaturacılar Çarşısı)
 Fotoğraf: Sanatçının izniyle

Ali Kazma
Clock Master, 2006
 Video
 10th International Istanbul Biennial
 World Factory, İMÇ (Istanbul Textile
 Traders' Market)
 Photo: courtesy the artist



Ali Kazma
Mezbaha, 2007
 Video, çekimden görüntüler
 10. Uluslararası İstanbul Bienali
 Dünya Fabrikası, İMÇ (İstanbul
 Manifaturacılar Çarşısı)
 Fotoğraf: Sanatçının izniyle

Ali Kazma
Slaughterhouse, 2007
 Video, photos from the shooting
 10th International Istanbul Biennial
 World Factory, İMÇ (Istanbul Textile
 Traders' Market)
 Photo: courtesy the artist



Ali Kazma
Seramikçi Stüdyosu, 2007
 Video
 10. Uluslararası İstanbul Bienali
 Dünya Fabrikası, İMÇ (İstanbul
 Manifaturacılar Çarşısı)
 Fotoğraf: Sanatçının izniyle

Ali Kazma
Studio Ceramist, 2007
 Video
 10th International Istanbul Biennial
 World Factory, İMÇ (Istanbul Textile
 Traders' Market)
 Photo: courtesy the artist

12. İstanbul Bienali 12th Istanbul Biennial

BİENAL BAŞLIĞI / TITLE

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

SEPTEMBER 17 EYLÜL–NOVEMBER 13 KASIM 2011

KÜRATÖRLER / CURATORS

Jens Hoffmann & Adriano Pedrosa

MEKÂN / VENUE

Antrepo no. 3 & 5

YAYINLAR / PUBLICATIONS

İstanbul'u Hatırlamak / *Remembering Istanbul*

12. İstanbul Bienali, Katalog / *12th Istanbul Biennial, Catalogue*

12. İstanbul Bienali, El Kitabı / *12th Istanbul Biennial, Companion*

İstanbul'u Hatırlamak / Remembering Istanbul

Bu kitap, 12. İstanbul Bienali'nin ilk etkinliği olarak, Jens Hoffmann ve Adriano Pedrosa tarafından 25-26 Kasım 2010 tarihlerinde İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde düzenlenen İstanbul'u Hatırlamak adlı konferans kapsamında hazırlanmıştır.

This book is published to accompany the conference Remembering Istanbul, which took place November 25-26, 2010, at İstanbul Bilgi University, organized by Jens Hoffmann and Adriano Pedrosa, as the first public event of the 12th İstanbul Biennial.

EDİTÖRLER / EDITORS

Jens Hoffmann, Adriano Pedrosa

YAYIN YÖNETMENİ / COORDINATING EDITOR

Pelin Derviş

EDİTÖR YARDIMCISI / COPY EDITOR

Lindsey Westbrook

TASARIM / DESIGN

Jon Sueda, Stripe

ÇEVİRİ / TRANSLATION

Nazım Dikbaş

DÜZELTİ / PROOFREADING

Senem Erdoğan

YAYIN ASİSTANLARI / PUBLICATION ASSISTANTS

Kevser Güler, Demet Yıldız, Nermin Sökün, Ceylan Hepiş, Jana Blankenship

FİLM, BASKI VE CİLT / PREPRESS, PRINTING & BINDING

Ofset Yapımevi

Şair Sokak 4, Çağlayan Mahallesi Kağıthane, 34410, İstanbul

ISBN: 978-975-7363-96-5

© 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 İstanbul Foundation for Culture and Arts.

Bu kitapta yer alan görüş ve düşünceler yazarlarına aittir; İKSV'nin görüş ya da duruşunu yansıtmayabilir.

The views and opinions expressed in this book are those of the authors and do not necessarily reflect the views or position of İKSV.

İstanbul Bienali / İstanbul Biennial

İstanbul Kültür Sanat Vakfı / İstanbul 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

www.iksv.org/bienal