



İstanbul Bienali, İstanbul Kültür Sanat
Vakfı tarafından düzenleniyor.

Istanbul Biennial is organised by the
Istanbul Foundation for Culture and Arts.

**YEDİNCİ
KİTAP**

**THE
SEVENTH**

CONTINENT

SAHA RAPORU

FIELD. REPORT

16. İstanbul Bienali yayınları,
İstanbul Kùltür Sanat Vakfı ve
Yapı Kredi Yayınları tarafından,
Vehbi Koç Vakfı'nın katkılarıyla
yayınlanmıştır.

Publications of the 16th Istanbul
Biennial are co-published by the
Istanbul Foundation for Culture and Arts
and Yapı Kredi Publications with the
contribution of Vehbi Koç Foundation.



Kamu Destekleri
Public Support

Katkılarıyla
With the contributions of



T.C. KÜLTÜR VE TURİZM
BAKANLIĞI



Bienal Sponsoru
Biennial Sponsor

2007-2026 SPONSORU



İçindekiler

Önsöz	
Bige Örer	12
Yedinci Kıta:	
Küresel Isınma Çağında Sanat Üzerine Tezler	
Nicolas Bourriaud	20
Tümünü Yanıtlar	70
Yedinci Kıta: Bir Atlas	208
Çıkış: Ekolojik Bir Acil Durum.	262
Sergilenen Eserler Listesi.	274
İstanbul Kültür Sanat Vakfı	320
16. İstanbul Bienali	324
Uluslararası Dostlar ve Hamiler Kurulu.	332
Teşekkürler	334
Ödünç Verenler	343
Sponsorlar	344

Contents

Foreword	
Bige Örer.	14
The Seventh Continent:	
Theses upon Art in the Age of Global Warming	
Nicolas Bourriaud.	46
Reply to All	136
The Seventh Continent: An Atlas	208
The Exodus: a State of Ecological Emergency	263
List of Exhibited Works	274
Istanbul Foundation for Culture and Arts	320
16th Istanbul Biennial.	324
International Friends and Patrons Council.	332
Acknowledgements	334
Lenders.	343
Sponsors.	344

ÖNSÖZ

Bige Örer

Bir sergiyi sergi yapan sadece sanat eserlerinin belirli bir mekânda bir kavramsal çerçeve etrafında bir araya gelmesi değil, özellikle bienal gibi kapsamlı sergilerde sanatçı, ekip, küratör ve üreticilerin birlikte oluşturdukları hikâyeler. Sergi bizler için, birbirimizden öğrendiğimiz, kimi zaman birbirimizi dönüştürdüğümüz, merak duyduğumuz alanları tutkuyla keşfedip paylaştığımız bir alan. Tek bir doğrusu yok, farklı okumalara açık. Ziyaretçilerini *Yedinci Kıta* başlığıyla 14 Eylül-10 Kasım 2019 tarihleri arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Pera Müzesi ve Büyükkada'da ağırlayacak olan 16. İstanbul Bienali'nin de onu benzersiz kılan birçok hikâyesi var.

İzleyicilere bu hikâyeleri anlatmayı hedefleyen bu yayının belki miğini, küratör Nicolas Bourriaud'nun serginin temel meselelerine ilişkin iki sorusuna sergiye katılan sanatçıların verdiği cevaplardan oluşan "Tümünü Yanıtla" başlıklı bir bölüm oluşturuyor. Burada okuyacağınız cevapları sanatçıların toplu bir e-posta ortamında, küratör ve diğer sanatçıların katkılarına açık bir şekilde paylaşmalarını bekledik. Böylelikle bienal sanatçıları, henüz İstanbul'da bir araya gelmeden önce birbirlerinin sanatsal pratikleri, ilgi alanları ve onlara ilham veren yazarlarla tanışmış oldular.

Sanatçıların kendi pratiklerini *Yedinci Kıta*'nın sorularıyla ilişkilendirdikleri, bienalde sergiledikleri yapıtlarına da ışık tutan bu bölümün yanında saha raporu, küratör Nicolas Bourriaud'nun "Yedinci Kıta: Küresel Isınma Çağında Sanat Üzerine Tezler" başlıklı, Antroposen ile güncel sanatın ilişkisi üzerine yeni tezler ortaya attığı bir makalesine yer veriyor. Bu metin aynı zamanda, sergiden çeşitli iş kümelenmeleri önererek işler arasında ilişkiler kuruyor. Bourriaud bu kitap için, bienalin Haliç tersanelerinden çıkış hikâyesini anlattığı ve taşınma sürecinden fotoğrafların eşlik ettiği "Çıkış" başlıklı bir yazı da kaleme aldı. Sergiyi önerilen rotanın sırasına göre belgeleyen fotoğraflar ise 16. İstanbul Bienali'ni her daim hafızalarda taze tutacak.

Belki de dünya tarihinde ilk kez 5 bin metrekarelik alana yayılan bir sergi, açılışından bir ay önce mekân değiştirmeye karar verdi, üstüne üstlük kararın üzerinden daha yirmi dört saat geçmeden sergilenen eserlerde herhangi bir değişikliğe yol açmayacak büyüklükte alternatif bir mekân buldu. Kültür kurumları arasındaki dayanışma ruhunun çok önemli bir örneğini sergileyerek, Mart 2020'deki resmi açılışından önce bienale kapılarını açan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Bu başarının asıl kahramanları ise, bir yandan üç haftadır yoğun emek vererek kurdukları bir sergiyi toplarken bir yandan da yeni bir mekânda, sıfırdan sergi kurulumuna başlayan ve bienalin izleyicilerle buluşabilmesi için gece gündüz demeden çalışan ekip arkadaşlarım. Tüm bu süreçte bizden desteklerini esirgemeyen, değişen çalışma takvimleri ve planlarına rağmen sonsuz bir uyumla her zaman yanımızda olduklarını hissettiren sanatçılarımızı ve küratörümüzü de müteşekkirim. 16. İstanbul Bienali, başta 2007-2026 Bienal Sponsoru Koç Holding olmak üzere, işbirliği yaptığımız birçok kişi, kurum ve kuruluşun değerli destekleriyle gerçekleşiyor. Onlara da içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Yedinci Kıta'dan hareketle sanatla ekoloji arasındaki ilişki üzerine fikir yürütüp insan çağının en somut ürünü olan atıkların Dünya'yı paylaşan tüm varlıkları nasıl etkilediğini düşünürken, beklenmedik kuvvetli sağanak yağışların, orman yangınlarının, maden arama çalışmalarının ve bitmek bilmeyen betonlaşmanın canlı hayatını karşı karşıya bıraktığı tehdidin bir kez daha farkına vardık.

Bu noktada insan olmayanlardan öğrenecek çok şey var. Anna Tsing, *Dünyanın Sonundaki Mantar: Kapitalist Enkazlarda Yaşam Olasılığı Üzerine*¹ adlı kitabında bizi, Dünya'nın yaşanabilirliğini ve yeni dünyalar yaratmak için türler arasında nasıl işbirlikleri kurulabileceğini düşünmeye davet ediyor. Bu bienalin, Anna Tsing'in çağrısına bir cevap niteliği taşıdığını düşünüyorum. Daha önce hiç keşfedilmemiş bir kıtaya doğru bir yolculuk sizleri bekliyor.

1 Anna Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton University Press, 2015).

FOREWORD

Bige Örer

What makes an exhibition is not only the collection of works of art at a specific location around a conceptual framework, but also the stories built together by the artists, team, curator and producers, especially during extensive exhibitions like biennials. For us, an exhibition is a place where we learn from each other, where we transform each other at times, and where we can passionately explore and share our fields of interest. There is no single truth to it, it is open to different interpretations. The 16th Istanbul Biennial, to take place under the title *The Seventh Continent* between 14 September–10 November 2019 at the Mimar Sinan Fine Arts University Istanbul Museum of Painting & Sculpture, Pera Museum and Büyükdada, also has many stories that render it unique.

The intention of this publication is to convey these stories to the viewers. The section titled 'Reply to All', comprised of participating artists' answers to two questions on the primary issues of the exhibition posed by curator Nicolas Bourriaud, constitutes the backbone of this publication. The replies that you will be reading here were shared by the artists in an e-mail group open to contributions from the curator and other artists. Thus Biennial artists were acquainted with each other's artistic practices, fields of interest and authors who inspired them even before they came together in Istanbul.

In addition to this section that includes the artists' associations of their practices with the questions of *The Seventh Continent* and provides further insight into their works exhibited at the Biennial, the field report also contains an article titled "The Seventh Continent: Theses on Art in the Age of Global Warming" by curator Nicolas Bourriaud in which he puts forth new theses on the relationship between the Anthropocene and contemporary art. This text also draws associations between works from the exhibition by suggesting clusters. Bourriaud has also written an essay for this book titled 'Exodus', where he tells the story of the Biennial's departure from Haliç Shipyards, accompanied by photographs of the moving process. As for the

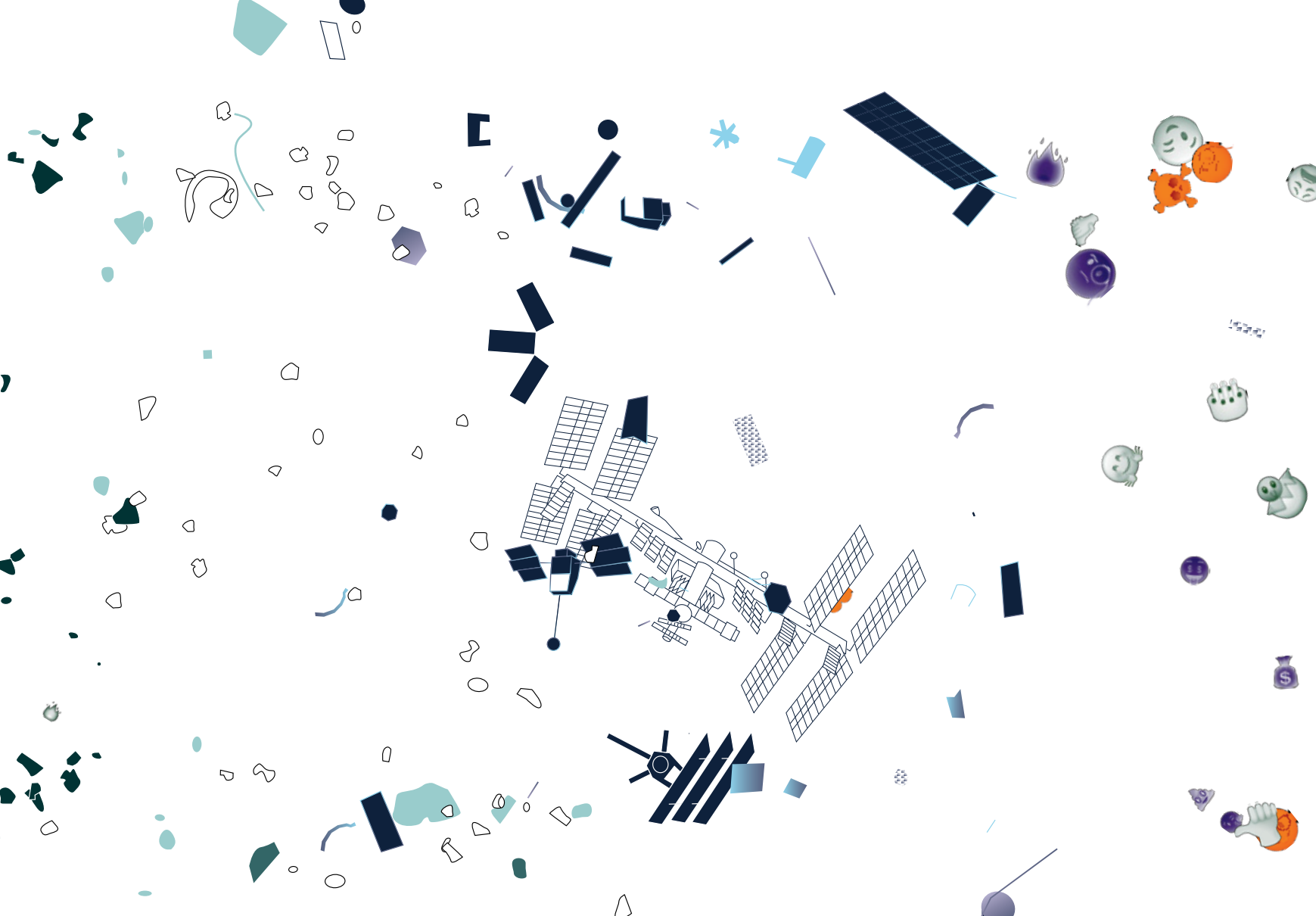
photographs laid out in the order of the suggested route, they will always keep the memory of the 16th Istanbul Biennial fresh.

Possibly for the first time in history, an exhibition spanning an area of 5 thousand square metres decided to relocate a month before its opening, and in addition, found an alternative location large enough to accommodate the exhibited works without the need to make any modifications less than 24 hours after the decision was made. I would like to express my heartfelt gratitude to Mimar Sinan Fine Arts University Istanbul Museum of Painting & Sculpture for opening its doors to the Biennial before its official inauguration in March 2020, thereby displaying a momentous example of solidarity between cultural institutions.

The real heroes of this achievement are my fellow team members who have worked day and night for the Biennial to meet its viewers, dismantling the exhibition that took three weeks of hard work to set up while also building it from the ground up at a new location. I am also deeply thankful to our artists and curator who supported us through this process and made us feel that they were always there for us with their infinite congeniality despite the changing work schedules and plans. The 16th Istanbul Biennial is realised through the valuable support of many individuals, institutions and organisations, particularly the 2007–2026 Biennial Sponsor Koç Holding. I would like to extend my sincerest thanks to them as well.

As we were pondering over the relation between art and ecology based on *The Seventh Continent*, we once again faced the threat to living beings caused by sudden downpours, forest fires, mine prospecting activities and unceasing concrete urbanisation. At this point, there is much to learn from nonhumans. In her book *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*¹, Anna Tsing invites us to contemplate the habitability of the World, and what kinds of cooperation can be established between species to create new worlds. I believe this Biennial is a reply to Anna Tsing's call. A journey to an undiscovered continent awaits you.

1 Anna Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton University Press, 2015).



Antroposen, bir diğ er deyişle insanın devri, 20. yüzyılın sonlarına doğru meteorolog Paul Joseph Crutzen'in dolaşıma soktuğu, jeolojik kronolojiyle ilgili bir terim. Dünya tarihinde Holosen  ađ'ın hemen ardından gelen yeni bir  ağı tanımlamak üzere önerilen bu terim, insanlığın biyosfer üzerindeki etkisinin önemli bir "jeolojik güç" haline geldiği, dünya üzerinde çok ciddi izler bıraktığı bir devri niteliyor.

YEDİNCİ KITA: KÜRESEL ISINMA ÇAĞINDA SANAT ÜZERİNE TEZLER

Nicolas Bourriaud

1. Antroposen, insan ölçeğiyle ilgili bir krizdir

Bir arkaplan üstünde bir figür: Tam iki binyıl boyunca, en azından Batı’da, insanlar kendilerini bu şekilde tasvir ettiler. 1. yüzyılda Mısırlılara lahitlerinde eşlik eden “Feyyum portreleri”nden 19. yüzyıl Avrupa’sının tarihsel tablolarına kadar sanat tarihi, insanları doğal çevrelerinden açık şekilde ayırık olarak gösterir: Bizans kiliselerinin altın arkaplanında ya da İtalyan Rönesansı’nın mimari perspektiflerinde. Tektanrılı dinlerin kutsal metinlerinde yazıldığı kadarıyla, insanlar –kaçınılmaz olarak erkek cinsiyetinde– bir Tanrı’nın suretinde yaratılmıştı; doğa ise bir dekor, insanın canının istediği şekilde düzenlemekle görevlendirildiği bir tiyatro sahnesinden başka bir şey değildi. Empresyonist resmin ilk başta bu kadar büyük skandal yaratmasının sebebi, insanların konturlarını flulaştırması ve onları atmosfere karıştırması, fırça darbelerinin figürleri yapay bir şekilde birbirinden soyutlamak yerine üst üste bindirmesiydi. 19. yüzyılda insanı, doğal aksesuarları olan nesneler ve peyzajlarla aynı şekilde resmetmek hâlâ olmayacak bir işti. İşte İncil’e dayanan “doğanın efendisi ve sahibi” olarak insan anlayışıyla birlikte bu temsil ideolojisi de (figür/arkaplan) –ki bunlar zaten ayrılmaz bir ikilidir– “Antroposen” terimiyle özetlenen küresel bilinçlenme sayesinde şimdi altüst ediliyor.

Aslında daha derin bir düzlemde, Aristo’nun MÖ 1. yüzyılda ileri sürdüğü sanat kavramı bugün sarsılmakta. Aristo’nun gözünde sanat, bir biçimin (*morphé*) bir arkaplan (*hylé*) ile bir araya gelmesiydi. Oysaki Antroposen’in sanatçıları için her şey malzeme-dir ve artık hiçbir şey duragan ya da ikincil bir arkaplan değildir.

SERGİDE BAKINIZ: Anzo, Tala Madani, Suzanne Husky, Rashid Johnson, Ambra Wellmann...

Günümüzde herhangi bir şeyin arkaplan olarak betimlenmesi, farklı madde âlemleri ve durumları, insani ve gayriinsani şeyler ya da özne ile nesne arasında hiçbir hiyerarşinin kalmadığı uzamlar olarak ifade edilen Antroposen olayının inkâr edilmesi anlamına gelir. Bu yeni çağın zihniyeti, önceden ayrı kabul edilen alanların birbirine yaklaşması; bitkisel, mekanik, hayvansal, mineral, moleküler ve toplumsal alanların görülmedik derecede gelişigüzel karışıklığı şeklinde tezahür eder. İnsanlık durumu artık ayrıcalıklı bir konum veya özel bir ölçek değildir, özelliiksiz bir fon üstündeki birincil katman olarak da temsil edilemez.

2. Güncel sanat bir “felaket” sanatıdır

Antroposen’e doğrudan bir gönderme yapmasa da, Okwui Enwezor 2013’te Paris Trienali için düzenlediği sergiye “Yoğun Yakınlık” (*Intense Proximity*) adını vermişti. Enwezor, Claude Lévi-Strauss’un kendi rolünü tarif etmek için uydurduğu bir terim olan etnoloğun “mesafeli bakış”ı ile taban tabana zıt bir şekilde, insanlar ve kültürler arasındaki mesafelerin azalmasına parmak basıyordu. Antroposen, atmosfere ve jeolojiye değgin,

dolayısıyla metafizik bir düzlemde, dünya kapitalizminin tetiklediği küresel yakınlığı vurgular. Bu bakımdan, Andreas Malm¹ tarafından önerilen

SERGİDE BAKINIZ: Korakrit Arunanondchai, Marguerite Humeau, Ursula Mayer, Ambra Wellmann...

“Kapitalosen” ifadesi de tercih edilebilir. Doğrusu artık stratosfer hariç hiçbir şey uzağımızda değil gibi, hatta “mesafe” kavramının ortadan kalktığı söylenebilir. Sınırlar geçirgenleşiyor, haritada uzak bir nokta alt tarafı birkaç kilometre uzaklıktaki bir banliyö mahallesinden daha yakın gelebiliyor ve gezegenin meteorolojisinde olduğu kadar ekonomisinde de kaotik “kelebek etkileri” katlanarak artıyor.

Güncel sanat, koordinatları klasik Öklid uzamınıninkilere uymayan uzay-zaman sürekliliklerini tanımlaması bakımından özünde “felaket” kavramını içerir. Matematikçi René Thom, herhangi bir yapının değişim gösteren unsurlarına “felaket noktaları” adını

1 Andreas Malm, *Fossil Capital: The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming* [Fosil Sermaye: Buhar Enerjisinin Yaygınlaşması ve Küresel Isınmanın Kökenleri] (Londra: Verso, 2016).

vermişti: “Herhangi bir yapı çıplak gözle incelendiğinde her şey sessiz ve sakin. Ama mikroskopla bunun etrafına bakılır bakılmaz her şey hareket etmeye başlar ve görünürde düzenli olan bir v noktasının, felaket noktası olduğu görülür.”² Başka bir ifadeyle, bu nokta değişim halinde, yeni bir uzamın eşliğindedir. Thom’un matematik kuramı, ikili kesinliklerimizin bir sorgulamasıdır: figür/arkaplan, biçim/içerik, açık/kapalı... Bütün bu kavramlar küresel ısınmanın etkileriyle beraber her zamankinden çok daha sorunlu görünür. Bütün dünyada sanatçıların ürettiği yapıtlar (ekolojik) felaketten ders almış gibi (matematiksel anlamda) felaket barındıran temsil biçimlerine yöneliyor. Figürler arkaplanlarının içinde eriyor, biçim ve içerikler üst üste biniyor; artık hiçbir uzam kendi içine sınırlı kapalı değil gibi.

Daha genel anlamda, dünyanın topolojisi coğrafyasından kopuyor: Bugün harita üzerindeki birbirinden uzak iki nokta, sanki hem ekonomik hem de iklimsel küreselleşme koca gezegeni katlamış ve görülmemiş kıvrımlar yaratmış gibi örtüşebilir. Dünya artık basitçe yuvarlak değil, temsillerimizin ve dünyayı kavrayış biçimlerimizin kartlarını yeniden dağıtarak dün ayrı olan dünyaları birbirine yaklaştıran Antroposen, onu kuvvetle eğip bükte. Bu bakımdan, günümüz sanatı ilk insanların sanatına benzetilebilir. “Lascaux’da,” diye yazıyordu Georges Bataille, “hayvanlar ‘daha kutsal’dı ve ‘Tanrı’yı hayvanlardan ayırt etmek güçtü. Mağaraya girerken ilk insanlarla ilgili bu temel gerçeği hiçbir zaman göz ardı edemeyiz.”³ Tarihöncesi mağaraların duvarlarında Tanrı ile hayvanlar nasıl birbirine karışmışsa, günümüzde de insanlarla makineler, bakterilerle mantarlar, yunuslarla plastikler Antroposen’in felaket koreografisinde öyle iç içe geçmiş halde.

3. Mesafelerin ortadan kalkması

Aby Warburg ve Claude Lévi-Strauss, geçtiğimiz yüzyılda mesafeye kafa yoran en büyük düşünürlerdendi. Her ikisi de saha çalışmasıyla akademik araştırmaları, keşifleri ve arşiv çalışmasını birleştirmişti.

Biri modern ikonografinin kurucusu, diğeryse yapısal antropolojinin öncüsü olan bu iki düşünürün benzer bir karamsarlığa ulaşarak mesafelerin ortadan kalkmasıyla ilgili bir felaket düşüncesinde buluşmuş olmaları tesadüf değildi. Hopi yerlileri arasında uzun süre kaldıktan sonra, Warburg kıyamet tellallığına soyunmuştu: “Telgraf ve telefon,” diye yazmıştı, “evreni mahvediyor. İnsanın çevresiyle ilişkisine manevi bir boyut katma hedefini güden mitik ve simgesel düşünce, uzamı bir tefekkür ya da düşünce alanına dönüştürmüştü. Oysa anında kurulan elektronik iletişim bu alanı yok ediyor.”⁴ Bu önerme, Warburg’un sanat yapıtını bir “sinyal” olarak görmesiyle ilişkilidir: Her sanat yapıtı, yaydığı enerji miktarı sayesinde zamanın mesafesini aşan bir yayındır. Kabaca ifade etmek gerekirse, Piero della Francesca’nın veya Vermeer’in bir tablosu, enerji üretebildiği ve bunu gelecekteki nesillerin kullanımına sunabildiği ölçüde entropiye (ve dolayısıyla unutuluşa, önemsizliğe) göğüs gererek ayakta kalır. İşte görsel güç, zekâ, karmaşıklık ve bilgi kodlamasını harmanlayan bu özel enerjiye “Güzellik” diyebiliriz. Warburg’un sözünü ettiği “evren”, boşaltılmış, açık, alımlanmaya hazır bir uzam, gelecek öngörülerine elverişli bir alandır. Kısaca söylemek gerekirse, zamanı ve mesafeyi ezip geçen güncel iletişimin doğrudanlığının tam zıddıdır.

Peki neredeyse mutlak anındalığın hâkim olduğu bir çağda sanatın gücü nedir? Walter Benjamin bir sanat yapıtının “aura”sını tanımlarken benzer terimler kullanmıştır. Ona göre aura, “bir uzaklığın biricik niteliğini taşıyan görüngüsü”dür.⁵ Burada, Georges Bataille’in Lascaux’daki tarihöncesi mağaranın ve oradaki duvar resimlerinin keşfedilmesinden duyduğu coşku ile bir koşutluk kurulabilir, ama aynı şey geniş anlamda sanat için de geçerlidir. Bataille şöyle yazıyordu: “Bunların asıl anlamı, ortaya çıkışlarından sonra geriye kalan dayanımlı şeyde değil, bizzat ortaya çıkışlarındadır.”⁶ O halde 20. yüzyıla, “teknikğin olanaklarıyla yeniden üretilebilirlik” çağına kadar bir sanat yapıtının özgül niteliği, değerini meşrulaştıran bir mesafede yatar. Ama bu anlamda ortaya çıkma gücü de

2 René Thom, *Paraboles et catastrophes* [Paraboller ve Felaketler] (Paris: Champs Flammarion, 1980), s. 7.

3 Georges Bataille’dan alıntılan Daniel Fabre, *Bataille à Lascaux. Comment l’art préhistorique apparut aux enfants* [Bataille Lascaux Mağarası’nda: Tarihöncesi Sanat Çocuklara Ne İfade Eder] (Paris: L’Echoppe, 2014).

4 Aby Warburg, *Le rituel du serpent* [Yılan Ritüeli] (Paris: Macula, 2003), s. 133.

5 Walter Benjamin, “Teknikğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilen Çağda Sanat Yapıtı”, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: Yapı Kredi, 1993), s. 56.

6 Age, Daniel Fabre.

önemli bir rol oynar, özellikle “The Sublime is Now” (Yücelik Şu Anın İçindedir, 1948) adlı metninde Barnett Newman da bunun üzerinde durur. “Sanat yapıtı,” diye yazar, “varlığını bir antropolojik gerçeklikten alan, ona gönderme yapan bir ‘şimdi’ içinde zuhur eder.” Newman özelinde bu gerçeklik, Warburg’un daha önce incelediği Amerikan yerlilerinin ritüelleridir. Kopyalama sistemi içinde özgün parçanın ortadan kaybolması, genellikle zuhur eden şeyin hem arkaik geçmişinin hem de şimdisinin, yani onun aurasını oluşturan mesafenin yok olmasına sebep olur: Böylece kendimizi sonu olmayan bir imge çoğalımının içinde, sinyallerin arasında buluveririz.

4. Dünyanın tektipleşmesi, bir ötekimoderniteyi⁷ gerektiriyor

20. yüzyıl etnografisiyle birlikte fotoğraf, aura yaratan bir konuma ulaştı, en azından terimin Walter Benjamin’in yaptığı tanımına göre böyle: “Bir uzaklığın biricik niteliğini taşıyan görüngüsü.” Eskiden, fotoğraflanmış ya da filme çekilmiş belge, uzağın imgesini yakına getirirdi. Bir bakıma, etnografin bilimsel kefil olduğu o “uzaklık”, düzenini kendi başına oluşturur, bizi Öteki’den ayıran mesafeyi meşrulaştırırdı. Tek kelimeyle tanımlamak gerekirse, antropolojinin bir “temas” pratiği olduğu, bütün sorunsallarının Öteki ile kurulan temasın doğası, kapsamı ve anlamı etrafında döndüğü öne sürülebilir. Bir kültürel sahiciliğin ya da özün (az ya da çok bilinçli) destekçisi olarak belgeleme güdüsü, günümüzde çöküşüne tanıklık ettiğimiz bir nevi “uzaklar ontolojisi”ni temsil eder.

Bugün sosyal ağların da bize gösterdiği üzere, belgesel artık giderek daha yakın bir alanda işlev görüyor, tek kelimeyle ilişkisel olup çıktı. Düzensiz anlamında “yabanıl” bir pratik olan belgeleme güdüsü, yakınlığa dayanan gündelik bir projeye dönüştü. Dünya saat be saat milyonlarca imgeyle genişliyor, her gün milyarlarca telefon ekranı ve GoPro kamerası aracılığıyla binlerce kez kopyalanıyor. Sanatın belgeleyici işlevi doğrudan tanıklıkların enflasyonu içinde eriyip gitmiş olabilir, ama bazı yapıtlar daha “biçimlendirilmiş” oldukları için yine de ciddi bir belgesel boyuta sahip olabiliyor. Bu

bulanıklaşmış sınırlar, önümüzdeki on yıl için heyecan dolu bir potansiyel vaat ediyor, çünkü küreselleşmenin sonucunda mesafelerin ortadan kalkması yalnızca antropoloji alanını etkilemiyor; bu derin değişimler estetik alanı da altüst ediyor.

“Keşfedilmemiş topraklar”ın kalmaması, aşırı üretim, ama en çok da önceden zaman, uzam ve kültürel hiyerarşi tanımlarımızı düzenleyen normların çökmesi, bizi yeni bir estetiğin eşiğine getiriyor. Günümüzde sanatçıların karşı karşıya olduğu sorun şu: Uzak olanın ender bulunur olduğu ve farklılıkların solup gittiği, imgelerle ve tanıklıklarla doyma noktasına gelmiş bir dünyada, geriye antropolojinin inceleyebileceği ne kalıyor? Bir “belge”nin anlamı ne oluyor? Claude Lévi-Strauss, 1952 tarihli yapıtı *İrk ve Tarih*’ten bu yana, dünyanın tektipleşmesine karşı alarm veriyordu. “İlerleme” denen bu olgu, diyordu, 20. yüzyılda teknolojik üstünlüğünden dolayı Batı’nın bütün dünyada egemenlik kurmasına yol açmıştır. Halbuki bu olgu, bir dizi rastlantıdan öte değildir. Daha net ifade etmek gerekirse, ilerleme, melezlenme ve değiş tokuşa dayanan bir birikim sürecidir. Ancak sınırlı bir coğrafi bölgede var olan aşırı boyuttaki çeşitlilik, 15. yüzyıldan itibaren Avrupa’nın diğer kültürlerin önüne geçmesini sağlamıştır. Dolayısıyla, kültürler arasındaki farklılıklar azalacak olursa, kültürel enerjiyi üreten “farklılaştırıcı potansiyel” eksik kaldığından, bu yakıt sonunda tükenecektir. Daha sonraları ortaya çıkan, bir dizi ayırım mekanizması aracılığıyla toplum kitlelerini çeşitlendirmek (kapitalizm), dış unsurlar eklemek (sömürgecilik) veya pazarı genişletmek (dünyanın küreselleşmesi) gibi girişimler, her toplumun büyümesi ve hayatta kalması adına kritik önem taşıyan bu potansiyeli yeniden yaratmak için çeşitli teşebbüslerdi.

Lévi-Strauss’un hedefi, “kültürlerin gerçek katkısının, onların özel buluşlarının listesine değil, kendi aralarında birbirlerine sundukları *ayrimsal farklılıklara* bağlı olduğunu”⁸ kanıtlamaktı. Bütün üretken değişimlerin “motor”u olan da, işbirliği ilişkilerinin ve karşılıklı ödünç almaların ağında, kültürler arasındaki bu mesafelerin oyunudur. Aslında, hepsinin karışımı genellikle bir magmadan fazlasını doğurmaz; Fransız yazar Victor Segalen’in genel bir egzotizmi savunurken ifade ettiği üzere bu sadece “ılık bir

7 e.n.: “Ötekimodernite”, Nicolas Bourriaud’nun sıklıkla başvurduğu altermodern kavramının karşılığı olarak kullanılmıştı. Bkz: Nicolas Bourriaud, *Altermodern* (Londra: Tate Publishing, 2009).

8 Claude Lévi-Strauss, *İrk, Tarih ve Kültür*, çev. Haldun Bayrı, Reha Erdem, Arzu Oyacıoğlu, Işık Ergüden (İstanbul: Metis, 1994).

hamur”dur...⁹ Günümüzde “farklılık yaratan bir uçurum”un itici gücü ne olabilir? İşte bu arayışa ben “ötekimodern” (*altermodern*) diyorum: “Küresel” bir çağın sanatı, farklılığın istisna haline geldiği yerde, tekilikleri, farklılıkları üretme görevini üstlenmelidir. Günümüzün en önemli sanatçıları, “saf” kimlik kavramı bir efsaneden ibaret olduğu için, sonu gelmeyecek şekilde kimliklerine tutunanlar değil, kendi kültürel yaşam alanlarında da farklılıkları yoğunlaştırıp uçurumları büyütenler. Her sanatçı bir parçalanma süreci içindedir.

5. İşaret yayınının tekeli insanlara ait değil

Ekvator bölgesinde, Amazonlar’da Runa kabilesini odak noktasına aldığı çığır açıcı kitabı *Ormanlar Nasıl Düşünür*’de (2013) Eduardo Kohn, antropolojinin konusunu kökünden değiştirerek, öznenin çoğulluğunu ve insan öznelere içinde bulunduğu, insan olmayan anlam ağlarını vurgular. Brezilyalı antropolog Eduardo Viveiros de Castro’nun yapıtlarıyla pekişen bir öngörüsünü ortaya koyarak, “Hepimizin birden çok ‘ben’i var,” diye yazar. De Castro, kendi pratiğini “perspektivist” bir düşüncenin himayesinde, yani bakış açılarının metalaştırılmasına hiç durmadan direnen “daimi bir sömürgeleken çıkma egzersizi” olarak tanımlar. Antropolojide, diye ekler İngiliz meslektaşısı Tim Ingold, “katılımcı” gözlemden başkası yoktur; ancak insanlarla “birlikte” ve bizzat “o insanlardan” bir şeyler öğrenilir.

19. yüzyılda Alman biyolog Jakob von Uexküll, *umwelt* kavramını kuramsallaştırdı.

Bu terim, bir bireye ya da türe özgü duyuşsal çevre anlamına gelir; bir hayvanın verili bir ortamda zihinsel ve fiziksel özellikleri temelinde algılayabilecekleri ve yapabilecekleri tarafından belirlenen “ona özgü dünya”dır bu. Güncel antropolojinin vaadi olan

SERGİDE BAKINIZ: Jonathas de Andrade, Rashid Johnson, Sanam Khatibi, Paki Hardware, Ylva Snöfrid, Simon Starling, Jennifer Tee, Haegue Yang, Müge Yılmaz...

9 Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme* [Egzotizm Üstüne Deneme] (Paris: Biblio, 1986). Segalen’in kuramlarının küreselleşme bağlamında analizi için başka bir denememe göz atabilirsiniz: *Radicant* (New York: Sternberg, 2009).

sömürge zihniyetinden çıkıp bağımsızlığı tanıma durumu, insanların bir bakış açısı olduğunu bile kabul etmediği diğer canlı türlerin tamamı için de geçerlidir. Sömürge zihniyetinin bilinç dışında ve metafizik arkaplanında, insanların canlılar âlemini ele geçirmiş olduğu düşüncesi vardır, diğer düşünceler buradan kaynaklanır. Burada ana ilke, Öteki’nin “yerleştirilmesi”, yani kendi bakış açısı olabileceğinin inkâr edilmesi ve öznel topluluğunun dışında bırakılmasıdır. Antropolog Philippe Descola’nın Batı’da doğa ile kültürün birbirinden ayrılmasının ne kadar rasgele ve yapay olduğu üzerine çalışmaları bundan dolayı büyük önem taşır.¹⁰

İrkçılık, kadın düşmanlığı, sömürgecilik, zulüm, sömürü; bütün bunların biricik kaynağı Batı düşüncesinin “insani” ile “doğal”ı, kültürel ile yaşayarı birbirinden net bir şekilde ayırmış olmasıdır. Ama eğer dikkatli okunursa görülür ki, daha 1962’de Claude Lévi-Strauss *Yaban Düşünce*’deki bir dipnotunda antropolojide bir keskin dönüşü önermiştir: “Eskiden üstünde önemle durduğumuz doğa ve kültür karşıtlığı bugün bize öncelikle yöntemsel bir değer taşıyor gibi görünmektedir.”¹¹ Lévi-Strauss’a göre, “Bu karşıtlık [doğa/ kültür] nesnel değildir, bunu formülleştirme ihtiyacını duyanlar insanlardır.”¹² *Hüzünlü Dönenceler*’in yazarının bu dönüşümü meslektaşlarından bu kadar önce öngörmesinin sebebi, mitlerle ilgili karşılaştırmalı çalışması sonucunda bir çeşit monizme varmış olmasıydı: “Zihnin başardığı işlemler, doğada da, dünyada da aynı, aralarında bir fark yok,”¹³ diyordu. Lévi-Strauss’un kendine biçtiği amaç, antropolojinin sözde “ilkel” halkların incelenmesi olarak algılanmasını devam ettirmek yerine, “kültürü yeniden doğanın içine, nihayetinde hayatı da psikokimyasal koşullarının bütününe dahil etmek” idi. İnsan, dünyanın “biyolojik zırhı” olarak tanımlanan doğadan hiçbir anlamda farklı değildir. Dolayısıyla, Lévi-Strauss dünyanın bölünemez bir teklik olduğunu savunan monist bir düşünce geliştirmiştir.

10 Philippe Descola, *Doğa ve Kültürün Ötesinde*, çev. İsmail Yergüz (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013).

11 Claude Lévi-Strauss, *Yaban Düşünce*, çev. Tahsin Yücel (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993).

12 Alıntılanan: François Dosse, *Histoire du Structuralisme* [Yapısalcılığın Tarihi], 1. Cilt (Paris: La Découverte, 1991), s. 315.

13 Claude Lévi-Strauss, *Le Regard éloigné* [Uzaktan Bakış] (Paris: Plon, 1983), s. 164-165.

Çağdaşlarından biri olan yazar Roger Caillois'nın gözünde, sanatçı ve kelebek benzer işler yapar; biri biçimleri dışarıdaki bir nesneye yansıtır, diğeri ise yaratımını kendi bedeni üzerinde sergiler. Sanatsal eylem, insana özgü bir şey olmak şöyle dursun, “doğanın özel bir durumunu oluşturur”¹⁴ diye yazar Caillois; sanat tam anlamıyla evrensel olan ve bütün canlılar âlemini ilgilendiren bir oyuna katıldığımızın gizliden gizliye itirafı demektir; ne de olsa insan “parçası olduğu bir evrendeki rakip adaylardan” biridir. Elbette belli bir düzen barındıran bir proje ve bağımsız bir kategori olarak sanat tamamen insanın değerlendirmesine bağlıdır, ama “insanın kendisi de doğaya ait olduğuna göre, halka hemen yeniden kapanır”¹⁵ diye ekler. “Evrenin gerçek veya olası yapıları güzelliği fikrini dayatır”¹⁶ diye yazan Caillois, insan zekâsının tek yaptığı-ğının dünyanın “biyolojik zırh”ında kodlanmış kalıpları yeniden üretmek olduğunu savunan Lévi-Strauss ile ya da ormanların da insanlar kadar “düşündüğünü” iddia eden Eduardo Kohn ile aynı noktada buluşmuş olur.

6. Eşyolemlilik, biçimlerden ziyade oluşumlar doğurur

İnsan, faaliyetleri çerçevesinde, bütün canlılar âlemini ve doğal akışları sömürme özelliği gösterir: Onun *umwelt*'inin, “kendine özgü dünya”sının yapısı böyledir. Üstelik, vücudu milyarlarca bakteri ve enzimin işbaşında olduğu bir nevi hayvanat bahçesidir. Bir başka deyişle, her tür insan eylemi aslında bir eşyolemliliktir, bir ilişkinin idare edilmesi sürecidir. Sanat, uzun süredir insan ve insan dışı unsurların üretken bir şekilde iç içe geçtiği bir alan, bu şekilde bir eşyolemliliğin sunumu. Çağımız, organik büyüme ile dijital gelişmenin aynı anda var oluşuna, gerçekliğin yazılım kontrolü altında sonsuzca büyümesine tanıklık ediyor. Bu arada, veriler suretinde insan ötesi bir ölümsüzlükle ilgili bilimsel hayal, canlılarla

14 Roger Caillois, *Cohérences aventureuses* [Maceracı Tutarlılıklar] (Paris: Gallimard, 1976), s. 25.

15 Age, s. 25.

16 Age, s. 57.

robotlar, organik büyüme ile cansız olan arasındaki bu yakınlığı iyiden iyiye pekiştiriyor. İnsan ilişkilerine gelince, bunları insan kitlelerini ticaret sisteminin kullanabileceği bilgilere indirgeyen algoritmalarından ve dağıtım ağlarından ayırt etmek imkânsız. Güncel sanat, insan ile insan olmayan arasında bir geçiş noktası oluyor; özne ile nesne arasındaki ikili karşıtlığın silinip kaybolduğu ve kollara ayrılıp çoğul figürlere dönüştüğü bir alan haline geliyor: Canlandırılmış olandan taşlaşmış olana, metalaştırılmış olandan konuşana, bağlantılı nesnelerden sentetik maddeye, biyolojikten sanala... Bu alanda maddeyle ilgili kâğıtlar sürekli yeniden karıştırılıp dağıtılıyor.

Bu durumdan bir önermeye varılabilir: “Karşılaşma, biçimden önce gelir.” Zira sanat pratiği nesnelerden çok ilişkilere dayanır. Felsefedeki spekülative gerçekçilik hareketi bu bakımdan doğrudur: İnsan artık çok daha yaygın bir ağ içinde yalnızca diğerleri gibi sıradan bir unsur, dolayısıyla bu ağın merkezinde de o bulunmuyor. Aslına bakılırsa, gerçekliğin de bir merkezi yok, gerçeklik eşyolemlilik içindeki bütün varlıklar ve şeyler arasında var olan ilişkilerden ibaret. İşte bu yüzden “biçim” terimi giderek gözden düşüyor, “oluşum” demek çok daha doğru oluyor, çünkü günümüz sanatçılarının tercih ettiği birleştirme tavrı, farklı dokuda, durumda ya da yapıda unsurlar arasındaki karşılaşma dinamiklerini vurguluyor. Estetiği merkezsizleştirmek – işte günümüzde kendini dayatan en acil görev bu.

7. Sanatçılar yayılmış bir antropoloji uygular

1975'te Joseph Kosuth “Praksis Olarak Kuram: Antropolojiyi Yöntem Olarak Benimsemiş Bir Sanata Uygun Rol”¹⁷ adlı makalesini yayımladı. Metinde sanatçıların kendi toplumlarının antropoloğu olduğu fikri savunuluyordu. İncelenen toplumun dışında kalmak, yani bilinmeyenle temas noktalarını kurcalamak ve bu kırılğan bilgiyi geri getirirken bir yandan da onu kendi kültürel kodlarının anlam çerçevesine tercüme etmek, Kosuth'a göre ciddi bir sorun teşkil ediyordu. Ona göre, nasıl etnologlar başkalarının kültürüyle birlikte akıyorsa, sanatçı da “sanatın (dolayısıyla

17 Joseph Kosuth, *The Everyday* [Gündelik Olan] içinde (Cambridge: MIT, 2008), s. 182.

kültürün) işlevsel yapısının statik olmayan bir tasviri”ni elde edebilmek için kendi kültürü içinde “akışkan” olmalıdır. Kosuth’un tezi büyük oranda 20. yüzyıl sanatının “biliminsanı” modeline yönelik bir eleştiriye dayanıyor; burada bilimsellik, gerçekliğe dışarıdan bakma olgusundan kaynaklanıyor. Halbuki sanatçı gözlemediği gerçekliğin göbeğinde durmalı, betimlediği dünyanın içine dalmalıdır. İnsan ancak kendi yaşam alanının antropoloğu olabilir.

Hal Foster 1996’da “Etnograf Olarak Sanatçı”¹⁸ adlı makalesini yayımladığında, sanatta bir “etnografik evrim”den söz etmekten çekinmemiş, hatta bunun

1960’ların sonları gibi erken bir tarihte başlamış olduğunu belirtmişti. Kullanılan yöntemler olsun, yapılan göndermeler olsun, etnografi müzelerindeki nesnelerin sunumunu andıran sergileme biçimleri olsun, bütün bu bakımlardan

bu araştırma modelini hem bilgi biçimlerini dönüştürmenin hem de doğrudan yaşanan gerçekliğe taze bir bakış getirmenin bir yolu olarak gören pek çok sanatçı sayılabilir. Zira bu noktada, antropoloji bir bumerang, sanatçı tarafından ortaya çıktığı yere geri yollanan bilimsel bir paradigma ya da daha doğru bir deyişle, kurumsal eleştiri için bir araç olarak ortaya çıkıyor. Ama 21. yüzyılda antropolojik model klasik çerçevesinin dışına çıktı. Hem doğa-kültür ayrılığı hem de Batı toplumlarının incelenen hâklardan üstün olduğu varsayımlarını kuramsal olarak reddeden yeni nesil antropologların katkısıyla, sanat artık insan haricindeki türleri de antropolojik bir bakış açısıyla bünyesine dahil ediyor. Eğer bir pratik olarak antropoloji diyaloga ve ortak bir bilginin geliştirilmesine dayanıyorsa, günümüzde sanatçılar kimlerle diyalog kuruyor? Doğal olaylarla veya kurumlarla, “yarı-nesneler”le,¹⁹ ırmaklarla, mahallelerle, komşularla, hayvanlarla, bitkilerle, bakterilerle...

SERGİDE BAKINIZ: Pia Arke, Rebecca Belmore, Monster Chetwynd, En Man Chang, Jonathas de Andrade, Elmas Deniz, Güneş Terkol & Güçlü Öztekin, Glenn Ligon, Melvin Moti, Glauco Rodrigues, Simon Starling, Jennifer Tee, Hale Tenger, Suzanne Treister, Piotr Uklanski, Haegue Yang, Andrea Zittel...

18 Hal Foster, “The Artist as Ethnographer” [Etnograf Olarak Sanatçı], *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* [Gerçekliğin Geri Dönüşü: Avangardın Yüzyıl Sonundaki Görünümü] içinde (Cambridge: MIT Press, 1996).

19 Michel Serres, trafik sıkışıklığı, küresel ısınma veya maçtaki top gibi “yarı-nesne”lere karma süreç adını veriyor.

8. Yeni bir sanatçı kuşağı, moleküler antropolojiyi icat ediyor

Düşünür Patrice Maniglier, son yirmi-otuz yılda antropolojik söylemin geçirdiği evrimi değerlendirirken, “jeolojik dönüm noktası” tabirini kullanır. Ona göre antropoloji, “insanlık kültüründe bizimle ötekiler arasındaki farklılıklara dayanarak üretilen bir bilgiden ibaret olamaz. Bu farklılıkların dünyayı işgal etmenin, yani küresel ekolojik felakete yakalanmanın farklı yolları olduğunun derhal kabul edilmesi gerekir.”²⁰ Burada “felaket” teriminin asıl anlamında anlaşılması gerek. Yunancadaki etimolojik kökeni altüst oluş kadar son, çözümlenme anlamlarını da barındırır. Antroposen’in felaketlerle dolu peyzajında kısıp kalmış sanatçılar, şimdi dünyayı işgal etme yollarını “farklılıklar” şeklinde sorunsallaştırmakta: Doğal akışlar mı benimsenmeli? Göç mü etmeli, yoksa sürdürülebilir kalkınma alanları mı yaratmalı? Yeni nesneler mi üretmeli, yoksa zaten var olanlar geri dönüşüme mi sokulmalı? Ürünlerle mi uğraşmalı, yoksa bunların yapıldığı maddeleri ve kumaşları analiz etmek için mi çabalamalı? Bu etik düşünceler biçimlerin üretim öncesi aşamasında bulunur ve tek başına bir içerik oluşturamazlar.

Artık “yedinci kıta” denen, okyanusların üzerindeki devasa plastik çöp kütlelerinin simgelediği Antroposen’in neden oldukları sonucunda ekolojik bilinçlenme ve uyanış yaşandı. Bunun doğurduğu ilham, 21. yüzyıl sanatçılarına düşen antropolojik görevin somut imgesi oluyor. Paradoksal olarak daha eski ve giderek yaşanmaz hale gelen bir dünyayı yansıtan yeni, tamamen yaşanmaz bir dünya suretindeki bu insan eseri çöpten kıta, en azından simgesel düzeyde yeni antropolojinin ana konusunu mükemmel bir şekilde oluşturuyor. Yedinci kıtada yaşanamıyor olabilir, ama “ilerleme” ideolojisinin ve sanayi üretimi ile tüketim toplumunun devasa ve uzak sonuçları orada yaşıyor.

Benim bugün “moleküler antropoloji” olarak adlandırdığım şey de, insanın evrende bıraktığı etkilerin, izlerin ve işaretlerin insan olmayanlarla etkileşimlerinin incelenmesi. Yeni kuşak sanatçılar dünyayı nesneler veya ürünler üzerinden değil, bu gerçeklik düzleminden algılamayı önemsiyor. Toplumsal olguların moleküler yapısını ve dünyanın yanıltıcı istikrarını oluşturan atomları gözlemliyorlar.

20 Patrice Maniglier, *La philosophie qui se fait* [Kendi Kendine Oluşan Felsefe] (Paris: Cerf, 2019), s. 401.

Marksist düşüncenin ana teması, nesnelerle ilişkilerimizin (metalaştırma) altında yatan toplumsal dengelerin açığa çıkarılmasıydı. Antroposen’de aynı eleştirel şüpheler bütün canlılar âlemine yayılıyor: Açıkça görüyoruz ki bu âlemler kurduğumuz ilişkiler bütün toplumsal dengeleri oluşturuyor. Kapitalizmin temeli, hibrit tohumların satışından bitkilerin, suyun veya yeraltı kaynaklarının özelleştirilmesine kadar ticari amaçlarla canlı organizmalara el konmasıdır. Varoluşlarımızın çerçevesi değişmiş benziyor ve artık bu çerçevede doğal peyzajlar değil, ürün reyolları bulunuyor. Canlılar her yerde geri plana itilirken, biz de ürünlerle giderek daha sürekli ve özel bir temas kurar hale geliyoruz. Kapitalist dünyada şeyler ve varlıklar birbiri içinde erimeye eğilimli, çünkü değişim değeri bütün varoluş biçimlerinin ortak paydası, fiyat etiketi de gerçekliğin en baskın ve en görünür düzeyi haline gelmiş bulunuyor.

Bununla birlikte, bazı sanatçılar da bakma şeklimizi sarsarak, bakışımızı gerçekliğin moleküler seviyesine, madde, toz, sıvı ve öbeklerin dünyasına yöneltmeyi hedefliyor, kapitalizmin dayattığı soyut düzene meydan okuyan düzenekler kuruyor. İster numune olarak, ister heterojen malzemelerin montajı veya birleşimiyle, hatta maddenin yapısökümüyle, bütün bu sanatçılar psikokimyasal bileşenlere bakış biçimimizi değiştirerek insan topluluklarını sorguluyor. Bu indirgeme ya da tozlaştırma işlemlerinin amacı, görünür gerçekliği parçacıklara ve atomlara çevirmek; böylece kapitalizmin, varlıkları ve şeyleri bir başka birlik haline, para değerine indirgeyen yöntemlerine karşı çıkmış oluyorlar. Buna karşıt olarak, moleküler sanat pratikleri her varlığın ya da her nesnenin eşsiz bileşimine değer vererek gerçekliği yoğunlaştırmayı hedefliyor. Ancak bu düzlemde çeşitli “dünyalar” arasındaki bağlantılar görünür hale geliyor ve canlıların tutarlılığı ortaya çıkıyor. Tozlaştırma ya da ayırıştırma, parçalama ve inceleme eylemlerini şu anda her yerde görmemizin sebebi de bu. Daha önce de söylediğimiz gibi, hammaddeye bir biçimin dayatılması olarak bilinen eski sanat kavramının modası geçmeye başladı. Pek çok sanatçı artık böyle bir ayırım gütmüyor, biçim veya imgenin özelliklerini maddenin özellikleriyle

SERĞİDE BAKINIZ: Dora Budor, Eloise Hawser, Agnieszka Kurant, Jared Madere, Pakui Hardware, Max Hooper Schneider, Jennifer Tee, Phillip Zach...

harmanlamaya çaba gösteriyor. İster alایشım olsun, ister kimyasal montajlar, bir sanat yapıtı oluşturulurken de yaşayan bir organizmanın bileşimiyle aynı kuralları geçerli oluyor.

9. Yedinci kıta, sömürge düzeninin terk edildiği uzamı temsil eder

Kulak temizleme çubukları, şişeler, yerkürenin dört bir yanında suda sürüklenen her tür çöp, son otuz-kırk yılda –1990’lardan bu yana ciddi oranda artarak– akıntılarla bir araya geldi ve “plastik çorbası”, “Büyük Pasifik Çöp Yaması” ya da “Yedinci Kıta” olarak bilinen, doğada çözünemeyen, devasa bir çöp girdabı oluşturdu. Tahminen 7 milyon ton ağırlığındaki ve Türkiye’nin beş, Fransa’nın ise altı katı büyüklüğünde bir yüzölçümüne sahip bu yeni alanın Antroposen’in somut yansıması olduğu söylenebilir: Tamamen insan faaliyetlerinin bir ürünü ve küresel ekonominin başlıca özelliklerinden birinin göstergesi olan kullan-at nesnelerin üretiliyor olması. Sonuçta bu kıta resmen bizim sırtımızdan üretilmiş, atıklarımızı geri dönüşüme sokmaktaki yetersizliğimizden doğmuş. Dolayısıyla, aslında görmek istemediğimiz yeni bir dünyayı keşfediyoruz. Bu somutlaşmış bilinçaltı, Antroposen’in ve küresel iklim değişikliğinin getirdiği bilinçlenmenin ışığında ortaya çıktı.

Alan olarak bakıldığında, yedinci kıta bir negatif uzam; Avrupalı yerleşimcilerin, “telif hakkı olmayan” bir imge misali, bakir ve ıssız bir toprak olarak görmek istediği, Kristof Kolomb’un yarattığı “Yeni Dünya” kavramının tam zıddı. Aşırı üretimden, sanayi fazlasından ve gezegene karşı sorumsuz yaşam tarzlarından doğan yedinci kıta, ekolojik felaketin tarihsel kaynağı olan sömürgeciliğin başlattığı sürecin lanetlenmiş zıt kutbu gibi görünüyor. Bunu bir bakıma organik gübrenin zıddı olarak tarif edebiliriz: Herhangi bir biyokütle dönüştürme işlemiyle taban tabana zıt bir şekilde, tek kullanımlık şeylerden oluşan bu yüzer kıta okyanuslarda sürüklenirken, yedinci kıta insan faaliyetlerinin meşum gölgesi, dolayısıyla Kapitalosen’in en kritik alanı ve ideoloji-mize karşı ayaklı bir itham olarak öylece duruyor. Hinduların “karma” kavramını düşünelim. Bir bireyin hayatı boyunca yapıp

SERĞİDE BAKINIZ: Deniz Aktaş, Elmas Deniz, Armin Linke, Turiya Magadlela, Glaucio Rodrigues...

ettiklerinin toplamı, sonuçta onun reenkarnasyon döngüsüne yön verir. Karma ile benzerlik gösteren yedinci kıta da, geçmişteki eylemlerimizin arkasında bıraktığı görünür etek kuyruğudur. Hiç kimsenin asla sömürgeleştirmek istemeyeceği bir “yeni dünya” – üstüne üstlük, sömürgeciliğin hayaleti olan üretim ideolojisinin dünyayı ele geçirmesinden doğan bir kıta bu.

10. Atık, proleter bir nesnedir, proleterya da durmadan büyümektedir

Tanımı gereği atık, kimseye ait olmayan ve kimsenin üstünde hak iddia etmediği bırakılmış bir nesnedir. Hem özel hem de kamusal mülkiyet alanının dışında bulunur. Paradoksal olarak bir özgürlük alanı sunar, yeni kullanımlar icat edilmesi için uygundur ve bu şekilde kurtarılabilir. Ama sözlüğe göre atık, aynı zamanda “bir şey yapılrken düşen şey”dir, yani tam anlamıyla üretim sisteminin gerçek bir parçasıdır. Daha önce yazdığım bir kitapta,²¹ nesnenin özgül bir durumuna karşılık olarak *exform* terimini önermiştim. Dışlanan ile kabul edilen unsurlar arasında, ürün ile atık arasında müzakerelerin gerçekleştiği noktadır bu. Dolayısıyla *exform* terimi bir dışlanma ya da dahil edilme işlemi içinde bulunan bir biçimi, merkez ile çevre arasında (kalıcı veya geçici) bir geçiş halinde olan ve kâh muhalefete kâh iktidara kayan bir imi belirtir. Atma mekanizmaları, bir toplumun atık üretme yolları, estetik ile siyaset arasında belirleyici önemde bir bağ kuruyor gibidir. Bir yandan, sanatta anlam ifade eden ile anlamsız olan arasında sürekli yeniden müzakere edilen bir pay varken, diğer yandan belli bir toplum içinde, insan bedenlerinin yönetimi demek olan biyopolitiğin çizdiği ideolojik sınırlar da bir o kadar değişkendir.

Atma imgesi, başta ekonomi olmak üzere, insan eylemlerinin bütün katmanlarını bir uçtan bir uca kateder. “Çürük tahvil”lerden “toksik varlık”lara, bütün finans dünyası zarar verici unsurların, tehlikeli malzemelerin, “aklanması” gereken “kirli” paranın istilasını altındadır. Verimsiz ve rant getirmeyen şeylerin hayaletinin kol gezdiği kapitalizm, çapı hiç durmadan büyüyen geniş bir çöp öğütme alanıdır ve ekonomik bakımdan hazmedilemeyen her şey

atık haline gelir. Bu diğer herhangi bir varlıktan ziyade, en çok proleteryaı ilgilendirir. Sermayenin rahatça bir kenara atabileceği bu toplumsal sınıf, artık toplumun tamamına yayılıyor ve vazgeçilmiş bireylerin oluşturduğu bir topluluğa işaret ediyor; bunların en bariz örnekleri de mülteciler, kaçak işçiler, evsizler ve prekarya.

Kapitalizmin reddettiği bu ticari değeri olmayan unsurları, günümüzde güncel sanat *exform*’un merkezinde, ön plana çıkarıyor. Çevremizin temel bileşenlerini oluşturan bu maddi unsurların (tozlar, gazlar, sıvılar, mineraller, böcekler, bitkiler, molozlar, lifler) ticari metalar veya kültürel olgular olarak algılanmadan önce kendilerine özgü bir fizikokimyasal, dolayısıyla yaşayan bir gerçekliğe sahip olduğunu unutmuşuz. Artık sanatçılar nesne ve ürünlerin yerine onları

oluşturan maddeleri yeğliyor. Piksels alışverişleriyle simgelenen bir “sanal” dünyanın

SERGİDE BAKINIZ: Radcliffe Bailey, Johannes Büttner, Eloise Hawser, Eva Kof’átková, Jared Madere...

fantezilerine, güncel sanat maddenin rehabilitasyonu ve genel olarak her şeyin izini sürme çabasıyla cevap veriyor. Örneğin, iletişimin maddi yanını, ekrandaki bir imgenin hammadde olarak ağırlığını, dijital hale gelmiş ekonominin doğurduğu biçimlerin arkasında yatan somut maddesi gösteriyor. Günümüzde estetiğin başlıca unsuru, çeşitli düzlemler arasında bağlantı kurulması, farklı gerçeklik katmanlarını ya da heterojen alanları bir araya getiren biçimselleştirilmiş devreler yaratılmasıdır.

11. Antroposen’de yürütme üretimi izler

Antroposen’de sanat eseri, bize tamamen “doğal” görünen bir düşünce biçiminin, yani dünyanın (etkin) özneler ile (edilgin) nesneler olarak ikiye ayrıldığı özne/nesne ilişkisinin ortadan kalktığı, en ideal alan olarak görünüyor. Yaşama dair bu düşünce, görünmez bir “ruh”un bahşedildiği insanların çevreye ve aksesuarlara veya araçlara indirgenmiş dünya üzerindeki egemenliğine dayanır. Katılımı temel alan sanat, özne/nesne ilişkisinin paradigmasını oluşturur gibidir: Sanat deneyimi gerçekten de sergileyen bir özne, sergilenen bir nesne ve bir izleyiciden oluşan bir üçgen olarak özetlenebilir. Oysa bugün, sanatçı Pierre Huyghe’in dediği gibi, sanat “artık birilerine bir şey sunmuyor, birilerini bir

²¹ Nicolas Bourriaud, *The Exform* (Londra: Verso, 2016).

şeylerle tanıştırtıyor.” Sanatın bir sergi ziyaretçisine güya sunması beklenen bir deneyimin, bir tüketim edimi ile *a priori* hiçbir alakası yok ve sanat nesnesi basit bir üründen çok daha karmaşık.

Zaten bir “üretim”den söz edilebilir mi? “Üretmek”, yani *produce* kelimesinin Latince etimolojik kökeni, “bir şeyi önünde ilerletmek”tir. Ürettiğimiz şey bizim önümüzdedir, bizim dışımızdadır, bizden çıkar. Eğer dikkatle bakacak olursak, çağdaş pratikler daha çok yönlendirmek, yürütmek (*conduct*, etimolojik anlamı “birlikte ilerlemek”) eylemini üstün tutar. Doğa-kültür ayrımı siliniyorsa, insanlar kendilerini evrenin merkezi olarak görmeyi bırakıp bütün canlılarla işbirliği yapmanın değerini bilmeye başlıyorsa²² ve kendi dışındaki güçlerin “çobanlığı”na soyunuyorlarsa, o zaman sanat da üretmekten ziyade yürütmekle ilgili bir meseleye dönüşür. Bu durumda sanat şifrebilimle benzerlik gösterir, yani bir sistemden diğerine tercüme çabasına dönüşür.

Zaten evrendeki her şey, DNA’dan başlayarak, kodlardan ibaret değil mi? Genom öyle özgül bir yapıya sahip ki, önceden belirlenmiş bir içerik, bir iletisi olmayan bir kod oluşturuyor. Bunun tek amacı bir canlının gelişimini ve işlevini yerine getirmesini sağlamak. DNA ile karşılaştırırsak, sanat yapıtı çok daha muğlak bir yapıya sahip. Elbette yaratıcısının niyetlerini, kültürünü ve şahsına özgü niteliklerini kodlanmış olarak barındırıyor, ama izleyiciyi sanatçının dışında kalan pek çok kaynaktan gelme bilgilere de yönlendirebiliyor. Tamamen edilgen, katıksız bir nesne yoktur. Evrende bulunan her nesne (değişen oranlarda) bilgi depolama, işleme, alma ve yayma kapasitesine sahiptir. Bir sanatçı (hem “kültürel” hem de “doğal”) farklı gerçeklik düzeylerinden kaynaklanan malzemeleri genellikle bir kapalı devre biçiminde bir araya getirerek bir sanat yapıtı ürettiğinde, bir orkestra şefi, bir çoban, bir sürücü olur. Örneğin bileşiminde bitkiler ve sanayi ürünü maddeler, dijital imgeler ve geri döndürülmüş ürünler bulunan bir sanat yapıtı, her yöne yayılan, birbirine dolanmış

dalgaboylarından meydana gelir. Bu durumda sanat yapıtının tutarlılığı, tercümesinin tutarlılığına bağlıdır; sanki “çoğul oluş” halindeki sanatçı, dünyayla ilişkisini bütün evrenden toplanmış kod parçalarını temel alarak somutlaştırmıştır.

12. Aşırı üretim, ikonografik bir kirli hava yaratır

Üretim artık bir sorun teşkil ediyor, yedinci kıta da bu sorunun somut imgesi. Hiç geri dönüşüm ümidi olmadan çöplerin üst üste biriktiği endüstriyel aşırı üretim dünyasında, sanat “mutlak meta” olarak yaşanır (Jean Baudrillard’ın 1980’lerdeki parlak sezgisi). Aşırı üretimin eşlikçisi de aşırı yüklemidir. Düşünme eyleminin genelleştirmeleri, dolayısıyla unutuşu gerektirdiğini bile bile, insan tamamen doymuş bir uzay-zamanda nasıl düşünebilir? Hiçbir şeyin kaybolmadığı bir dünya, düşünmeye kapalı bir dünyadır. Bazı sergilerdeki açık ansiklopedist tavır ya da kimi sanatçıların bitmek bilmeyen nesne veya imge koleksiyonları, arşivlemenin en yüce erdem olarak görüldüğü bu depolama, istifleme kültürünün sonucudur. Bu yüzden günümüzde neredeyse her şeyin arşivine ulaşılabilir. Her şeyi kapsama ve görsel sınırsızlık –kurtarma güdüsü– günümüzde estetik

SERGİDE BAKINIZ: Dora Budor, Paul Sietsema, Haegue Yang...

nitelikler olarak görülüyor ve hiçbir izleyicinin böyle bir birikimi sonuna kadar bitiremeyeceği gerçeği de dünün sanatının “aura” kavramına denk geliyor. Bu bilgi ve nesne kütesinin içinde, geçen yüzyılda geliştirilmiş postprodüksiyon stratejileri,²³ sürdürülebilir kalkınma kavramı ve bundan kaynaklanan etik ilkeler aracılığıyla, bugün daha doğrudan siyasi bir temele dayanıyor. Her alandaki bu aşırı üretimden dolayı artık ortak imgelemimize kirlilik kavramı hâkim. Çağımızın gerçekliğini, üzerini kaplayan yoğun görsel kirli hava katmanından ayırmak mümkün değil; katlanarak büyüyen mevcut imgeler kitlesinin oluşturduğu bir kir sisi bu, o derece ki bugün öçkekimlerin pek çoğu önceden zaten fotoğraflanmış yerlerde kurgulanıyor, sanki artık fotoğraflar yönlendirici levhaların işini görüyormuş, sanki ancak paylaşılmış

²² Çağdaş mutfak sanatında, meyvelerin ve sebzelerin fermentasyonu pek revaçta. Aslına bakılırsa, arzu edilen sonuca ulaşmak için tam da bakterilerle işbirliği yapmak gerekiyor.

²³ Nicolas Bourriaud, *Postprodüksiyon*, çev. Nermin Saybaşıllı (İstanbul: Bağlam, 2004).

bir ikonografi o yerlere gerçek anlamda varlık kazandırıyormuş gibi. Turistik yerler ilişkisel hale geliyor, “eşsiz” sıfatı “modası geçmiş” ile eşanlamlı oluyor. Günümüzde bir şeyi tek başına görmek, bir şey görmemek demek. Bu da sanatın tam zıddını temsil ediyor.

13. Sanatsal küresel ısınma

İmgenin kendisi, içinde evrildiği kirlenmiş bağlamdan koparılamaz halde. Akıllı telefonlarımız sayesinde her gün milyarlarca fotoğraf çekiliyor. Bunların çoğunu da kimse görmeyecek ve bir atık depolama sahasındaki çöpler gibi görünmez ve sahihsiz kalacaklar. Bugün kıt olan, eksikliği hissedilen bir şey varsa, o da bakış; zira cevap vermek suretiyle sanat yapıtını bir tek o var edebilir. Sosyal ağlarda sürekli bir imge sağanağı boşanırken, sanat yapıtları ve metinler bir göçebe izleyici sürüsünün ziyaret ettiği neredeyse çöl benzeri bölgelerde ayakta kalmayı başarıyor. İklim değişikliği, eski kutupların koyduğu düzeni bozarak imgeler ekonomisini de etkiliyor. Nasıl ki modern resim 19. yüzyılda fotoğrafın tehditkâr şekilde ortaya çıkışına tepki olarak geliştirse, şimdi de fotoğrafın işlevi mutasyon geçiriyor ve çekme eyleminin önemsizleşmesi, sıradanlaşması içinde fotoğraf sanatının eriyip gitmesiyle çember kapanıyor. Tam anlamıyla bir ikonografik enflasyonun ortasında, sanat yapıtının fazla bir tutarlı seçim şansı yok; ancak kurtarılmış unsurları, ömrü kısa bileşimleri ve internetten devşirilmiş imgelelerin harmanlanmasını ön planda tutarak, sürdürülebilir kalkınma modeline dayanarak kendini yeniden oluşturabilir.

Bir yandan imge bolluğu, öte yandan bakış kıtlığı: Güncel sanat da aşırı üretimden dünya iklimi kadar etkileniyor. Genel bir yönelim bozukluğu (ana yönlerin kaybedilmesi), estetiğin yeniden yaratılması sonucunu doğuruyor. Bu derin değişimin yarattığı etkilerden biri de, “Yeni Neolitik Çağ” diyebileceğimiz bir döneme giriyor olmamız. Bildiğimiz gibi, Neolitik Çağ tarım düzenine geçilen ve hayvanların evcilleştirildiği çağdı; şu anda da benzer şekilde canlıların köleleştirilip sanayiye koşulması hareketine şahit oluyoruz. Tarım (Latince kökeni *agricultura*, tarla anlamına gelen *ager* ve yetiştirmek anlamına gelen *colere*

SERGİDE BAKINIZ: Simon Fujiwara, Suzanne Husky, Max Hooper Schneider, Ursula Mayer...

kelimelerinden), insanların kendi toplulukları için faydalı çeşitli kaynaklar ve gıda üretmek üzere ekosistemlerini yeniden tasarladığı ve evcilleştirilmiş türlerin biyolojik döngüsünü denetim altına aldığı bir süreçtir. İnternet, geniş çaplı insan sürülerinin denetimi ve boyunduruk altına alınması üzerinden ilerleyen bu yeni evcilleştirme aşamasında kullanılan başlıca araç; bu sefer soyut anlamdaki bu yeni yerleşik düzene geçiş anında, insanlar da sömürülmeye hazır “kaynak” safları arasında, bitkilerle hayvanların yanında yerini alıyor. Tekerleğin icadı ve tarım kültürü insanlık tarihinde bir dönüm noktası olmuş, ilk şehir-devletlerin kurulmasını sağlamıştı. Fiziksel gerçeklerden kopuk bir ekonominin hammadde durumuna indirgenmiş hem insan hem insan olmayan canlıların böyle genel olarak evcilleştirilmesinin etkisiyle, kitlelere yönelik şu andaki yönetim biçimlerinin de yine önemli bir dönüm noktasından geçeceğine dair bahse girebiliriz.

14. Sanatçılar, kendi kabilelerinin ilkelleri ve vahşileridir

Algoritmalar tarafından izlenen, gözlenen, sayısız ticari reklamın hedefi olan, alışkanlıklarımıza ve o reklamlara verdiğimiz tepkilere göre sınıflandırılan biz, dijital çağın insanları, sürü halinde toplanmış kitlesel varlıklarız. Elbette farklılık en azından görünüşte ve Batı demokrasilerinde resmen ödüllendiriliyor, ama bunu hak etmek için de farklılığın belli bir sınıfın, tarzın ya da belirlenmiş bir zümrenin içinde kalması gerekiyor. Sanatçıların toplumsal evcilleştirmeye

verdiği tepki, farklılığın bütünü köpürtülmesiyle takımdalar misali bir zihinsel parçalanma oluyor.

Kurmaca, toplumsal senaryoların yeniden yazılması için güçlü bir araç, tektipleşmeye karşı bir silahtır. Pek çok sanatçı uygarlıklar, toplumlar ve paralel cemaatler uydurarak, kurmaca halkların antropologları ve alternatif gerçekliklerin kâşifleri rolüne soyunuyorlar. Önceden hiç duyulmamış bir toplumun maketini yapan, dağınık sosyolojik,

SERGİDE BAKINIZ: Charles Avery, Norman Daly, Mariechen Danz, Anna Bella Geiger, Marguerite Humeau, Rashid Johnson, Sanam Khatibi, Turiya Magadlela, Melvin Moti, Luigi Serafini, Suzanne Treister, Müge Yılmaz, Evru/Zush...

ekonomik veya dini parçaları toplayıp yeniden şekillendiren sanatçı, artık hayali bir dünyaya “kaçıp sığınmıyor”, tam tersine, daha kritik önemde bir siyasi görevi üstleniyor; o da üretimden sonra gerçekliği üretmek, onu tahrif etmek, böylelikle toplumlarımızın devamlılığını sağlayan ideolojik mekanizmaların (hükümetler, okullar, kiliseler) pek çok diğer olasılık arasından yapılmış tek bir kurgu olduğunu göstermektir.

Daha genel bir anlamda, herhangi bir sanatçının çalışmasının da aynı antropolojik yaklaşımla incelenmesi gerekir. Bir sanat yapıtına bakan izleyiciler de yine çağdaş antropologların kullandığı “etkin katılım” a dayanan bir bilgiyle kendilerini donatmalıdır. Farklılıkların tanınması ve kaynakların sorgulanması, deneyimlerimizin dayandığı kesinliklerin sürekli sarsılmasına sebep oluyor. Paul Gauguin vaktiyle bir vahşi olmak istediğini açıklamıştı, ama her sanatçı vahşidir zaten. Yarı insan, yarı kendi ormanının sakini, içine doğduğu “uygarlığını” uzlaşmaları tarafından asla tamamen evcilleştirilmemiş, işaretleri izleyerek avare bir göçebe gibi dolaşan, biçimlerin avcı-toplayıcısıdır sanatçılar.

15. Sanat, karşılaşma alanıdır

Günümüzün biçimler ormanında nelerle karşılaşırız? Algoritmaların sürekli mükemmelleştirilmesi sayesinde herkesin tam olarak aradığını bulabildiği bir zamanda sanat bizi yoldan çıkarır. Aramayı aklımıza bile getirmedığımız şeyleri bulabilmeliyiz ancak. Sanatı tanımlayabilecek tek algoritma şudur: Omega+1.

Matematikçi Georg Cantor’a (1845-1918) göre, var olan asal sayıların tamamı “omega” olarak anılır. Bütün sayıları içeren bu sayılar sayısı, sanal değil gerçek bir sonsuzluğu düşünebilmemize olanak verir. Dolayısıyla, sanatın algoritması da “omega+1, +2, +3...” şeklinde ifade edilebilir. İnsan faaliyetleri içinde, sanat “omega+1” sayısının alanını doldurur, çünkü hepsini içerir ve olası bütün biçimlere bürünebilir, gelecekteki +1 de cabası. İşte o “+1” de karşılaşmanın yazıya dökülmüş halidir. Beklenmedik olandır bu, sürpriz unsurudur, radikal yabancısıdır.

SERGİDE BAKINIZ:
Bütün sanatçılar...

16. Eleştiri metafizikten ayrılamaz

Büyük modern sanatçılar için kompozisyon sorunu, boyayı tuvale aktarmanın “nesnel” yollarını keşfetmekle ilgiliydi. Tesadüflere, katıksız öznelliğe veya kişisel kaprislere maruz kalmayacak bir yüzey veya hacim oluşturma yöntemlerini arıyorlardı. Bir başka deyişle, yaratılış sürecinde Tarih’e geçecek yöntemler peşindeydiler, çünkü Tarih, “burjuva” öznelliğinden kaçmanın tek yoluydu. Burada Tarih, bir sanatçının temsilde, biçimde ve sergileme ediminde neleri öne çıkardığı, yani çağdaşlık anlayışının ne olduğu anlamına geliyor. “Ben ne ile çağdaşım?” sorusu, her sanatçının cevaplaması gereken başlıca sorudur.

Sanattaki bu modernist nesnellik arayışlarından geriye bir şey kaldı. Sanatsal üretim biçimi meselesi insan öznelliğinin sorun-sallaştırılmasına yol açar, ne de olsa değişim halindeki tarihsel bağlamlarla mücadele etmektedir. Minimalist sanatı hatırlayalım, bu bir yandan da tarihsel bir resim tarzıdır. Bir yüzyıl önce Georges Seurat’ın boş vakitlerde eğlenenleri resmettiği sahnelerde veya Camille Pissarro’nun banliyö peyzajlarında sanayi toplumunun resmedilmiş olması gibi, minimal resimlerde de anotlanmış alüminyumun, çeliğin, sac levhanın kullanıma girişi, 1960’ların bütün bir Amerikan kentleşme hareketi olarak okunabilir. 21. yüzyıl estetiğinde en bariz şekilde eksik olan şey Tarih mi yoksa?

Bugün kendi bireysel dünyalarını ifade etmenin ötesine geçip zamanın gidişatını kavramaya ve tanık oldukları değişimlere ayak uydurmaya çalışan sanatçılar kimlerdir? Sanki bunların pek çoğu topluma yönelik bir “eleştiri” ile yetiniyor, yani tarihin büyük dalgasından ziyade önemsiz içeriklerine tepki veriyorlar gibi; ama haklarını da yemeyelim, o dalgayı ayırt etmek de çok daha zorlaştı. Edebiyatta olduğu gibi sanatta da, “eleştiri” bir durumun olduğu gibi sunulması olamaz. Liam Gillick’in dediği gibi, “Bir at sureti, o atın eleştirisi değildir.”²⁴ Sanatta bir metafizik anlayışın eşlik etmediği bir eleştiri pratiğine bakmaya bile değmez. Ne de olsa, o durumda bir gazete makalesi bile yeterli olurdu. Elbette dindışı bir metafizik bu. Düşünür Patrice Maniglier buna güncel bir tanım getirmiş ve bunu “farklı gerçekliklerin sistem oluşturmaya olanak

²⁴ Sanatçının Dublin, Kerlin Gallery’de Kasım 2018’den Ocak 2019’a kadar açık kalan sergisinin başlığı.

veren bir bütünlük imgesinin yaratılması”²⁵ şeklinde tarif etmişti. Bir başka deyişle, imgelere yönelik bir tutarlılık düzleminin oluşturulması, yani heterojen sistemlerin ve çoğul seslerin uyum içinde hep beraber var oluşuna ve aynı dalgaboylarında buluşmalarına fırsat tanıyan bir sahnenin yaratımı. Herhangi bir metafizik iddia taşımayan eleştiri, sadece sanat camiasına yönelik görsel gazeteciliktir.

SERGİDE BAKINIZ: Bütün sanatçılar...

Seçmek, elemek, ayıklamak: Bütün bu eylemler sanat kurumlarında kuşku uyandırır oldu artık. Hangi kurallar adına takdir kararı veriyorsunuz? Kimsiniz, nereden geliyorsunuz da iyi ile kötüyü uluorta ayırmaya cüret ediyorsunuz? Eskiden tarihsel anlatının en temel mekânı olarak görülen müze, şimdi hem doğru hem de yanlış sebeplerden dört bir yandan saldırıya uğruyor. Piyasa, yapıtları tarihsel katkılarıyla ilgili estetik bir sav içindeki konumlarına dayanarak değil de fiyatlarına dayanarak değerlendirirken, kendi değerler hiyerarşisini dayatmakta ısrar ediyor. Böyle bir dönemde, geleceğin atık maddeleri ile bir dönemin sanat tarihi anlatısı içinde kalmaya değer gördükleri arasında bir mücadelenin yaşandığı mekân olan müzenin yine de sanatsal ekosistem içinde giderek artan önemde bir yeri var. Bir sergi düzenlenirken, aklımıza Benjamin’in “kurtarma” düşüncesi geliyor. Günümüzdeki aşırı üretim ortamında, yedinci kıta imgesi aklımızdan hiç çıkmazken, küratörlük yapma kavramı her zamankinden daha ağır ve keskin bir anlamla yükleniyor.

²⁵ Patrice Maniglier, age.

The Anthropocene, or the era of the human being, is a term, popularised by the work of meteorologist Paul Joseph Crutzen towards the end of the 20th century, that relates to the chronology of geology. Proposed to characterise a new era in Earth's history, that which immediately followed in the wake of the Holocene, it designates a moment when the influence of mankind on the biosphere has become a major 'geological' force, wreaking a drastic effect on Earth.

THE SEVENTH CONTINENT: THESES UPON ART IN THE AGE OF GLOBAL WARMING

Nicolas Bourriaud

1. The Anthropocene is a crisis of the human scale

A figure in front of a background: thus have humans represented themselves, at least in the West, for two millennia. From the 'Fayum portraits' that accompanied the Egyptians of the first century in their sarcophagi, to the historical paintings of nineteenth-century Europe, art history shows human beings distinctly cut out from their natural environment: upon the golden backgrounds of Byzantine churches or in the architectural perspectives of the Renaissance. As the teachings of the monotheist religious scriptures go, humans were created in God's image – a God who is unavoidably of the masculine gender – and nature is nothing more than scenery, a theatre that mankind is tasked to arrange as he pleases. The reason why Impressionist painting was first deemed so scandalous is because it dissolved the outlines of human beings and merged them within the atmosphere. The brushstrokes overlapped the figures instead of artificially isolating them. In the nineteenth century, it was still unthinkable to paint human beings in the same way as their natural accessories – objects and landscapes. This ideology of representation (figure/background), paired with a biblical conception of mankind as 'master and owner of nature', is being overturned by the global rise in awareness summarised by the term 'Anthropocene'. Both go hand in hand, for that matter.

On a deeper level, the very conception of art set up by Aristotle in the first century BC is wavering today. The latter saw art as the juxtaposition of a form (*morphè*) on a background (*hylè*), whereas, for the artists of the Anthropocene, everything has become material, and

**SEE IN THE EXHIBITION: Anzo,
Tala Madani, Suzanne
Husky, Rashid Johnson,
Ambera Wellmann...**

nothing constitutes an inert or secondary background. Nowadays, the depiction of anything as a *background* would amount to a negation of the very event of the Anthropocene, which translates into spaces where no hierarchies remain between the different realms and states of matter, between human and non-human, subject and object. The mentality of this new era is decipherable in a coming closer of areas formerly deemed separate, in a previously unheard of promiscuity between the vegetal, the machinic, the animal, the mineral, the molecular and the social. The status of human being no longer bestows a privileged position, or a specific scale, and nor can it be represented as a foreground in front of undifferentiated scenery.

2. Contemporary art is 'catastrophic'

Without making an explicit reference to the Anthropocene, Okwui Enwezor named his exhibition for the 2012 Paris Triennial *Intense Proximity*, referring to the shortening of distances between peoples and cultures that contradicts the ethnologists' 'distant gaze', a phrase coined by Claude Lévi-Strauss to describe his own role. The Anthropocene reinforces the global proximity generated by world capitalism on an atmospheric and geological – that is to say metaphysical – level. In this respect, the term 'Capitalocene', proposed by Andreas Malm,¹ might be preferable. Indeed, nothing seems distant anymore, save the stratosphere. The very notion of 'distance' seems lost. Limits have become porous, a remote dot on a map may prove closer than some suburb only a few miles away, and chaotic 'butterfly effects' are multiplying in the planet's economy as well as in its meteorology.

Contemporary art is in essence 'catastrophic', in that it describes space-time continuums whose coordinates don't match those of classical Euclidian space. Mathematician René Thom called any morphology's mutant elements 'catastrophe points': 'When a morphology is examined with the naked eye, everything is quiet. But

**SEE IN THE EXHIBITION: Korakrit
Arunanondchai, Marguerite
Humeau, Ursula Mayer,
Ambera Wellmann...**

¹ Andreas Malm, *Fossil Capital: The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming* (London: Verso, 2016).

as soon as one examines any one of its surroundings under the microscope ... everything starts to move, and an apparently regular v point proves *catastrophic*'.² That is to say, it is under mutation, at the edge of a new field. Thom's mathematical theory is a questioning of our binary certainties: figure/background, shape/content, open/closed. All of these notions prove more problematic than ever under the global-warming effect. The entire world's artistic production seems to draw lessons from the (ecological) catastrophe by inventing catastrophic (in the mathematical sense) modes of representation. Figures are blending with their backgrounds, shapes and contents are overlapping; not a single space seems entirely hermetic anymore.

On a more general level, the world's topology is parting from its geography: two distant dots on the map may now coincide, as though both globalisations (economic and climatic) have folded the entire planet and created previously unheard of creases. The Earth is not simply round anymore; it suffers from the Anthropocene's powerful ruffle, which rearranges the maps of our representations and world conceptions, bringing closer together worlds that yesterday were apart. In this respect, today's art can be compared with that of the first humans. In Lascaux, George Bataille wrote, the animals were 'holier' and God was 'hardly distinguishable from the beasts'. 'Never, when we enter the cave, may we lose sight of this barren truth regarding the first humans'.³ Where God and beasts merged on the walls of prehistoric caves, today, humans and machines, bacteria and mushrooms, dolphins and plastic intertwine in the Anthropocene's catastrophic choreography.

3. The collapse of distances

Aby Warburg and Claude Lévi-Strauss were, in the previous century, among the greatest thinkers of distance. Both combined field and scholarly research, exploration and archive. It is no coincidence that each – the founder of modern iconology and the pioneer of structural anthropology respectively – independently reached a similar pessimism:

- 2 René Thom, *Paraboles et catastrophes* [Parables and Catastrophes] (Paris: Champs Flammarion, 1980), 7.
- 3 Georges Bataille, quoted by Daniel Fabre, in *Bataille à Lascaux: Comment l'art préhistorique apparut aux enfants* [Bataille in Lascaux: How Prehistoric Art Appeared to Children] (Paris: L'Échoppe, 2014).

a catastrophic vision of the collapse of distances. After his long stay among the Hopi Indians, Warburg adopted an apocalyptic tone: 'Telegraph and telephone are destroying the cosmos. But myths and symbols, in attempting to establish spiritual bonds between man and the outside world, create space for devotion and scope for reason which are destroyed by the instantaneous electrical contact'.⁴ Such a proposition can be articulated within Warburg's conception of the work of art as a 'signal': every artwork is an emission that holds the distance of time according to the amount of energy it deploys. To sum up, coarsely, a painting by Piero della Francesca or Vermeer resists entropy (and therefore oblivion, insignificance) insofar as it is capable of producing energy and making it available for future use by following generations. It is that particular energy that we could call 'Beauty', and which consists in a combination of visual strength, intelligence, complexity and information encryption. The 'cosmos' that Warburg conjures up is a disencumbered, open, receptive space: room for projection. Briefly put, it is the opposite of contemporary communication's immediateness, which crushes down time and distance.

What of art's power, in an age of almost absolute instantaneity? Walter Benjamin used similar terms to define a work of art's 'aura'. The latter, he said, is 'the unique phenomenon of a distance'.⁵ A parallel can also be drawn here with Bataille's obsession with the discovery of the Lascaux prehistoric cave. About these wall paintings – but the same applies to art in a broader sense by extension – he wrote: 'Their meaning shows in their apparition, not in the durable thing that remains after their apparition'.⁶ The artwork's specific character, before the advent of the 'mechanical reproducibility' era in the twentieth century, lies therefore in a distance, which in turn justifies its worth. But it also lies in its strength of apparition – upon which Barnett Newman also insisted, notably in his text entitled *The Sublime is Now*. The work of art, he wrote, reveals itself in a 'now' that founds its being and appeals to an anthropological reality – to the very same Amerindian rituals that Warburg had formerly studied. The

4 Aby Warburg, 'A Lecture on Serpent Ritual', *Journal of the Warburg Institute* 2, no. 4 (1939), 292.

5 Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt (New York: Schocken, 1969), 222.

6 Ibid., Daniel Fabre.

disappearance of the original in the regime of duplication tends to abolish both the archaic past and the present of the apparition, that is to say, the distance that founds the aura: it sends us knee-deep in signals, in an endless proliferation of images.

4. The world's standardisation is calling for an altermodernity⁷

Together with twentieth-century ethnography, photography has reached an auratic status, at least according to Walter Benjamin's definition of it: 'the unique apparition of a far away'. Formerly, the photographed or filmed document would bring the distant to the nearby. In a certain sense, it constituted in itself that 'far away' regime of which the ethnographer was the scientific caution; it legitimised the distance that separates us from the Other. If it could be defined in one word, one could argue that anthropology is a practice of 'contact', and all its problematics rest upon the nature, extent and significance of a contact with the Other. The documentary impulse, as a (more or less conscious) promoter of a cultural authenticity or essence, represents a sort of ontology of the far away, of which we are witnessing the collapse today.

As social networks continue to show us, nowadays, documentary operates in the nearby – it has become, in one word, relational. As a 'wild' (in the sense of non-organised) practice, the documentary impulse has become a day-to-day project based on proximity. The world is expanding hour after hour with millions of images; it is being duplicated thousands of times each day through billions of phone screens and GoPro cameras. Art's documentary mission may have dissolved through the inflation of direct witnessing, but some works, because they are more *formalised*, still carry a tremendous documentary charge. This represents a thrilling potential for the coming decade, because the collapse of distances born of globalisation not only affects the anthropological sphere; this series of crumbings upsets the aesthetic field as well.

The end of the *terrae incognitae*, hyperproduction, but mostly the melting down of the norms that previously regulated our definition of time, space and cultural hierarchies, are all bringing us to the

⁷ For further reading, see: Nicolas Bourriaud, *Altermodern* (Londra: Tate Publishing, 2009).

threshold of a new aesthetics. The question that awaits artists today is: in a world saturated with images and reports, where the far away becomes a rare commodity and differences fade away, what remains that anthropology may study? What is the meaning of a 'document'? Claude Lévi-Strauss, no later than 1952, in his work *Race and History*, uttered a warning cry against the world's standardisation. This phenomenon named 'progress', he wrote, has led to the West's domination over the whole world in the twentieth century, because of its technical superiority. Yet the same phenomenon amounts to nothing more than a set of coincidences. Or, more precisely put, an accumulative process based on mingling and exchange: only an extreme degree of diversity within a limited geographical area has allowed Europe to take the lead over other cultures from the fifteenth century onwards. And, if differences between cultures diminish, the very same fuel will eventually be lost through want of the 'differential potential' that produces cultural energy. Later on, diversifying the social body through a set of segregations (capitalism), annexing outside elements (colonialism), or extending the market's reach (world globalisation) were attempts at regenerating this potential – critical for any society's growth and vitality.

Lévi-Strauss aimed to demonstrate that 'the true contribution of a culture consists, not in the list of inventions which it has personally produced, but in its difference from others'.⁸ It is the mechanics of inter-cultural distances, caught in relations of cooperation and mutual borrowings, that constitute the 'motor' of all productive change. Indeed, total fusion produces nothing more than magma: 'a lukewarm batter', as the French writer Victor Segalen put it in his defence of a general exoticism.⁹ What could be the motor of a 'differential gap' today? It is that quest that I call the 'altermodern': a 'global' age's art must embrace the task of producing singularities, difference, when the latter is becoming the exception. Today's most important artists are not those who dwell in an endless claim to their identity – the idea of a 'pure' identity being nothing more than a myth – but those who intensify differences and exacerbate gaps

⁸ Claude Lévi-Strauss, *Race and History* (Paris: UNESCO, 1952), 45.

⁹ Victor Segalen, *Essay on Exoticism: An Aesthetics of Diversity* (Durham: Duke University Press). For an analysis of Segalen's theories in relation to globalisation, see my essay: *Radicant* (New York: Sternberg Press, 2009).

within their own cultural biotope as well. Every artist is caught in a fragmentation process.

5. Human beings do not hold a monopoly over sign emission

In his seminal book focusing on the Runa people of Amazonian Ecuador, *How Forests Think* (2013), Eduardo Kohn radically shifts the object of anthropology to the subjective multitude and the non-human signifying networks in which human subjects are caught. We all have different 'selves', he writes, pointing to an intuition that is corroborated by the works of Brazilian anthropologist Eduardo Viveiros de Castro. The latter defines his practice as a 'permanent exercise of decolonisation', under the aegis of a 'perspectivist' thinking – that is to say, one that endlessly resists the reification of points of view. As far as anthropology goes, adds his colleague Tim Ingold, there is no observation other than 'participative': one only learns *with* and *from* people themselves.

In the nineteenth century, German biologist Jacob von Uexküll theorised the notion of *umwelt*, which designates the sensorial environment pertaining to an individual or species, its 'proper world' – determined by what an animal can perceive on the basis of its mental and physical characteristics in a given environment. The decolonisation promised by contemporary anthropology is also that of the entire animal kingdom, to whom human beings systematically deny a point of view altogether. The unconscious of colonisation, and its metaphysical background, is the human takeover of the whole living world, whence all others derive. Its primordial principle is the other's naturalisation – that is to say, the denial of its point of view, its exclusion from the community of subjects. Hence the importance of anthropologist Philippe Descola's work on the random and artificial character of the Western division between nature and culture.¹⁰

Racism, misogyny, colonisation, oppression, exploitation, all have their unique source in the great division operated by Western thinking

¹⁰ Philippe Descola, *Beyond Nature and Culture* (Chicago: University of Chicago Press, 2014).

SEE IN THE EXHIBITION:

**Jonathas de Andrade,
Rashid Johnson,
Sanam Khatibi, Pakui
Hardware, Ylva Snöfrid,
Simon Starling, Jennifer
Tee, Haegue Yang,
Müge Yilmaz...**

between 'human' and 'natural', the cultural and the living. Yet if he had been read more attentively, it would have been noticed that Claude Lévi-Strauss had already made anthropology take such a decisive turn as early as 1962, in a footnote of his *The Savage Mind*: 'The opposition between nature and culture to which I attached much importance at one time now seems to be of primarily methodological importance'.¹¹ For Lévi-Strauss, the nature/culture opposition 'is not objective; it is men who need to formulate it'.¹² And if the author of *Tristes Tropiques* operated this conversion with such advance on his colleagues, it is because his comparative work on myths had already driven him to a monism of sorts: 'the mind operates in ways that do not differ in kind from those that have unfolded in the world since the beginning of time',¹³ he concluded. Instead of perpetuating the confusion between anthropology and the study of so-called 'primitive' peoples, the task that Lévi-Strauss set himself was to 'reintegrate culture within nature and, eventually, life, within the whole of its physicochemical conditions'. The human being is not distinguishable from nature at all, the latter being defined as the world's 'biological armour'. In this way, Lévi-Strauss truly developed a monist thinking, according to which the world is an indivisible unity.

For one of his coevals, writer Roger Caillois, the artist and the butterfly both accomplish a similar kind of work, the former by projecting forms on an outer object, the latter by exhibiting its creation on its own body. Artistic activity, far from constituting a human specificity, 'amounts to a special case of nature',¹⁴ Caillois writes, and is tantamount to an implicit confession of our participation in a game that is truly universal and concerns the whole living kingdom – mankind being a 'competitor to a universe it is also a part of'. Of course art, as an ordained project and an autonomous category, depends on a purely human appreciation, but 'since human beings themselves are a part of Nature, the circle is easily completed',

¹¹ Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1966), 247.

¹² Quoted by François Dosse in *History of Structuralism: The Rising Sign 1945-1966*, vol. 1 (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1997), 256.

¹³ Claude Lévi-Strauss, *The View from Afar* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 118-119.

¹⁴ Roger Caillois, *Cohérences Aventureuses* (The Dream Adventure) (Paris: Gallimard, Idées, 1976), 25.

he adds.¹⁵ And when Caillois writes that 'the universe's real or possible structures command the idea of beauty',¹⁶ he joins Lévi-Strauss, for whom the human mind merely reproduces mechanisms encrypted in the world's 'biological armour', or Eduardo Kohn, for whom forests 'think' just as much as humans do.

6. Coactivity generates formations rather than forms

In the course of its activities, the human being exploits the entirety of the living and of natural flows; such is the structure of its *umwelt*, its 'proper world'. Moreover, its body is a sort of zoo, where billions of bacteria and enzymes are at work. Otherwise put, all human activity is actually coactivity, the management of a relationship. Art has long been the place where human and non-human intertwine in a productive way, a showcasing of co-activity as such. Our age is witnessing the coexistence of organic growth and digital development, the endless expansion of reality under software control. Meanwhile, the scientific fantasy of trans-human immortality, translated into data, merely sharpens this proximity between the living and robots, organic growth and the inert. As for human relations, they are proving inseparable from distribution circuits and algorithms that reduce the human mass into information exploitable by the merchant system. Contemporary art represents a passageway between the human and non-human, a space where the binary opposition between subject and object dissolves, only to better ramify into multiple figures: from the animated to the petrified, the reified to the speaking, connected objects to synthetic matter, or biological to digital. There, the cards of matter are constantly being reshuffled.

An axiom can be drawn from that situation: 'the primacy of encounter over form' – because artistic practice rests upon relations rather than objects. The philosophical movement of speculative realism is right regarding that point: the human being is now nothing more than one element among others in a more extended network, and it does not stand in its centre. Incidentally, reality has no centre. Instead, it is constituted of relations between all the living beings in

¹⁵ Ibid., 25.

¹⁶ Ibid., 57.

coactivity. That is why the term 'form' is proving more and more obsolete: 'formation' is preferable, because the compositional mode preferred by today's artists highlights dynamics of encounter between elements of different textures, statuses or realms. Moving aesthetics off-centre: here is an urgent task.

7. Artists practice an extended anthropology

In 1975, Joseph Kosuth published *Artist as Anthropologist*,¹⁷ a text that pleaded for an apprehension of artists as anthropologists of their own society. Being external to the society that one studies, that is to say tinkering with contact points with the unknown, and bringing back this fragile knowledge, all the while translating it within the framework of one's own cultural codes, represented a major problem for Kosuth. According to him, artists must become 'fluent' in their own cultures, just as ethnologists become so with other cultures, in order to attain a 'non-static depiction of art's (thereby culture's) operational structure'. A necessary step in Kosuth's argument was a critique of the twentieth century's 'scientist' artistic model, originating in an examination of reality from the outside. The artist, on the contrary, must stand in the middle of the reality that he/she observes, be immersed in the world he/she describes: one can therefore only be the anthropologist of one's own biotope.

In 1995, when Hal Foster published *The Artist as Ethnographer?*,¹⁸ he didn't hesitate to speak of an 'ethnographic turn' "in" art, which he identified as having begun as early as the end

SEE IN THE EXHIBITION: Pia Arke, Rebecca Belmore, Monster Chetwynd, En Man Chang, Jonathas de Andrade, Elmas Deniz, Güneş Terkol & Güçlü Öztekin, Glenn Ligon, Melvin Moti, Glauco Rodrigues, Simon Starling, Jennifer Tee, Hale Tenger, Suzanne Treister, Piotr Ukiński, Haegue Yang, Andrea Zittel...

¹⁷ Joseph Kosuth, 'Artist as Anthropologist', *The Everyday*, ed. Stephen Johnstone (Cambridge: MIT Press, 2008).

¹⁸ Hal Foster, 'The Artist as Ethnographer?', in *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, ed. George E. Marcus & Fred R. Myers (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press), 1995.

of the 1960s. Methods employed, references made, exhibition modes reminiscent of the presentation of objects pertaining to ethnographic museums: one could go a lot further, listing the artists who saw in this model of inquiry a way of transforming the forms of knowledge, while at the same time casting a fresh glance at their immediate reality. Because here, anthropology presents itself as a boomerang – a scientific paradigm returned to its place of emission by the artist – or more precisely yet, as a tool for institutional critic. But in the twenty-first century, the anthropological model has extended outside of its classical framework. With the support of a new generation of anthropologists who reject the presumption of a separation between nature and culture, as well as Western societies' pre-eminence over studied peoples, art now includes all of the non-human in an anthropological perspective. If anthropology as a practice is based on dialogue, on the building of a common knowledge, with whom do artists engage in dialogue nowadays? With natural phenomena or institutions, with *quasi-objects*¹⁹ as well as rivers, neighbourhoods, neighbours, animals, plants, bacteria...

8. A new generation of artists is inventing molecular anthropology

Philosopher Patrice Maniglier, when considering the evolution of the anthropological discourse through the last decades, uses the term 'geological turn'. For him, anthropology 'cannot simply be this knowledge which is produced on the basis of differences between us and others within humanity. Those differences must at once be apprehended as different ways of occupying the Earth, that is to say of being caught in the global ecological catastrophe'.²⁰ Here, the term 'catastrophe' must be understood in its literal meaning: its Greek etymology indicates an upheaval, but also an ending, a resolution. Caught in the Anthropocene's catastrophic landscape, the artists are now problematising the ways of occupying the Earth in terms of *differences*: should they be following natural flows? Migrating or creating sustainable

19 Michel Serres calls 'quasi objects' mixed processes such as traffic jams, global warming or a ball during a game.

20 Patrice Maniglier, *La philosophie qui se fait* (The Philosophy in the Making) (Paris: Cerf, 2019), 401.

development areas? Producing new objects or recycling existing ones? Circulating products or endeavouring to analyse the materials and fabrics of which they are made? These ethical reflections take place in the upstream part of forms, and they cannot constitute content on their own.

The revelation brought about by the conscience-awakening of what the Anthropocene has caused, symbolised by what is now called the 'seventh continent', that immense mass of floating plastic trash drifting in the oceans, offers a concrete image of the anthropological task ahead of twenty-first century artists. As a new, absolutely uninhabitable world, which paradoxically happens to be the reflection of an older, less and less livable one, this human-originated trash continent constitutes the new anthropology's subject matter par excellence, at least on a symbolic level. The seventh continent might not be inhabited, but what occupies it are the massive and distant consequences of the ideology of 'progress' and of the industrial production and consumption society.

What I call 'molecular anthropology' today focuses on the study of the effects, traces and marks left by human beings on the universe, and of their interactions with non-humans. A new generation of artists is intent on perceiving the world on this level of reality, and not on that of the objects or products. They observe the molecular structure of social facts and the atoms that compose the world's illusory stability.

Marxist thinking's main theme was the revelation of the social equilibriums that lie hidden beneath our relations with objects (reification). In turn, the Anthropocene allows us to extend the same suspicion to the whole living kingdom: it appears that our relations with the latter constitute all social equilibriums, and that capitalism's spearhead resides in the appropriation of living organisms for trading purposes, from the retailing of hybrid seeds to the private appropriation of plants, water or underground resources. The framework of our existences has shifted, and is no longer natural landscapes but shelves of merchandise. As the living recedes everywhere, we are becoming more and more involved in a permanent and exclusive contact with products. Inside the capitalist world, things and beings

SEE IN THE EXHIBITION:

**Dora Budor, Eloise Hawser,
Agnieszka Kurant, Jared
Madere, Pakui Hardware,
Max Hooper Schneider,
Jennifer Tee, Phillip Zach...**

are destined to merge, because the exchange value has become the common denominator of all forms of existence, and price tags the predominant and most visible level of reality.

Nevertheless, a few artists are setting their sights on unsettling our way of looking, in order to bring it to the molecular level of reality: matter, dust, fluids, clusters... They are setting up mechanisms that challenge the abstract order enforced by capitalism. Some proceed through the taking of samples, some through montages or the combination of heterogeneous materials, still more through the deconstruction of matter, but all these artists equally question human societies by shifting our way of looking at their physicochemical characteristics. Those methodologies of reduction, or pulverisation, intend to translate visible reality into particles and atoms, thus opposing those set up by capitalism, which reduce beings and things to another kind of unity: that of their monetary value. By contrast, molecular artistic practices aim to intensify reality by valuing each being or object's unique composition. Only at this level do the connections between various 'spheres', and thereby their coherence, appear. Hence the current pervasiveness of the action of pulverising and decomposing, 'lysing' and analysing. As previously mentioned, the old conception of art as the imposition of a form on raw matter is fast becoming obsolete. Many artists no longer implement this distinction, but rather endeavour to merge the characteristics of form, or image, together with those of matter. Alloys or chemical montages, artworks obey the same rules as a living organism's composition.

9. The seventh continent represents the space of decolonisation

Cotton buds, bottles, all sorts of trash drifting in different places on the globe, has over the last decades – with a noticeable acceleration since the 1990s – been assembled by the currents into an immense vortex of non bio-degradable trash, known as 'plastic soup', the 'Great Pacific Garbage Patch', or the 'seventh continent'. One may state that this new territory, weighing an estimated seven billion tons, and covering an area equivalent to five times that of Turkey or six times that of France, is the concrete reflection of the Anthropocene: a pure product of human activity, and in particular one of the main characteristics of the world economy, which is the production of

disposable objects. This continent has literally formed in our wake, born of our inability to recycle our waste. Thus, we are discovering a world we didn't want to look at – a materialised unconscious – which has appeared under the light cast by the conscience-awakening brought about by the Anthropocene and climate change.

SEE IN THE EXHIBITION:
Deniz Aktaş, Elmas Deniz, Armin Linke, Turiya Magadela, Glauco Rodrigues...

As a territory, the seventh continent is a negative space: it is the exact opposite of the notion of 'New World' forged by Christopher Columbus, which the European settlers wanted to see as a virgin and uninhabited land, in the way an image can be 'copyright free'. Born of the excess of production, of industrial surplus and of ways of life that are irresponsible towards the planet, the seventh continent appears as the cursed opposite of the process initiated by colonisation – the historical source of the ecological catastrophe. It could be described as an anti-compost of sorts: diametrically opposed to any process of biomass conversion, the drifting continent of the disposable is floating in the oceans, standing as a living bill of indictment against our ideology, as the wretched shadow cast by human activity, and thereby as the Capitalocene's most critical place. Let us think about the Hindu notion of *karma*: the sum of what an individual accomplishes in his/her life, all the consequences of which determine the cycle of her/his reincarnations. Similarly to *karma*, the seventh continent is the visible train lagging behind our past actions. It is a 'new world' that nobody will ever seek to colonise – moreover, a continent that results from the appropriation of the world by the productivist ideology, the ghost of colonisation.

10. Waste is a proletarian object, and the proletariat keeps expanding

A piece of waste is by definition a leftover object that belongs to no one and which no one claims. It is situated outside the sphere of ownership, whether private or public. Paradoxically, it opens up a space of freedom, available and recoverable for the invention of new uses. But waste, says the dictionary, is also 'that which falls when one builds something', in other words a rightful element of the

production system. In a previous book,²¹ I coined the term 'exform', a specific status of the object: this level is that where negotiations take place between the excluded and the admitted, between product and waste. The term 'exform' thus designates a form caught in an exclusion or inclusion procedure, a sign in transit (permanent or temporary) between the centre and the periphery, drifting between dissidence and power. The protocols of rejection, the way a society generates waste, appear as a critical link between aesthetics and politics. On the one hand, there is an endlessly renegotiated share between the signifying and the insignificant in art; on the other hand, within a given society, the ideological frontiers drawn by biopolitics, or the governance of human bodies, are just as quicksandy.

The imaginary of rejection runs across all the layers of human activity, especially economy: from 'junk bonds' to 'toxic assets', the whole universe of finance is overrun by harmful agents, dangerous materials, 'dirty' money that must be 'laundered'. Haunted by the spectre of the unproductive and the non-profitable, capitalism is a vast waste-disposal site, which grows endlessly larger and larger, and everything that isn't economically ingestible is tantamount to waste. More than any other entity, this concerns the proletariat. This social class, of which the capital can freely dispose, now radiates through the whole social body and designates a people made up of relinquished individuals, whose emblematic figures are the immigrant, the illegal worker, the homeless and the precarious.

What capitalism rejects is those very elements, deprived of commercial value, that contemporary art today, in the heart of the exform, hoists to the foreground. Those material elements – powders, gas, fluids, minerals, insects, plants, rubble, fibres – that form the basic constituents of our environment, and which we had forgotten were endowed with a particular physicochemical, thereby living, reality, before they were apprehended as traded goods or cultural facts. Over objects and products, artists now favour the matters of which they are made up. In the face of the fantasy of a 'virtual' world, symbolised by pixel trades, contemporary art responds through the rehabilitation of matter, and an effort towards a general traceability, for instance

SEE IN THE EXHIBITION:
Radcliffe Bailey,
Johannes Büttner, Eloise
Hawser, Eva Kolářková
Jared Madere...

21 Nicolas Bourriaud, *The Exform*, trans. Erik Butler (London: Verso, 2016).

in showing a communication's material counterpart, the weight in raw material of an image on a screen, the concrete logic behind the shapes generated by the digitalised economy. The current aesthetics' pivotal element is the connection of various planes, the creation of formalised circuits bringing different levels of reality, or heterogeneous spheres, together.

11. In the Anthropocene, conduction follows production

The work of art in the age of the Anthropocene presents itself as the location par excellence of the dismissal of a figure of thought that seems entirely 'natural' to us: the subject/object relation, in other words the idea of a world divided into (active) subjects and (passive) objects. It is an idea of life that rests upon the domination of human beings, endowed with an invisible 'soul', over the world, reduced to an environment and accessories, or instruments. Art, which relies on participation, seems to constitute the paradigm of the subject/object relation: the artistic experience could indeed be schematised as a triangle between a subject who exhibits, a presented object and a beholder. Yet today, as the artist Pierre Huyghe puts it, art 'no longer shows something to someone, but shows someone to something'. An experience – that which art is supposed to give to an exhibition's visitor – has nothing in common with consumption *a priori*, and the artistic object proves more complex than a mere product.

Does the term 'production' even apply? The Latin etymology of the word 'produce' means 'to propel something before oneself'. What we produce precedes us, lies outside of us, exits us. Contemporary practices, if carefully observed, favour by far the action of conducting ('moving together with'). When the division between nature and culture wears off, when human beings cease to consider themselves as the centre of the universe and start valuing cooperation with the living²² as a whole by becoming a 'shepherd' to forces external to them, then art becomes a matter of conduction, rather than production. Art then proves similar to cryptology, that is to say an endeavour to translate from one realm to another.

22 In contemporary culinary art, fermenting fruits and vegetables are quite fashionable. The desired end result consists in a cooperation with bacteria.

Isn't everything in the universe encoded, starting with DNA? The genome presents such a specificity that it constitutes a code without a pre-established content, without a message. Instead, its unique goal is to allow for the development and functioning of a living being. In comparison with DNA, the work of art presents a much more ambiguous structure: it obviously encodes its author's intentions, culture and idiosyncrasies, but it can also lead the viewer to information originating from multiple sources external to her/him. The pure – purely passive – object simply doesn't exist: every single object in the universe holds (to various extents) the capacity of storing, processing, receiving and emitting information. When an artist makes a work of art by assembling, often in the shape of a circuit, materials originating from different levels of reality ('cultural' as well as 'natural'), he/she becomes a conductor, a shepherd, a driver. An artwork that integrates into its composition, for instance, vegetal and industrial matter, digital images and recycled products, constitutes an entanglement of wavelengths that go off in all directions. The coherence of the artwork depends on its translation, as if the artist, caught in a *becoming - several*, materialised his/her relation to the world on the basis of bits of code gathered from the whole universe.

SEE IN THE EXHIBITION:
Ozan Atalan, Rebecca
Belmore, En Man Chang,
Max Hooper Schneider,
Piotr Uklanski...

12. Overproduction creates an iconographic smog

Production now constitutes a problem, and the seventh continent is its concrete picture. In the world of industrial hyperproduction, where waste piles up without hope of recycling, art is lived as 'absolute merchandise' (Jean Baudrillard's brilliant intuition in the 1980s). Overproduction's companion is overload. How does one think in a saturated space-time, knowing that the action of thinking requires generalisations, therefore forgetfulness? A world in which nothing is lost is a world that is sealed off to thought. The overt encyclopaedism of some exhibitions, or some artists' endless collections of objects or images, are the result of this culture of storage, in which archiving is seen as the supreme virtue. Thus, archives of just about everything exist. Exhaustivity and visual unlimitedness – the compulsion of retrieval – are considered aesthetic qualities nowadays, and the fact

that a viewer cannot manage to get through such an accumulation is the equivalent of what the aura was for yesterday's art. Among such a mass of information and objects, post-production strategies²³ developed in the previous century are resting on a more directly political substratum today, through the notion of sustainable development and the ethical principles that derive from it. Because of this general overproduction, the notion of pollution now presides over the public imagination. Contemporary reality is proving inseparable from the thick layer of visual smog that coats it, a fog of pollution made up of an exponential mass of existing images – so much so that most selfies taken today are snapped in places already previously pictured, as if photos now worked as directional signs, and only a shared iconography granted them true existence. Touristic venues are becoming relational, and the adjective 'singular' is becoming a synonym of 'obsolete': today, seeing something alone is like seeing nothing. Which represents the exact antonym of art.

SEE IN THE EXHIBITION: Dora Budor,
Paul Sietsema, Haegue Yang...

13. Artistic global warming

The image itself is proving indissociable from the polluted context in which it evolves. Billions of photographs are taken each day thanks to our smartphones. Most of them will be seen by no one, and remain as invisible and unclaimed as trash in a landfill. There exists a lack today, indeed: it is the lack of a gaze – which solely because it answers it, grants existence to the artwork. While a monsoon of images is crashing down on social networks, artworks and texts manage to survive in almost desert-like zones, visited by tribes of nomadic viewers. Climate change is also impacting on the economy of images, upsetting the order set up by the former poles: while modern painting took shape in the nineteenth century as a reaction against the threatening apparition of photography, the circle is now being completed with the mutation of the photographic function and its dissolving into the trivialisation of the act of shooting. In the midst of a

²³ Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, trans. Jeanine Herman (Berlin, New York: Sternberg Press, 2002).

true iconographic inflation, the artwork doesn't have much coherent choice, other than to piece itself back together based on the model of sustainable development, by favouring the assembly of recovered elements, short-lived combinations and the blending of images gathered online.

An abundance of images on the one hand; a rarity of gaze on the other: contemporary art is affected by overproduction as much as the world's climate is. A general disorientation (the loss of cardinal points) is leading to the reorganisation of aesthetics. One of the effects of this profound change is our entering what could be called a 'Neo-Neolithic era'. The Neolithic period, as we know, was that of agriculture and the domestication of animals; a similar movement of binding and industrialisation of the living is happening before our very eyes. Agriculture (from the Latin *agricultura*, made up of *ager*, field, and *colere*, cultivate) is a process through which human beings redesign their ecosystem and control the biological cycle of domesticated species, in order to produce food and other resources useful for their society. The internet is the major tool in this new phase of domestication, ensuring a wide-scale stock of human populations, a new phase of settlement (this time immaterial), through which human beings are joining plants and animals among the ranks of 'resources' available for exploitation. The wheel and agriculture gave humanity a whole new direction, bringing up the constitution of the first city-states. Let us wager that the methods of governance over populations are currently taking a similarly decisive turn under the effects of this general domestication of the living – humans and non-humans being indiscriminately affected, and reduced to the status of raw material for an economy that has become disconnected from physical reality.

14. The artists are the primitive and the savage of their own tribe

Tracked down by algorithms, watched, targeted by endless commercial requests, classified according to our habits and reactions to the same requests, we human beings in the digital era are mass beings, herds. Of course, difference is officially prized, at least in appearance and in Western democracies, but it must reside in a class, a genre or an identified community to receive such gratification. The answer to

social domestication, which the artists are seeking, resides in an exacerbation of difference – a mental fragmentation, an archipelisation.

Fiction constitutes a powerful tool for the rewriting of social scenarios, a weapon against standardisation. Numerous artists simply make up civilisations, societies and parallel communities, casting themselves as anthropologists of fictional peoples and explorers of alternative realities. By building the scale-model of a previously unheard-of society, by reconfiguring and assembling sparse sociological, economical or religious fragments, an artist does not 'escape' into an imaginary world, but takes on a more critical political task: post-producing reality, falsifying it, thereby showing how the ideological mechanisms (governments, schools, churches) that ensure our societies' continuity are but one montage among many other possibilities.

On a broader plane, the artists' work should be submitted to an examination of the same anthropological nature: viewers, before a work of art, should equip themselves with a knowledge based upon the same 'active participation' of which contemporary anthropologists make use. The acknowledgment of difference, the questioning of sources, bring about a permanent wavering of the certainties upon which our experience rests. Paul Gauguin once stated his wish to be a savage, but every artist is one: half-human, half-inhabitant of his/her own forest, never entirely domesticated by the conventions of the 'civilisation' into which she/he was born, nomadically wandering about, following signs, a hunter-gatherer of forms.

SEE IN THE EXHIBITION:

Charles Avery, Norman Daly, Mariechen Danz, Anna Bella Geiger, Marguerite Humeau, Rashid Johnson, Sanam Khatibi, Turiya Magadala, Melvin Moti, Luigi Serafini, Suzanne Treister, Müge Yılmaz, Evru/Zush...

15. Art is the realm of the encounter

What do we encounter in today's forest of forms? In a time when the constant refinement of algorithms is helping everyone to find only what they were already looking for, art helps us to *derail*. We should only find what we have never even thought of... The only algorithm that can define art is omega +1.

For mathematician Georg Cantor (1845–1918), the totality of prime numbers is termed ‘omega’. This number of numbers, which contains all of them, allows us to think an actual infinity, rather than a virtual one. Therefore, the algorithm of art could be expressed: ‘omega+1, +2, +3...’. Within the sequence of human activities, art occupies the space of the number ‘omega+1’, because it contains them all, and it can assume all possible shapes, plus one yet to come. This ‘+1’ is the written form of encounter. It is the element of surprise, the unexpected, the radical stranger.

**SEE IN THE EXHIBITION:
all the artists...**

16. Critique is inseparable from metaphysics

For the major modern artists, the problem of composition consisted in finding ‘objective’ ways to transfer paint onto canvas. They were in search of a means of laying out a surface or volume that wouldn’t be subject to chance, to pure subjectivity or to a personal tantrum. In other words, means that would be indexed to History being made, because History was the unique means of escaping ‘bourgeois’ subjectivity. History, here, signifies an artist’s understanding of what is at stake in representation, in the form and action of exhibiting, that is to say contemporaneity. ‘What am I contemporaneous with?’ is the question every artist has to answer.

Something remains of this modernist endeavour for objectivity in art: the question of the mode of artistic production leads to a problematisation of human subjectivity, inasmuch as it is confronted with evolving historical contexts. Let us remind ourselves about Minimal art: it is historical painting as well. It depicts the arrival of anodised aluminium, steel, sheet metal, the whole American urbanisation movement of the 1960s, just as the leisure scenes of Georges Seurat or the suburban landscapes of Camille Pissarro, showed the premises of industrialisation a century earlier. Is History the most conspicuous absentee of twenty-first century aesthetics?

Who are the artists of today who are endeavouring to go beyond the expression of their own individual universe in order to grasp the march of time and respond appropriately to the changes they are witnessing? It seems as though most of them are settling for a ‘critique’ of society, that is to say a response to history’s trivial

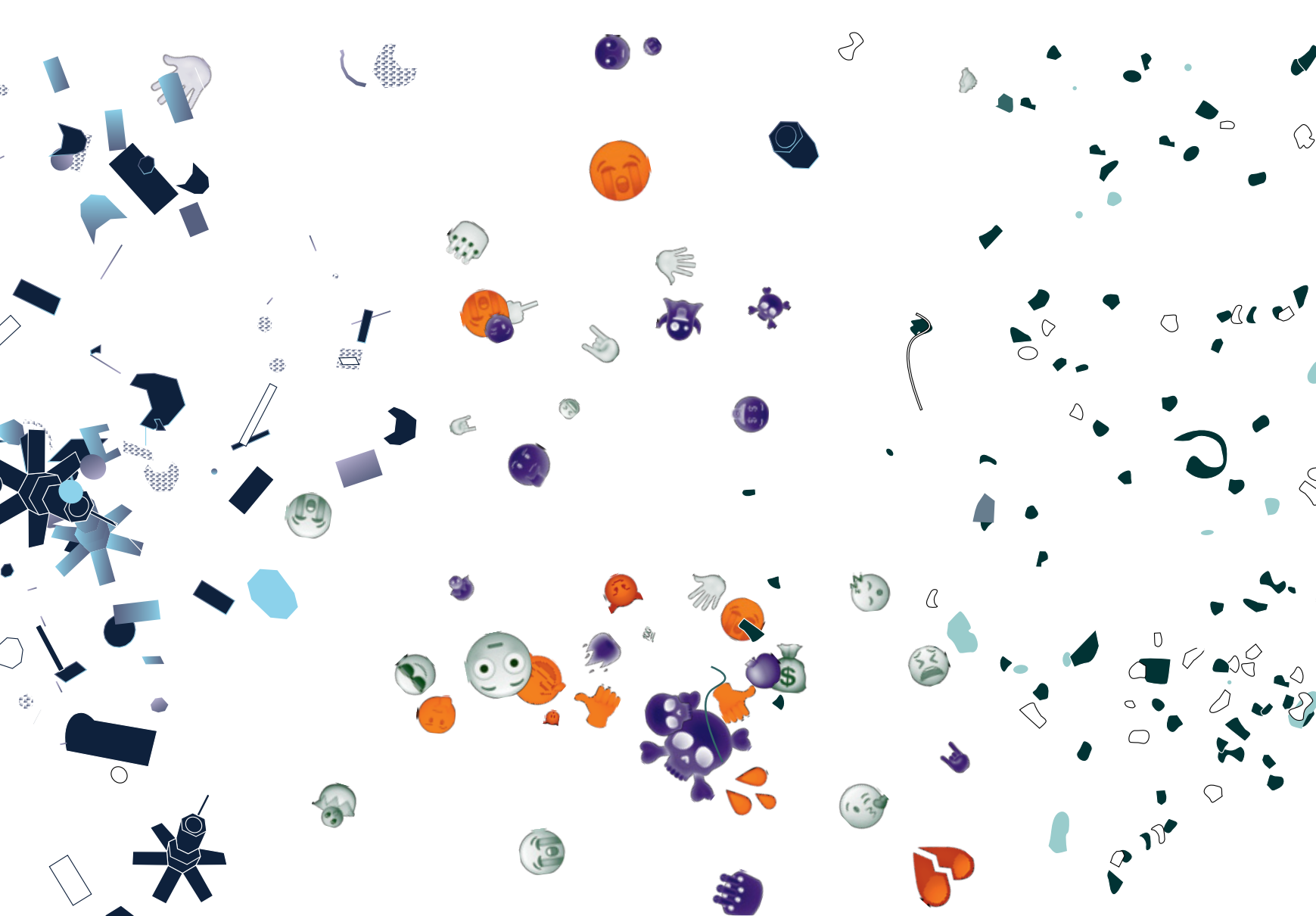
contents rather than to its greater tide, but, in their defence, this tide has become a lot more difficult to decipher. In art as well as in literature, ‘critique’ cannot be the mere presentation of a situation. As Liam Gillick puts it, ‘a depicted horse is not the critique of a horse’²⁴. In art, a critical practice that is not associated with metaphysics beyond this is not worth a look: after all, a newspaper article would suffice. This is a secularised metaphysic, obviously, the definition of which the philosopher Patrice Maniglier updated when describing it as ‘the invention of an image of totality which allows for different realities to amount to a system’²⁵. In other words, the invention of a plane of consistency for images, of a crank set allowing for a harmonious coexistence of the wavelengths and plurality of voices emitted by heterogeneous systems. When it is devoid of all metaphysical ambition, critique is nothing more than visual journalism intended for the art world only.

SEE IN THE EXHIBITION: all the artists...

Choosing, selecting, sorting out: all these activities have now become suspect within the art institution. According to which canons do you dispense appreciation? Who are you, where do you come from, you who dare to distinguish publicly between good and bad? The museum, previously considered the primordial location of historical narration, is now attacked on all sides, for good and bad reasons. It is the ground where the fight between future waste and that which an era deems worthy of retaining takes place. It also holds an increasingly critical place in the artistic ecosystem, at a time when the market intends to enforce its own hierarchy of values based on the works’ prices, rather than on their position within an aesthetic argument about their historical contribution. When one sets up an exhibition, it is the Benjaminian idea of ‘rescue’ that comes to mind: in the contemporaneous overproduction, with the image of the seventh continent always in mind, the notion of curating is taking on a graver and more determined meaning than ever.

²⁴ The title of the artist’s exhibition at the Kerlin Gallery, which took place from November 2018 until January 2019.

²⁵ Ibid., Patrice Maniglier.



Tümünü Yanıtla

NICOLAS BOURRIAUD: *Antroposen, insanları ve onların sözde çevrelerini birbirinden ayıran fiziksel ya da simgesel sınırların ortadan kalktığı tarihsel bir an olarak tanımlanabilir. Bir başka deyişle, Batı'daki geleneksel doğa-kültür ayrımının sonunu imler Antroposen. Daha da ileri gidecek olursak: Özne-nesne ayrımının sonunu. İşinizin bu durumu nasıl yansıttığını düşünüyorsunuz?*

SUZANNE HUSKY: Ekofeminist çalışmalarımın merkezinde, tarih boyunca kadınları yabancılaştırmış olan doğa-kültür ayrımının kökenlerini ve bu ayrımın ne kadar derine indiğini anlama çabası var. Burada sunduğum iki iş de bu ayrımı ele alıyor ve yaşam ağını tekrar ilmek ilmek örmeyi amaçlıyor.

Bunların ilki, 32 dakikalık bir video olan *Yeryüzü Döngüsü Transı*, Starhawk'un yönettiği bir esrime deneyimi. Starhawk ekofeminizmin önde gelen seslerinden biri, bir filozof, eko-bilimkurgu yazarı, çevre aktivisti, (yeryüzüne bağlı maneviyat hareketi) *Reclaim*'in kurucusu, bir cadı ve bir toprak canlandırma öğretmeni. Yaşamını zihinlerimizi ve bedenlerimizi, belli varlıkların diğerlerinden daha değerli olduğuna dair yıkıcı algılardan (sizin doğa-kültür ayrımı olarak bahsettiğiniz şeyden) arındırmaya adanmış. Yeryüzü Aktivisti eğitimlerinde kullandığı söz konusu esrime deneyiminde sırasıyla bir ağacın özsuyu, açılmış gonca ve yaprak olma, rüzgârı ve güneşi duyumsama, yeryüzündeki binlerce ağızda çiğnenerek hazmedilme, yok olma raddesinde ufalma ve tekrar özsuyu olma ve sonunda yeniden doğma döngüsüne girmeye davet ediyoruz. Starhawk'un hazırladığı ve paylaştığı yüzlerce esrime deneyiminden biri bu. Bu dünyaya ait olma, hiç kimsenin sahip olamayacağı veya üzerinden kâr elde edemeyeceği dört şey, yani toprak, hava, ateş ve su olma duygusunu harekete geçiriyor. Bu esrime deneyimi yaşam ağıyla tekrar bağlantı kurmamızı sağlıyor.

“Her şey birbirine bağımlı ve birbiriyle ilişkili, dolayısıyla karşılıklı olarak birbirinden sorumlu. Herhangi birine zarar veren bir edim hepimize zarar vermiştir.”

Starhawk, *Spiral Dance* [Sarmal Dans], 1999

SUZANNE TREISTER: *Bahçıvan HFT (2014-15), insan kültürüyle psikoaktif bitkilerin yaşamı arasındaki varoluşsal sınırları ortadan kaldırarak yeni gerçeklik anlayışları üretmeyi hedefleyen bir çalışma. Hillel Fischer Traumberg, yani adının baş harfleri aynı zamanda High Frequency Trading'in (yüksek frekanslı algoritmik işlemler) de kısaltması olan bu hayali karakter, Kapitalosen'in dış sınırlarında faaliyet gösteren bir banker/yüksek frekanslı alım-satımcıdır ve alım-satım çizelgelerine uzun süre baktıktan sonra halüsinasyonlar görmeye başlar. Bunun üzerine tüm dünyadan kayda geçmiş yaklaşık yüz psikoaktif bitki türünün etno-farmakolojisine saplantılı bir*

ilgi geliştirir. Bu bitkilerin Şamanların şifacılık ritüellerinde, büyücülükte, dinde, cinsellikte, kehanette, korunma amacıyla, modern tıpta ve manevi iyileştirme için nasıl kullanıldıklarını ve işlevlerini araştırır. Bunun bir sonucu olarak, hayatı psikoaktif bitkilerin kadim şamanik tarihleri ve ritüellerdeki kullanımlarıyla kesişmeye başlar.

Traumberg insan beyninde yol açtıkları etkinin aynısını alım-satım modelleri üzerinde de gösterecekleri beklentisiyle, bitkilerin psikoaktif maddesi olan alkaloidlerin moleküler formülünü HFT algoritmalarına uyarlar ve üzerinde çalıştığı finansal alım-satım sistemini çökertir. Traumberg bitkilerin Latince adlarının sayısal karşılıklarını borsada en üst sırada olan küresel şirketlerin adlarıyla eşleştirir ve elde ettiği sonuçları FT Küresel Endeksi sıralamasına uygun bir dizi botanik baskıya dönüştürür. Bir iş seyahati için gittiği İsviçre’de Adolf Wölflı adlı marjinal bir sanatçının eserlerini gördüğünde hissettiklerini hatırlayan Traumberg, bitkilerin yardımıyla yaşadığı gerçekliği daha da tahrif eder ve bir tür marjinal sanatçıya dönüşür. Evrenin ruhaniliğini ve sermayenin halüsinojenik yapısını yeni sanat formlarına dönüştüren bir tür tekno-şaman olduğunu hayal eder.

Evrenin holografik yapısına dair bilimsel teorileri geliştirmek, bilincin yapısını anlamak ve insanın yeryüzündeki deneyimlerinin ötesine geçmek için çalışmalarında yeni teknolojileri değişen bilinç durumlarıyla birleştiren Traumberg, gerçekliğin daha derin yapılarını araştırmayı hedefler.

JARED MADERE: Bana kalırsa, bir sanat eseri yaratma edimi ile dilin deneyime veya nesnellığe dayattığı sınırların ortadan kaldırılması ya da dildeki çeşitli sapmaların etkisiz kınılması arasında hakiki bir bağlantı var. Yakın zamanda bir arkadaşım, günümüzde insanlar arası etkileşimlerde, insanların doğru bir yaşam sürdürmeye dair fikirlerini desteklemek için sık sık “doğal oluşumlu” olgulara başvurduğundan bahsediyorduk. Örneğin, eşcinsellik ancak benzer davranışta bulunan maymunlar veya yunuslar örnek gösterildiğinde anlamlıdır. Veya kendi topluluğunda eksik olan cinsiyeti telafi edecek şekilde cinsiyetini belirleyen bir salyangoz ya da kurtçuk türünü örnek göstermek, toplumsal cinsiyet değiştirmeyi meşrulaştırmanın tek yolu kabul edilir. Bu türden

mantık yürütmelerde insanların yapıp ettiklerini doğadan yalıtma çabası vardır ve sanki ayaklarımızı ayakkabılarla sarmak, toprakla olan ilişkimizi tamamen ortadan kaldıracıymış gibi davranılır. Bunun altındaki temel varsayıma göre, ayakkabıların bağcıklarını bağlayıp betona bastıktan sonra, insan organizmasının yön bulma sistemleri, bir kuşu göç yolu hakkında bilgilendiren ya da bir atın ayın belirli bir evresinde kızışmasına yol açan dizilimlerden bir şekilde ayrı tutulabilecek, bir tür suni hipnoz durumuna bağlı hale gelir. Bir Shetland midillisi yurdundan uzaklaşıp her zaman otladığı çayırda bulunmayan bir boğadikenini yerse ve bu yabancı veya atipik bitki belli hormonların salgılanmasına neden olursa; bunun üzerine hayvan yeni yaşam bölgesini memeli yaşamıyla doldurma arzusuyla kızışırsa, hayvanın bu üreme itkisinin sorumlusunun bitki mi, toprak mı, güneş mi, yoksa midillinin tükürük bezleri/sinir sistemi mi olduğunu belirleme çabası möbius şeridi yapısında olacaktır. Yeni doğmuş midillilerin dışkılarının boğadikeninin bulunduğu çayırda gübre işlevi göreceğini de hesaba katarsak, bu işin ardında kimlerin olduğu meselesi daha da dolambaçlı bir hal alır. Bir bal peteğinde, bir örümcek ağında veya incelikli bir alaşımda yuva kurma itkisi arasında, maddi teknik şartların ötesinde kalan, anlamlı farklılıklar keşfetmeye giriştiğinizde de kendinizi sınırları keyfi olarak çizilmiş benzer bir döngüde bulabilirsiniz.

GÜNEŞ TERKOL & GÜÇLÜ ÖZTEKİN: Hem bu hem o, ne bu ne o.

GuGu, yüreğiyle yürüyen,
bir-kaplan-bir-vazo
bir uyurgezer, bir çapkın; evet,
bir hayvan, bir nesne; hayır,
bir yılanı dönuşen bir sınır,
2 başın bir araya geldiğı bir masa
Robot-benlik, selam...
sese dönüşen parmaklar
birbirine dolanan yüzeyler,
bir tapir gibi biriken,
bir bitki gibi üreyen...

OZAN ATALAN: Uyarıcılar hem (bilginin bilişsel işlemlere tabi tutulduğu) beyin zarını hem de (duygusal tepkilerimizin oluştuğu) amigdalayı harekete geçirir. Genetik yapılanışımız uyarınca, insan beyni dış gerçeklikte hayatta kalabilmeyi sürdürmek için ona öncelikle duygusal tepkiler vermeye programlıdır. Bu hızlı, bilinçdışı ve duygusal tepki, bu gerçekliğin biyolojik varoluşumuz için iyi veya kötü oluşuna bağlıdır. Bu bakımdan, ikili düşünme modeli insan evriminin en önemli faktörlerinden biridir. Ben insan kültürünün faydacı veçheleri devreye girince ikili düşünmenin sorunlu bir hal aldığına inanıyorum.

Kültür hayal kurmakla ve düşlemekle başlar. Ancak ne yazık ki zaman içinde bu imgelemin insanın dünyayı pratik amaçlarla yorumlamasıyla kısıtlı olduğu ortaya çıkmıştır. Böylece insan olmayan varlıklar hem bilişsel bir dönüşüm için hem de yeryüzü kaynaklarının biçimsel, kimyasal ve fiziksel düzeyde aşırı derecede dönüştürülmesi için kullanılmaya başlamıştır. Fikir ve form, olağan ve tuhaf, içkin ve aşkın, özne ve nesne, bilgi ve his, evrensel ve tekil arasındaki sözde doğal karşıtlık aslında kültürel olarak kurulmuş bir mit, gerçekliğin kendisi olduğunu iddia eden bir simülasyondur. Semiyolojik açıdan mitler tam da böyle işler: Gösterenle gösterilen arasındaki bağlantı doğal kabul edilir, halbuki bir doğallık yanılsamasıdır. Dünyanın egemen kültürlerinin sorunlu tarafı bu tür yanılsamaları meşru kılmaları, ikilikleri ikili karşıtlıklar olarak ele almaları ve böylece yarattıkları hikâyelerin bizim yeni hakikatlerimize dönüşmesidir. Bu yanlış anlamamanın bir benzeri de evcilleştirme ile yabani yaşam ikiliğinde karşımıza çıkar; bu noktada benim yerleştirmem de doğa-kültür ikiliği hakkındaki bu tartışmanın bir parçasına dönüşüyor.

Doğal çevreler, insan algısından bağımsız bir varoluşa sahiptir. Dolayısıyla, kendilerine atfedilen her anlamın ötesinde ve insan varoluşuna tamamen kayıtsız ve tarafsız olmaları nedeniyle de “yabani yaşam” olarak anılırlar. Ancak ehlileştirme antropoloji tarihinin ayrılmaz bir parçasıdır. Ehlileştirmeyi ve yabani yaşamı iki karşıt kutup olarak yorumladığımızda, doğa ile kültür arasındaki ilişki de bir egemenlik

savaşı görünümünü alır. Doğa ile kültür arasındaki kutuplaşma, insan kibrinden ve insan olmayan varlıkların sömürülmesinden kaynaklanan varoluş kaygılarını bir araya getirir. Ancak diyalektik bir düşüncede her ikili, birbirine karşıt olmaktan çok birbirine bağlıdır nihayetinde. Taocu felsefede katı ayrımlar ve ikiye bölünmüş varoluşlar gerçek değil algısaldır ve bir ikiliye ait olan her parça, bölünmez bir bütünün parçaları olarak birbirini karşılıklı olarak var eder. Bu bakımdan mandalar, beton, arazi, bunların hepsi insanların yararına ehlileştirilmiştir ve bu süreç, insanı ve insan olmayanı uyum içindeki bir bütün olarak görmek yerine, insanla insan olmayan arasında kutuplaştırıcı bir karşıtlık kurmaktan kaynaklanır.

Dünyayı insan algısı temelinde kavramaktan kaçınan ve insanla doğa arasındaki karşılıklı bağımlılık ilişkisini reddeden (aksine, onları tek bir unsur olarak gören) isim, doğayla kültür arasında kurulan kutuplaştırıcı karşıtlığın sonuçlarını bir arada sergiliyor. Nesne Yönelimli Ontoloji etkisinde ve insan merkezli olmayan bir bakış açısıyla, insan olan ve olmayan varlıklar arasındaki ideal denge ve uyum yerine, tahrif edilmiş bir doğayla yozlaşmış bir kültürün bir arada varoluşunu temsil ediyor. Çalışmam, ideal bir habitatin eksikliğine işaret ederek insanla doğa arasındaki ideal ortakyaşamı hayal ediyor.

Bu eser üzerinde çalışırken kendime sürekli şu soruları sordum: İnsan kaçınılmaz olarak doğanın ayrılmaz bir parçasıysa, kültürün yıkıcı etkileri de doğal sürecin bir parçası olabilir mi? Bu açıdan bakıldığında, en yapay malzemeler, hatta soyut siber gerçeklikler bile doğanın dönüştürülmüş versiyonları ise, bunların doğal oldukları söylenebilir mi? Doğa-kültür ikiliğindeki dengesiz ilişkiyi göstererek aynı anda hem idealist hem materyalist olmak mümkün müdür? Antropolojide insan yaşamını herhangi bir müdahale olmadan yaşamak olarak anlama eğilimi varsa, sanatın da benzer bir yaklaşım benimsemesinin önündeki engel nedir? Doğa ile kültür arasındaki uyumun kaybolması nihayetinde doğaya zarar verir ve benim yerleştirmem de, “yeni” İstanbul’da olduğu gibi, dengesi bozulmuş bir ikiliğin yeni normalimize dönüşmesinin sonuçlarını spekülatif estetiğe başvurarak gösteriyor.

PAUL SIETSEMA:

....
“H harfini görüyor musunuz?”
....
“H harfini görüyor musunuz?”
....
“H harfini görüyor musunuz?”
....
“H harfini görüyor musunuz?”
....

“Evet, H harfini görüyoruz”
yanıtı geldi beklenmedik bir
anda.
E harfini yazdık ve biraz
heyecanla “E harfini görüyor
musunuz?” diye sorduk.
....
“Evet, E harfini görüyoruz.”

Sonra L harfini yazdık ve sistem
çöktü...

Hangi iletilerinin çalışır halde
olduğunu bilmeden, J___, C___,
A___ ve C___ için listeden
rasgele seçilmiş çoklayıcı profil-
ler kurduk. Sistem yeniden
sorunsuz çalışmaya başlayınca
tekrar L harfini girdik ve
sorduk:

“L harfini görüyor musunuz?”
....
“L harfini görüyor musunuz?”
....
“L harfini görüyor musunuz?”
....

“Evet, L harfini görüyoruz”
yanıtı geldi.

Bir L harfi daha yazdık ve tekrar
sorduk: “L harfini görüyor
musunuz?”
....

“Evet, L harfini görüyoruz.”

Sonra O harfini yazdık ve
sistemin sesi kesildi...

J___, C___ ve C___ için yeni
profiller düzenlendi. Bu sefer,
terminal iletimi hatası benzeri
bir sorun nedeniyle A___ dahil
edilmedi. Her şey halledildi-
ğinde O harfi tekrar yazıldı ve
sorduk:

“O harfini görüyor musunuz?”
....
“O harfini görüyor musunuz?”
....
“Evet, O harfini görüyoruz”
yanıtı geldi.

Sonra W harfini yazdık ve
sorduk: “W harfini görüyor
musunuz?”
....

“Evet, W harfini görüyoruz.”

Sonra O harfini yazdık ve
sorduk: “O harfini görüyor
musunuz?”
....

“Evet, O harfini görüyoruz”
yanıtı geldi.

R harfini yazdık ve sorduk: “R
harfini görüyor musunuz?”
....

“Evet, R harfini görüyoruz”
yanıtı geldi. Sonra her şey
karardı.

A___ ve C___ arasındaki
bağlantıyı kurduk. Kötü
performansı nedeniyle J___’yi
dışarıda bıraktık; profilleri
sistemimiz için ya çok gelişmiş
ya da çok basitti. Sistem tekrar
işler hale geldiğinde bir L harfi
girdik ve sorduk:

“L harfini görüyor musunuz?”
....
“L harfini görüyor musunuz?”
....
“L harfini görüyor musunuz?”
....
“L harfini görüyor musunuz?”
....

“Evet, L harfini görüyoruz”
yanıtı geldi.

Sonra D harfini yazdık ve
sorduk: “D harfini görüyor
musunuz?”

Ve sistem durdu...

Görünüşe göre ya A___’da ya
da C___’de bir problem vardı.
Belki de yayın protokolleri
güncellenmiş *personaya* uygun
şekilde uyarlanmamıştı, ama
kesin olarak bir şey söylemek
de zordu. Bu nadir görülen
yanıtları aldığımızda, kendi
sistemimizden mi geldiğini
(bir hayalet programın neden
olduğu bir tepki mi, gerekli
parametre parazitinin bir yan
ürünü mü olduğunu) yoksa
dışarıdan mı geldiğini –tabii
böyle bir şey hâlâ mümkünse–
kestiremiyorduk ve otomatik
olarak farklılaşmış sistem
analizi de sürekli bunun büyük
olasılıkla söz konusu olmadığını
gösteriyordu. Girişimlerimiz
S___ C___ N___’ye dikkatle
girildi, sistem kapatıldı ve bir
sonraki oturumun başlamasını
bekledik.



MELVIN MOTİ: Bunu gruba değil kişiye özel gönderiyorum, çünkü ben gruplarda pek rahat edemeyen, içine kapanık bir insanım. Tek bildiğim, hepimiz yıldız tozundan yapılmayız ve uzayda kaybolmuş durumdayız. Daha kayıp olamazdık. Her fiziksel maddenin esasını oluşturan atom çekirdeği büyük oranda boşluktan ibarettir. Daha boş olamazdık. Burada, şu anda, tek yaptığım boşlukta süzülme ve nefes alıp vermek.

MÜGE YILMAZ: Herkese merhaba. Yazım henüz hazır değil, sadece @Rashid'e cevaben:



HAEGUE YANG: Açıkçası, çalışmalarım özne-nesne veya doğa-kültür ayırımına dair bu büyük soruyla nasıl ilişkili olduğunu değerlendirecek beceriye sahip olduğumu zannetmiyorum. Ancak, günümüzde, çevreye dair mefhumlar üzerine düşünürken başvurduğumuz parametrelerin biçim değiştirmesi karşısında algımızın nasıl değiştiğini ya da nasıl bir değişim sürecinde olduğunu sorgulamakla ilgilendiğimi söyleyebilirim. Veri, hız, bağlantısallık, hareketlilik, iklim vb. geleneksel olmayan maddeselliklerin sayısındaki hızlı artış da dahil olmak üzere, giderek daha çok faktör dünyaya dair aktif algımızı sınırlıyor. Bu sürecin en ilgi çekici tarafı ise görünürde daha az fiziksel olan bu faktörler fiziksel dünyamıza aktif bir şekilde müdahale ederken, geleneksel maddeselliklerin algılarımız ve

dertlerimiz üzerinde etkili olmayı sürdürmesi. Yani, iki farklı maddesellik arasında sıkışmış durumdayız; örneğin, toz zerreciklerinden korunmak için bir maskeye ihtiyacımız olup olmadığının karar vermek amacıyla hava kalitesine dair uyarı veren özel bir uygulamayla entegre olmuş sıradan bir hava raporuna başvururken gündelik yaşamlarımızda yerini koruyan eşitsizlik ve şiddetten etkilenmeye devam ediyoruz. Bireyselleşmiş toplumumuzda bir yandan da “aşırı” olarak kaydedilen tüm bu deneyimler, bütün suçu felsefeci Byung-Chul Han’ın *Burnout Society* [Tükenmişlik Toplumu] (2015) adlı kitabında tarif ettiği “yorgunluk toplumu” gibi kişiliksizleştirilmiş terimlere yüklememizi sağlayacak nihai bir mazeret sunuyor bize.

2018 yılının Nisan ayında Kuzey ve Güney Kore arasında askerden arındırılmış bir bölgede yapılan zirvenin canlı yayın kaydında sadece kuş sesleri* duyuluyordu. Ben de *Aracılar* adlı heykelsi işlerimde, -iç dekorasyon ya da teşhir amacıyla kullanılmak için üretilmiş organik saman ikamesi olan- sentetik samanı yarı-doğal bir ürün olarak kullandım; zira insani uygarlığa dair ve siyasal olan insani unsurlarla doğal unsurlar suç ortağı gibi görülüyor. İki Kore arasındaki bu ileri derecede askeri bölgede doğa -hem bitki hem de hayvan türleri- gayet absürt ve istisnai bir şekilde serpilmiş durumda, çünkü iki ülke arasındaki suni gerilim nedeniyle insan etkisi çok kısıtlı. Olağanüstü çarpık bir durum bu! Zamanında karşıt oldukları için budanmış olan siyasal ve doğal unsurlar, yazgının araya girmesiyle kritik bir şekilde birbirine dolaşıyor. Bu 30 dakikalık kaydı dinlerken kendimi Soğuk Savaş anlatılarına hapsolmuş ve Antroposen üzerine düşüncelere dalmış halde görüyorum.

* Sesler şu belgeden dinlenebilir: vimeo.com/307056471

EVRU/ZUSH: Vlo ut sovist dra oc mesad, usdre vesod.
Evrugo ruh hâlinde gönderildi.

MÜGE YILMAZ: *Anadolu parsı (Panthera pardus tulliana)* ya da Küçük Asya parsı, Türkiye’nin güneybatısına özgü bir pars alttürüdür. İlk olarak 1856 yılında, grimsi, yer yer kıvılcıklı, yanları ve sırtı büyük, omuzları ve ön bacakları daha küçük beneklerle, kafası ve boynu lekelerle kaplı bir tür olarak kayda geçmiştir. Bu hayvanın imgesi Çatalhöyük’ün 10.000 yıllık duvar resimlerinde de karşımıza çıkar. Uzun bir süre, son Anadolu parsının

1973'te Beypazarı'nda öldürüldüğüne inanıldı ve bu talihsiz olaydan sonra türün soyunun bölgede tükendiği kabul edildi. Hatıra veya süs amaçlı yoğun avcılığın, Anadolu parsı sayısının düşüşün ve türün muhtemel tükenişinin baş sorumlusu olduğu düşünülmektedir. Mantolu Hasan lakaplı bir avcı, 1930-1950 yılları arasında en az on beş pars öldürmüştür. Daha sonra çok sayıda insanın Anadolu parsı gördüğünü iddia etmesi ve doğruluğu teyit edilmemiş bazı fotoğraflar, türün bu bölgede yaşamaya devam ettiği ve insanlardan gizlendiği teorilerine yol açmıştır.

Cymolixas (*Multiflagellates*), okyanuslarda bol miktarda bulunan bir plankton türüdür. Dördüncü milenyumun sonlarına doğru yeryüzündeki oksijen seviyelerinde ciddi bir düşüş kaydedildiğinde kurtarıcı rolü oynadığı için *plankton ex machina* olarak da bilinir. İnsan eylemleri nedeniyle ormanların yok olması ve balina popülasyonundaki düşüş sonucunda atmosferdeki oksijenin azalması, çeşitli evrimsel faktörlerin etkisiyle yeni türler ortaya çıkana kadar, insanda ve insan olmayan türlerde sağlık sorunlarının başgöstermesine neden olmuştur. *Cymolixas*, filogenetik sınıflandırmalar aracılığıyla değil, kendi ekolojik nişleri içinde incelenmesine karar verince, plankton kategorisine dahil edilmiştir. *Cymolixas*, başka az bilinen ve insan gözüyle görülmeyen "oksijen üreticisi" türlerle birlikte yeryüzünün dengesinin yavaş ama istikrarlı bir şekilde tekrar kurulmasını sağlamıştır. Günümüzde dünyanın oksijeninin %60'ını üretmekte, balina popülasyonunun ve mercan alanlarının artmasını sağlamaktadırlar. Türün, besin maddesi ve ılık bolluğunda büyümek için fotosentez yapmak, koşullar büyümeye elvermediğinde ise bitkisel ve hayvansal planktonlarla beslenmek gibi melez bitki-hayvan becerileri geliştirerek hayatta kaldığı düşünülmektedir.

Akbabalar (*Gyps*), kabaca Yeni Dünya Akbabaları ile Eski Dünya Akbabaları olmak üzere ikiye ayrılır. Sağlıklı hayvanlara nadiren saldırmakla birlikte yaralı veya hasta hayvanları öldürebilirler. Akbabalar, özellikle sıcak bölgelerde, leşle beslenen hayvanlar olarak büyük değer taşımaktadır. Gökyüzüne defnetme ritüelinin temelinde, akbabaların ölü bedenleri canlılar âleminde ölümler âlemine taşıdıkları inancı yatmaktadır. 1990'ların başında Hindistan ve Nepal başta olmak üzere Güney Asya'da yaşayan akbabaların sayısında hızlı

bir düşüş kaydedilmiştir. Bu düşüşe hayvan cesetlerinde bulunan Diclofenac adlı veteriner ilacının kalıntısının yol açtığı ortaya çıkmıştır. O dönemde akbabaların neslinin korunamaması insanlık açısından önemli bir kaygı kaynağı teşkil etmiştir. Örneğin, akbaba popülasyonlarındaki düşüş hastalık yayılması ve doğal kaynak hasarında artışa yol açabilirdi. 2019'un Mayıs ayının sonunda Hollanda'da bir kızıl akbaba ve kara akbaba görülünce çok sayıda ülkede akbabaların neslini sürdürme programları oluşturuldu. 6019 yılında hava sıcaklığının artması ve yeryüzünün eksenindeki değişimle birlikte, akbabalar hastalıkları kontrol altında tutma ve ekosistemi dengelemede çok önemli bir rol oynadılar.

Umwelt'ler (WSJ), Hominina alt-kavminin günümüze ulaşmış tek üyeleridir. Şempanzeler, goriller, orangutanlar ve Homo Sapiens'lerin oluşturduğu Hominidler ailesine mensupturlar. İçselleşmiş GPS sistemi, bulunduğu çevreye göre renk değiştirebilme ve diğer varlıklardan farklı olarak ağır aletleri kullanma becerisi karada yaşayan melez varlıklar olan *Umwelt'lerin* belirleyici nitelikleridir. İnsan kökenli eylemler sonucunda ama kendiliğinden ortaya çıktıkları düşünülüyor. Empati becerilerini temel alan yeni iç teknolojilerle birlikte, Homo Sapiens'ten kalma karmaşık dil kullanımı terk edilmiş. MS 12019 yılında *Umwelt'ler* günlük yaşamlarının büyük bölümünü su arayarak geçiriyor. *Umwelt'lerin* %99'u hermafrodittir.



TURIYA MAGADLELA: ... veri, hız, bağlanabilirlik, hareketlilik, iklim ve benzeri geleneksel olmayan maddesellikler. Bu sürecin en ilgi çekici yanı geleneksel maddeselliklerin algımızı ve esas dertlerimizi etkilemeye devam etmesi... Hava sanata dönüş-tüğünde ve hava olmadan sanat yapılamadığında... üretimi kabul et ve üretilen şey havayla yapılmış fiziksel bir nesneye dönüşsün... veri, hız, hareketlilik, vs...

Güneş & Güçlü'ye cevaben:

Gugu
Igugu
Zulu'da
El üstünde tutulan
Xhosa
Ve çoğunlukla
Afrika'nın nguni dilinde
Igugu
Ne orada ne burada
Ben

PHILLIP ZACH: “Antroposen”, her yönüyle insan merkezci bir kavram. Neden ağaçlar çağını karşılayacak bir terim icat etmeyelim? Nihayetinde ağaçlar gezegende esaslı bir değişime yol açtı. Peki mantarlar? Ya da şu anda türler arasında gerçekleşen işbirliğini bir düşünelim. Örneğin, ekinlerin genlerini geliştirmek için insanlardan faydalanmasının tarihçesi kolaylıkla yazılabilir (hâlihazırda gerçekleşmekte olan bir şey bu). İnsanı merkeze alıp, yeryüzünde yol açtığı değişim üzerinden bir çağı tanımlamak, geleneksel doğa-kültür ayrımının devam ettirmesinden başka bir şey değil. Belki de bu karmaşıklığı teslim eden bir terim geleneksel düşünce kalıplarının bozulmasına yardımcı olabilir. Ben bu açıdan “Antroposen” teriminin isabetsiz olduğunu düşünüyorum. İnsanlar, doğa ve kültür arasında hiçbir zaman bir bölünme söz konusu olmadı; ama bir bölünme olduğunu savunan görüş bize insan zihninin nasıl çalıştığı hakkında bir şeyler söylüyor. Bu bölünmeler soyut düşünceye olanak sağlar, ancak diğer taraftan da çok sayıda sorun yaratır..

Antroposen gibi terimler bir kesinlik dayatırlar; belirli konularda konuşmayı başlatmak ve geliştirmek için gerekli de

olabilirler, ama böylesine ihtilaflı bir terime inatla tutununca, aradaki çatlaklardan çok sayıda kırıntı saçılır etrafa – bunlar önemli kırıntılardır. Tarih, bildiğimiz gibi, kurmacadır. Var olan bazı yapılarla çok sayıda ekleme, onlardan çok sayıda eksiltme yaparak ve spekülasyonla yazılır. Bunda bir sorun yok, hepimiz öykülere meraklıyız. Bu tarihsel terimlerin belirlenmesinde sorumluluk sahibi olan uluslararası aktörlerin ve bölünmelerin hiçbirinin Antroposen'in başlangıç tarihini kesin olarak söyleyememesi bu sürecin kurmacalığını ortaya çıkarır; tarım devriminin başladığı 12.000 ila 15.000 yıl öncesinden, atom bombasının test edildiği 1945'e ve hatta 1960'lara kadar çeşitli tarihler öne sürülmektedir. Peki neden kimse insanların yeryüzüne etki etmeye başladığı Buzul Çağı'nı zikretmiyor? Yeri gelmişken soralım, atalarımız insan olmadan, Homo Sapiens adını almadan önce hangi adla anılıyorlardı? Tanım gereği insan mydılar, yoksa hâlâ hayvan mı? “Hâlâ hayvan” olan bu varlık hangi noktada “insan olarak anılabilecek” yavrusunu doğurdu?

Evrimsel biyoloji, onu tarif etmek için kullanılan dilin asla ulaşamayacağı bir dinamizme ve akışkanlığa sahip. Gerçekliği bir hamlede (dolayısıyla tahrif ederek) aktarmak için dilin nasıl kullanılacağı Twitter çağının temel meselelerinden biri. Dolaşıma girecek kadar basit ve kısa olan her şey belli ki dolaşımda kalmaya devam edecek ve böylece egemen kültürel birim olacak. Karmaşık bir dünyada basit yanıtlar bir sığınak işlevi görüyor gibi.

Ben çalışmalarımda genellikle bu spektrumun karşıt uçlarında geziniyorum. Bu bialın için, Ursula K. Le Guin'den ve onun muğlaklığı, karmaşıklığı kucaklayan, alternatif tarihler aracılığıyla perspektifimizi değiştirmeye yönelten yazılarından ilham aldım. Örneğin amiplerin cinsel ilişkisini hayal eder Le Guin veya (“erken tarih”e dair eril yazılarda tipik olarak erilliği çağrıştıran mızrak veya bıçağın aksine) kap kacağın ilk insanların en önemli icadı olduğundan bahseder yazılarından.

Bir süre önce bir yıllık bir zaman dilimi için İstanbul'da kaldım ve bu şehrin tarihsel referans bolluğunu, isteyen herkesin bir sanat eserinde kullanmak üzere faydalanabileceği şeylerle dolu olduğunu gördüm. Bunun üzerine, insanlık tarihinin bu bölgede ortaya çıktığı noktayı aramaya başladım ve yaklaşık 600.000 yıldır belirli dönemlerde insanlara mesken

olmuş olan Yarımburgaz mağarasını buldum. Bir yandan da, Hollywood'daki insan eliyle yapılmış, yaklaşık yüz yıllık bir geçmişli olan Bronson mağarasını incelemeye başladım – (Batman filmleri başta olmak üzere) çok sayıda televizyon ve sinema yapımında fon olarak kullanılmış bir mağara. Bu mekânları ziyaret edip filme alırken, başka pek çok zaman çizelgesini tasarlama fırsatı çıktı karşıma: kuşlar, bitkiler, define avcıları, plastik ve kuş pisliği gibi çeşitli atıklar, çok



Yarımburgaz mağarasında bulunan ayı kafatası

uzun bir süre önce orada yaşamış ayıların muhayyel seslerini taklit etmeye çalışan çocuklar, mağaranın duvarlarındaki 3.000 yıllık gemi çizimleri, grafitiler ya da film setleri için yapılmış sahte çizimler, kendisi de esasen bir inşaat sahası olan arkeoloji müzesinin içindeki şantiye, taşın bile fani olduğunu hatırlatan aşınmış taş heykeller ve daha niceleri – bunların hepsi, bu mekânların tüketilmesini imkânsızlaştırıyordu. “Çifte ağızlı” bir mağaraya girmek, olası bütün sözcük oyunlarını peşinen kabul etmek anlamına geliyordu.

LUIGI SERAFINI: Buongiorno a tutti! [Herkese günaydın!] [youtube.com/watch?v=2bLHqBjENQE](https://www.youtube.com/watch?v=2bLHqBjENQE)



PIOTR UKLAŃSKI: Rashid'den alıntıyla, kesinlikle “koş”!

SIMON FUJIWARA: Şimdi sokağa çıkıp herhangi birine küresel gelir dağılımındaki eşitsizliğin ne kadar kötü bir şey olduğunu anlatsanız muhtemelen size katılır. Kadınlara bir nesne gibi davranmak gerektiğine inanıp inanmadıklarını sorsanız, en azından yüzünüze karşı, inanmadıklarını söylerler. Oysa bu düşünce ikliminde, bu iki toplumsal sorunun övgüyle ele alındığı bir kitap, çağımızın en çok satan romanlarından biri. 2012-2015 yılları arasında *Grinin Elli Tonu* adlı kitap 125 milyon adet sattı. Kitapta cinsel sadist milyarder işadamı Christian Grey genç bir İngiliz edebiyatı öğrencisi olan Anastasia Steele'le sözleşmeli cinsel ilişkiye girer. Kitabın merkezinde çeşitli nesneler vardır – Christian'ın Audi R8'i, Christian'ın Omega Speedmaster saati, Christian'ın James Pearce marka eşofmanı, Christian'ın kadınları. Christian, içinde yaşadığı maddeci kültürden, özellikle de marka kültüründen türetilmiş bir karakterdir.

Bu kitap neden önemli? Çünkü bu kitap çöp. Çöp derken içeriğini değil, gerçek dünyadaki maddi konumunu, bir şey, bir nesne olarak var olmasını kastediyorum. Nispeten utandırıcı içeriği nedeniyle insanların başkalarıyla paylaşmaktan çekindiği bir kitap, dolayısıyla kitabı okumak isteyen her insan gidip kendine bir adet alıyor. Bunun yanı sıra, satın aldıkları bu nüshaları kitaplıklarında tutmak istemediklerinden, okuduktan sonra kitabı elden çıkarıyorlar. Ama bu kitabı çöpe attıkları anlamına gelmiyor.

Birleşik Krallık'taki bir yardım kuruluşu olan Oxfam, 2016'da binlerce Britanyalı okurun yoksullara yardım etmek amacıyla bağışladığı *Grinin Elli Tonu* nüshalarıyla tika basa



Fujjara'nın fotoğrafladığı Grinin Elli Tonu kitabı

dolmuş ofislerinin bir fotoğrafını paylaştı. Kurum bu kitabın daha fazla bağışlanmamasını rica ediyordu, çünkü kitabın tekrar satılabileceği bir piyasa yoktu. Kitabı geri dönüş-türmek de mümkün değildi, çünkü sırt dikişini tutturmak için kullanılan tutkal zehirliyd. Kitabın sayfalarını sırtından ayırmak için kesme işlemi de fazlasıyla masraflı olacağından geri dönüşüm hiç hesaplı olmayacaktı. Yani elimizde bir adamın servetini ve maddeciliğini konu edinen, milyonlarca



@qikipedia: Britanya'daki Oxfam dükkanlarından birine o kadar çok sayıda *Grinin Elli Tonu* kitabı bağışlandı ki, bu kitaplardan bir kale inşa edebildiler (13:00 · 23 Mart, 2016)

kopya basılmış, dünyada sıkışıp kalmış bir kitap var. 2016'dan beri, sadece *Grinin Elli Tonu* kitabı nüshalarından oluşan ilk tek kitaplık arşivi kurmak amacıyla kitabın bulabildiğim her nüshasını topluyorum. Şu anda elimde 2.000'den fazla nüsha bulunuyor. Bu kitapları bir arada, bir kütle olarak görüp dokunduğumda, kendimi bir protestoda veya *rave* partisinde bir araya gelmiş büyük bir insan kitlesi karşısında duyumsanana benzer yüce bir deneyim içinde buluyorum.

JENNIFER DEGER (FERAL ATLAS COLLECTIVE): Evet! Antroposen, insanların müdahil olduğu diğer her yörünge gibi, insandan-da-ha-fazlası. Antroposen yeni bir tarih talep ediyor; insanlarla insan olmayan faillerin sıkı bir şekilde iç içe geçişini vurgulayan bir tarih. *Yabanıl Atlas* adlı müşterek sanat-bilim-beşeri bilimler projemizde, virüsler, bitki patojenleri ve plastikler gibi çeşitli varlıkların son beş yüz yılda bu sözde insan çağının kilit kahramanlarına nasıl dönüştüğünü gösteriyoruz. Buradaki *feral* (yabanıl) insan eliyle yürütülen bir altyapı projesinde üretilmiş ve dönüştürülmüş bir varlığın insanın denetleyemediği bir yörüngeye girerek çok derin ekolojik etkilere yol açtığı durumlara işaret ediyor.

ELMAS DENİZ: Sevgili Simon, değerli arkadaşlar,
Aynı kitabın nüshalarını toplamam ve bu kitaplardan bir "kütle"

olarak bahsetmen bana birkaç yıl önce okuduğum bir kitabı anımsattı: Donovan Hohn'un, 10 Ocak 1992'de Pasifik Okyanusu'nda bir yük gemisinden denize dökülen ve daha sonra dünyanın çeşitli bölgelerinde karaya vuran, Curtis Ebbesmeyer dahil çok sayıda biliminsanın akıntılarını takip etmek için kullandığı, daha sonra *Friendly Floatees* (Oyuncak Ördek Olayı) adıyla anılmaya başlayan 28.800 plastik ördek ve benzeri oyuncakın hikâyesini anlattığı *Moby-Duck: The True Story of 28,800 Bath Toys Lost at Sea and of the Beachcombers, Oceanographers, Environmentalists, and Fools, Including the Author, Who Went in Search of Them* [Moby-Duck: Denizde Kaybolan 28.800 Banyo Oyuncakının ve Onların Peşine Düşen Lodosçuların, Okyanusbilimcilerin, Çevrecilerin ve Aralarında Yazarın da Bulunduğu Delilerin Gerçek Hikâyesi] (Wikipedia).

Bir dükkânda çok sayıda Nike marka ayakkabı görürüz ama 80.000 adet Nike ayakkabıyı bir arada hayal etmek oldukça zordur. 1990'da gerçekleşen bir kazada, 80.000 adet Nike ayakkabı kestirme yolu tercih ederek doğrudan okyanusa döküldü. Bu ayakkabılar şimdi yedinci kıtanın bir parçası.

RASHID JOHNSON – *Simon'ın fotoğrafına cevaben:*

"Beni en çok dehşete düşüren şey balının beyazlığıdır."

PHILLIP ZACH – *Simon'ın fotoğrafına cevaben:*

Kitabın içinde büyüyen mantar imgesini sevdim. Bu kitap, üzerinde bir şeyler büyüdüğüne göre, tam olarak çöp sayılmaz, değil mi?

ANDREA ZITTEL: Ben şu sıralar çevreler, mekânlar, yapılar ve bunların her birinin içerdiği düzen ve tertiple ilgileniyorum. Bunlar psikolojik de olabilir, fiziksel de: beden için mekânlar ve zihnin mekânları.

Özgürlük, baskı ve bu ikisinin sık sık diğerine dönüşmesi çalışmalarımın büyük bölümünün altmetnini oluşturuyor. Nasıl yaşamak gerektiğine dair yeni fikirler üretmek ya da yeni yaşam sistemlerini veya yapılarını denemek için kendi gündelik yaşamıma ve kişisel deneyimlerime başvuruyorum.

Son zamanlarda, özel alan, arazi veya ev sahibi olmanın toplumda üstlendiği işlev, mekânın en belirgin veçhelerinden biri hâline geldi. İnsanın sahip olabildiği mekânlar, özerklik, kalıcılık yanılsamasına ve kişinin kendi özgürlüğünü

denetleyebildiği yanılışına yol açıyor ama gerçekte bu mülkiyet sistemi bizi şirketlere, bankalara ve hükümete borçlandırıyor. Bir borç ve borçlu sistemi bu –yurttaş ve vergi mükellefiyiz. Yaşadığım çölde yaklaşık 140 dönümlük bir araziye “sahibim” – ama beş yıl boyunca vergimi ödemesem hükümet arazimin tamamını elimden alır ve satılığa çıkarır. Öyleyse bu arazi gerçekten benim mi? Mekân sahip olunabilecek bir şey mi?

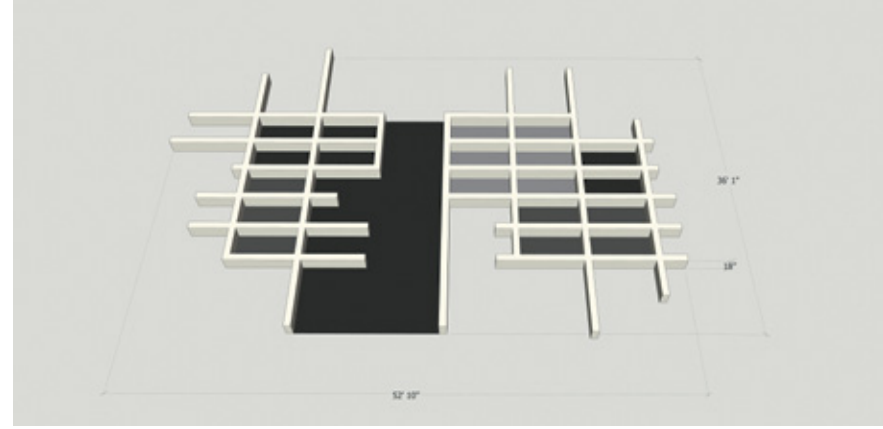
Toprak iyeliği ve toprağı etrafını çevirerek özel mülke dönüştürme uygulamaları bütün dünyada büyük bir hızla hayata geçiriliyor. Silvia Federici *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons* [Dünyayı Yeniden Büyülemek: Feminizm ve Müşterekler Siyaseti] adlı kitabında, toprağın köylerde ortaklaşa kullanıldığı ve onu ekip biçmeye ihtiyacı olan herkesin kullanımına sunulduğu Afrika gibi yerlerde, uluslararası şirketlerin toprağın özelleştirilmesini nasıl teşvik ettiğini anlatır. Bu mekânlar daha önce hiç özel mülk olmamıştır ama şimdi temellük etme ve özelleştirme süreçleri toprağı altyapı geliştirme ile petrol ve endüstriyel tarım uygulamalarının erişimine açmıştır.

Avrupa’da feodal dönemden sonra, insanları kataloglanabilecekleri, kayıt altına alınabilecekleri ve vergiye tabi kılınabilecekleri tek bir yere bağlamak için özel mülkiyet uygulaması yürürlüğe girdi – yani özel mülkiyet yurttaşlığın ön şartı hâline getirildi. Günümüzde bir evi peşin parayla veya taksitle satın almak için ödenen bedel, hepimizi bu kapitalist sistemde “hisseye sahipleri”ne dönüştürüyor. Kişisel özerklik yanılmasına inanabilmek için boyun eğiyoruz, çalışıyoruz ve para ödüyoruz.

Bu sistemin dışında var olanlar ise –evsizler veya müteciler– serbest dolaşımı yasaklayan ve insanların bedenleriyle istedikleri gibi var olabilecekleri kamusal veya müşterek alanların ortadan kalktığı bir kültür tarafından denetleniyor ve hapsediliyor.

İstanbul Bienali için hazırladığım işin adı *Kişisel Arsalar*. İnsan boyutunda mekânları betimleyen, alçak beton duvarlardan oluşan, kafes benzeri bir dış mekân heykeli. Yatak odalarından müstakil banliyö evlerine, ofis bölmelerine ya da mezarlıktaki kişisel arsalar kadar çeşitli kişisel alanları çağrıştıran basit ve kısmen soyut bir çalışma. Kültürümüz bizi psikolojik düzeyde iyice bireyselleştirirken, belirli mekânlara tahsis ettiği bedenlerimize de aynı işlemi uyguluyor.

Tim Ingold, antropolojinin, benim de kendime sık sık



sorduğum “Nasıl yaşmalı?” sorusuna yanıt arayan bir etik proje olduğunu savunur. Ingold antropolojiyi etnografiden uzaklaştırarak daha deneysel bir alana çeker. Antropolojinin spekülative bir inceleme olduğunu düşünür – insanlar hakkında değil, insanlarla birlikte çalışmalar yürüttüğünüz bir inceleme. Onun antropolojiye yaklaşımı, benim sanata yaklaşımıyla benzerlik gösteriyor. 1990’ların sonunda, Güney Kaliforniya’daki bir çölde küçük bir kırsal toplulukla birlikte yaşamak üzere New York’tan ayrıldım. Seçtiğim bölge büyükanne ve büyükbabam ile onların anne babalarının çiftlik işlettiği, dolayısıyla aşına olduğum bir bölgeydi ve sanatçı olmama rağmen “uyum gösterebildim.”

Projem, yaşamımı pratiğimin kendisi olarak sürdürme ve güncel sanatın sanat dünyası dışında ne tür roller üstlenebileceğini bulma amacı taşıyordu – ki o dönemde sanat dünyası, ABD’nin sadece belli başlı büyük kent merkezlerinde faaldi. Bir yandan da, bu iki farklı izleyici kitlesi arasında bağ kurmak amacıyla kâr amacı gütmeyen bir proje (High Desert Test Sites [Yüksek Çöl Deneme Sahaları]) başlattım. “Naif” yerel izleyicilere güzel sanatları dayatmak yerine, “olmadığımız şeylerden ders almayı”, farklı bireyler arasında karşılıklı saygıya dayanan verimli bir tartışma başlatmayı misyon edinmiştik. Burada yaşarken çok şey öğrendim – bu yaşam güncel sanata olan inancımı çok zorladı ve çalışmalarımı da “Nasıl yaşmalı?” sorusuna yakınlıştırarak kuvvetlendirdi.

YLVA SNÖFRID: Sevgili Nicolas, sevgili arkadaşlar,

Aynalar dünyasında yaşayan ikizim Snöfrid ve gerçek dünyada yaşayan Ylva ile birlikte tam bir dönüşümden geçtikten sonra, biz=ben izlemek zorunda olduğum bir yol buldum ve bu soruyu bu çizimle/mektupla yanıtlamak istiyorum. Kendimi ve

çalışmalarımı, geleceği gören ve -ister tablolarımı çevreleyen hava olsun, isterse tablolarımın üzerine atlayan kör kedim, tablolarım üzerinde yemek yiyen, hatta uyuyan ailem-kendisine kulak veren herkese gelecekte olacakları anlatmaya çalışan, kasabanın delisi ya da bir yabaniye benzer konumda görüyorum. Tablolarım gündelik hayatı sürdürmek için başvuru, bir ritüel hâlini almış mutak araçlar. Başka seçeneğim yok. Yaşam ve sanat edimlerinin iç içe geçmesini ve -Homeros'un genellikle "Psike" veya "eidolon"(hayalet) ya da "gölge" (skia) adıyla andığı, bir hayli hareketli olmakla birlikte

ebediyen cisimsiz kalmaya yazgılı olan hayalet tarifinde olduğu gibi- manevi kalmasını öngören kurala itaat etmek zorundayım.

Hakikati Biliyorum

Hakikati biliyorum - vazgeçin bütün diğer hakikatlerden!
Dünya üzerindeki hiçbir insanın mücadele etmesi gerekmiyor.
Bakın - akşam oldu, bakın, neredeyse gece:
Nelerden bahsedersiniz şairler, âşıklar, generaller?

Rüzgâr dindi artık, yeryüzü çiyle kaplı, nemli,
Gökyüzündeki yıldızların fırtınası yatışacak.
Ve çok yakında uyuyacağız toprağın altında hepimiz,
Toprağın üzerinde birbirine hiç rahat vermeyen biz.
Marina Tsvetaeva (1915)

REBECCA BELMORE: Dünyamız hâlâ yaralarını sarmaya çalıştığımız bir istila sonucunda enkaza dönüştü. Doğadan ayrı bir kültür-müzün asla olmadığını, ezbere olsa da, biliyorum.

Kayaya
bir demet tütün koydu
ruhlar için
minnet ve zarafetle
orada oluşumuzun nedenini
kabullendi sessizce.

Sessizce bekledim
Suyun ve rüzgârın
Kanosunu
Yönlendirmesini
Ağ attığımız yere.

Çocuktum
Az zaman önceydi.

LUIGI SERAFINI: ✨ (Ta) πάντα ρεῖ! [her şey akar] – кот ученый [biliminsanı kedi] zaman akıp gittikçe, şarkı söylüyor, parce que la vida es sueño, rêve lucide [çünkü hayat bir rüya, kontrollü rüya] & 缘分 [kader] ...kaplan, kaplan, ıslıl ıslıl yanan, gecenin ormanında / öfkelen, öfkelen ışığın ölümünün karşısında!

PAKUI HARDWARE: Bu tür ikiliklerin yüzyıllar boyunca suni bir şekilde inşa edilip korunduğu Batı kültüründe bu ayrımlar sonunda ortadan kalkarken, çok sayıda yerel kültür ve toplulukta insanla doğa ya da özneye nesne arasında ayrım yapmaktan her zaman kaçınıldığı yolunda bir yorumda bulunuldu ve biz bunu özellikle vurgulamak gerektiğini düşünüyoruz. Öte yandan, son yirmi-otuz yıldır Batılı kültürlerde bu sınırlar bilim ve felsefe aracılığıyla yavaş yavaş aşınıyordu ve Antroposen/ Kapitalosen/Khtulusen bu aşınmayı eşi benzeri görülmemiş bir şekilde hızlandırdı. Yenileyici tıbbi veya doku mühendisliğini ele alalım: Kendi kendini yenileyen hücre mühendisliğine ya da bedeninin dışında doku ve organ üretme işine soyunan bu alanlar sadece doğal olanla yapay olan arasındaki sınırları değil, canlı ve durağan, kapalı/birleşik ve parçalı/açık unsurlar arasındaki

sınırları da zorluyor. Bu organlar zombilere benziyor – yaşamı uzatıyorlar ama bu yaşamın merkezinde bir beyin veya bir amaç yok. Bedenin dışındalar ama öz itibarıyla onunla ilişkili kalmaya devam ediyor, şu ya da bu bedene dönmeye hazır halde varlıklarını sürdürüyorlar.

Bir süredir geliştirdiğimiz *Vücutdışı* adlı bir dizi yaptık, bu tür bedensiz organlardan oluşan bir toplama, birbirine hiç benzemeyen doğal ve insan eliyle yapılmış malzemelerden oluşan küçük Frankenstein yaratıkları. Bu yaratıkların simaları yabancı dokularla dolu Petri kaplarını ya da şeffaf at nalı yengeçlerinden yapılma maskeleri andırıyor.

Biliminsanları ellerinin altındaki modern laboratuvar teçhizatı ve muazzam bilimsel bilgi hazinesine rağmen denizanalarının ölümsüzlüğünün, ölümden kaçınmak için embriyo aşamasına geri dönerek poliplere ve sonra tekrar büyüyerek denizanasına dönüşmelerinin sırrını çözemedi. Ufacık beyinsiz varlıklar olan *turritopsis dohrnii* denizanaları insanlığın yüzyıllardır ulaşmaya çalıştığı şey olan ölümsüzlüğü hiç çaba sarf etmeden başarabiliyor. Bu insan-olmayan gençleşme süreci sadece bilimin değil, (elbette ki!) ekonominin de esas hedefi. Tıpta ve bilimsel araştırmalarda kullanmak üzere at nalı yengeçlerinden variller dolusu mavi kan kültürü alınıyor, denizkestaneleri ve denizanaları laboratuvarlarda dikkatle inceleniyor. Modern biliminsanları insan-olmayan türleri inceleyerek bilgi edinmeye ve şifa yöntemleri geliştirmeye çalışan şamanlara benziyor, onlardan tek farkları ellerinin altındaki daha soğuk aygıtlar ve araçsal zihinleri. Bir laboratuvar da ölümsüz denizanalarının dönüşüm döngüsünü incelemenin, Jeremy Narby'nin *The Cosmic Serpent* [Kozmik Yılan] (1998) adlı kitabında bahsettiği stereografik incelemeyle aynı şey olduğu, bilimsel ve şamanik perspektifleri yapay bir ayrımla birbirinden ayırmayıp aksine kaynaştıran bir yaklaşıma sahip olduğu da söylenebilir. Daha da ileri gidecek olursak, iki perspektifi kaynaştırmaktan ziyade çoklu perspektifler üretin; birbirinden tamamen farklı iki insanı görüşü bir araya getirmekle kalmayıp denizanalarının, (esasen suda yaşayan bir örümcek cinsi olan) at nalı yengeçlerinin, suylanlarının ve ahtapotların perspektiflerini bir araya getiren bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Hatta “inceleme”yi de reddettiği, “görmek”le yetindiği ya da bütün bedeniyle duyumsadığı,

örümcek bacakları üzerindeki ufacık kollarla uzama sürtünerek hareketine devam ettiği de söylenebilir.

Varsayımları bir kenara bırakarak ileri, çok daha ileri gitmek mümkün.

KORAKRIT ARUNANONDCHAI:

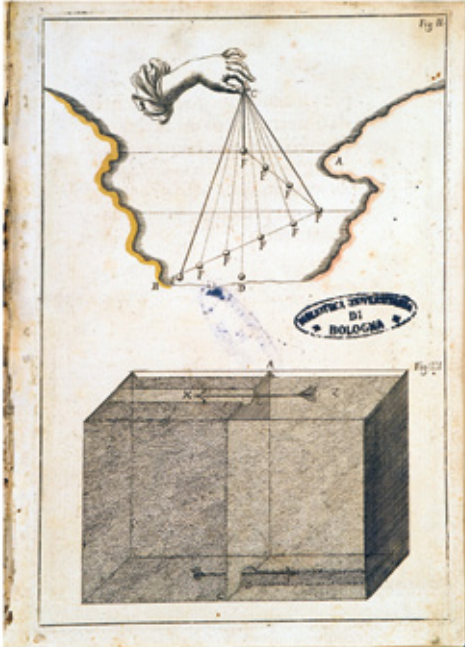
tarihle birlikte tuhaf adları olan insanlarla dolu bir odada 4

Bu odada müzik olmayacak	200.000 yıllık evrim süresinde
Sadece yeryüzüne bırakılmış	Seninle bir olmayı başarabilecek
yara izleri	miyiz?
Bu yara izlerinden yeni türler	
doğacak	
Yeni açılmış yaralarıyla	Ve Yüce Ruh'un akışında
	maddilikten arınmayı?
Bu veri denizinde güzelliği	
bulabilecek misin?	Yoksa alternatif bir zaman
	çizgisi mi bu?
Sadece senin için geride	
bıraktık onu	Erişmek için gerekli donanıma
	sahip olmadığımız
Tenine yağmur yağdıracak bir	
bulut	Şu tuhaf dünyamıza
Ve bedenin emecek yağmuru	
	Bir imgeler hiyerarşisi
Tanrının ruhu terk etti	Biçimlendiriyor yaşamın
yeryüzünü	düzenini
Geridönüşümü imkânsız	
bedeni de, bu dünya işte	ÖLÜM
uzuvları	Ölümün düzenini biçimlendi-
ve sözleri ise	ren kim?
gelecek kuşakların tekrar	
tekrar yorumlayacağı	Bir keresinde biri bana
şiiirler olarak kaldı geriye	reenkarnasyon kavramını
	açıklamıştı:
Chantri	“evren ruhların oluşturduğu
	koca bir nehirdir”

“senin, benim ve var olan her şeyin ruhu”
 “bu ruhlar durmaksızın reen- karne olur”
 “ne geçmiş ne gelecek”
 “ne de şimdi olan”
 “bir zaman çizgisinde”
 Chantri
 Bu teoriye göre
 Benim büyükannem olarak dünyaya gelmiş olabilirdin
 Nesnel açıdan dünya düzdür Her şey her şeye eşittir ve birbirinin yerine geçebilir Ben dahil Sen dahil
 Yalnızım
 Peki ama bir tür, senin gibi bir hayvanla benim gibi bir fikir arasındaki bir dizi ilişkiden başka bir şey değilse, nedir?
 İlişkimizin temelindeki bu mutasyona uğraticı genin içinde Çok uzun zaman önce unuttuğun bir şarkıyı duyabilirsin Vietnam savaşı sırasında nasıl bir yaşamın vardı? Devrim sırasında İran nasıl bir yerdi?
 Tarihin fırça darbeleri seni nasıl resmetti?
 Peki yara izlerine ne olur
 Deri iyileşmeye
 Sargılar gevşemeye başladığında?
 Hava ruhlarla dolu
 Bu bedendeki veriler hâlâ canlı ama bir döngünün içine sıkışmış
 Benim için artık şimdi yok İlişkiler kendilerini feshediyor Nesneler bile Adlarını unuttum hepsinin.
 Neyse ki gelecekteki senin bir sürü adı olacak Bazıları seni Naga diye adlandıracak Hiçbir zaman yok olmayacak Bir veri olarak var olacaksın
 Geçmişten gelen bir korku türün bütün üyelerini birleştirir İnanç
 Bir insan olmanın verdiği sevinç
 İnançların var mı Chantri? Safaride
 Hangi türün yaşamının daha değerli olduğunu biliyor musun?
 Hangisi?
 Toprak yanıtını verdi

Çünkü ölümden herkes eşittir Hepimiz bir maddeye dönüşürüz
 Çürüyen bir beden bir şiire dönüştürülebilir bazen
 Rüyalarında bir metropolsün Devasa bir nilüfer çiçeğinin ağırlığını taşıyacağını umut ediyorsun
 Ekler
 “İnsan Oluş”un 3. bölümünde
 Habil’in bir taşı vardı
 (insanlığın beşiği)
 Bizden sonra gelecek türler bunun bilgisayar olup olmadığını soracak
 Ve gökyüzündeki göz yanıt verecek
 EVET
 Kontrol olasılığı ruhun kendisinde mevcuttur
 Dininizde Mimarinizde Tarihinizde
 Özgürlükte Barışta çıkar ortaya
 Geleceğin dev sıçanı
 Bir rüyada karşılaşmıştık seninle
 Senin kılığına girmiş, oynadığımı hatırladım
 Bu hapishanenin parmaklıkları sevgiden yapılmış
 Bilincin bir beden dışında da var olabilmesi için
 Dünyanın vertigosunu deneyimlemek
 Ve ışığa karıştığını görmek için Çözülme
 Yumuşaktır
 Hafiftir
 Bir fısıltı gibi
 Yeryüzünün bizi içinde bulduğu mağaradan
 Bulutlara kadar
 Dönüşeceğiz
 Bu odada
 Müzik duyuyorum
 Bir yerden
 Pek aşına olmadığım
 Ama kendimden bir şeyler bulduğum Sesi üzerinden
 Soluğunun

ARMIN LINKE: *Okyanusu İncelemek*, derin deniz minerallerinin dahil olduğu okyanus kaynakları madenciliğinin sanayi, bilim, siyaset ve ekonomiyle teknokrasi bakımından içli dışlılığını araştırıyor. Film, bilimsel araştırmalar ve yasal çerçeveler, okyanusların geleceği hakkındaki uluslararası konferanslar ve Büyük Okyanus'taki yerel militan gruplar arasında karmaşık ağ bağlantıları örüyor. Haritacılık ve bilimsel yöntemler bu ağların başlıca araçları. İstanbul Bienali'ndeki bu yerleştirme için, Kont Luigi Ferdinando Marsili'nin 1679-80 yılları arasında İstanbul Boğazı'nda yürüttüğü, sualtı ölçümlerinin başlangıcı sayılabilecek çalışmasının içindeki tarihsel metinleri ve çizimleri araştıran okyanusbilimci Prof. Emin Özsoy'la birlikte Bologna'daki Marsili Müzesi'ni ziyaret ettik.



Belgeden ekran görüntüsü, Nadia Pinardi, Emin Özsoy vd, *Denizi Ölçmek: Marsili'nin Oşinografik Gezisi (1679-80) ve Oşinografinin Kökenleri*, Nisan 2018.

TURIYA MAGADLELA:

Merkezini kaybetmiş bir
dünyanın antropolojisi
Bir şiir

Bunun üzerine düşünelim o
zaman
Birlik içindeki boşluk
Eksiklik
İçerideki delik
"Imbo bo" – (delik anlamında)
Kolaylıkla doldurulabilir
Seksle
Sarhoş eden gençlikle
Yalanlarla
Sahtekârlıkla

Zehirli ilişkilerle

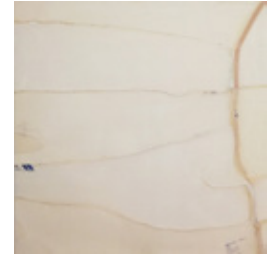
"Impilo ka lova"
"S'maidical"
"Heathcliff, benim, Cathy"

Anne
Vajinanın içinden
Rahme
Geri
Dönmek isteyen
Bir adamın enerjisi
"Herkes biliyor feela"
"Rahmim kabahatli"

Merkeze dönmek
Rahme dönmek

Korku

Afrika'da Tanrı
Afrikalı



Ekonomik sistemlerin	
Ataların	Klasik Avrupa kültürüne karşı
Evrimi	Afrika kültürü
	Görmezden geldiğimiz
“Eşitsizlikler”	benzerlikler
	“Ben hiç kuğu gölü balesi
Doğaüstü	yapmadım”
Üçüncü göz	
	Mülkiyet
İnsan-lıktaki bencillik	Editörlük
	Yazarlık
Endişe verici finansal durumlar	Başlık
Yoksulluk	Manzara
Aşk	Hadi bunlar üzerine
Açgözlülük	düşünelim

JOHANNES BÜTTNER: Sevgili arkadaşlar,

Ben sahada bulduğum malzemeleri dahil ederek mekâna özgü bir iş üreteceğim. İşimin ve malzemelerin bu konuyu ayrıntılı olarak nasıl yansıtacağını birlikte göreceğiz. Burada size yakın zamanda okuduğum ve hem çalışmamla hem de bu konuyla ilgili olduğunu düşündüğüm metinlerle ilgili düşüncelerimi aktarmak istiyorum.

1937 tarihli *Zum Gefühl der Ohnmacht* [Güçsüzlük Hissi Üzerine] başlıklı metninde Erich Fromm, güçsüzlüğü ve insanların elleriyle kurdukları dünyaya yabancılaşmalarını ele alır. İnsanlar harika şeyler üretirler ama o şeyleri karşılarında bulduklarında korkar, kendilerini o şeylerin efendisi gibi değil, kölesi gibi hissederler. O materyalist dünya tamamıyla bir canavara, nasıl yaşamaları gerektiğini dikte eden bir tür “Riesenmaschine”ye [devasa makine] dönüşür. Fromm insanlığın bu kadar yüksek bir endüstriyel standart tuttururken, diğer taraftan nasıl olup da bizzat yol açtığı savaşımlardan ve kendi habitatının yıkımından oluşan bir felaketi engelleyemediğini açıklayamayan, gelecekteki bir tarihçiyi hayal eder.

Michel Serres, *All in the Lifeboats* (2011) [Herkes Cankur-taran Teknelerine] başlıklı metninde sadece karaya vurmanın

–hayatta kalabilmek için bütün güçleri birleştirerek doğaya karşı sürdürülen savaşın– gemide süregelen tartışma ve özyıkım sürecini durdurabileceğini yazar. Bu öykü tabii ki Nuh’un Gemisi anlatısına bir göndermedir ve kıyamet senaryolarının yazının kendisi kadar eski olduğunu gösterir.

2017’de The Invisible Committee [Görünmez Komite], *Now* [Şimdi] adlı makalesinde protesto gösterilerinin ve materyalist dünyanın simgelerinin ortadan kaldırılmasının protestocular arasında saygı dolu bir dostluk ilişkisine yol açışını tarif eder: “İsyanlarda insanın kendisinin ve başkalarının varlığı parıldamaya başlar, Devlet’in üretme becerisine sahip olmadığı duru bir kardeşlik oluşur. Örgütlenmiş isyan bu toplumun yaratamadığı şeyi üretme kapasitesine sahiptir: Canlı ve tersine döndürülemez bağlar.”

Gazeteci Deniz Yücel, 2013 yılında İstanbul’da gerçekleşen –şehirdeki bir parkta bulunan ağaçları koruma amacıyla başlayan– Gezi protestoları hakkındaki metinlerinde, çeşitli dini gruplar, solcu ve sağcı aktivistler, LGBTİ hak savunucuları, futbol taraftarları, sendikalar, Kürtler gibi marjinalleşmiş etnik gruplar ve herhangi bir politik geçmişi olmayanların bir topluluk oluşturmak ve protesto etmek için bir araya gelişini anlatır.

Şebekeleri, görünmez yapıları vb. ile materyalist dünya, kontrolden çıkmış bir Golem’e benzer. Ben çalışmamda Erich Fromm’un “geleceğin tarihçisi” bakış açısını benimseyeceğim. Yıkıcı bir “Riesenmaschine”yle [dev makine] hesaplaşan ütopyacı anlatılar beni yakından ilgilendiriyor.

SIMON STARLING: İstanbul için hazırladığım yeni işime dair, bir bakıma söz konusu soruyla da ilişkili olan notlarımı paylaşmak istiyorum.

16. İstanbul Bienali’nin odak konularından ve bienalin coğrafi konumundan kısmen ilham alan bu yeni işimde, Henry Moore’un (1898-1986) bir heykelinin yeniden işlenmesi veya yeniden düzenlenmesi olarak tanımlayabileceğimiz eski bir çalışmamı tekrar ele alıyorum. *Parazit İstilas* (Midye Kaplı Moore), Toronto’da nehir kenarındaki The Powerplant adlı galeride düzenlenen bir sergi için 2006 ile 2008 yılları arasında tamamlandı; bu heykelde görünürde birbiriyle bağlantısız iki hikâyeyi bir araya getirerek sanat tarihi

siyasetiyle çevre siyaseti arasında bir çarpışma yaratmaya çalıştım.

Bu hikâyelerin ilki, modernizme yerel bir yaklaşımı olmasına rağmen küresel çapta bir kariyer inşa etmeyi başarmış olan heykeltıraş Henry Moore'la ilgili. Moore'un çalışmaları Toronto'ya tanıtan kişi, sanat tarihçisi ve casus Anthony Blunt'tı. Blunt Londra'daki Courtauld Enstitüsü'nün direktörlüğünün ve KGB için yerine getirdiği görevlerin yanı sıra, 1947'de Toronto Sanat Galerisi'ne danışman oldu. 1954'te Moore'un kısa süre önce tamamlanmış *Kalkanlı Savaşçı* (1953-54) adlı heykelinin galeri tarafından satın alınmasını teklif etti. Bu gerçek boyutlu figür Moore'un 1952'de İngiltere'de deniz kenarında bulunduğu bir çakıl taşından esinle yapılmıştı ve bu alışılmadık derecede kaba, erkekçi figürün koleksiyona dahil edilmesi büyük ihtilafa yol açtı. Belediyenin Moore'un *Üç Yönlü Parça No.2: Okçu* adlı çalışmasını Nathan Philips Meydanı'na dikmek için satın alması da benzer bir tartışmaya sebep oldu ve şehrin sanat camiasının farklı cenahlarında milliyetçi bir muhalefet baş gösterdi.

Moore'un *Kalkanlı Savaşçı*'sını temel alan *Parazit İstilas* (*Midye Kaplı Moore*) adlı çelik heykelim bir buçuk yıl boyunca Ontario Gölü'nün sularında bırakıldı. Bu süre boyunca giderek büyüyen bir zebra midyesi kolonisinin istilasına maruz kalan heykel, Henry Moore'un Toronto sanat camiasına tanıtılmasıyla, Soğuk Savaş'ın sonunda Great Lakes göller yöresine gelen ve bütün bölgeyi istila eden zebra midyelerinin hikâyesinin beklenmedik bir biçimde iç içe geçmesine sebep



oldu. Günümüzde bölgedeki göllerde gelişip büyüyen yaklaşık yüz seksen türden biri olan zebra midyesi, 1980'lerin ortası gibi yakın bir tarihte Karadeniz'den yola çıkan ticaret gemilerinin balast suları ile bölgeye gelmişti. Aslen Rusya'nın güneydoğusundaki göllerde yetişen bu ufak, gövdesi çubuklu savaşçı tür, Great Lakes'in ekosisteminde radikal bir dönüşümü de beraberinde getirdi ve yerel hayvan popülasyonu ile şehir suyu şebekesinde büyük sorunlara yol açtı.

Daha sonra Ontario Sanat Galerisi tarafından satın alınan, gövdesi zebra midyeleriyle kaplı *Parazit İstilas* önce Moore'un *Savaşçı*'sının hemen yanında sergilendi ama heykelin protein bakımından zengin yüzeyindeki güve istilas nedeniyle sergiden kaldırıldı. Bu beklenmedik istila, galeride görevli olan Sherry Phillips ve Sjoukje van der Laan'ın idare ettiği uzun bir muhafaza sürecinin başlamasına neden oldu. Bu süreç, kamusal alanda yürütüldü. Müzenin çağdaş sanat galerilerinden birinin büyük panoramik penceresinin ardında yürütülen muhafaza işlemi bir yandan heykele yepyeni bir yaşam bahşederken, bir yandan da görünürde dışı kapalı olan müze ortamıyla müze duvarlarının ötesinde kalan "doğal" dünya, doğayla kültür arasında çetrefil bir ilişki oluşmasına yol açarak çalışmaya dokunaklı bir boyut kattı. Keskin gözlü bir heykeltıraşın sahilde görüp aldığı, mecazi anlamlarla yüklü bir çakıl taşı olarak yepyeni bir yaşama başlamış olan, insan elinden çıkma formun "doğa"ya geri döndürülmesiyle kendi yaşamına başlamış bu heykel, titiz bir bilimsel işlem den geçti. Bu sürecin dramaturjisi ve estetiği işin temsili anlamını yoğunlaştırmış gibi görünüyor. İstanbul için hazırladığım yeni işimde işte bu anlamı araştırmayı planlıyorum.

URSULA MAYER: Göksel bir cisim boşlukta süzülüyor, görüntüsünün oluşturan pikseller harekette akıcılık sağlamak için düzeltilmiş. Sakin bir şekilde, sıvı kristaller arasında öylece duruyor. Beklerken dans ediyor, dönüyor, davet ediyor, çağırıyor. Dijital bir cehennemden, karanlıktan gün ışığına çıkmış sanki. Öne uzattığı ellerinden çıkan elektrik ışınlarını ve ışık huzmelerini görünce, çarpan kalbinin titreşimlerini duyumsuyoruz. Bir avatar, teknik şematik ve bedensel jestlerin bir melezi, bir tekno-yaşam sistemi. Davetkâr kollarındaki yanıp sönen parıltılarla bizi kendine doğru çağırıyor.

Evrenin sonu:
başlangıcı.
Durakla.
Başla.
Tekrar et.

Bilginin Ateşi Tüm Karmayı Yakıp Kül Eder adlı yerleştirmenin merkezi figürü, trans model Valentjin de Hingh'in rölantide duran avatarı. Video oyunlarındaki rölanti animasyonları, oyuncudan herhangi bir talimat gelmediğinde hafifçe soluk alıp verme veya ayaklarını sabırsızlıkla yere vurma gibi çeşitli bekleme edimlerinin canlandırılmasına verilen ad. [Donna] Haraway'ın 21. yüzyıl için siborg kavrayışının güncel bir versiyonu olan Valentjin rölanti animasyonu, insanın halihazırda insandan-daha-fazlası olan ağlarla iç içe geçtiği insan-sonrası dönemin ikonu niteliğinde. Yapay ve organik fenomenleri harmanlayan bu yerleştirme, insanla insan olmayan varlıklar arasındaki ayrımların kaybolduğu melez bir uzam üreterek müşterek "doğakültür" geleceğimizin neye benzeyeceğini tasavvur etmeye çalışıyor. *Ruh Kendini Makinelerde Resmeder* adlı daha kapsamlı bir çalışmanın bir parçası olan bu video yerleştirme, dijital ortamımızda cisimleşme ve maddeselliğin çağdaş formlarını araştırmayı sürdürecektir.

SUZANNE HUSKY: Starhawk'ın feminist eko-kurmacası *The City of Refuge*'un [Sığınak Şehri] Deveran (gyre) adıyla anılan plastik girdaba atıfta bulunduğunu ve kurmacada bu plastik girdabın 2050 yılında, gözden kolaylıkla çıkarılabilecek kölelerin zehirli plastik ürünleri hasat ettiği bir sahaya dönüştüğünü, korsanların da işin içinde olduğunu eklemek isterim.

CHARLES AVERY: Denizde bir yüzücü, güneş ışınlarının ısıttığı suyun tadını çıkararak süzülüyor. Yakınlarda bir ada var. Bir süre sonra, suyun yüzeyinin dalgalanmasından, yakınlardaki başka bir varlığın farkına varıyor. Büyük ve gizemli, ama dost bir varlık bu. Yaratık bir süre suyun altında geziniyor –bir ara havaya su püskürtüyor– kimi zaman kadının o kadar yakının-dan geçiyor ki istese elini uzatıp pürüzlü bedeninde gezdirebilir. Yüzücünün fiziksel varlığının farkında görünen, hafife alınmayacak, mekânı paylaşmanız gereken bir nesne o. Sonra birden

denizin derinliklerine dalarak gözden kayboluyor ve kadını sevinciyle baş başa bırakıyor.

Hakikat, yereldir. Ona sahip olamazsınız. Belki, şanssız yaver giderse, onunla yüz yüze gelebilirsiniz.

TURIYA MAGADLELA: İşimin diğer birçok figüratif çalışma kadar figüratif olduğunu düşünüyorum, ancak benim işimde figür ortadan kalkmış durumda. Sanat yapıtı, bir figürün, yani daha öncesinde orada olan insanın, artık sahip olmadığı ortamdır. Bu durumda isim Antroposen'i yansıtmıyor; işim durumun ta kendisi.

EVA KOŤÁTKOVÁ: Kamera ve makas aracılığıyla çevrelerinden (sıklıkla rızaları olmadan) koparılmış çeşitli varlıklar arasında geçici bir birleşme. (Şu anda içinde bulunduğum kâğıttan dünyanın kaosunun bir parçası bu. Yakın zamanda bienal için üzerinde çalıştığım empati yenileme makinesi hakkında bazı notlarımı paylaşacağım; bu, gelecekte gündelik yaşamda işe yaramasını umut ettiğim gerçeküstü bir makine).



TURIYA MAGADLELA – Eva Kotátková’ya cevaben: Senin kaosun benimkini, özellikle de hayvanlarla yaşadığım kaosu andırıyor.

AGNIESZKA KURANT: Son birkaç yıla yayılan çalışmalarım, doğayla kültürü ve kurmacayla gerçekliği birbirinden ayıran muğlak sınırlar arasındaki benzerlikleri araştırıyor. Bu değişken sınırların benzer olduğunu, gerçekliğimizin konstrüktivist niteliğinin ürünleri olduğunu düşündüm hep. Gerçeklik, çok sayıda başka yapıdan ve eylemlilikten oluşan bir hologramdır. Kurmacalar toplumsal gerçekliğimizin yapıtaşlarıdır. Toplumun oluşmasını para, tanrılar ve yasalar gibi müşterek kurmacalar veya toplumsal yapılar sağlamıştır. Uygarlık tarihinde hem çeşitli insan toplulukları hem de insan olmayan varlıklar, sömürgeleştirmeyi meşru kılacak şekilde resmedildi. İnsan/doğa/teknoloji veya doğal ve yapay gibi bölünmeler de türümüzün doğayı sömürgeleştirme ve kendine tabi kılama hakkını elde edebilmek için icat ettiği yapı veya kurmacalardan bazıları. Tobias Rees gibi işbirliği yaptığım bazı antropologlar bu meseleleri mikrobiyom incelemeleri, daha önce var olmayan ve katılsal olmayan organizmaları üreten Crispr ve yapay zekâ çalışmaları kapsamında ele alıyor; “kültür”, “doğa”, “yapay” gibi terimleri tamamen kullanım dışı bırakmayı planlıyorlar. Bu konuların merkezini oluşturduğu bu söylemleri sömürgecilikten arındırmak için tamamiyle yeni bir terminoloji oluşturulmasına ihtiyaç var gibi görünüyor.

İnsan ve doğal/yapay bölünmesindeki dönüşümlere dair sorular çalışmalarımın temelini oluşturuyor. İşlerimin büyük bölümü, evrendeki insan failer ile insan olmayan failer arasındaki karmaşık etkileşimi yansıtmak amacıyla doğayı taklit ediyor; canlı organizmalar ya da kendi kendine örgütlenen karmaşık sistemler gibi davranıyor. Son işlerimi insan olan ve olmayan çok sayıda failden oluşan kitlelerden dış destek alarak gerçekleştirdim. İnsan dışı zekânın çeşitli biçimlerini, hayvan, bakteri, yapay zekâ türlerini ve kolektif zekâ olgusunu araştırıyorum.

2008’de Londra’daki Frieze Projects’te *Ready Unmade* [Hazır Olmayan Nesne] adlı işimi sundum. Bu iş için üç papağana köpek gibi havlamayı öğretecek bir kuş eğitimcisiyle anlaştım; bir tür, iklim değişikliği ya da nükleer felaket

sonucunda mutasyon geçirirse ve bunun sonucunda bir başka türün diline adapte olarak o dili öğrenirse neler olur sorusunun cevabını hayal etmeye çalıştım. Papağanlar birkaç gün boyunca birbirlerine havlayıp durdular ve böylece bir iletişim yanılmasına yol açtılar.

Faillerin çokluğuna ve doğal ve yapay unsurlar arasındaki sınırların bulanıklaşmasına dair bu araştırmam çerçevesinde, kolektif zekâyı sanat üretimine uygulamaya başladım. Kolektif zekâ insani-olmayan zekânın bir parçası. Biyolojide, fizikte ve sosyal bilimlerde gözlemlenen bir olgu. Batı kültürü, herkesin zekâsının beyinde yerleşik bulunduğu bireyselleşmiş zekâ varsayımını temel alır. Buna karşın, günümüzde bilim insanları zekânın aslında başka varlıklarda da olduğunu kanıtlamışlardır. Cıvık mantar, bakteri kolonileri ve termit kolonileri gibi süper organizmalar, paylaşılan bilincin ve kolektif zekânın birer örneğidir. Kolektif zekâ, bütünün parçaların toplamından fazla olduğuna işaret eder. Bir sistemdeki unsurlar arasında gerçekleşen binlerce veya milyonlarca etkileşim sonucunda, doğrusal olmayan ve genellikle hiç beklenmedik bir şekilde yepyeni formların ortaya çıktığı durumlarda karşılaştığımız bir olgudur. Bu olgu termit ve bakteri kolonilerinde, kuş sürülerinde, inter-nette, toplumsal hareketlerde, menkul kıymetler borsasında, kent dokusunda, trafikte vs. gözlemlenebilir. Gtgede gelişmekte olan bu toplumsal olguları çözümlerken, sanat üretimimde alternatif bir yaklaşım benimsemeye başladım ve işlerimde insan olan ve olmayan binlerce failin kolektif zekâsından destek alıp bunları dış kaynak olarak kullanmaya başladım.

2014’ten beri termit kolonilerini kullanarak melez heykeller üretiyorum (A.A.I., 2014-devam etmekte). Bu işler için yaklaşık bir milyon termitten oluşan termit kolonilerine gevşek renkli kum, altın ve kristal alaşımı sunuyorum ve birkaç ay sonunda, topluluğun kolektif zekâsı bu alaşımdan bir termit höyüğü inşa ediyor. Bu canlı, renkli ve parlak heykeller doğayla kültür arasında gidip gelen yapılar; her biri insan olmayan failerin (termitlerin) bir ürünü, doğal bir oluşum (kaya) ve sanatsal bir form. Faillerin çokluğu ve gelecekte daha karmaşık kolektif formların yerini alabileceği bireysel eser sahipliği kavramının ortadan kalkması gibi konuları araştırıyorum (bu, Wikipedia gibi kolektif bilgi üretimi mecralarında halihazırda hayata geçmiş bir gelişme).

Günümüz insanı, hepsi eşzamanlı olarak faaliyette bulunan,

çoklu faillerden oluşan bir karışım. Aşağıda doğal ile yapay veya doğa ile kültür arasındaki bulanıklaşan sınırları araştırdığım iki örneği sunuyorum; ikisi de insani, özerk olduğu varsayılan karar verme mekanizmalarıyla ve bu sürece katılan mikrobiyal ve algoritmik failerle ilişkili.

Çok sayıda çevrimiçi şirketin insan davranışları analizine göre, karar verme mekanizmalarımızın büyük bölümünde otomatikleştirilmiş ve en iyi haline getirilmiş algoritmalarından destek alıyoruz: GPS'ler, çöpçatanlık uygulamaları ve doktorlardan çok daha isabetli tanımlar koyan, algoritma destekli tıbbi tanı sistemleri bunlardan bazıları. Yakın zamanda bilgisayar algoritmaları, bize en uygun eğitimin ne olduğu, kiminle evleneceğimiz veya hangi partiye oy vereceğimiz gibi konularda insanlardan çok daha iyi tavsiyelerde bulunacak seviyeye gelebilirler. Çok sayıda biliminsanın yürüttüğü araştırmalara göre, bir kişinin en önemli beş kişisel özelliği, sadece internetteki tıklama modeline bakılarak %80 oranında bir kesinlikle belirlenebilir ve bu da gizli tutmayı tercih ettiğimiz kişisel özelliklerimizin sonunu getirir. Yapay zekâ, sadece tıklama örüntülerimize bakarak ve herhangi bir kişisel veriye başvurmadan, sevgi, kırgınlık, depresyon veya intihar eğilimi gibi hislerimizi biz onları duyumsamadan, hatta onların farkına bile varmadan öngörebilir. Bu da gelecekte insanların oy kullanma şekillerini etkileyebilir.

Toplularımız, tercihlerimizin ve arzularımızın özgür irademizi yansıttığı ve kimsenin bu iradeye erişemeyeceği veya etki edemeyeceği varsayımı üzerine kuruludur. Ancak bugün, şirketler ve hükümetler insanların karar verme mekanizmalarına izinsiz müdahale edilmesini sağlayacak teknolojiler geliştiriyor. Örneğin, insanların YouTube'da izlediği içeriğin %70'i algoritmaların oluşturduğu tavsiyelerin etkisi altında. Yuval Harari'nin de işaret ettiği üzere, hepimizin izinsiz müdahale edilebilir hayvanlar olduğu gerçeği 21. yüzyılda yaşamın belki de en önemli olgusu. Tercihlerimiz, arzularımız, kim olduğumuza ve en hakiki özlemlerimize dair inançlarımız iznimiz olmadan müdahale edilebilir; bunların hepsi başkaları tarafından idare edilebilir.

Öte yandan, bilimdeki yeni gelişmeler midemizdeki ve bağır-saklarımızdaki mikroorganizmaların akli durumumuz ve karar verme mekanizmalarımız üzerinde etkili olduğunu gösteriyor. Bu organizmalar depresyondan ve ruh halimizin değişiminden

sorumlu olabilirler. Dolayısıyla, davranışlarımızı yöneten ve mikrobiyomlar tarafından belirlenen alternatif bir mantığı da göz önünde bulundurmalıyız. Bakterilerin bağışıklık sisteminin zorunlu oyuncuları olduğunu idrak ettiğimizde, bildiğimiz anlamıyla benlik kavrayışımız da tamamen çöker. Mısır piramitlerini uzaylıların inşa ettiğini savunan bilimkurgusal yaklaşım bedenlerimize de uygulanabilir. Organizmalarımıza yabancı ama onunla simbiyotik bir ilişki içinde olan çeşitli mikrop türleri içimizde yaşıyor. Çeşitli hayvanların midelerinde bulunan panzehir taşından inşa edilmiş bir piramitten oluşan *Yabancı Arkeolojisi* adlı isimde bu içsel jeoloji ya da arkeoloji konusunu ele alıyorum.

Bu arada, ilişki kurduğumuz yeni yapay varlık türlerinin neden olduğu bir evrimsel dönüşüme de tanık oluyoruz. Bunlar bizimle farklı şekillerde konuşan veya iletişime geçen ve bizim de canlı varlıklar gibi davranmaya başladığımız canlı organizma benzeri nesneler: telefonlarımız, Alexa, Siri, Cortana, Rumba ve benzeri akıllı cihazlar. Ben sanat eserlerinin canlı özerk organizmalar olduğunu düşünürüm. Yakınlarda, 1996'da Japonya'da geliştirilmiş ve canlı organizmaları taklit eden yumurta biçimli, portatif, dijital oyuncaklar olan Tamagotchi'ler üzerine düşündüm. Bu oyuncakların düzenli olarak beslenmesi, okşanması ve yürüyüşe çıkarılması zorunlu. Bugüne kadar bütün dünyada yetmiş altı milyon Tamagotchi satılmış. Bütün Tamagotchi sahipleri hep beraber tek bir Tamagotchi'ye baksa, cıvık mantarlar gibi kolektif zekâyla hareket eden yapay bir kolektif organizma gibi davranırsa neler olacağını hayal ettim. Dağınık bir topluluk oluşturacak bu organizma bütün dünyaya dağılmış yüz binlerce insanın karar ve eylemleriyle hareket geçirdi. Bu organizma yüz binlerce insanın toplu tercihleri ve mikro-kararlarıyla şekillenirdi. Aslında yeryüzü de bir tür kolektif Tamagotchi. Hepimizin kolektif bir şekilde bakımını üstlenmek zorunda olduğumuz yumurta şekilli bir oluşum. Bu düşünceler, kolektif bir Tamagotchi gibi işleyecek bir çalışmanın ilham kaynağı oldu. Bu projeyi önce *Hayvan İnterneti* (2017-2018) başlığıyla, şimdi de İstanbul Bienali için *Dönüştürmeler* (2019) adıyla hayata geçirdim.

Dönüştürmeler, enerji konusunu ve enerjinin evrendeki bütün varlıkları yapaylığına veya doğallığına bakmaksızın kaynaştırmasını ele alıyor. Enerji, yapay zekâ algoritmalarını

işletecek (zekâ, ister biyolojik olsun ister yapay, her zaman bir alt katmana, bir taşıyıcıya gereksinim duyar) bir bilgisayarı çalıştırmak ve organizmaların işlemesi, metabolize olması ve evrilmesi için gereklidir. Enerji ayrıca jeolojik formların yaratılması için de gereklidir.

Toplam değeri aynen petrol ve gaz gibi tam olarak hesaplanabilen, paraya dönüştürülebilir ve yeraltından çıkarılabilen toplumsal enerjilerin gücünün yükselişe geçtiği bir dönemde yaşıyoruz. *Dönüştürmeler*, hareket halindeki bir töz olarak görülen enerjinin toplumsal enerjiden termal enerjiye veya elektrik enerjisine dönüştürülmesinin yollarını araştırıyor. Bu yapıt, yaşayan bir organizma gibi dinamik değişimler ve mutasyonlar geçirerek zamanla evrimleşiyor. Çeşitli toplumsal olguları ve toplumsal enerji akışlarını sıvı kristallerin evreler arası geçişleri üzerinden resmediyor. Bu sürekli gelişen kristal tablo, dünyadaki protesto hareketlerinin Twitter beslemelerinden toplanmış ve bir algoritma uyarınca bir araya getirilmiş toplumsal enerjilerin dinamiklerine göre dönüşüyor. Sonuçta maddede gerçek dönüşümlere yol açan kümelenmiş toplumsal enerjilerin ve insan davranışlarının kolektif termal ayakziki elde ediliyor.

Enerjileriyle termal ayak izini üreten insanların haberi olmadan, kolektif olarak ve bilmeden yapılan bu tablonun yüzeyindeki renk ve biçimler sürekli değişecek. Çalışma, gerçek yaşam girdilerinden beslenen, hesaba dayalı, temsili bir “yapay toplum” modeline bağlı. Bu iş için özel olarak üretilmiş bir yapay zekâ sezgi-analizi programı dünyadaki protesto hareketlerinin Twitter beslemelerini ayrıştırarak kümelandiriyor. Tablo, protesto hareketlerine belli bir anda hâkim olan toplumsal enerjiyi ve mutluluk, coşku, umut, nefret, öfke ve hüsrân gibi ruh hallerini temsil ediyor: Soyut bir enerji manzarası, kümelennmiş toplumsal sermayenin kolektif zekâsının bir portresi, toplumsal enerjilerin güncel sıcaklığının daimi turnusol kâğıdı.

Bu iş, Manuel DeLanda’nın Gilles Deleuze ve Félix Guattari’nin “tekilliklerin kümelenmesi” kavramına (*assemblage*) getirdiği yeni yoruma atıfta bulunuyor; söz konusu teori, maddi sistemlerin kendi kendine örgütlenme yollarını araştırır ve bu sistemi toplumsal, dilsel ve felsefi boyutları da kapsayacak şekilde genişleten dinamik bir sistem teorisi. Bir yandan da, bir toplumun kolektif zekâsının, moleküllerin veya partiküllerin

davranışına ya da bakteri kolonilerine benzer denklemlerle tarif edilebileceği toplumsal fizikten yararlanıyor. Bir ekosistem, bir dengeleşim, farklı aşamalardan geçen karmaşık bir uyarlanabilir sistem olan *Dönüştürmeler*, enerji ve sermayenin evrende nasıl hareket ettiğini inceliyor.

Günümüzde ekonomi, enerjinin dolaşımına ve çeşitli formları terk edip yeni formlara bürünmesine giderek daha çok bel bağlar oldu. 21. yüzyılda –kümelenmiş değeri algoritmalarla hesaplanabilen– toplumsal sermaye, finansal sermayeden çok daha önemli bir rol oynuyor. Bunun sonucunda, toplumsal enerjiler de bir ölçüde enerji piyasasının bir parçası haline geldi: Tıpkı kömür, petrol ve gazın doğal ortamdan çıkarılması gibi, toplumsal enerjiler de yeraltından çıkarılıyor ve nicelikleri algoritmalar aracılığıyla tam olarak ölçülebiliyor. “Halkın gücü”nün değeri toplumsal fizik ve niceliksel analiz kullanılarak eksiksiz ölçülebiliyor. Bugünün küresel ekonomisi enerjinin bilgiye ve sermayeye akışları ile dönüşümlerini temel alıyor.

Bu iş bir yandan da bilim insanlarının uzun zamandır yürüttüğü, insanların sanatsal yaratıcılığını kopyalayabilecek bir yapay zekâ tasarlama girişimini konu ediniyor. Burada da, kalabalık insan kitlelerinin uğraşlarından faydalanan, yapay zekâyla çalışan bir sanatçı temsil ediliyor.

İstanbul için hazırladığım ve yine doğayla kültür arasında salınan bir başka çalışmam da, kurgusal bir spekülâtif jeolojik oluşum. İnsanların yeryüzünün jeolojisi üzerindeki etkilerini ele alan güncel tartışmaları takip ederek, hem yaşam tarzlarımızın hem de, Fordizmin iklim değişimine yol açan etkisinden bir hayli farklı olacağı tahmin ettiğim, post-Fordist ekonomik üretim tarzlarının yol açacağı ve yakın gelecekte ortaya çıkması muhtemel jeolojik oluşumları araştırıyorum.

Buradaki çıkış noktası, yakın zamanda tespit edilmiş olan yarı-jeolojik bir oluşum: Detroit akik taşı veya Motor City akik taşı adıyla da bilinen Fordit. Bu oluşum Detroit’te ve başka yerlerdeki otomobil fabrikalarında otomobillerin püskürtme boya kullanılarak elle boyandığı (artık bu işlem de otomatikleşmiş durumda) rayların ve kızakların üzerinde yıllar boyunca birikmiş ve sayısız kez pişerek fosilleşmiş olan otomobil vernik boyalarının bir sonucu. Fordit taşı kesilip cıalanabilen bir taş olduğundan son zamanlarda çevrimiçi mecralarda da dolaşıma girdi ve mücevher yapımında kullanılan kıymetli taşlar gibi değerlenmeye başladı.

Fordit taşı, Fordizmin (20. yüzyılın başında Henry Ford Motor Fabrikası'nda yürürlüğe sokulan ve ileri kapitalizmin endüstriyellemiş, standartlaşmış kitlesel üretim ve kitlesel tüketimini temel alan ekonomik model) yol açtığı bir yan etki/ bir jeolojik oluşum gibi görülebilirse, büyük ölçüde zihinsel emeğe, otomasyon ve enformasyon teknolojilerine dayanan Post-Fordizmin yan etkisi veya jeolojik oluşumu ne olacak? Post-Fordizm, emeğin zihinsel emeğe dönüşmesi ve soyut bilgiye, genel zekâyâ ve toplumsal işbirliğine bel bağlaması olarak görülmüyor. Fabrika emeğinin fikirler, telif hakları ve patentler gibi maddi olmayan ürünleri temel alan maddi olmayan emeğe dönüşümünün nasıl bir jeolojik oluşumda cisimleşeceğini tahayyül etmeye çalışarak bir post-Fordit taşı, spekülâtif bir alaşım ürettim. Dünyadaki çeşitli fabrikalardan topladığım fosilleşmiş Fordit taşı parçalarını bir araya getirerek soyut, kurmaca bir taş oluşumu yarattım. Bu soyut taşın her yüzü, farklı bir iç kısmı açığa vuruyor. Bunun sonucunda, ortaya M.C. Escher'in çizimlerini akla getiren, taşın içinde farklı jeolojiler aynı anda varlığını sürdürüyormuş izlenimini veren n-boyutlu bir imkânsız uzam çıktı. Taşın renkli yüzeyli ve çok sayıda Fordit taşı parçasından oluşan yüzleri, tek bir n-boyutlu resimde eritilmiş mini-tablolar olarak da görülebilir.

İstanbul'da sergileyeceğim bir başka eser olan *Mutasyonlar ve Sıvı Varlıklar*'da, başka sanatçıların –Joseph Beuys, Richard Prince, Carsten Höller ve Carol Bove– orijinal metal sanat eserleri eritilerek bir araya getirildi. Eserlerden bazıları hâlâ ayırt edilebilirken, bazıları tamamen eridi. Sonunda elde edilen melez nesne, bu farklı sanatsal formların ve anlamların bir karışımı oldu. Hem formu hem değeri mutasyona uğratan bu iş, eritilmiş sanat eserlerinin orijinal sertifikalarını da içeriyor.

Bu çalışma benim canlı organizmalar olarak gördüğüm fikirler ve sanat eserleriyle ilişkili. Fikirler tıpkı genler gibi gelişir, mutasyon geçirir, çoğalır ve melezleşir. Fikirlerin mutasyonu bazen kazara gerçekleşir. Bir fikir zihinler arasında yolculuğa çıkabilir, bir sohbet sırasında değişerek mutasyona uğrayabilir. Fikirlerin gelişiminde tesadüfler önemli bir rol oynar. Ben sanat eserlerinin günümüzde edindiği mal varlığı statüsünü, bir değer ve toplumsal sermaye biriktirme birimi olarak rolünü de araştırıyorum. Değer biriktiren mal varlıkları olarak sanat eserlerinin akışkanlığıyla sürekli değişip duran fikirlerin akışkanlığı arasındaki koşutluklar ilgimi çekiyor.

İstanbul'da sergilediğim bir başka eser, *Ölüdoğa*, yeryüzünde yaşamın evrimine dair alternatif senaryolarla ve yaşamla yaşam-olmayan arasındaki ince sınırla ilişkili. Yeryüzünde yaşam tamamen şans eseri ortaya çıktı ve başka, alternatif elementlerden de ortaya çıkabilir, farklı türde organizmalar üretebilir ve insan türünün asla evrimleşmeyeceği bir ortama yol açabilirdi. Bu iş, bu paralel senaryoları ele alıyor. Şu anda yaşam ve yaşam-olmayan, organik ve organik-olmayan, doğal ve yapay kabul edilen şeyler arasındaki sürekli değişen sınırları araştırıyor. Astrobiyoloji alanındaki son keşiflerden, örneğin plastik yapan bakterilerden veya milyarlarca yıldır kayaların içinde kış uykusunda olan gizil virüslerden ya da yaşamın başlangıcının simülasyonunu yaparak dünyanın ilk sentetik organizmasını sıfırdan üreten sentetik biyoloji deneylerinden ilhamla üretildi: Yeni, dünya dışı yaşam formları oluşturma potansiyeli taşıyan sentetik hücresel sistemler ve kendi kendini yineleyen genetik polimerler ve sentetik nükleik asit polimerleri (XNA'lar).

Bu iş Troy şehrinde bulunan Rensselaer Politeknik Enstitüsü'ndeki Dünya ve Çevre Bilimleri Bölümü'nde çalışan araştırmacılarla işbirliği içinde sentezlenen bir taş heykel formunda. Bu sentetik kayada kaynaştırılan elementler yüksek basınç ve yüksek ısı kullanılarak çeşitli jeolojik olayların simülasyonunun oluşturulduğu laboratuvar deneylerinde test edildi. Kaya, yaşamla yaşam-olmayan arasında salınan çeşitli bileşenler içeriyor ve alternatif elementlere dayalı bir yeryüzünün nasıl görüneceğini ya da insan uygarlığının sona ermesinden sonraki gelişimini örnekliyor.

Formu geleneksel yontuculukta olduğu gibi mevcut bir malzemeyi yontarak oluşturmak yerine, malzemenin bileşimini yontup gelecekte farklı formlar alabilecek bu biçimsiz kavramsal malzemenin nano-ölçekli “manzara”sını planlayarak düzenledim. Bu heykele, kayanın içinde “inşa edilmiş” manzaranın çözümlemeli elektron mikroskobuyla çekilmiş fotoğrafları eşlik ediyor.

Bu malzemenin içinde dondurulmuş halde bulunan potansiyel, evrilerek başka yaşam formlarına da dönüşebilir. Kaya, bütün elektronik tüketim malzemelerinde ve diğer endüstrilerde de kullanılan koltan, kasiterit (kalay), altın, volframit (tungsten) gibi “çatışma mineralleri” ile insanın gelecekteki ayak izinin partiküllerini içeriyor. Bunun yanı sıra, doğal tortul

taneciklerin ve organik molozların (kabuk, odun gibi), kamp ateşi yakılması sonucunda ortaya çıkan erimiş ve sertleşmiş plastik eriyiğiyle birbirine yapıştığı, özellikle kıyı şeritlerinde bulunan melez bir kaya taş oluşumu olan plastiglomerat da içeriğe dahil (bu oluşum, Antroposen'in muhtemel göstergelerinden biri kabul ediliyor).

Fosilleşmiş Gelecek, laboratuvarındaki mutasyona uğramış meyve sineği numunelerini bana vermeyi kabul eden, New York Rockefeller Üniversitesi çalışanı genetikçi ve bağışıklık uzmanı Alexander Tarakhovski'yle işbirliği içinde yürüttüğüm çalışmayı temel alıyor. Meyve sinekleri laboratuvar araştırmalarında çok sık kullanılıyor. Tarakhovski'nin laboratuvarında, bağışıklık sisteminin çeşitli kurgusal hastalıklara tepkisini test etmek için uygulanan virüsler ve genetik modifikasyonlar sonucunda, her meyve sineği, doğal ortamda meydana gelmeyen ancak gelecekte olabilecek bir simülasyonu niteliğindeki farklı mutasyon süreçlerinden geçirmiş. Ben de, milyonlarca yıl boyunca kehribar fosillerinin içinde kalmış böceklerle anıştırmayla, bu mutasyona uğramış sinekleri kehribara batırdım. Böylece gelecek için, gerçek ekosistemlerde belki asla var olmayacak ve daima potansiyel bir alternatif senaryo olarak kalacak, mutasyona uğramış organizma fosilleri ürettim. Ancak, bildiğimiz üzere, dünyada çok sayıda laboratuvar Zika virüsü ve başka hastalıklar taşıyan sinekleri mutasyona uğrattırıyor. Bu organizmaları bu şekilde mutasyona uğratmanın gelecekte ekosistemler üzerinde ne gibi bir etkisi olacağını kim bilebilir? Benzer biçimde, kalıtsal olmayan yeni organizmaları sıfırdan üretmek ne kadar heyecan verici olsa da, bunun bu yeni elementlere hazır olmayan ekosistemlere nasıl etki edeceğini bilmiyoruz. Bu ekosistemler bu elementlere kolaylıkla uyum gösterecek mi, yoksa bunlar bir doğa felaketine mi yol açacak? Hepimizin bildiği üzere, bazen ufak bir element koca bir ekosistemin tamamen çökmesine yol açacak bir tepkiler çığını tetikleyebilir.

AMBERA WELLMANN: “Bu zeminin dişi olarak cinsiyetlendirildiği su götürmezdi. İtalya’da Yüksek Rönesans döneminde resim yapmak, gittikçe artan biçimde, kaosu (dişiliği) parça parça bölümlenerek doğayı düzenlemeyi ve zapturapt altına almayı sağlayan bir sisteme dönüştü, ki bu da 20. yüzyılda yerle bir etme ve asfaltlama sürecine evrildi.” – Mia Schor

Doğa-kültür ayrımlarının cinsiyetlendirilmiş, ikili boyutu; resimsel alanda ilk ifadesini figüratif resimlerde buldu. Bunların barındırdığı şiddet, teknik beceri adı altında makul hâle getiriliyordu.

Mekân sabit ya da durağan değildir; görelidir, yere, nesnelerin ve içindeki şeylerin duygusal gücüne tabidir, bunlar tarafından dönüştürülür.

Melezlik, alternatif konumların su yüzüne çıkmasını sağlayacak mekân biçimi işlevini görür. Benim resimdeki figürler de kendi etraflarındaki mekânı yaratıyorlar.

SANAM KHATIBİ: Öznelerimin her zaman flora ve faunayla aynı düzlemde tasvir edildiğini sık sık dile getirdim. Benim için tasvir ettiğim figürler hayvanlarla, bitki örtüsüyle ve nesnelerle aynı derecede öneme sahip. Bu anlamda, üretimimi bir anlamda insanı çevresinden ayıran fiziksel ve sembolik sınırların çıktığı anla ilişkilendirebileceğimi varsayıyorum.

Resim yaparken genellikle kendimden geçerek çalışırım ve bir konuya diğerinden daha fazla önem verme fikrinden hiçbir



zaman hazzetmedim. Bu aynı zamanda özne ile nesne arasında fark yaratmak için de geçerli. Genellikle tasvir ettiğim, yinelenen bir tarih dilimini seçerim, fakat kafamda belli bir tarihsel döneme ilişkin gerçek bir bağ yoktur. Belki de karakterlerim Antroposen sonrası bir dönemden geliyorlardır... Ya da belki sadece alternatif bir bakış açısından.

ELMAS DENİZ: Bu bienal için birbiriyle bağlantılı iki yeni iş üretiyorum. Bunlardan biri, şu anda İstanbul'da yaşadığım yer olan Bomonti'den Taksim Meydanı'na uzanan bölgede yeraltına alınmış ve isimleri cadde isimlerinde kalmış akarsu ve dereleri kapsayan üç boyutlu topografik bir rölyef; diğeryse, çocukluğumun geçtiği yer olan Bergama yakınlarındaki Antik Yunan-Roma kenti Gryneion'un kıyısında, bir ismi bile olmayan, bakmaya değmeyecek kadar küçük ve yine kaybolmuş bir dereden yola çıkarak yaptığım bir yerleştirme.

Doğaya ilgilenmem aslında çocukluğumun doğada geçmesinden ve özellikle evimize bir metre uzaklıkta akan bu dereden kaynaklanıyor. Bu işi hem kendi deneyimlerimden hem de dereden yola çıkarak yaptığım bir araştırmayla şekillendiriyorum. Büyük nehirleri biliyoruz ama küçük olanlar kayıp; kendileri gibi etraflarındaki canlılık, eski ve yeni insanların deneyimleri de kayıp. Arkeolojik kalıntılara ve tarih kayıtlarına epey kendime göre bakıyorum. Yaptığım şeye en yalın haliyle, geçmişin izlerini bugünün coğrafyasında ve dilde aramak denebilir. Bu bir çeşit coğrafi-tarih (Fernand Braudel) veya hayaletli topografyalar meselesidir (Anna Tsing).

İnsanın doğaya doğrudan müdahalesiyle değişen veya yok olan coğrafya (*landscape*) işimin merkezinde yer alıyor. Uzun süredir ekonomik sistem-doğa-insan ilişkisi üzerine işler üretiyorum ve Antroposen kavramıyla yolun ortasında karşılaştım. Bu kavramı, tahribat suçunu kabul etmenin bir ifadesi olarak kullanışlı görüyorum ama bunun dünya üzerinde yaşayan tüm insanlara ait bir suç olduğundan hiç emin değilim. Eğer özet bir ifade ararsam "Kapitalosen" aklıma daha fazla yatıyor. Diğer yandan "geleneksel Batı" ayrımlarının pek çoğunu bir tür temsiliyet krizi üreticisi gibi görüyorum.

"Temsil"in bilginin üretiminde kapatıcı olması, gerçekliğin seyretilerek ve dışarıda bırakılarak işlenmesi her zaman kafamı kurcaladı. Yapay zekâ alanında ilgimi çeken bir cümle var: "Her

bir temsil dünya hakkındaki bir şeyleri dışarıda bırakır." Bu dışarıda bırakılma ile eksik bakışı elbette neoliberal kapitalizmin giderek dozu artan düzeyde yarışçı, tüketen bir kültürle, aşırı uzmanlaşmayla, işe yararlık kısıtıyla insanlığın geldiği yerle yakından alakalı görüyorum. Bu sebeple, pek çok sanatçı gibi manipülasyonlara, eksik temsillere, tarihteki sapmalara, özellikle de bir türlü aktarılamayan "insan deneyimi"ne bakmak ilgimi çekiyor. Görünmeyeni görünür kılabilmek, görebilmek için yeni gözler edinmek mümkün mü?

Doğayı bilmek belki de sanat gibi. Bir gün bir arkadaşım bir deniz keşanesi iskeleti fotoğrafı yolladı ve bana bunun ne olduğunu sordu. Her mevsimde, her yaşında, okuduğum her kitapla, yaşadığım her olayla değişir ve büyürken; canlısı, ölüsü, ayağıma batan dikenleri, acısı, kabuk üzerindeki benekleri, kurumuş olanının iyotlu kokusu, kururken içinde kalanların çürümesiyle yayılan berbat kokusu, kumsaldaki kırıkları, yavrusu, dikenlerinin renkleri, yavaşça yürümesi, denizde aç dolanırken bir-ikisini kırıp yemek ve her mevsimde her halini gözlemlediğim dere ağzındaki deniz keşaneleri...

- Biliyorum, dedim. Bu bir deniz keşanesi iskeleti.
- Ah, ben de yeni öğrendim, dedi.

DENİZ AKTAŞ: Kentlerin hafızasında yer edinen travmaları, insan-mekân ilişkisi üzerinden irdeliyorum. Mekânların bir anlamının ve karakterinin olduğunu düşünüyorum. Organik bir bağ var yaşadığımız yerle aramızda. Yaşadığımız, nefes aldığımız mekânların giderek anlamını ve karakterini yitirdiği, değiştiği ya da bizimle olan bağının zayıfladığı, kaybolduğu bir dönemdeyiz artık. Tanımsız ve nötr. Bir şeylerin yapaylaştığı ve doğallığını yitirdiği zamanlara denk gelen çalışma pratiğimde bazı durumları unutturmak için görmemeye, bazılarını ise daha çok görmek için göstermeye çalıştım. Süreç, bu bağı hem güçlü kılıyor hem de unutturuyor.

Yıkım ile doğa arasında kaybolan işler...

Yokyerler'de yıkımların, yıkıntıların, molozların, süprüntülerin ve hafriyattan sayılabilecek çerçöpün "doğal" yollardan oluşmadığını, doğal olanın tıpkı yaşadığım ve işlerimde yeniden ürettiğim coğrafyanın değişmez yazgısı gibi sürekli bir tahribat ve yeniden inşa ile "doğallaştığını" görüyoruz.

Bu tahribatın ve karmaşanın üstüne gidiyorum ve anla(t)maya çalışıyorum... Bunu zoraki bir vicdan yansıması olarak da okuyabiliriz. Yaşadığımız mekânların dokusundan tutun kültürel kodlarına varıncaya değin hepsiyle organik bir bağ kurarız. Bu bağın devam etmesi için orayı hatırlatacak ne varsa göstermeye çalışırız. Marc Augé'nin yerin ruhunun görünür hale gelebilmesi için var olması gerektiğini söylediği üç önemli değeri, "tarih, kimlik ve anlam"ı önemsiyorum. Nitekim toplumların bulundukları yerin ekonomik, coğrafi ve kültürel özellikleriyle, iklimiyle, yapısal ve doğal çevresiyle ilişkili bu ifade, çalışmalarımda dikkat ettiğim önemli bir argüman.

Yerin ruhu...

Temelde tarihi, kültürü olan yerler ile tarihsiz, zamansız, kimliksiz var olan yokyerler arasında önemli bir ayrım vardır. Yokyerleri görebilmemiz için yerin karactersizleşmesi ve anlamını kaybetmesi gerekir. Dört yıldır dünyayı saran bir kriz hali söz konusu: Ortadoğu'nun yıkılması ve inşası. Halen devam eden yıkımlar, sadece mekânların yıkımıyla ilişkili değil. Ekolojik tahribat, bireyin kimliğini kaybetmesi, göç ve mültecilik gibi sorunlarla karşı karşıyayız.

David Harvey, *Mekân Meselesi* adlı derlemedeki yazısında, 21. yüzyılda kentlerin hızla değişeceğinden ve kimliksizleşeceğinden bahseder. Mekânların değişiminin sadece toplumla değil siyasetle de ilişkili olduğunu biliyoruz. Siyaset her daim bir mekâna ihtiyaç duyar. Doğrudan o mekân üzerinden ilerlemese de o mekân üzerinde hareket eder. Bu süreci Türkiye'de ve Ortadoğu'da görmeye devam ediyoruz.

MAX HOOPER SCHNEIDER: Değerli arkadaşlar, Bunun bir parçası olmak muazzam bir gurur. Bu Kıta'ya saygılarımla:



JENNIFER TEE: Göç olgusuna kumaşlar üzerinden bakıyorum. Son yıllarda, Avrupalıların gemi örtüsü olarak tanıdığı Endonezya işi tampan ve palepai’lerden aldığım motifler ile preslenmiş lale yaprağı kolajları yapıyorum. Kare şeklindeki dokuma tekstil tampan, antik çağlardan bu yana büyük önem atfedilen bir ticaret yolu olan Sumatra’nın güneyindeki Lampung bölgesinden geliyor; burası ayrıca uzun bir süredir kültürler ve sanatsal gelenekler için bir kesişim noktası. Lampunglu aileler tampan kumaşını ritüellerinde ve her birey için hayatın önemli aşamalarından geçerken yapılan çeşitli törenlerde kullanıyormuş. Bu kumaşlar ağırlıklı olarak içinde insan ruhları, hayvanlar, kuşlar, çiçekler, bitkiler, tapınaklar ve dallanıp budaklanarak hayat ağacı biçimini alan direkleri olan gemileri betimler. Bu imgeler (insanlara ait) ruhların yeni hayatlara ya da öbür dünyaya doğru hareket ettiği fikrini ortaya koyar. Bu arada kalmışlığın kozmolojisi, dünya nehrinde seyretme hâli ve ruhun dönüşümü özellikle ilgimi çeken meselelerdi. Ruhun, gökkubbenin de ötesindeki, tıpkı yeraltı gibi görünmez olduğuna inanılan yukarı dünyaya erdiğine inanılıyordu.



Türkiye’den kurutulmuş lale

Doğu Asya felsefesinin kadim ilkelerine göre doğadaki her şey birbirine bağlıdır ve esas amaç, bütün çevreyle bütünleşip “bir” olmaktır, bu da artırılmış bir farkındalık ve karşılıklı bağın-tılığa dair sezgisel bir duyarlılık gerektirir.

Hem lalelerin hem de gemi örtülerinin benim için kişisel önemi büyük. Babamı, kız kardeşini ve anne babasıyla 1950’lerde Endonezya’dan Hollanda’ya göç ederken bir gemi taşımış. Annemin babasının Hollanda’da Lisse civarında büyüyen çiçeklerin ticaretini yapan, lale soğanı ihracatı yürüten bir şirketi vardı. Onu da iş için sık sık seyahat ettiği Amerika’ya bir başka gemi taşımış.

Laleler aslında Türklerin hâkimiyetindeki Orta Asya’da yetişen, Hollanda’da ise ilk olarak 1565 dolaylarında yetiştirilmiş

bitkilerdi. Bir sonraki yüzyılda Hollandalılar bu çiçekten çeşit çeşit lale elde etmişti, bu da bir botanik hazineye ve milli gurur kaynağına dönüştü. Lale, Türklerin tarihinde de önemli bir rol oynuyor: Türkiye’de 1718’le 1730 arasındaki döneme “Lale Devri” denir, lale motifine seramiklerden halılara ve kumaşlara kadar pek çok yerde rastlanır.

İstanbul Bienali’ndeki sunumum için Hollanda’da tarihi lale soğanlarının bulunduğu bir açık hava müzesi olan Hortus Bulborum’dan gelen lalelerin kurutulmuş yapraklarını da içeren yeni kolajlar hazırladım. Bu eşsiz bahçe 16. yüzyılda botanikçi Carolus Clusius’un Hollanda’ya tanıttığı, Osmanlı İmparatorluğu’ndan gelen lale çeşitlerini de barındırıyor. Bu lalelerin hasadı ancak çiçek açma döneminde, Nisan sonu, Mayıs başı gibi yapılabiliyor, bu da işlerin yapımında mevsimsel bir döngüyü zorunlu kılıyor.

HALE TENGHER: İstanbul Bienali için ürettiğim iş, Büyükkada sırtlarındaki metruk, fakat cazibesini hâlâ koruyan bir köşkün bahçesinde yer alıyor. Tarihçiler bu köşkün ilk olarak 1863-1866 yılları arasında Konstantinopolis Patriği olan III. Sofronios (1798-1899) için inşa edildiğini ve onun tarafından yazık olarak kullanıldığını, sonra da 1922 ile 1979 yılları arasında ilkokul ve ortaokula dönüştürüldüğünü söylüyorlar. Bu terk edilmiş bina şimdilerde dört ya da beş katlı çirkin apartmanlar tarafından çevrelenmiş durumda. Nasıl ki bir zamanların bu huzurlu ve güzel adası artık kış aylarında bile turist akınına uğramaktan kurtulamıyor, İstanbul’un Anadolu yakasına bakan tepeleri de devasa şehrin sabit uçluktusundan payını alıyor. Burası kayıp bir cennet, tıpkı dünyanın başka yerlerinde olduğu gibi... Bilimsel veri akışına bakılırsa bu durum pek yakında her tarafı saracak.

Fakat “yapmamayı yaparak” var olabilir miyiz? – eski Çin öğretisi *wu wei*, denememeyi denemek. (Lao Tzu, *Tao Te Ching*) İlerlemeye devam ediyoruz, yuvarlanıyoruz, yapıyoruz, alıyoruz.

Uzun zamandır unuttuğumuz bir verme-ve-alma eylemi var, Eduardo Kohn’un *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human* [Ormanlar Nasıl Düşünür: İnsanın Ötesinde Bir Antropolojiye Doğru] (2013) adlı kitabında bahsettiği gibi.

Bununla beraber farkındalık düzeyimiz ve düşünme şeklimiz ne günlerimizin akışıyla, ne de ego, hiyerarşik yapılar ve ağgözlülükle girdaba çekilen yaşayış ve eyleyiş biçimimizle örtüşüyor. Tıpkı üzerimize çok dar gelen bir kıyafet giymişiz gibi, vicdan sürekli içeriden dışarıya patlayan bir suçluluk duygusu altında eziliyor.

Antroposen. “Kültür”ün başlangıcından bu yana şeyleri isimlendiriyoruz. Çok uzun zamandan beridir böyle. Bir yandan da dünya ve kâinat karşısında insanın var olduğu zaman dilimini düşününce o kadar da uzun değil. Fikirleri, nesneleri anlama ve inşa etme gayreti içindeki insan iradesi sonsuz bir endişe kaynağı. Bir varoluş biçimi. Sonsuz bir yuvarlanma hâli. Sanki bir sonu ya da başlangıcı varmış gibi zamanı bölümlere ayırdık, başka şeyleri de: toprağı, insanları, sınıfları, cinsiyetleri, doğayı, kültürü, düşünmeyi, hissetmeyi.

Tüm öznelere ve nesnelere yapılan haksızlıklar arka plandayken yapmak ve eylemekten dolayı kendimi suçlu hissediyorum. Fakat yine de eylemeye devam ediyorum. Arada sıkışıp kaldım. Biraz umudum var. Hâlâ. Kararlılık. Çözümleme. Çözüm.

Yerleştirmenin adı *Suret, Zuhur, Tezahür*; ağırlıklı olarak ses ve siyah obsidyen taşından aynalardan oluşuyor. Hem kurmaca hem de gerçeklik üzerine temelleniyor. İşin referanslarından biri bitkibilimde uygulanan, “bilezik alma” adı verilen yöntem. Bu uygulamanın ilk geçtiği yer, Theophrastus’un (yak. MÖ 371-287) *Bitki İncelemeleri* başlıklı botanik risalesi; kitap botanik dünyasındaki bilinen en eski sistematize etme girişimi ve aynı zamanda bitkibilim tarihindeki ilk yazılı kaynak. Günümüzde hâlâ uygulanan, iki bin yıldan beridir süregelen bu teknik, “bilezik alma”, benim için insanın çevreye durmadan müdahalesine dair sembolik bir işaret.

Bilezik alma, hem orman yönetiminde ağaçları öldürmek üzere hem de meyve ağaçlarında meyvenin olgunlaşmasını hızlandırmak, meyveyi daha büyük ve daha tatlı hale getirmek için kullanılır. İşlem ağacın gövdesinde veya bir dalındaki kabuğun çepeçevre bir şerit olarak sıyrılması ile gerçekleşir. Bu işlem meyveyi büyütmek için, fazla derine gitmeden yapıldığında, sadece kabuğun hemen altında bulunan floem kısmı sıyrılır. Floem bitkinin damar dokusudur, bu damar şeker ve metabolizmayla ilgili diğer mahsulleri yapraklardan aşağıya doğru iletir.

Ağaçları öldürmek için uygulandığında ise sadece floemin değil, ksilemin de kesilmesi gerekir ki ağaç zamanla susuzluktan ve/veya beslenemediği için ölsün. Ksilem bitkilerde gövdenin ya da

dalın daha iç kısımlarında bulunan ve suyla birlikte çözünmüş besinleri kökten yukarıya ileten, ayrıca gövde içindeki odunsu maddenin oluşmasını sağlayan damar dokusudur. Bir bakıma floem insanlardaki atardamarlara, ksilemse toplardamarlara benzer.

Obsidyen sert, koyu renkli, cama benzer volkanik bir taştır, lavların kristalize olmadan hızla katılaşmasıyla oluşur. Tarih öncesi zamanlarda ok ucu, mızrak ucu ve alet yapımında keskin kenarlı olarak işlenebilmesi dolayısıyla bu taşta çok önem verilirdi ve başlıca takas malzemelerinden biriydi. Siyah obsidyen taşı aynı zamanda “siyah ayna” olarak da bilinirdi ve eski kültürler ayna olarak ve geleceğe dair kehanette bulunmak için kullandıkları bu nesneye saygı duyarlardı. Siyah obsidyen taşından yapılmış en eski ayna, Anadolu’da (MÖ 6000 dolaylarında) Çatalhöyük evlerinin duvarlarındaki leopar tasviri kabartmalarla birlikte bulunmuştu. Leoparlar Anadolu’da yok olalı çok oldu. Aynaların soyu hâlâ tükenmedi. Sıklıkla bilgelice dair bir mecaz olarak kullanılan ayna, genellikle elinde bulunduğu kişiye eşzamanlı olarak kendi varlığı üzerine düşünmesini hatırlatan bir simge işlevi görür, böylelikle kendini edilgen bir yansıtıcı ayna değil, etken bir dönüşüm aynası olarak konumlandırır.

Suret, Zuhur, Tezahür, umutla, açık uçlu ve muğlak bir temasa hazır halde orada bekleyecek.

RADCLIFFE BAILEY: Sun Ra’nın Arkestra’sında şarkı söyleyen June Tyson şöyle haykırıyordu: “Eğer Dünya’yı sıkıcı buluyorsanız, kabak tadı verdi diyorsanız, buyrun Outer Spaceways Incorporated saflarına gelin!” Çalışma alanım ortak bilinci, paylaşılan tarihleri ve ırk, soy, göç ve hafızayı seyahat imkânı üzerinden keşfediyor. İnsanlar arasındaki mecazi ve fiziksel boşlukla, bunun insanlar arası etkileşimde dayattıklarıyla ilgileniyorum – bu ister kültürel işaretler olsun, ister bir odada bulunan hava ya da kıtaları birbirinden ayıran okyanuslar. Genişlik ve derinliklerinin içine ya da dışına doğru ilerledikçe, okyanuslar neredeyse uzay boşluğuna benzemeye başlar.

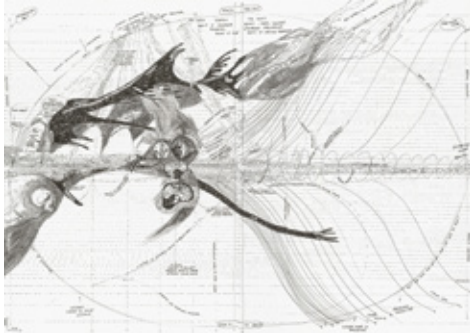
Son işlerimin İstanbul’un tarihi tersanesinde konumlanacak olması benim için önemli¹, burası insanların ve kültürlerin birbirine karışarak demlendiği bir yer; ayrıca İstiklal Caddesi’ne

1 Bienalın mekân değiştirmesi sebebiyle bu iş Haliç tersanesinde sergilenemedi. (e.n.)

de yakın, Sun Ra neredeyse uzaydan gelen Arkestra'sını otuz yıl önce bu caddede bir konser vermek için buraya getirmişti. Zamanı nasıl algıladığımıza kafa yoran Sun Ra, kendimizi erken ya da geç bireyler olarak düşünmek yerine belki de gezegenin vaktinin dolup dolmadığına kafa patlatmamız gerektiğine inanıyordu. Umarım yerleştirmem bu duygular üzerine derin bir tefekkürün yolunu açar.

GLENN LIGON: Yanıtlamamız gereken sorunun orijinal hâli artık bende yok. İlk hâli, çağıyla beraber bu hayli enteresan e-posta zinciri içinde kaybolup gitti. Teşekkürler.

MARGUERITE HUMEAU: *Courbet'nin Venüs'ü*, 150.000 yıl önce gerçekleştiği tahmin edilen, bir grup kadının ilk kez tesadüfen psikoaktif maddelere rastladığı bir hadiseye dayanıyor. Bu psikoaktif maddelerin alınmasıyla beyin standart modunu terk edip insanlık tarihinde eşi benzeri olmayan bir şekilde keşfedilmiş alanlara daldı. Bu olayın doğurduğu muazzam sonuçlar belki de sinir hücrelerinin yeniden yapılanmasına yol açtı; bu olay mikroskobik ölçekte gerçekleştiği için hissedilmiyordu. İnsan beyninin bu yeni yapılanması, diğer primatlarınkinden tamamen farklı, yeni bir toplumsal yapıyı mümkün kıldı. Bu tasavvurları sınamak ve taklit etmek hep aciliyet gerektiriyordu. Bu nedenle zihnin bu yeni deneyimlediği yolculukların, dilin, sanatın ve dinin kökeni olabileceği iddia ediliyor.



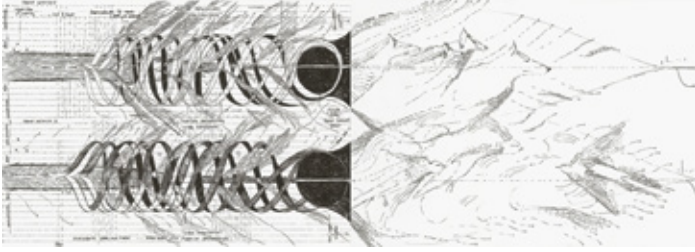
Marguerite Humeau, *Derin Geçmiş, Yüksek Gökler, Uzak Gelecek, Dünya'nın Kabağı, Derin Geçmiş, aydınlar kâğıdı üzerine siyah tükenmez kalem*, 42 x 59,4 cm

Bette Hagens'in yazdığı bir makale buldum, bu makalede Venüs heykelciklerini hayvan beyinleriyle kıyaslıyor ve çarpıcı fiziksel benzerliklere dikkat çekiyordu. Hagens, tarihöncesinde şamanların zihin değiştirme yoluyla ruhani coşkunluğa ermek için hayvan beynindeki psikoaktif kısımları yediklerini tahmin ediyor. Şamanlar belli ki iletişim kurdukları ya da başkalaşarak dönüşmek istedikleri hayvanların beyinlerinin belirli bölümlerini seçiyorlardı. Hazırladıkları karışımları çeşitli malzemelerin üzerine kazıyarak arşivlemiş olabilirler. Bu ruhani yolculuklara rehberlik eden yontulmuş tarifler daha sonra "Venüs heykelcikleri" adını almış olabilir; bundan hareketle Venüs heykelciklerinin ilk insanların 150.000 yıl önce psikoaktif maddeleri keşfetmesinden sonra bu yeni nöron yerleşiminin simgesi olması da mümkün.



Marguerite Humeau, *Dünyaya Bir Kes Daha Yabancıların Gözüyle Bakmak, aydınlar kâğıdı üzerine siyah tükenmez kalem*, 29,7 x 42 cm

Courbet'nin Venüs'ü karanlık bir yerde oturmaktadır. Gruptaki diğer kadınlar da buradadır ama ruhları çoktan bedenlerini terk etmiştir; sadece sesleri, sakince nefes alıp verişleri ya da tekrar eden şarkı söyleyişleri duyulur. Kadın figürleri ilkel bir trans hâlinindedir. Sesleri bizi zihinlerindeki yolculuk içinde gezdirir; bazen çeşitli hayvanlara dönüşür, bazen de insani becerilerinin sınırlarına erişirler. Hayatta kalmak için insan bedeni kılıflarından sıyrılıp bir başka şeye dönüşmeye zorlanırlar.



Marguerite Humeau, *Trans İşaretleri I, II, III, IV (Sibiryalı Bir Şaman'la Konuşmalar)*, aydınlatılmış kâğıda üzerine siyah tükenmez kalem, 42 x 59,4 cm

Kendilerini kayıp bir cennete sürmeleri gerekir. Bu da konuyu yine bize getiriyor... Gaia'nın içinde erimeli miyiz, yoksa havalanmak için gereken teknolojik sevk imkânını mı yaratmalıyız? Bu başka bir mesele. Sorun, "değişmenin yok olmak anlamına da gelmesi" (Ali Mitchell). Bu hem büyüleyici hem de dehşetengiz bir düşünce.



Marguerite Humeau, *Lascaux-Bey'in I (Moğara-Bey'in)*, aydınlatılmış kâğıda üzerine siyah tükenmez kalem, 42 x 59,4 cm

NICOLAS BOURRIAUD: Tim Ingold, "Antropoloji, içinde insanlar olan felsefedir," der. Sanat izleyiciyi de içerir, ayrıca alternatif ya da birden ortaya çıkan toplulukları ya da hayali medeniyetleri kucaklayan antropolojik bir yaklaşımla karşılaştırılabilir. Geçmiş ise, Walter Benjamin'in sözlerini ödünç alırsak, Tarih'in "bozguna uğramış" alternatif versiyonlarının arkeolojisi olarak tanımlanabilir. Antropoloji de sanat da çok sayıda bakış açısıyla ilişkilenebilir ve Batılı "ilerleme" anlayışının ötesine geçerek gerçek

bir perspektivizm (Viveiros de Castro) icat etmek zorundadır. Çalışmalarınız bu meseleleri nasıl yansıtıyor?

MONSTER CHETWYND: Hayali medeniyetlerle ilişki kurabiliyorum. Yaptığım performanslar pek çok açıdan gönüllü bir tarikat; performansın devam ettiği süre boyunca var olan bir tarikat. Sanki hayatı bekletebilirmişsin ve belli bir zaman çerçevesinde dışavurumcu ve deneysel olabilmişsin, sonra da bu zaman çerçevesi sona erince her şey eski hâline dönebilirmiş gibi. Ulusal sınırların gittikçe daha katılaştığı ve güçlendirildiği bir zamanda sınırların yıkıldığını okumak hayli ilginç.

Serbest düşüş, doğaçlama hareket etme ve ne yaptığımı bilmeme hissi hoşuma gidiyor. Tarot kartlarından asılmış adamı seviyorum. Kendi kaderiniz veya inandığınız şey tarafından askıya alınma veya bekletilme fikri hoşuma gidiyor.

Antroposen benim hasretini çektiğim alanı yaratıyor sanki. Potansiyel olarak yeni bir başlangıç ya da geçmişin sorumlulukları ve vicdan yükünü bir kenara bırakıp hayali medeniyetlere müsamaha göstermek için bir fırsat. Belki de yanlış anladım, fakat özü bu sanki: Kalıplaşmış sınıflandırmalar ve katı kuralları yerine, yaratıcılığın ve tozlaşmanın önünün açılması. Antroposen zamanın ve mekânın önünü açıyor.

Yarı insan yarı hayvan hibrit yaratıklar yapıyorum, seksi straplez bluzlar ve ihtişamlı zırhlar giyiyorlar. Ayrıca Gorgon kafası şeklinde bir çocuk bahçesi de yapabilirim. Her şey Eylül ayında belli olacak. Yaptığım şeyle tartışılan fikirlerin birbiriyle ilintili olduğunu düşünüyorum.

EN MAN CHANG: Yanıtlamak için birinci ve ikinci soru arasında seçim yapmak zor, çünkü sorular birbirine bağılıymış gibi görünüyor.

Doğu Asya'da, egemenliği hiçbir zaman tanınmamış olan küçük ada devleti Tayvan'da doğdum. Çin devletinin politik gücü tarafından sürekli tehdit edilen bir ulus. Şehirde yetiştiğim için anne tarafımın yerli kültürünü tanımadan büyüdüm. Tayvan'ın yerli kültürlerini taşradaki memleketime döndüğüm zaman anlamaya ve öğrenmeye başladım. Yerli topluluklar sayesinde doğayla insan arasındaki karşılıklı bağlılığa dair yeni bir bakış açısı geliştirdim.

Taşradan şehre döndüğümde Ljavek yerli topluluğuyla ilişki kurdum. Şehirde yaşayan pek çok kabile gibi Ljavek topluluğu

da tarihlerindeki çetrefilli olaylarla şekillenmişti. Tayvan'daki yerli topluluklar, dünyanın geri kalanı gibi imparatorlukların genişleme sürecine maruz kalmıştı. Tayvan'daki sömürgeci güçler, 17. yüzyılda Hollandalı Doğu Hindistan Şirketi ve Habsburg İspanyası'ydı. Çin'deki Han ve Qing hanedanları dönemleri boyunca sürekli bir Han göçü devam etti. 20. yüzyıldaki sömürgeci güçler ise ülkeyi istila eden Japonlar ve bunu takiben başa gelen -1949'da Çin'den kaçan- Kuomintang hükümeti oldu. Bu yabancı güçler doğal kaynakları yağmaladı, geleneksel yerli bölgelerinin yok olmasına ve yaşanamaz hale gelmesine neden oldu. Sonuç olarak yerel halk, Tayvan'da şehirleşmenin erken dönemlerinde düşük ücretle çalıştırılan işgücüne dönüştü.

Thomas Hobbes, evreni mekanik olarak hareket eden nesnelerin bütünü olarak düşünüyordu. "Doğa durumu" ve "köken durumu" kavramlarını önermişti. Eğer modern ülke kavramının temeli modern zamanlarda atılmışsa o zaman kapitalizme derin bağlantıları var demektir. Japon sömürgecilerin işgalinin ilk zamanlarında Tayvan ormanları, özellikle dağlık bölgedeki ormanlar, kimseye ait olmayan topraklar olarak kabul ediliyordu. Kaohsiung şehrinin planlaması yapılırken aynı sömürgeci tavır benimsendi ve Ljavek yerlilerinin toprakları kimseye ait değilmiş gibi değerlendirildi. Bir topluluk, devlet tarafından insan yerine konmuyorsa ve haklarını korumak için sesini duyumıyorsa bu durumda ben nasıl bir tavır almalıyım? Belki de Gayatri Chakravorty Spivak'ın *Madunlar Konuşabilir mi?* adlı makalesi bu konuda iyi bir referans olabilir. Ben işbirliği sürecinin önemine odaklandım.

İçinde büyüdüğüm çevre büyük oranda Batılı ve ana akım Çin Han kültürünün etkisi altındaydı. Yabancı kültürlerin yerli kültürleri istilsen özellikle Batı siyaset ve dininin büyük etkisiyle heterojen hale geldi. Ancak, farklı kültürlerin etkisi yeni bir kültürün oluşmasına neden oluyor. Ben özellikle güncel yerlilik kavramı ve biyopolitika konularıyla ilgileniyorum. Yerli halkların yazılı kayıtları yok, yalnızca sözlü tarihleri var. Doğal kaynaklara dair akademik araştırmalar için kullanılacak çoğu malzeme antropolojik ya da flora ve faunayla ilgili. Tarihsel belgelere ancak Japon işgali sonrasındaki dönemden itibaren ulaşılabilir. Kaybolmuş yerli kültürel kimliğin iz ve kanıtlarına ulaşmak için yalnızca Japon sömürge kaynaklarına güvenmek zorundayız. Sanatı, bu kayıp kültürel boşluğu doldurabilecek bir telafi yolu olarak görüyorum.

AGNIESZKA KURANT: Bugün insanlar sürekli bir dönüşüm, sürekli bir evrim içinde. Belki de önceleri antropoloji olarak bilinen, daha öncesinde ise kültür olarak adlandırılan şeyle ilişkili olarak; insan ve insan-dışı bilgi alanlarına uyarlanabilecek en uygun kavram Michel Serres'in "kümelenme" kavramıdır: Bireysel hikâyelerin yanı sıra bir dizi farklı öğeden (fikirler, teknolojiler, insanlar ve kurumlar) oluşan, sürekli hareket hâlindeki bir biçim. Serres modern bir arabayı farklı dönemlere dayanan, birbirinden tamamen farklı bilimsel ve teknik çözümlerin toplamı olarak değerlendirmeyi öneriyordu. Bence bu kümelenme kavramı, ortak zekâ görüşü ve onun ortaya çıkışıyla ilişkilendirilebilir, ayrıca insan ve insan-dışı aktörlerin ve biçimlerin (hayvanlardan mikroplara ve yapay zekâya kadar uzanan) kümelenmesi olarak tahayyül edilebilir. Bir bakıma internetteki *memeleri* de merkezi kontrol olmaksızın insanların müşterekliğini yarattığı kümelenmeler sayabiliriz.

Tobias Rees, *After Ethnos* [Ethnos'tan Sonra] (2018) kitabında, antropolojinin teleolojik olmayan hareketi -yani değişim, mutasyon, yeniden yapılanma ya da çözünmeyi- analiz etmesini önerir. Bilgi analizinde kullanılan nesneler sabit değildir, hem de mutasyona uğrarlar. Bunun sonucunda ortaya çıkan bilgi herhangi bir bilinebilecek sabit, nesne benzeri oluşuma atıfta bulunmaz. Bilgi daha ziyade tanıma, açılma, sürpriz, keşif ve raydan çıkma şeklinde ortaya çıkar. Analiz nesneleri, nesnelerin içinde çözündüğü (ya da mutasyona uğradığı) durumlardır. Rees, antropologlar hareketi yakalamak için hareket hâlindeki şeylerin düzenini ele almalıdır, der.

Catherine Malabou ise insan beyninin elastikiyetinden bahseder; ben de son çalışmalarında toplumsal beynin elastikiyetini -birçok aktörün ortak zekâsını ve toplumlarımızın dönüşüme uğrama biçimlerini- araştırıyorum.

HAEGUE YANG: Yakınlarda tesadüfen, 1980'lerden kalma 2000 *Yılı Geline* adlı bir Kore pop şarkısını yeniden keşfettim. 80'lerin o eğlenceli görselleri ve dans stili ne kadar tanıdıkça, konuşma özgürlüğünün olmadığı aynı dönemdeki Güney Kore'nin karanlık siyasal iklimi de o kadar tanıdıkta. Şarkının masum sözleri beni sarstı: "Milattan sonra 2000, uzaya gitme çağı / Yıldızlar arasında dolaşacağız bir roketin içinde / Savaşlar bitecek o zaman, dünya sonsuz mutluluğu

tadacak / Söylediğin şarkının sözleri çınlatacak tüm dünyayı”.

Askeri bir diktatörlükte yaşarken milenyumla ilgili bir şarkı söylemek ne anlama gelir ki? Şarkıda kullanılan gelecek zamanla, o dönemde hiçbir geleceğin olmaması gerçeği arasında derin bir uçurum var. Bir uçurum da bugünden bakınca görünen o uzak geçmiş ve yine de geleceğe yapılan vurgu arasında. Bu uçurum, şarkı sözlerinde kullanılan ve belli bir zaman aralığına işaret eden zaman kiplerinin yanı sıra politik bakışta da görülüyor. Bu uçurumun tam şekli bir Möbius şeridi. Timothy Morton'un *Karanlık Ekoloji* (2018) adlı kitabında yazdığı gibi Möbius şeridi sadece tek yüzü olan üç boyutlu bir şekil. Yine de bu dolambaçlı uçurum, ikili olmayan bir düşünme tarzının gerekliliğine işaret ediyor. Doğa ve kültür, özneler ve nesneler, hatta benim örneğimde mekân ve yer ile geçmiş ve gelecek gibi kavramlar arasında işaret ettiğimiz ayrımları kırmalıyız. Eğer adını koyabildiğimiz ayrımlar varsa bile, bunlar kendi ayırıcı özelliklerini korumak yerine, kendi karşıtlıklarıyla bir arada var oluyorlar.

CLAUDIA MARTÍNEZ GARAY:

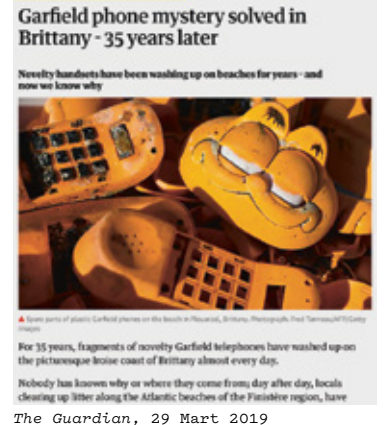


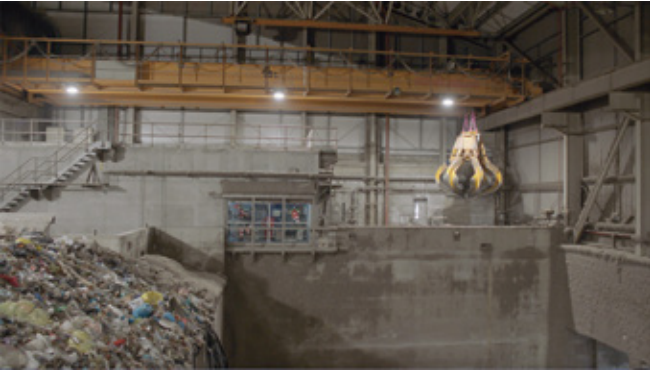
Fotoğraf: R. Castillo, 1890, Peru
Şu anda Berlin Etnoloji Müzesi koleksiyonunda.
Nesneler satışa sunulmak üzere genellikle böyle yerleştirilirdi.

Geçmiş veya şeylerin kökenini anlamaya çalışmak benim için güç. Bu büyük ölçüde karşılaştığım şeylerin yarı terk edilmiş, yarı harap olmuş ya da yarı silinmiş olması yüzünden. Geçmişten gelen kimi şeyler çalınmış ve kanundışı yollarla yurtdışındaki müzelerde yerlerini bulmuşlar. Bu nesneleri, dünyanın dört bir yanına dağılmış, belki de yurtlarına bir daha hiç dönemeyecek olan kaçırılmış antik kurbanlar ya da geçmişini ve geleceğini merak eden, hikâyeleri meçhul kayıp özneler gibi düşünüyorum. Ve her ne kadar sömürgeleştirilmiş ülke onları geri istemeye niyetlense de hiçbir zaman dönemeycekler. Gelecekte bizden daha uzun yaşama lanetine uğramışlar. Bambaşka bir yerde.

ELOISE HAWSER: *Çöp Boşaltma Alanı* adlı filmimde kamera, bir atık toplama alanındaki çöp dağlarını uzaktan idare eden bir operatörün omzundan bakıyor. Bir cam duvarın ardından, kolunun bir uzantısı hâline gelmiş dev bir mekanik pençeyi hareket ettiriyor. Pençe, atık yığınlarının arasına derinlemesine giriyor, kimyasal gazların toksik bir yangına yol açmaması için oksijen almalarını sağlıyor. Ender de olsa gerçekten alevler belirirse, çöp sahasını ıslatmak için tazyikli su devreye giriyor. Film çekilirken, yakılmayı bekleyen çöp tepelerini tarayan ve bizzat keşcenin üzerine sabitlenmiş ikinci kameranın ıslanmasını önlemek için tazyikli su çok dikkatli bir şekilde kullanıldı. Kameranın lensine alışveriş poşetleri, el arabaları, plastik bir araba tamponu, Noel'den kalma simli bir şerit takıldı.

Burası bir atıktan enerji elde etme alanı: Atık gömme çukurlarından borular ve alevlerle işleyen, teknolojik anlamda dinamik bir sisteme dönüşen atık endüstrisi için yeni bir tür makine mimarisi bu. Enerji artık doğrudan doğruya atıktan





elde ediliyor; güç, ıskartaya çıkarılmış malzemelerden ayrıştırılıyor. Bu alanlar, sınıflamayı elleriyle yapan insanların yanında, karmaşık teknolojik ve mekanik sistemleriyle –ışıklandırmalar ve kepçelerle– capcanlı. Bu mekânlar duyuşsal olarak bunaltıcı: Sahada geçen her günün sonunda, kıyafetlerime mekânların güçlü kokuları sinmiş olurdu ve atık yığınları boşaltılıp taşınırken bir tür ruhsal tiksinti hissederdim. Ama alanın bir başka bölümü daha var – “kuru” bölümü. Toplama alanını bir camın ardından, temiz, korunaklı bir konumdan izleyebilirsiniz. Burada, kontrolörün döner iskemlesinde, bir elinizle kontrol çubuğunu tutarken, önünüzde durmaksızın akan çöp gerçek değilmiş gibi görünür.

Bu atıktan enerji üretim tesislerinde nesneler “hammadde” hâline gelirler; geri dönüştürülmeden önce kendileri hakkındaki toplumsal anlatılardan ve eski kullanımlarından arındırılırlar. Bu anlamda doğayı artık –odun, gaz ve petrol gibi– endüstrinin işleyeceği bir malzeme olarak düşünmek mümkün değildir. Öyle görünüyor ki, kitlesel tüketim ve kitlesel atık çağında, artık doğal kaynaklardan elde edilen hammaddeler yerine, endüstriyel süreçlerle işlenmiş ve daha sonra yeniden işlenmiş ikinci dereceden malzemeler geçiyor. Döngüsel ekonomi diye adlandırılan yaklaşımın hedefi, endüstrinin üzerinde çalıştığı her şeyin zaten işlenmiş, bozulmuş ve altyapısal süreçlerle yeniden işlenmiş olmasıyla bu işlemi mükemmelleştirmek.

Antroposen hakkında düşünürken, öyle görünüyor ki “doğa” dediğimiz şey tam da bu giderek artan oranlarda tekrar edilen, döngüsel süreçten dışlanan şeyler. Bienalin bu seneki teması, *Yedinci Kıta* üzerine düşünürken bu “kıta”nın, sadece bizim arasındaki gerçek, fiziksel mesafeden dolayı değil, bizim altyapı sistemlerimizin dışında, kendi hâlinde sürüklenip gidiyor olmasından dolayı da çok uzaktaymış gibi görünmesi bana çarpıcı geliyor. İşim, altyapının, yalnızca malzeme olanın aksine, toplumsal olanı nasıl filtreden geçirdiğini ve düzenlediğini gösteriyor. Örneğin filmimde bu tarz bir filtrelemeyi tam da yaşadığı anda, atık nesneler bozulmuş ama henüz geri dönüşüme girmemişken, arada kalmış, tekinsiz bir halde bir zaman uzamında var olurlarken izleyebiliyoruz.

SUZANNE HUSKY: “Eski organik dünya görüşü, kutsal olanın her canlıda mevcut olduğu düşüncesi, Batı kültürü tarafından geçersiz kılındı (...) yaşayan dünya bir makine gibi, eninde sonunda tam olarak bilinebilir ve denetlenebilir olan cansız, atomize parçalardan oluşan bir şey gibi görülür oldu.”

Starhawk, *Truth or Dare: Encounters with Power, Authority and Mystery* [Doğruluk mu Cesaret mi: Güç, Otorite ve Gizem ile Karşılaşmalar], 2016.

“Zamanımızın esas macerası: Endüstriyel olarak büyümüş toplumdan kendi kendine yeten bir uygarlığa doğru dönüşüm.”

Joanna Macy ve Chris Johnstone, *Active Hope: How to Face the Mess We Are in Without Going Crazy* [Aktif Umut: İçinde Bulunduğumuz Kargaşadan Delirmeden Nasıl Çıkarız?], 2012.

Yeniden doğma (2019) adlı yün halı çalışmam, bu hayatta benimsemeyi seçtiğimiz biçimin veya ideolojinin –bitki, hayvan, çiftlikte kâhya, şirket girişimlerinin hizmetinde bir polis vs.– ne olduğu fark etmeksizin, hepimizi birleştiren yaşam ağını tasvir eder. Halılarım Batı’ya has çevre mücadeleleriyle birlikte Afgan savaş halılarını andırır.

ELMAS DENİZ: Çocukken babamı bir ansiklopedide gördüğüm Aborijinlere benzetiyordum. Yazları yaşadığımız kasabaya tatile gelenler de bize “yerli” derdi. Türkçede “local” ve “indigenous” kelimeleri için aynı kelime, “yerli” kullanılıyor. Bundan olacak, kendimi hep yerli sandım, epey uzun süre. Amazon yerlileri vardı, her yerin yerlisi vardı ve Ege’dekiler de

bizdik. Herkesin yerli olabildiği bir dünya tahayyülüydü bu.

Şehre taşınmamla birlikte bildiklerimin büyük bölümü işe yaramaz hale geldi; özellikle bitkiler ve hayvanlar hakkında olanlar. Benim bildiklerim için zemin yoktu; dahası, sanki benim bilme biçimime de yer yoktu. Sadece okuduğum kitaplardakiler işe yarıyordu. Acaba ben bir yerli miydim? Hep başkalarının kıyafetleriyle dolaşan bir çevirmen olarak düşünüyordum kendimi. Dilden dile değil de olası her yöne doğru bir çeviri hâliydi bu. İlk önce kendi zihnimde yer alan bir çeviri sanki. Hem de sezgilerini fikirleriyle birleştirip duran bir çeviri hâli. İnsan en çok en fazla içselleştirmiş olduklarının farkında değil, ama aslında en çok da o içselleşenlerle hayatı yaratıyor. Bilme biçimlerimizin hangisinin daha baskın olduğu, hayatlarımızı yeniden şekillendirebilmenin anahtarı. Viveiros de Castro’nun önerdiği perspektivizmle biraz bu tarafından yakınlık kuruyorum, “Amazonlar ve diğer her yer” diyor bir kitabında. Belki Doğu-Batı gibi bir ayırmadan daha başka değişkenler gerekli ve belki de bu küresel dünya her birimizin içindeki çevirmeni iyice kuvvetlendirdi. Daha fazla perspektif ve daha fazla “bakış açısı” görebilir, anlayabilir hale getirdi ya da getirebilir.

Hiçbir şey tarihsiz gelmez, her şeyin kendine has bir tarihi var. Doğanın tarihi insanların tarihinden ve anlatısından ayrılmaz (Raymond Williams). Aynı derenin kenarında nereden ve nasıl geldiğini bilmeyen bir “öteki” olarak Yunan hayatına mı bakıyorum? Bir yerli olarak eski yerli Yunan uygarlığına mı bakıyorum? Güç merkezli ve egemen ideolojilerin ve ilgilerin süzgeciyle yazılan bir tarihe başka bir süzgeç eklemeyi deneyebilir miyim? Geçmiş Benjamin’in “değişken tarihler”ini hesaba katarak düşünüyor, ama daha ziyade Proustçu bir “istemless bellek”in, boş zamanların ve deneyimin kayıp boyutuna da bakıyorum. Kanon dışı bir şeyler peşindeyim; su etrafındaki bitkiler, hayvanlar ve cansızlar evrenini bir çocuk gözlemci, bir yerli olarak deneyimleyerek dereye odaklanıp tarihe oradan bakıyorum. Gryneionlular ile aramdaki “madlen” kardeşliğini anlamaya çalışıyorum. Hatta bu onları daha 1800’lerde merak etmiş kişileri de kapsıyor. Yaşadığım yere Baltazzi ailesi ile kazı yapmaya gelmiş olan Edmond Pottier ve Théodore Reinach’ı kastediyorum. Bu dereден beslenen Apollon korusundan bahsetmiş olan Vergilius, Herodot ve Büyük Plinius’un metinlerini okuyorum. Bakarken de yaşıntı ve deneyim odaklı

bakıyorum ve aslında fark ediyorum ki kimliği es geçiyorum (Ulus Baker). Diğer yandan Marx’ın “bir halkın, bir çağın ya da bir uygarlığın ne olduğunu anlamak için ona kendisi hakkında ne düşündüğünü sormayız” cümlesini düşünüyorum. Tarihin anlatılış biçimi onu dönüştürür (Louis Althusser). Peki ya görsel bir düzlemde bunun anlamı ne olabilir?

Araştırmam sistematik olmaktan kaçan, hesaba hiç katılmayan şeyleri merak eden bir çabanın görselleşmesi diyebilirim. Sezgisel olarak geldiğim bu yerde (Tim Ingold) bir ağaca tırmanırken yardım alınan bir dal gibi, yarın başka bir dala geçmek üzere, kendimi Ingold’un tarifiyle bir antropolog gibi düşünmek tüm bu süreç boyunca hoşuma gitti.

Aslında bugünün devleşmiş ve *Blade Runner* filminden hallice İstanbul’unu; yol kenarlarına aynı anda dikilen ağaçlar arasındaki –kimileri suya ulaşamadıkları için oluşan– boy farklarından, Büyükdere, Dolapdere gibi cadde isimlerinden ya da Pervititch’in tarihi haritalarından bulabildiğim bu kayıp suları işimde konu ediyorum. Konu edindiğim bu iki durum kafamda birleşiyor, çocukluğumun ufak isimsiz deresinden yola çıkarak ürettiklerimi İstanbul’un derelerinin üzerine döküyorum. Şu anda evime, atölyeme ve sıklıkla geçtiğim cadde ve sokakların geçmişine, yürürken tam olarak ayırdına varamadığımız bu kayıp derelere kuşlar gibi üstten bakmayı düşünüyorum.

İşimi üretirken pek çok soru ortaya çıktı; burada sıralıyorum: Geçmişte ne kadar geriye gidebiliriz?

Tarih ne zaman başlar? 1987’de mi, MÖ 400’de mi, yoksa 12.000 yıllık bitkilerde mi?

Deneyimlerimizi nasıl paylaşıp aktarabiliriz?

Nasıl “biliriz”?

Hiç bilinmeyen türlerin bilinmeyen yok oluşu diye bir şey var mıdır?

İnsanın kişisel doğa tarihi kaydı olması mümkün müdür?



Reply to All

NICOLAS BOURRIAUD: *The Anthropocene could be defined as a historical moment where physical or symbolic boundaries separating humans and their environment have come down. In other words, it's the end of the traditional Western division between nature and culture. And let's go further: between subject and object. How do you think your work echoes this situation?*

SUZANNE HUSKY: Understanding the origins and depth of the nature/culture divide, which has alienated women, has been central to my ecofeminist work. The two pieces I'm presenting speak to this divide and work towards reconnecting the threads of the web of life.

The first, *Earth Cycle Trance* (a 32-minute video) is a trance led by Starhawk. Starhawk is one of the leading voices in ecofeminism, a philosopher, eco-sci-fi writer, environmental activist, founder of Reclaim (earth-based spirituality), witch and land-regeneration teacher. She has dedicated her life's work to freeing our minds and bodies from devastating perceptions that certain beings are worthier than others (what you refer to as the nature/culture divide). In this particular trance, which she uses in her various Earth Activist Trainings, we are guided to become the sap of the tree, the unfurled bud, the leaf, feeling the wind and sun, then being eaten by the thousand mouths in the earth, being digested, becoming infinitely small and becoming sap again and going through the cycle of regeneration. This trance is one of hundreds that Starhawk has composed and shared. It triggers a deep sense of belonging to this earth, of being earth, air, fire and water, the four sacred things that nobody can own or profit from. This trance is one of the ways in which she helps us reconnect with the web of life.

'All things are interdependent and interrelated and therefore mutually responsible. An act that harms anyone harms us all.'
Starhawk, *Spiral Dance*, 1999

SUZANNE TREISTER: *HFT The Gardener* (2014–15) aims to break through existential boundaries between human culture and psychoactive plant life to create new visions of actuality. Hillel Fischer Traumberg, whose initials, HFT, also stand for High Frequency Trading, is an imaginary banker/high-frequency trader, functioning at the outer limits of the Capitalocene, who experiences hallucinatory episodes after staring too long at his trading graph patterns. This triggers an obsessional investigation into the ethnopharmacology of a hundred or so known and documented psychoactive plants across the world, exploring their historical ritual uses and functions in shamanic healing, in magic, religion, sex, divination, protection, modern medicine and in mental enhancement. As a result, his life begins

to intersect with older shamanic histories and ritual uses of psychoactive plants.

The financial trading system on which Traumberg is working breaks down when he begins to insert the molecular formulae of the alkaloids – the psychoactive ingredient contained in the plants – into the HFT algorithms, in an attempt to make the plants enhance trading patterns in a similar manner to the way in which they affect the human brain. Traumberg correlates the numerological translation of the plants' Latin names with top global corporations in the stock market, condensing the results into a series of botanical prints according to FT Global Index ranking. Remembering a banking trip to Switzerland, where he was taken to visit the works of an outsider artist, Adolf Wölfli, Traumberg, with the aid of the plants, propels himself further into altered states of reality and transmutes into a form of outsider artist. He develops a fantasy of himself as a kind of techno-shaman, transforming the spirituality of the universe and the hallucinogenic nature of capital into new art forms.

His works aim to investigate deeper natures of reality, connecting new technologies with altered states of consciousness, in an attempt to extend scientific theories of the holographic nature of the universe, to understand consciousness itself, and to transcend our human existence on earth.

JARED MADERE: To me, there seems to be an intrinsic link between the act of creating artwork and the dissolution of the boundaries superimposed on experience or objectivity by language, or the rendering impotent of its various declensions in envelopes. A friend and I recently had a conversation about the way in which people use examples within the realm of the 'naturally occurring' to prop up ideas of right living in the sphere of contemporary human interaction, ie: homosexuality only makes sense so long as I can point to examples of apes or dolphins engaging in similar behaviour. Or gender shifting only becomes a legitimate avenue so long as I can point to a species of snail or worm that self-re-assigns its gender based on whichever there is a deficit of within its community. These sorts of logics attempt to isolate human endeavours from nature, as if the act of tying shoes around your feet completely dissolves your relationship to the soil. The implication is that once shoes are tied and they are stepping on

concrete, all guidance systems of the human organism are bound by some plastic hypnosis that can somehow be separated from whatever constellation of forces informs a bird of its migratory route, or inflicts horniness upon a horse during a particular transit of a lunar cycle. If a Shetland pony strays from its home and ingests a particular milk thistle not native to its typical pasture, and the presence of the foreign or atypical plant causes a series of hormone secretions, triggering the creature to go into heat because it is in new territory begging to be flooded with mammalian life, it's a bit möbius to attempt to isolate whether the plant, the soil, the sun or the pony's glands/nervous system were responsible for its impulse to reproduce. If we consider that the dung of the freshly birthed herd of ponies will behave as fertiliser to the field of milk thistle, it becomes even more circuitous to ask who's pulling whose strings. You find yourself in a similar loop of arbitrary boundaries if you attempt to suss out meaningful differences, beyond the materially technical, between the impulse to articulate a nest in honeycomb, spider's silk, or refined alloy.

GÜNEŞ TERKOL & GÜÇLÜ ÖZTEKİN: Both this and that, neither this nor that.

GuGu, walking with its heart,
a-tiger-a-vase
a sleepwalker, a lewd; yes,
an animal, an object; no,
a verge that becomes a snake
a table where 2 heads convene
the robot-self, hi...
the fingers that become sound
the surfaces that interlace,
accumulating like a tapir,
fabricating like a plant ...

RASHID JOHNSON: RUN!

OZAN ATALAN: Stimuli simultaneously activate our cerebral cortex (where information is cognitively processed) and amygdala (where our emotional reaction occurs). By genetic design, emotional reaction is the primary response of the human brain to the outside reality for survival purposes. The fast, unconscious,

emotional response bases itself on whether it is good or bad for our biological existence. In this sense, binary thinking turns out to be a profound factor for human evolution. I believe binary thinking becomes problematic with the inclusion of the utilitarian aspects of human culture.

Culture starts with imagining and fantasising. But such imagination has unfortunately turned out to be human's praxis-oriented interpretation of the world. Non-human entities became subject matter for cognitive transformation as well as excessive formal, chemical and physical transformation of the Earth's resources. The supposed natural opposition between idea and form, the mundane and the exotic, the immanent and the transcendental, subject and object, information and feeling, the universal and the particular is actually a culturally constructed myth, which is a form of simulation claiming to be the reality itself. From a semiological perspective, this is how myths work: making the connection between the signifier and the signified look natural, which is actually an illusion of the natural. The problematic part of dominant cultures in the world is that they legitimate such an illusion, consider dualities as binary oppositions, and therefore the stories they create become our new truths. We can observe the same misunderstanding in the duality of domestication and the wilderness, and this is where my installation becomes a part of the conversation about the nature/culture duality.

Natural environments have an existence independent from human perception. They can also be called 'the wilderness' in terms of being indifferent and neutral to human existence beyond any meanings ascribed to them. Yet domestication is an integral part of anthropological history. If we interpret domestication and the wilderness as polar opposites, the relationship between nature and culture turns out to be a war of supremacy over each other. Polarisation between nature and people brings together the existentialist anxieties stemming from human arrogance and exploitation of non-human beings. But any two components of dialectical thinking are eventually dependent upon each other rather than in opposition to each other. In Taoist philosophy, strict distinctions and dichotomous existences are perceptual, not real, and such dual parts mutually serve one another's existence in an inseparable whole. In this sense, water

buffalos, concrete, the land, are all domesticated to the benefit of humans, and this stems from the polar opposition between the human and the non-human, rather than seeing human and the non-human as a whole in harmony with each other.

Breaking free from a human-perception-based understanding of the world and rejecting the correlation between the human and nature (because they are one single thing), my work is a display of the co-existence of the outcomes of a polarised duality of nature and culture. Influenced by Object Oriented Ontology and taking a de-anthropocentric point of view, it is an embodiment of the co-existence of a destroyed nature and a decadent culture, rather than the ideal balance and harmony of human and non-human entities. And the work imagines the ideal symbiosis of human and nature by showing the absence of an ideal habitat.

During the creation of my work, I kept asking myself these questions: if the human is inevitably an integral part of nature, could even the destructive effects of the culture be a part the natural process? From this perspective, could even the most artificial material, or even the intangible cyber realities, still be natural due to the fact that they are the transformed versions of nature? Is it possible to be idealist and materialist at the same time in terms of showing the unbalanced relation in the nature-culture duality? If anthropology has a tendency to understand human life as lived, with no intervention, why wouldn't art adopt a similar approach? The destroyed harmony between nature and culture ends up to the detriment of nature, and my installation employs speculative aesthetics in order to show what it would look like if the broken balance of a duality becomes our new normal, as in the case of 'new' Istanbul.

PAUL SIETSEMA:

....	'Yes, we see the H', came the unexpected response.
'Do you see the H?'	
....	
'Do you see the H?'	We typed the E, and asked somewhat excitedly, 'Do you see the E?'
....	
'Do you see the H?'	
....	'Yes, we see the E.'

Then we typed the L, and the system went down ...

We reconstructed the multiplexing profiles for J___, C___, A___ and C___, chosen at random from the list, unsure of which relays were still operational. Once the system was up and running again the L was entered and we asked,

'Do you see the L?'

....

'Do you see the L?'

....

'Do you see the L?'

....

'Yes, we see the L', came the response.

We typed a second L, and we asked again, 'Do you see the L?'

....

'Yes, we see the L.'

Then we typed the O, and the system went silent ...

Profiles were executed for J___, C___ and C___ . A___ was left out this time due to what appeared to be a terminal switching error. When everything was in place, the O was entered again and we asked,

'Do you see the O?'

....

'Do you see the O?'

....

'Yes, we see the O', came the response.

We then typed the W, and asked, 'Do you see the W?'

....

'Yes, we see the W.'

Then we typed the O, and asked 'Do you see the O?'

....

'Yes, we see the O', came the response. ...

We typed an R, and asked, 'Do you see the R?'

....

'Yes, we see the R', came the response. And then everything went black.

We set up the connection between the A___ and C___ . J___ was dropped due to poor performance; its profiles were either too advanced or too primitive for our system. When operational again, an L was entered and we asked,

'Do you see the L?'

....

'Do you see the L?'

....

'Do you see the L?'

....

'Do you see the L?'

....

'Yes, we see the L', came the response.

Then we typed the D, and asked 'Do you see the D?'

And the system quit ...

It appeared there was an issue with either A___ or C___ . Perhaps transmission protocols had not been properly applied to an updated persona, but it was hard to tell. We were, as was



usual when we received these rare responses, unsure whether they were coming from our own system (possibly daemon-induced reflective incidence – a by-product of the required parameter noise) or coming from the outside – if such a thing still existed – the native automatically differentiated systems analysis repeatedly indicating that there was a high probability it did not. Our attempts were of course carefully logged into the S___ C___ N___, the system powered down, and we waited for the next session to begin.

MELVIN MOTI: This is a private post, instead of a group post, because I'm more of a private person than a group person. All I can say for sure is that we're made from stardust, and we're lost in space. We couldn't be more lost. The atomic nucleus, which makes all stuff physical, consists mostly of empty space. We couldn't be more empty. Right here, right now, I just float and breathe.

MÜGE YILMAZ : Hello all. Not my contribution yet, *just in response to @Rashid:*



HAEGUE YANG: Honestly, I don't think I'm able to evaluate in what sense my works relate to this big question of the division of subject and object or nature and culture. But I could say that what interests me is asking how perception today has changed – or is in the process of changing – in response to morphing parameters in our contemplation of notions of our environment. More and more factors limit our active perception of the world, including an increasing number of non-traditional materialities, such as data, speed, connectivity, mobility, the climate etc. What's rather intriguing about this process is how traditional materialities still influence our perception and concerns, while these seemingly less physical aspects actively intrude upon our physical world. Meaning, we're sandwiched between two different kinds of materiality; for example, as we use a conventional weather report merged with a specialised app that provides air-quality warnings to decide whether or not we need a mask to protect ourselves from fine dust, we're simultaneously affected by inequality and violence lingering in our daily lives. All these experiences – concurrently registering as extreme in our individualised society – allow for an ultimate excuse to put all the blame on depersonalised terms such as 'fatigue society', as described by philosopher Byung-Chul Han in his book *The Burnout Society* (2015).

The synthetic straw – a product invented to substitute for organic straw, for interior purposes or display – in my sculptural works *The Intermediates* is presented as quasi-natural, resembling the use of the live broadcast recording of the Inter-Korean summit in April 2018 in the DMZ, in which one only hears birdsong,* since the human (civilisational, political) and the natural appear to be accomplices. In this highly militarised zone between the two Koreas, nature is absurdly and exceptionally flourishing – both plant and animal species – since human impact has been restrained due to the high degree of self-made tension. How incredibly twisted is this situation! Once seemingly amputated as oppositional, the political and natural are fatalistically and crucially entangled. While listening to this 30-minute long recording, I see myself as imprisoned in the narratives of the Cold War and invested in thoughts of the Anthropocene.

*One can hear the sound in this documentation:
vimeo.com/307056471

EVRU/ZUSH: Vlo ut sovist dra oc mesad, usdre vesod.
Sent from the Evrugo Mental State

MÜGE YILMAZ: *Anatolian Leopard* (*Panthera pardus tulliana*) also called the Asia Minor leopard, is a distinct leopard subspecies native to southwestern Turkey. It was first officially described in 1856 as having a greyish, slightly reddish fur with large rosettes on the flanks and back, smaller ones on the shoulders and upper

legs and spots on the head and neck. Its image was depicted on the walls of Çatalhöyük 10,000 years ago. It was for long assumed that the last Anatolian Leopard was killed in 1973 in Beypazarı and after this unfortunate event the animal was considered locally extinct. Extensive trophy hunting is thought to be the prime factor for the decline and possible extinction of the Anatolian Leopard. One hunter named Mantolu Hasan killed at least fifteen leopards between 1930 and 1950. Many eventual encounters and unconfirmed photographs have led to theories that the species might still be surviving in the area – just hiding from humans.

Cymolixas (*Multiflagellates*) is a species of plankton found abundantly in the world's oceans. It is also known as *plankton*

ex-machina because it had the role of a saviour after world-wide oxygen levels started to drop drastically in the late fourth millennium. Human-caused deforestation and a decline in the whale population and subsequent decline of oxygen in the atmosphere was causing overall health issues amongst many human and non-human populations until new species arose through various evolutionary factors. The *Cymolixas* were



categorised as plankton after the decision was made to study them under their ecological niche rather than through phylogenetic classifications. The slow but steady arrival of *Cymolixas* together with other lesser-known and invisible-to-the-human-eye 'oxygen makers' re-balanced earth's atmosphere. Currently they produce 60% of the world's oxygen and are responsible for the revival of the whale population and new coral coverage. The species is believed to have survived by developing hybrid plant-animal skills, such as relying on photosynthesis for growth when nutrients and light are abundant, but switching to eating phytoplankton and zooplankton when growing conditions are poor.

Vultures (Gyps) are mainly divided between New World Vultures and Old World Vultures. They rarely attack healthy animals, but may kill the wounded or sick. Vultures are of great value as scavengers, especially in hot regions. They were believed to be carriers of bodies between the living and the dead, which led to the ritual of sky burials. Vultures in South Asia, mainly in India and Nepal, declined dramatically after the early 1990s. It has been found that this decline was caused by residues of the veterinary drug Diclofenac in animal carcasses. The conservation status of vultures was of particular concern to humans. For example, the decline of vulture populations could have led to increased disease transmission and resource damage. After a griffon vulture and a black vulture were spotted in the Netherlands in late May 2019, many countries created reintroduction programmes. With the rise of global temperatures and the change in earth's axis, vultures have played a crucial role in keeping epidemics under control and balancing the ecosystem in the year 6019.

Umwelts (WSJ) are the only extant members of the subtribe Hominina. Together with chimpanzees, gorillas, orangutans and homo sapiens they are part of the family Hominidae. Terrestrial hybrids, umwelts are characterised by their internalised GPS systems, ability to change colour according to the environment and heavy tool use compared to other entities. They are believed to have derived from anthropogenic activities but independent from human intentions. Complex language use remnant from homo-sapiens has been abandoned as new inner technologies have emerged from empathic abilities. In AD

12019, umwelts spend most of their daily life seeking water. 99% of umwelts are hermaphrodites.

TURIYA MAGADLELA: ... non-traditional materialities, such as data, speed, connectivity, mobility, the climate etc. What's rather intriguing about this process is how traditional materialities still influence our perception and concerns ...

When air becomes art and no art can be made without air... And when that does not happen... the production and the produced become a physical object made with air... data, speed, mobility etc ...

— *in response to Güneş & Gülü:*

Gugu

Igugu

The cherished one

In Zulu

Xhosa

And most

African nguni language

Igugu

Neither here nor there

I

PHILLIP ZACH: The term 'Anthropocene' is human-centric to the core.

Why not make up a term for the epoch of trees? They changed the planet drastically. Or mushrooms? Or rather think of all the collaborations between species that are happening out there. And it would be easy to write histories in which, for instance, crops use people to progress their genes (that one is already out there). Putting the human in the centre and defining an age around the human impact on earth is precisely a continuation of the traditional division between nature and culture. A term that acknowledges this complexity could perhaps disrupt traditional thought patterns. I think 'Anthropocene' in that regard is a failure. Humans and nature and culture never really were divided, these divisions allow abstract thinking, but they create a lot of problems.

Terms like Anthropocene appear with an urge for certainty, and they may even be useful to address and further develop



Phillip Zach, Skull of cave bear found at
Yarimbuzgaz cave

certain conversations, but when clinging on to this type of divisive term, a lot of crumbs fall through the cracks. History is a fiction, written around some existing artefacts, with a lot of speculation. That's fine; we all like stories. The fictional nature of that process can be seen in how none of the international agencies and divisions responsible for setting these historical terms can decide on the starting point of the Anthropocene, with dates ranging from 12,000–15,000 years ago around the Agricultural Revolution, to 1945 with the Trinity test, or even the 1960s. Why not before the Ice Age, when humans had already left a mark on earth? By the way, what were our ancestors called before they were humans, as in *Homo sapiens*? Were they still human by definition, or still animal? When did a 'still-animal' give birth to a 'just-enough-to-be-called-human'?

Evolutionary biology itself is more dynamic and fluid than the language used to describe it could ever be. The way in which language can be used to bite-size (and thus distort) reality, has come to a pivotal point in the age of Twitter. Whatever is simple and short enough to circulate will continue to circulate, making it the dominant cultural currency.

For this Biennial, I thought of Ursula K. Le Guin and how her writing has always embraced ambiguity and complexity, making you shift perspective through alternative histories. For instance, she imagines sex between amoeba, or writes about the vessel as the most important invention of early human kind (as opposed to the spear or the blade as typically male-connoted hunting tools in male-connoted writings about 'pre-history').

Having spent a year in Istanbul a while back, I got to know how dense the historical references of this city are, with everything being up for grabs for possible artistic exploitation. So I started wondering where the oldest point of human history was in the area, and found Yarımburgaz cave, which had apparently been inhabited on and off for some 600,000 years. I also started to look at another, very different, man-made and less than 100 years young cave here in Hollywood – Bronson Cave, which appears as a backdrop for many TV and movie productions (probably best known as the Batman cave). When visiting and filming these places, many other timelines started

to offer themselves up for projection: the birds, the plants, the treasure hunters, the left-overs of all sorts like the plastic and bird shit, the children mimicking the imagined sounds of cave bears that lived there a long time ago, the 3,000-year-old cave drawings of ships, graffiti or fake cave drawings made for film sets, the construction site at the archaeological museum, the erosion of the stone sculptures, reminding me that even stone is ephemeral, and many others – making these places ultimately impossible to be consumed. Entering a cave that is 'double mouthed' meant to subscribe to all the puns intended.

LUIGI SERAFINI: Buongiorno a tutti!

<https://www.youtube.com/watch?v=2bLHqBjENQE>



PIOTR UKLAŃSKI: Definitely 'run', to quote Rashid.

SIMON FUJIWARA: If you went onto the street and asked anyone, randomly, if they believe the extreme global wealth divide is a bad thing, they'd probably agree. If you asked them if they think women should be treated as objects, they'd likely say no, at least to your face. Yet, in this climate of thinking, one of the bestselling fiction novels of our time is a book that celebrates a combination of these two societal issues. From 2012–15 over 125 million copies of *Fifty Shades of Grey* were sold internationally. The book centres around billionaire entrepreneur Christian Grey, a sexual sadist who meets Anastasia Steele, a young English student, and begins a contractual sexual relationship with her. The book is structured around things – Christian's Audi R8, Christian's Omega Speedmaster watch, Christian's James Pearce lounge sweatpants, Christian's women. He is a character created almost entirely out of the material culture he inhabits, and specifically the brand culture he inhabits.

Why is this book important? Because this book is trash. I'm not referring to its content, but to its real-world material status as a thing, as an object. Due to its slightly embarrassing content,



Simon Fajara's copy of *Fifty Shades of Grey*

it seems not to be a book that people readily share, meaning that each individual who wants to read the book buys their own copy. It also appears that these copies of the book are not objects that people want to keep on their bookshelves, so they get rid of them. But they don't throw them away.

In 2016, British Charity Oxfam tweeted an image of one of their offices barricaded with hundreds of copies of *Fifty Shades of Grey* that British readers had donated to the charity in their thousands, to help the poor. They begged people to stop donating the book, since there was no market for its resale. They couldn't recycle the book either, because the glue used to set the novel's spine is toxic. To guillotine the pages from the spine would cost too much and the whole venture of recycling would be counter-economical. So here we have this book about a man's singular wealth and materialism, produced in its millions, stuck in the world with nowhere to go. Since 2016, I've been collecting every copy of this book I can find, to create the first one-book

archive consisting only of copies of *Fifty Shades of Grey*. I currently own over 2,000 copies. When I see and touch the books all together, as a mass, there's something sublime about the experience, as when one looks over a great mass of people at a protest or a rave.



@qikipedia: One Oxfam shop has received so many donations of 50 Shades of Grey that they've managed to build a fort (1:00 PM · Mar 23, 2016)

JENNIFER DEGER (FERAL ATLAS COLLECTIVE): Yes! The Anthropocene, like every other trajectory in which humans have been involved, is more-than-human. The Anthropocene demands a new history; one that highlights the intimate intertwining of humans and non-human agencies. In our collaborative art-science-humanities project, *Feral Atlas*, we show how over the past 500 years, entities such as viruses, plant pathogens and plastics have become key protagonists in this so-called age of the human. 'Feral', here, refers to a situation in which an entity, nurtured and transformed by a human-made infrastructural project, has taken off on a trajectory beyond human control, with profound ecological consequences.

ELMAS DENİZ: Dear Simon, dear all,
Collecting copies of the same book, and your way of describing the books as a 'mass' reminds me of a book I read couple of years ago: *Moby-Duck: The True Story of 28,800 Bath Toys Lost at Sea and of the Beachcombers, Oceanographers, Environmentalists,*

and Fools, Including the Author, Who Went in Search of Them is a book by Donovan Hohn concerning 28,800 plastic ducks and other toys, known as the Friendly Floatees, which were washed overboard from a container ship in the Pacific Ocean on 10 January 1992 and have subsequently been found on beaches around the world and used by oceanographers including Curtis Ebbesmeyer to trace ocean currents. (Wikipedia)

We see a lot of Nike shoes in a shop, maybe, but it's hard to imagine 80,000 of them together. In 1990, in another accident, 80,000 Nike shoes made a shortcut and went straight into the ocean. They're part of the seventh continent right now.

RASHID JOHNSON – *in response to Simon's image:*

'It was the whiteness of the whale that above all things appalled me.'

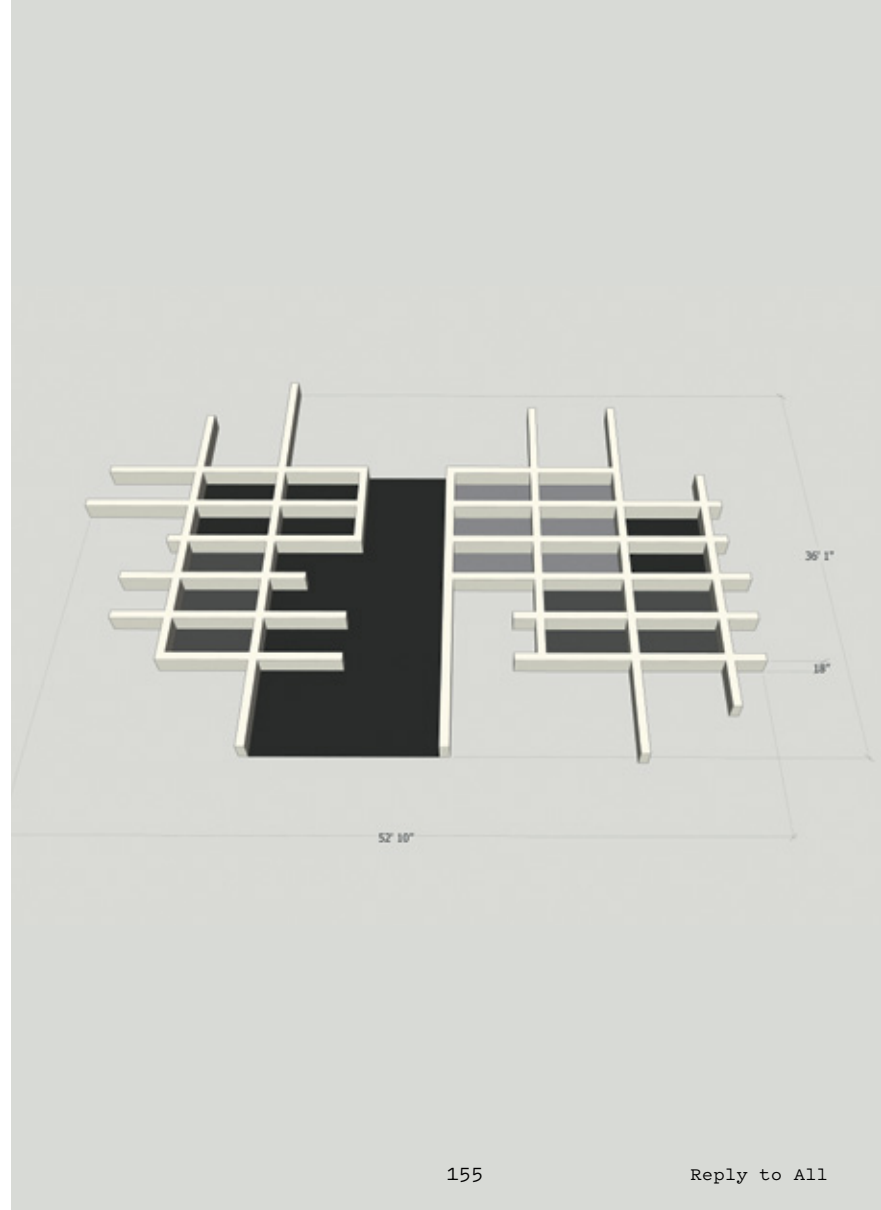
PHILLIP ZACH – *in response to Simon's image:*

I like the image of the mushrooms growing out of the book. As long as things are growing on it, it isn't really trash, is it?

ANDREA ZITTEL: What I'm concerned with right now is environments, spaces and structures, and the order and organisation contained within each. These can be psychological or physical: spaces for the body and spaces of the mind.

Often in my work there's a subtext of freedom and repression and how one frequently inverts into the other. I use the arena of my own day-to-day life and personal experiences to either formulate ideas of how to live, or to test out new systems or structures for living.

One aspect of space that's become most apparent is private space and how land or home ownership functions in society. Spaces that can be owned create an illusion of autonomy, permanence and control over one's own liberty, but in reality, this system of ownership indebts us to corporations, banks and the government. It's a system of debts and debtor – citizen and tax payer. Here in the desert where I live, I 'own' about 140 acres – but if didn't pay taxes for five years the government would take all of it away from me and sell it. Is this land really mine? Is space something that can be owned at all?



Land ownership and enclosure are rapidly being superimposed across the globe. In *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons*, Silvia Federici describes how international corporations promote the privatisation of land in places like Africa where land is communally shared by villages and made available to anyone who needs to farm it. These spaces have never been privately owned in the past, but now appropriation and privatisation make land accessible to infrastructural development, oil and industrialised agriculture.

In Europe, private property was introduced after the feudal period as a way to tie people to a single location where they could be catalogued, recorded and taxed – property ownership was a prerequisite for citizenship. Today, the cost of buying a house and paying a mortgage makes all of us ‘shareholders’ in this capitalist system. We submit, we work and to buy into the illusion of personal autonomy.

And those who exist outside of this system – the homeless or refugees – are controlled and incarcerated in a culture that has now made it illegal to move freely and in which there are no remaining public or common spaces in which one may place one’s body.

The work that I’m making for the Istanbul Biennial is called *Personal Plots*. It’s a grid-like outdoor sculpture made of low walls of concrete blocks that delineate human-sized spaces. This is a simple and somewhat abstract work that draws on associations with personal spaces – from a private bedroom in a suburban home, to an office cubicle, to a personal plot in a cemetery. As our culture individualises us psychologically, it does the same to our bodies by compartmentalising them into spaces.

Tim Ingold proposes anthropology as an ethical project that is dedicated to the problem of ‘how to live’, which is the question that I also often ask myself. Ingold pulls anthropology away from ethnography and into a more experimental realm. He sees anthropology as a speculative examination – one where you make studies *with* people and not *of* them. His approach within anthropology runs close to the path I’ve taken within art. In the late 1990s, I left New York to move full time to a small rural community in the desert of Southern California. The area I chose was not too far from where my grandparents and great grandparents had been ranchers, so it was a place that was

familiar, and where despite being an artist, I’m able to ‘fit in’. My project was to live my life as my practice and to find out what roles contemporary art could play outside of the art world – which at that time only functioned in certain major urban centres here in the US. I also started an arts nonprofit (High Desert Test Sites) in order to connect these two very diverse audiences. Rather than superimposing fine art on a ‘naïve’ local audience, our mission has been to ‘Learn from what we are not’ – to initiate a generative and mutually respectful discussion for diverse individuals. I’ve learned so much from my life here – it’s greatly challenged my belief in contemporary art, and has also invigorated my practice, bringing it closer to this question of ‘how to live’.

YLVA SNÖFRID: Dear Nicolas, Dear All,

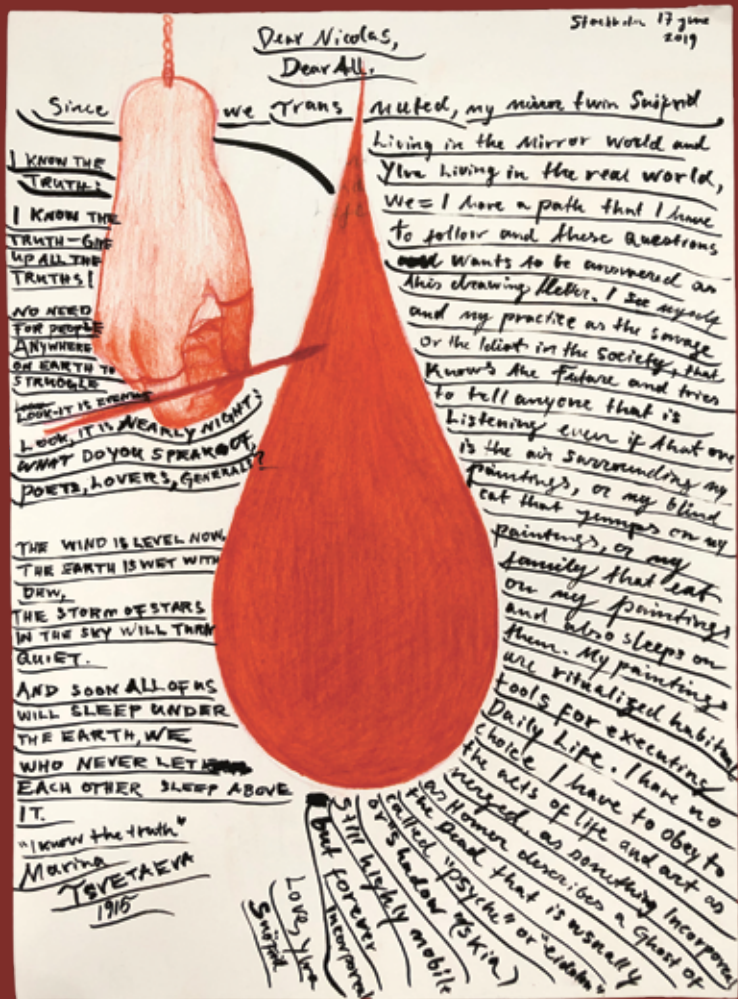
Since we transmuted, my mirror twin Snöfrid living in the mirror world and Ylva living in the real world, we-I have found a path that I have to follow and the question wants to be answered as this drawing/letter. I see myself and my practice as the savage, or the idiot in society that knows the future and tries to tell anyone that is listening, even if that one is the air surrounding my paintings, or my blind cat that jumps on my paintings, or my family that eat on my paintings and also sleep on them. My paintings are ritualised habitual tools for executing daily life. I have no choice I have to obey to that the acts of life and art as merged, as something incorporeal as Homer describes a ghost of the dead that is usually called ‘Psyche’ or ‘eidolon’ or ‘shadow’ (*skia*) still highly mobile but forever incorporeal.

I Know the Truth

I know the truth – give up all other truths!
No need for people anywhere on earth to struggle.
Look – it is evening, look, it is nearly night:
what do you speak of, poets, lovers, generals?

The wind is level now, the earth is wet with dew,
the storm of stars in the sky will turn to quiet.
And soon all of us will sleep under the earth, we
who never let each other sleep above it.

Marina Tsvetaeva (1915)



Ylva Snöfrid, Sketch (2019)

REBECCA BELMORE: Our world was devastated by an invasion from which we are still recovering. I know without knowing that we did not have a culture that was separate from nature.

she placed tobacco
in the rock
for the spirits
with gratitude and grace
she quietly acknowledged
the reason we were there.

I waited in silence
with water and wind
for her to guide the canoe
to the place
where we set our nets.

I was a child
this was not long ago.

LUIGI SERAFINI: ✨...πάντα ῥεῖ! - кот ученый sings, as time goes by, parce que la vida es sueño, rêve lucide & 缘分... tiger, tiger burning bright, in the forest of the night / rage, rage against the dying of the light!

PAKUI HARDWARE: Perhaps it's worth emphasising your comment that these distinctions finally fell in Western culture, where such dichotomies were artificially built and guarded for centuries, while in a number of Indigenous cultures and communities, divisions between man and nature or subject and object were escaped. However, Western societies have also slowly been erasing these boundaries through science and philosophy over the last decades, until Anthropocene/Capitalocene/Chtulucene accelerated this erosion to an unprecedented pace. Take regenerative medicine or tissue engineering, for example: by attempting to engineer self-regenerating cells or growing tissues and organs outside of the body, such fields not only push the boundaries between natural and artificial, but also between living and inert, enclosed/unified and fragmented/open. These organs are like zombies – generating surplus life, yet not having a centralised

brain or purpose. They're outside of the body yet inherently related to it, ready to return to it or any other body around.

Extrakorporal – a group of works we've been developing – is a collection of such organs without bodies, little Frankenstein's monsters composed of disparate natural and man-made materials. Their faces resemble Petri-dishes containing unknown tissues, or masks made of transparent horseshoe crabs.

Even if armed with contemporary laboratory equipment and enormous reservoirs of scientific knowledge, scientists still haven't been able to crack the secret of the immortal jellyfish, its remarkable ability to avoid death by transforming itself back to its embryonic state, to polyps, and then growing into a medusa again. Tiny and brainless, the *turritopsis dohrnii* jellyfish is able to effortlessly do what humanity has been attempting for centuries – to be immortal. This non-human rejuvenation became the target not only for science, but (of course!) economy too. The blue blood of horse-shoe crabs is being harvested by the gallon for medicine and scientific research, while sea-urchins and jellyfish are carefully studied in labs. Contemporary scientists are reminiscent of shamans extracting knowledge and healing abilities from non-human species, yet with colder tools and instrumental minds. Perhaps examining the transformation cycle of immortal jellyfish in some laboratory could be considered the stereographic view that Jeremy Narby talks about in his *The Cosmic Serpent* (1998) – not artificially separating scientific and shamanic perspectives, but merging them together. Or to push it even further, not merging two perspectives, but creating multi-perspectives; not only bringing together two disparate human views, but also the views of the jellyfish, of horse-shoe crabs (which are, in fact, aquatic spiders), hydra and octopuses. Maybe it even refuses the 'view' and instead 'sees', or senses with its whole body, brushing through the space with the tiny hairs on its spider's legs.

By putting assumptions aside, one can go way, way further.

KORAKRIT ARUNANONDCHAI: *with history in a room filled with people with funny names 4*

There will be no music in this room
only scars left on the face of the planet
new species will rise from underneath these scars
with fresh wounds

Will you find beauty in this sea of data?

We left it behind just for you

A cloud that will rain down on your skin

And absorb into your body

god's spirit has left the earth
its unrecyclable body is this world

its limbs
along with its words
were left as poetry
for the next group of people
to reinterpret over and over again

Chantri

In the span of 200,000 years of evolution

Will we manage to become one with you

And dematerialise into the flow of the great spirit?

Or is that an alternative timeline?

One in which we don't have the right hardware to access in this strange world of ours

a hierarchy of images

forms the design of life

DEATH

Who forms the design of death?

Someone explained to me the concept of reincarnation once:

'the universe is made of one big river of spirits'

'both yours and mine and everything that exists'

'the spirits are constantly reincarnating'

'on a timeline that is neither the future'

'the past'

'nor the present'

Chantri

According to this theory

You could have been born as my grandmother

objectively the word is flat
 everything is equal to every-
 thing and is replaceable
 including me
 including you

I am alone

but what is a species if
 nothing more than a set of
 relationships
 between an animal like you to an
 idea like me?

and in this mutating gene that
 forms our relationships

you may hear a song that you
 have forgotten a lifetime ago

How was your life during the
 Vietnam war?

How was Iran during the
 Revolution?

How have the strokes of History
 painted your picture?

And what becomes of the scars

As the skins start to heal

The bandages become loose?

The air is full of spirits

in this body the data is alive but
 it is stuck in a loop

the present stopped existing for
 me
 the relationships are undoing
 themselves
 even objects
 I have forgotten their names

luckily the you of the future will
 be given many names
 some will know you as the Naga
 you will never meet your
 extinction
 existing only as a code

A fear of the past is something
 that unites a species
 together

Belief

The joy of being an human being

Do you have any beliefs Chantri?

In the safari

Do you know which species' life is
 more valued?

Which one?

He said it was the soil

Because death is equal

We all become a material

A decaying body can sometimes

be turned into poetry

you dream as a metropolis
 hoping a giant lotus will appear
 to support your weight

Attachments

In the 3rd episode of 'becoming
 human'

Able had a rock

(the cradle of humanity)

the species that come after
 us will ask if this was the
 computer

and the eye in the sky will answer

YES

the genome of control exists in
 the spirit itself
 it appears through your religion
 your architecture
 your history
 freedom
 peace

giant rat of the future

we met once in a dream

I remembered I had been playing
 dress-up as you

The bars of this jail is made from
 love

For consciousness to exist
 beyond a body

To experience the vertigo of the
 world

And see it dissolve into light

The undoing

Is soft

Is light

Like a whisper

From the cave the earth found
 us in

To the clouds

We will become

In this room

I hear music

From a place

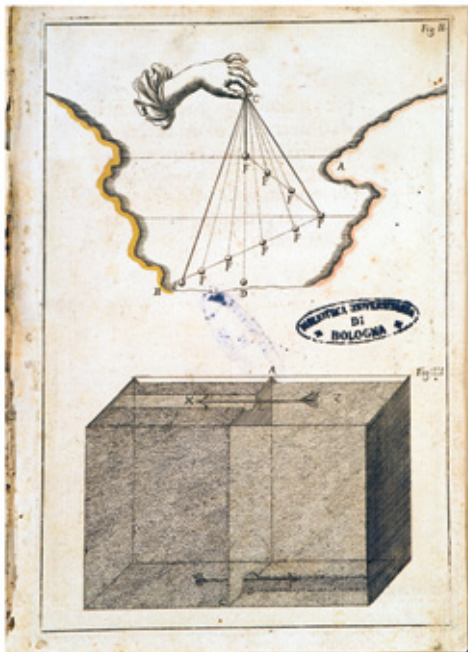
Not so familiar

But relatable

Through the sound

Of its breath

ARMIN LINKE: *Prospecting Ocean* explores the technocratic entanglement of industry, science, politics and economy with regard to the extraction of ocean resources, including deep-sea minerals. The film weaves an intricate network of connections between scientific research and legal frameworks, between international conferences on the future of the oceans and local activist groups in the Pacific. Cartography and science procedures are the main instruments of these connections. For the installation at the Istanbul Biennial we visited the Marsili Museum in Bologna with the oceanographer Prof. Emin Özsoy, researching historical texts and drawings from what can be considered the beginning of sea measurements conducted by Count Luigi Ferdinando Marsili between 1679 and 1680 in the Bosphorus.



Screenshot from the paper *Measuring the Sea: Marsili's Oceanographic Cruise (1679-80) and the Roots of Oceanography* Nadia Pinardi, Emin Özsoy Et Al. April 2018

TURIYA MAGADLELA:

Anthropology of a decentred world

A poem

Let's think about it indeed
The emptiness within oneness
The void
The hole within
'Imbo bo' – (meaning the hole)
Easily filled by
Sex
Intoxicating youthfulness
Lies
Deceitful-ness

Toxic relationships

'Impilo ka lova'
'S'maidical'
'Heathcliff it's me Cathy'

The mother
The energy of a man
Wanting to go
Back
Into
The
Womb
Through the vagina
'Everybody knows feela'
'My womb is at fault'

Returning to the centre
Returning to the womb

Fear

God in Africa
Evolution of the African
Economical systems
Patriarchs

'Inequalities'

The supernatural
The third eye

Selfishness in human-ness

Fraught finances

Poverty

Love
Greed

Classical European culture versus
African culture
The parallels we ignore
'I never made swan lake'

Ownership
Editorship
Authorship
Titleship

The landscape

Let's think about it



JOHANNES BÜTTNER: Dear all,

I'll produce a site-specific work in which I'll integrate material that I find on site. We'll see how the work and the materials will echo the question in detail. I hereby send you some thoughts on texts that I recently read because I think they relate both to my work and the question.

In his essay *Zum Gefühl der Ohnmacht* [On the Feeling of Powerlessness] of 1937, the psychoanalyst Erich Fromm wrote about powerlessness, about how humans feel alienated from the world they materialise. They produce the most wonderful things, but when they stand in front of them they feel threatened and not like their masters, but like their slaves. The whole materialistic world becomes a monster, a kind of 'Riesenmaschine' that dictates their lives to them. Fromm imagines a historian of the future who can't explain how humanity was able to develop such a high industrial standard but wasn't able to avoid the self-made catastrophe of wars and the destruction of its own habitat.

Michel Serres describes in his text 'All in the Lifeboats' (2011) how only a shipwreck – a united fight against the forces of nature to survive – can stop the ongoing dispute and self-destruction on a ship. The story refers, of course, to the biblical tale of Noah's Ark, which demonstrates that apocalyptic scenarios are at least as old as the written word itself.

In 2017, The Invisible Committee described in their essay 'Now' how protest riots and the destruction of symbols of the materialistic world create a bond of friendship and respect between the protesters: 'In the riot there is an incandescent presence to oneself and to others, a lucid fraternity which the Republic is quite incapable of generating. The organized riot is capable of producing what this society cannot create: lively and irreversible bonds.'

The journalist Deniz Yücel describes in his collected texts about the Gezi-protest of 2013 in Istanbul – which began in order to protect a public park and its trees – how different groups of people and cultures including diverse religious groups, left- and right-wing activists, LGBTI campaigners, football fans, unions, marginalised ethnic groups like Kurds and people who didn't have any political background whatsoever were united to form a community and a protest.

The materialistic world, with all its networks, invisible structures and so on, seems to be like a golem that is out of control.

My work will adapt the view of Erich Fromm's 'historian of the future'. What interests me are utopian narratives about confronting a destructive *Riesenmaschine*.

SIMON STARLING: Some notes on a new work for Istanbul, which perhaps resonate in relation to the question in play.

This new work, prompted in part by the concerns and geographical location of the 16th Istanbul Biennial, revisits a previous work that was itself a reworking or redeployment of a pre-existing sculpture by Henry Moore (1898–1986). *Infestation Piece (Musselled Moore)* was made over a period of two years between 2006 and 2008 for an exhibition at the Toronto's lakeside gallery, The Powerplant, and conflates two seemingly unconnected stories in a single sculpture, orchestrating a collision between the politics of art history and of the environment.

The first of these stories involves the sculptor Henry Moore, who despite his perhaps provincial approach to modernism was the first British artist to enjoy a truly global career. Moore's work was to a large extent introduced to Toronto by the art historian and spy, Anthony Blunt. Along with his role as the Director of the Courtauld Institute, London, and his activities on behalf of the KGB, Blunt became an adviser to the Art Gallery of Toronto in 1947. In 1954 he proposed Moore's recently completed work *Warrior with Shield* (1953–54) to the AGT for acquisition. This life-sized figure had evolved from the form of a pebble that Moore found on an English beach in 1952 and this uncharacteristically brutal, male figure proved a controversial addition to the collection. The same can be said for the 1966 acquisition by the city of Moore's *Three Way Piece No. 2: Archer* for Nathan Philips Square, which provoked nationalist opposition among sections of the local art community.

For *Infestation Piece (Musselled Moore)*, a steel sculpture based on Moore's *Warrior with Shield* was submerged in Lake Ontario for one and a half years. During this time, it played host to a growing colony of zebra mussels, thus taking the story of Henry Moore's introduction into Toronto and forcing it into a somewhat unexpected relationship with the story of the zebra mussels' introduction into, and infestation of, the Great Lakes at the end of the Cold War. One of around 180 introduced species now flourishing in the lakes, zebra mussels first arrived



in the bilge water of trading ships from the Black Sea as recently as the mid-1980s. Originally native to the lakes of South East Russia, these tiny striped warriors have radically transformed the ecosystem of the Great Lakes, causing considerable problems for both indigenous animal populations and municipal water systems.

Later purchased by the Art Gallery of Ontario, the heavily mussel-encrusted *Infestation Piece* was initially displayed in close proximity to Moore's *Warrior*, but was later withdrawn from display following the discovery of a moth infestation of the sculpture's protein-rich surface. That second, surprise infestation led to a long process of conservation by the AGO's Sherry Phillips and Sjoukje van der Laan – a process that was interestingly carried out in public. This act of conservation, carried out behind a large picture window in one of the museum's contemporary galleries, seemed to lend the sculpture a whole new life and a whole new poignancy in terms of the knotty relationship between the seemingly hermetic realm of the museum and the 'natural' world beyond its walls, between nature and culture. The dramaturgy and aesthetics of this rigorously scientific treatment of a sculpture that began life by returning to 'nature' a man-made form that had itself begun life as a figuratively suggestive pebble plucked from a beach by a sharp-eyed sculptor, appeared to compound the work's sense of agency. And it is this sense that I hope to investigate in the new work for Istanbul.

URSULA MAYER: A heavenly figure floats, pixel snags smoothed into flowing motion. Calm, she idles in liquid crystals. Waiting, she dances, twirls, invites, invokes. From a digital nether world, from darkness, she emerges. We feel the vibration of her pounding heart, as electric fire and light strays from outstretched hands. An avatar, a hybrid of technical schematic and somatic gestures, a techno-living system. With the glitchy glitter of enticing arms, she beckons us towards her.
The end of the universe:
its beginning.
Pause.
Start.
Repeat.

The central figure of the installation *The Fire of Knowledge is Burning all Karma to Ashes* is an idling avatar of trans model Valentijn de Lingham. A feature of video games, idle animations are the various forms of waiting, from gentle breathing to foot-stamping impatience, to which characters revert when not under direction from the game player. Updating Donna Haraway's cyborg for the twenty-first century, Valentijn's idling avatar is an icon for the posthuman, in which the human is always already entangled within more-than-human networks. Blending artificial and organic phenomena, *The Fire of Knowledge ...* produces a hybrid space in which distinctions between human and nonhuman entities dissolve, to envision instead what our shared 'natureculture' future can be. As part of a larger body of work called *The Soul Paints Itself in Machines*, this video installation will continue to explore contemporary forms of embodiment and materiality in our digital milieu.

SUZANNE HUSKY: I'd like to add that Starhawk's feminist eco-fiction *The City of Refuge* refers to the plastic vortex as the Gyre, and in 2050, it has become a site of toxic plastic harvesting, the labour is done by dispensable slaves, there are pirates involved and more.

CHARLES AVERY: A bather floats on a sea, basking in the sunlit top-water. There is an island nearby. At some point, she senses another being, signalled by a disturbance of the surface. It is a benign presence, large and numinous. The creature meanders for a while — once exhaling a plume of spray into the air above — passing so close at times that she can reach out and run her hand along its rough side. It seems aware of the swimmer on a physical level, an object to be reckoned with, to share space with. And then, without ado, it dives, fading into the fathomless depths, leaving her in exultation.

Truth is local. You cannot possess it. You may, if you are lucky, encounter it.

AGNIESZKA KURANT: My work of the past few years has been an investigation into the analogies between the blurred boundary separating nature and culture and the one between fiction and reality. I always see these two shifting boundaries as similar and as products of the fundamentally constructivist character of our reality. Reality is a hologram consisting of a multitude of other constructions and agencies. Fictions are the building blocks of our social reality. Shared fictions or social constructs such as money, gods and laws allowed societies to form. The division between Human/Nature/Technology or the Natural vs Artificial belongs to these constructions or fictions, invented at some point in time so that our species could give itself the right to colonise and subordinate 'nature' in a similar manner to how, in the history of human civilisation, we often portrayed various human communities as well as non-human beings in ways that authorised us to colonise them. Contemporary anthropologists with whom I collaborate, such as Tobias Rees, are re-thinking these questions in light of microbiome studies, Crispr, the creation of non-existent organisms without lineage and AI research, and they are considering completely doing away with the terms 'culture', 'nature' and 'artificial'. There seems to be a need to come up with completely new terminology to de-colonise the discourse around these issues.

The questions about the transformations of the human and the natural/artificial divide are at the core of my practice. Many of my works emulate nature and behave like living organisms or self-organised complex systems to reflect the complex interplay of human and non-human agencies in the universe. My recent works are crowd-sourced to a multitude of both human and non-human agents. I have been exploring various forms of non-human intelligences – animal, bacterial, AI as well as the phenomenon of collective intelligence.

In 2008 at Frieze Projects in London, I presented *Ready Unmade*, for which I hired a bird trainer to teach three macaws to bark like dogs, imagining what would happen if one species mutated because of climate change or a nuclear disaster and as a result adapted and learned the language of another species. The parrots barked to each other for a few days, creating an illusion of communication.

As part of my investigation of the multiplicity of agencies and the blurred boundary between the natural and artificial, I started

to apply collective intelligence to art production. Collective intelligence is an example of non-human intelligence. It is a phenomenon observed in biology, physics and social sciences. Western culture assumes individualised intelligence, where each one has her or his independent intelligence located in the brain. Contemporary scientists, however, have proved that in reality intelligence is always distributed. Superorganisms such as slime mould, bacterial colonies and termite colonies are examples of distributed cognition and collective intelligence. Collective intelligence is an emergent phenomenon where the whole is more than the sum of its parts and where novel forms emerge in a non-linear and often unpredictable way out of thousands or millions of interactions between elements in a system. This phenomenon can be observed in termite and bacterial colonies, flocks of birds, the internet, social movements, the stock exchange, the urban fabric, traffic etc. Analysing these evolving social phenomena, I started to employ an alternative way of producing artworks, by outsourcing and crowdsourcing my works to the collective intelligence of thousands of both human and non-human agents.

Since 2014, I have been producing hybrid sculptures outsourced to termite colonies (A.A.I., 2014–ongoing) where each colony of about a million termites is given loose coloured sand, gold and crystals out of which, over the course of a few months, the collective intelligence of the society builds a termite mound. These vividly coloured and sparkly sculptures hover between nature and culture; between a product of non-human agents (termites), a natural formation (rock) and an artistic form. I'm exploring the multiplicity of agencies and the erosion of individual authorship that in the future might be replaced by complex collective forms (which already happens with knowledge production, such as in the case of Wikipedia).

The contemporary human is a mixture of a multitude of agencies, operating simultaneously. Below are the two examples that I've been exploring of the blurring boundary between natural and artificial, or nature and culture, both related to human, supposedly autonomous, decision-making and the microbial and algorithmic agencies that participate in this process.

As most online companies analyse human behaviour, a lot of our decision-making processes are starting to be outsourced to algorithms, automated and optimised. Think of GPS,

dating apps or the medical diagnostics decisions outsourced to algorithms, which are more precise than human doctors. Soon computer algorithms might be able to give us better counsel than humans about what to study, whom to marry and which party to vote for, resulting in a gradual fusion between algorithms and humans. The research of many scientists shows that one can establish a person's big five personality traits just by their click patterns alone, with 80% accuracy, which means the end of the hidden parts of our personality. AI can anticipate our feelings of love, anger, depression or suicidal tendencies before we feel or realise them, just by analysing our click patterns and without obtaining any personal data. This may also impact on the ways in which people will vote in the future.

Our societies are built on the idea that our choices and desires reflect our free will and that nobody can access or influence it. But today, corporations and governments are developing technologies to hack human decision-making. For example, 70% of what people watch on YouTube is driven by recommendations from the algorithm. As Yuval Harari points out, perhaps the most important fact about living in the twenty-first century is that we are now hackable animals. Our choices, our desires, our understanding of who we are, what are our most authentic aspirations, can be hacked and manipulated.

On the other hand, the new advances in science prove that microorganisms present in our stomachs and intestines are responsible for our mental states and our decision-making processes. They can cause depression or changes of mood. Therefore, we should consider the alternative logic that governs our behaviour and which is dictated by our microbiomes. When we realise that bacteria are necessary actors in our immune system, the whole concept of self as we understand it, collapses. The sci-fi notion of aliens who built the Egyptian pyramids might be applied to our own bodies. Various species of microbes, which are as much alien as symbiotic with our organisms, live inside us. I am addressing this subject in *Alien Archaeology* – a pyramid constructed out of bezoar stones found inside the stomachs of various animals – an internal geology or archaeology.

Meanwhile, we are witnessing another evolutionary transformation of the human caused by new types of artificial beings with which we enter into relationships. These are objects

resembling living organisms that talk to us or communicate with us in other ways and that we start to treat like living beings: our phones, Alexa, Siri, Cortana, Rumba and other smart devices. I've always thought about artworks as living autonomous organisms. Recently, I thought about Tamagotchis. Developed in Japan in 1996, these are egg-shaped, hand-held, digital toys imitating living organisms. They must be regularly nourished, petted and walked. There have been seventy-six million Tamagotchis sold to date – a nation's worth. I imagined what would happen if all the Tamagotchi owners took care of just one single Tamagotchi together, an artificial collective organism operating on the basis of collective intelligence, like slime mould. This organism, a dispersed society, would be powered by the decisions and actions of hundreds of thousands of people around the world. The shape of this organism would be morphed through aggregating preferences and micro-decisions made by hundreds of thousands of people. And actually the Earth is a form of a collective Tamagotchi. It is an egg-shaped form of which we all collectively have to take care. These reflections inspired me to work on a project that would operate as a collective Tamagotchi. It materialised first as *Animal Internet* (2017–18) and now for the Istanbul Biennial as *Conversions* (2019).

Conversions explores the subject of energy and the way in which it merges all forms of beings in the universe without the distinction of artificial and natural. Energy is what is needed to power a computer to allow AI algorithms to operate (intelligence, biological or artificial, always needs a substrate, a carrier) and for organisms to function, metabolise and evolve. Energy is also what is needed in the creation of geological forms.

We're living in a time of the rising power of social energies, the aggregated value of which can be precisely calculated, monetised and mined on a par with oil or gas. *Conversions* investigates the ways in which energy, understood as a substance in motion, can be converted from social to thermal or electrical energy. The piece, like a living organism, is undergoing dynamic changes and mutations and evolves in time. The work renders various social phenomena and social-energy flows as phase transitions of liquid crystals. It is a perpetually evolving liquid-crystal painting, transforming according to the dynamics of algorithmically aggregated social energies harvested from the Twitter feeds of the protest

movements around the world and converted into electrical and thermal energy. The result is an evolving collective human thermal footprint of aggregated social energies and human behaviours, causing real transformations of matter.

This collectively and unwittingly authored painting, generated unbeknownst to the people whose energies are creating the thermal footprints, will continually change colour and shape on the surface. It is connected to a computational, simulated 'artificial society' model with real-life data input. A specially created Artificial Intelligence sentiment-analysis algorithm parses the Twitter feeds of protest movements around the world and aggregates them. The painting renders the aggregated social energy and mood of the protest movements at a given moment in time, ranging from happiness, enthusiasm, hope and disgust, to anger and frustration. It is an abstract energy landscape, a portrait of the collective intelligence of aggregated social capital, a perpetual litmus test of the current temperature of social energies.

The work references Manuel DeLanda's re-interpretation of Gilles Deleuze and Félix Guattari's 'assemblage theory', a dynamic systems theory that explores the way in which material systems self-organise, and extends the system to include the social, linguistic and philosophical. It also draws on social physics where the collective intelligence of a society can be described using equations similar to the behaviour of molecules and particles, or a bacterial colony. *Conversions* is an ecosystem, a homeostat, a complex adaptive system going through various states. The piece examines how energy and capital move through the universe.

The contemporary economy relies more and more on the circulation and transformation of energy into and out of form. In the twenty-first century, social capital – the aggregated value of which can be algorithmically calculated – has begun to play a far more significant role than financial capital. Consequently, social energies have, to some extent, become part of the energy market: just as coal, oil and gas are extracted from the natural world, today social energies are being mined and precisely quantified by algorithms. The value of 'people power' can be precisely quantified using social physics and quantitative analysis. The contemporary global economy is based on flows and conversions of energy into information into capital.

This work also addresses the long-time attempts of scientists to design artificial intelligence that can replicate human artistic creativity. An artificial intelligence artist is simulated here by the labour of the crowd of people.

Another work I am realising for Istanbul, also hovering between nature and culture, is a fictional speculative geological formation. Following the contemporary debates around the significant human impact on the Earth's geology, I am investigating the possible new geological formations of the near future, which could be caused by our current lifestyle and modes of economic production of Post-Fordism, which could be different from the impact of the Fordism that caused climate change.

My point of departure is a recently identified quasi-geological formation – Fordite, also known as Detroit agate or Motor City agate – formed by fossilised automotive enamel paint from many years of build-up of layers on tracks and skids on which cars at factories in Detroit and other cities were hand spray-painted (a now automated process), which have been baked numerous times. Since Fordite can be cut and polished, fragments have recently been circulating online, accruing value and treated like precious stones to produce jewellery.

If Fordite could be seen as the side effect/geological formation caused by Fordism (the economic model pioneered in the early twentieth century by the Henry Ford Motor Company and based on industrialised, standardised mass production and mass consumption in advanced capitalism) then what would be the side effect or geological formation of Post-Fordism – the contemporary economy based largely on immaterial labour, automation and information technologies? Post-Fordism is viewed as a transformation of labour into immaterial labour and its reliance on abstract knowledge, general intellect and social cooperation. Imagining what geological formation could embody this transformation from factory labour into immaterial labour based on immaterial products such as ideas, copyrights and patents, I created *Post-Fordite* – a composite speculative rock. I bought fragments of fossilised Fordite found at various factories around the globe and combined them together into one abstract, fictional rock formation. Each facet of this abstract rock reveals a different interior. What emerges is an N-dimensional impossible space, evoking M.C. Escher's drawings,

as if inside this rock various geologies existed at the same time. The rock's multiple facets displaying the colourful surfaces of many fragments of Fordite could be seen as mini paintings fused into one N-dimensional painting.

Another work I will present in Istanbul, *Mutations and Liquid Assets*, was created by melting together existing original metal artworks by other artists: Joseph Beuys, Richard Prince, Carsten Höller and Carol Bove. Some objects are still recognisable, while others completely melted. The resulting hybrid object is a mixture of these several artistic forms and meanings. A mutation of both form and value, the work contains the original certificates of the melted artworks.

The piece relates to my interest in ideas and artworks as living organisms, their evolutions and mutations. Ideas evolve, mutate, breed and hybridise in a similar manner to genes. Mutations of ideas sometimes happen accidentally. One idea can travel between minds, evolve and mutate in conversations. Chance plays an important role in the evolution of ideas. I am also exploring the contemporary role of artworks as assets and a currency to store value and social capital. I'm interested in the parallel between the liquidity of artworks as assets storing value and the liquidity of ideas that are also in flux.

Another work I am presenting in Istanbul – *Still Life* – is related to the alternative scenarios of the evolution of life on Earth and the thin boundary between life and non-life. Life on Earth emerged by pure chance and it could also potentially have emerged on the basis of other, alternative elements, producing different kinds of organisms and never leading to the evolution of the human species. This piece considers these parallel scenarios. It explores the constantly shifting boundary between what is currently considered life and non-life, organic and non-organic, natural and artificial. The work is inspired by the recent discoveries in the realm of astrobiology, for example, bacteria eating plastic, or latent viruses hibernating for billions of years inside rocks, as well as experiments of synthetic biology by simulating the beginning of life and making the first world's artificial organism from scratch: synthetic cellular systems and self-replicating genetic polymers and synthetic nucleic acid polymers (XNAs) having the potential to create novel, extra-terrestrial forms of life.

The piece takes the form of a rock sculpture synthesised in collaboration with the research scientists at the Department of Earth and Environmental Science at the Rensselaer Polytechnic Institute in Troy. The elements fused in this synthetic rock underwent lab experiments involving high pressures and high temperatures simulating various geological events. The rock includes various components oscillating between life and non-life, a sample of what the surface of Earth might look like if life were based on alternative elements or how it could evolve after the end of human civilisation.

Instead of sculpting the form out of an existing material – which sculpture is traditionally about – I am sculpting the composition of the material and engineering a nano-scale 'landscape' of this conceptual formless material that can be given different shapes in the future. The sculpture is accompanied by electron-microscope photographs of the landscape 'built' inside the rock.

A potential frozen into this material can also evolve into other new forms of life. The rock includes particles of the future human footprint, such as the conflict materials coltan, cassiterite (tin), gold, wolframite (tungsten) present in all consumer electronics products and many other industries – as well as plastiglomerate – a hybrid rock formation found along shorelines where natural sedimentary grains and organic debris (shells, wood) are agglutinated by melted and hardened molten plastic trash created during campfire burning (it has been considered a potential marker of the Anthropocene).

Fossilized Future is based on my collaboration with the geneticist and immunologist Alexander Tarakhovski of Rockefeller University in New York, who gave me mutated fruit flies from his laboratory. Fruit flies are the most common object of lab research. At Tarakhovski's lab, as a result of various viruses and genetic modifications performed to test the immune system's response to various fictitious diseases, each fly has developed a different mutation not occurring naturally in nature and being a simulation of what could happen in the future. I sunk these mutated insects in amber, like the insects trapped in amber fossils that formed millions of years ago. In this way, I produced future fossils of mutated organisms that may never exist in real ecosystems and may always remain a potential alternative scenario. As we know, however, many labs in the world are

currently causing mutations of mosquitos carrying Zika virus and other diseases. Who knows what the future impact of mutating these organisms will have on entire ecosystems? Similarly, building new organisms without lineage from scratch is very exciting, but how will it play out in the ecosystems that might not be prepared for these new elements? Will the ecosystems adapt easily or will it create a natural disaster? As we know, sometimes one small element can trigger an avalanche of reactions that could cause an entire ecosystem to collapse.

AMBERA WELLMANN : 'That ground was gendered female was never in doubt. Painting in the high Italian Renaissance increasingly became a system for ordering and subduing nature, laying a grid on chaos (femininity), which in the twentieth century became a process of razing and asphaltting.' – Mia Schor

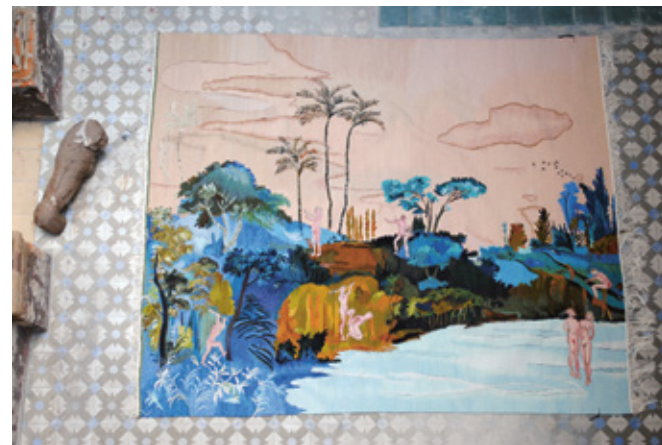
The gendered, binary dimension of nature/culture divisions found early expression in paintings of the figure in pictorial space; their underlying violence is rationalised as technical virtue.

Space is not fixed or static; it is relational, dependent upon and transformed by the location and affective power of the objects and things within it.

Hybridity functions as form of space that allows alternative positions to surface. The figures in my paintings create the space around themselves.

SANAM KHATIBI: I have often said that my subjects are always depicted within the same plane as the flora and fauna. For me, the figures I depict have the same importance as the animals, the vegetation and the objects. I suppose, then, that I can somehow relate my practice to the moment when the physical and symbolic boundaries separating humans and their environment collapse.

I mostly work in an unconscious state whilst painting and have never liked the idea of giving more importance to one subject matter as opposed to another. This also includes establishing a difference between the subjects and the objects themselves. I mostly use a recurring historical period that I depict, but in my head there is no real attachment to a specific historical period. Perhaps my characters are from a post-Anthropocene period ... or just an alternative perspective.



ELMAS DENİZ: For this Biennial, I'm producing two works that are connected with each other. The first is a 3D topographic relief of the rivers and creeks in the area of Taksim Square to Şişli Bomonti where I live, which have moved underground and whose names only remain in the names of the streets. The second is an installation based on a creek that is too small to have a name, again lost, in the area of Bergama where I was born, near the ancient Greek-Roman city Gryneion.

My interest in nature goes back to my childhood. I grew up in nature and this creek was two metres away from where we lived. I'm shaping this work with my own experiences as well as with the research that started with this creek. We all know about the big rivers, but the smaller creeks are lost; so are the dynamism and the experiences of the people who live or used to live around them. I look at archaeological remnants and the records of history in a highly subjective manner. What I do can simply be considered as searching for the traces of history in today's geography and language. This is a matter of geo-history (Fernand Braudel) or haunted topologies (Anna Tsing).

Nature that is transforming or disappearing due to the direct intervention of people is at the centre of my work. I've been

producing works on the relationship between economic system-nature-human for a long time, during which I encountered the concept of Anthropocene. I find this concept useful for expressing the guilt around destruction, but I'm not sure if everyone in the world is culpable for this crime. For me 'Capitalocene' is more on point. Additionally, I see most of the distinctions of the 'traditional west' as a generator of representation crisis; misrepresentations together with under-representations.

I've always been intrigued by the way in which 'representations' cover information, and how truth is diluted or excluded. There's a sentence from the AI field: 'Every representation ignores something about the world.' I find this exclusion and the selective gaze to be closely connected to the position of humankind in the more and more competitive and consumerist culture of neoliberal capitalism, highlighted by over-qualification and the criterion of usefulness. For this reason, like many artists, I'm interested in looking at manipulations, representation deficits, the distortions in history, and especially, the 'human experience' that is somehow not transferable. Is it possible to make the invisible visible or to obtain new eyes for seeing?

I feel that knowing about nature might be like art. One day a friend of mine sent me a photo of a skeleton of a sea urchin and asked me what it was. As I change and grow with every book I read and every incident I experience each season and every year, I observed them; alive, death. I thought of the thorns that prick my feet, the colours of the thorns, the sting, the spots on their shells, the iodic smell of dried ones, the stinky odour of the rotten parts, the broken ones on the beach, a baby one, the way they move slowly, of breaking them in half to eat when hungry, and those at the mouth of the creek that I observed in its every state each season.

'I know.' I said.

'It's the skeleton of a sea urchin.'

'Oh, I've just learned.' She said.

DENİZ AKTAŞ: I explore the traumas instilled in the memories of cities through the relationship between people and places. I think places have meaning and character. There is a natural bond between us and the places in which we live. We now exist in a period when such places are gradually losing their meaning and character, weakening

and dissolving their connection to us. Undefined and neutral. In my practice, which coincides with this time when things have become artificial and have lost their naturalness, I try not to see some situations in order to forget them, and show others in order to see more. The process strengthens the bond while also causing it to be forgotten.

Works lost between demolition and nature...

In non-places, we see that demolitions, rubble, debris, sweepings and trash that could be considered construction waste are not formed by 'natural' means and we witness them 'becoming natural', just like the fate of the land in which I live and produce, through constant destruction and reconstruction. I confront destruction and its chaos and try to understand/convey it. We can read this as a reluctant reflection of conscience. We form a natural bond with whatever we can find in the places in which we live, including everything from texture to cultural codes. We try to display anything that might remind us of that place to sustain this bond. I consider important Marc Augé's discourse that three attributes, 'history', 'identity', and 'meaning', are required to make the spirit of a place visible. This discourse which relates to the places where societies live, with their economic, geographical, climatic, structural, natural and cultural qualities is an important argument in my practice.

The spirit of a place

There is an essential distinction between places that have history and culture, and non-places that exist in an undated, timeless and unidentified form. For us to see non-places, they have to go through depersonalisation and lose their meaning. A state of crisis has been present in the world for the last four years: the destruction and reconstruction of the Middle East. The ongoing destruction is not only limited to places. We face problems such as ecological devastation, loss of individual identity, migration and the refugee crisis. In the compilation book *Matter of Space* (2014), David Harvey mentions that in the twenty-first century, cities will transform rapidly and lose their identities. We know that change in places is not only related to society, but to politics as well. Politics always requires a place. Even if it doesn't directly move from that place, it moves *on* it. We continue to witness this process in Turkey and the Middle East.

MAX HOOPER SCHNEIDER : Dear all,
It is an extraordinary honour to be part of this.
My homage to this Continent:



JENNIFER TEE: I've been looking at migration through textiles. In recent years I've been making pressed tulip-petal collages, with motifs taken from Indonesian Tampan and Palepai, known as ship cloths by Europeans. Tampan, woven square textiles, are found in the Lampung region of southern Sumatra, a crucial trade route since antiquity, which has long been a crossroads of cultures and artistic traditions. Tampan were used by Lampung families for ritual occasions and to assist each individual to progress through several ceremonies that marked the various stages of life. These textiles predominantly feature a ship with human souls, animals, birds, flowers, plants, shrines and a mast that often branches out into a tree of life. The image suggests the idea of (human) souls in motion towards new lives, or the afterlife. The cosmology of this in-between state, this navigation of the river of the world, is what I've been particularly interested in. The transition of the soul. The soul was believed to transcend to the upper world, which lies far beyond the vault of 'heaven' and was believed to be, like the underworld, invisible.

In ancient principles of east Asian philosophy, everything in the environment is interconnected, and the goal is to become 'one' with the total environment, which requires a heightened awareness of and intuitive sensitivity to interconnectedness.

Both tulips and ship cloths have personal significance for me. A vessel carried my father to the Netherlands from Indonesia when he migrated with his sister and parents in the 1950s. Another vessel ferried my maternal grandfather to and from America, where he frequently travelled for his business, a tulip-bulb export company, trading flowers grown in nearby Lisse, the Netherlands.

The tulips were originally transplants themselves, from Turkish-ruled Central Asia, and first grown in the Netherlands in about 1565. By the next century, the Dutch had coaxed an astounding variety of tulips from the flower, which became



Pressed tulip from Turkey

botanical treasures and a source of national pride. In Turkish history, the tulip also plays an important role. In Turkey, the period between 1718 and 1730 is called the 'Tulip Era' and the tulip motif can be found on ceramics, carpets and textiles.

For my presentation for the Istanbul Biennial, I've made new collages including dried tulip petals from the Hortus Bulborum, an outdoor museum garden in the Netherlands containing historical tulip bulbs. This unique garden offers varieties from the former Ottoman Empire that were introduced to the Netherlands by the botanist Carolus Clusius in the sixteenth century. Harvesting these tulips can only be done in the flowering season at the end of April/beginning of May, thus adding a seasonal cycle to making these works.

HALE TENGGER: The work that I am realising for the Istanbul Biennial is located in the garden of a derelict but still charming mansion in the hills of the Prinkipo Island. Historians claim that it was originally built for and used as a summer house by Sophronius III (1798–1899), the Patriarch of Constantinople (1863–1866), and later as a state elementary and secondary school between 1922 and 1979. The neglected building is now surrounded by ugly four- or five-storey apartments. Not only this once calm and beautiful island is now flooded with tourists even in winter, but also its hills facing the Anatolian side of Istanbul cannot escape the steady background noise reaching across from the gigantic city. It is a paradise lost, as elsewhere. Soon to be everywhere, according to the scientific data pouring in.

But can we 'be by not doing?' – the ancient Chinese concept of *wu wei*, trying not to try (Lao Tzu, *Tao Te Ching*)

We keep going on, we roll, we make, we take.

'A long forgotten act of give-and-take' as mentioned in Eduardo Kohn's book *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human* (2013).

However, our state of awareness, our way of thinking doesn't match the way our days go by, the way we live and act, engulfed by the ego, hierarchies and greed. As if wearing an outfit that is too tight, the conscience is overwhelmed by a constant feeling of guilt bursting from inside out.

Anthropocene. We have been giving things names since the beginning of 'the culture'. Since a long time ago. And also not so long ago, when thinking of the minute span of existence of humans

vs Earth, universe. The human will to understand and construct ideas, objects is an infinite preoccupation. A state of being. A non-stop roll. And we have made divisions of time, as if it has an end or a beginning, and other divisions: of land, people, class, gender, nature, culture, thinking, feeling.

I feel guilty for making, doing, against the backdrop of all injustices done to subjects and objects. Yet I keep doing. Trapped in-between. With some hope. Still. Resolution. Solution.

The title of the work is *Appearance*, an installation mainly comprised of an audio element and black obsidian mirrors. It is based both on fiction and reality. One of references of the work is a botanical practice called girdling or ring-barking. The earliest mention of this practice is by Theophrastus (c. 371–287 BC), in his botanical treatise titled *Enquiry into Plants*, one of the oldest known systematisations of the botanical world and written records in the history of botany. A botanical technique still performed today, lasting for more than 2,000 years, 'girdling', to me, is an agency symbolically working as an ongoing act of human intervention in the environment.

Girdling is used either for killing trees in forest management or in fruit trees to quicken the fruit growth, to enlarge the fruit size and make it sweeter. The process involves the complete removal of a strip of bark from around the entire circumference of the tree trunk or branch. In the case of fruit growth, the removed part consists entirely of the phloem, the vascular tissue in plants, found towards the outer part of the trunk or branch, just under the bark, which conducts sugars and other metabolic products downwards from the leaves.

For the killing of the trees, not only the phloem but also the xylem needs to be severed so that the tree dies over time from lack of water and/or nutrients. Xylem is the vascular tissue found in plants towards the inner part of the trunk or branch that conducts water and dissolved nutrients upwards from the root and also helps to form the woody element in the stem. Phloem is in a way similar to the artery in humans and xylem to the vein.

Obsidian is a hard, dark, glass-like volcanic rock formed by the rapid solidification of lava without crystallisation. It was one of the major barter materials, and prized for its ability to be worked into razor-sharp edges for arrowheads, spearheads and tools in prehistoric times. Black obsidian stone is also called 'black

mirror', an object revered by ancient cultures as a mirror and also for scrying. The earliest known mirror made of black obsidian stone was found in Anatolia (dating to around 6,000 BC) along with wall reliefs depicting leopards in the houses at Çatalhöyük. Leopards are long gone from Anatolia. Mirrors are still not extinct. Frequently used as a metaphor for knowledge, mirror often functions simultaneously as a symbol reminding the beholder to reflect upon her/himself, thereby stating itself not as a passive mirror of reflection but as an active mirror of transformation.

Appearance will be out there waiting, hopefully for an open-ended and ambiguous contact.

RADCLIFFE BAILEY: June Tyson, singing along with Sun Ra's Arkestra, shouted out: 'If you find Earth boring, just the same old same thing, c'mon sign up with Outer Spaceways Incorporated!' My practice explores collective consciousness, shared histories, and the convergence of race, ancestry, migration and memory through the potential of travel. I am interested in the metaphorical and physical space in-between people and how this dictates human interaction – whether cultural cues, air within a room, or the oceans that separate continents. Oceans become almost outer space-like the further in or out of their breadth and depth ones goes.

It is significant to me that my latest body of work will be positioned within Istanbul's historic shipyard¹, a place so steeped in the intermixing of people and cultures; and one that is in close proximity to Istiklal Street, where Sun Ra brought his almost extra-terrestrial Arkestra to perform nearly thirty years ago. Reflecting on how we perceive time, Sun Ra believed that rather than think of ourselves as early or late individuals, perhaps we should ponder whether the time on the planet is off. It is my hope that my installation evokes deep consideration of these sentiments.

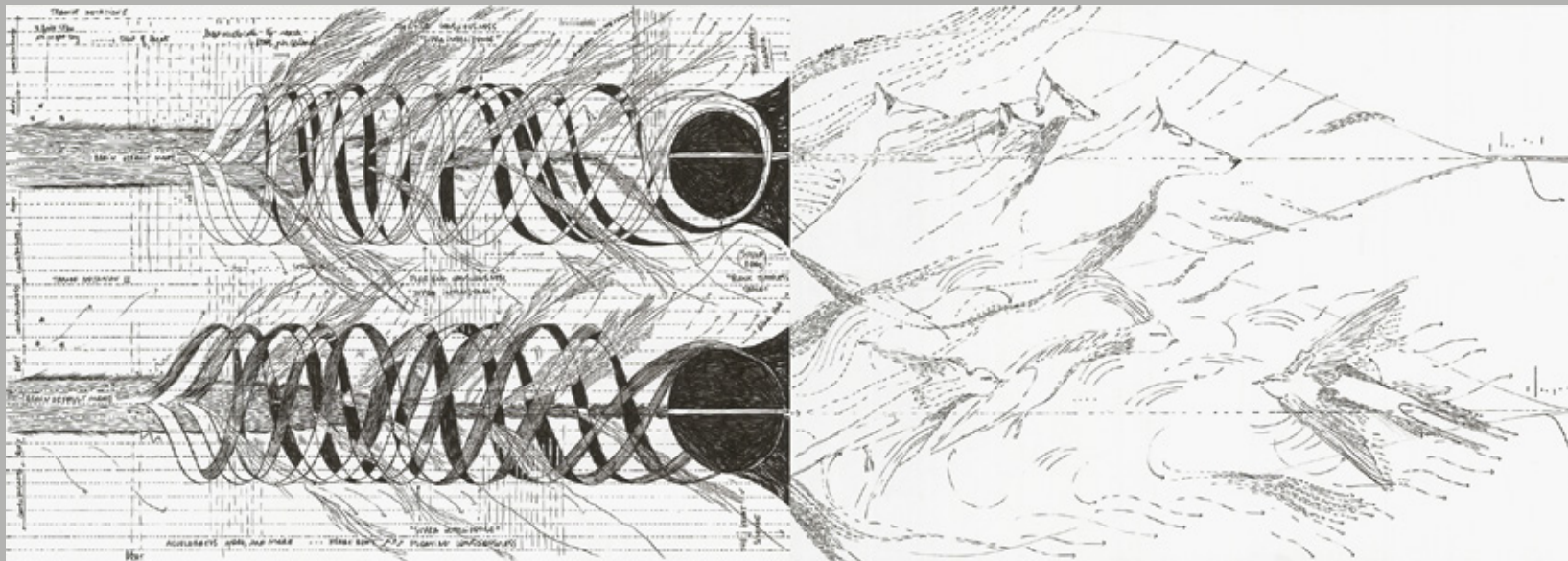
GLENN LIGON: I no longer have the question we were supposed to be responding to. The original was lost in the call and response of this very interesting email chain.
Thanks.

¹ Due to the venue change of the Biennial, this work could not be exhibited in the shipyards. (e.n.)

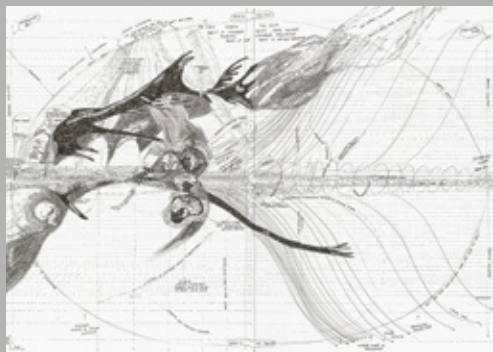
MARGUERITE HUMEAU: *Venus of Courbet* comes from a speculated scene lying 150,000 years in the past, when a group of women randomly encountered psychoactive substances for the first time. Unprecedentedly in human history, the brain abandoned its standard mode through the intake of these psychoactive substances and entered into uncharted territory. The spectacular consequences of this event may have resulted in a neuronal reorganisation, imperceptible because happening on a microscopic scale. This new configuration of the human brain allowed for a new social structure that completely differs from that of other primates. The urgency was always to test or mimic these visions. Therefore, it has been speculated that these newly experienced journeys of the mind might have been at the origin of language, art and religion.

I found a paper written by archaeologist Bette Hagens, who compares Venus figurines to animal brains and draws attention to the striking physical similarities. She presumes that prehistoric shamans consumed the psychoactive parts of animal brains to achieve spiritual ecstasy through mind alteration. The shamans presumably chose certain parts of the brains of specific animals with which they communicated or into which they wanted to metamorphose. They might have archived those concoctions by carving them in various materials. Those sculpted recipes for spiritual travels might be what were called later the 'Venus figurines', and thus the Venus figurines might be the symbol of this new neuronal organisation after the discovery of psychoactive substances by early humans 150,000 years ago.

Venus of Courbet sits in a darkened space. Other females in the group are here but they are already disembodied; only their voices, ranging from soft breathing to repetitive singing, can be heard. The female figures are experiencing a primordial trance. Their voices lead us through the journey of their minds, at times mutating into various animals, at times reaching the limits of their human capabilities. They are forced to leave their human corporal envelope and mutate in order to survive. They have to exile themselves to a lost paradise. This brings us back to ourselves... Should we merge into Gaia or create a technological propulsion necessary to take off? But where should we take off to? That's another question. The problem is that 'to change is also to disappear' (Ali Mitchell). This is a fascinating yet terrifying thought.



Marguerite Humeau, *Trance Notations I, II, III, IV (Conversations with a Siberian Shaman)*, black ink pen on layout paper, 42 × 59,4 cm



Marguerite Humeau, *Deep Past, High Skies, Far Future, Earth Crust, Deep Past*, black ink pen on layout paper, 42 × 59,4 cm



Marguerite Humeau, *To Regard the World Once Again as Savages*, black ink pen on layout paper, 29,7 × 42 cm



Marguerite Humeau, *Lascaux-Brain I (Brain-Cave)*,
black ink pen on layout paper, 42 × 59,4 cm

NICOLAS BOURRIAUD: *Anthropology is philosophy with the people in', Tim Ingold said. Art also includes the beholder, and it could be compared to an anthropological practice that embraces alternative, pop-up communities or imaginary civilisations. When it comes to the past, it could be defined as an archaeology of the 'vanquished', to use Walter Benjamin's words, alternative versions of History. Both anthropology and art have to engage with a multitude of points of view – and, beyond the Western vision of 'progress', invent a real perspectivism (Viveiros de Castro). How does your work echo these topics?*

MONSTER CHETWYND: I can relate to imaginary civilisations. The performances I make are a voluntary cult in many respects, a cult that only lasts as long as the time frame of the performance. As if you can put life on hold and be expressive and experimental within a time frame and then return to the conventions when the

time frame is ended. To read that boundaries are down is exciting at a time when all national boundaries are becoming harder and more reinforced.

I like the feeling of free-falling, of improvising and not knowing what I'm doing. I like the hanged man of the Tarot cards. I like the idea that you can be suspended or held by your own faith or trust.

Anthropocene seems to allow for the space I crave. It is potentially a new beginning or a chance where the responsibilities and conscience of the past are set aside, as imaginary civilisations are tolerated. Maybe I misunderstand, but this seems to be the essence: to allow for creativity and pollination rather than strapped-down categorisation and stifling rules. Anthropocene seems to allow space and time.

I make hybrid creatures that are part human part animal and they wear sexy boob-tubes and glamorous armour. Additionally I'll also make a children's playground in the shape of a gorgon's head. All to be worked out by September. What I make and the ideas discussed seem related to me.

EN MAN CHANG: It's hard to decide between question one or two to answer because both questions seem to be related to each other.

I was born on the small island nation of Taiwan in East Asia, whose sovereignty has never been recognised. It is a nation that has been receiving constant threats from the political power of China. I grew up in the city and was unfamiliar with the Indigenous culture on my mother's side. I began to understand and learn more about Taiwan's Indigenous cultures when I returned to her rural hometown. I gained a different perspective of the interdependence between nature and humans from the local Indigenous communities.

I returned to the city from the countryside and connected with the Ljavek Indigenous community. The formation of the Ljavek community, as with many other urban tribes, came from their historical complexity. Taiwan's Indigenous people, and the rest of the world, have in common the experience of imperial expansion. In Taiwan, the colonists were the Dutch East India Company and Habsburg Spain in the seventeenth century, alongside the continuous Han migration from Han to Qing dynasties of China, then the Japanese occupation in the twentieth century,

followed by the Kuomintang government fleeing China in 1949. These foreign dominations plundered natural resources, causing traditional Indigenous territories to become lost and uninhabitable. Ultimately, the majority of Indigenous peoples were forced into positions as low-paid labourers in the early urban development of Taiwan.

Thomas Hobbes believed that the universe is the sum of all mechanically moving objects. He proposed the 'state of nature' and 'the state of origin'. If the concept of a modern country is formed in modern times, then it is deeply tied to capitalism. In the early days of the colonial Japanese occupation, Taiwan's forests were regarded as non-man's land, especially in the mountainous areas. The urban planning for Kaohsiung city practised the same colonial attitude towards the Ljavek community, seeing their land as belonging to no-one. What is my position when I encounter a group of people being dehumanised by the governmental institution, and who have no voice to state their rights? Perhaps Gayatri Chakravorty Spivak's *Can the Subaltern Speak?* (2010) is a good reference. I have focused on the importance of the cooperation process.

The environment in which I grew up was greatly influenced by Western and mainstream Han Chinese culture. The invasion of foreign cultures into Indigenous cultures has become heterogeneous, with the deepest influence coming from Western politics and religion. However, the impact of different cultures forms a culture itself. I am specifically concerned with contemporary indigeneity and biopolitics. The Indigenous peoples have no written records, only oral history. Many materials for academic investigations into natural resources are anthropological, or related to flora and fauna. Historical documents can only be found from the Japanese occupation period on. We must rely solely on these Japanese colonial documents to find minimal traces and evidence of the missing Indigenous cultural identity. I consider art able to serve as a compensational refill of this missing cultural gap.

AGNIESZKA KURANT: Today, we see humans in permanent metamorphosis, permanent evolution. Perhaps an adequate notion to apply to the human/non-human sphere of knowledge (formerly known as anthropology and related to what was formerly known as culture) is what Michel Serres described as 'assemblage':

a form in perpetual motion composed of a set of different elements (ideas, technologies, people and institutions) with individual histories, the relations they form and their mutations. Serres proposes considering a modern car as a disparate aggregate of scientific and technical solutions dating from different periods. In my opinion this notion of assemblage can be related to the concept of collective intelligence and emergence and imagined as an assemblage of human and non-human agencies and forms (from animal to microbial to Artificial Intelligence). In a way, we could also consider memes as assemblages created by the collectivity of humans without central control.

Tobias Rees in *After Ethnos* (2018) proposes that anthropology should analyse non-teleological movement – change, mutation, reconfiguration, dissolution. The objects of analysis of knowledge are unstable and they mutate. The resulting knowledge does not itself refer to any fixed, object-like formation out there that could be known. Rather, knowledge comes in the form of recognitions, of openings, of surprises, of discoveries, of derailments. Its objects of analysis are instances in which objects dissolve (or mutate). Rees proposes that anthropologists should capture the order of things themselves in motion, to capture movement.

Catherine Malabou talks about the plasticity of the human brain and in my recent works I have been investigating the plasticity of the social brain – a collective intelligence of a multitude of agencies and the ways in which our societies are also undergoing transformations.

HAEGUE YANG: Recently, I accidentally rediscovered a Korean pop song from the 1980s titled 'When the Year 2000 Comes'. The visuals and dancing style from the hilarious 1980s were as familiar as the same politically dark period in South Korea, without any freedom of speech, and I was struck by the very naive song lyrics, which go like this: '2000 AD, the age heading for space/We will fly far away between the stars on a rocket/By then, there will be no war and the world will be endlessly happy/The sound of your song will resonate all over the world.'

What on earth does singing a song about the millennium when under military dictatorship mean? There's a strange chasm between the future tense in the song and the absence of the

future in reality at that time. But another chasm is the distant past seen from today, yet still referring to the future. And that chasm appears in the language tenses of the lyrics, referencing a specific time frame, as well as in the political perspective. And the exact shape of the chasm is the möbius strip, a three-dimensional form with only one side, as Timothy Morton writes in his book *Dark Ecology* (2018). Yet this twisting chasm might hint at the necessity of a non-binary way of thinking contrary to the divisions to which you refer, between concepts such as nature and culture or subjects and objects; and in my case, that of space and place as well as past and future. If there are ever nameable divisions, they also co-inhabit their antitheses, rather than maintaining their distinctiveness.

CLAUDIA MARTÍNEZ GARAY: It is difficult for me to try to understand the past or the origin of things. This is mostly because what I'm encountering is half abandoned, half destroyed or half erased. And sometimes things from the past have been stolen and have



Photographer R. Castillo, 1890, Lima, Peru
Currently in the collection of the Ethnological Museum of Berlin.
Artefacts were usually arranged like this, to be offered for sale.

illegally ended up in museums abroad. I think about those objects as missing subjects with unknown stories who wonder about their past life, and their future life, like ancient kidnapped victims spread out in the world who will probably never return to their original land. And although the colonised country intends to ask for them back, they will never return. They are cursed to survive us in the future. Elsewhere.

ELOISE HAWSER: In my film, *The Tipping Hall*, the camera looks over the shoulder of a human operative as he remotely controls mountains of refuse in a waste-management site. From behind a glass wall, he manipulates a giant mechanical petal claw, an extension of his arm. The claw sifts through the accumulations of waste, oxygenating them so that chemical gasses will not grow into a toxic fire. When an occasional fire does build up, a water cannon is triggered to douse the tipping hall. While filming, the water cannon was operated carefully so as to avoid drenching the second camera, which sat atop the claw itself, scanning the ridges of rubbish waiting to be burnt. Through its lens it caught shopping bags, trolleys, a plastic car bumper, and tinsel left over from Christmas ...

This is an 'Energy from Waste' site: a new type of machine architecture for the waste industry, as it moves away from landfill to a technologically dynamic system of pipes and fires.

Energy is now actively harvested from waste; power is extracted from dumped material. These sites are alive with intricate technological and mechanical systems – optics and petal claws – alongside which humans work, sorting through the waste by hand. These spaces are sensorially overwhelming: by the end of a day at each site, my clothes were infused with their potent odours, and I felt a kind of psychic



The Guardian, Mar 29, 2019



nausea at the tipping and hauling of masses of waste. Yet there is another section of the site – the ‘dry’ part. You can observe the tipping hall from behind glass, in a clean, protected position. From here, sitting in the controller’s swivel chair, control stick in hand, the ever-flowing rubbish looks virtual.

At these Energy from Waste sites, objects become ‘raw materiality’, divested of past social narratives and uses before being recycled. Nature, in this sense, is no longer a material for industry to work on, in the way we might have previously considered wood, gas and oil. Instead, in the mass-consumption and mass-waste era, it seems there is now a second-order material, already composed and recomposed by industrial processes. The aim of the so-called circular economy is to perfect this procedure, whereby everything with which industry works has always already been composed, broken down and recomposed by infrastructural processes.

Thinking about the Anthropocene, it seems that what we call ‘nature’ is precisely those things excluded from this increasingly repeated, circular process. Reflecting upon the theme of this year’s Biennial, *The Seventh Continent*, it strikes me that this ‘continent’ seems so remote not because of its literal, physical distance from us, but because it is adrift beyond our systems of infrastructure. My work explores how infrastructure acts to filter and organise the social, as opposed to the merely material. In my film, for instance, we can watch this kind of filtering as it takes place, as waste objects are broken down but not yet recycled, existing for a space of time in an in-between, uncanny state.

SUZANNE HUSKY: The old organic worldview, the vision that saw sacred presence in all life, was made illegitimate in Western culture ... the living world became viewed as a machine, something made of non-living, atomised parts that could ultimately be completely known and controlled.’

‘It’s the essential adventure of our time: the shift from the industrial growth society to a life-sustaining civilization.’
Joanna Macy and Chris Johnstone, *Active Hope, How to Face the Mess We Are in Without Going Crazy*, 2012.

The rug *Regeneration* depicts the web of life that connects us all, no matter which form or ideology you choose to embrace during this life: plant, animal, steward of the land, police at the

service of corporate enterprises etc. My rugs echo Afghan war rugs with occidental environmental struggles.

ELMAS DENİZ: When I was a kid, I thought my father looked like the Aboriginals whose photos I saw in an encyclopaedia. The people who came to my hometown for the summer called us as *yerli*. In Turkish, this word means both ‘local’ and ‘Indigenous’. This must be the reason why I considered myself Indigenous. Everywhere there were Indigenous people, like those of the Amazon, and we were of the Aegean. This was a dream of a world in which anyone could be local and indigenous.

When I moved to the city, a lot of the information I had obtained became useless, especially that concerning plants and animals. There was no solid ground for my knowledge; moreover, there was no space for ‘my way of knowing.’ The only useful knowledge came from the books I was reading. Was I Indigenous? I always thought of myself as a translator living in someone else’s clothes. The act of translation is not from one language to another, but one that goes every way; a translation that exists foremost in my own mind. An act of translation that merges instincts with ideas. One is the least aware of the things that one has internalised, but in fact these internalised things shape the life one lives. Our way of seeing determines our lives, what is prevalent and this might be the reason why I feel close to Viveiro de Castro’s perspectivism when he says ‘Amazons and elsewhere’. Maybe we need variables other than distinctions like East-West and perhaps the global world has fortified the translators in each of us. It has made us see and understand more perspectives and more ‘point of views’.

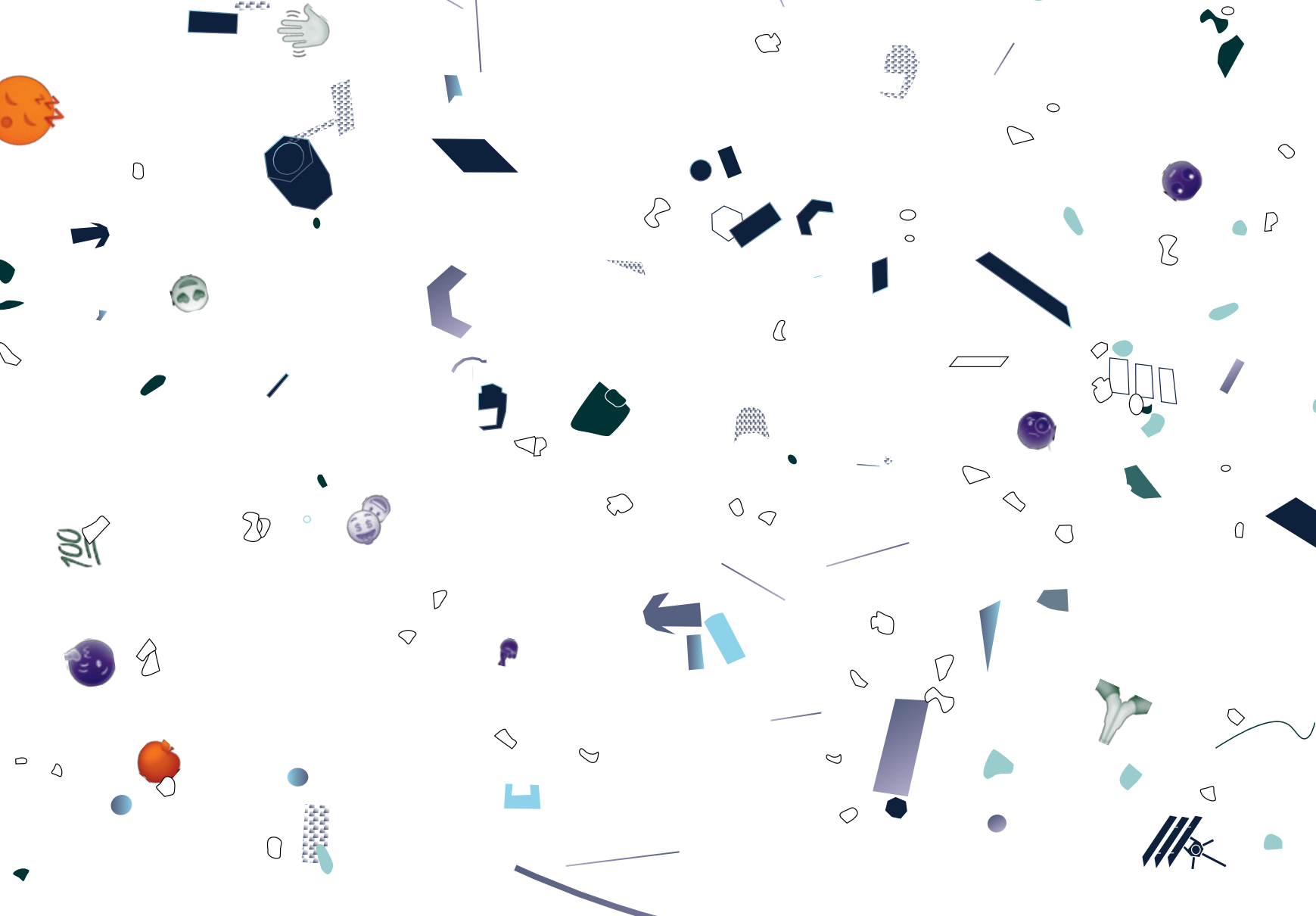
Nothing comes without history; everything has a history of its own. The history of nature is inseparable from the history and the narrative of people (Raymond Williams). Am I looking at Greek life as an ‘other’ who doesn’t know how and from where she came to the same creek? Am I looking at the new-old Greek civilisation as an Indigenous person? Can I try out a new filter that is alternative to the history that is written through the filters of the power-centred and hegemonic ideologies? I’m looking at a Proust-influenced involuntary memory, idle times and the lost dimension of the experiences. I’m thinking of Benjamin’s alternating histories. I’m after things that are outside of the canon.

I look into history by focusing on the creek and the experience of its universe of plants, animals and other elements as a child observer, an Indigenous/local. I'm trying to understand the sisterhood between the Cryneions and me. This even includes those who were interested in them back in 1800s. I'm referring to Edmond Pottier and Théodore Reinach, who came to where I live together with the Baltazzi family to excavate. I'm reading texts by Virgil, Herodotus and Pliny The Elder, who talked about the Apollon woods that were nurtured by this creek. While looking, I focus on life and experience and I realise that I skip identity (Ulus Baker). Alternately, I think of Marx's statement: to understand what a society, an era or a civilisation is, we don't ask them what they think about themselves. The way of telling history transforms it (Louis Althusser) but what does that mean on a visual level?

My work is a visualisation of an effort that avoids being systematic and that is curious about the things that remained untapped. In this place to which I instinctually came (Tim Ingold) like a branch used to help climb a tree, to move on to a new branch tomorrow, I really enjoyed thinking of myself as an anthropologist in Ingold's terms.

In fact, the content of my work is the lost waterways of the giant city of Istanbul, reminiscent of the movie *Blade Runner*, which I try to locate by looking at the different heights of the trees beside the roads that were planted at the same time, since their heights indicate their access to underground waters, at the street names like Big River (Büyükdere) Street or Dolapdere Street, at the historical maps of Pervititch. The two situations that I use as the subject for my work become intertwined. What I produced from the nameless creek of my childhood is spread over the creeks and rivers of Istanbul. I imagine looking with a bird's eye view at these lost waters that we cannot fully discern while walking, and at the history of the streets and avenues around which my home, my studio and my city are shaped.

Questions that surfaced when I produce my work;
How far back in the past can one can go?
Where does history start? 1987, 400 BC or with the surviving 12,000 year-old plants?
How can we share and pass on our experiences?
How do we 'know' things?
Are there unknown extinctions of unknown species?
Is a natural history of one's own record possible?



**YEDİNCİ
KITA:
BİR ATLAS**

***THE
SEVENTH
CONTINENT:
AN ATLAS***





Phillip Zach [→318]



Dora Budor [→279]



Eloise Hawser [→293]



Alvaro Esteves Migotto, Feral Atlas Collective [→285]



Elmas Deniz [->284]



Simon Starling [->306]



Korakrit Arunanondchai [→276]

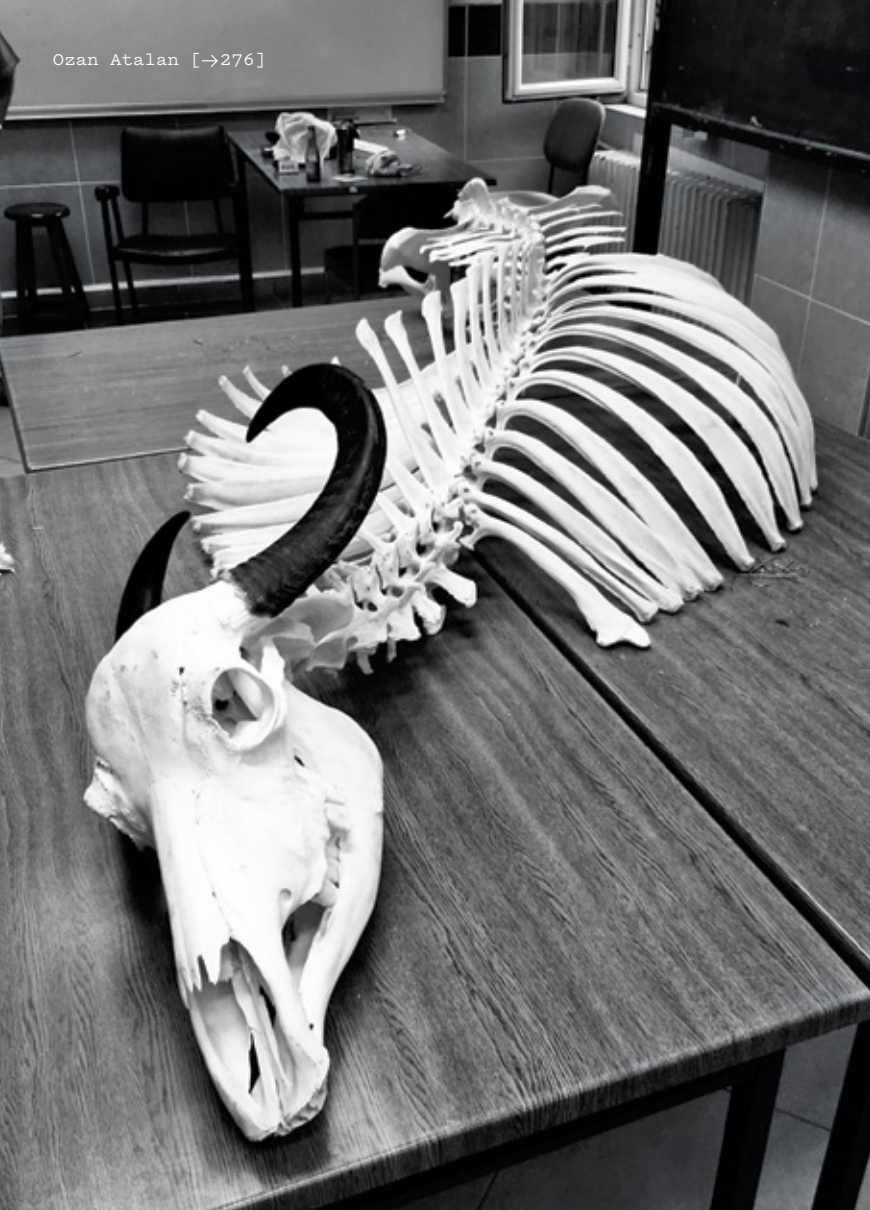


Jonathas de Andrade [→283]



Hale Tenger [→309]

Ozan Atalan [->276]



Anzo [->275]



Agnieszka Kurant [→296]



Pia Arke [→275]



HFT THE GARDENER





Max Hooper Schneider [→304]

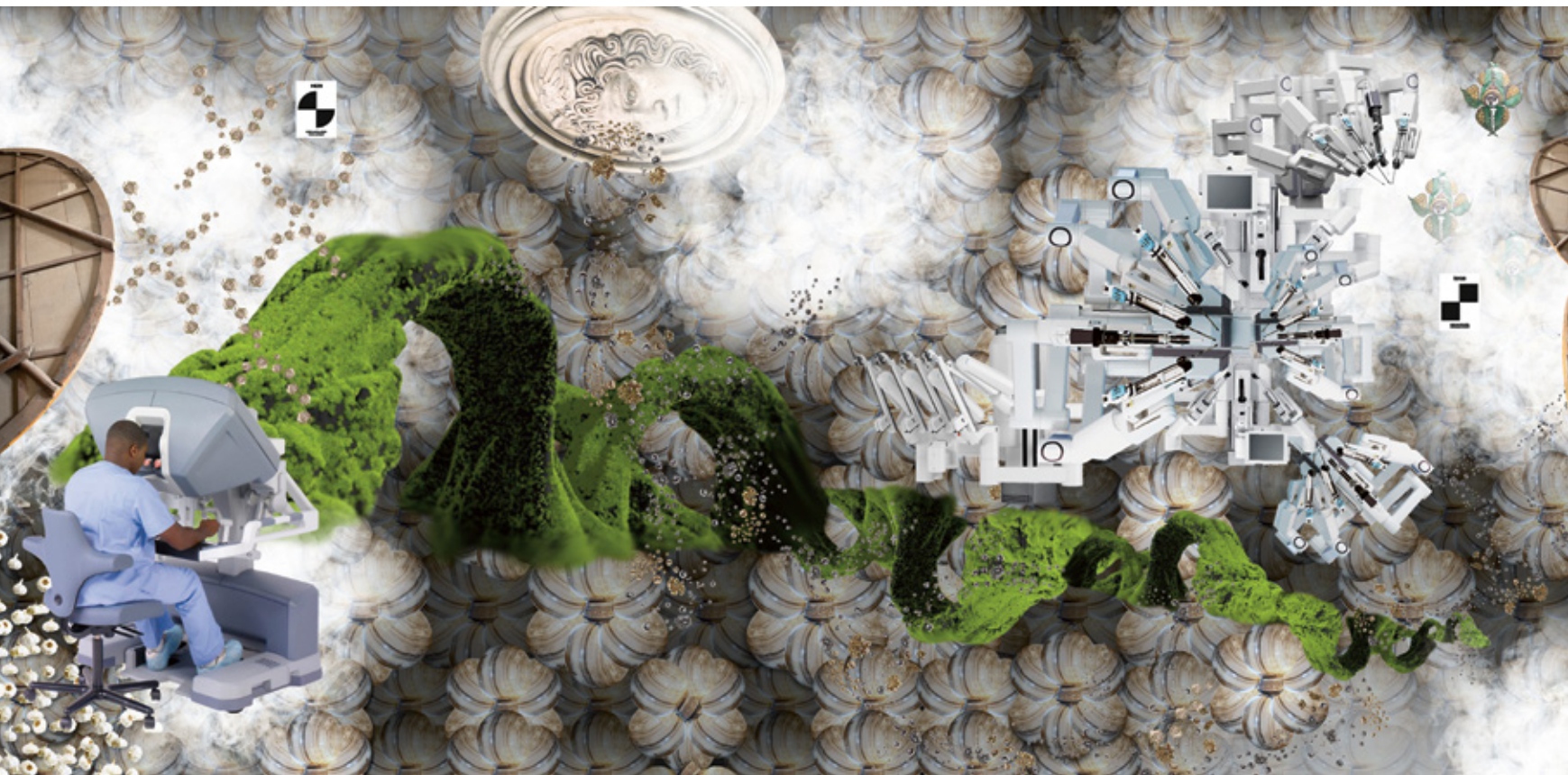


Ambera Wellmann [→312]



Nudibranchia. — Nacktschnecken.

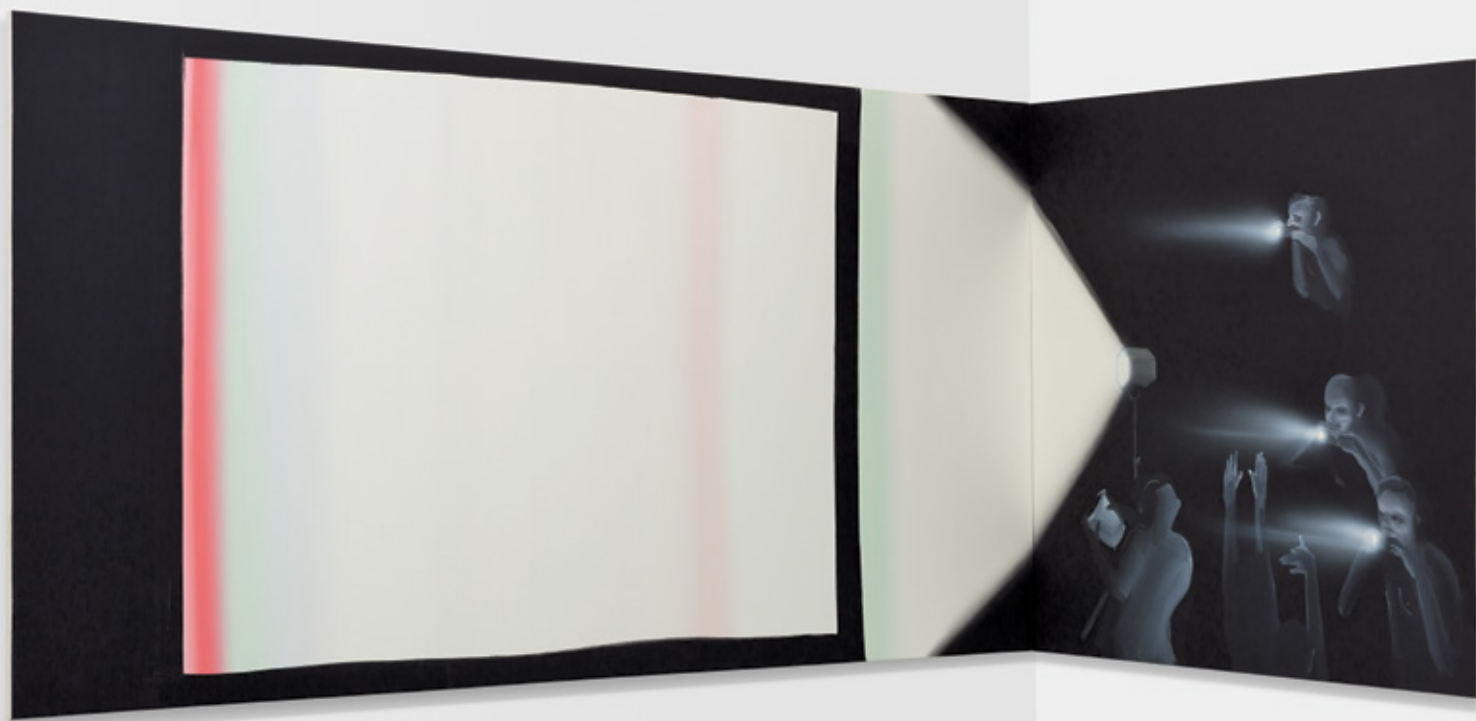




Turiya Magadlela [→301]



Suzanne Husky [→294]





Jared Madere [→301]



Pakui Hardware [→303]



Johannes Büttner [→280]



Mariechen Danz [→281]



kapıyı kapatıp kendinize özgü yöntemlerle
konsantre olmanın imkânsızlaşacağını biliyorsunuz.

Glenn Ligon [->298]



Radcliffe Bailey [->279]



En Man Chang [->280]



Piotr Uklański [→310]



Glauco Rodrigues [→304]



Rashid Johnson [->295]



David Douard [->284]



Ursula Mayer [→302]



Özlem Altın
(with Ali Altın &
Jochen Goerlach ile
birlikte) [→274]



Sanam Khatibi [→295]



Anna Bella Geiger [→292]



Paul Sietsema [→305]

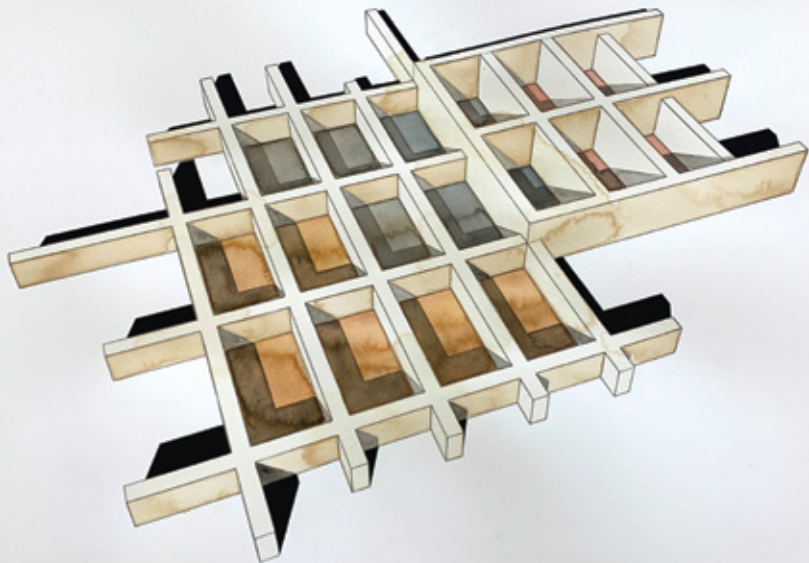


Müge Yılmaz [->315]

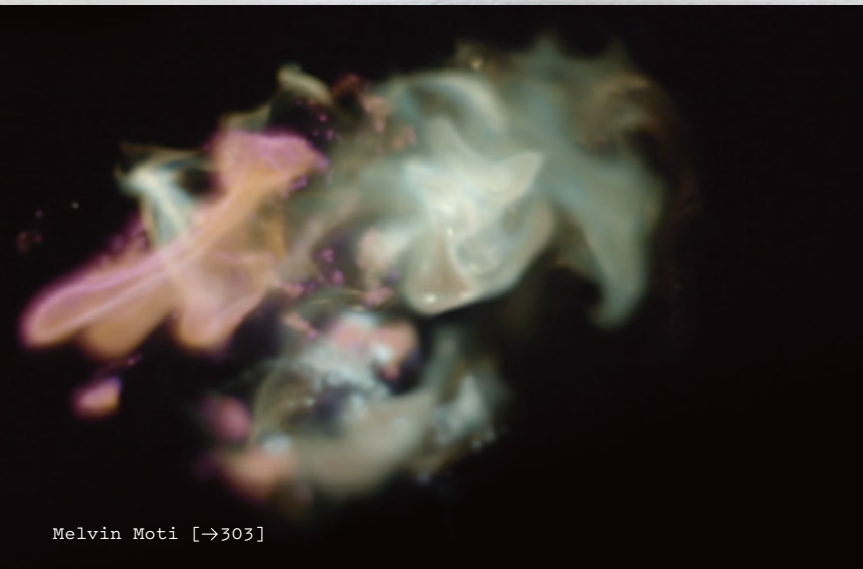


Rebecca Belmore [->279]





Andrea Zittel [->318]



Melvin Moti [->303]



Claudia Martínez Garay [->302]



Evru/Zush [->284]



Marguerite Humeau [->294]



Ylva Snófríð [->305]

ਭਗਵੰਤੁ ਗੋਪਿਣੀ

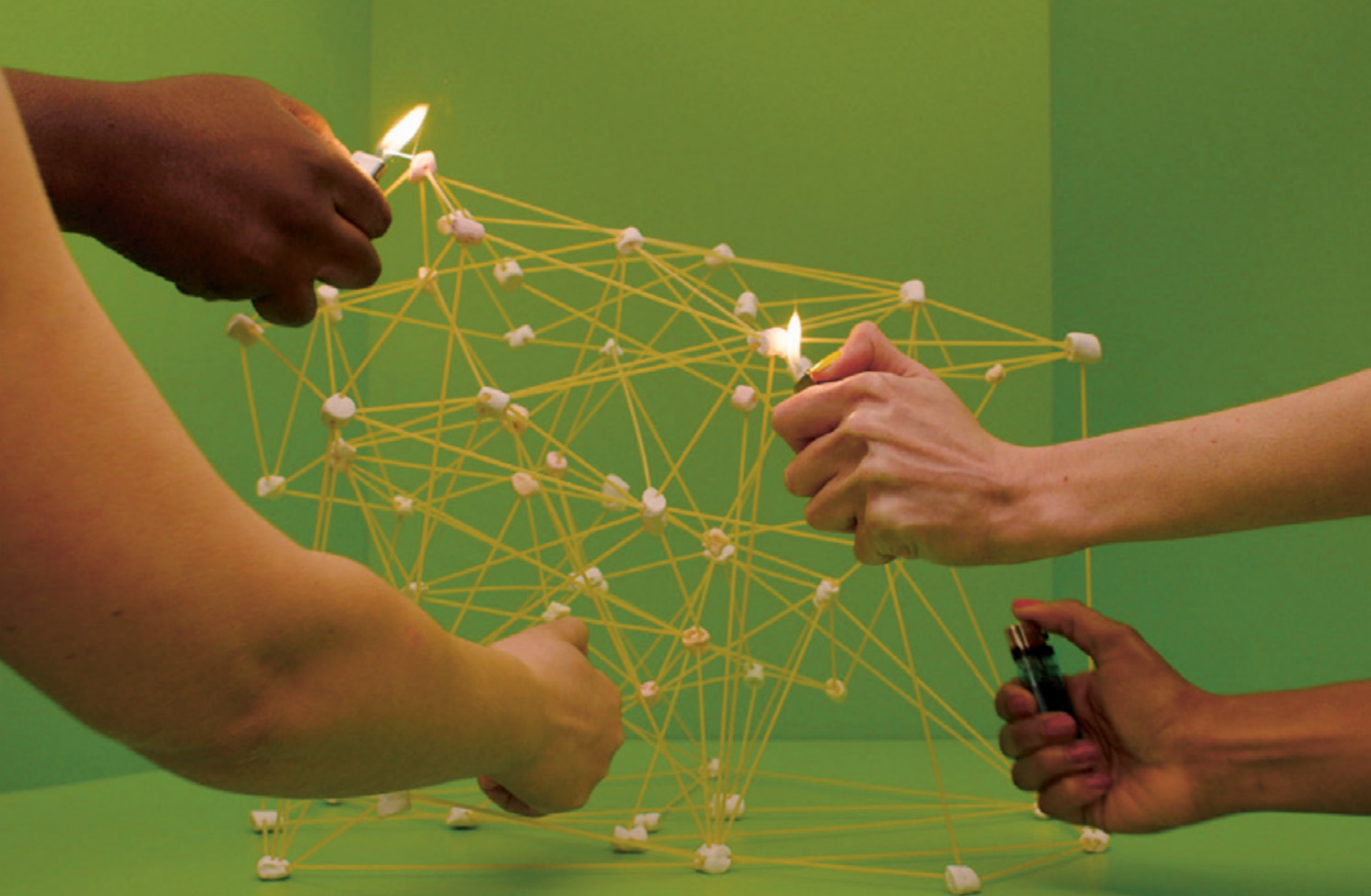
ಅಭಿಮತ ವ್ರತಿ

Եթէ - Եղանդոյ դմ շորոյ դմ զոքանդ
 դմ Կ  Գ. Գլաւորմ զանշարհոյն զան
 զանդոյն զոքոքոյն. Զ  Ե. Եղոքոքոյ
 դմ ծոքոքոյ. Կ ծոքոքոքանշմ ծոք
 դմ Եղանդոյ դմ զանշարհեանշմ,
 դմ   Գ. Եղանշանշմ ծոքանշարհ
 ծոքանշմ Իրմ ծոքոքոյ Եղանդոյ
 ծոքանշմ Իրմ Իրմ Կ    Գ.
 Եթմ Եղոքոքոյն ծոքանշմ Իրմանշմ.
 Կրոքմ Եղանշմ Եղանշմ Իրմանշ
 ծոք.    Ե. Եղան ծոքմ Իրոքոքոյ
 զոքոքան Իրմ Եղոքոքոյն ծոքանշան
 Եղանշմ ծոքանշմ Իրմ  Գ. Իրմ
 Իրմանշմ ծոքան Եղան ծոքան/ծոքան
 Իրմանշմ ծոքան ծոք Եղոքոքոյն Ե Զ
 Եթոք.  Ե. Եթոք Իրմանշմ ծանշմ
 Իրմանշմ Եղանշմ ծոք Իրման Իրման



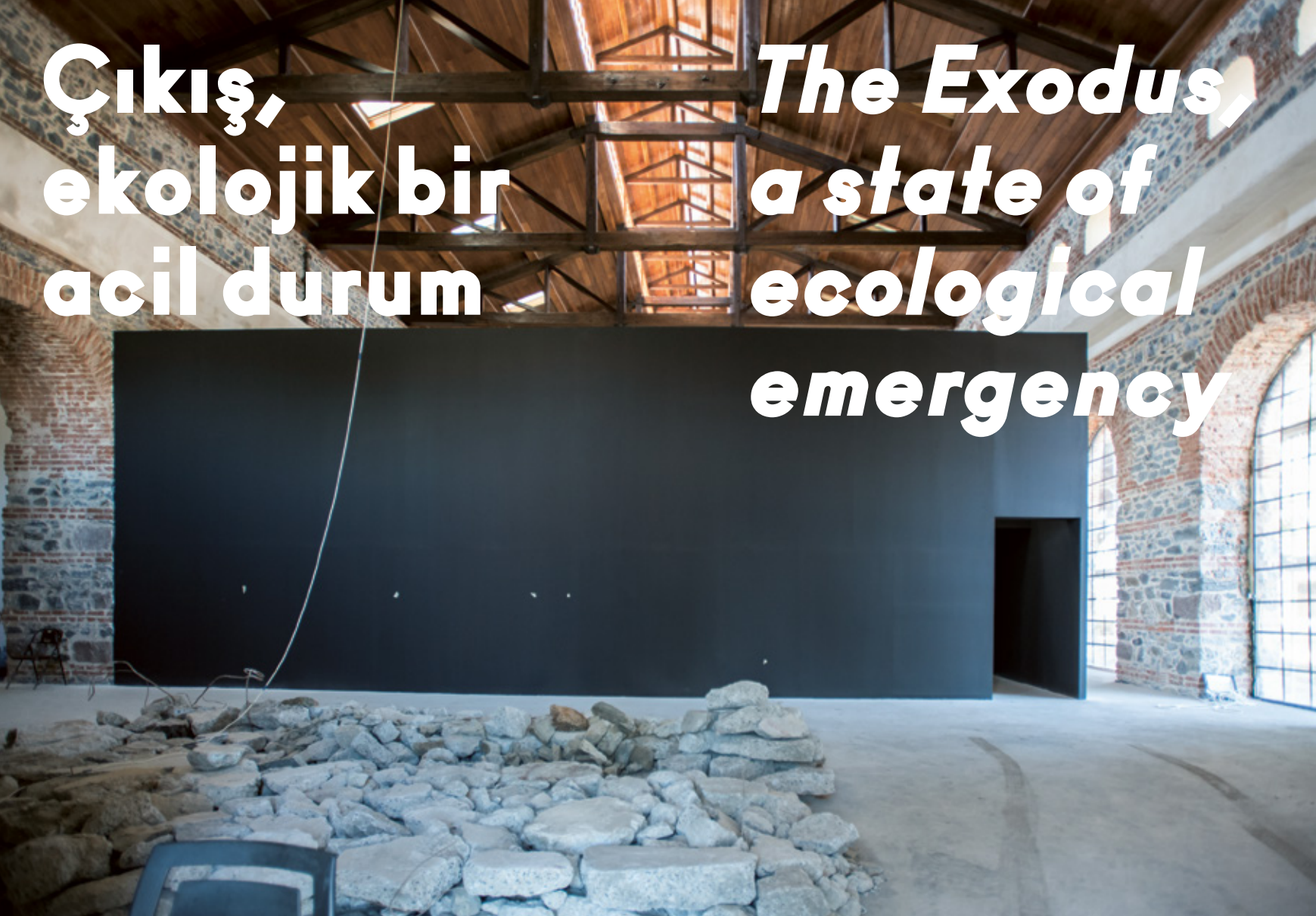
Ergebnis für Ergebnis 11-12	11-12
Ergebnis für Ergebnis 13-14	13-14
Ergebnis für Ergebnis 15-16	15-16
Ergebnis für Ergebnis 17-18	17-18
Ergebnis für Ergebnis 19-20	19-20

[illegible]



**Çıkış,
ekolojik bir
acil durum**

***The Exodus,
a state of
ecological
emergency***



Nisan ayında, bienalin Haliç tersaneleri, Pera Müzesi ve Büyükada'da gerçekleştirileceğini duyurduk. Temmuz ayının sonunda, tersane bölgesinde asbest bulunduğu duyumunu aldık. Vakit kaybetmeden yeni ve kapsamlı testler yapıldı ve temizlik sürecine rağmen mekânda asbest kalıntıları olduğu kanıtlanmış oldu.

Sonuçlar doğrulandığı gibi, 6 Ağustos'ta, İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nda bienal ekibi ve sanatçılarla yapılan bir acil durum toplantısıyla, tersaneden ayrılacağımızı duyurduk. Bu noktada tersane alanındaki oda kurulumlarını tamamlamıştık. Bazı sanatçılar işlerini yerleştirmeye başlamıştı.

MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ni alternatif mekân olarak belirlemeden önce, yirmi dört saat içinde üç mekân gezdik. Müze, yapı olarak tersanenin tam zıddıydı: metalik, dikey, kent ızgarasına sıkışmış, müzemsî. Önceki mekânın yerleşimini ve Haliç limanının kendine özgü atmosferini birebir aynı şekilde yaratmaya çalışmak abes olurdu. Aynı eserleri ve projeleri, aralarında değişik ilişkiler ve yeni diyaloglar kurarak farklı bir düzende bir araya getirdiğim, farklı bir sergi yapmak mecburiyetindeydim.

Bu mekânda ardımızda bir hayalet sergi bıraktık. Tersanenin antreposu içi boş bir kabuktu. Bizim içinde inşa ettiğimiz odalarsa tamamen içeriklerine göre şekil almıştı. Dora Budor'un sis ve şantiye sahaları hakkındaki projesini sunduğu ilk karşılaşılın oda, serginin tonunu belirliyordu. Ziyaretçiler ardından ya sola ya da sağa dönebiliyor, ancak binanın tam ortasında buluşmadan önce bir odadan ötekine belirli bir sekansı takip etmek zorunda kalıyorlardı. Serginin yapısı, bir DNA sarmalının çift burgulu şeklini almıştı. Bu labirentin sağ tarafı bir gerçeği merkeze alıyordu: yağmalanmış araziler, Antroposen ve kirlilik üzerine raporlar, gözlemler. Sol taraf ise ziyaretçileri ritüeller, spiritüellik ve alternatif toplumlara götürüyordu.

Bu özgün planın bazı fragmanları, serginin İstanbul Resim ve Heykel Müzesi versiyonunda da korundu, ancak bu iki yörünge, sanatçıların işleri arasında yeni tip karşılaşmalar inşa edebilmek için tekrar kurulmalıydı. Bu çıkışın Pera Müzesi ve Büyükada'daki sergi bütünlüğüne ise herhangi bir etkisi olmadı.

Tersanedeki özgün sergiden geriye kalan ve hatta billurlaşan, ziyaretçileri belirli bir sırayı takip etmeye zorlayan kısıtlayıcı bir patika, kademeli bir sergi fikri oldu. Burada daha fazla klostrofobi ve sınır var. Bu da, yedinci kıtanın başka bir yüzünü yansıtıyor.

Nicolas Bourriaud

In April, we announced that the Biennial will be held in the Haliç ship-yards, Pera Museum and Büyükada. At the end of July, we heard about the possible presence of asbestos in the shipyards area. Immediately, new and comprehensive tests were carried out, and proved that there are still remnants of asbestos even after the cleaning process at the venue.

On 6 August, once the results were confirmed, there was an emergency meeting at the Istanbul Foundation for Culture and Arts, with the Biennial team and the artists, announcing our departure from the shipyards. At this point, we had finished building the rooms in the shipyard site, and some artists had already started to work on their installations.

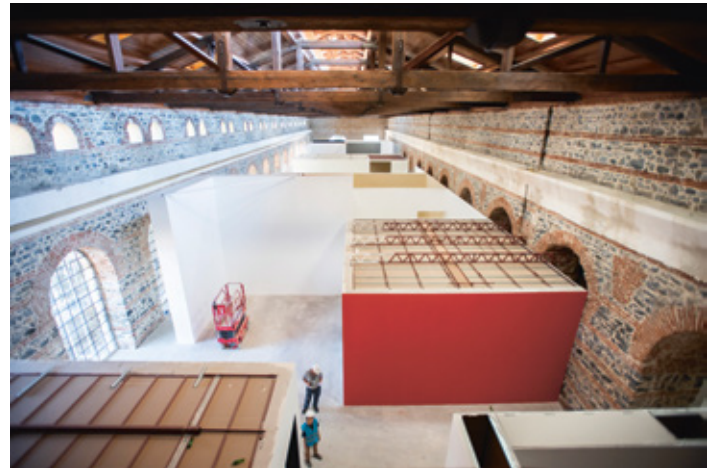
We visited three venues in twenty four hours before choosing the MSFAU Istanbul Museum of Painting & Sculpture as an alternative venue. As a building, it was exactly the opposite of the shipyards – metallic, vertical, caught in the city grid, museum-like. But it would have been absurd to try to recreate the precise layout of the former space, and the specific atmosphere of the Golden Horn harbour. I had to curate a different exhibition, combining the same artworks and projects in a different order, creating different relationships and new dialogues between them.

We left behind us a ghost-exhibition in this building. The shipyards' warehouse was an empty shell, and the rooms we built inside of it were shaped according to their content. The first room, presenting Dora Budor's project about fog and construction sites, set the tone. Then, visitors could turn either left or right, but had to follow a sequence, room after room, before reaching the exact middle of the building. The structure of the exhibition had the double-helix shape of a DNA strand. The right side of this maze was centred upon reality: ravaged landscapes, reports, observations on the Anthropocene, pollution. The left side took the visitor into rituals, spirituality, alternative societies.

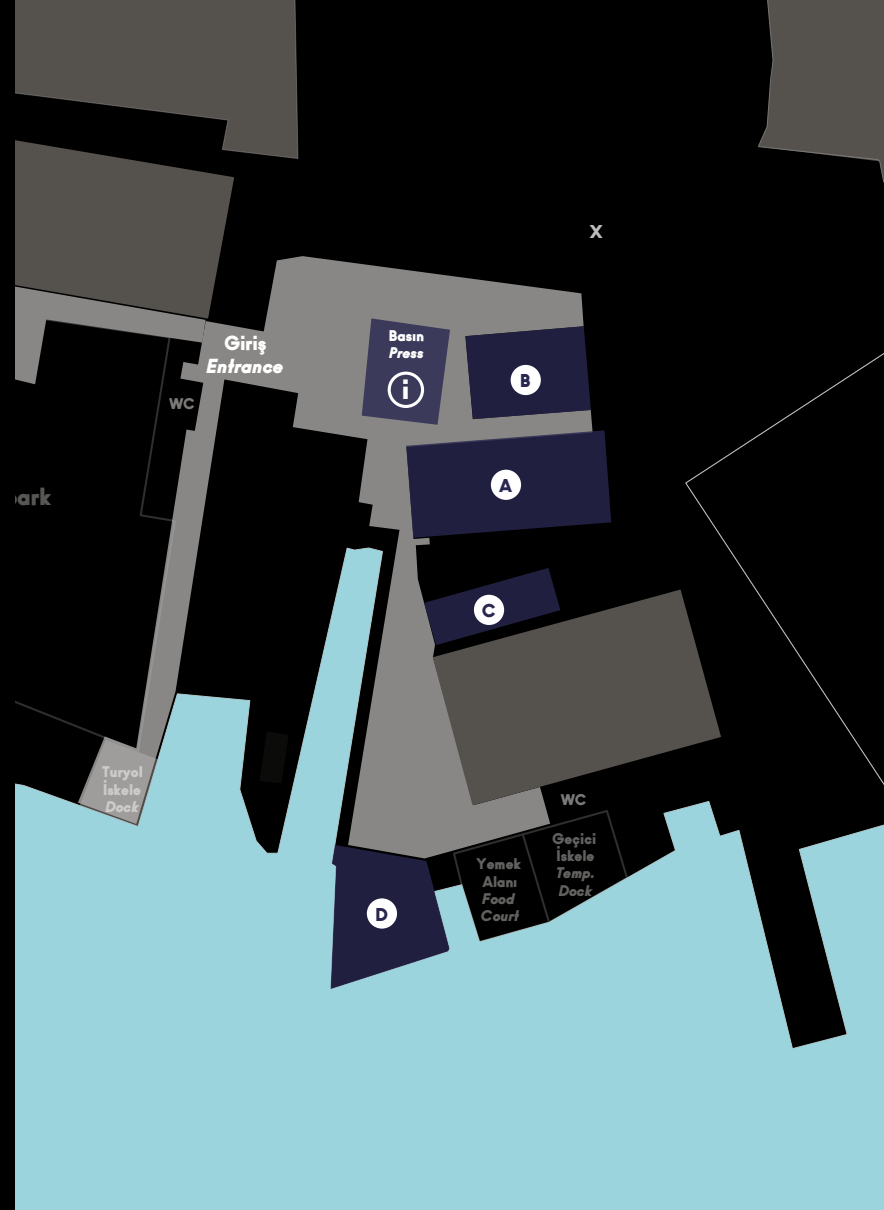
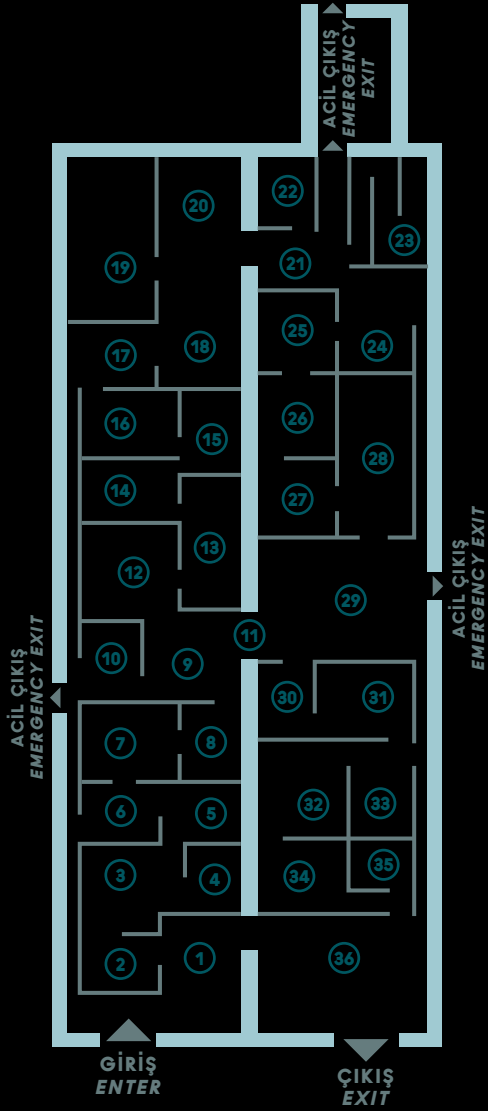
Some fragments of this original plan are preserved in the version for the Istanbul Museum of Painting & Sculpture, but the two circuits had to be reinvented in order to build new types of confrontations between the artists' works. This departure, however, has not effected the integrity of the exhibitions at the Pera Museum and Büyükada.

What has survived from the original exhibition at Haliç shipyards, and is even somehow accentuated, is the idea of a sequenced exhibition, a constraining pathway obliging the visitor to follow a specific order. There is more claustrophobia and constraint. It reflects another side of the seventh continent.

Nicolas Bourriaud









Sergilenen Eserler Listesi

List of Exhibited Works

DENİZ AKTAŞ

Bağımsız Değişken, 2018
Kâğıt üzerine mürekkepli kalem
70 × 100 cm
Sanatçının ve artSümer'in izinleriyle.

Independent Variable, 2018
Ink on paper
70 × 100 cm
Courtesy the artist and artSümer.

Umudun Yıkıntıları 1, 2019
Kâğıt üzerine mürekkepli kalem
120 × 310 cm
Sanatçının ve artSümer'in izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
16. İstanbul Bienali ve MO.CO.
Montpellier Contemporain'in işbirliğiyle
ve SAHA-Çağdaş Sanatı Destekleme
Girişimi'nin desteğiyle üretilmiştir.

Ruins of Hope 1, 2019
Ink on paper
120 × 310 cm
Courtesy the artist and artSümer.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Co-produced by the 16th Istanbul Biennial
and MO.CO. Montpellier Contemporain
with the support of SAHA-Supporting
Contemporary Art from Turkey.

Umudun Yıkıntıları 2, 2019
Kâğıt üzerine mürekkepli kalem
120 × 270 cm
Sanatçının ve artSümer'in izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
16. İstanbul Bienali ve MO.CO.
Montpellier Contemporain'in işbirliğiyle
ve SAHA-Çağdaş Sanatı Destekleme
Girişimi'nin desteğiyle üretilmiştir.

Ruins of Hope 2, 2019
Ink on paper
120 × 270 cm
Courtesy the artist and artSümer.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Co-produced by the 16th Istanbul Biennial
and MO.CO. Montpellier Contemporain
with the support of SAHA-Supporting
Contemporary Art from Turkey.

İsimsiz, 2019
Kâğıt üzerine mürekkepli kalem
70 × 100 cm
Sanatçının ve artSümer'in izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
16. İstanbul Bienali ve MO.CO.
Montpellier Contemporain'in işbirliğiyle
ve SAHA-Çağdaş Sanatı Destekleme
Girişimi'nin desteğiyle üretilmiştir.

Untitled, 2019
Ink on paper
70 × 100 cm
Courtesy the artist and artSümer.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Co-produced by the 16th Istanbul Biennial
and MO.CO. Montpellier Contemporain
with the support of SAHA-Supporting
Contemporary Art from Turkey.

ÖZLEM ALTIN

Her An Bir Geçit (Jurema), 2019
(Ali Altın ve Jochen Goerlach ile birlikte)
Yerleştirme
Değişken boyutlar
Sanatçının izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Goethe-Institut İstanbul ve SAHA-Çağdaş
Sanatı Destekleme Girişimi'nin destekle-
riyle üretilmiştir.

Each Moment is a Portal (Jurema), 2019
(with Ali Altın and Jochen Goerlach)
Installation
Dimensions variable
Courtesy the artist.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced with the support of Goethe-
Institut İstanbul and SAHA-Supporting
Contemporary Art from Turkey.

ANZO

Tecrit 10, 1967
Tuval üzerine yağlıboya
100 × 100 cm
Colección Anzo'nun izniyle.
Acción Cultural Española'nın (AC/E)
desteğiyle sergilenmiştir.

Aislamiento 10, 1967
Oil on canvas
100 × 100 cm
Courtesy Colección Anzo.
Presented with the support of Acción
Cultural Española (AC/E).

Tecrit 12, 1967
Tuval üzerine yağlıboya
147 × 114 cm
Colección Anzo'nun izniyle.
Acción Cultural Española'nın (AC/E)
desteğiyle sergilenmiştir.

Aislamiento 12, 1967
Oil on canvas
147 × 114 cm
Courtesy Colección Anzo.
Presented with the support of Acción
Cultural Española (AC/E).

Tecrit 14, 1968
Tuval üzerine yağlıboya
100 × 100 cm
Colección Anzo'nun izniyle.
Acción Cultural Española'nın (AC/E)
desteğiyle sergilenmiştir.

Aislamiento 14, 1968
Oil on canvas
100 × 100 cm

Courtesy Colección Anzo.
Presented with the support of Acción
Cultural Española (AC/E).

PIA ARKE

İsimsiz (Küçük karanlık kutu), 1988-1990
civarı
Küçük karanlık kutu fotoğraflar
11 × 14 cm; 18,7 × 50,7 × 1,2 cm
Søren Arke Petersen ve Pia Arke
mirası, Kopenhag'ın izinleriyle.
Danish Arts Foundation'ın desteğiyle
sergilenmiştir.

Untitled (Small camera obscura),
c.1988-1990
Small camera obscura photographs
11 × 14 cm; 18.7 × 50.7 × 1.2 cm
Courtesy Søren Arke Petersen and the
Estate of Pia Arke, Copenhagen.
Presented with the support of Danish Arts
Foundation.

Eski okul haritası, 1992 civarı
Parşömen kâğıdı üzerine kurşunkalem
60,9 × 44,2 cm
Søren Arke Petersen ve Pia Arke mirası,
Kopenhag'ın izinleriyle.
Danish Arts Foundation'ın desteğiyle
sergilenmiştir.

Old school map, c. 1992
Pencil on parchment paper
60.9 × 44.2 cm
Courtesy Søren Arke Petersen and the
Estate of Pia Arke, Copenhagen.
Presented with the support of Danish Arts
Foundation.

*Hayali Vatanlar namı diğer Ultima Thule
namı diğer Dundas "Eski Thule"*, 1996/2003
Gümüş jelatin baskılar
46 × 44 cm; 55,4 × 43,4 cm; 46 × 56,5 cm;
44 × 47 cm (çerçevesi)
Louisiana Museum of Modern Art'ın izniyle.
Danish Arts Foundation'ın desteğiyle
sergilenmiştir.

Imaginary Homelands alias Ultima Thule alias Dundas 'The Old Thule', 1996/2003
Silver gelatine prints
46 × 44 cm; 55.4 × 43.4 cm; 46 × 56.5 cm;
44 × 47 cm (with frame)
Courtesy Louisiana Museum of Modern Art.
Presented with the support of Danish Arts Foundation.

Efsane I-II-III-IV, 1999
Beş adet karışık teknik kolaj
213,5 × 181,5 × 4 cm
Louisiana Museum of Modern Art'ın izniyle.
Danish Arts Foundation'ın desteğiyle sergilenmiştir.

Legend I-II-III-IV-V, 1999
Five mixed media collage
213.5 × 181.5 × 4 cm
Courtesy Louisiana Museum of Modern Art.
Presented with the support of Danish Arts Foundation.

Tupilakosaurus: Triasik Döneme Ait Kap Stosch Miti Hakkında İlginç Bir Çalışma (Anders Jørgensen ile), 1999
Video: 9'18"
Søren Arke Petersen ve Pia Arke mirası, Kopenhag'ın izinleriyle.
Danish Arts Foundation'ın desteğiyle sergilenmiştir.

Tupilakosaurus: An Interesting Study About the Triassic Myth of Kap Stosch (with Anders Jørgensen), 1999
Video
9'18"
Courtesy Søren Arke Petersen and the Estate of Pia Arke, Copenhagen.
Presented with the support of Danish Arts Foundation.

KORAKRIT ARUNANONDCHAI

tarihle birlikte tuhaf isimli insanlarla dolu bir odada 4, 2017
HD Video
23'28"

Sergilenen Eserler

Sanatçının, CLEARING New York/Brussels, Carlos/Ishikawa London ve Bangkok City Gallery, Bangkok'un izinleriyle.

with history in a room filled with people with funny names 4, 2017
HD Video
23'28"
Courtesy the artist, CLEARING New York/Brussels, Carlos/Ishikawa London and Bangkok City Gallery, Bangkok.

tuhaf insanlarla dolu bir odada tarihle birlikte resim, 2019
Tuval üzerine akrilik (sekiz adet), kurutulmuş yerli çiçekler ve yabancı otlar, mürekkep baskı
23 × 30 cm, 61 × 45 cm, 66 × 35 cm

Painting with history in a room filled with people with funny names, 2019
Acrylic on canvas (eight pieces), dried local wild flowers and weeds, inkjet transfer
23 × 30 cm, 61 × 45 cm, 66 × 35 cm

OZAN ATALAN

Monokrom, 2019
Yerleştirme (beton, toprak, video, manda iskeleti)
3 × 3 × 1 m
Video: 10'
Sanatçının izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
16. İstanbul Bienali ve MO.CO. Montpellier Contemporain'in işbirliğiyle ve SAHA-Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin destekleriyle üretilmiştir.

Monochrome, 2019
Installation (concrete, soil, video, water buffalo skeleton)
3 × 3 × 1 m
Video: 10'
Courtesy the artist.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Co-produced by the 16th Istanbul Biennial and MO.CO. Montpellier Contemporain with the support of SAHA-Supporting Contemporary Art from Turkey.

276

CHARLES AVERY

İsimsiz (Turist, yılanbaş tutmuş balıkçı), 2015
Ketene marufle edilmiş kâğıt üzerine kurşunkalem, akrilik ve mürekkep
81,1 × 106,6 cm
Sanatçının, GRIMM Amsterdam | New York ve Ingleby Gallery, Edinburgh'un izinleriyle.

Untitled (Tourist, fisherman with mudfish), 2015
Pencil, acrylic, watercolour and ink on paper mounted on linen
81.1 × 106.6 cm
Courtesy the artist, GRIMM Amsterdam | New York and Ingleby Gallery, Edinburgh.

İsimsiz (Salda oynayan çocuklar), 2015
Ketene marufle edilmiş kâğıt üzerine kurşunkalem, mürekkep ve guaş
57,4 × 84 cm
Rollo Campbell ve John Campbell'in destekleriyle sergilenmiştir.
Sanatçının, GRIMM Amsterdam | New York ve Ingleby Gallery, Edinburgh'un izinleriyle.

Untitled (Kids playing on raft), 2015
Pencil, ink, gouache on paper mounted on linen
57.4 × 84 cm
Presented with the support of Rollo Campbell and John Campbell
Courtesy the artist, GRIMM Amsterdam | New York and Ingleby Gallery, Edinburgh.

İsimsiz (Salda oynayan çocuklar), 2015
Ketene marufle edilmiş kâğıt üzerine kurşunkalem, mürekkep ve guaş
84 × 114,3 cm
Rollo Campbell ve John Campbell'in destekleriyle sergilenmiştir.
Sanatçının, GRIMM Amsterdam | New York ve Ingleby Gallery, Edinburgh'un izinleriyle.

Untitled (Kids playing on raft), 2015
Pencil, ink, gouache on paper mounted on linen

84 × 114,3 cm
Presented with the support of Rollo Campbell and John Campbell
Courtesy the artist, GRIMM Amsterdam | New York and Ingleby Gallery, Edinburgh.

İsimsiz (Bilincin hatırasından dönen balıklar), 2016
Ketene marufle edilmiş kâğıt üzerine kurşunkalem, mürekkep, akrilik ve suluboya
69 × 53,9 cm (çerçevesi)
Sanatçının, GRIMM Amsterdam | New York ve Ingleby Gallery, Edinburgh'un izinleriyle.

Untitled (Fisherman returning from the memory of consciousness), 2016
Pencil, ink, acrylic, watercolour on paper mounted on linen
69 × 53.9 cm (framed)
Courtesy the artist, GRIMM Amsterdam | New York and Ingleby Gallery, Edinburgh.

İsimsiz (Dokuzuncu Tezgâh No: 1+1), 2017
Cam, çelik, kaplar, kumaş, tuğla, ahşap, kan, akrilik
165 × 110 × 80 cm
Sanatçının ve Ekard Collection'ın izinleriyle.

Untitled (Ninth Stand no 1+1), 2017
Glass, steel, containers, fabric, brick, wood, blood, acrylic
165 × 110 × 80 cm
Courtesy the artist and Ekard Collection.

İsimsiz (Dokuzuncu Tezgâh, Deniz kestaneleri ile) 1+1, 2017
Cam, çelik, bulunmuş kaplar, kumaş
132 × 183,5 × 127 cm
Sanatçının ve GRIMM Amsterdam | New York'un izinleriyle.

Untitled (Ninth Stand with Urchins) 1+1, 2017
Glass, steel, found containers, fabric
132 × 183.5 × 127 cm
Courtesy the artist and GRIMM Amsterdam | New York.

277

Exhibited Works

İsimsiz (Noumenolojinin dışında duran Şaman ve Onu İzleyen Turistler), 2018
Kâğıt üzerine akrilik, mürekkep ve kurşunkalem
114,1 × 83,7 cm (çerçevesiz)
Sanatçının, GRIMM Amsterdam | New York ve Ingleby Gallery, Edinburgh'un izinleriyle.

Untitled (Shaman Outside Noumenology, Onomatopoeia, with Tourists Onlooking), 2018
Acrylic, ink and pencil on paper
114.1 × 83.7 cm (unframed)
Courtesy the artist, GRIMM Amsterdam | New York and Ingleby Gallery, Edinburgh.

İsimsiz (Onomatope, Liman Kapısı, Batı Kulesi, önde Kürekçi ile), 2018
Kâğıt üzerine akrilik, mürekkep ve kurşunkalem
217 × 135 cm (çerçevesiz)
Sanatçının, GRIMM Amsterdam | New York ve Ingleby Gallery, Edinburgh'un izinleriyle.

Untitled (Onomatopoeia, Harbour Gate, West Tower, with Oarsman in Foreground), 2018
Acrylic, ink and pencil on paper
217 × 135 cm (unframed)
Courtesy the artist, GRIMM Amsterdam | New York and Ingleby Gallery, Edinburgh.

İsimsiz, 2019
Karışık medya yerleştirme, üfleme cam, galvanize çelik, plastik, ip
Değişken boyutlar
Sanatçının, GRIMM Amsterdam | New York ve Ingleby Gallery, Edinburgh'un izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Outset Scotland'ın desteğiyle üretilmiştir.
British Council'in desteğiyle sergilenmiştir.
Cam parçalar Studio Berengo ve Marc Barreda'nın işbirliğiyle üretilmiştir.

Untitled, 2019
Mixed media installation with hand blown glass, galvanised steel, plastic, rope
Dimensions variable
Courtesy the artist, GRIMM Amsterdam | New York and Ingleby Gallery, Edinburgh.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced with the support of Outset Scotland.
Presented with the support of British Council.
Glass work in collaboration with Studio Berengo and Marc Barreda.

İsimsiz (Onomatope'nin Kapıları, önplanda Bearded Loon ile), 2019
Kâğıt üzerine kurşunkalem, akrilik, mürekkep ve suluboya
216,5 × 380 cm (çerçevesiz).
Sanatçının, GRIMM Amsterdam | New York ve Ingleby Gallery, Edinburgh'un izinleriyle.

Untitled (Gates of Onomatopoeia with The Bearded Loon in the foreground), 2019
Pencil, acrylic, ink and watercolour on paper
216.5 × 380 cm (unframed)
Courtesy the artist, GRIMM Amsterdam | New York and Ingleby Gallery, Edinburgh.

İsimsiz (Mavi şortlu yılanbalığı satıcısı, silver-bob ve sarı kova), 2019
Kâğıt üzerine kurşunkalem, akrilik, mürekkep ve suluboya
123 × 92,2 × 4,5 cm (çerçevesiz)
Sanatçının, GRIMM Amsterdam | New York ve Ingleby Gallery, Edinburgh'un izinleriyle.

Untitled (Eel seller with blue shorts, silver-bob and yellow bucket), 2019
Pencil, acrylic, ink and watercolour on paper
123 × 92.2 × 4.5 cm (framed)
Courtesy the artist, GRIMM Amsterdam | New York and Ingleby Gallery, Edinburgh.

RADCLIFFE BAILEY

Nommo, 2019
Karışık teknik ve ses yerleştirmesi (çelik metal strüktür, alçı büst, bulunmuş ahşap)
680 × 280 cm
Sanatçının ve Jack Shainman Gallery'nin izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.

Nommo, 2019
Mixed media and sound installation (steel metal structure, plaster bust, found wood)
680 × 280 cm
Courtesy the artist and Jack Shainman Gallery.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.

REBECCA BELMORE

Su Kütlesi, 2019
Heykel, alüminyum
405,7 × 89 × 117 cm
Sanatçının izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Canada Council for the Arts'ın desteğiyle üretilmiştir.

Body of Water, 2019
Sculpture, aluminium
405.7 × 89 × 117 cm
Courtesy the artist.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced with the support of Canada Council for the Arts.

DORA BUDOR

Köken I (Su İçen Geyik), 2019
Özel üretim iklim odası (reaktif elektronik sistem, kompresör, kapakçıklar, üç boyutlu yazıcıda üretilmiş parçalar, alüminyum, akrilik, LED ışık, cam, ahşap, boya), organik ve sentetik pigmentler, ince silisli toprak, toz efekti, keçe
Oda boyutları: 152 × 160 × 86 cm
Keçe boyutları: değişken

Sanatçının ve Kunsthalle Basel'in izinleriyle.
16. İstanbul Bienali ve MO.CO.
Montpellier Contemporain'in işbirliğiyle üretilmiştir.

Origin I (A Stag Drinking), 2019
Custom environmental chamber (reactive electronic system, compressor, valves, 3D printed elements, aluminium, acrylic, LED light, glass, wood, paint), organic and synthetic pigments, diatomaceous earth, FX dust, felt
Dimension of chamber: 152 × 160 × 86 cm
Dimension of felt: variable
Courtesy the artist and Kunsthalle Basel.
Co-produced by the 16th Istanbul Biennial and MO.CO. Montpellier Contemporain.

Köken II (Evrerin Yanması), 2019
Özel üretim iklim odası (reaktif elektronik sistem, kompresör, kapakçıklar, üç boyutlu yazıcıda üretilmiş parçalar, alüminyum, akrilik, LED ışık, cam, ahşap, boya), organik ve sentetik pigmentler, ince silisli toprak, toz efekti, keçe
Oda boyutları: 152 × 160 × 86 cm
Keçe boyutları: değişken
Sanatçının ve Kunsthalle Basel'in izinleriyle.
16. İstanbul Bienali ve MO.CO.
Montpellier Contemporain'in işbirliğiyle üretilmiştir.

Origin II (Burning of the Houses), 2019
Custom environmental chamber (reactive electronic system, compressor, valves, 3D printed elements, aluminium, acrylic, LED light, glass, wood, paint), organic and synthetic pigments, diatomaceous earth, FX dust, felt
Dimension of chamber: 152 × 160 × 86 cm
Dimension of felt: variable
Courtesy the artist and Kunsthalle Basel.
Co-produced by the 16th Istanbul Biennial and MO.CO. Montpellier Contemporain.

Köken III (Kar Fırtınası), 2019
Özel üretim iklim odası (reaktif elektronik sistem, kompresör, kapakçıklar, üç boyutlu

yazıcıda üretilmiş parçalar, alüminyum, akrilik, LED ışık, cam, ahşap, boya), organik ve sentetik pigmentler, ince silisli toprak, toz efekti, keçe
Oda boyutları: 152 × 160 × 86 cm
Keçe boyutları: değişken
Sanatçının ve Kunsthalle Basel'in izinleriyle.
16. İstanbul Bienali ve MO.CO.
Montpellier Contemporain'in işbirliğiyle üretilmiştir.

Origin III (Snow Storm), 2019
Custom environmental chamber (reactive electronic system, compressor, valves, 3D printed elements, aluminium, acrylic, LED light, glass, wood, paint), organic and synthetic pigments, diatomaceous earth, FX dust, felt
Dimension of chamber: 152 × 160 × 86 cm
Dimension of felt: variable
Courtesy the artist and Kunsthalle Basel.
Co-produced by the 16th İstanbul Biennial and MO.CO. Montpellier Contemporain.

JOHANNES BÜTTNER

Başka bir yaşam olasılığı kendisini yanan bir polis arabasında doğrudan, arkadaşlarının yüzlerinde ise dolaylı olarak ifade eder, 2019
Yerleştirme (toprak, kil, kül, toz, doğal pigmentler, su, hurda metal, kalsiyum sülfat, bakır, motorlar, algoritma, Arduino, Philipp Welzenberg ve UBX127 işbirliğiyle üretilen ses parçaları)
Değişken boyutlar
Sanatçının izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Institut für Auslandsbeziehungen ve Berlin Senate Department for Culture and Europe'un destekleriyle sergilenmiştir.

The possibility of another life expresses itself directly in a cop car on fire and obliquely in the faces of my friends, 2019
Installation (earth, clay, ashes, dust, natural pigments, water, scrap metal, calcium sulphate, copper, motors,

algorithm, Arduino, sound fragments in collaboration with Philipp Welzenberg and UBX127)
Dimensions variable
Courtesy the artist.
Commissioned by the 16th İstanbul Biennial.
Presented with the support of Institut für Auslandsbeziehungen and Berlin Senate Department for Culture and Europe.

EN MAN CHANG

Temelsiz Toprak - Ljavek Üçlemesi, 2018
Üç kanallı video yerleştirme
13'9"
Değişken boyutlar
Sanatçının izniyle.

Ungrounding Land - Ljavek Trilogy, 2018
Three channel video installation
13'9"
Dimensions variable
Courtesy the artist.

MONSTER CHETWYND

Gorgon'un Oyun Alanı, 2019
Heykel yerleştirme
282 × 600 × 345 cm
Sanatçının ve Sadie Coles HQ, London'un izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Koç Holding desteğiyle üretilmiş ve sergilenmiştir.

The Gorgon's Playground, 2019
Sculptural installation
282 × 600 × 345 cm
Courtesy the artist and Sadie Coles HQ, London.
Commissioned by the 16th İstanbul Biennial.
Produced and presented with the support of Koç Holding.

Hibrit Yaratık Yarasa, 2019
Heykel (demir, kumaş, karton, lateks, boya, söğüt ve tel)

200 × 160 × 50 cm
Sanatçının ve Sadie Coles HQ, London'un izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
British Council ve Outset Scotland'ın destekleriyle sergilenmiştir.

Hybrid Creature Bat, 2019
Sculpture (iron, fabric, cardboard, latex, paint, willow and wire)
200 × 160 × 50 cm
Courtesy the artist and Sadie Coles HQ London.
Commissioned by the 16th İstanbul Biennial.
Presented with the support of British Council and Outset Scotland.

Hibrit Yaratık Yılan, 2019
Heykel (demir, kumaş, karton, lateks, boya ve tel)
220 × 150 × 170 cm
Sanatçının ve Sadie Coles HQ, London'un izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
British Council ve Outset Scotland'ın destekleriyle sergilenmiştir.

Hybrid Creature Snake, 2019
Sculpture (iron, fabric, cardboard, latex, paint and wire)
220 × 150 × 170 cm
Courtesy the artist and Sadie Coles HQ, London.
Commissioned by the 16th İstanbul Biennial.
Presented with the support of British Council and Outset Scotland.

Hibrit Yaratık Timsah, 2019
Heykel (demir, kumaş, karton, lateks, boya ve tel)
180 × 100 × 250 cm
Sanatçının ve Sadie Coles HQ, London'un izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
British Council ve Outset Scotland'ın destekleriyle sergilenmiştir.

Hybrid Creature Crocodile, 2019
Sculpture (iron, fabric, cardboard, latex, paint and wire)
180 × 100 × 250 cm
Courtesy the artist and Sadie Coles HQ, London.
Commissioned by the 16th İstanbul Biennial.
Presented with the support of British Council and Outset Scotland.

Hibrit Yaratık Örümcek, 2019
Heykel (demir, kumaş, karton, lateks, boya ve tel)
150 × 100 × 90 cm
Sanatçının ve Sadie Coles HQ, London'un izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
British Council ve Outset Scotland'ın destekleriyle sergilenmiştir.

Hybrid Creature Spider, 2019
Sculpture (iron, fabric, cardboard, latex, paint and wire)
150 × 100 × 90 cm
Courtesy the artist and Sadie Coles HQ, London.
Commissioned by the 16th İstanbul Biennial.
Presented with the support of British Council and Outset Scotland.

NORMAN DALY

Llhuros Uygarlığı, 1972
Karışık teknik (yapıntılar, sesler, metinler)
Değişken boyutlar
David Daly'nin izniyle.

Civilization of Llhuros, 1972
Mixed media (artifacts, sounds, texts)
Dimensions variable
Courtesy David Daly.

MARIECHEN DANZ

Öğrenme Küpü (toprak numunesi), 2011
Çimento, kömür, saman, boru, odun yongaları, çakıl taşları, cam ve kağıt atık, kum, strafor, toprak, reçene

42 x 42 x 42 cm (her biri)
Sanatçının ve Wentrup Gallery'nin
izinleriyle.
Wentrup Gallery'nin desteğiyle
üretlmıştır.
Culture Ireland ve Institut für
Auslandsbeziehungen'in destekleriyle
sergilenmiştir.

Learning Cube (soil sample), 2011
Cement, coal, hay, horn, wood
chips, pebbles, glass & paper trash, sand,
styrofoam, soil, resin
42 x 42 x 42 cm (each)
Courtesy the artist and Wentrup Gallery,
Berlin.
Produced with the support of Wentrup
Gallery, Berlin.
Presented with the support of
Culture Ireland and Institut für
Auslandsbeziehungen.

Fosilleşen Organlar, 2016/2018
Yarı değerli taşlar, toz boya, reçine
Değişken boyutlar
Sanatçının ve Wentrup Gallery'nin
izinleriyle.
Wentrup Gallery'nin desteğiyle
üretlmıştır.
Culture Ireland ve Institut für
Auslandsbeziehungen'in destekleriyle
sergilenmiştir.

Fossilising Organs, 2016/2018
Semi-precious stones, pigments, resin
Dimensions variable
Courtesy the artist and Wentrup Gallery,
Berlin.
Produced with the support of Wentrup
Gallery, Berlin.
Presented with the support of
Culture Ireland and Institut für
Auslandsbeziehungen.

Olası Yollar (fossil), 2017
Yarı değerli taşlar, reçine
21 x 8 x 3 cm (her biri)
Sanatçının ve Wentrup Gallery'nin
izinleriyle.
Wentrup Gallery'nin desteğiyle
üretlmıştır.

Culture Ireland ve Institut für
Auslandsbeziehungen'in destekleriyle
sergilenmiştir.
Possible Paths (fossil), 2017
Semi-precious stones, resin
21 x 8 x 3 cm (each)
Courtesy the artist and Wentrup Gallery,
Berlin.
Produced with the support of Wentrup
Gallery, Berlin.
Presented with the support of
Culture Ireland and Institut für
Auslandsbeziehungen.

Beden Tuğlaları, 2019
2455 adet her biri elde damgalanmış kil
tuğla (Haliç'te bulunan tarihi tersanenin
orijinal tuğlalarının replikaları)
Bartın, Işıklar Tuğla İşbirliğiyle
21,5 x 6,5 x 10,2 cm (her biri)
Sanatçının ve Wentrup Gallery'nin
izinleriyle.
Wentrup Gallery'nin desteğiyle
üretlmıştır.
Culture Ireland ve Institut für
Auslandsbeziehungen'in destekleriyle
sergilenmiştir.

Body Bricks, 2019
2455 individually imprinted clay bricks
(replica of original brick from the historical
shipyards, Golden Horn)
In cooperation with Işıklar Tuğla, Bartın
21.5 x 6.5 x 10.2 cm (each)
Courtesy the artist and Wentrup Gallery,
Berlin.
Produced with the support of Wentrup
Gallery, Berlin.
Presented with the support of
Culture Ireland and Institut für
Auslandsbeziehungen.

*Hiçkimsenin Kazısı (Organ*izasyon)*, 2019
Alüminyum, kristal, çimento, bakır,
kömür, çim tohumu, boru, demir, reçine,
toz boya, plastik çöp, kum, toprak, çelik
60 x 50 x 185 cm
Sanatçının ve Wentrup Gallery'nin
izinleriyle.
Wentrup Gallery'nin desteğiyle
üretlmıştır.

Culture Ireland ve Institut für
Auslandsbeziehungen'in destekleriyle
sergilenmiştir.
*Dig of No Body (Organ*isation)*, 2019
Aluminium, crystal, cement, copper, coal,
grass seeds, horn, iron, resin, pigment,
plastic trash, sand, soil, steel
60 x 50 x 185 cm
Courtesy the artist and Wentrup Gallery,
Berlin.
Produced with the support of Wentrup
Gallery, Berlin.
Presented with the support of
Culture Ireland and Institut für
Auslandsbeziehungen.

*Beşik Mezar: Baskı Basıncıları (bataklık
beden/map spill/fm)*, 2019
Seramik, sır
180 x 60 x 25 cm
Sanatçının ve Wentrup Gallery'nin
izinleriyle.
Wentrup Gallery'nin desteğiyle
üretlmıştır.
Culture Ireland ve Institut für
Auslandsbeziehungen'in destekleriyle
sergilenmiştir.

*Womb Tomb: Imprint Pressures (bog body/
map spill/fm)*, 2019
Ceramic, glaze
180 x 60 x 25 cm
Courtesy the artist and Wentrup Gallery,
Berlin.
Produced with the support of Wentrup
Gallery, Berlin.
Presented with the support of
Culture Ireland and Institut für
Auslandsbeziehungen.

Mesafeölçer çerçeve (astronomik beden),
2019
Çelik, okside edilmiş çelik
250 x 2 x 250 cm
Sanatçının ve Wentrup Gallery'nin
izinleriyle.
Wentrup Gallery'nin desteğiyle
üretlmıştır.
Culture Ireland ve Institut für
Auslandsbeziehungen'in destekleriyle
sergilenmiştir.

Sextant frame (astronomical body), 2019
Steel, oxidised steel
250 x 2 x 250 cm
Courtesy the artist and Wentrup Gallery.
Produced with the support of Wentrup
Gallery, Berlin.
Presented with the support of
Culture Ireland and Institut für
Auslandsbeziehungen.

Oturan figür (su saati aracı), 2019
Kırmızı kil, ahşap, tekstil, reçine takılar
50 x 60 x 130 cm
Sanatçının ve Wentrup Gallery'nin
izinleriyle.
Wentrup Gallery'nin desteğiyle
üretlmıştır.
Culture Ireland ve Institut für
Auslandsbeziehungen'in destekleriyle
sergilenmiştir.

Seated figure (water clock vessel), 2019
Red clay, wood, textile, resin jewels
50 x 60 x 130 cm
Courtesy the artist and Wentrup Gallery,
Berlin.
Produced with the support of Wentrup
Gallery, Berlin.
Presented with the support of
Culture Ireland and Institut für
Auslandsbeziehungen.

JONATHAS DE ANDRADE

O Peixe (Balık), 2016
16mm (2K), Sound 5.1, 16:9 (1.77)
37'
Sanatçının, Galeria Vermelho, Galleria
Continua ve Alexander & Bonin'in
izinleriyle.
Brezilya İstanbul Başkonsolosluğu'nun
desteğiyle sergilenmiştir.

O Peixe (The Fish), 2016
16mm (2K), Sound 5.1, 16:9 (1.77)
37'
Courtesy the artist, Galeria Vermelho,
Galleria Continua and Alexander & Bonin.
Presented with the support of Consulate
General of Brazil in İstanbul.

ELMAS DENİZ

Kayıp sular, 2019
Üç boyutlu ahşap rölyef
68 × 100 × 75 cm
Sanatçının ve Zilberman
Gallery'nin (Berlin-İstanbul) izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş
edilmiştir.
SAHA-Çağdaş Sanatı Destekleme
Girişimi'nin desteğiyle üretilmiştir.

Lost waters, 2019
Three dimensional wooden relief
68 × 100 × 75 cm
Courtesy the artist and Zilberman Gallery
(Berlin-İstanbul).
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced with the support of SAHA-
Supporting Contemporary Art from Turkey.

İsimsiz bir derenin tarihi, 2019
Karışık teknik yerleştirme
Değişken boyutlar
Sanatçının ve Zilberman Gallery'nin
(Berlin-İstanbul) izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş
edilmiştir.
SAHA-Çağdaş Sanatı Destekleme
Girişimi'nin desteğiyle üretilmiştir.

History of a particular nameless creek,
2019
Mixed media installation
Dimensions variable
Courtesy the artist and Zilberman Gallery
(Berlin-İstanbul).
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced with the support of SAHA-
Supporting Contemporary Art from Turkey.

DAVID DOUARD

Altın ve gülümseme, 2019
Miknatıslar, alüminyum, metal zincirler,
plastik, seramik ve Amazon kargo sipariş
kutusu
172 × 35 × 27 cm
Sanatçının, Rodeo Gallery ve Chantal

Crousel Gallery'nin izinleriyle.
Institut Français'nin desteğiyle
sergilenmiştir.

Gold and smile, 2019
Magnets, aluminium, metal chains, plastic,
ceramic, cardboard Amazon
172 × 35 × 27 cm
Courtesy the artist, Rodeo Gallery and
Chantal Crousel Gallery.
Presented with the support of Institut
Français.

EVRU/ZUSH

Varuno Dovist, 1990
Fotoğraf kâğıdı üzerine karışık teknik
180 × 95 cm
Enric Ruiz-Geli'nin izniyle.
Acción Cultural Española'nın (AC/E)
desteğiyle sergilenmiştir.

Varuno Dovist, 1990
Mixed technique on photographic paper
180 × 95 cm
Courtesy Enric Ruiz-Geli.
Presented with the support of Acción
Cultural Española (AC/E).

Kalina Dafic, 1990-91
Fotoğraf kâğıdı üzerine karışık teknik
177,5 × 143,5 cm
Sanatçının izniyle.
Acción Cultural Española'nın (AC/E)
desteğiyle sergilenmiştir.

Kalina Dafic, 1990-91
Mixed technique on photographic paper
177,5 × 143,5 cm
Courtesy the artist.
Presented with the support of Acción
Cultural Española (AC/E).

Rosudra, 1991
Kâğıt üzerine karışık teknik
29,5 × 21 cm
Sanatçının ve Galeria Joan Prats'in izinleriyle.
Acción Cultural Española'nın (AC/E)
desteğiyle sergilenmiştir.

Rosudra, 1991
Mixed media on paper
29.5 × 21 cm
Courtesy the artist and Galeria Joan Prats.
Presented with the support of Acción
Cultural Española (AC/E).

Evrenden gelen mektup 31, 2002
Kâğıt üzerine karışık teknik
42 × 30 cm
Sanatçının ve Galeria Joan Prats'in izinleriyle.
Acción Cultural Española'nın (AC/E)
desteğiyle sergilenmiştir.

*Carta de l'univers 31 (Letter from the
Universe)*, 2002
Mixed media on paper
42 × 30 cm
Courtesy the artist and Galeria Joan Prats.
Presented with the support of Acción
Cultural Española (AC/E).

Evrenden gelen mektup 33, 2002
Kâğıt üzerine karışık teknik
42 × 33 cm
Sanatçının ve Galeria Joan Prats'in izinleriyle.
Acción Cultural Española'nın (AC/E)
desteğiyle sergilenmiştir.

*Carta de l'univers 33 (Letter from the
Universe)*, 2002
Mixed media on paper
42 × 33 cm
Courtesy the artist and Galeria Joan Prats.
Presented with the support of Acción
Cultural Española (AC/E).

Dört Ayılı Gezegen, 2014
Kâğıt üzerine karışık teknik
130 × 156 cm
Sanatçının izniyle.
Acción Cultural Española'nın (AC/E)
desteğiyle sergilenmiştir.

*El planeta de las cuatro lunas (The Planet
of Four Moons)*, 2014
Mixed media on paper
130 × 156 cm
Courtesy the artist.
Presented with the support of Acción
Cultural Española (AC/E).

FERAL ATLAS COLLECTIVE

*Antroposenin Altyapıları (ÇÖPLÜK, ŞEBEKE,
DÜZLEMEK VE HIZLANMAK, BORU, ALMAK)*
Montaj: Armin Linke, Giulia Bruno ve
Giuseppe Ielasi
Ses tasarımı: Giuseppe Ielasi
Montaj asistanı: Martina Pozzan

*Infrastructures of the Anthropocene
(DUMP, GRID, SMOOTH & SPEED, PIPE, TAKE)*
Editing: Armin Linke, Giulia Bruno and
Giuseppe Ielasi
Sound design: Giuseppe Ielasi
Editing assistant: Martina Pozzan

ÇÖPLÜK
Atık yönetim tesisi, Baltimore, ABD, 2009.
Video çekim: Armin Linke
Sera, El Ejido, İspanya, 2013. Video çekim:
Armin Linke
Caorso Nükleer Santrali, Sogin, Piacenza,
İtalya, 2007. Video çekim Armin Linke
3'10"

DUMP
Waste management facility, Baltimore,
USA, 2009. Video footage by Armin Linke
Greenhouse, El Ejido, Spain, 2013. Video
footage by Armin Linke
Caorso Nuclear Power Plant, Sogin,
Piacenza, Italy, 2007. Video footage by
Armin Linke
3'10"

ŞEBEKE
Sera, El Ejido, İspanya, 2013. Video çekim:
Armin Linke
Süt ve biyogaz üretimi, Castelbosco
Çiftliği, Gragnano Trebbiense, İtalya,
2014. Video çekim: Armin Linke
Belediye Fidanlık Serası, Bahreyn, 2014.
Video çekim: Armin Linke
Hidroponik Çiftlikler, Bahreyn, 2014.
Video çekim: Armin Linke
Yoğun buğday yetiştiriciliğinin harman-
lanması, Champaign County, Illinois,
ABD, 2018. Video çekim: Bruce Rhoads ve
Trevor Birkenholtz
5'49"

GRID

Greenhouse, El Ejido, Spain, 2013. Video footage by Armin Linke
Milk and biogas production, Castelbosco Farm, Gragnano Trebbiense, Italy, 2014. Video footage by Armin Linke
Municipality Greenhouse Nursery, Bahrain, 2014. Video footage by Armin Linke
Hydroponic Farms, Bahrain, 2014. Video footage by Armin Linke
Threshing of intensive wheat farming, Champaign County, Illinois, USA, 2018. Video footage by Bruce Rhoads and Trevor Birkenholtz
5'49"

DÜZLEMEK & HIZLANMAK

Yeni Mexico City Uluslararası Havaalanı inşaat sahası, Fernando Romero'nun FR-EE Studio'su ve Foster & Partners ve Hollanda Havaalanı Danışmanları işbirliğiyle, Mexico City, Meksika, 2017. Video çekim: Armin Linke
Baraj, Rio Doce, Brezilya, 2016. Video çekim: Isabelle Carbonell
Beyoğlu, İstanbul. Video çekim: Victoria Baskin Coffey
4'35"

SMOOTH & SPEED

New International Airport of Mexico City construction site, FR-EE Studio by Fernando Romero in collaboration with Foster and Partners and Netherlands Airport Consultants, Mexico City, Mexico, 2017. Video footage by Armin Linke
Dam, Rio Doce, Brazil, 2016. Video footage by Isabelle Carbonell
Beyoğlu, İstanbul. Video footage by Victoria Baskin Coffey
4'35"

BORU

Maden suyu ve su şişesi üretimi tesisi, Bakü, Azerbaycan, 2015. Video çekim: Armin Linke
Belediye İşleri ve Tarım Bakanlığı Bitki Sağlığı Müdürlüğü, Bahreyn, 2014. Video çekim: Armin Linke

Çelik boru tesisi, Bakü, Azerbaycan, 2015. Video çekim: Armin Linke
3'58"

PIPE

Mineral water and water-bottle production facility, Baku, Azerbaijan, 2015. Video footage by Armin Linke
Ministry of Municipalities Affairs and Agriculture Directorate of Plant Wealth, Bahrain, 2014. Video footage by Armin Linke
Steel Pipe plant, Baku, Azerbaijan, 2015. Video footage by Armin Linke
3'58"

ALMAK

Liman, Cakarta, Endonezya, 2016. Video çekim: Armin Linke
Meyve ve sebze lojistiği, Punto Fresco SA, Stabio, İsviçre, 2019. Video çekim: Armin Linke
5'

TAKE

Harbour, Jakarta, Indonesia, 2016. Video footage by Armin Linke
Fruit and vegetables logistic, Punto Fresco SA, Stabio, Switzerland, 2019. Video footage by Armin Linke
5'

Yaratık Duvarı, 2019

Yabanıl varlık illüstrasyonları: Maria Saeki & Feifei Zhou
Animasyonlar: Art Camp
Tasarım ve geliştirme: Andrew Herzog & Nicky Telsa
Projeksiyon için biçimlendirilmiş jeneratif hareketli grafik sayfası

Critter Wall, 2019

Feral entity illustrations: Maria Saeki & Feifei Zhou
Animations: Art Camp
Design and development, Andrew Herzog & Nicky Telsa
Generative sprite-sheet-animation field formatted for projection

Ve Denizaneları Scyphozoa Üremesinden Doğar, 2011
Video
Alvaro Esteves Migotto, Deniz Biyolojisi Merkezi, São Paulo Üniversitesi
1'32"

And Jellyfish are born of Scyphozoa Strobilation, 2011

Video
Alvaro Esteves Migotto, Centro de Biologia Marinha, Universidade de São Paulo
1'32"

Lusi, 2019
(David Mackenzie)
Video
8'10"

Lusi, 2019
(David Mackenzie)
Video
8'10"

Akış Haritası, 2019
(Victoria Baskin Coffey)
Hahnemühle kâğıt üzerine suluboya ve dijital illüstrasyon

Flow Map, 2019
(Victoria Baskin Coffey)
Watercolour and digital illustration on Hahnemühle fine art paper

Yâtj Garkman [Habis Kurbağa], 2018
(Russell Ngadiyali Ashley)
Tuval üzerine akrilik boya
Gapuwiyak Culture and Arts'ın desteğiyle sergilenmiştir.

Yâtj Garkman [Evil Frog], 2018
(Russell Ngadiyali Ashley)
Acrylic paint on canvas
Presented with the support of Gapuwiyak Culture and Arts.

Bitjay için Kederli Nağme, 2019
Ses kaydı
Robert Dhagapan (vokal) ve Slim Dhagapan (didgeridoo)
1'17"

Worry Song for Bitjay, 2019
Audio recording
Robert Dhagapan (songman) and Slim Dhagapan (didgeridoo)
1'17"

Bir Gemi Orkaların Sohbetini Böler, kayıt tarihi bilinmiyor
Ses kaydı
Paul Spong, OrcaLab
53"

A Ship Interrupts the Chatter of Orcas, recording date unknown
Sound recording
Paul Spong, OrcaLab
53"

Alabama Tarlaları, 2013
(Helene Schmitz)
Arşivsel kâğıt üzerine mürekkep baskı
Sanatçının izniyle.

Alabama Fields, 2013
(Helene Schmitz)
Inkjet print on archival fine art paper
Courtesy the artist.

Albatros, 2018
(Chris Jordan)
Video
6'26"
Alıntı: 00:02:36 - 00:09:02

Albatross, 2018
(Chris Jordan)
Video
6'26"
Excerpt: 00:02:36 - 00:09:02

Anna Tsing: Antroposenin Altyapıları, 2019
9'36"
Video çekim: Armin Linke

Anna Tsing: Infrastructures of the Anthropocene, 2019
9'36"
Video footage by Armin Linke

İstila, 2019
(Feifei Zhou, Nancy McDinny, Andy Everson)
Elde çizilmiş illüstrasyon ve dijital resim

Invasion, 2019
(Feifei Zhou, Nancy McDinny, Andy Everson)
Hand drawn illustration and digital painting

İmparatorluk, 2019
(Feifei Zhou, Larry Botchway)
Elde çizilmiş illüstrasyon ve dijital resim

Empire, 2019
(Feifei Zhou, Larry Botchway)
Hand drawn illustration and digital painting

Kapital, 2019
(Feifei Zhou)
Elde çizilmiş illüstrasyon ve dijital resim

Capital, 2019
(Feifei Zhou)
Hand drawn illustration and digital painting

Hızlandırma, 2019
(Feifei Zhou, Enzo Camacho, Amy Lien)
Elde çizilmiş illüstrasyon ve dijital resim

Acceleration, 2019
(Feifei Zhou, Enzo Camacho, Amy Lien)
Hand drawn illustration and digital painting

Yabanıl Varlıklar, 2019
(Maria Saeki & Feifei Zhou)
Hahnemühle kâğıt üzerine dijital olarak üretilmiş suluboyalar

Feral Entities, 2019
(Maria Saeki & Feifei Zhou)
Digitally reproduced watercolours on Hahnemühle fine art paper

SIMON FUJIWARA

Dünya Çok Küçük (Gecekondu), 2019
Karışık teknik
22 x 110 x 50 cm
Sanatçı, Dvir Gallery (Tel Aviv ve Brüksel), TARO NASU (Tokyo), Esther Schipper (Berlin) ve Gio Marconi'nin (Milano) izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Ayşegül & Ömer Özyürek ve Goethe-Institut İstanbul'un destekleriyle üretilmiştir.
British Council'in desteğiyle sergilenmiştir.

It's a Small World (Slum), 2019
Mixed media
22 x 110 x 50 cm
Courtesy the artist, Dvir Gallery (Tel Aviv and Brussels), TARO NASU (Tokyo), Esther Schipper (Berlin) and Gio Marconi (Milan).
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced with the support of Ayşegül & Ömer Özyürek and Goethe-Institut İstanbul.
Presented with the support of British Council.

Dünya Çok Küçük (Fabrika), 2019
Karışık teknik
45 x 120 x 55 cm
Sanatçı, Dvir Gallery (Tel Aviv ve Brüksel), TARO NASU (Tokyo), Esther Schipper (Berlin) ve Gio Marconi'nin (Milano) izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Ayşegül & Ömer Özyürek ve Goethe-Institut İstanbul'un destekleriyle üretilmiştir.
British Council'in desteğiyle sergilenmiştir.

It's a Small World (Factory), 2019
Mixed media
45 x 120 x 55 cm
Courtesy the artist, Dvir Gallery (Tel Aviv and Brussels), TARO NASU (Tokyo), Esther Schipper (Berlin) and Gio Marconi (Milan).
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.

Produced with the support of Ayşegül & Ömer Özyürek and Goethe-Institut İstanbul.
Presented with the support of British Council.

Dünya Çok Küçük (Hapishane), 2019
Karışık teknik
53 x 70 x 70 cm
Sanatçı, Dvir Gallery (Tel Aviv ve Brüksel), TARO NASU (Tokyo), Esther Schipper (Berlin) ve Gio Marconi'nin (Milano) izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Ayşegül & Ömer Özyürek ve Goethe-Institut İstanbul'un destekleriyle üretilmiştir.
British Council'in desteğiyle sergilenmiştir.

It's a Small World (Jailhouse), 2019
Mixed media
53 x 70 x 70 cm
Courtesy the artist, Dvir Gallery (Tel Aviv and Brussels), TARO NASU (Tokyo), Esther Schipper (Berlin) and Gio Marconi (Milan).
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced with the support of Ayşegül & Ömer Özyürek and Goethe-Institut İstanbul.
Presented with the support of British Council.

Dünya Çok Küçük (Enerji santrali), 2019
Karışık teknik
141 x 140 x 100 cm
Sanatçı, Dvir Gallery (Tel Aviv ve Brüksel), TARO NASU (Tokyo), Esther Schipper (Berlin) ve Gio Marconi'nin (Milano) izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Ayşegül & Ömer Özyürek ve Goethe-Institut İstanbul'un destekleriyle üretilmiştir.
British Council'in desteğiyle sergilenmiştir.

It's a Small World (Powerplant), 2019
Mixed media
141 x 140 x 100 cm
Courtesy the artist, Dvir Gallery (Tel Aviv and Brussels), TARO NASU (Tokyo), Esther Schipper (Berlin) and Gio Marconi (Milan).

Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced with the support of Ayşegül & Ömer Özyürek and Goethe-Institut İstanbul.
Presented with the support of British Council.

Dünya Çok Küçük (Genelev), 2019
Karışık teknik
50 x 120 x 120 cm
Sanatçı, Dvir Gallery (Tel Aviv ve Brüksel), TARO NASU (Tokyo), Esther Schipper (Berlin) ve Gio Marconi'nin (Milano) izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Ayşegül & Ömer Özyürek ve Goethe-Institut İstanbul'un destekleriyle üretilmiştir.
British Council'in desteğiyle sergilenmiştir.

It's a Small World (Whorehouse), 2019
Mixed media
50 x 120 x 120 cm
Courtesy the artist, Dvir Gallery (Tel Aviv and Brussels), TARO NASU (Tokyo), Esther Schipper (Berlin) and Gio Marconi (Milan).
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced with the support of Ayşegül & Ömer Özyürek and Goethe-Institut İstanbul.
Presented with the support of British Council.

Dünya Çok Küçük (Meydan), 2019
Karışık teknik
40 x 100 x 100 cm
Sanatçı, Dvir Gallery (Tel Aviv ve Brüksel), TARO NASU (Tokyo), Esther Schipper (Berlin) ve Gio Marconi'nin (Milano) izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Ayşegül & Ömer Özyürek ve Goethe-Institut İstanbul'un destekleriyle üretilmiştir.
British Council'in desteğiyle sergilenmiştir.

It's a Small World (The Square), 2019
Mixed media
40 x 100 x 100 cm

Courtesy the artist, Dvir Gallery (Tel Aviv and Brussels), TARO NASU (Tokyo), Esther Schipper (Berlin) and Gio Marconi (Milan). Commissioned by the 16th Istanbul Biennial. Produced with the support of Ayşegül & Ömer Özyürek and Goethe-Institut Istanbul. Presented with the support of British Council.

Dünya Çok Küçük (Okul), 2019
Karışık teknik
45 × 88 × 88 cm
Sanatçı, Dvir Gallery (Tel Aviv ve Brüksel), TARO NASU (Tokyo), Esther Schipper (Berlin) ve Gio Marconi'nin (Milano) izinleriyle. 16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir. Ayşegül & Ömer Özyürek ve Goethe-Institut İstanbul'un destekleriyle üretilmiştir. British Council'in desteğiyle sergilenmiştir.

It's a Small World (School), 2019
Mixed media
45 × 88 × 88 cm
Courtesy the artist, Dvir Gallery (Tel Aviv and Brussels), TARO NASU (Tokyo), Esther Schipper (Berlin) and Gio Marconi (Milan). Commissioned by the 16th Istanbul Biennial. Produced with the support of Ayşegül & Ömer Özyürek and Goethe-Institut Istanbul. Presented with the support of British Council.

Dünya Çok Küçük (Mezarlık), 2019
Karışık teknik
44 × 120 × 55 cm
Sanatçı, Dvir Gallery (Tel Aviv ve Brüksel), TARO NASU (Tokyo), Esther Schipper (Berlin) ve Gio Marconi'nin (Milano) izinleriyle. 16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir. Ayşegül & Ömer Özyürek ve Goethe-Institut İstanbul'un destekleriyle üretilmiştir. British Council'in desteğiyle sergilenmiştir.

It's a Small World (Cemetery), 2019
Mixed media
44 × 120 × 55 cm
Courtesy the artist, Dvir Gallery (Tel Aviv and Brussels), TARO NASU (Tokyo), Esther Schipper (Berlin) and Gio Marconi (Milan). Commissioned by the 16th Istanbul Biennial. Produced with the support of Ayşegül & Ömer Özyürek and Goethe-Institut Istanbul. Presented with the support of British Council.

Dünya Çok Küçük (Kale), 2019
Karışık teknik
134 × 142 × 76 cm
Sanatçı, Dvir Gallery (Tel Aviv ve Brüksel), TARO NASU (Tokyo), Esther Schipper (Berlin) ve Gio Marconi'nin (Milano) izinleriyle. 16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir. Ayşegül & Ömer Özyürek ve Goethe-Institut İstanbul'un destekleriyle üretilmiştir. British Council'in desteğiyle sergilenmiştir.

It's a Small World (Castle), 2019
Mixed media
134 × 142 × 76 cm
Courtesy the artist, Dvir Gallery (Tel Aviv and Brussels), TARO NASU (Tokyo), Esther Schipper (Berlin) and Gio Marconi (Milan). Commissioned by the 16th Istanbul Biennial. Produced with the support of Ayşegül & Ömer Özyürek and Goethe-Institut Istanbul. Presented with the support of British Council.

Dünya Çok Küçük (Tapınak), 2019
Karışık teknik
85 × 120 × 60 cm
Sanatçı, Dvir Gallery (Tel Aviv ve Brüksel), TARO NASU (Tokyo), Esther Schipper (Berlin) ve Gio Marconi'nin (Milano) izinleriyle. 16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir. Ayşegül & Ömer Özyürek ve Goethe-Institut İstanbul'un destekleriyle üretilmiştir. British Council'in desteğiyle sergilenmiştir.

It's a Small World (Temple), 2019
Mixed media
85 × 120 × 60 cm
Courtesy the artist, Dvir Gallery (Tel Aviv and Brussels), TARO NASU (Tokyo), Esther Schipper (Berlin) and Gio Marconi (Milan). Commissioned by the 16th Istanbul Biennial. Produced with the support of Ayşegül & Ömer Özyürek and Goethe-Institut Istanbul. Presented with the support of British Council.

Dünya Çok Küçük (Market), 2019
Karışık teknik
144 × 120 × 120 cm
Sanatçı, Dvir Gallery (Tel Aviv ve Brüksel), TARO NASU (Tokyo), Esther Schipper (Berlin) ve Gio Marconi'nin (Milano) izinleriyle. 16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir. Ayşegül & Ömer Özyürek ve Goethe-Institut İstanbul'un destekleriyle üretilmiştir. British Council'in desteğiyle sergilenmiştir.

It's a Small World (Market), 2019
Mixed media
144 × 120 × 120 cm
Courtesy the artist, Dvir Gallery (Tel Aviv and Brussels), TARO NASU (Tokyo), Esther Schipper (Berlin) and Gio Marconi (Milan). Commissioned by the 16th Istanbul Biennial. Produced with the support of Ayşegül & Ömer Özyürek and Goethe-Institut Istanbul. Presented with the support of British Council.

Dünya Çok Küçük (Müze), 2019
Karışık teknik
40 × 92 × 152 cm
Sanatçı, Dvir Gallery (Tel Aviv ve Brüksel), TARO NASU (Tokyo), Esther Schipper (Berlin) ve Gio Marconi'nin (Milano) izinleriyle. 16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir. Ayşegül & Ömer Özyürek ve Goethe-Institut İstanbul'un destekleriyle üretilmiştir.

British Council'in desteğiyle sergilenmiştir.

It's a Small World (Museum), 2019
Mixed media
40 × 92 × 152 cm
Courtesy the artist, Dvir Gallery (Tel Aviv and Brussels), TARO NASU (Tokyo), Esther Schipper (Berlin) and Gio Marconi (Milan). Commissioned by the 16th Istanbul Biennial. Produced with the support of Ayşegül & Ömer Özyürek and Goethe-Institut Istanbul. Presented with the support of British Council.

Dünya Çok Küçük (Hastane), 2019
Karışık teknik
110 × 110 × 80 cm
Sanatçı, Dvir Gallery (Tel Aviv ve Brüksel), TARO NASU (Tokyo), Esther Schipper (Berlin) ve Gio Marconi'nin (Milano) izinleriyle. 16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir. Ayşegül & Ömer Özyürek ve Goethe-Institut İstanbul'un destekleriyle üretilmiştir. British Council'in desteğiyle sergilenmiştir.

It's a Small World (Hospital), 2019
Mixed media
110 × 110 × 80 cm
Courtesy the artist, Dvir Gallery (Tel Aviv and Brussels), TARO NASU (Tokyo), Esther Schipper (Berlin) and Gio Marconi (Milan). Commissioned by the 16th Istanbul Biennial. Produced with the support of Ayşegül & Ömer Özyürek and Goethe-Institut Istanbul. Presented with the support of British Council.

ANNA BELLA GEIGER

Yaklaşık, 2006/2019
Video yerleştirme
Değişken boyutlar
Sanatçının izniyle.
Brezilya İstanbul Başkonsolosluğu'nun
desteğiyle sergilenmiştir.

Circa, 2006/2019
Video installation
Variable dimensions
Courtesy the artist.
Presented with the support of Consulate
General of Brazil in Istanbul.

ERNST HAECKEL

Asteridea, Deniz Yıldızı, 1899-1904
Birinci edisyon baskı
26 × 35 cm

Asteridea, Starfish, 1899-1904
First edition print
26 × 35 cm

Bryozoa, Yosun Hayvanları, 1899-1904
Birinci edisyon baskı
26 × 35 cm

Bryozoa, Moss Animals, 1899-1904
First edition print
26 × 35 cm

Polycyttaria, 1899-1904
Birinci edisyon baskı
26 × 35 cm

Polycyttaria, 1899-1904
First edition print
26 × 35 cm

Deniz Tavşanı, 1899-1904
Birinci edisyon baskı
26 × 35 cm

Nudibranchia, 1899-1904
First edition print
26 × 35 cm

Siphonophorae, 1899-1904
Birinci edisyon baskı
26 × 35 cm

Siphonophorae, 1899-1904
First edition print
26 × 35 cm

Stephoidea, 1899-1904
Birinci edisyon baskı
26 × 35 cm

Stephoidea, 1899-1904
First edition print
26 × 35 cm

Thalamophora, 1899-1904
Birinci edisyon baskı
26 × 35 cm

Thalamophora, 1899-1904
First edition print
26 × 35 cm

Bazitli mantarlar, 1899-1904
Birinci edisyon baskı
26 × 35 cm

Basimycetes, 1899-1904
First edition print
26 × 35 cm

Boynuz mercanları, 1899-1904
Birinci edisyon baskı
26 × 35 cm

Tetracoralla, 1899-1904
First edition print
26 × 35 cm

Discoidea, 1899-1904
Birinci edisyon baskı
26 × 35 cm

Discoidea, 1899-1904
First edition print
26 × 35 cm

Phaeodaria, 1899-1904
Birinci edisyon baskı
26 × 35 cm

Phaeodaria, 1899-1904
First edition print
26 × 35 cm

Ophoidea, 1899-1904
Birinci edisyon baskı
26 × 35 cm

Ophoidea, 1899-1904
First edition print
26 × 35 cm

Melethallia, 1899-1904
Birinci edisyon baskı
26 × 35 cm

Melethallia, 1899-1904
First edition print
26 × 35 cm

ELOISE HAWSER

Çöp Boşaltma Alanı, 2019
Video heykel
19'
268 × 310 × 20 cm
Çelik, lamine edilmiş ve tekrar kullanılmış
cam paneller
Sanatçının ve VI, VII, Oslo'nun izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş
edilmiştir.
16. İstanbul Bienali ve MO.CO.
Montpellier Contemporain işbirliğiyle;
Bilge & Haro Cümbüşyan, Arts Council
England ve artgenève/artmonte-carlo'nun
destekleriyle üretilmiştir.
British Council'in desteğiyle
sergilenmiştir.

The Tipping Hall, 2019
Video sculpture
19'
268 × 310 × 20 cm
Steel, laminated and repurposed glass panels
Courtesy of the artist and VI VII, Oslo.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Co-produced by the 16th Istanbul Biennial
and MO.CO. Montpellier Contemporain
with the support of Bilge & Haro
Cümbüşyan, Arts Council England and

artgenève/artmonte-carlo.
Presented with the support of British
Council.

Havalandırma, 2019
Video heykel
19'
193,6 × 257 × 50 cm
Çelik, lamine edilmiş ve tekrar kullanılmış
cam paneller
Sanatçının ve VI, VII, Oslo'nun izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş
edilmiştir.
16. İstanbul Bienali ve MO.CO.
Montpellier Contemporain işbirliğiyle;
Bilge & Haro Cümbüşyan, Arts Council
England ve artgenève/artmonte-carlo'nun
destekleriyle üretilmiştir.
British Council'in desteğiyle
sergilenmiştir.

Feathering, 2019
Video sculpture
19'
193.6 × 257 × 50 cm
Steel, laminated and repurposed glass
panels
Courtesy of the artist and VI VII, Oslo.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Co-produced by the 16th Istanbul Biennial
and MO.CO. Montpellier Contemporain
with the support of Bilge & Haro
Cümbüşyan, Arts Council England and
artgenève/artmonte-carlo.
Presented with the support of British
Council.

Atıktan enerjiye, sıfırdan çöp sahasına, 2019
Yakılmış sıkıştırılmış metal parçalar
110 × 54 × 1150 cm
Sanatçının ve VI, VII, Oslo'nun izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş
edilmiştir.
16. İstanbul Bienali ve MO.CO.
Montpellier Contemporain işbirliğiyle;
Bilge & Haro Cümbüşyan, Arts Council
England ve artgenève/artmonte-carlo'nun
destekleriyle üretilmiştir.
British Council'in desteğiyle
sergilenmiştir.

Waste to energy, Zero-to-landfill, 2019
Incinerated and compressed metal items
110 × 54 × 1150 cm
Courtesy of the artist and VI VII, Oslo.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Co-produced by the 16th Istanbul Biennial
and MO.CO. Montpellier Contemporain
with the support of Bilge & Haro
Cümbüşyan, Arts Council England and
artgenève/artmonte-carlo.
Presented with the support of British
Council.

Soyulmuş Şilte, 2019
Ardely, Birleşik Krallık'tan getirilen yatak
yayları
192 × 935 × 20 cm
Sanatçının ve VI, VII, Oslo'nun izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş
edilmiştir.
16. İstanbul Bienali ve MO.CO.
Montpellier Contemporain işbirliğiyle;
Bilge & Haro Cümbüşyan, Arts Council
England ve artgenève/artmonte-carlo'nun
destekleriyle üretilmiştir.
British Council'in desteğiyle
sergilenmiştir.

Deplumed Mattress, 2019
A mattresses's coils extracted from Ardely, UK
192 × 935 × 20
Courtesy of the artist and VI, VII, Oslo.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Co-produced by the 16th Istanbul Biennial
and MO.CO. Montpellier Contemporain
with the support of Bilge & Haro
Cümbüşyan, Arts Council England and
artgenève/artmonte-carlo.
Presented with the support of British
Council.

MARGUERITE HUMEAU

*Courbet'nin Venüs'ü, 80 yaşında dişi bir
insan bir serçenin beynini midesine indirdi, 2018*
Bronz heykel, enstrümanlı ses
Sanatçının ve CLEARING New York/
Brussels'in izinleriyle.
Institut Français ve British Council'in
destekleriyle sergilenmiştir.

*Venus of Courbet, An 80-year-old female
human has ingested the brain of a swallow, 2018*
Bronze, a cappella voice
Courtesy the artist and CLEARING New
York/Brussels.
Presented with the support of Institut
Français and British Council.

*Beyin Aktiviteleri, 150.000 yıl önceki ilk
trans halini yeniden canlandırmak için
tasarlanmış yapay beyin, 2019*
Bilgisayar programı, dokuz enstrümanlı ses
Sanatçının ve CLEARING New York/
Brussels'in izinleriyle.
Institut Français ve British Council'in
destekleriyle sergilenmiştir.

*Brain Activities, An artificial brain
engineered to reenact the primal state of
trance, 150.000 years ago, 2019*
Computer program, nine a cappella voices
Courtesy the artist and CLEARING New
York/Brussels.
Presented with the support of Institut
Français and British Council.

SUZANNE HUSKY

*Yeryüzü Döngüsü Transı, Starhawk
yönetiminde, 2019*
Video
32'
Sanatçının izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş
edilmiştir.
Berrak & Neziha Barut'un destekleriyle
üretilmiştir.
Institut Français'nin desteğiyle
sergilenmiştir.

Earth Cycle Trance, led by Starhawk, 2019
Video
32'
Courtesy the artist.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced with the support of Berrak &
Neziha Barut.
Presented with the support of Institut
Français.

Yeniden doğma, 2019
Yün halı
300 × 300 cm
Sanatçının izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş
edilmiştir.
Berrak & Neziha Barut'un destekleriyle
üretilmiştir.
Institut Français'nin desteğiyle
sergilenmiştir.

Regeneration, 2019
Wool rug
300 × 300 cm
Courtesy the artist.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced with the support of Berrak &
Neziha Barut.
Presented with the support of Institut
Français.

RASHID JOHNSON

Doğa Yürüyüşçüleri, 2019
Dijitalte aktarılmış 16mm sesli film
7'4"
Sanatçının ve Hauser & Wirth'ün
izinleriyle.

The Hikers, 2019
16mm film transferred to digital with
sound
7'4"
Courtesy the artist and Hauser & Wirth.

İsimsiz Kaçış Kolajı, 2019
Seramik karo, ayna karo, vinil, sprey
emaye, damgalı kırmızı meşe döşeme, yağ
çubuğu, siyah sabun, balmumu
308 × 7 × 247 cm (çerçevesiz)
Sanatçının ve Hauser & Wirth'ün
izinleriyle.

Untitled Escape Collage, 2019
Ceramic tile, mirror tile, vinyl, spray
enamel, branded red oak flooring, oil stick,
black soap, wax
308 × 7 × 247 cm (framed)
Courtesy the artist and Hauser & Wirth

SANAM KHATIBI

*Rüyamda seni gözünden bıçakladığımı
gördüm, 2019*
El dokuması yün halı
220 × 260 cm
Sanatçının ve Galerie Rodolphe Janssen'in
izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş
edilmiştir.
Flanders State of the Art'in desteğiyle
sergilenmiştir.

I dreamed I stabbed you in the eye, 2019
Hand-woven wool tapestry
220 × 260 cm
Courtesy the artist and Galerie Rodolphe
Janssen.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Presented with the support of Flanders
State of the Art.

Sıcak bir yaz gününde öğle vakti, 2019
Tuval üzerine yağlıboya ve kurşunkalem
30 × 40 cm
Sanatçının ve Galerie Rodolphe Janssen'in
izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş
edilmiştir.
Flanders State of the Art'in desteğiyle
sergilenmiştir.

Noon on a hot summer day, 2019
Oil and pencil on canvas
30 × 40 cm
Courtesy the artist and Galerie Rodolphe
Janssen.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Presented with the support of Flanders
State of the Art.

Şehvetli Dudaklarının Yakut Rengi için, 2019
Seramik
46,5 × 14,5 × 4 cm
Sanatçının ve Galerie Rodolphe Janssen'in
izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş
edilmiştir.
Flanders State of the Art'in desteğiyle
sergilenmiştir.

For the Ruby of their Voluptuous Lips, 2019
Ceramic
46.5 × 14.5 × 4 cm
Courtesy the artist and Galerie Rodolphe Janssen.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Presented with the support of Flanders State of the Art.

Görev Yerlerinizde Kalın, 2019
Seramik
31,5 × 18 × 16 cm
Sanatçının ve Galerie Rodolphe Janssen'in izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Flanders State of the Art'ın desteğiyle sergilenmiştir.

You Must Remain at Your Posts, 2019
Ceramic
31.5 × 18 × 16 cm
Courtesy the artist and Galerie Rodolphe Janssen.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Presented with the support of Flanders State of the Art.

EVA KOT'ÁTKOVÁ

Empatiyi Yeniden Kurma Makinesi, 2019
Yerleştirme, performans
Sanatçının izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Produced with the support of Pırıl & Igno van Waesberghe.
Çek Cumhuriyeti Ankara Büyükelçiliği'nin desteğiyle sergilenmiştir.

The Machine for Restorating Empathy, 2019
Installation, performance
Courtesy the artist.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced with the support of Pırıl & Igno van Waesberghe.
Presented with the support of Embassy of the Czech Republic in Ankara.

AGNIESZKA KURANT

Dönüştürmeler #1, 2019
Bakır levha üzerine sıvı kristal mürekkep, Peltier soğutucu, Arduino, özel programlama, transistörler
125 × 94 cm
Yapay toplum mühendisliği: Agnes Cameron, araştırmacı, MIT, Cambridge
Üretim ve mühendislik: Jonathan Sparks
Sanatçının ve Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles'in izinleriyle.
Science Gallery, Londra ve Adam Mickiewicz Institute'un destekleriyle üretilmiştir.

Conversions #1, 2019
Liquid crystal ink on copper plate, Peltier elements, Arduino, custom programming, transistors
125 × 94 cm
Artificial society engineering: Agnes Cameron, researcher, MIT, Cambridge
Fabrication and engineering: Jonathan Sparks
Courtesy the artist and Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles.
Produced with the support of Science Gallery, London and Adam Mickiewicz Institute.

Post-Fordit 3, 2019
Fosilleşmiş otomotiv boyası, toz haline gelmiş kaya, köpük, metal alaşımı
30 × 29 × 31 cm
Sanatçının ve Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles'in izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Fusun & Faruk Eczacıbaşı ve Adam Mickiewicz Institute'un destekleriyle üretilmiştir.

Post-Fordite 3, 2019
Fossilized automotive paint, powdered rock, foam, metal alloy
30 × 29 × 31 cm
Courtesy the artist and Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.

Produced with the support of Fusun & Faruk Eczacıbaşı and Adam Mickiewicz Institute.

Mutasyonlar ve Sıvı Varlıklar 1, 2014
Heykel (gümüş, bronz, pirinç ve çelik alaşımı) ve sertifikalar
Sertifikalar: 71,8 × 56,5 cm (çerçevesiz)
Heykel: 23,5 × 27,3 × 3,8 cm
Sanatçının, Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles'in ve Fortes D'Aloia & Gabriel Gallery'nin (São Paulo/Rio de Janeiro) izinleriyle.
Adam Mickiewicz Institute'un desteğiyle sergilenmiştir.

Mutations and Liquids Assets 1, 2014
Sculpture (silver, bronze, brass and steel alloy) and certificates
Certificates: 71.8 × 56.5 cm (framed)
Sculpture: 23.5 × 27.3 × 3.8 cm
Courtesy the artist, Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles and Fortes D'Aloia & Gabriel Gallery (São Paulo and Rio de Janeiro).
Presented with the support of Adam Mickiewicz Institute.

Ölüdoğa 1, 2014
Sentetik DNA (kseno-nükleik asitler), trinitit, plastik sindiren bakteri (Ideonella sakaiensis), koltan, kalaytaşı, altın, volframit ve plastiglomera içeren sentetik kaya; elektron mikroskobu fotoğrafları (C-print)
Heykel: 5 × 11 cm
Çerçevesiz C-print'ler: 40 × 70 cm
Dr. Heather Watson, araştırmacı, Rensselaer Polytechnic Institute, Troy, New York ve Dr. Leah Kelly, nörolog, Rockefeller University, New York işbirlikleriyle.
Sanatçının ve Fortes D'Aloia & Gabriel Gallery'nin (São Paulo/Rio de Janeiro) izinleriyle.
Adam Mickiewicz Institute'un desteğiyle sergilenmiştir.

Still Life 1, 2014
Synthetic rock containing synthetic DNA (xeno-nucleic acids), trinitite, bacteria

digesting plastic (Ideonella sakaiensis), coltan, cassiterite, gold, wolframite, plastiglomerate; electron microscope photographs (C-prints)
Sculpture: 5 × 11 cm
Framed C-prints: 40 × 70 cm
In collaboration with Dr Heather Watson, researcher, Rensselaer Polytechnic Institute, Troy, New York and Dr Leah Kelly, neuroscientist, Rockefeller University, New York.
Courtesy the artist and Fortes D'Aloia & Gabriel Gallery (São Paulo and Rio de Janeiro).
Presented with the support of Adam Mickiewicz Institute.

Yabancı Arkeolojisi 2, 2019
Bezoar taşları, reçine
7 × 7 × 5 cm
Sanatçının ve Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles'in izinleriyle.
Adam Mickiewicz Institute'un destekleriyle sergilenmiştir.

Alien Archaeology 2, 2019
Bezoar stones, resin
7 × 7 × 5 cm
Courtesy the artist and Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles.
Presented with the support of Adam Mickiewicz Institute.

Fosilleşmiş Gelecek 2, 2019
Sentetik kehribar, mutasyon geçirmiş meyve sinekleri (drosophila)
Çapları: 15 cm; 10 cm; 9,5 cm
Alexander Tarakhovsky M.D., Ph. D., immünoloji, mikrobiyoloji ve viroloji profesörü, Rockefeller University, New York işbirliğiyle.
Sanatçının ve Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles'in izinleriyle.
Adam Mickiewicz Institute'un desteğiyle sergilenmiştir.

Fossilized Future 2, 2019
Synthetic amber, mutated fruit flies (drosophila)
Diameters: 15 cm; 10 cm; 9.5 cm

In collaboration with Alexander Tarakhovsky M.D., Ph. D., professor of immunology, microbiology and virology at Rockefeller University, New York. Courtesy the artist and Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles. Presented with the support of Adam Mickiewicz Institute.

Toplu Rorschach Testi, 2019
Lentiküler baskı
44 × 80 cm
Sanatçının ve Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles'ın izinleriyle.
Adam Mickiewicz Institute'un desteğiyle sergilenmiştir.

Collective Rorschach Test, 2019
Lenticular print
44 × 80 cm
Courtesy the artist and Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles. Presented with the support of Adam Mickiewicz Institute.

GLENN LIGON

İsimsiz (Amerika), 2019
Metal ayaklar üzerinde mahya (ampuller, boya ve tel)
Değişken boyutlar
Glenn Ligon'ın izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
VIA Art Fund'ın desteğiyle üretilmiş ve sergilenmiştir.

Untitled (America), 2019
Mahya (light bulbs, paint and wire) on metal stands
Dimension variable
Courtesy Glenn Ligon.
Commissioned by the 16th İstanbul Biennial. Produced and presented with the support of VIA Art Fund.

İsimsiz (31 Mart 2019), 2019
Neon ve boya
10,79 × 85,72 cm
Glenn Ligon'ın izniyle.

16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
VIA Art Fund'ın desteğiyle üretilmiş ve sergilenmiştir.

Untitled (31 Mart 2019), 2019
Neon and paint
10.79 × 85.72 cm
Courtesy Glenn Ligon.
Commissioned by the 16th İstanbul Biennial. Produced and presented with the support of VIA Art Fund.

İsimsiz (29 Ekim 2023), 2019
Neon ve boya
10,79 × 85,72 cm
Glenn Ligon'ın izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
VIA Art Fund'ın desteğiyle üretilmiş ve sergilenmiştir.

Untitled (29 Ekim 2023), 2019
Neon and paint
10.79 × 85.72 cm
Courtesy Glenn Ligon.
Commissioned by the 16th İstanbul Biennial. Produced and presented with the support of VIA Art Fund.

Taksim (1), 2019
Tek kanallı HD video
40'
Müzik: Don Cherry, Neneh Cherry izniyle
Görüntü yönetmeni: Andrea Aversa
Glenn Ligon'ın izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
VIA Art Fund'ın desteğiyle üretilmiş ve sergilenmiştir.

Taksim (1), 2019
Single-channel HD video
40'
Music: Don Cherry, courtesy Neneh Cherry
Cinematography: Andrea Aversa
Courtesy Glenn Ligon.
Commissioned by the 16th İstanbul Biennial. Produced and presented with the support of VIA Art Fund.

Taksim (2), 2019
Tek kanallı HD video
42'28"
Müzik: Tyshawn Sorey
Görüntü yönetmeni: Michele Orlando
Glenn Ligon'ın izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
VIA Art Fund'ın desteğiyle üretilmiş ve sergilenmiştir.

Taksim (2), 2019
Single-channel HD video
42'28"
Music: Tyshawn Sorey
Cinematography: Michele Orlando
Courtesy Glenn Ligon.
Commissioned by the 16th İstanbul Biennial. Produced and presented with the support of VIA Art Fund.

İsimsiz (Amerika) için desenler, 2019 (Kamil Kahraman Yıldız)
Kâğıt üzerine karışık teknik
29 × 21 cm (her biri)
Glenn Ligon'ın izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
VIA Art Fund'ın desteğiyle üretilmiş ve sergilenmiştir.

Sketches for Untitled (America), 2019 (Kamil Kahraman Yıldız)
Mixed medium on paper
29 × 21 cm (each)
Courtesy Glenn Ligon.
Commissioned by the 16th İstanbul Biennial. Produced and presented with the support of VIA Art Fund.

James Baldwin: Başka Bir Yerden, 1973
Yönetmen: Sedat Pakay
Dijital videoya dönüştürülmüş 16mm film, siyah-beyaz
11'30"
© Hudson Film Works II ve sedatpakay.com'un izinleriyle.
Remastering ve altyazı, VIA Sanat Fonu'nun desteğiyle üretilmiş ve sergilenmiştir.

James Baldwin: From Another Place, 1973
A Film by Sedat Pakay
16mm film transferred to digital video, black-and-white
11' 30"
Courtesy © Hudson Film Works II and sedatpakay.com
Remastering and subtitling produced and presented with the support of VIA Art Fund.

ARMIN LINKE

Okyanusu İncelemek, 2018
Ana Film: iki kanallı video yerleştirme, renkli, sesli, yaklaşık 56' (tekrarlayan) Sanatçının izniyle.
TBA21-Academy tarafından sipariş edilmiş ve üretilmiştir.
La Quadriennale di Roma, Institut für Auslandsbeziehungen ve İtalyan Kültür Merkezi'nin destekleriyle sergilenmiştir.

Kamera: Armin Linke, Giulia Bruno
Ses kaydı: Renato Rinaldi, Armin Linke
Montaj: Giulia Bruno, Giuseppe Ielasi
Renk düzeltmesi: Giulia Bruno
Ses post prodüksiyonu: Giuseppe Ielasi
Tipografi animasyonu: Mevis & van Deursen, Daria Kiseleva ile birlikte
Stefan Helmreich, Patrick Nason, Maureen Penjueli'ye özel teşekkürler.

Prospecting Ocean, 2018
Main Film: two-channel video installation, colour, sound, approx. 56' loop
Courtesy the artist.
Commissioned and produced by TBA21-Academy.
Presented with the support of La Quadriennale di Roma, Institut für Auslandsbeziehungen and Italian Cultural Institute in Istanbul.

Camera: Armin Linke, Giulia Bruno
Sound recording: Renato Rinaldi, Armin Linke
Editing: Giulia Bruno, Giuseppe Ielasi
Color correction: Giulia Bruno
Sound postproduction: Giuseppe Ielasi
Typography animation: Mevis & van

Deursen, with Daria Kiseleva
Special thanks to Stefan Helmreich, Patrick Nason, Maureen Penjueli.

Okyanusu İncelemek, 2018
Konuşmalar: iki monitörlü video yerleştirme, renkli, sesli, 240'
Sanatçının izniyle.
TBA21-Academy tarafından sipariş edilmiş ve üretilmiştir.
La Quadriennale di Roma, Institut für Auslandsbeziehungen ve İtalyan Kültür Merkezi'nin destekleriyle sergilenmiştir.

Kamera: Armin Linke, Giulia Bruno
Ses kaydı: Renato Rinaldi, Armin Linke
Montaj: Giulia Bruno, Giuseppe Ielasi
Renk düzeltmesi: Giulia Bruno
Ses post prodüksiyonu: Giuseppe Ielasi
Tipografi animasyonu: Mevis & van Deursen ve Daria Kiseleva

Prospecting Ocean, 2018
Lectures: video installation on two monitors, colour, sound, 240'
Courtesy the artist.
Commissioned and produced by TBA21-Academy.
Presented with the support of La Quadriennale di Roma, Institut für Auslandsbeziehungen and Italian Cultural Institute in Istanbul.

Camera: Armin Linke, Giulia Bruno
Sound recording: Renato Rinaldi, Armin Linke
Editing: Giulia Bruno, Giuseppe Ielasi
Color correction: Giulia Bruno
Sound postproduction: Giuseppe Ielasi
Typography animation: Mevis & van Deursen, with Daria Kiseleva

(söyleşi)
Bologna Üniversitesi Fizik ve Astronomi Bölümü'nden Nadia Pinardi ile İstanbul Teknik Üniversitesi Avrasya Yer Bilimleri Enstitüsü'nden Prof. Emin Özsoy'un Bologna Üniversitesi Kütüphanesi'ne bağlı Marsili Müzesi'nde gerçekleşen söyleşisi, Bolonya, İtalya, 26/6/2019
13'44"

Kamera: Armin Linke, Giulia Bruno
Ses kaydı: Armin Linke
Montaj: Giulia Bruno, Giuseppe Ielasi
Renk düzeltmesi: Giulia Bruno
Ses post prodüksiyonu: Giuseppe Ielasi

(in conversation)
Nadia Pinardi from the Department of Physics and Astronomy at the University of Bologna and Emin Özsoy, Professor at the Eurasia Institute of Earth Sciences, Istanbul Technical University, in conversation at the Marsili Museum of the University Library of Bologna, Bologna, Italy, 26/6/2019
13'44"

Camera: Armin Linke, Giulia Bruno
Sound recording: Armin Linke
Editing: Giulia Bruno, Giuseppe Ielasi
Colour correction: Giulia Bruno
Sound postproduction: Giuseppe Ielasi

(konuşma)
İstanbul Teknik Üniversitesi Avrasya Yer Bilimleri Enstitüsü'nden Prof. Emin Özsoy'un Bologna Üniversite Kütüphanesi Büyük Salonu'nda yaptığı konuşma, Bologna, İtalya, 26/6/2019
27'

(lecture)
Emin Özsoy, Professor at Eurasia Institute of Earth Sciences, Istanbul Technical University, at the Aula Magna of the University Library of Bologna, Bologna, Italy, 26/6/2019
27'

Camera: Armin Linke, Giulia Bruno
Sound recording: Armin Linke
Editing: Giulia Bruno, Giuseppe Ielasi
Color correction: Giulia Bruno
Sound postproduction: Giuseppe Ielasi

Kamera: Armin Linke, Giulia Bruno
Ses kaydı: Armin Linke
Montaj: Giulia Bruno, Giuseppe Ielasi
Renk düzeltmesi: Giulia Bruno
Ses post prodüksiyonu: Giuseppe Ielasi

TALA MADANI

Köşe Projeksiyonu (Çizgiler Yapmak), 2019
Keten tuval üzerine yağlıboya
Diptik: 182,8 × 365,7 cm; 182,8 × 182,8 cm
Sanatçının ve Pilar Corrias Gallery'nin izinleriyle.
Pilar Corrias Gallery'nin desteğiyle sergilenmiştir.

Corner Projection (Making Lines), 2019
Oil on linen
Diptych
182.8 × 365.7 cm; 182.8 × 182.8 cm
Courtesy the artist and Pilar Corrias Gallery.
Presented with the support of Pilar Corrias Gallery.

Köşe Projeksiyonu (Koşan Kalabalık), 2019
Keten tuval üzerine yağlıboya
Diptik, her bir panel: 182,8 × 365,7 cm
Sanatçının ve Pilar Corrias Gallery'nin izinleriyle.
Pilar Corrias Gallery'nin desteğiyle sergilenmiştir.

Corner Projection (Crowd Running), 2019
Oil on linen
Diptych, each panel: 182.8 × 365.7 cm
Courtesy the artist and Pilar Corrias Gallery.
Presented with the support of Pilar Corrias Gallery.

Seyirciler, 2018
Video
16'8"
Tek kanallı renkli ve sesli animasyon
Animasyon: Natalya Serebrennikova
Müzik: Will Ogilvie Sound
Sanatçının ve Pilar Corrias Gallery'nin izinleriyle.
Pilar Corrias Gallery'nin desteğiyle sergilenmiştir.

The Audience, 2018
Video
16'8"
Single channel colour animation with sound
Animation: Natalya Serebrennikova
Compositing: Will Ogilvie Sound

Courtesy the artist and Pilar Corrias Gallery.
Presented with the support of Pilar Corrias Gallery.

JARED MADERE

Gezginler Pavyonu, 2019
İnciler, mürekkep, şifon, su kabakları, narlar, patlıcan, biberler, fotoğraflar, dallar, boncuk perdeler, LED'ler, kot kumaş, çiçekler, çelik, şapkalar, pılav pişirme makineleri, boya, karton, pislik, floresan ışıklar, ip, cam, anons sistemi, piring, televizyon, dijital video, yasemin, bal, hindistan cevizi, su, wok tava, kürk manto, ruj
Değişken boyutlar
Sanatçının ve Galleria Federico Vavassori'nin (Milano) izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Elif Bayoğlu & Mehmet Erdem ve Koçtaş'ın destekleriyle üretilmiş ve sergilenmiştir.

Pavilion du Voyageurs, 2019
Pearls, ink, chiffon, gourds, pomegranates, aubergine, peppers, photographs, branches, beaded curtains, LEDs, denim, flowers, steel, hats, ricecookers, paint, cardboard, dirt, fluorescent lights, rope, glass, PA System, rice, TV, digital video, jasmine, honey, coconut meat, water, wok, fur coat, lipstick
Dimensions variable
Courtesy the artist and Galleria Federico Vavassori (Milan).
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced and presented with the support of Elif Bayoğlu & Mehmet Erdem and Koçtaş.

TURIYA MAGADLELA

Ulusun Kızları, Dört Beş serisinden, 2019
Külotlu çoraptan yapılmış halı
600 × 600 cm
Sanatçının izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.

Ntombi Zohlanga (Daughters of the Nation), from *Four Five* series, 2019
Panty hose tapestry
600 x 600 cm
Courtesy the artist.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.

Sevginin Kızları, Dört Beş serisinden, 2019
Külotlu çoraptan yapılmış halı
600 x 600 cm
Sanatçının izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.

Ntombi Zothando (Daughters of Love), from *Four Five* series, 2019
Panty hose tapestry
600 x 600 cm
Courtesy the artist.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.

Hakikatin Kızları, Dört Beş serisinden, 2019
Külotlu çoraptan yapılmış halı
600 x 600 cm
Sanatçının izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.

Ntombi Zeqiniso (Daughters of Truth), from *Four Five* series, 2019
Panty hose tapestry
600 x 600 cm
Courtesy the artist.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.

CLAUDIA MARTÍNEZ GARAY

Yaratıcı, 2019
Yerleştirme (yirmi parça kil, üç adet alüminyum üzerine sublimasyon baskı)
250 x 500 x 500 cm
Sanatçının ve GRIMM Amsterdam | New York'un izinleriyle.
GRIMM Amsterdam | New York'un destekleriyle sergilenmiştir.

The Creator, 2019
Installation (twenty clay pieces, three

sublimation print on aluminium)
250 x 500 x 500 cm
Courtesy the artist and GRIMM
Amsterdam | New York.
Presented with the support of GRIMM
Amsterdam | New York.

URSULA MAYER

ATOM RUHU, 2017
HD'ye transfer edilmiş 16mm
17'34"
Sanatçının ve LUX, Londra'nın izinleriyle.
Avusturya Federal Başbakanlığı, Arts
Council England ve The Elephant Trust
destekleriyle üretilmiştir.

ATOM SPIRIT, 2017
16 mm on HD transfer
17'34"
Courtesy the artist and LUX, London.
Produced with the support of Austrian
Federal Chancellery, Arts Council England
and The Elephant Trust.

Bilginin Ateşi Tüm Karmayı Yakıp Kül Eder,
2019
LED ekranda tekrarlayan HD video
200 x 300 cm
Sanatçının izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Phileas – A Fund for Contemporary Art
ve Federal Chancellery of Austria'nın
destekleriyle üretilmiştir.
Avusturya Kültür Ofisi İstanbul'un
desteğiyle sergilenmiştir.

The Fire Of Knowledge Burns to Ashes All Karma, 2019
HD loop on LED screen
200 x 300 cm
Courtesy the artist.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced with the support of Phileas – A
Fund for Contemporary Art and Federal
Chancellery of Austria.
Presented with the support of Austrian
Cultural Forum Istanbul.

MELVIN MOTI

Kozmizm, 2015
Video
28'
Sanatçının ve Gallery Meyer Riegger'in
izinleriyle.
Mondriaan Fund, Outset Netherlands ve
Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu'nun
destekleriyle sergilenmiştir.

Cosmism, 2015
Video
28'
Courtesy the artist and Gallery Meyer Riegger.
Presented with the support of Mondriaan
Fund, Outset Netherlands and Consulate
General of the Kingdom of the Netherlands
in Istanbul.

PAKUI HARDWARE

Vücut dışı, 2019
Heykel (cam, sahte kürk, çeşitli kumaşlar,
lateks, metal askı sistemi)
60 x 65 x 165 cm
Sanatçıların izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş
edilmiştir.
16. İstanbul Bienali ve MO.CO.
Montpellier Contemporain'in işbirlikle-
riyle üretilmiştir.

Extrakorporal, 2019
Sculpture (glass, faux fur, various textiles,
latex, metal hanging system)
60 x 65 x 165 cm
Courtesy the artists.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Co-produced by the 16th Istanbul Biennial
and MO.CO. Montpellier Contemporain.

Vücut dışı, 2019
Heykel (cam, sahte kürk, deri, silicon, chia
tohumu, metal askı sistemi)
75 x 65 x 175 cm
Sanatçıların izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş
edilmiştir.
16. İstanbul Bienali ve MO.CO.

Montpellier Contemporain işbirlikleriyle
üretilmiştir.

Extrakorporal, 2019
Sculpture (glass, faux fur, leather, silicone,
chia seeds, metal hanging system)
75 x 65 x 175 cm
Courtesy the artists.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Co-produced by the 16th Istanbul Biennial
and MO.CO. Montpellier Contemporain.

Vücut dışı, 2019
Heykelsi nesne (thermo vakumla biçimlen-
dirilmiş pleksiglas, silikon, chia tokumu,
toprak, sahte kürk)
71 x 37 x 67 cm
Sanatçıların izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş
edilmiştir.
16. İstanbul Bienali ve MO.CO.
Montpellier Contemporain işbirlikleriyle
üretilmiştir.

Extrakorporal, 2019
Sculptural object (thermo vacuumed
plexiglas, silicone, chia seeds, soil, faux fur)
71 x 37 x 67 cm
Courtesy the artists.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Co-produced by the 16th Istanbul Biennial
and MO.CO. Montpellier Contemporain.

Vücut dışı, 2019
Heykelsi nesne (thermo vakumla
biçimlendirilmiş pleksiglas, silikon, çeşitli
kumaşlar)
71 x 67 x 37 cm
Sanatçıların izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş
edilmiştir.
16. İstanbul Bienali ve MO.CO.
Montpellier Contemporain işbirlikleriyle
üretilmiştir.

Extrakorporal, 2019
Sculptural object (thermo vacuumed
plexiglas, silicone, various textiles)
71 x 67 x 37 cm
Courtesy the artists.

Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Co-produced by the 16th Istanbul Biennial and MO.CO. Montpellier Contemporain.

Bel altı, 2019
Heykelsi nesne (thermo vakumla biçimlendirilmiş pleksiglas, silikon, toprak, cam nesne, chia tohumu)
160 x 80 x 40 cm
Sanatçıların izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
16. İstanbul Bienali ve MO.CO. Montpellier Contemporain işbirlikleriyle üretilmiştir.

Underbelly, 2019
Sculptural object (thermo vacuumed plexiglas, silicone, soil, glass object, chia seeds)
160 x 80 x 40 cm
Courtesy the artists.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Co-produced by the 16th Istanbul Biennial and MO.CO. Montpellier Contemporain.

GLAUCO RODRIGUES

Dünya Görüşü, Coati Puru Efsanesi nedir?, 1977
Ahşap üzerine akrilik
105 x 86 cm (çerçevesi)
Vincent Wierik'in izniyle.
Brezilya İstanbul Başkonsolosluğu'nun desteğiyle sergilenmiştir.

Visão da Terra, Lenda do Coati Puru que porventura é? [Earth Vision, Legend of the Coati Puru what is it?], 1977
Acrylic on wood
105 x 86 cm (framed)
Courtesy Vincent Wierik.
Presented with the support of Consulate General of Brazil in Istanbul.

MIKA ROTTENBERG

Spagetti Blok Zinciri, 2019
Tek kanallı video yerleştirilmesi, sesli, renkli
Yaklaşık 18'
Değişken boyutlar
© Mika Rottenberg
Sanatçının ve Hauser & Wirth'ün izinleriyle.

Spaghetti Blockchain, 2019
Single-channel video installation, sound, colour
Approx. 18'
Dimensions variable
© Mika Rottenberg
Courtesy the artist and Hauser & Wirth.

MAX HOOPER SCHNEIDER

Bir Karpuz Kafaya Dönüşmek, 2019
Karışık medya yerleştirme (300 x 300 cm toprak taban, biyomühendislik tekniğiyle üretilmiş kare karpuzlar, canlı kukla performansı, kukla sahnesi, perde, video, ses düzeni, LED paneller)
Yerleştirme: Değişken boyutlar
Video: Yaklaşık 10'
Kukla Ustası: Emin Şenyer
Müzik: Necrophagist, Muhammed Suiçmez
Sanatçının izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
16. İstanbul Bienali ve MO.CO. Montpellier Contemporain'in işbirliğiyle üretilmiştir.

To Become a Melon Head, 2019
Mixed media installation (300 x 300 cm soil bed, bioengineered square shaped water-melons, live shadow puppet performance, puppetry stage, curtain, video, soundscape, LED panels)
Installation: dimensions variable
Video: Approx. 10'
Puppet Master: Emin Şenyer
Music: Necrophagist, Muhammed Suiçmez
Courtesy the artist.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Co-produced by the 16th Istanbul Biennial and MO.CO. Montpellier Contemporain.

LUIGI SERAFINI

Serafinianus El Yazması, 2013
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, ve 9 numaralı sayfalara Kâğıt üzerine renkli kalem ve mürekkep
31,8 x 22 cm
Sanatçının izniyle.

Codex Seraphinianus, 2013
Page n.1, n.2, n.3, n.4, n.5, n.6, n.7, n.8, n.9
Coloured pencil and ink on paper
31.8 x 22 cm
Courtesy the artist.

PAUL SIETSEMA

Şekil 3, 2008
16 mm film, siyah-beyaz ve renkli, sessiz
Yaklaşık 16'
Sanatçının ve Matthew Marks Gallery'nin izinleriyle.
Matthew Marks Gallery'nin desteğiyle sergilenmiştir.

Figure 3, 2008
16mm film, black-and-white and colour, no sound
Approx. 16'
Courtesy the artist and Matthew Marks Gallery.
Presented with the support of Matthew Marks Gallery.

Kültür Karşıtı Konular, 2009
16 mm film, siyah-beyaz ve renkli, sessiz
Yaklaşık 30'
Sanatçının ve Matthew Marks Gallery'nin izinleriyle.
Matthew Marks Gallery'nin desteğiyle sergilenmiştir.

Anticultural Positions, 2009
16mm film, black-and-white and colour, no sound
Approx. 30'
Courtesy the artist and Matthew Marks Gallery.
Presented with the support of Matthew Marks Gallery.

Çini Mürekkebi, 2012
16 mm film, renkli, sessiz
Yaklaşık 15'
Sanatçının ve Matthew Marks Gallery'nin izinleriyle.
Matthew Marks Gallery'nin desteğiyle sergilenmiştir.

Encre chine, 2012
16mm film, colour, no sound
Approx. 15'
Courtesy the artist and Matthew Marks Gallery.
Presented with the support of Matthew Marks Gallery.

YLVA SNÖFRID

FANTASIA, Ressamın Stüdyosunun Gölgesi Aleminde Yansıması, Üç Bölüm Halinde: Distopya, Heterotopya, Utopya, 2019
Altı resim (tuval üzeri yağlıboya, kurumlanmış şövale, taşlar, inşaat taşları, 6 x 471 x 284 cm, değişken boyutlarda); yirmi dört resim (tuval üzerine yağlıboya, resimler için mobilyalar, çeşitli nesneler, 6 x 106 x 106 cm; 3 x 125 x 88 cm, 12 x 52 x 40 cm; 9 x 68 x 99 cm, değişken boyutlarda); on iki bayrak (tuval üzerine yağlıboya, değişken boyutlarda); yirmi bir cam kavanoz, yaşamak ve ritüeller için çeşitli nesneler ve araçlar (37x25 cm, değişken boyutlarda); 348 çizim, günlük, dergi (değişken boyutlarda)
Eşyaların üretimi Rodrigo Mallea Lira işbirliğiyle gerçekleştirilmiştir.
Çizimlerin ve nesnelerin bir kısmı sanatçının kızları Sibylla ve Xenia ile birlikte yapılmıştır.
Sanatçının izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
The Swedish Art Grants Committee ve IASPIŞ'in destekleriyle üretilmiş ve sergilenmiştir.

FANTASIA, a Reflection of the Painter's Studio in the Shadow World, Divided in Three Parts, Dystopia, Heterotopia, Utopia, 2019

Six paintings (oil on canvas, sooted easels, stones, building blocks, 6 × 471 × 284 cm, various dimensions); twenty-four paintings (oil on canvas, furniture for paintings, various objects, 6 × 106 × 106 cm; 3 × 125 × 88 cm, 12 × 52 × 40 cm; 9 × 68 × 99 cm, various dimensions); twelve flags (oil on canvas, various dimensions); twenty-one glass jars, various objects and tools for living and rituals (37 × 25 cm, various dimensions); 348 drawings, diary, journal (various dimensions)
The construction of the furniture is made in collaboration with Rodrigo Mallea Lira. Some of the drawings and objects are made by the artist's daughters Sibylla and Xenia. Courtesy the artist.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial. Produced and presented with the support of The Swedish Art Grants Committee and IASPI.

SIMON STARLING

Parazit İstilası (Midye Kaplı Moore)/Koruma I, 2019
Duratrans, perspeks, ışıklı kutu
Görsel boyutları: 118 × 140 cm
Sanatçının ve neugerriemschneider'in izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Danish Arts Foundation ve British Council'in destekleriyle sergilenmiştir.

Infestation Piece (Musselled Moore)/Conservation I, 2019
Duratrans, perspex, lightbox
Image size: 118 × 140 cm
Courtesy the artist and neugerriemschneider. Commissioned by the 16th Istanbul Biennial. Presented with the support of Danish Arts Foundation and British Council.

Parazit İstilası (Midye Kaplı Moore)/Koruma II, 2019
Duratrans, perspeks, ışıklı kutu
Görsel boyutları: 118 × 140 cm
Sanatçının ve neugerriemschneider'in izinleriyle.

16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Danish Arts Foundation ve British Council'in destekleriyle sergilenmiştir.

Infestation Piece (Musselled Moore)/Conservation II, 2019
Duratrans, perspex, lightbox
Image size: 118 × 140 cm
Courtesy the artist and neugerriemschneider. Commissioned by the 16th Istanbul Biennial. Presented with the support of Danish Arts Foundation and British Council.

Parazit İstilası (Midye Kaplı Moore)/Kronoloji, 2019
Vinil metin
205 × 90 cm (her biri)
Sanatçının ve neugerriemschneider'in izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Danish Arts Foundation ve British Council'in destekleriyle sergilenmiştir.

Infestation Piece (Musselled Moore)/Chronology, 2019
Vinyl text
205 × 90 cm (each)
Courtesy the artist and neugerriemschneider. Commissioned by the 16th Istanbul Biennial. Presented with the support of Danish Arts Foundation and British Council.

Parazit İstilası (İstanbul için Maske), 2019
Zebra midyesi kabukları, toz maskesi, epoksi yapıştırıcı, ahşap ve perspeks
170 × 35 × 30 cm
Sanatçının ve neugerriemschneider'in izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Danish Arts Foundation ve British Council'in destekleriyle sergilenmiştir.

Infestation Piece (Mask for Istanbul), 2019
Zebra mussel shells, dust mask, epoxy glue, wood and perspex
170 × 35 × 30 cm
Courtesy the artist and neugerriemschneider.

Commissioned by the 16th Istanbul Biennial. Presented with the support of Danish Arts Foundation and British Council.

JENNIFER TEE

Tampan Ruhlar Gemisi, 2016
316 gr. müze gravür kâğıdı üzerine lale yapraklarından kolaj baskı
190 × 170 cm
Sanatçının ve Galerie Fons Welters, Amsterdam'ın izinleriyle.
Mondriaan Fund, Outset Netherlands ve Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu'nun destekleriyle sergilenmiştir.

Tampan Ship of Souls, 2016
Tulip petal collage print on 316 gr. museum etching paper
190 × 170 cm
Courtesy the artist and Galerie Fons Welters, Amsterdam.
Presented with the support of Mondriaan Fund, Outset Netherlands and Consulate General of the Kingdom of the Netherlands in Istanbul.

Tampan Hayat Ağacı, 2016
316 gr. müze gravür kâğıdı üzerine lale yapraklarından kolaj baskı
165 × 150 cm
Sanatçının ve Galerie Fons Welters, Amsterdam'ın izinleriyle.
Mondriaan Fund, Outset Netherlands ve Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu'nun destekleriyle sergilenmiştir.

Tampan Tree of Life, 2016
Tulip petal collage print on 316 gr. museum etching paper
165 × 150 cm
Courtesy the artist and Galerie Fons Welters, Amsterdam.
Presented with the support of Mondriaan Fund, Outset Netherlands and Consulate General of the Kingdom of the Netherlands in Istanbul.

Tao Büyüsü, Sabah Çiysi, 2017
Sırlanmış ve delinmiş seramik parçalar

30 × 21 × 12 cm
Sanatçının ve Galerie Fons Welters, Amsterdam'ın izinleriyle.
Mondriaan Fund, Outset Netherlands ve Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu'nun destekleriyle sergilenmiştir.

Tao Magic, Morning Dew, 2017
Glazed ceramics, perforated
24 × 24 × 12 cm
Courtesy the artist and Galerie Fons Welters, Amsterdam.
Presented with the support of Mondriaan Fund, Outset Netherlands and Consulate General of the Kingdom of the Netherlands in Istanbul.

Tao Büyüsü No:1, Mat Beyaz/ Badem Çiçeği, 2017
Sırlanmış, delinmiş ve dişli seramik parçalar
30 × 30 × 15 cm
Sanatçının ve Galerie Fons Welters, Amsterdam'ın izinleriyle.
Mondriaan Fund, Outset Netherlands ve Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu'nun destekleriyle sergilenmiştir.

Tao Magic No:1 Matt White/Almond Blossom, 2017
Glazed ceramics, perforated, dented
30 × 30 × 15 cm
Courtesy the artist and Galerie Fons Welters, Amsterdam.
Presented with the support of Mondriaan Fund, Outset Netherlands and Consulate General of the Kingdom of the Netherlands in Istanbul.

Tao Büyüsü, 2017
Sırlanmış, delinmiş ve dişli seramik parçalar
24 × 24 × 12 cm
Sanatçının ve Galerie Fons Welters, Amsterdam'ın izinleriyle.
Mondriaan Fund, Outset Netherlands ve Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu'nun destekleriyle sergilenmiştir.

Tao Magic, 2017
Glazed ceramics, perforated, dented
24 × 24 × 12 cm

Courtesy the artist and Galerie Fons
Welters, Amsterdam.
Presented with the support of Mondriaan
Fund, Outset Netherlands and Consulate
General of the Kingdom of the Netherlands
in Istanbul.

Tao Büyüsü Mat Siyah/Ateş Sarısı, 2017
Sırlanmış, delinmiş ve dişli seramik
parçalar
30 × 30 × 15 cm
Sanatçının ve Galerie Fons Welters,
Amsterdam'ın izinleriyle.
Mondriaan Fund, Outset Netherlands ve
Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu'nun
destekleriyle sergilenmiştir.

Tao Magic Matte Black/Blazing Yellow,
2017
Glazed ceramics, perforated, dented
30 × 30 × 15 cm
Courtesy the artist and Galerie Fons
Welters, Amsterdam.
Presented with the support of Mondriaan
Fund, Outset Netherlands and Consulate
General of the Kingdom of the Netherlands
in Istanbul.

Bir Biçimin Soyutlaması, Şekil ve Mevcudiyet,
2018
Sırlanmış seramik
30 × 21 × 12 cm
Sanatçının ve Galerie Fons Welters,
Amsterdam'ın izinleriyle.
Mondriaan Fund, Outset Netherlands ve
Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu'nun
destekleriyle sergilenmiştir.

*Abstraction of a Shape, Form and Presence
No:11*, 2018
Glazed ceramics
30 × 21 × 12 cm
Courtesy the artist and Galerie Fons
Welters, Amsterdam.
Presented with the support of Mondriaan
Fund, Outset Netherlands and Consulate
General of the Kingdom of the Netherlands
in Istanbul.

Çizgiler ~ Girdaplar ~ Kemikler, 2018
Seramik terakota
Değişken boyutlar
Sanatçının ve Galerie Fons Welters,
Amsterdam'ın izinleriyle.
Mondriaan Fund, Outset Netherlands ve
Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu'nun
destekleriyle sergilenmiştir.

Lines ~ Swirls ~ Bones, 2018
Ceramic terracotta
Dimensions variable
Courtesy the artist and Galerie Fons
Welters, Amsterdam.
Presented with the support of Mondriaan
Fund, Outset Netherlands and Consulate
General of the Kingdom of the Netherlands
in Istanbul.

Tampan Ruhların Doğal Sistemi, 2019
316 g. müze gravür kâğıdı üzerine lale
yapraklarından kolaj baskı
186 × 165 cm
Sanatçının ve Galerie Fons Welters,
Amsterdam'ın izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş
edilmiştir.
Mondriaan Fund, Outset Netherlands ve
Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu'nun
destekleriyle üretilmiş ve sergilenmiştir.

Tampan Natural System of Souls, 2019
Tulip petal collage print on 316 g. museum
etching paper
186 × 165 cm
Courtesy the artist and Galerie Fons
Welters, Amsterdam.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced and presented with the support
of Mondriaan Fund, Outset Netherlands
and Consulate General of the Kingdom of
the Netherlands in Istanbul.

Tampan Hayat Ağacı, Semangka Koyu, 2019
316 g. müze gravür kâğıdı üzerine lale
yapraklarından kolaj baskı
165 × 188 cm
Sanatçının ve Galerie Fons Welters,
Amsterdam'ın izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş
edilmiştir.

Mondriaan Fund, Outset Netherlands ve
Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu'nun
destekleriyle üretilmiş ve sergilenmiştir.

Tampan Tree of Life, Semangka Bay, 2019
Tulip petal collage print on 316 g. museum
etching paper
165 × 188 cm
Courtesy the artist and Galerie Fons
Welters, Amsterdam.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced and presented with the support
of Mondriaan Fund, Outset Netherlands
and Consulate General of the Kingdom of
the Netherlands in Istanbul.

Kristal zemin çalışmaları/Yeşil Yeryüzü, 2019
Elde boyanmış yün
303 × 540 × 20 cm
Sekiz sırlı seramik oval küre
56 × 15 × 9 cm
Sanatçının ve Galerie Fons Welters,
Amsterdam'ın izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş
edilmiştir.
Mondriaan Fund, Outset Netherlands ve
Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu'nun
destekleriyle üretilmiş ve sergilenmiştir.

Crystalline floorpieces/Green Earth, 2019
Hand-dyed wool, hand knitted
303 × 540 cm
Eight glazed ceramic oval spheres
56 × 15 × 9 cm
Courtesy the artist and Galerie Fons
Welters, Amsterdam.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced and presented with the support
of Mondriaan Fund, Outset Netherlands
and Consulate General of the Kingdom of
the Netherlands in Istanbul.

Spiraller, 2019
Üç seramik parça
5 × 200 × 100 cm
Sanatçının ve Galerie Fons Welters,
Amsterdam'ın izinleriyle.
Mondriaan Fund, Outset Netherlands ve
Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu'nun
destekleriyle üretilmiş ve sergilenmiştir.

Spirals, 2019
Three ceramic pieces
5 × 200 × 100 cm
Courtesy the artist and Galerie Fons
Welters, Amsterdam.
Produced and presented with the support
of Mondriaan Fund, Outset Netherlands
and Consulate General of the Kingdom of
the Netherlands in Istanbul.

İşyan Sandalyesi, 2019
Sandalye, boya, kitaplar
48 × 48 × 80 cm
Sanatçının ve Galerie Fons Welters,
Amsterdam'ın izinleriyle.
Mondriaan Fund, Outset Netherlands ve
Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu'nun
destekleriyle sergilenmiştir.

Revolt Chair, 2019
Chair, paint, kitaplar
48 × 48 × 80 cm
Courtesy the artist and Galerie Fons
Welters, Amsterdam.
Produced and presented with the support
of Mondriaan Fund, Outset Netherlands
and Consulate General of the Kingdom of
the Netherlands in Istanbul.

HALE TENDER

Suret, Zuhur, Tezahür, 2019
Ses ve karışık teknik yerleştirme, siyah
obsidyen aynalar, demir, epoksi reçine
bazlı boya, su, audio-spotlight hoparlör
Değişken boyutlar
Sanatçının ve Galeri Nev İstanbul'un
izinleriyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş
edilmiştir.
SAHA-Çağdaş Sanatı Destekleme
Girişimi'nin desteğiyle üretilmiştir.

Appearance, 2019
Mixed-media and sound installation, black
obsidian mirrors, iron, epoxy resin based
paint, water, audio-spotlight speaker
Dimensions variable
Courtesy the artist and Galeri Nev
İstanbul.

Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced with the support of SAHA–
Supporting Contemporary Art from Turkey.

GÜNEŞ TERKOL & GÜÇLÜ ÖZTEKİN

WORLDBMON, 2019

Geçici yapı, yerleştirme, ahşap, karışık
teknik, çizimler, resimler, heykeller, kumaş
üzerine dikiş, kutular.

Değişken boyutlar

Mimari proje: SO? Mimarlık

İç mekân yerleştirme ve uygulama: Onur
Ceritoğlu, Ozan Eras, Emre Akçora, Işıl

Şipal

Sanatçıların izniyle.

16. İstanbul Bienali tarafından sipariş
edilmiştir.

SPOT Projects, Huma Kabakcı ve SAHA–
Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin
destekleriyle üretilmiştir.

WORLDBMON, 2019

Temporary construction, installation,
wood, mixed media, drawings, sculptures,
sewing on fabric, boxes.

Dimensions variable

Architectural project: SO? Mimarlık

Indoor installation and application: Onur
Ceritoğlu, Ozan Eras, Emre Akçora, Işıl Şipal
Courtesy the artists.

Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.

Produced with the support of SPOT
Projects, Huma Kabakcı and SAHA–
Supporting Contemporary Art from Turkey.

SUZANNE TREISTER

Bahçıvan HFT, 2014-2015

174 parça (132 parça: 21 × 29,7 cm; 42
parça: 29,7 × 42 cm)

Hahnemühle rag fotoğraf kâğıdı üzerine
arşivsel giclée baskı

Video: 11'55"

Sanatçının, Annely Juda Fine Art,

London ve P.P.O.W. Gallery, New York'un
izinleriyle.

British Council'in desteğiyle
sergilenmiştir.

HFT The Gardener, 2014-2015

174 pieces (132 works, 21 × 29.7 cm; 42
works, 29.7 × 42 cm)

Archival giclée prints on Hahnemühle
photo rag paper
Video: 11' 55"

Courtesy the artist, Annely Juda Fine Art,
London and P.P.O.W. Gallery, New York.

Presented with the support of British
Council.

PIOTR UKLAŃSKI

İsimsiz (Doğunun Vaatleri IV), 2019

Tuval üzerine gerili viskoz kadife üzeri
mürekkep ve akrilik

76,5 × 55,8 cm

Sanatçının ve MDC S.p.A – Massimo De
Carlo'nun izinleriyle.

Şebnem & Mahmut Ünlü ve Adam
Mickiewicz Institute'un destekleriyle
sergilenmiştir.

Untitled (Eastern Promises IV), 2019

Ink and acrylic on viscose velvet over
canvas

76.5 × 55.8 cm

Courtesy the artist and MDC S.p.A –
Massimo De Carlo.

Presented with the support of Şebnem
& Mahmut Ünlü and Adam Mickiewicz
Institute.

İsimsiz (Doğunun Vaatleri VIII), 2018

Tuval üzerine gerili jüt üzeri mürekkep
ve akrilik

193 × 164 cm

Sanatçının ve MDC S.p.A – Massimo De
Carlo'nun izinleriyle.

Şebnem & Mahmut Ünlü ve Adam
Mickiewicz Institute'un destekleriyle
sergilenmiştir.

Untitled (Eastern Promises VIII), 2018

Ink and acrylic on jute over canvas–
193 × 164 cm

Courtesy the artist and MDC S.p.A –
Massimo De Carlo.

Presented with the support of Şebnem &
Mahmut Ünlü and Adam Mickiewicz Institute.

İsimsiz (Roustam Raza), 2018

Tuval üzerine gerili pamuk kadife üzeri
mürekkep ve akrilik

152,7 × 121,9 cm

Sanatçının ve MDC S.p.A – Massimo De
Carlo'nun izinleriyle.

Şebnem & Mahmut Ünlü ve Adam
Mickiewicz Institute'un destekleriyle
sergilenmiştir.

Untitled (Roustam Raza), 2018

Ink and acrylic on cotton velvet over
canvas

152.7 × 121.9 cm

Courtesy the artist and MDC S.p.A –
Massimo De Carlo.

Presented with the support of Şebnem
& Mahmut Ünlü and Adam Mickiewicz
Institute.

İsimsiz (Doğunun Vaatleri I), 2018

Tuval üzerine gerili pamuk kadife üzeri
mürekkep, akrilik ve yağlıboya

152,7 × 123,5 × 2,5 cm

Sanatçının ve MDC S.p.A – Massimo De
Carlo'nun izinleriyle.

Şebnem & Mahmut Ünlü ve Adam
Mickiewicz Institute'un destekleriyle
sergilenmiştir.

Untitled (Eastern Promises I), 2018

Ink, acrylic and oil on cotton velvet over
canvas

152.7 × 123.5 × 2.5 cm

Courtesy the artist and MDC S.p.A –
Massimo De Carlo.

Presented with the support of Şebnem
& Mahmut Ünlü and Adam Mickiewicz
Institute.

İsimsiz (Thomas Phillips), 2019

Tuval üzerine gerili tiftik kadife üzeri
mürekkep ve akrilik

130,8 × 190,8 cm

Sanatçının ve MDC S.p.A – Massimo De
Carlo'nun izinleriyle.

Şebnem & Mahmut Ünlü ve Adam
Mickiewicz Institute'un destekleriyle
sergilenmiştir.

Untitled (Thomas Phillips), 2019

Ink and acrylic on mohair velvet over
canvas

130.8 × 190.8 cm

Courtesy the artist and MDC S.p.A –
Massimo De Carlo.

Presented with the support of Şebnem
& Mahmut Ünlü and Adam Mickiewicz
Institute.

İsimsiz (Nicolas François Gillet), 2019

Tuval üzerine gerili polyester kadife üzeri
mürekkep ve akrilik

228,6 × 130 cm

Sanatçının ve MDC S.p.A – Massimo De
Carlo'nun izinleriyle.

Şebnem & Mahmut Ünlü ve Adam
Mickiewicz Institute'un destekleriyle
sergilenmiştir.

Untitled (Nicolas François Gillet), 2019

Ink and acrylic on polyester velvet over
canvas

228.6 × 130 cm

Courtesy the artist and MDC S.p.A –
Massimo De Carlo.

Presented with the support of Şebnem
& Mahmut Ünlü and Adam Mickiewicz
Institute.

İsimsiz (Félicité d'Arberg, Lobau Kontesi),
2018

Tuval üzerine gerili tiftik kadife üzeri
mürekkep ve akrilik

177,8 × 129,5 cm

Sanatçının ve MDC S.p.A – Massimo De
Carlo'nun izinleriyle.

Şebnem & Mahmut Ünlü ve Adam
Mickiewicz Institute'un destekleriyle
sergilenmiştir.

Untitled (Félicité d'Arberg, Countess of
Lobau), 2018

Ink and acrylic on mohair velvet over canvas
177.8 × 129.5 cm

Courtesy the artist and MDC S.p.A –
Massimo De Carlo.

Presented with the support of Şebnem
& Mahmut Ünlü and Adam Mickiewicz
Institute.

İsimsiz (Balthasar Klossowski), 2019
Tuval üzerine gerili tiftik kadife üzeri
mürekkep ve akrilik
177,8 × 130,1 cm
Sanatçının ve MDC S.p.A – Massimo De
Carlo'nun izinleriyle.
Şebnem & Mahmut Ünlü ve Adam
Mickiewicz Institute'un destekleriyle
sergilenmiştir.

Untitled (Balthasar Klossowski), 2019
Ink and acrylic on mohair velvet over canvas
177,8 × 130,1 cm
Courtesy the artist and MDC S.p.A –
Massimo De Carlo.
Presented with the support of Şebnem
& Mahmut Ünlü and Adam Mickiewicz
Institute.

İsimsiz (Richard Salwey), 2018
Tuval üzerine gerili pamuk kadife üzeri
mürekkep ve akrilik
167,6 × 129,8 cm
Sanatçının ve MDC S.p.A – Massimo De
Carlo'nun izinleriyle.
Şebnem & Mahmut Ünlü ve Adam
Mickiewicz Institute'un destekleriyle
sergilenmiştir.

Untitled (Richard Salwey), 2018
Ink and acrylic on cotton velvet over
canvas
167,6 × 129,8 cm
Courtesy the artist and MDC S.p.A –
Massimo De Carlo.
Presented with the support of Şebnem
& Mahmut Ünlü and Adam Mickiewicz
Institute.

*İsimsiz (Ernst Ludwig, Hesse ve Rhine Büyükle
Dükü), 2018*
Tuval üzerine gerili tiftik kadife üzeri
mürekkep, akrilik ve yağlıboya
179 × 129,8 cm
Sanatçının ve MDC S.p.A – Massimo De
Carlo'nun izinleriyle.
Şebnem & Mahmut Ünlü ve Adam
Mickiewicz Institute'un destekleriyle
sergilenmiştir.

*Untitled (Ernst Ludwig, Grand Duke of
Hesse and by Rhine), 2018*
Ink, acrylic and oil on mohair velvet over
canvas
179 × 129,8 cm
Courtesy the artist and MDC S.p.A –
Massimo De Carlo.
Presented with the support of Şebnem
& Mahmut Ünlü and Adam Mickiewicz
Institute.

İsimsiz (Martin van Meytens), 2019
Tuval üzerine gerili pamuk kadife üzeri
mürekkep ve akrilik
167 × 134,9 × 5 cm
Sanatçının ve MDC S.p.A – Massimo De
Carlo'nun izinleriyle.
Şebnem & Mahmut Ünlü ve Adam
Mickiewicz Institute'un destekleriyle
sergilenmiştir.

Untitled (Martin van Meytens), 2019
Ink and acrylic on cotton velvet over canvas
167 × 134,9 × 5 cm
Courtesy the artist and MDC S.p.A –
Massimo De Carlo.
Presented with the support of Şebnem
& Mahmut Ünlü and Adam Mickiewicz
Institute.

AMBERA WELLMANN

Dua, 2018
Keten tuval üzerine yağlıboya ve pastel
51 × 56 cm
Sanatçının ve PCP Collection'in izinleriyle.
PCP Collection'in desteğiyle
sergilenmiştir.

Orison, 2018
Oil and soft pastel on linen
51 × 56 cm
Courtesy the artist and PCP Collection.
Presented with the support of PCP
Collection.

YAZGI, 2018
Keten tuval üzerine yağlıboya ve akrilik
49 × 52 cm

Sanatçının ve Defares Collection'ın
izinleriyle.
Defares Collection'ın desteğiyle
sergilenmiştir.

WYRD, 2018
Oil and acrylic on linen
49 × 52 cm
Courtesy the artist and Defares Collection.
Presented with the support of Defares
Collection.

Tohumlama, 2019
Keten tuval üzerine yağlıboya
52 × 49 cm
Sanatçının ve Ann Hatch'in izinleriyle.
Kraupa-Tuskany Zeidler ve Ann Hatch'in
destekleriyle sergilenmiştir.

Seeding, 2019
Oil on linen
52 × 49 cm
Courtesy the artist and Ann Hatch.
Presented with the support of Kraupa-
Tuskany Zeidler and Ann Hatch.

Tecavüzkar, 2019
Keten tuval üzerine yağlıboya
49 × 52 cm
Sanatçının ve Adam Green Art
Advisory'nin izinleriyle.
Kraupa-Tuskany Zeidler ve Adam
Green Art Advisory'nin destekleriyle
sergilenmiştir.

Impingenous, 2019
Oil on linen
49 × 52 cm
Courtesy the artist and Adam Green Art
Advisory.
Presented with the support of Kraupa-
Tuskany Zeidler and Adam Green Art
Advisory.

Kasıklama, 2018
Keten tuval üzerine yağlıboya, akrilik ve
yumuşak pastel
92 × 96 cm
Sanatçının ve Mauro De Iorio'nun izinleriyle.

Mauro De Iorio'nun desteğiyle
sergilenmiştir.

Loining, 2018
Oil, acrylic and soft pastel on linen
92 × 96 cm
Courtesy the artist and Mauro De Iorio.
Presented with the support of Mauro De Iorio.

HAEGUE YANG

*Kuluçka ve Tükenmişlik – İstanbul
Versiyonu, 2019*
Volkan kokulu PVC jimnastik topları (her
birinin çapı 55 cm; 65 cm; 75 cm), iki
hareketli spot ışığı, DMX kontrolörü
Sanatçının izniyle.
16. İstanbul Bienniali tarafından sipariş
edilmiştir.
Institut für Auslandsbeziehungen ve Kore
Ankara Büyükelçiliği'nin destekleriyle
sergilenmiştir.

*Incubation and Exhaustion – Version
İstanbul, 2019*
Volcano scented PVC gym balls (diameter
each 55 cm; 65 cm; 75 cm), two moving
spotlights, DMX controller
Courtesy the artist.
Commissioned by the 16th Istanbul
Biennial.
Presented with the support of Institut
für Auslandsbeziehungen and Embassy of
Korea in Ankara.

Kuluçka ve Tükenmişlik, 2018
Studio Manuel Raeder işbirliğiyle
Renkli dijital baskı, lazer baskı, Perspex,
buluntu bitkiler
Değişken boyutlar
Sanatçıların izinleriyle.
Institut für Auslandsbeziehungen ve Kore
Ankara Büyükelçiliği'nin destekleriyle
sergilenmiştir.

Incubation and Exhaustion, 2018
In collaboration with Studio Manuel Raeder
Digital colour print, laser prints, Perspex,
found plants

Dimensions variable
Courtesy the artists.
Presented with the support of Institut
für Auslandsbeziehungen and Embassy of
Korea in Ankara.

Ses ögesi
Dijital ses dosyası, 29'55" (tekrarlayan)
27 Nisan 2018 tarihinde askerden
arındırılmış bölgede gerçekleştirilen
Kuzey ve Güney Kore Zirvesi'nde alınan ve
Kore Cumhuriyeti Başkanlık Ofisi izniyle
paylaşılan canlı yayın kaydı.

Sound element
Digital sound file, 29:55 min., loop
A live broadcast recording made at the
Inter-Korean Summit in the Korean
Demilitarized Zone on April 27, 2018
included by permission of the Presidential
Office of the Republic of Korea.

Ses ögesi
Dijital ses dosyası (tekrarlayan)
Türkçe aksanların ya da diyalektlerin TTS
(Text to Speech) formatındaki dosyalarda
kullanılabilir olmadığını söyleyen sentetik
sesler. Bu sesler farklı bölgelerde yaşayan
(Ankara, Kıbrıs, Diyarbakır, İzmir,
Trakya, Tokat ve Trabzon) ve farklı diller
konuşan (Kurmançi Kürtçesi, Romanya
ve Rusya) kişilerin konuştuğu Türkçenin
IPA'de (International Phonetic Alphabet)
[Uluslararası Fonetik Alfabe] dönüş-
türülmesiyle elde edilmiştir. Bu sesler
düzenlendi ve tekrarlayan bir sekansta
birleştirildi.

Sound element
Digital sound file, loop
10 synthetic voices saying, in Turkish,
that certain accents and Turkish dialects
are not available in Text to Speech (TTS)
software. The voices were created by
converting the International Phonetic
Alphabet (IPA) into spoken Turkish with
speech inflections associated with differ-
ent locations (Ankara, Cyprus, Diyarbakır,
İzmir, Thrace, Tokat, and Trabzon) and

languages (Kurmanji Kurdish, Romanian,
and Russian). These voices were arranged
in a sequence and looped.

Aracı – Sallanan Tüylü Kucaklaşma, 2018
Toz boya ile kaplı çelik çerçeve, toz boya ile
kaplı elek, çelik halat, plastik sicim
230 x 70 x 73 cm
Sanatçının izniyle.

The Intermediate – Dangling Hairy Hug,
2018
Powder-coated steel frame, powder-
coated mesh, steel wire rope, plastic twine
230 x 70 x 73 cm
Courtesy the artist.

Aracı – Sürüklenmiş Tüylü Kucaklaşma,
2018
Toz boya ile kaplı çelik çerçeve, toz boya
ile kaplı elek, çelik halat, küçük tekerlek,
plastik sicim
136 x 105 x 66 cm
Sanatçının izniyle.

The Intermediate – Dragged Hairy Hug,
2018
Powder-coated steel frame, powder-
coated mesh, steel wire rope, caster,
plastic twine
136 x 105 x 66 cm
Courtesy the artist.

Aracı – Oksitanyalı Serseri, 2018
Toz boya ile kaplı çelik çerçeve, toz boya ile
kaplı elek, küçük tekerlekler, plastik sicim,
jüt sicim, kumaş örnekleri, ponponlar,
metal halkalar, metal örme halkalar
191 x 75 x 70 cm
Sanatçının izniyle.

The Intermediate–Occitanian Vagabond,
2018
Powder-coated steel frame, powder-
coated mesh, casters, plastic twine, jute
twine, fabric samples, pom-poms, metal
rings, metal grommets
191 x 75 x 70 cm
Courtesy the artist.

MÜGE YILMAZ

On Bir Güneş – Akbaba (Gyps) I, 2019
CNC kesim ve el oyması huş ağacı
148 x 2 x 121 cm

Sanatçının izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş
edilmiştir.

Mondriaan Fund, Zafer Yıldırım ve SAHA–
Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin
destekleriyle üretilmiştir.
Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu'nun
desteğiyle sergilenmiştir.

Eleven suns - Vulture (Gyps) I, 2019
CNC-cut, hand-carved birch
148 x 2 x 121 cm
Courtesy the artist.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced with the support of Mondriaan
Fund, Zafer Yıldırım and SAHA –
Supporting Contemporary Art from
Turkey.
Presented with the support of Consulate
General of the Kingdom of the Netherlands
in Istanbul.

On Bir Güneş – Akbaba (Gyps) II, 2019
CNC kesim ve el oyması huş ağacı
146 x 2 x 120 cm
Sanatçının izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş
edilmiştir.
Mondriaan Fund, Zafer Yıldırım ve SAHA–
Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin
destekleriyle üretilmiştir.
Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu'nun
desteğiyle sergilenmiştir.

Eleven suns - Vulture (Gyps) II, 2019
CNC-cut, hand-carved birch
146 x 2 x 120 cm
Courtesy the artist.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced with the support of Mondriaan
Fund, Zafer Yıldırım and SAHA–Supporting
Contemporary Art from Turkey.
Presented with the support of Consulate
General of the Kingdom of the Netherlands
in Istanbul.

*On Bir Güneş – Anadolu Parsı (Panthera
Pardus Tulliana) I*, 2019
CNC kesim ve el oyması huş ağacı
154 x 2 x 120 cm
Sanatçının izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Mondriaan Fund, Zafer Yıldırım ve SAHA–
Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin
destekleriyle üretilmiştir.
Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu'nun
desteğiyle sergilenmiştir.

*Eleven suns - Anatolian Leopard (Panthera
Pardus Tulliana) I*, 2019
CNC-Cut, hand-carved birch
154 x 2 x 120 cm
Courtesy the artist.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced with the support of Mondriaan
Fund, Zafer Yıldırım and SAHA–Supporting
Contemporary Art from Turkey.
Presented with the support of Consulate
General of the Kingdom of the Netherlands
in Istanbul.

*On Bir Güneş – Anadolu Parsı (Panthera
Pardus Tulliana) II*, 2019
CNC kesim ve el oyması huş ağacı
122 x 2 x 138 cm
Sanatçının izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş
edilmiştir.
Mondriaan Fund, Zafer Yıldırım ve SAHA–
Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin
destekleriyle üretilmiştir.
Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu'nun
desteğiyle sergilenmiştir.

*Eleven suns - Anatolian Leopard (Panthera
Pardus Tulliana) II*, 2019
CNC-Cut, hand-carved birch
122 x 2 x 138 cm
Courtesy the artist.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced with the support of Mondriaan
Fund, Zafer Yıldırım and SAHA–Supporting
Contemporary Art from Turkey.
Presented with the support of Consulate
General of the Kingdom of the Netherlands
in Istanbul.

On Bir Güneş – Elysia, 2019
CNC kesim ve el oyması huş ağacı
209 × 2 × 97 cm
Sanatçının izniyle.

16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Mondriaan Fund, Zafer Yıldırım ve SAHA-Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin destekleriyle üretilmiştir.
Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu'nun desteğiyle sergilenmiştir.

Eleven suns – Elysia, 2019
CNC-Cut, hand-carved birch
209 × 2 × 97 cm
Courtesy the artist.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced with the support of Mondriaan Fund, Zafer Yıldırım and SAHA-Supporting Contemporary Art from Turkey.
Presented with the support of Consulate General of the Kingdom of the Netherlands in Istanbul.

On Bir Güneş – Tamgalı Tanrıçası, 2019
CNC kesim ve el oyması huş ağacı
192 × 2 × 122 cm
Sanatçının izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Mondriaan Fund, Zafer Yıldırım ve SAHA-Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin destekleriyle üretilmiştir.
Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu'nun desteğiyle sergilenmiştir.

Eleven suns - Tamgaly Goddess, 2019
CNC-Cut, hand-carved birch
192 × 2 × 122 cm
Courtesy the artist.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced with the support of Mondriaan Fund, Zafer Yıldırım and SAHA-Supporting Contemporary Art from Turkey.
Presented with the support of Consulate General of the Kingdom of the Netherlands in Istanbul.

On Bir Güneş – Yılan Güneş, 2019
CNC kesim ve el oyması huş ağacı
187 × 2 × 111 cm
Sanatçının izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Mondriaan Fund, Zafer Yıldırım ve SAHA-Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin destekleriyle üretilmiştir.
Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu'nun desteğiyle sergilenmiştir.

Eleven suns - Snake Sun, 2019
CNC-Cut, hand-carved birch
187 × 2 × 111 cm
Courtesy the artist.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced with the support of Mondriaan Fund, Zafer Yıldırım and SAHA-Supporting Contemporary Art from Turkey.
Presented with the support of Consulate General of the Kingdom of the Netherlands in Istanbul.

On Bir Güneş – Cereus Kaktüsleri, 2019
CNC kesim ve el oyması huş ağacı
121 × 2 × 171 cm
Sanatçının izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Mondriaan Fund, Zafer Yıldırım ve SAHA-Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin destekleriyle üretilmiştir.
Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu'nun desteğiyle sergilenmiştir.

Eleven suns - Cereuses, 2019
CNC-Cut, hand-carved birch
121 × 2 × 171 cm
Courtesy the artist.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced with the support of Mondriaan Fund, Zafer Yıldırım and SAHA-Supporting Contemporary Art from Turkey.
Presented with the support of Consulate General of the Kingdom of the Netherlands in Istanbul.

On Bir Güneş - Cymolixas (Çokkamçılı), 2019
CNC kesim ve el oyması huş ağacı
118 × 2 × 188 cm
Sanatçının izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Mondriaan Fund, Zafer Yıldırım ve SAHA-Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin destekleriyle üretilmiştir.
Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu'nun desteğiyle sergilenmiştir.

Eleven suns - Cymolixas (Multiflagellates), 2019
CNC-Cut, hand-carved birch
118 × 2 × 188 cm
Courtesy the artist.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced with the support of Mondriaan Fund, Zafer Yıldırım and SAHA-Supporting Contemporary Art from Turkey.
Presented with the support of Consulate General of the Kingdom of the Netherlands in Istanbul.

On Bir Güneş – Yapraklı Deniz Ejderi, 2019
CNC kesim ve el oyması huş ağacı
121 × 2 × 167 cm
Sanatçının izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Mondriaan Fund, Zafer Yıldırım ve SAHA-Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin destekleriyle üretilmiştir.
Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu'nun desteğiyle sergilenmiştir.

Eleven suns - Phycodurus Eques, 2019
CNC-Cut, hand-carved birch
121 × 2 × 167 cm
Courtesy the artist.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced with the support of Mondriaan Fund, Zafer Yıldırım and SAHA-Supporting Contemporary Art from Turkey.
Presented with the support of Consulate General of the Kingdom of the Netherlands in Istanbul.

On Bir Güneş - Anka (Konruk), 2019
CNC kesim ve el oyması huş ağacı
190 × 2 × 94 cm
Sanatçının izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Mondriaan Fund, Zafer Yıldırım ve SAHA-Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin destekleriyle üretilmiştir.
Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu'nun desteğiyle sergilenmiştir.

Eleven suns - Simurgh (Konruk), 2019
CNC-Cut, hand-carved birch
190 × 2 × 94 cm
Courtesy the artist.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced with the support of Mondriaan Fund, Zafer Yıldırım and SAHA-Supporting Contemporary Art from Turkey.
Presented with the support of Consulate General of the Kingdom of the Netherlands in Istanbul.

On Bir Güneş, 2019
Çeşitli taşlar, nesneler ve içme suyu torbaları
Değişken boyutlar
Sanatçının izniyle.
16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.
Mondriaan Fund, Zafer Yıldırım ve SAHA-Çağdaş Sanatı Destekleme Girişimi'nin destekleriyle üretilmiştir.
Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu'nun desteğiyle sergilenmiştir.

Eleven suns, 2019
Various stones, objects and water containers
Dimensions variable
Courtesy the artist.
Commissioned by the 16th Istanbul Biennial.
Produced with the support of Mondriaan Fund, Zafer Yıldırım and SAHA-Supporting Contemporary Art from Turkey.
Presented with the support of Consulate General of the Kingdom of the Netherlands in Istanbul.

PHILLIP ZACH

Çifte Ağızlı, 2019

Çok-kanallı HD video ve ses yerleştirmesi

İki-kanallı video: 140' ve 187' (sesi ayrı, tekrarlayan)

Tek-kanallı ses: 274' (tekrarlayan)

Sanatçının izniyle.

16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.

Ahmet Kocabıyık'ın desteğiyle üretilmiştir.

Institut für Auslandsbeziehungen'in

desteğiyle sergilenmiştir.

Double Mouthed, 2019

Multi-channel HD video and sound

installation

2-channel videos: 140' and 187' (separate audio, looped)

1-channel sound channel: 274' (looped)

Courtesy the artist.

Commissioned by the 16th İstanbul Biennial.

Produced with the support of Ahmet

Kocabıyık.

Presented with the support of Institut für Auslandsbeziehungen.

ANDREA ZITTEL

Kişisel Arsalar, 2019

Beton blok, alçı, boya ve çakıl

1610,4 × 1099,8 × 45,7 cm

Sanatçının ve Regen Projects'in izinleriyle.

16. İstanbul Bienali tarafından sipariş edilmiştir.

Personal Plots, 2019

Concrete block, plaster, paint and gravel

1610.4 × 1099.8 × 45.7 cm

Courtesy the artist and Regen Projects.

Commissioned by the 16th İstanbul Biennial.

İstanbul Bienali, İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) tarafından düzenleniyor.

İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV), kâr amacı gütmeyen ve kamu yararına çalışan bir kültür kurumu. 1973 yılından bu yana İstanbul'un kültür-sanat yaşamını zenginleştiren çalışmalar yürütüyor. İstanbul Müzik, Film, Tiyatro ve Caz Festivalleri, İstanbul Bienali, İstanbul Tasarım Bienali, Leyla Gencer Şan Yarışması ve Filmekimi'ni düzenleyen, yıl boyunca özel etkinlikler gerçekleştiren vakıf, Nejat Eczacıbaşı Binası'nda yer alan Salon İKSV'de farklı disiplinlerdeki etkinliklere ev sahipliği yapıyor ve İKSV Alt Kat'ta çocuklara ve gençlere yönelik yaratıcı bir etkinlik programı sunuyor. Venedik Bienali'nde dönüşümlü olarak Uluslararası Mimarlık ve Sanat Sergilerindeki Türkiye Pavyonu'nun organizasyonunu üstlenen İKSV, kültür politikalarının geliştirilmesine katkıda bulunmak amacıyla araştırmalar yürütüyor ve raporlar hazırlıyor. Vakıf ayrıca festivallerinde sunduğu ödüller, verdiği eser siparişleri, yer aldığı yerel ve uluslararası ortak yapımlar ve Fransa'daki Cité Internationale des Arts sanatçı atölyesinde yürüttüğü bir misafir sanatçı programının yanı sıra her yıl sunduğu Aydın Gün Teşvik Ödülü, Talât Sait Halman Çeviri Ödülü ve Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatro Teşvik Ödülü ile güncel kültür-sanat üretimini destekliyor. İKSV, 2018'den beri UNESCO Türkiye Millî Komisyonu'nun genel kurul üyesi.

İstanbul Bienali Danışma Kurulu'nda Iwona Blazwick, Levent Çalıkoglu, Ayşe Erek, Yuko Hasegawa ve Agustín Pérez Rubio yer alıyor.

Istanbul Biennial is organised by the Istanbul Foundation for Culture and Arts (İKSV).

Istanbul Foundation for Culture and Arts (İKSV) is a non-profit cultural institution. Since 1973, the Foundation continues its efforts to enrich Istanbul's cultural and artistic life. İKSV regularly organises the Istanbul Festivals of Music, Film, Theatre and Jazz, the Istanbul Biennial, the Istanbul Design Biennial, Leyla Gencer Voice Competition, autumn film week Filmekimi and realises one-off events throughout the year. The Foundation hosts cultural and artistic events from various disciplines at its performance venue Salon İKSV, located at the Nejat Eczacıbaşı Building, and offers creative events programme for children and youngsters at İKSV Alt Kat. İKSV organises the Pavilion of Turkey at the International Art and Architecture Exhibitions of la Biennale di Venezia, conducts studies and drafts reports with the aim of contributing to cultural policy development, and supports artistic and cultural production through presenting awards at its festivals, commissioning works, taking part in international and local co-productions and coordinating an artist residency programme at Cité Internationale des Arts in France, as well as the annual Aydın Gün Encouragement, Talât Sait Halman Translation, and Gülriz Sururi-Engin Cezzar Theatre Encouragement Awards. İKSV is a member of the General Assembly of the Turkish National Commission for UNESCO since 2018.

Istanbul Biennial Advisory Board members include Iwona Blazwick, Levent Çalıkoglu, Ayşe Erek, Yuko Hasegawa and Agustín Pérez Rubio.

İSTANBUL KÜLTÜR SANAT VAKFI

ISTANBUL FOUNDATION FOR CULTURE AND ARTS

YÖNETİM KURULU BOARD OF DIRECTORS

Başkan
Chairman
BÜLENT ECZACIBAŞI

Başkan Yardımcıları
Vice Chairmen
AHMET KOCABIYIK
PROF. DR. MÜNİR EKONOMİ

Üyeler
Members
NURİ ÇOLAKOĞLU
OYA ECZACIBAŞI
ALİ FUAT ERBİL
TAYFUN İNDİRKAŞ
PROF. YEKTA KARA
TUNCAY ÖZİLHAN
ETHEM SANCAK
OYA ÜNLÜ KIZIL

Kurumsal Kimlik Danışmanı
Corporate Identity Advisor
BÜLENT ERKMEN

Hukuk Danışmanı
Legal Advisor
AV. SADİFE KARATAŞ KURAL

İdari İşler Danışmanı
Administrative Affairs Advisor
ÇAĞRI KÖSEYENER

YÜRÜTME KURULU EXECUTIVE BOARD

Başkan
Chairman
BÜLENT ECZACIBAŞI

Üyeler
Members
AHMET KOCABIYIK
PROF. DR. MÜNİR EKONOMİ

DENETLEME KURULU AUDITORS

FATMA OKAN (Borusan Holding AŞ)
SİBEL YAZICI KESLER (Arçelik AŞ)

YÖNETİM MANAGEMENT

Genel Müdür
General Director
GÖRGÜN TANER

Mali ve İdari İşler Başkanı
Head of Finance and Administration
AHMET BALTA

Genel Müdür Yardımcısı
Deputy Director General
DR. YEŞİM GÜRER OYMAK

**İnsan Kaynakları ve
İdari İşler Direktörü**
*Human Resources and
Administration Director*
SEMİN AKSOY

İletişim Grup Direktörü
Communications Group Director
AYŞE BULUTGİL

Kurum Kimliği ve Yayınlar Direktörü
*Corporate Identity and
Publications Director*
DİDEM ERMİŞ SEZER

Pazarlama Direktörü
Marketing Director
İREM AKEV ULUÇ

Satış ve İş Geliştirme Direktörü
*Sales and Business Development
Director*
DİLAN BEYHAN

Sponsorluk Programı Direktörü
Sponsorship Programme Director
YASEMİN KERETLİ ÇAVUŞOĞLU

İstanbul Müzik Festivali Direktörü
Istanbul Music Festival Director
EFRUZ ÇAKIRKAYA

İstanbul Film Festivali Direktörü
Istanbul Film Festival Director
KEREM AYAN

**İstanbul Bienali ve İKSV Güncel Sanat
Projeleri Direktörü**
*Istanbul Biennial and İKSV
Contemporary Art Projects Director*
BİGE ÖRER

İstanbul Tiyatro Festivali Direktörü
Istanbul Theatre Festival Director
DR. LEMAN YILMAZ

İstanbul Caz Festivali Direktörü
Istanbul Jazz Festival Director
HARUN İZER

İstanbul Tasarım Bienali Direktörü
Istanbul Design Biennial Director
DENİZ OVA

Salon İKSV Direktörü
Salon İKSV Director
DENİZ KUZUOĞLU

**Kültür Politikaları Çalışmaları
Direktörü**
Cultural Policy Studies Director
ÖZLEM ECE

Genel Müdür Asistanı
Assistant to General Director
NİLAY KARTAL

16. İSTANBUL BİENALİ

16th ISTANBUL BIENNIAL

İstanbul Bienali ve İKSV Güncel Sanat Projeleri Direktörü
Istanbul Biennial and İKSV Contemporary Art Projects Director
BİGE ÖRER

Küratör
Curator
NICOLAS BOURRIAUD

Sergi Yöneticisi
Exhibition Manager
ELİF KAMIŞLI

Sergi Teknik Koordinatörü
Exhibition Technical Coordinator
GAMZE ÖZTÜRK

Proje Koordinatörü
Project Coordinator
DUYGU ŞENGÜNLER

Kamusal Program ve Çalışma ve Araştırma Programı Koordinatörü
Public Programme and Production and Research Programme Coordinator
ZEYNO PEKÜNLÜ

İş Geliştirme Koordinatörü
Business Development Coordinator
GÜLÜM BALTACIGİL-GACON

İş Geliştirme Asistanı
Business Development Assistant
BENGİSÜ ÇAĞLAYAN

Büyükada Sergi Koordinatörü
Büyükada Exhibition Coordinator
SELEN ERKAL

Yayın Yönetmeni
Managing Editor
ERİM ŞERİFOĞLU

Editör
Editor
NİLÜFER ŞAŞMAZER

Tasarım ve Sanat Yönetimi
Design and Art Direction
ONAGÖRE (OKAY KARADAYILAR, ALİ TAPTIK, Stajyerler | Interns: EZGİ HERDEM, ZEYNEP KARABABA, SÜMEYYE KAVUTÇU, YAĞMUR KÖMÜRCÜ)

Prodüksiyon Koordinatörleri
Production Coordinators
FUAT EŞREFOĞLU
ERGİN TAŞÇI

Nakliye Sorumlusu
Transport Associate
ESRA NAZLI APAK

Teknik Asistan
Technical Assistant
ÖZGE UZUNYAYLA

Özel Proje Koordinatörü
Special Project Coordinator
YAŞAR KAYHAN

Açılış Etkinlikleri Koordinatörü
Opening Events Coordinator
MELİS TURANLIGİL

Aydınlatma Tasarımı
Lighting Designer
OZAN AKGÜN
YAĞMUR KAŞIKÇI

Ofis Asistanı
Office Assistant
TÜRKAN ILGIN AKIN

Akreditasyon Asistanı
Accreditations Assistant
LARA ÖZDOĞAN

Satınalma Sorumlusu
Purchasing Associate
NİHAT KARAKAYA

Stajyerler
Interns
EYLÜL ÇEKİÇ, EUNHA CHANG, AYÇA GÜNAY, NUR GÜZELDERE, ESRA KARABUDAK, ESEN KILIÇ, İDİL KORKUT, SELİN MAVİ, TALYA NAKKAŞ, ÇAĞLA SOKULLU, MAYA YARDIM, SERKAN YILMAZ, ŞİVA EGE YÜCEL

Sergi Görevlileri Koordinatörü
Exhibition Attendants Coordinator
OĞUZ ÖZTOSUN

Kurulum Asistanları
Installation Assistants
CEMRE AKMAN, BURCU ÇİMEN, ELİF ENGİN, OZAN ER, DAMLA ERTEM, BÜŞRA HAMZAOĞLU, BÜŞRA KARA, ELİF SENA KARAHAN, CANSU KARAMAN, KEMAL KAZEK, GİZEM KOZANOĞLU, ZELİHA ÖZTÜRK, EYLÜL REÇBER, EMRE SEYMENOĞLU, MİNE TEMURALAY

Sanatçı Asistanları
Artist Assistants
EMİRHAN AKTAŞ, EMİR AKTUNÇ, DUYGU AYDEMİR, HÜSEYİN AYDIN, SELİN BAYRAKTAROĞLU, MUZAFFER HAZAR ALTINDAŞ, MERVENAZ ÇİÇEKDİKEN, ÖYKÜ TÜRKAN DİDİNİR, ECEM ELİTAŞ, OĞUZHAN İZMİR, CEMRE ÖNERTÜRK, SİNEM ÖREN, CEMRE ÖZKAN, CAN ÖZTÜRK, ŞEYDA PORTUR, ZEYNEP SARI, EDA SARMAN, KARDELEN SEMERCİ, GÜNEŞ TOKAT, ÖYKÜ TOKSÖZ, BATUHAN TÜRKER, GAMZE YOLAL, PINAR YÜN

Stajyerler (Montpellier)
Interns (Montpellier)
NICOLAS AGUIRRE, GEOFFREY BAD, QUENTIN L'HELGOUACH, CORENTINE LE MESTRE, CHLOÉ VITON, MONA YOUNG-EUN KIM

Sergi Rehber Eğitmeni
Exhibition Guide Tutor
MİNE KÜÇÜK

Sergi Rehberi Koordinatörü
Exhibition Guide Coordinator
PELİN KUŞ

Sergi Rehberleri
Exhibition Guides
NAZLICAN AKCI, GENCO
DEVRİM BARİKAN, BARIŞ
BİLGİN, İDİL DERYA BOTSALI,
ECE DEMİR, SERHAT ERDEM,
GİZEM BENGİSU ERENLER,
DAMLA NUR ERKOÇ, ASYA
EVCİL, MELTEM EZER, DİDEM
GÖLBAŞI, İNCİ FATMA GAMZE
KUŞ, BALCA İREM AKSOY,
IRMAK KALELİ, ŞEYDA GÜL
KARAOĞLU, DENİZ KAYA,
BERK KIR, SENA ÖZÇİFTÇİ,
YAZIN ÖZTÜRK, MELTEM
SARIÇİÇEK, EMİNE NUR
TAŞDÖNDÜREN

İLETİŞİM GRUBU COMMUNICATIONS GROUP

Direktör
Director
AYŞE BULUTGİL

MEDYA İLİŞKİLERİ MEDIA RELATIONS

Direktör Yardımcısı
Assistant Director
AYŞEN ERGENE

Koordinatörler
Coordinators
BERK ÇAKIR
AYŞEN GÜRKAN
ZEYNEP TOPALOĞLU

Sosyal Medya Sorumlusu
Social Media Associate
ECE KARTAL

Sorumlular
Associates
AYŞEGÜL ÖNEREN (Uluslararası
Basın | International Media)
CANSU ÖNDER

Asistan
Assistant
DERYA BOZCUK (Uluslararası
Basın | International Media)

Bienal Muhabiri
Biennial Reporter
NORA TATARYAN

Görsel İçerik Editörü
Visual Archive Editor
COŞKU ATALAY

Görsel İçerik Asistanı
Visual Archive Assistant
OZAN ŞAHİN

Fotoğraf
Photo
SAHİR UĞUR EREN
POYRAZ TÜTÜNCÜ

Video
Video
HAMİT ÇAKIR

Stajyer
Intern
GİZEM ÖZKOL

KURUM KİMLİĞİ VE YAYINLAR CORPORATE IDENTITY AND PUBLICATIONS

Direktör
Director
DİDEM ERMİŞ SEZER

Editöryal Koordinatör
Editorial Coordinator
ERİM ŞERİFOĞLU

Editör
Editor
İTİR YILDIZ

Yayınlar Grafik Uygulama Uzmanı
Prepress Graphic Designer
FERHAT BALAMİR

Grafikerler
Graphic Designers
ESRA KILIÇ
AYŞE EZGİ YILDIZ

Web Sitesi Yöneticisi
Webmaster
SEZEN ÖZGÜR

İKSV STÜDYO İKSV STUDIO

Sorumlu
Associate
EBRU GÜMRÜKÇÜOĞLU

Asistan
Assistant
KAMİL KULAKSIZ

Stajyer
Intern
MİNA ASLAN

SPONSORLUK PROGRAMI SPONSORSHIP PROGRAMME

Direktör
Director
YASEMİN KERETLİ ÇAVUŞOĞLU

Direktör Yardımcısı
Assistant Director
ZEYNEP PEKGÖZ

Yönetici
Manager
ZEYNEP KARAMAN

Koordinatör
Coordinator
MERVE PEKER

Sorumlu
Associate
DERİN TEKİN

PAZARLAMA **MARKETING**

Direktör
Director
İREM AKEV ULUÇ

Pazarlama Yöneticileri
Marketing Managers
CANSU AŞKIN
MERİÇ YİRMİLİ

Saha Operasyonları Koordinatörü
Field Operations Coordinator
SEZER KARİ

Dijital Pazarlama Koordinatörü
Digital Marketing Coordinator
BAHAR HELVACIOĞLU

SATIŞ VE İŞ GELİŞTİRME **SALES AND BUSINESS** **DEVELOPMENT**

Direktör
Director
DİLÂN BEYHAN

Üyelik Programı Yöneticisi
Membership Programme Manager
GÜLCE ŞAHİN

Satış Operasyonları Koordinatörü
Sales Operations Coordinator
NEVA ABRAR

Satış ve İş Geliştirme Koordinatörü
Sales and Business Development
Coordinator
HAMDİ SARIOĞLU

CRM Koordinatörü
CRM Coordinator
ÖZGE GENÇ

Operasyon Sorumlusu
Operations Associate
IŞIL ÖZTÜRK

Satış Operasyonları Asistanı
Sales Operations Assistant
CANAN ALPER

Üyelik Programı Asistanları
Membership Programme Assistants
BEGÜM ÇAVUŞOĞLU
ERİM PALA
YELİZ VURAL

PRODÜKSİYON **PRODUCTION**

Sorumlular
Associates
BAŞAT KARAKAŞ
ALİ ULUÇ KUTAL
İNANÇ CAN AKKOÇ

Video Projeleri
Video Projects
MATTHIAS TAUPITZ
BELA LETTO

Asistanlar
Assistants
FERHAT ASNİYA
EMİR SÜHA KAHRAMAN
CANBERK ÇEVİK

KONUK AĞIRLAMA **HOSPITALITY**

Koordinatör
Coordinator
MURAT ÖZÇAYLAK

Asistan
Assistant
RAMA AKYER

BİLGİ VE BELGE MERKEZİ **INFORMATION AND RECORDS** **CENTRE**

Yönetici
Manager
ESRA ÇANKAYA

MALİ VE İDARİ İŞLER **FINANCE AND** **ADMINISTRATION**

Mali ve İdari İşler Başkanı
Head of Finance and Administration
AHMET BALTA

MALİ İŞLER **FINANCE**

Yöneticiler
Managers
AHMET BURUK (Bütçe ve
Muhasebe | Budget and Accounting)
BAŞAK SUCU YILDIZ
(Finans | Finance)

Muhasebe ve Finans
Operasyonları Sorumlusu
Accounting and Finance
Operations Associate
DENİZ YILMAZ

Muhasebe ve Raporlama Sorumlusu
Accounting and Reporting Associate
KADİR ALTOPRAK

Sorumlu
Associate
ÖZLEM CAN YAŞAR

Muhasebe Asistanları
Accounting Assistants
GÖZDE YILMAZ
GİZEM DÖNGEL

**KAMU DESTEKLERİ VE
ULUSLARARASI FONLAR
PUBLIC AND INTERNATIONAL
GRANTS**

**Yönetici
Manager**
ASLI YURDANUR

**BİLGİ TEKNOLOJİLERİ
INFORMATION TECHNOLOGIES**

**Sistem Yöneticisi
System Administrator**
KADİR AYYILDIZ

**Bilgi Teknolojileri Asistanı
Information Technology Assistant**
TAHSİN OKAN ERDEM

**İNSAN KAYNAKLARI VE
İDARİ İŞLER
HUMAN RESOURCES AND
ADMINISTRATION**

**Direktör
Director**
SEMİN AKSOY

**İnsan Kaynakları Yöneticisi
Human Resources Manager**
EREN ERTEKİN

**İnsan Kaynakları Sorumlusu
Human Resources Associate**
BESTE KAYACAN

**Bina Yönetimi ve Güvenlik Yöneticisi
Building Administration and Security
Manager**
ERSİN KILIÇKAN

**Danışma Görevlisi
Reception Officer**
DİLARA ÇETİN

**Depo Sorumluları
Warehouse Officers**
ŞERİF KOCAMAN
SERCAN DERİCİOĞLU
AHMET BİRKAN KARAÇAM

**Yardımcı Hizmetler
Services**
ÖZDEN ATUKEREN
AŞKIN BİRCAN
AYDIN KAYA
HAYRULLAH NİŞANCI

**KÜLTÜR POLİTİKALARI
ÇALIŞMALARI
CULTURAL POLICY STUDIES**

**Direktör
Director**
ÖZLEM ECE

**Stratejik Planlama ve Proje
Koordinatörü
Strategic Planning and Project
Coordinator**
EZGİ YILMAZ

**Araştırma Asistanı
Research Assistant**
FAZİLET MISTIKOĞLU

**Proje Asistanı
Project Assistant**
VALERİ BOĞOSYAN

SALON İKSV

**Direktör
Director**
DENİZ KUZUOĞLU

**Operasyon Sorumlusu
Operations Associate**
MERVE KAVAS

**Prodüksiyon Amiri
Production Manager**
UFUK ŞAKAR

**Ses Mühendisi
Sound Engineer**
SİNAN ÖZÇELİK

**Işık Tasarımcısı
Lighting Engineer**
EFE SÜMER

İKSV ALT KAT

**Yönetici
Manager**
ELİF OBDAN GÜRKAN

**Asistanlar
Assistants**
IRMAK ERDURAK
MEHMET CANER SOYULMAZ

Uluslararası Dostlar ve Hamiler Kurulu *International Friends and Patrons Council*

İstanbul Kültür Sanat Vakfı, Uluslararası Dostlar ve Hamiler Kurulu üyelerine teşekkür eder.

The Istanbul Foundation for Culture and Arts would like to thank the International Friends and Patrons Council members.

Hamiler

Patrons

Berrak & Nezi̇h Barut
Bilge & Haro Cümbüşyan
Banu & Hakan Çarmıklı
Elif Bayoğlu & Mehmet Erdem
Füsun & Faruk Eczacıbaşı
Tansa Mermerci Ekşioğlu
Nesrin Esirtgen
Nicoletta Fiorucci
Hamit Hamutçu
Emin Hitay
Ina Johannesen & Christian Ringnes
Huma Kabakcı
Öner Kocabeyoğlu

Ahmet Kocabıyık
Ayşegül & Ömer Özyürek
Canan Pak
Ömer Sağmanlı
Türkan Özilhan Tacir & Ziya Tacir
Ayşe Umur
Şebnem & Mahmut Ünlü
Pırl & Igno Van Waesberghe
Dr. Gisela Winkelhofer
Zafer Yıldırım

Dostlar

Friends

Aslı Başgöz
Amanda & Andrew Love

Biennial Circle

Karen & Leon Amitai
Clelia d'Aulan
Elisabeth Azar
Elisabeth Jansens de Balkany
Alexandra Bowes
Hélène Burrus
Nedret & Mark Butler
Disaphol Chansiri
Marie-Chantal El Khoury
Laure Conte
Pascale Dumaine-Martin
Cécile Eisenchteter
Sophie Ferri
Charlotte Amalie Ford
Magali Fossard
Ursula Krinzinger
Ulrike & Andreas Kurtz
Eléonore Lanvin
Jeffrey Elliot Levine

Randi Beth Levine
Susanne von Meiss
Anne-Marie Midy
Andrea Ruben Osvaldo Levi
Katia Rabbath-Chanet
Isabelle Raison
Anne de Riocour
Karin Rudnicki-Schlumberger
Michèle Sandoz
Eleonore Behar de Senneville
Elisa Sighicelli
Diane Thierry
Chiona Xanthopoulou-Schwarz
Alix Verney
Michael Robert Wise
Laurie Wolfert
Rosina Lee Yue
Diane de Yturbe

İstanbul Kültür Sanat Vakfı

özel teşekkürlerini sunar

The Istanbul Foundation for Culture and Arts extends special thanks to

TC Kültür ve Turizm Bakanlığı
TC Dışişleri Bakanlığı
TC Ticaret Bakanlığı Gümrükler
Genel Müdürlüğü
TC İstanbul Valiliği
İstanbul İl Kültür ve Turizm
Müdürlüğü
İstanbul İl Emniyet Müdürlüğü
Beyoğlu Kaymakamlığı
Adalar Kaymakamlığı
İstanbul Gümrükler
Başmüdürlüğü
Gümrükler Genel Müdürlüğü
Geçici Muafiyetler Şube
Müdürlüğü
Sivil Havacılık Genel Müdürlüğü
İstanbul Büyükşehir Belediye
Başkanlığı
İstanbul Büyükşehir Belediyesi
Kültür Varlıkları Daire
Başkanlığı
İstanbul Büyükşehir Belediyesi
Basın Yayın Danışmanlığı
Adalar Belediye Başkanlığı
Beşiktaş Belediye Başkanlığı
Beyoğlu Belediye Başkanlığı
Şişli Belediyesi

Acción Cultural Española (AC/E)
(Marta Rincón, Diana
Jimenez)

Adam Mickiewicz Institute
(Krzysztof Olendzki, Olga
Wysocka, Zofia Machnicka,
Michał Nowakowski, Ewa
Borysiewicz)
Arts Council England
Austrian Cultural Forum
Istanbul (Romana
Königsbrun, Alexander
Heinz, Olgu Çoban,
Halide Aktaş)
Berlin Senate Department for
Culture and Europe (Dr.
Klaus Lederer, Simone Hahn)
Bernard van Leer Foundation
(Michael Feigelson, Teresa
Moreno Garcia, Yiğit
Aksakoğlu, Neslihan Öztürk)
British Council (Emma Dexter,
Jenny White, Cherry Gough,
Claire De Braekeleer, Nilgun
Yalcin Felchner, Esra A.
Aysun, Cansu Ataman Bilgiç,
Su Başbuğu)
Canada Council for the Arts
(Pao Quang Yeh)
Consulate General of Brazil
in Istanbul (Paulo Roberto
Caminha De Castilhos
França, Sena Belkayalı)
Consulate General of France

in Istanbul (Bertrand
Buchwalter)
Consulate General of the
Kingdom of the Netherlands
in Istanbul (Bart Van
Bolhuis, Quirine van der
Hoeven, İpek Sür van Dijk,
Eray Ergeç)
Culture Ireland (Christine Sisk,
Valerie Behan)
CultureIST Foundation (Pırıl &
Igno van Waesberghe, Selen
Sarıoğlu, Koray Duman)
Danish Arts Foundation
(Michael Bojesen, Anne
Blond, Ane Bülow, Rikke
Nini Bjørnbøl)
Embassy of the Czech Republic
in Ankara (Pavel Kafka, Pavel
Danek)
Embassy of France in Ankara
(Charles Fries)
Embassy of Italy in Ankara
(Massimo Gaiani, Margherita
Gianessi)
Embassy of Korea in Ankara
(Dong-Woo Cho, SangHoo
Park)
Embassy of the Kingdom of the
Netherlands in Ankara (Erik
Weststrate)
Federal Chancellery of Austria
(Jürgen Meindl)
Flanders State of the Art (Stan
Van Pelt, Robert Michel)
La Quadriennale di Roma –
Q-International (Franco
Bernabè, Paola Mondini)
Goethe-Institut Istanbul
(Dr. Reimar Volker, Lena

Alpozan, Petra Diehl, Çiğdem
İkişık, Serap Aktürk, Tijen
Togay, Özlem Kaymak)
Institut für Auslandsbeziehungen
(Ulrich Raulff, Ronald Grätz,
Ingrid Klenner, Jochen
Hetterich, Katrin Rollny)
Institut Français (Anne
Tallineau, Marie Cécile
Burnichon, Alexandra Servel,
Gaelle Massicot Bitty, Hélène
Maza-Hajmi, Sylvie Riou)
Institut Français Ankara
(Sébastien de Courtois,
Özlem Gül)
Institut Français Istanbul
(Matthieu Bardiaux, Ekim
Öztürk, Saadet Ersin)
Italian Cultural Institute (Gianni
Vinciguerra, Tanju Şahan)
MO.CO. Montpellier
Contemporain (Vincent
Honoré, Caroline Chabrand)
Mondriaan Fund (Beico van der
Lingen, Christine Lindo,
Wouter Koelman, Douke
IJsselstein, Philip Montnor,
Pien Schaap)
Outset Netherlands
Outset Scotland
Phileas – A Fund for
Contemporary Art
(Moritz Stipsicz, Jasper
Sharp, Stefanie Reisinger,
Bianca Boscu)
SAHA – Çağdaş Sanatı
Destekleme Girişimi (Çelenk
Bafra, Nazlı Yayla, Lale
Yıldırım, Zeynep Dolanay,
Berna Karagülle)

SPOT Projects (Tansa Mermerci Ekşioğlu, Melek Gencer, Esra Arslan, Merve Gürsen)
 TBA21-Academy (Markus Reymann, Tristan Acutt, Maria Montero Sierra)
 The Swedish Art Grants Committee & IASPIS (Oscar Guermouche)
 Topkapı Müzesi (Ayşe Erdoğan)
 US Embassy Ankara (David M. Satterfield, Keavy Nahan, Şenay İmre)
 VIA Art Fund (Tali Cherizli, Katherine Rochester, Kara Westhoven)
 ArtSümer
 Carlos Ishikawa Gallery
 CLEARING Gallery
 Balice Hertling Gallery
 Dirimart
 Galeri Nev İstanbul
 Galeria Vermelho
 Galleria Franco Noero
 Galeria Joan Prats
 Galerie Chantal Crousel
 Galerie Fons Welters
 Grimm Gallery
 Hauser & Wirth
 Ingleby Gallery
 Jack Shainman Gallery
 Krupa-Tuskany Zeidler
 Luxembourg & Dayan Gallery
 Massimo De Carlo, Milano – MDC S.p.A.
 Matthew Marks Gallery
 Meyer Riegger Berlin
 Pilar Corrias
 Regen Projects

Richard Gray Gallery
 Rodeo Gallery
 Rodolphe Janssen
 Sadie Coles HQ
 Tanya Bonakdar Gallery
 Wentrup Gallery, Berlin
 ADAHAN Hotel (Lale Platin, Sedat Sırrı Aklan)
 Adalar Kent Konseyi
 AICA Türkiye, Uluslararası Sanat Eleştirmenler Derneği
 Akademi Çevre (Murat Pekcan, Kübra Engin)
 Allianz Türkiye (Hüseyin Burak Arda, Erhan Kahraman, Yüksel Kazan, Özlem Tuncer, Mehmet Nakkaşoğlu, Berna Özdemir)
 AMAN Venice (Bianca Arrivabene, Giuliana Franco)
 Anadolu Efes
 Anka Sanat (Mustafa Önal)
 Arzu Film
 artgenève/artmonte-carlo
 ASAŞSANAT (Mert Ege Köse, Kerem Erdoğan)
 Bağlam Yayıncılık
 Bahçeşehir Üniversitesi
 BEK Tasarım ve Danışmanlık (Bülent Erkmen, Kağan Gözen)
 Benice Lojistik (Burak Güç, Erhan Tural, Onur Öztürk, Volkan Eroğlu)
 Berengo Studio
 Bolton & Quinn (Jane Quinn, Sim Eldem)
 DEPO İstanbul (Asena Günel, Aslı Çetinkaya, Turan Tayar)
 DIFO Lab (Coşar Kulaksız)

Eidotech (Joachim Reck, Rafał Król, Agnieszka Koziol)
 Eczacıbaşı Gayrimenkul
 Geliştirme ve Yatırım (Orhan Gündüz, Arda Ünsal)
 Film Makinesi Prodüksiyon (Hakan Aydın)
 Flokcan Tekstil (Tahsin Caner, Caner Tanış)
 Galerist (Doris Benhalegua Karako, Elif Akıncı, Müge Çubukçu, Aslı Seven, Ecem Ümitli)
 Galeri Nev Ankara (Deniz Artun)
 Galeri Nev İstanbul (Haldun Dostoglu, Merve Çağlar)
 Green Family Collection
 Hasköy Yün İplik Fabrikası (Alber Abraham Elvaşvili)
 IKS İskele
 İstanbul74 (Demet Müftüoğlu Eşeli, Gizem Naz Kudunoğlu)
 IVAM Institute Valencia d'Art Modern (Ramón Escrivá Monzó)
 Işıklar Yapı Ürünleri Bartın (Funda Algın, Talat Emre Çalık, Onur Kaya, Erkul Üstündağ)
 İstanbul Arkeoloji Müzeleri
 İstanbul Damızlık Manda Yetiştiricileri Birliği (Mehmet Aksel)
 İstanbul Maket ve Model (Abdurrahman Sevimli, Şahin Aslan, Atakan Avcı, Sema Eker, Gökhan Yusuf Güneş, Gökhan Özcan, Murat Yılmaz, Doğukan Ulaşal,

Mehmet Çoban)
 İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Veteriner Fakültesi (Ermis Özkan, Erdiç Savaş, Hasan Alpak, Nuri Turan, Vedat Onar, Serhat Alkan)
 Ka Fotoğraf Geliştirme Atölyesi (Fazlı Öztürk, Oğuz Karakütük, Nazlı Deniz Oğuz, Serhat Şatır)
 Koç Holding
 Korean Foundation for International Cultural Exchange (KOFICE) (BunJung Chloe Kim)
 Kuzey Ormanları Savunması
 LamArts (Sevim Sancaktar, Ece Ak)
 Louisiana Museum of Modern Art (Poul Erik Tøjner, Kirsten Degel, Sofie Laier Henriksen, Mikkel Storch)
 madebycat (Merve Mağden)
 Made by Node (Akshay Sthapit, Satyendra Khadgi, Chris Haughton)
 Massive Technics (Ozan Akgün)
 Miditür (Hakan Seber)
 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (Prof. Dr. Handan İnci Elçi, Prof. Dr. Demet Binan, Vasıf Kortun, Doç. Ömer Yiğit Aral, Cemile Kaptan, Aybüke Tecer, Kerem Özgün, Prof. Süleyman Aydan Belen, Agah Barış Can Aksakal)
 Miniatureart (Sadi Ökten, Nihat Ökten, Aslıhan Yüksel, İlkay Sazak)

Ofset Yapımevi (Ebru Vardar)
 Özler İskele
 Özel Saint Joseph Fransız Lisesi
 (Salih Acar, Metin Acet, İftar
 Adıgüzel,
 Ali Akbaş, Deniz Aktaş,
 Fatih Ayan, Utku Aytaç,
 Yasin Bahçeci, Musa Balcı,
 Ali Bekbasan, Şükrü Cansız,
 Mustafa Ceylan, Ali Osman
 Çalık, Yavuz Dinç, İbrahim
 Erdem, Engin Filiz, Paul
 Georges, Simgenur Güdeberk
 Korkmaz, Veli İncesu,
 Mehmet Ali İncesu, Eren
 Kalelioğlu, Gizem Karakaş,
 Numan Karasoy, Özkan
 Kulak, Seyfettin Kurt, Kadir
 Kuşkaya, Mustafa Külâh,
 Gülderen Özsoy, Sedat
 Öztürk, Ahmet Şahbaz,
 Yusuf Tezcan, Cemal Ünver,
 Hüseyin Ünver, Ergun
 Vatandaş)
 Studio Manuel Raeder
 Suna ve İnan Kırâç Vakfı Pera
 Müzesi (M. Özalp Birol,
 Zeynep Ögel, Barış Kıbrıs,
 Hazel Özmen, Ulya Soley,
 Begüm Akkoyunlu Ersöz,
 Yasemin Ülgen, Eda Gökner,
 Hazal Altun, Gizem Bayıksel,
 Büşra Mutlu, İrmak Wöber,
 Volkan Şenozan, Merve
 Evirgen, Erdem Karabıyık)
 Securitas
 Sergikur, Sergi ve Müze
 Hizmetleri (Şener Çardak)
 Short by Short
 Sifisan (Adnan Akdemir)

Soho House (Antoine Remise,
 Lina Temelli, Umut Şengün,
 Aslı Ergun)
 Sumahan on the Water
 Swiss Otel (Ayşecan Özyeğin,
 Murat Özyeğin)
 Taller de Obsidiana
 (Gerardo Cuevas)
 Taller Mexicano de Gobelinos
 TEGET Mimarlık
 (Mehmet Kütükçüoğlu,
 Ertuğ Uçar)
 TekTrop (Irmak Canevi)
 The Stay Otelleri (Ali İspahani)
 TIMS & B Productions
 Türkiye Radyo Televizyon
 Kurumu (TRT)
 Viramer Mühendislik & İnşaat
 (Mustafa İspir Gürbüz,
 Murat Ergin)
 Whitechapel Gallery (Jane
 Scarth, Sofia Victorino)
 Yaşar Üniversitesi Sanat ve
 Tasarım Fakültesi
 (Attila Yakınol, Adnan
 Zor Zoban, Bulut Şahin)
 Yeni Lokanta (Civan Er)
 Yücel Vakfı (Haluk Kula,
 Burçak Görgün)
 Bekir Ağırır
 Tuğça Akbaytoğan
 Amira Akbıykoğlu
 İsmet Akça
 Emra Akçora
 Metin Akdemir
 Ahu Akgün
 Muhsin Akgün
 Neslinur Akgün
 Birol Akgüneş

Celal Akı
 Ali Ozan Akın
 Belgin Akın
 Sunay Akın
 İsa Akpınar
 Gülçin Aksoy
 Büke Akşehirli
 Ayfer Aktaş
 Emin Aktaş
 Güröl Erol Aktaş
 Tuba İrem Aktaş
 Şeyma Aktaş
 Özer Aktimur
 Emir Aktunç
 Nevin Aladağ
 Pamir Albayrak
 Karoly Aliotti
 Serhat Alkan
 Prof. Dr. Hasan Alpak
 Emin Alper
 Şengül Altan Arslan
 Halil Altındere
 Aslıhan Altuğ
 Ayşegül Altunay
 Francis Alÿs
 Selen Ansen
 Sercan Apak
 Burak Arıkan
 Sören Arke Petersen
 Emre Arolat
 Ali Arslan
 Kerem Arslanlı
 Rahmi Asal
 Selda Asal
 Aziz Ascioglu
 Maksut Aşkar
 Osman Atlas
 Andrea Aversa
 İsmail Ay
 Levent Aygöl

Dr. Mustafa Ayhan
 Burcu Balkaya
 Marc Barreda
 Tunç Başaran
 Sena Başöz
 İdil Bayar
 Türkan Baycan
 Haluk Baycan
 Emre Baykal
 Sevince Bayrak
 İffet Baytaş
 Melis Behlil
 Gökay Bektaş
 İsmail Bektaş
 Murat Belge
 Zeynep Berik
 Carlo Bernardini
 Gül Bolulu
 Natascha Bondo Bjørn
 Giulia Bruno
 Şener Bozdemir
 Fatih Berke Bozdemir
 Süleyman Mert Bozdemir
 Cafer Bozkurt
 Ece Bulut
 Halim Bulutoğlu
 Hera Büyüktaşçıyan
 John Campbell
 Rollo Campbell
 Güven Cavıldak
 Marzia Cerio
 Onur Ceritoğlu
 Taner Ceylan
 Emanuele Coccia
 Ben Cohen
 Olivier Collet
 Milo Conroy
 Giulia Corradi
 Mehmet Ali Cömertler
 Gerardo Cuevas

Nurdoğan Çakmak
Şirin Çelikel
Kerem Çelikel
Mukaddes Akay Çelikel
Sayim Çeper
Aşlı Çetinkaya
Elif Çivici
Evren Çubukçu
Müzeyyen Zeynep
Dadık Köstepen
David Daly
Orhan Debreli
Kirsten Degel
Patrick Degeorges
Necile Deliceoğlu
Burak Delier
Sinan Demir
Tekin Demir
Ahmet Demirel
Jared DesRuisseaux
Mark Dion
Felipe Dmab
Onur Aytaç Doğan
Kevin Downs
Elmgreen & Dragset
Ayşe Draz
Merve Elveren Tayfun
Ozan Eras
Sibel Erdamar
Fulya Erdemci
Sıdıka Hale Erdemci
Oğuz Erdin
Cevdet Ereğ
Köken Ergun
Ayşe Erkmən
Bülent Erkmən
Berrin Erkut
Ali Erkut
Yavuz Erkut
Alex Ernst

Suzi Erşahin
Norma Estellita Pessôa
İnci Eviner
Süreyya Evren
Wapke Feenstra
Jill Feldman
Melih Fereli
Begüm Özden Fırat
Linda Fisher
Isabell Flemming
Baptiste Gacoin
Leyla Gacoin
Banu Gaffari
Isadora Ganem
Fırat Genç
Alexandra Giniger
Andrew Goring
Oral Göktaş
Gaye Gönülal
Hasan Bülent Gözkan
Jorg Grimm
Jonah Groeneboer
Victoria Grolaux
Erdem Gül
Deniz Gül
Kevser Güler
Korhan Gümüş
Asena Günel
Yusuf Günay
Zeynep Gündoğan
Nazlı Gürlek
Stefanie Haferbeck
Frederikke Hansen
Ann Hatch
Stefanie Hessler
Ana Lucia Hortides
Richard Ingleby
Amparo Iranzo Bas
Yılmaz Işık
Emre Işık

Ekrem İmamoğlu
Yaman İrepoğlu
Harun İzer
Rodolphe Janssen
Şeyda Kahya
Dori Kiss Kalafat
Asuman & Adnan Kamışlı
Borga Kantürk
Hazım Kaplan
Banu Karaca
Cengiz Karadağ
Barış Karademir
Ercan Karakuş
Sercan Karakuş
Osman Karakülah
Gülsün Karamustafa
Serkan Karataş
Osman Kavala
Evrım Kavcar
Elif Kaya
Hakan Kaya
Nihat Keleş
Gürcan Keltek
Sarp Keskiner
Cem Kocabaş
Neslihan Koç
Ekin Kohen
Erol Kohen
Anders Kold
Muhammed Köse
Mert Ege Köse
Zeynep Kuban
Hakan Kurşun
Hacı Kuru
Aylin Kuryel
Funda Küçükylmaz
İlgın Külekçi
Gabriela de Laurentis
Sylvia Lee
Gaël Leininger

Filiz Leventoğlu
Helena Lin
Sinan Logie
Laura Lord
Domenica Mack
Mario Magnarelli
Rüya Amerinda Magnarelli
May Makki
Evrım Malkoç
Monica Manzutto
Büşra Marşan
Benjamin Maus
Hülya Mercan
Ümit Mesci
Ege Muallaoglu
Patricia de Muga
Nuray Muştı
Kaan Müjdecı
Begüm Nar
Jeremy Narby
Marcia Isadora Gertrud Neuner
Gabi Ngcobo
Rodrigo Alejandro Mallea Lira
Sibylla Wadjet Marina Snöfrid
Mallea Lira Ogland
Xenia Jane Alba Emily Asynja
Mallea Lira Ogland
Ceyla Okdelen
Timuçin Okdelen
Fusun Onur
Michele Orlando
Silvyo Ovadya
Yiğit Ozar
Nihat Ökten
Sadi Ökten
Buket Önem
Erhan Öner
Zeynep Öz
Prof. Mihriban Özbaşaran
Cenk Özbay

Prof. Mehmet Özdoğan
Sinan Özeren
Erkan Özgen
Özge Özgülyüz
Ferdi Özkan
Şenol Özkan
Birol Özkan
Prof. Dr. Emin Özsoy
İz Öztat
Ali Serhat Öztemir
Yalçın Kaan Öztemir
Onur Öztürk
Berk Öztürk
Kathy Pakay
Orhan Pamuk
Lizet Papo
Yavuz Parlar
Arif Pektaş
Jean-François Marie Maurice
Perouse
Mehmet Ali Polat
Amy Porteous
Elizabeth A. Povinelli
Manuel Raeder
Michael Rakowitz
Joan Ramon Escrivà Monzó
Janne Rauramo
Tobias Rees
Aykan Safoğlu
Melike Fatma Saka
Tim Saltarelli
Pınar Satioğlu
Madelon van Schie
Stephanie Schuitemaker
Katharina Schwerendt
Abdurrahman Sevimli
Mehlika Sevik
Zeynep Seyhun
Erinç Seymen
Wael Shawky

Kati Simon
Kirstie Skinner
Susanna Soels
Serdar Soydan
Hale Soygazi
Marc Spiegler
İhsan Tunca Subaşı
Laurent de Sutter
Ece Sükan
Aslı Sümer
Gencay Şahin
Ufuk Şahin
Emre Şan
Abdurrahman Şanlı
Ayten Şele
Özkan Şener
Berke Şener
Kaan Şener
Ayşe Şentürer
Emin Şenyer
Cemalettin Şerefli
Işıl Şipal
Yeşim Tabak
Fethi Tahrir
Yahya Burak Tamer
Serdal Taşkın
Ferhat Taşova
Mathias Taupitz
Adem Tekgöz
Ayça Telgeren
Ramazan Temel
Sevim Temür
Eyyup Teymur
Hüseyin Tok
Canan Tolon
Eren Tombuloğlu
Didem Toy
Tuğçe Tuna
Saffet Murat Tura
Erhan Tural

Prof. Dr. Nuri Turan
Ted Turner
Tuncay Turunç
Güler Turunç
Ceren Türkmenoğlu
UBX 127
Bilge Uğurlar
Muzaffer Uğurluol
Zafer Uğurluol
Tuğçe Ulugün
Şebnem Uztürk
Sevgi Ünsal
Hüma Üster
Adrián Villar Rojas
Jorien de Vries
Catherine Wang
Heather Ward
Stephanie Weber
Lawrence Weiner
Philipp Welzenberg
Tina Wentrup
Vincent Wierink
Haydar Yalçın
Tolunay Kazım Yarış
Ahmet Yavuz
Ömer Faruk Yavuz
Saliha Yavuz
Aylin Yazıcıoğlu
Emre Yeksan
Buse Yıldırım
Mine Yıldırım
Umut Yıldırım
Kamil Kahraman Yıldız
Bülent Yılmaz
Abdullah Yüce
Akram Zaataari
Ali Zan
Osman Zan
Tayfun Zan
Sezai Ozan Zeybek

Ödünç verenler Lenders

Sanatçılar ve The artists and

Annely Juda Fine Art
ArtSümer
CLEARING Gallery
Galerie Fons Welters
Galeria Joan Prats
Rolophe Janssen
Galeria Vermelho
Grimm Gallery
Ingleby Gallery
Krank Art Gallery
Massimo De Carlo, Milano –MDC
S.p.A.
Neugerriemschneider GmbH
Pilar Corrias
Sadie Coles HQ
Wentrup Gallery, Berlin

Collection Adam Green Art Advisory
Collection Amparo Iranzo Bas
Collection Ann Hatch
Collection Ceyla Okdelen
Collection Elif Kamışlı
Collection Enric Ruiz-Geli
Collection Esra Nazlı
& Sercan Apak
Collection Helene Schmitz
Collection Mauro De Iorio
Collection Regen Projects
Collection Rollo Campbell
Collection Vincent Wierink
Defares Collection
PCP Collection
The Ekard Collection

Sponsorlar

Sponsors

2006-2026 Bienal Sponsoru
2006-2026 Biennial Sponsor
Koç Holding

Kurucu Sponsor
Founding Sponsor
Eczacıbaşı Topluluğu

İKSV
Resmi Konaklama Sponsoru
Official Hotel Sponsor
The Marmara Collection

Otomotiv Sponsoru
Automotive Sponsor
Ford Otomotiv San. AŞ

Özel Proje Sponsorları
Special Project Sponsors
Koçtaş
Tekfen Holding
WE Soda LTD.

Katkı Sağlayan Kuruluşlar
Contributing Corporations
Anadolu Efes
Arçelik
Facebook
Arlight Aydınlatma
The Stay
Aygaz
Opet
Tüpraş
Allianz Türkiye
The Ritz-Carlton
Soho House
Tonwelt

2015-2024 Boya Sponsoru
2015-2024 Paint Sponsor
Polisan Kansai Boya

Bienal Destekçileri
Biennial Supporters
Adeka İlaç San. ve Ticaret AŞ
Alarko Eğitim Kültür Vakfı
Ali Raif İlaç Sanayi AŞ
Champagne Richard Cheurlin
Citibank
Eva Barlas
Fulin Güzeldere & Altuğ Güzeldere
Green Board®
İçdaş Çelik Enerji Tersane ve Ulaşım Sanayi AŞ
JPA International
Kurukahveci Mehmet Efendi Mahdumları Ltd. Şti.
Meke AŞ
Penti Giyim Ticaret AŞ
Philippe Olivier
QNB Finansbank
Sevil Dolmacı Art Consultancy
Sotheby's
Tacirler Yatırım Menkul Değerler AŞ
TAV Airports
Tempo
Türk Ekonomi Bankası (TEB)
Ümit Hergüner & Ayşe Bilgen
Zorlu Holding

Türkiye’den sanatçıların eser üretimleri SAHA, bienal küratörü ve sanatçılarının konaklamaları SAHA Residency tarafından desteklenmiştir.

The participation of the artists from Turkey is supported by SAHA, and the accomodation of the Biennial curator and artists are supported by SAHA Residency.

Katkıda Bulunan Kurumlar

Contributing Institutions

VIA Art Fund
Mondriaan Fund
Goethe-Institut Istanbul
Embassy of France in Ankara
Consulate General of France in Istanbul
Canada Council for the Arts
Consulate General of the Kingdom of the Netherlands in Istanbul
Institut für Auslandsbeziehungen
Institut Français
Institut Français Istanbul
SPOT Projects
Phileas – A Fund for Contemporary Art
Konstnärsmännen
British Council
Outset Netherlands
Outset Scotland
CultureIST Foundation
Adam Mickiewicz Institute
Culture Ireland
Federal Chancellery of Austria
The Swedish Art Grants Committee & IASPIS
Bernard van Leer Foundation
Danish Arts Foundation
US Embassy Ankara
Acción Cultural Española (AC/E)
Arts Council England
Flanders State of the Art

La Quadriennale di Roma – Q-International
Berlin Senate Department for Culture and Europe
Embassy of Korea in Ankara
Italian Cultural Institute
TBA21–Academy
Consulate General of Brazil in Istanbul
Austrian Cultural Forum Istanbul
Embassy of the Czech Republic in Ankara

Mekân Destekçileri

Venue Supporters

Anadolu Kulübü
Finia Yapı Emlak Geliştirme ve Tic. AŞ
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Pera Müzesi
Saint-Joseph Lisesi

Basın Sponsorları

Press Sponsors

Birgün
Cumhuriyet
Daily Sabah
Hürriyet
Posta
Sabah

Televizyon Sponsorları

TV Sponsors

A Para
Bloomberg HT
Habertürk
NTV
TRT
Woman TV

Dergi Sponsorları
Magazine Sponsors

Artsy
Art Unlimited
Atlas
Bone Magazine
Flash Art
GQ
Home Art
The Guide İstanbul
İstanbul Life
Magma
Maison Française
OT
Sinema Se7en
Socrates
Time Out İstanbul
Vogue

Radio Sponsorları
Radio Sponsors

Açık Radyo
Best FM
Joy FM
Kafa Radyo
NTV Radyo
Radyo Eksen
Radyo Slow Time
Radyo Voyage

İKSV
Taşıyıcı Sponsoru
Carrier Sponsor
DHL

İKSV
Sigorta Sponsoru
Insurance Sponsor
Zurich Sigorta

İKSV
Servis Sponsorları
Service Sponsors

Sağlık
Healthcare
Amerikan Hastanesi

Kurumsal Eğitim
Corporate Education
Navitas

Stratejik Araştırma
Strategic Research
GfK

CRM Yazılım
CRM Software Development
AGC

CRM Danışmanlığı
CRM Consultancy
directComm

Web Sitesi Geliştirme
Website Development
madebycat

Mobil Uygulama Yazılım
Mobile App Development
lodos

Bienal Kampanyası
Biennial Campaign
TBWA İstanbul

İstanbul Bienali'nin tanıtım çalışmalarındaki destekleri için teşekkür ederiz.
We acknowledge their kind support towards the promotion of Istanbul Biennial.

Engageya
T24
Kentvizyon
İGA PASS
Bundle
Artfulliving
Yandex Navigasyon
OMD
Beşiktaş JK
Şehir Hatları

İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 16. İstanbul Bienali'ni ziyaretçilerle ücretsiz olarak buluşturan 2007-2026 Bienal Sponsoru Koç Holding'e teşekkür eder.

Istanbul Foundation for Culture and Arts acknowledges the invaluable contribution of 2007-2026 Biennial Sponsor Koç Holding towards making free admission to the biennial possible for all visitors.

Yedinci Kıtı: Saha Raporu

The Seventh Continent: Field Report

Bu saha raporu, İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından, Nicolas Bourriaud'nun küratörlüğünde düzenlenen 16. İstanbul Bienali kapsamında yayımlanmıştır.

This field report is published by the Istanbul Foundation for Culture and Arts within the scope of the 16th Istanbul Biennial, curated by Nicolas Bourriaud.

Yayın Yönetmeni

Managing Editor

ERİM ŞERİFOĞLU

Editör

Editor

NİLÜFER ŞAŞMAZER

Çeviri

Translation

Tümünü Yanıtlı | Reply to All EN-TR

ÇİĞDEM ÖZTÜRK &

ŞEYDA ÖZTÜRK

Yedinci Kıtı | The Seventh

Continent FR-EN

BAPTISTE GACOIN

Yedinci Kıtı | The Seventh

Continent FR-TR

NERMİN SAATÇIOĞLU

Önsöz | Foreword TR-EN

KUTAY KENCE

Redaksiyon

Copyediting

EMRE AYVAZ TR

MELISSA LARNER EN

Tasarım ve Sanat Yönetimi

Design and Art Direction

ONAGÖRE (OKAY KARADAYILAR,

ALİ TAPTIK)

Fotoğraflar

Photography

SAHİR UĞUR EREN

(aksi belirtilmedikçe | unless otherwise noted)

JULIA ANDRÉONE (256)

Kullanılan görsellerin hepsinin telif hakları tasdiki için gerekli gayret gösterilmiştir. Herhangi bir eksiklik tamamen kasıtsızdır ve eksiklikler sonraki edisyonlarda tamamlanacaktır. | Necessary efforts have been made to verify the copyright of all images used. Any deficiencies are completely unintentional and will be completed in subsequent editions.

Yazı Karakterleri

Typefaces

Ano Black – GARETH HAGUE

Fern – DAVID J. ROSS

Pitch – KRIS SOWERSBY

Caslon's Egyptian – FONT BUREAU

Baskı ve Cilt

Printing and Binding

Ofset Yapımevi

Şair Sokak No: 4, Çağlayan,

İstanbul, Turkey

T: +90 (212) 295 86 01

F: +90 (212) 295 64 55

Sertifika No: 12326

ISBN 978-605-5275-70-9

© 2019

İstanbul Kültür Sanat Vakfı
Istanbul Foundation for Culture
and Arts

Görseller © Sanatçılar ve
Fotoğrafçılar
Images © Artists and
Photographers

Bilimsel ve eğitsel amaçlara
yöneliktir.

Intended for scientific and
educational purposes.

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 means, including photocopying, recording or other information retrieval systems, without the written consent of the Istanbul Foundation for Culture and Arts.

Bu kitapta yer alan görüş ve düşünceler yazarlarına aittir, İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın görüşü 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 the Istanbul Foundation for Culture and Arts.

Bandrol Uygulamasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik'in beşinci maddesinin ikinci fıkrası çerçevesinde bandrol taşıması zorunlu değildir.

İstanbul Bienali
Istanbul Biennial

İstanbul Kültür Sanat Vakfı
Istanbul Foundation for
Culture and Arts

Nejat Eczacıbaşı Binası
Sadı Konuralp Caddesi No: 5
Şişhane 34433, İstanbul, Turkey
T: +90 (212) 334 07 00
F: +90 (212) 334 07 01
bienal.iksv.org

