

İkinci Sergi
Kitap 1/2
Second Exhibition
Book 1/2

IN MEMORIAM
ALİ CAN ERTUĞ
ANISINA

İkinci
Sergi

Second
Exhi-
bition

İkinci Sergi Kitap 1/2
Second Exhibition Kitap 1/2

ISBN 978-975-6959-41-1

Editor | Editor

İlkay Balıç

Türkçeden İngilizceye Çeviri

Translation from Turkish to English

Nazım Dikbaş

Türkçe Düzelti | Turkish Proofreading

Emre Ayvaz

İngilizce Düzelti | English Proofreading

Ziya Dikbaş

Tasarım | Design **Esen Karol**

Baskı ve Cilt | Printing and Binding

Ofset Yapımevi

Şair Sokak No: 4 Çağlayan Mahallesi

Kağıthane 34410 İstanbul, TR

T: +90 212 295 86 01

© 2010 ARTER

Metin | Text:

© **Emre Baykal**

Fotoğraflar | Photographs:

Sanatçıların izniyle

Courtesy of the artists

Bu kitabın bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için
yapılacak kısa alıntılar ve seçili görsel
malzeme dışında yayıncının yazılı izni
olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

All rights reserved. No part of this
book may be reproduced in any form
or by any means without permission in
writing from the publisher, except by
a reviewer who may quote brief
passages and use selected visual
material in a review.

ARTER

sanat için alan | space for art

İstiklal Caddesi No: 211

34433 Beyoğlu, İstanbul, TR

T: +90 212 243 37 67

F: +90 212 292 07 90

E: info@arter.org.tr

www.arter.org.tr

Bu kitap, ARTER'de 28 Kasım 2010–27 Şubat 2011 tarihleri arasında
gerçekleştirilen “İkinci Sergi”ye eşlik etmektedir ve
sergi kapsamında yayımlanan iki kitaptan birincisidir.

This book accompanies “Second Exhibition” realised at ARTER between
28 November 2010–27 February 2011 and is the first of the
two publications printed within the scope of the exhibition.

ARTER

Yürütme Kurulu Başkanı

Chairman of the Board

Ömer M. Koç

Vehbi Koç Vakfı Genel Müdürü

President, Vehbi Koç Foundation

Erdal Yıldırım

VKV Kültür Sanat Danışmanı

VKF Culture and Arts Advisor

Melih Fereli

Genel Koordinatör, Küratör

General Coordinator, Curator

Bahattin Öztuncay

Sergiler Direktörü, Küratör

Exhibitions Director, Curator

Emre Baykal

Sergiler Direktör Yardımcısı

Assistant Exhibition Director

İtir Bayburtluoğlu

Sergi Koordinatörü

Exhibition Coordinator

Başak Doğa Temür

Proje Yöneticisi | Project Manager

Muhittin Murat Alat

Dokümantasyon Sorumlusu

Documentation Officer

Sedat Öztürk

Ofis Sorumlusu | Office Executive

Berna Us Özgüven

Danışma Sorumlusu

Information Operator

Nilüfer Kara

Grafik Tasarım | Graphic Design

Esen Karol

Mimar, Sergi Tasarımı

Architect, Exhibition Design

Nilüfer H. Konuk

Medya Koordinatörü

Media Coordinator

İdil Kartal

Editor | Editor

İlkay Balıç

Işık Tasarımı | Lighting Design

Kemal Yiğitcan

Güvenlik | Security

Koray Akbaş, Turgay Demiralay,

İsa Karamehmeto, Mehmet Ali Kartal,

Ali Murat Kılıçkap, Osman Kurnaz,

Tuğrul Ercan Örgün, Kayhan Şamcı

Yardımcı Hizmetler | Services

Hasan Altunbaş, Hüseyin Genç,

Özkan Kaya, İsmail Taşdemir

Teşekkürler

Acknowledgements

Aleko Kiracı

Atsushi Wakimoto

Ayşenur Topçuoğlu

Burcu Yağız Yancıtarol

Çağrı Gökdemir

Cınar Narter

Dr. Rene Naccachian

Gökhan Ayaydın

Halil Uzdil

Katya Kiracı

Lea Kamhi

Metin Usta

Mustafa Ercan Zırh

Nevzat Ayaydın

Nihal Emsal

Oktay Anılanmert

Sadife Karataş Kural

Selen Korkut

Serkan Ağırşöl

Veysel Gençten

Widad Nash

Yeşim Bakırküre

Zeynep Demirsü

Zeynep Sevil Güven

Zuhul Ulusoy

ARTER,

AYGAZ A.Ş. ve ARÇELİK A.Ş.'ye

değerli destekleri için

teşekkür eder.

ARTER would like to thank

AYGAZ A.Ş. and ARÇELİK A.Ş.

for their kind support.

Mücadele İçin Alan | Space for Struggle

Emre Baykal

6 | 7 <-> 174 | 173

.-_-. , 24 | 25

Halil Altındere, 36 | 37

Burak Arıkan, 46 | 47

Volkan Aslan, 52 | 53

Vahap Avşar, 62 | 63

Banu Cennetoğlu – Yasemin Özcan Kaya, 74 | 75

Ayşe Erkmen, 86 | 87

Hafriyat; 98 | 99

Murat Akagündüz, 108 | 115

Antonio Cosentino, 104 | 113

extramücadele, 108 | 113

İnci Furni, 108 | 115

Mustafa Pancar, 108 | 113

Ali Kazma, 116 | 119

Aydan Murtezaoğlu – Bülent Şangar, 122 | 123

Ahmet Öğüt, 136 | 137

İz Öztat, 146 | 147

Cengiz Tekin, 154 | 157

Canan Tolon, 164 | 165

Mücadele İçin Alan

EMRE BAYKAL

“İkinci Sergi”, kendini “sanat için alan” olarak tanımlayan ve bu tanımın geniş çerçevesini sanatçılarla birlikte içinden geçeceği türlü üretim süreçlerinden edinilecek deneyimlerle doldurmayı hedefleyen yeni bir sanat kurumunun, kendi mekânında gerçekleştirdiği ikinci proje. ARTER, 8 Mayıs 2010’da Vehbi Koç Vakfı Çağdaş Sanat Koleksiyonu’ndan işler gösteren “Starter” sergisi ile açıldı. Açılış sergisinin adının işaret ettiği “başlangıç” aslında birçok yöne doğru çatallanan bir yolun başlangıcını ima ediyor: Son yıllarda Türkiye’de çağdaş sanatın hızla evrilen bağlamına dair olumlu gelişmeleri akla getirirken, henüz genç ama iddialı bir uluslararası çağdaş sanat koleksiyonunun kararlılıkla genişletileceğinin müjdesini veriyor; ve sonrasında, halen projelendirme aşamasında olup önümüzdeki yıllarda hayata geçirilmesini umduğumuz bir müze kompleksini bir kez daha duyurmuş oluyordu.

ARTER’in izleyici ve sanatçılarla iletişimini başlatan “Starter”, bu yeni kurumun açılış sonrasında izleyeceği programı örneklemek üzere kurgulanmamıştı. ARTER, Vehbi Koç Vakfı’nın kurumsal çatısı altında tasarlanıp hayata geçirilmiş bir proje alanı olmakla birlikte, gelecekteki müze projesi için oluşturulan koleksiyonun süreli sergilerle de olsa gösterileceği bir müze mekânı değil. Programın ilk birkaç yılı boyunca ikinci bir koleksiyon sergisi

Space for Struggle

EMRE BAYKAL

ARTER is a new art institution defining itself as a “space for art”, that intends to accomplish this definition in the broadest possible sense, by way of experiences accumulated in the course of diverse production processes focusing on the artist. “Second Exhibition” is the second project this institution has realised within its own space. ARTER opened on 8 May 2010 with the exhibition titled “Starter” that showed works from the Vehbi Koç Foundation Contemporary Art Collection. That “start” the title of the opening exhibition referred to actually implies the starting point of a route that will bifurcate in various directions: while evoking the promising developments in recent years regarding the rapidly evolving context of contemporary art in Turkey, it heralded determination for the expansion of a fledgling but ambitious international contemporary art collection; and furthermore it announced once again a museum complex project, that is presently in the preparatory stages and will be realised in coming years.

The “Starter” exhibition that inaugurated ARTER’s communication with viewers and artists was not planned with the intention of exemplifying the programme this new institution would follow after its opening. Despite being a project space designed and realised within the institutional framework of the Vehbi Koç Foundation, ARTER is not a museum space where the collection formed for the future museum will be displayed

planlanmıyor. "İkinci Sergi"den önce ARTER'de yer alan açılış sergisi "Starter", bu anlamda istisnai bir başlangıç olarak değerlendirilmeli.

ARTER'de düzenlenen sergiler sıralamasındaki yerini ismine taşıyan "İkinci Sergi", koleksiyondan bağımsız oluşu ve yeni üretimlerle gerçekleştirilmiş olması nedeniyle, bu kurumsal mekânda bundan sonra izlenecek programı temsil eden ilk sergi ve dolayısıyla ARTER'in de "birinci" sergisi. Serginin adındaki sayısal referans, bir sanat kurumunun sanatsal etkinlik programı içindeki ardışıklığı, ve sayma eylemindeki devamlılıkta olduğu gibi, kurumsal bir sürekliliği hatırlatmak istiyor. Ayrıca sanat kurumlarının başarı ölçütünün genellikle üretilen içerikten ziyade sayısal değerlerle eşlenişine (izleyici sayısı, medyada çıkan haberlerin satır-sütun sayısı, o güne kadar gerçekleştirilen sergilerin sayısı, vb.) ve rakamsal değerlerin kurumlar açısından taşıdığı birincil öneme de ironik bir gönderme yapıyor.

"İkinci Sergi", Türkiye'de çağdaş sanat alanının hızlı bir ivmeyle hareketlenmesine karşın, sanat üretiminin desteklenmesine yönelik acil gereksinime henüz kurumsal anlamda sürdürülebilir bir yanıt verilememiş olmasından hareketle, teşvik ettiği yeni üretimler yoluyla "kurum"a yeniden bakmayı öneriyor. Bu yeni üretimlerin ortak bağlamı, son yıllarda Türkiye'nin topyekûn içinden geçmekte olduğu ve sanat kurumlarında da gözlemlenen dönüşüm süreçleri dikkate alınarak, merkezinde sanatın bulunduğu geniş bir çerçevede kurum ve kurumsallaşma kavramları etrafında kurgulanıyor.

albeit in temporary exhibitions. Another exhibition based on the institutional collection is not being planned for the first few years of the programme. In this regard, the opening exhibition "Starter" that took place at ARTER before the "Second Exhibition" must be considered an exception.

ARTER's "Second Exhibition", which assumes as a title its chronological order among exhibitions organised here, is in fact the "first" exhibition at ARTER in that it is realised independently from the collection and with new productions, and denotes the programme that will be adhered to from now on. The numerical reference in the title seeks to evoke the sequentiality within the programme of artistic events at an art institution as well as an institutional continuity, similar to the perpetuity inherent in the act of counting. It also ironically references the criterion of an art institution's success usually associated with numerical values rather than the content produced (viewer figures, the number of lines-columns published in reports in the media, the number of exhibitions realised so far, etc.) and the primary importance of numerical values for institutions.

"Second Exhibition" departs from the lack so far of any institutional and sustainable response to the urgent requirement for support towards artistic production despite the rapid growth of contemporary art in Turkey, and proposes a fresh look at the "institution" via new productions it has facilitated. In consideration of the processes of transformation that Turkey as a whole is passing through and that are also observable in art institutions, the shared

“İkinci Sergi”, ilk örneklerini 1970’lerde Avrupa ve Amerika’da veren, 1980’lerden sonra içeriden bir eleştiriyle kendisini revize edip sorunsallaştırdığı alanı genişleten ve 2000’li yıllarda tekrar tartışmaya açılarak yeni sanat kurumsal oluşumlara rehberlik etme kapasitesi araştırılan “kurumsal eleştiri” pratikleriyle akrabalıklar taşısa da, bu pratiklere sanat tarihsel anlamda doğrudan referans vermeyi hedeflemiyor. Daha ziyade, son on yılda Türkiye’de sanat alanındaki kurumsallaşma çabalarını ve bunun etrafında gelişen tartışma ortamını kendine başlangıç noktası olarak alıp, yeni açılan bir sanat kurumunun sanatçılarla birlikte deneyimleme, öğrenme ve oluşturma isteğini uygulamaya sokuyor.

Yeni işlerin üretilmesinde sanatçılarla birlikte olma fikriyle başlatılan ve küratörlüğünü üstlendiğim bu projenin kavramsal çerçevesini belirlerken, bugüne kadar İstanbul’un önde gelen kimi sanat kurumlarıyla çalışmış olmamın ve bu kurumlarda yaşadığım deneyimlerin de rol oynadığını belirtmem lazım. İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nın düzenlediği İstanbul Bienali, İstanbul Bilgi Üniversitesi tarafından açılan Santralistanbul, kısa bir süre için de olsa Depo, şimdi ise Vehbi Koç Vakfı tarafından hayata geçirilen ARTER’deki çalışmalarım sırasında, sanat kurumlarının kendilerini oluşturma süreçlerinin ve bu doğası gereği sancılı sürecin taşıdığı sorun ve açmazların parçası ve tanığı oldum. Sanat kurumu, sanatçı ve izleyici arasında kurulması gereken üretken ilişki ve iletişim; içeride/dışarıda olma karşıtlığında değil, ancak şeffaf, akışkan ve üretken bir “birlikte olma” ve oluşturma istemiyle, beraber yeni riskler alma cesaretiyle mümkün olabiliyor.

context of these new works is constructed around the concepts of the institution and institutionalisation in a wider framework with art at its centre.

The first examples of "institutional critique" practices emerged in the 1970s in Europe and America, and extended the field they problematised via an internal revision in the 1980s and were re-opened to debate in the 2000s to investigate their capacities to provide guidance to new art institutional formations. Although the "Second Exhibition" does have certain affinities with these practices, it does not intend to make direct art historical references to them. Rather, it departs from the efforts of institutionalisation that have taken place in Turkey in the field of art, especially during the last decade and from the discussions developed around these. It also puts into practice the desire of a newly opened art institution to experience, learn and take shape in collaboration with artists.

I must state that my previous work at a number of leading art institutions in Istanbul and the experiences I thus gained also played a role in determining the conceptual framework for this project that was inaugurated with the idea of collaborating with artists to produce new works. During my work at the Istanbul Biennial organised by the Istanbul Foundation for Culture and Arts, at Santralistanbul affiliated with Istanbul Bilgi University, for a short period of time at Depo and now at ARTER, a project realised by the Vehbi Koç Foundation, I became both part of, and witness to the formation process of art institutions and the problems and dilemmas this naturally complicated process

Türkiye’de çağdaş sanatın yakın zamana kadar bir tamamlayıcısı hep eksik kalan bu sacayağına (sanat kurumu-sanatçı-izleyici), bugün artık müze, galeri, pazar, koleksiyon gibi farklı farklı kulvarlarıyla birlikte, güçlü bir bileşen olarak “kurum” da ekleniyor. Son on yıldır Türkiyeli sanatçıların uluslararası sanat kurumlarıyla artık olgunluk dönemine giren kesintisiz işbirlikleri; uluslararası ve yerel pazarda yaşanan canlılık; yeni ve iddialı sanat kurumlarının art arda belirmeye başlaması gibi gelişmeler, içinden geçmekte olduğumuz kurumsallaşma dönemine dair algı, beklenti ve kaygılarda ortaklıklar kadar farklılıklar da yarattığı için, sanatın kendi içinden doğacak eleştirel bir sürecin rehberliğine Türkiye’de bugün her zamankinden daha fazla ihtiyaç duyuluyor. Oysa 2000’li yıllara kadar Türkiye’de çağdaş sanat alanının İstanbul Bienali dışında kurumsal tamamlayıcıları henüz sahnede yoktu. Bu nedenle de, köklü bir kurum geleneğinin sanata zaten hakim olduğu Batı’da en canlı ve erken dönemini 1970’li ve 1980’li yıllarda yaşadktan sonra bugün halen sürdürülmekte ve tartışılmakta olan kurumsal eleştiri pratikleri, Türkiye’de eşzamanlı olarak ve aynı şiddette deneyimlenememişti.

1970’li yıllarda bazı sanatçılar, sanatın üretim, sunum, dolaşım, iletişim ve dağıtım yöntemlerini, yani sanat kurumunun ta kendisini sorgulayarak kendi sanatsal pratiklerinin konusuna dönüştürdüler; kurumun (o dönem özelinde daha ziyade müzenin) büyüünü bozmaya ve kurumsal çerçevenin sınırlarını kırmaya çalışıp, sanatçı-sanat yapıtı-izleyici-müze eksenlerindeki ilişkileri ve sanat kurumunun ideolojik ve toplumsal fonksiyonlarını yapıbozuma uğratan stratejiler geliştirip, bu doğrultuda işler ürettiler.

bears. The productive relationship and communication that must be established between the art institution, the artist and the viewer is rendered possible not within an oppositional status of being inside/outside, but with a transparent, fluid and productive desire to collaborate and to create, and with the courage to take new risks together.

The contemporary art scene in Turkey that until recently always lacked one of the essential components of the tripod constituted by the art institution, the artist and the viewer, now witnesses the articulation of the "institution" as a powerful constituent, complete with the whole gamut of channels it offers, including the museum, the gallery, the market and the collection. Developments like the ongoing collaborations between artists from Turkey and international art institutions have entered its mature period in the last ten years; the recent activity witnessed in the international and local market; and the proliferation of new and ambitious art institutions, create not only similarities but also differences in perceptions, expectations and concerns regarding this period of institutionalisation. Therefore the need for the guidance of a critical process borne from within art is today more urgent than ever. Until the 2000s, apart from the Istanbul Biennial, the institutional constituents of the field of contemporary art in Turkey had not taken to the stage. This is why practices related to institutional critique were not experienced in Turkey simultaneously or with the same intensity as in the West, where an established institutional tradition already dominant in the field of art had triggered such artistic strategies that lived their early and strongest period in the 1970s and 1980s, and have continued and remained a topic of debate to date.

Belçikalı sanatçı Marcel Broodthaers, 68'in coşkulu atmosferinde, bir grup arkadaşıyla sanat ve toplum ilişkilerinin tartışıldığı toplantılar düzenliyordu. Kendi stüdyosunda yapılacak bir toplantı öncesinde yeterli sandalyesi olmadığını fark eden sanatçı, bir nakliyat şirketinden eser taşımada kullanılan sandıklar ödünç aldı. Üzerlerinde sanatla ilgili işaretler de bulunan bu sandıkları, evindeki stüdyo mekânında bir yerleştirme gibi düzenleyen Broodthaers, böylelikle kurmaca müzesi "Musée d'Art Moderne, Département des Aigles"i (Modern Sanat Müzesi, Kartallar Bölümü; 1968) kendi evinde başlatmış oldu [1]. Broodthaers'in çeşitli sergiler, film gösterimleri düzenlediği ve yeni bölümler ekleyerek genişlettiği bu kurmaca müze, bir yıl sonra sandıklar nakliyat şirketine geri gönderilene kadar sanatçının evinde kalacak, daha sonra da farklı formatlar altında müze ve *kunsthalle*'lerde, ardından da Harald Szeemann küratörlüğündeki documenta 5'te (1972) gösterilecekti. Kurumsal eleştiri pratiklerinin öncü projelerinden biri olan "Musée d'Art Moderne, Département des Aigles", klasik resimlerin röprodüksiyonlarını sergileyerek orijinal ve kopya kavramlarını; işin adında da kullandığı, güç ve zaferin simgesi kartal imgesini çoğaltarak hükümlanlığına işaret ettiği kurumun fonksiyonunu ve sanatın kitlelere sunum yollarını tartışmaya açıyordu.

Yine 1960'lı yılların sonlarında Hans Haacke, sanat dünyası, müzeler ve şirketler arasındaki ilişkileri açığa çıkaran, hamilik ve sponsorluk sistemi içinde sanat ve sermaye arasındaki kârlılık alışverişini gündeme getiren işler gerçekleştirdi. 1970'te Museum of Modern Art'da düzenlenecek bir sergi için "MoMA Poll / MoMA Oylaması" adında,

1 Marcel Broodthaers, "A conversation with Freddy de Vree, 1969" (1969), *Institutional Critique: an Anthology of Artists' Writings* içinde, editörler Alexander Alberro ve Blake Stimson. MIT Press (Cambridge, 2009), s. 82-84.

In the 1970s, several artists transformed methods of artistic production, presentation, circulation and distribution, in other words, they transformed the art institution itself into the subject matter of their artistic practices; and by attempting to demystify the institution (in the specific context of the period, this was mostly the museum) and to breach the borders of the institutional framework, they developed strategies that deconstructed relationships along the artist-art work-viewer-museum axis and the ideological and social functions of the art institution by producing works along this trajectory.

In the euphoric atmosphere of '68, the Belgian artist Marcel Broodthaers organised meetings with his friends where the relationship between art and society was discussed. Before a meeting in his own studio he realised that he did not have enough chairs to go around, and decided to borrow crates used to transport art works from a transportation company. Organising these crates that featured signs related to art in the form of an installation in the studio space at his home, Broodthaers thus inaugurated his fictitious museum "Musée d'Art Moderne, Département des Aigles" (Modern Art Museum, Department of Eagles; 1968). [1] This fictitious museum where Broodthaers organised various exhibitions and screenings and expanded by adding new departments would remain in the artist's home until the crates were sent back to the transportation company a year later, and the museum itself would be exhibited at museums and *kunsthallen* in various formats, and finally at documenta 5 (1972) that was curated by Harald Szeemann. "Musée d'Art Moderne, Département des Aigles", a pioneering project of institutional critique

1 Marcel Broodthaers, "A conversation with Freddy de Vree, 1969" (1969), in *Institutional Critique: an Anthology of Artists' Writings*, eds. Alexander Alberro and Blake Stimson. MIT Press (Cambridge, 2009), pp. 82-84.

izleyicilerin katılımını gerektiren bir oylama projesi geliştiren Haacke, anket sorusunu serginin açılacağı gün açıkladı: "Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon's Indochina Policy be a reason for you not voting for him in November?" [2] (Vali Rockefeller'ın Başkan Nixon'ın Hindini politikasını kınamamış olması Kasım ayında ona oy vermemeniz için bir sebep olabilir mi?) Yapıtın objesini, içine oy pusulalarının atıldığı iki şeffaf kutu oluşturuyordu.

Aynı dönemde kurumsal eleştiri üzerine işler gerçekleştiren Daniel Buren, ilk kişisel sergisinde galerinin girişini ünlü renk şeritleriyle kapattı. Kamusal alanda gerçekleştirdiği projelerin yanı sıra, bugün kurumsal eleştiri literatürü içinde önemli yeri olan eleştirel metinler yazdı. Kurumsal eleştirinin bu ilk temsilcilerinin çoğu, kariyerlerinin ilerleyen yıllarında, eleştirdikleri kurumların bolca ilgi gösterdikleri sanatçılar arasında yerlerini alsalar da, sanatın içinde varolduğu bağlamı sorgulayan bir düşünce kanalını açan da yine onlar olmuştur.

1980'li ve 1990'lı yıllarda kurumsal eleştiri müze ve galeri sisteminin dışına taşmaya başladı. Öncülerinin açtığı kanalda ilerleyen birçok sanatçı, eleştirdikleri kurumun tanımını biraz daha genişleterek, sanat alanının –sanatçının kendisi de dahil olmak üzere– bütün aktörlerini kurumsal yapının bir parçası olarak ele aldılar. Kurumsal eleştirinin en aykırı sanatçılarından Andrea Fraser, 1989'da Philadelphia Museum of Art'ta müze rehberi kimliğine bürünerek gerçekleştirdiği "Museum Highlights" adlı performansta, sanat tarihinin yapıtlarını abartılı jestlerle anlatırken kullandığı

2 Rosalyn Deutsche, "O Kadar da Yönetilmiyor Olma Sanatı", *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları* içinde, derleyenler Pelin Tan ve Sezgin Boynik, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları (İstanbul, 2007), s. 88.

practices, opened to debate the concepts of the original and the copy by exhibiting reproductions of classical paintings; the function of the institution, by pointing to its dominance and reproducing the image of the eagle, the symbol of power and victory; and the methods of presenting art to society.

Again in the late 1960s, Hans Haacke realised works that revealed the connections between the art world, museums and companies, and focused on the exchange based on profitability between art and capital within the system of patronage and sponsorship. Haacke developed a poll project that required viewer participation titled "MoMA Poll" for an exhibition organised in 1970 at the Museum of Modern Art, and on the day of the exhibition's opening he revealed the survey question as follows: "Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon's Indochina Policy be a reason for you not voting for him in November?" [2] The object of the work was two transparent boxes in which ballot papers would be dropped.

Daniel Buren also produced works on institutional critique during the same period, and in his first solo exhibition closed off the entrance of the gallery with his famous coloured stripes. In addition to the projects he realised in public space, he also wrote critical texts that today occupy a significant place within the literature on institutional critique. Although the majority of the first representatives of institutional critique, in their later careers, took their place among artists that the institutions they criticised showed ample interest in, they nevertheless

2 Rosalyn Deutsche, "O Kadar da Yönetilmiyor Olma Sanatı", in *Olaslıklar, Duruşlar, Müzakere: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları*, eds. Pelin Tan and Sezgin Boynik, İstanbul Bilgi University Press (İstanbul, 2007), p. 88.

jargonun aynısıyla müzenin tuvalet, kafeterya gibi birimlerini de anlatıyordu. Yazıları kurumsal eleştirinin temel metinleri arasında bulunan Andrea Fraser'ın en çok tartışma yaratan işlerinden biri, hiç kuşkusuz, bir koleksiyonerle imzaladığı sözleşme gereği belli bir ücret karşılığında onunla otel odasında geçirdiği bir saatin video kayıtlarıyla oluşturduğu "Untitled" (2002) adlı video performanstır. Fraser, kendi bedenini sanat yapıtının malzemesine dönüştürdüğü bu performansla, sanatın üretim süreci içine koleksiyonerin kendisini de katarak, sanat yapıtının değerinin nasıl belirlendiğini de tartışmaya açmış oluyordu. [3]

Sanatın kurumlarını eleştirmeye yönelik tüm bu strateji ve pratiklerin, bir süre sonra kurumlar tarafından benimsenip, aranır ve gösterilir hale gelmesi, kurumsal eleştirinin 2000'li yıllarda yine sıkça tartışılıp revize edilmesi ihtiyacına yol açtı. "Kurumsal Eleştiriye Şimdi Ne Olacak" [4] adlı yazısında Trude Iversen, "kurumsal eleştiri yapan sanat, eleştirisinin objesi tarafından başlatıldığında ne kadar eleştirel olabilir?" diye soruyor, Andrea Fraser'dan alıntılıyarak "kurumların eleştirisinden, eleştirinin kurumuna" [5] geçildiğini ifade ediyordu. 2000'li yıllarda kurumsal eleştiri bir yöntem ve sanat pratiği olmanın yanı sıra, hatta belki de daha sıklıkla, akademik tartışmalar için yeni bir platform; yeni açılan sanat kurumlarının küratör ve yöneticilerinin içinde çalıştıkları yapıları şekillendirirken hiza alacakları teori ve tartışmalar için bir zemin oluşturdu; sert eleştirilere tabi tutuldu.

3 Bordowitz, Gregg, "What Do We Want from Art, Anyway? A Conversation", *Artwurl*, no. 6, August 2004, www.artwurl.org/pdf/INT026.pdf

4 Trude Iversen, "What Now for Institutional Critique", *The New Administration of Aesthetics* içinde; editörler Tone Hansen ve Trude Iversen. Torpedo Press, 2007.

5 Andrea Fraser, "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique," *Artforum* 44 (Eylül 2005), s. 278–283.

opened a channel of thought that questioned the context within which art exists.

In the 1980s and the 1990s, institutional critique began reaching beyond the museum and gallery system. Many artists following the channel opened by the pioneers slightly extended the definition of the institution they criticised and treated all the actors within the sphere of art –including the artists themselves– as part of the institutional structure. In a 1989 performance titled “Museum Highlights” carried out by posing as a museum guide at the Philadelphia Museum of Art, Andrea Fraser, one of the most radical artists involved in institutional critique, talked about parts of the museum like the toilets and cafeteria with the same jargon full of exaggerated gestures guides use in talking about the masterpieces of art history. Andrea Fraser’s articles are among the primary texts of institutional critique, and one of her most discussed works is no doubt the video performance “Untitled” (2002) which consists of the video recording of an hour she spent in a hotel room with a collector, in exchange for a fee determined by a contract they both signed. With this performance in which she transforms her own body into the material of the work of art, Fraser included the collector himself in the art production process and opened a debate on how the value of the art work is determined. [3]

The subsequent adoption, pursuit and presentation of all these strategies and practices aimed at criticising art institutions by institutions themselves, led to the necessity

3 Bordowitz, Gregg, “What Do We Want from Art, Anyway? A Conversation”, *Artwurl*, no. 6, August 2004, www.artwurl.org/pdf/INT026.pdf

Simon Sheikh "Kurumsal Eleştiri Üzerine Notlar" [6] başlıklı yazısında, kurumsal eleştiriye iki dalgaya ayırarak tahlil ediyor, sonuçta her iki dalga'nın da kurumsallaştığını ileri sürüyordu: "1960'lar sonunun ve 1970'ler başının –sanat tarihi tarafından uzun zaman önce hem baştacı edilen, hem de devredışı bırakılan– ilk dalga kurumsal eleştirisinde bu terimler [kurum ve eleştiri], görünen o ki bundan bile somut ve dar bir çerçevede tanımlanabiliyordu; eleştirel yöntem sanatsal bir pratikti, bahsi geçen kurum da öncelikle sanat müzesi, ama aynı zamanda galeriler ve koleksiyonların da arasında bulunduğu sanat kurumuydu. Bunun sonucunda kurumsal eleştiri, sanatsal yapıtlar ve müdahaleler, eleştirel yazılar veya (sanat-) politik eylemcilik gibi birçok biçime büründü. Ancak 1980'lerde başlayan ve ikinci dalga olarak bilinen dönemde eleştirel çerçeve kurumsallaşmış olması açısından sanatçının da rolünü (eleştiriye gerçekleştiren özne) ve sanat mekânı dışındaki kurumsal mekânları (ve uygulamaları) da içerecek şekilde genişledi."

Kurumsal eleştirinin icra ve yönetiminin artık sanatçılardan kurum yöneticilerine ve küratörlere kaymış olduğu öne sürülen 1990'lar sonrası yeni dönemin pratikleri, kurumlara karşı olmaktan ya da kurumsal sistemi alaşağı etmekten ziyade; kurumun sanat yapıtı, sanatçı ve izleyici ile iletişimindeki tıkanıklıkları teşhis ve tadil edip güçlendirmeye yönelikti. Kurumsal eleştirinin evrildiği bu sentez, eleştirisinin hedefine yalnızca müze, galeri, pazar gibi yerleşikleşmiş sanat kurumlarını almaz; son tahlilde sanatçının kendisini de kapsayacak şekilde, tüm bileşenleriyle kurumların analiz ve eleştirisini yaparken, özeleştiri yolunu açarak onların birer

6 Simon Sheikh, "Notes on Institutional Critique", Transform Projesi, Ocak 2006.
<http://transform.eipcp.net/transversal/0106/sheikh/en/#redir>

of an intense discussion and revision of institutional critique in the 2000s. In her article titled "What Now for Institutional Critique" [4], Trude Iversen questioned how critical art that carried out institutional critique could be when it was instigated by the object of such critique and stated, via a quote from Andrea Fraser, that a transition had taken place "from the critique of institutions to an institution of critique" [5]. In the 2000s, institutional critique became, in addition to being a method and artistic practice, and perhaps more often, a new platform for academic discussion and a backdrop for theory and debates, curators and directors of newly opened art institutions could align themselves accordingly, in shaping the structures they worked within; meanwhile institutional critique itself was subjected to rigorous criticism.

In his article titled "Notes on Institutional Critique" [6] Simon Sheikh analysed institutional critique by dividing it into two waves, and claimed that ultimately both waves had been institutionalised: "In the first wave of institutional critique from the late 1960s and early 1970s –long since celebrated and relegated by art history– these terms could apparently be defined even more concretely and narrowly; the critical method was an artistic practice, and the institution in question was the art institution, mainly the art museum, but also galleries and collections. Institutional critique thus took on many forms, such as artistic works and interventions, critical writings or (art-)political activism. However, in the so-called second wave, from the 1980s, the institutional framework expanded somewhat to include the

4 Trude Iversen, "What Now for Institutional Critique", in *The New Administration of Aesthetics*, eds. Tone Hansen and Trude Iversen. Torpedo Press, 2007.

5 Andrea Fraser, "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique," *Artforum* 44 (September 2005), pp. 278–283.

6 Simon Sheikh, "Notes on Institutional Critique", Transform Project, January 2006.
<http://transform.eipcp.net/transversal/0106/sheikh/en#redir>

eleştirel alana dönüşmelerini de hedefler. Bu anlamda, kurumsal eleştiriye sanat kurumunun eğlence ve kültürel tüketime yönelik mekân anlayışından, düşünce ve eleştirinin üretildiği alana geçişini öngören “yeni kurumsallaşmayı” (*new institutionalism*) mümkün kılacak bir araç olarak da görmek gerekir. Ancak sanat kurumunun eleştirinin kurumuna dönüştürülmesi kayda değer bir çaba olmakla birlikte, bunun mümkün olup olmadığı da halen test edilen, tartışmaya açık bir konudur.

Misafir sanatçı ve eğitim programları, atölye çalışmaları düzenleyen; kendi dergilerini, sanat yayınlarını çıkaran; sergi yapmanın tanımını değiştiren; sanat yapıtının sunumu kadar üretiminde de rol almaya çalışan yeni kurumları aynı zamanda eleştirel kurumlar olarak da tanımlayan Alex Farquharson’un “Bureaux de change” [7] başlıklı yazısında da altını çizdiği gibi, günümüzde sanat kurumunun kendine yönelik revizyonu sırasında, kurumsal programların artık uzun soluklu (sanat) projelerine dönüştürüldüğüne ve kurumun mimari ve mekânsal organizasyonunun sanatçıların işbirliğine açık tutularak projelendirildiğine de tanık oluyoruz. Farquharson, önce kurumların dışında bağımsız olarak çalışıp daha sonra kurumsal pozisyonlar edinen küratörlerin, çalıştıkları kurumları oluşturma ya da dönüştürme stratejileriyle eşzamanlı şekilde beliren “yeni kurumsallaşma”nın değerlerini ise akışkanlık, söylemsellik, katılım ve üretim olarak sıralıyordu. Türkiye’de kurumsal eleştirinin uluslararası ortamla yaşadığı eşzamanlılık da işte bu dönemde belirginlik kazanıyor.

2000’li yıllarda Türkiye’de yalnız çağdaş sanatın seyrine değil, içinden geçtiğimiz tüm sosyopolitik dönüşüm sürecine de damgasını vuran kurumsallaşma çabalarından hareketle, “kurum”

artist's role (the subject performing the critique) as institutionalised, as well as an investigation into other institutional spaces (and practices) besides the art space."

Rather than opposing institutions or bringing down the institutional system, the practices of the new post-1990s period, in which the execution and administration of institutional critique is claimed to have shifted from artists to directors of institutions and curators, were aimed at diagnosing, repairing and consolidating the blockages in the communication between the art institution, the work of art, the artist and the viewer. This synthesis towards which institutional critique has evolved does not only target well-established art institutions such as the museum, gallery and the market; and in carrying out an analysis and criticism of institutions with all their components, including the artists themselves, opens the way to self-criticism and aims for each of them to become zones of criticism. In this sense, institutional critique should also be regarded as a tool enabling a "new institutionalism" which envisages the transition from an understanding of the space of the art institution, as oriented towards entertainment and cultural consumption, to a zone where thought and criticism are produced. However, although the transformation of the art institution into an institution of critique is a noteworthy effort, the achievability thereof is still being tested, and forms a topic open to debate.

Alex Farquharson defines new institutions that organise artists' residencies, educational programmes and workshops; bring out their own journals and art publications; change

kavramına daha geniş bir perspektifle, sanatın içinden yeniden bakmayı öneren "İkinci Sergi", 20 sanatçının sergi için ürettiği projeler yoluyla, "sanat" ve "kurum" arasındaki gerilim ve dinamikleri farklı bakış açılarından görünür kılmaya çalışıyor.

.-_-. copyleft mantığı ile çalışan ve pratiğini hiçbir dile, kültüre, ulusa, cinsiyete referansı olmayan bir kimlik altında gerçekleştirme stratejisiyle yaratılmış sanatsal bir proje. Sorunsallaştırdığı konular arasında bilişim teknolojilerine politik yaklaşım, temellük etme, özgür/açık formatlar (*free/open formats*), armağan, özgür kültür gibi kavramlar yer alıyor ve .-_-. projelerinin tümü bu kavramları sanatsal uygulamalarla çoğaltmayı ve yaygınlaştırmayı hedefliyor.

Sanat yapıtının çoğaltılarak geniş kitlelere ulaştırılması ideali, yapıtın çoğu kez nesneye bağımlı kalması nedeniyle, kapitalist üretim ve tüketim süreçlerinin ötesine taşınamadı. Dijital enformasyon yoluyla bu idealin hayata geçirilmesinin olanaklılığını araştıran .-_-. projeleri, hukukun katı bir düzenleme getirdiği, sadece eser sahibinin haklarını ve kültür endüstrisinin kârlılığını temel alan, temellük pratiğini ise güçleştirerek devre dışı bırakan Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun (FSEK) özgür kültürü savunan yeni stratejileri destekleyecek şekilde güncellenme zorunluluğunu da tartışmaya açıyor.

.-_-. projelerinin tümünün ortak özelliği, yasal gereklilikler ve yaptırımlar yerine etik değerleri öne

the definition of exhibition-making and try to take part in the production of the art work as much as its presentation as critical institutions. As he underlines in his article titled "Bureaux de change" [7], during the present self-revision the art institution is going through, we are now witnessing the transformation of institutional programmes into long-term (art) projects and how the architectural and spatial organisation of an institution can be designed in a process open to collaboration with artists. Farquharson lists fluidity, discursivity, participation and production as the values of the "new institutionalism" that appeared simultaneously with the new strategies of forming or transforming institutions employed by previously independent curators. The synchronicity institutional critique in Turkey experiences with other practices in the international context comes into focus during this very period.

Departing from the efforts of institutionalisation in Turkey in the 2000s that have left their mark not only on the course of contemporary art but also on the entire process of socio-political transformation, "Second Exhibition" proposes to examine the concept of the "institution" from a wider perspective and from within art itself; and with projects by 20 artists, produced specifically for the exhibition, attempts to render visible the tensions and dynamics between "art" and "institution" from different perspectives.

.-_- . is an art project that operates in accordance with the copyleft method and has been created with a strategy of realising a practice under an identity that does not refer

7 Alex Farquharson, "Bureaux de Change," *Frieze*, No: 101 (September 2006).

çıkararak, kendine has anarşist bir “copyleft” [8] yaklaşımı benimsenerek gerçekleştirilmiş olmaları. .-_- . tarafından kullanılan “.copyleft!” ibaresi, eser sahibinin, FSEK’le düzenlenen telif haklarını (*copyright*), herhangi bir yerel ya da uluslararası hukuk sisteminin aracılığı olmaksızın kendi rızasıyla başkalarına açmasını sağlayan, yapıtın temellük edilmesini teşvik eden özgür bir yaklaşım. .copyleft!_ ibaresinin önerdiği temel etik kısıtlama ise, yapıtın bir başkası tarafından kullanılarak yeni bir yapıt oluşturulması durumunda, bu yeni yapıtın da “copyleft” olarak sunulması.

.-_- . , .copyleft!_ tavrıyla gerçekleştirdiği, başkalarının katılımıyla şekillenen, diğerlerinin kullanımına ve temellüğüne izin veren doğası nedeniyle sona ermeyen bir süreci de içeren üretimlerinin bir kısmını “.f.reeP_” üstbaşlığı altında kategorilendiriyor. .f.reeP_ projelerinin bir sanat yapıtıyla sonlanması zorunluluğu da yok. Çeşitli grup ve topluluklarla birlikte çalışılarak gerçekleştirilen yapıtlar kadar, üretim sürecinde ortaya çıkan içerikler ve kaynaklar da internet üzerinden dağıtılıp .copyleft!_ olarak paylaşılabiliyor. Yapıtın ve yapıt etrafında üretilen tüm içeriğin değerini belirleyen en önemli şey ise, internete salındığında yol açtığı paylaşım ve temellükler, dahil edildikleri websiteleri, bloglar ve diğer sosyal ağ mecraları/maceraları oluyor. Bir örnekle açıklamak gerekirse: .-_- ., Sergei Eisenstein’ın 1925 tarihli (bu nedenle de telif süresi dolmuş olan) *Potemkin Zırhlısı* filmini, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Bölümü’nden 105 öğrenciyle birlikte, kitlesel-kaynak-kullanımı (*crowdsourcing*) yoluyla yeniden ürettiğinde, sadece “.re_potemkin_” adı altında

5 “Copyright”, kelime anlamıyla İngilizce “copy” ve “right” kelimelerinin birleşimi ile “kopyalama hakkı” anlamında gelir. Copyleft ise copyright kelimesi üzerinden türetilmiş bir kelimedir. “Left”, “izin, müsaade” anlamına gelen “leave” kelimesinin geçmiş zamanı ve aynı zamanda edilgeni için kullanılır. Bu durumda copyleft, “kopyalama izni” veya “kopyalama izni verilmiş” gibi bir anlama gelir. “Right” ve “left” kelimelerinin politik olarak “sağ” ve “sol” anlamına da geldikleri düşünüldüklerinde, copyleft’in sosyalist düşünceye de bir gönderme yaptığı düşünülebilir.

to any language, culture, nation or gender. A political approach to information technology, appropriation, free/open formats, the gift and free culture are among the subjects it problematises. All .-_. projects aim to multiply and disseminate these concepts through artistic practices.

The ideal of reproducing the work of art, in order to allow access to wider masses, has not managed to go beyond capitalist production and consumption processes, because the work often remains dependent on the object. .-_. projects investigate the possibility of realising this ideal via digital information and they also open to debate the urgency of updating the Turkish Law on Intellectual and Artistic Works (FSEK) –a rigid regulation based only on the rights of the author of the work and the profitability of the culture industry, complicating and excluding the practice of appropriation– so that it may support new strategies that advocate free culture.

The common characteristic of all .-_. projects is a uniquely anarchist “copyleft” approach that emphasises ethical values rather than legal requirements and sanctions. The .copyleft!_ sign used by .-_. is a free approach that enables the author to provide others with access to copyrights regulated by FSEK without the mediation of any local or international legal system and encourages the appropriation of the work. The main ethical restriction imposed by the .copyleft!_ sign is that any new work produced using the appropriated work must be presented as “copyleft”.



.f.reeP projects by .f.reeP
<http://f.reeP.ripdot.net>
 .copyleft! .f.reeP
 2006

.-.-. categorises a part of .-.-. productions realised with the .copyleft!_ approach and shaped with the participation of others, and as a result of their nature that enables the use and appropriation of others contain an infinite process, under the general title of ".f.freeP_" projects. ".f.freeP_" projects do not necessarily have to result in an art work. As with works realised in collaboration with various groups and communities, content and resources that emerge during the production process can also be distributed via the internet and shared as .copyleft!_. The most significant characteristic that determines the work and the entire content that is produced around the work is then the sharing and appropriation it engenders once it is released on the internet, and the web sites, blogs and other social network media/adventures it is included in. For instance, when .-.-. reproduced via crowd-sourcing Sergei Eisenstein's film *The Battleship Potemkin* dated 1925 (thus exempt of copyright) with 105 students from the Yıldız Technical University, Department of Art and Design, not only the final project formed under the title .re_potemkin_, but also all content and resources like the videos, music, texts, images used during the work process were released for free use, distribution and appropriation under the .copyleft!_ sign.

.-.-. takes part in "Second Exhibition" with three different projects that are either produced with similar strategies, or open these strategies for debate. "Untitled (free/proprietary) after Andrea Fraser" is "an homage to those who enabled the free reproduction, distribution and appropriation of video productions in a way that they could engender new discourses and productions and to 'free culture'."

oluşturulan nihai projenin kendisi değil, çalışma sürecinde kullanılmış olan videolar, müzikler, metinler, imajlar gibi bütün içerik ve kaynaklar da .copyleft!_ ibaresiyle özgür kullanıma, dağıtıma ve temellüğe açık olarak sunulmuştur.

._-., "İkinci Sergi"ye benzer stratejilerle üretilen ya da bu stratejileri tartışmaya açan üç ayrı proje ile katılıyor. "İsimsiz (özgür/müseccel) Andrea Fraser'ın ardından", "video üretimlerini özgür olarak çoğaltılabilir, dağıtılabilir ve yeni söylem ve üretimlere kaynaklık edecek şekilde temellük edilebilir kılanlara ve 'özgür kültür'e bir saygı duruşu."

._-., başka sanatçılara ait özgür videoları internette indirip, üst üste bindirip, birbiri içinde eriterek hiçbir karesi bir diğerini tekrarlamayan hareketli soyut görüntülerden oluşan yeni bir yapıt üretiyor. Sergi süresince aynı ekran yüzeyine çok sayıda projektörden, döngüleri farklı zamanlarda başlayacak şekilde birbiri üstüne yansıtılacak videolar, aynı zamanda .copyleft!_ olarak internet ortamında da erişilebilir ve kullanılabilir olacak.

._-., "İkinci Sergi" kapsamında gerçekleştirdiği "Şans Eseri: Potansiyel Olarak, Sergilendikten Sonra En Fazla Değer Kazanacak Sanat Eseri" ile, diğer ._-.-. projelerinde olduğu gibi, sanat yapıtına müzelerin, galerilerin, koleksiyonerlerin ve hatta izleyicilerin dolayımını gerektiren konvansiyonel değer biçme yöntemlerine, düzenbozucu bir tavırla şaşırtıcı bir yanıt veriyor. Bunu yaparken kurumsal yapı içinde yer verilmesi mümkün olmayan şans faktörünü devreye sokuyor. Serginin yeni üretimlere odaklanan kurgusu içinde, eser üretmek için kullanabileceği prodüksiyon bütçesini şans oyunlarına yatırıyor. Vitrin

.-_-. produces a new work of abstract images in which no frame is repeated, by superimposing and dissolving free videos of other artists within each other. Videos that will be projected on the same screen upon each other from multiple projectors triggered to loop at different times, will also be accessible and usable as .copyleft!_ on the internet.

As in other .-_- . projects, the subversive attitude of "Piece of Luck: Possibly About to Become World's Most Valuable Work of Art", another work realised within the scope of "Second Exhibition", produces an intriguing response to conventional methods of the valuation of the art work that require the mediation of museums, galleries, collectors and even viewers. It introduces an element of chance that cannot be included within the institutional structure. Within the structure of this exhibition that focuses on new productions, .-_- . invests the entire budget reserved for the production of works in games of chance. Having been placed in a vitrine, thousands of lottery tickets are transformed into an art object, and with the lottery draws that begin immediately after the exhibition opening, an inestimable "value" will be added to the work. The work of art will function independent from the attention of the viewer, the comments of the art critics, the institution the work is exhibited in and the possible sales value other art institutions might attribute to it; thus the work will assume a new "value" completely by dint of chance.

The third .-_- . project shown at the exhibition is a series realised under the general title of "Closed Work." For this work, the artist exemplifies Walter Benjamin's theory





Bir .-.-. projesi olan
"İsimsiz (özgür/müseccl)
Andrea Fraser'ın ardından"ın
üretim sürecinden, 2010

From the production process of
"Untitled (free/proprietary)
after Andrea Fraser",
by .-.-., 2010



Bir .-.-. projesi olan
 "Şans Eseri: Potansiyel Olarak,
 Sergilendikten Sonra En Fazla Değer
 Kazanacak Sanat Eseri"ni temsilen

Image representing
 "Piece of Luck: Possibly About to Become
 World's Most Valuable Work of Art",
 a project by .-.-.



Bir .-.-. projesi olan
 "Kapalı Yapıt"ın
 üretim sürecinden, 2010

From the production
 process of
 "Closed Work",
 by .-.-., 2010

.copyleft!_
 .tekrar dağıtmak için bir copyleft
 lisansı kullandığınız sürece ilgili
 içeriği dilediğiniz şekilde
 temellük etmekte özgürsünüz_
 .ama yine de referans vermek ve özgür/
 açık formatları tercih etmek iyidir_
<http://httpdot.net/copyleft/>

.copyleft!_
 .you are free to appropriate the
 related content as you wish, as long as
 you use a copyleft license
 to redistribute_
 .however giving credits and choosing
 free/open formats are nice_
<http://httpdot.net/copyleft/>

içine alarak yapıtın nesnesine dönüştürdüğü binlerce oyun kuponu, serginin açılışından hemen sonra başlayan ikramiye çekilişleriyle birlikte, yapıta toplamını kimsenin tahmin edemeyeceği bir “değer” eklemiş olacak. Sanat nesnesi, izleyicinin göstereceği ilgiden, sanat eleştirmenlerinin yapacakları yorumlardan, hangi kurumun içinde sergilenmekte olduğundan, pazarın ve sanatın diğer kurumlarının atfedebileceği muhtemel satış bedellerinden bağımsız hareket edecek ve tamamen şans eseri yeni bir “değere” kavuşacak.

Sergide gösterilen üçüncü .-_. projesi, “Kapalı Yapıt” genel başlığı altında gerçekleştirilen bir seri. Walter Benjamin’in bilişim teknolojileri çağında geçerliliği tartışılan mekanik çoğaltım yoluyla geniş kitlelere ulaşma teorisini, fotokopi ile çoğalttığı 3 kitapla örnekleyen .-_. , fotokopi kitapların her iki taraflarını da spiralleterek, çoğaltılan enformasyonu mühürleyip kapatıyor. “Türkiye Cumhuriyeti Anayasası”, “Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu”, ve “Benjamin’i Konumlandırmak: Dijital Çağda Sanat Yapıtı” spiral kısı kacına alınıp birer kapalı yapıta dönüştürülürken, bu müdahale her biri için ayrı okumalara kendini açıyor.

Halil Altındere’nin “Portrait of a Dealer” adlı video yerleştirmesi, “İkinci Sergi” için tasarlanmış bir proje değil. Serginin ilgilendiği sorulara verdiği ani ve ironik yanıt nedeniyle ve formatı izin verdiği için, ikinci bir edisyonu üretilerek bu sergideki yerini alıyor. “Portrait of a Dealer”, galerici Yahşi Baraz’ı kafasına Burhan Doğançay’ın bir resmi geçirilmiş halde kameraya (ya da videonun gösterildiği LCD ekran altın varaklı bir resim çerçevesi

of reaching wider masses via mechanical reproduction –the validity of which is much-debated in the age of information technologies– with three books reproduced by means of photocopying, and by spiralling the resulting volumes along both sides, thereby sealing and concealing the reproduced information. Within the pincers of the spiral, “The Constitution of the Republic of Turkey”, “Law on Intellectual and Artistic Works” and “Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age” are transformed into closed works, and this intervention engenders separate readings for each of the works.

Halil Altındere’s installation titled “Portrait of a Dealer” is not a project designed specifically for the “Second Exhibition”. It is featured in this exhibition because of the sudden and ironic response it produces to the questions the exhibition is interested in and because its format allows the production of a second edition. “Portrait of a Dealer” shows the gallerist Yahşi Baraz with a painting of Burhan Doğançay broken over his head, posing to the camera (or, to a painter imagined to be standing opposite him as the LCD screen on which the video is shown is presented within a gold plated frame).

Altındere’s artistic oeuvre to date has placed identity politics at its centre and circumvented the criticism of institutional structures, primarily focusing on the state. As one of the main themes that form this consistent production, “Portrait of a Dealer” ironically carries the artist’s previous gestures on the art institution and its functioning

içinde sunulduğuna göre, karşısında durduğu varsayılan bir ressama) poz verirken görüntülüyor.

Altındere'nin bugüne kadarki tüm sanat pratiği, kimlik politikalarını merkezine alarak, başta devlet olmak üzere, kurumsal yapıların eleştirisi etrafında gezindi. "Portrait of a Dealer", sanatçının bu tutarlı üretimini oluşturan ana izleklerden biri olarak sanat kurumuna ve bu kurumun işleyişine ilişkin daha önceki jestlerini, Türkiye'de sanatın kurumsal anlamda hızlı dönüşümler yaşadığı güncel bağlamın içine ironik bir şekilde yeniden taşıyor.

Ressam Esat Tekand'ın 1998'de Urart Sanat Galerisi'nde açtığı sergideki resimlerden biri üzerine yeşil spreya boya ile dolar işareti yapan Halil Altındere, Alexander Brener'in performatif bir jestini temellük ederek, aslında kendisi de temellük edilmiş bir başka yapıta müdahale etmişti. Brener, Altındere'nin performansından bir yıl kadar önce, "sanat dünyasındaki yozlaşma ve ticarileşmeyi" [9] protesto etmek amacıyla, Malevich'in Stedelijk Museum'da sergilenen "Suprematism" adlı resmini yeşil dolar işaretiyle boyamış ve 10 ay hapse mahkum olmuştu. Brener'in performansının meşruiyeti hakkındaki tartışmalar hâlâ sürüp giderken, Altındere'nin aynı stratejiyle bir başka sanatçının işine müdahale ederek gerçekleştirdiği performans, Brener'in jestinin temellük edilmesi yoluyla, aslında Joseph Beuys'un 1974 tarihli "Coyote" performansının –belge ve özgün yapıt olarak çekilen– fotoğrafından tuvale aktarılıp ticari bir sanat galerisinde satışa sunulan resmi protesto ediyordu.

back into a contemporary artistic context, in which institutions in Turkey are experiencing rapid transformation.

Halil Altındere drew a dollar-sign with green spray paint on one of the paintings at the exhibition painter Esat Tekand held at the Uart Art Gallery in 1998, and by appropriating a performative gesture of Alexander Brener, he carried out an intervention on another work that itself was the product of an act of appropriation. About a year before Altındere's performance, Brener had been sentenced to 10 months for drawing a green dollar sign on Malevich's painting titled "Suprematism" exhibited at the Stedelijk Museum, an act he carried out to protest the "corruption and commercialism in the art world." [8] As the debate regarding the legitimacy of Brener's performance continued, the performance Altındere carried out using the same strategy with an intervention against another artist's work, through the appropriation of Brener's gesture, voiced a protest against a painting that had been transferred to the canvas from a photograph –a document and an authentic work of art– of Joseph Beuys' 1974-performance titled "Coyote" and put up for sale in a commercial art gallery.

Altındere's works constructed along the axis defined by the art market and the institution, that directly criticise the art institution include the photo-performance from 2004 at the Nantes Modern Art Museum in France, depicting the artist with his back turned to the camera, urinating on the museum wall in a corner between two paintings, while visitors, who are probably on a guided tour of the museum, are visible in

8 From the statement Brener made to the police: <http://www.artcrimes.net/suprematisme-1920-1927#fn1>

Altındere'nin sanat kurumunu doğrudan hedefine aldığı, Fransa'da Nantes Modern Sanat Müzesi'nin sergi salonunda, fonda muhtemelen bir rehberli müze turuna katılan ziyaretçilerle, sanatçıyı müze duvarına asılı iki tablonun arasındaki bir diğer köşede, arkasını dönmüş müze duvarına işerken gösteren 2004 tarihli foto-performans; ve 2005 yılında ürettiği, 9 sokak performansı ve videodan oluşan "Miss Turkey"nin bölümlerinden birinde Bellini'nin ünlü Fatih portresinin bir bankadan kaçırılışının sahnelenmesi, Altındere'nin sanat-pazar-kurum eksenleri üzerinde gerçekleştirdiği işlerden bazı örnekler. Altındere, 2007'de René Block küratörlüğünde ve Melih Fereli danışmanlığındaki "İstiklâl Serüveni" dizisi kapsamında açılan "Bunun Bir Sergi Olduğundan Emin Değilim" adlı sergisinde, İstiklal Caddesi'nin ünlü simalarından Pala Şair'in hiperrealist bir heykelini galerinin kapısı önünde sergileyip, Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi'ni sergi boyunca ziyarete kapatmıştı.

Sanatın parayla ilişkisinin daha önce hiç olmadığı kadar tartışıldığı bir dönemde, "İkinci Sergi" kapsamında gösterilen "Portrait of a Dealer"da, 1970'li yıllarda İstanbul'da galericilik mesleğini zirveye taşıyan Yahşi Baraz'ın ve 1987'deki ilk İstanbul Bienali'nde de sergilenmiş olan "Mavi Senfoni" adlı resmi 2009'da düzenlenen bir müzayedede 2,2 milyon TL'ye satılan, modern resmin Türkiye'deki önemli temsilcilerinden Burhan Doğançay'ın tipik bir resminin görünüyör olması bir tesadüf değil elbette. Ama video, aslında ne Baraz'ın kişisel imgesiyle, ne de Doğançay'ın ünlü kurdeleler serisinin bir parçası olan bu resmiyle ilgili. Altındere, ilk bakışta hemen tanınması mümkün olan bu iki imgeyi ironik bir şekilde iç içe geçirip videoyu klasik bir



Halil Altındere

Foto-Performans | Photo-Performance

2000

Modern Sanat Müzesi

Museum of Modern Art, Nantes



Halil Altındere

Performans | Performance

Urart Sanat Galerisi

Urart Art Gallery, İstanbul

1998

Canlandırma çizimi

Animation drawing

by Serkan Özkaya



Halil Altındere
Teslim Ol,
Etrafın Sarıldı!
Surrender,
You Have Been
Surrounded
2005-2008
Ofset baskı
Offset print
88 x 62 cm



Halil Altındere
Bunun Bir Sergi Olduğundan
Emin Değilim
I'm Not Sure
If This Is an Exhibition
18/9-5/10/2008
"İstiklâl Serüveni"
dizisi kapsamındaki
sergiden görüntü
View from the exhibition
within the scope of
the exhibition series
"İstiklâl Adventure"
Küratör | Curator:
René Block,
Danışman | Consultant:
Melih Fereli
Yapı Kredi Kâzım Taşkent
Sanat Galerisi
Yapı Kredi Kâzım
Taşkent Art Gallery

the background; and one of the 9 performances that compose his "Miss Turkey" (2005) stages the theft of Bellini's renowned portrait of Mehmed the Conqueror from a bank. For his 2007 exhibition titled "I Am Not Sure If This Is An Exhibition" held within the scope of the "İstiklâl Adventure" exhibition series under the curatorship of René Block and consultancy of Melih Fereli, he displayed a hyperrealist sculpture of "Handlebar-Moustached Poet", a famous public figure of İstiklal Street, and closed the Yapı Kredi Kâzım Taşkent Art Gallery to visitors for the duration of the exhibition.

In an era in which the relationship between art and money has become the subject of unprecedented debate, it is no coincidence that Yahşi Baraz, who reached the pinnacle of his profession as a gallerist in Istanbul in the 1970s and a typical painting by Burhan Doğançay, one of the leading representatives of modern painting in Turkey, whose painting titled "Blue Symphony", first exhibited at the first Istanbul Biennial in 1987 and sold for 2.2 million TL at an auction last year feature together in the work "Portrait of a Dealer" that is shown within the scope of the "Second Exhibition". However, the video is not about Baraz's personal image, or about this painting from Doğançay's famous "ribbons" series. By bringing together ironically these immediately recognisable images and presenting the video in the format of a classical painting, Altındere opens a new chapter in the debates regarding the art market in Turkey, along with the continuing tension since the 1980s between modern and contemporary art.

Altındere waited for two years to receive Yahşi Baraz's consent to sit for this video-portrait, and he carries the





Halil Altındere

Portrait of a Dealer

2010

Fotoğraf | Photography

90 x 125 cm

resim formatında sunarken, 1980'li yıllardan bu yana modern ve çağdaş sanat arasında süregiden gerilimle birlikte, Türkiye'deki sanat pazarına dair tartışmalara yeni bir pencere daha açıyor.

Yahşi Baraz'dan bu video-portreye poz verip modellik yapmasının onayını alana kadar iki yıl bekleyen Altındere, "Portrait of a Dealer"ı öncelikle kendine konu edindiği bağlam içinde, İstanbul'da düzenlenen ve yerel pazarı uluslararası pazarla buluşturan en büyük ölçekli sanat fuarı olan Contemporary İstanbul'da, koleksiyoner ağırlıklı bir kitleye göstererek, işin kendini tamamlamasını sağlıyor. "Portrait of a Dealer", fuar kapanmadan bir gün önce de, "sanat için alan" olarak tanımlı yeni bir sanat kurumu olan ARTER'deki sergiye yerleşerek, en azından bir gün boyunca aynı anda farklı iki bağlam içinde varoluyor.

Burak Arıkan, bireyler ve kurumlar arasındaki ve bunların kendi içlerindeki iletişim biçimleriyle oluşan; ideolojik, kurumsal, sanatsal, mesleki ve benzeri konulardaki ortak ilgi alanları ya da işbirlikleri yoluyla şekillenen ilişki ağlarını kendi araştırmalarının konusu yapıyor ve geliştirdiği bilgisayar yazılımları sayesinde, aslında kendiliğinden "görsel bir formu olmayan" bu görünmez ağlara karşılık gelen "zihinsel bir imge" yaratıp görünürlük kazandırıyor. Bir çeşit kartografik çalışma olarak düşünebileceğimiz bu sanatsal strateji, tematik verilerden yola çıkarak, araştırılan yüzeyde yatay ve dikey düzlemlerde dağılmış enformasyonu bir araya getirip işleminden geçiriyor, bu dağınık enformasyonu okunaklı kılarak iletişime açıyor.

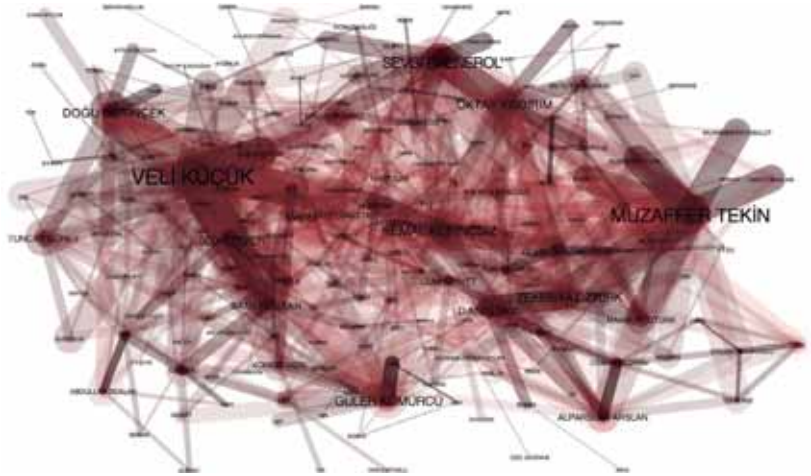
work to completion by displaying it first within the context it deals with, at Contemporary Istanbul, the largest art fair organised in Istanbul, an event visited by many collectors and the place where the local art market meets the international market. By being shown in the exhibition at ARTER –a new art institution defined as a “space for art”– a day before the fair closes, the “Portrait of a Dealer” manages to exist in two different contexts simultaneously at least for a day.

The focus of Burak Arıkan’s research is on the networks of relationships between individuals and institutions which emerge through the channels of communication they share; then taking shape through their common fields of interest or collaborations in ideological, institutional, artistic, professional or similar subjects. Using software he develops himself, he creates and renders visible a “mental image” that corresponds to these invisible networks that do not have a visual form *per se*. This artistic strategy that can be understood as a type of cartographical survey uses thematic data as its departure point, and goes on to collate and process the information distributed along the horizontal and vertical planes of the surface that constitutes the subject of study, thus rendering this dispersed information legible and opening it up for communication.

At the MIT Media Lab where he graduated from in the summer of 2006, Arıkan worked on developing infrastructures that would support artists and designers in digital network environments. In his work titled “Ergenekon.tc”, exhibited

Arıkan 2006 yazında mezun olduğu MIT Media Lab’de dijital ağılı ortamlarda sanatçıları ve tasarımcıları destekleyecek altyapılar geliştirmek üzerine çalışmıştı. Sanatçı Türkiye’ye döndükten sonra, 2009 yılında Galatasaray’da bir apartman dairesinde gösterdiği “Ergenekon.tc” adlı çalışmasında, bilgi ve ilişkiler karmaşasının sembolü haline gelmiş Ergenekon davasının 2455 sayfalık iddianamesindeki kişi, grup, kurum, yer vb. isimlerinin iki farklı yazılım kullanarak dökümünü çıkarıyor ve bunlar arasındaki ilişkiler ağını anlamlandırmaktan ziyade, ağın sonsuz karmaşasının gösterilmesiyle ilgileniyordu.

Burak Arıkan, “İkinci Sergi” kapsamında yürüttüğü iki ayrı araştırmadan ilkinde, Türkiye’de faaliyet gösteren ve vergi muafiyeti olan 233 vakfın yönetim kurulu üyelerinin, diğerinde ise “İkinci Sergi”ye katılan 20 sanatçının arasındaki ilişkileri, diyagramlardan oluşan, görsel, aynı zamanda bilgi iletişimine açık bir dille aktarıyor. İsimlerin toplanmasıyla başlatılan araştırma, bunların her birinin aynı bağlamlar içinde diğerleriyle ortak buluşma noktalarının tespit edilmesiyle sürdürülüyor, bu şekilde çoğaltılan verilerin birbirlerine bağlanmasıyla da sonuçlandırılıyor. Tüm bu veriler bilgisayar yazılımlarına aktarıldığında ortaya çıkan farklı renk ve yoğunluklarda grafik çizgiler, kümelenmeler ve isimlerden oluşan görsel organizasyon izleyicinin dikkatli bakışına sunulduğunda, içerdiği bilginin anlamlandırılma süreci de başlamış oluyor. Burak Arıkan’ın, kurumsal yapılar olan vakıfları yönetenlerin ve bir sergide yer alan sanatçılar grubunun kendi aralarındaki ilişkiler ağını ayrı ayrı araştırıp, sonuçlarını benzer bir görsel anlatımla sergileyeceği

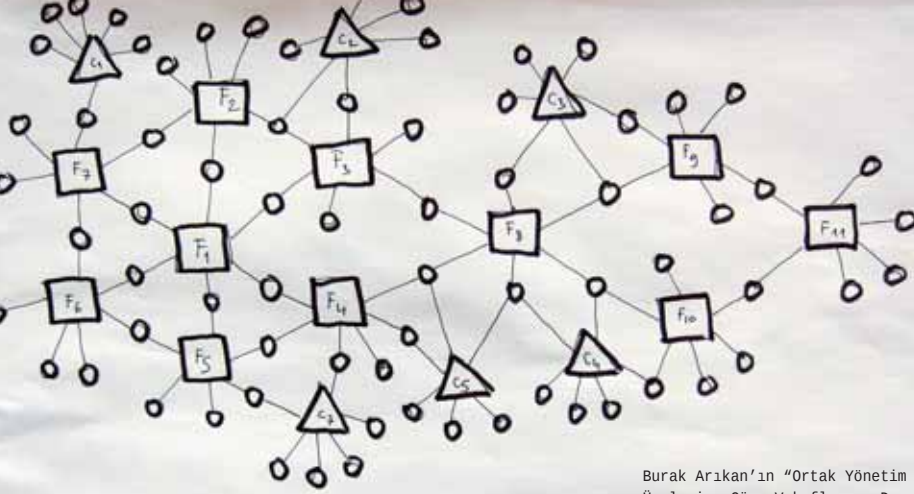


Burak Arıkan

Ergenekon.tc

2009

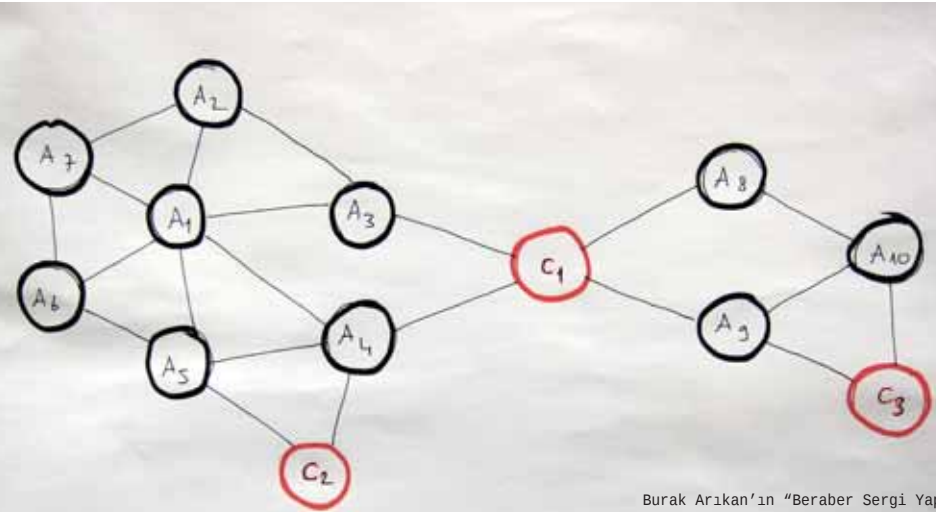
Software, dijital baskılar,
HD video, enstalasyon,
açıklamalı iddianame metni
Software, digital prints,
HD video, installation,
annotated bill of indictment.



- foundation / vakıf
 △ corporation / şirket
 ○ board member / yönetim kurulu üyesi
 / membership / üyelik

Burak Arıkan'ın "Ortak Yönetim Kurulu Üyelerine Göre Vakıflar ve Dernekler Ağı: Türkiye Edisyonu" projesi için hazırladığı model, 2010

The model Burak Arıkan drew for the production of his project "Network of Foundations Through Shared Board Members: Turkey Edition", 2010



- artist / sanatçı
 ○ curator / küratör
 / exhibited with / beraber sergi yaptı

Burak Arıkan'ın "Beraber Sergi Yapmış Sanatçılar Ağı: ARTER 'İkinci Sergi' Edisyonu" projesi için hazırladığı model, 2010

The model Burak Arıkan drew for the production of his project "Network of Artists Who Exhibited Together: ARTER 'Second Exhibition' Edition", 2010

at a flat in Galatasaray in 2009 after his return to Turkey, he made an inventory of the names of people, groups, institutions, places etc. in the 2455-page bill of indictment of the Ergenekon case which has become the symbol of the chaos of information and relationships involved. However, rather than interpreting the network of relationships, the artist focused on displaying the infinite chaos present in the network.

In the two distinct research studies he carried out within the context of the "Second Exhibition", Burak Arıkan renders in a visual language, formed of diagrams, that is additionally open to data communication, the relationships firstly between the board members of 233 tax-exempt foundations active in Turkey, and secondly the 20 artists taking part in the "Second Exhibition". The research begins with compiling the names, continues with the determination of the common meeting points each has with others in the same contexts, and is concluded by interconnecting the data multiplied in this manner. When the visual organisation formed of graphic lines, groupings and names of different colours and intensities that emerge when all the data is transferred to the software, is presented to the careful observation of the viewer, the interpretation process of the content also begins. In these two works, Burak Arıkan investigates the network of relationships between the administrators of institutional structures in the form of foundations and internally in a group of artists that take part in an exhibition, subsequently displaying the results in a similar, visual manner. Although these two works could

bu iki çalışma, her ne kadar ayrı kategoriler olarak düşünölseler de kurumlar ve sanatçılar arasındaki olası temas noktalarını gösterme ihtimali de taşıyor.

Volkan Aslan, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'nın küçük bir dükkânında vitrin sergileri, sanatçı konuşmaları, atölye çalışmaları, yuvarlak masa tartışmaları düzenleyen, mütevazı ölçekli bağımsız bir mekân olan 5533'ün kurucularından. Gündelik ve sıradan nesneleri birer hazır nesne olarak yapıtın içine dahil ederek kurgusal bellekler oluşturduğu anlatı yerleştirmeler, içine girdiği mekânlara yaptığı geçici minimal müdahaleler gibi çalışmalarıyla yan yana sürdürdüğü ve hep ilgi alanı içinde koruduğu bir diğer izleği de, sanat yapıtı ve sanatın sergilendiği kurumlar üzerine düşünen işlerinde izliyoruz.

Aslan, 2005 yılında katıldığı jüriü "24. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi"ne, serginin düzenlendiği Aksanat'ın sergi mekânı ve geçiş alanlarından caddeye, kamusal alana kadar sızan, izleyicinin dikkatinden kaçma olasılığı oldukça yüksek, küçük bir müdahale ile katılmıştı. Aslan, Aksanat'ın genel eser etiketi tasarımını kullanarak bastırıldığı, sanatçı olarak kendi ismini taşıyan eser etiketlerini, kalorifer, asansör, resepsiyon masası, yangın söndürme cihazı gibi mekân içinde yer alan mimari ve işlevsel birimlerin yanlarına yapıştırmış; böylece mekânsal fragmanların yapıt olarak sunulduğu bir kurgu içinde, yanında yer aldıkları objeye göre üzerlerindeki metinsel bilgi de değişen klasik sergi etiketlerinin nesnesini yapıtın kendisine dönüştürmüştü.

be thought of as belonging to different categories, they nonetheless also possess the potential to reveal the possible points of contact between institutions and artists.

Volkan Aslan is one of the founders of 5533, an independent space of modest scale at the Istanbul Textile Traders' Market where window exhibitions, artist's talks, workshops and roundtable discussions are held. In his narrative installations he creates fictitious memories by including everyday and common objects within the work as readymades; he also carries out minimal temporary interventions to spaces he works in. However, another theme he has sustained along with these works and consistently retained within his field of interest can be traced in his works that reflect on the work of art and the institutions within which art is exhibited.

Aslan took part in the "24th Contemporary Artists Istanbul Exhibition" in 2005 with a minimal intervention that seeped out of the Aksanat exhibition space where the exhibition was held and its transit areas all the way onto the street and into public space, and involved a high probability of escaping the attention of the viewer. Using Aksanat's standard design utilised for labelling the works, Aslan had work labels bearing his own name printed and stuck these next to architectural and functional units within the space such as the radiator, elevator, reception desk and fire extinguisher. As a result, within a setting where spatial fragments are presented as works of art, he transformed the objects we know as classic exhibition labels –with textual

Küratör Marcus Graf'ın kent içinde dolaştırarak farklı semtlerde düzenlemeyi hedeflediği "Under Construction" (İnşa Halinde) sergiler dizisi kapsamında gerçekleştirdiği "Volkan Aslan İstanbul'da" adlı proje, kariyerinin başında genç bir sanatçı olarak Volkan Aslan'ın ironik bir stratejiyle kendi adını Rodin, Picasso, Dalí gibi sanatçılarla eşleştiren, konteynerden dönüşmüş küçük bir sergi mekânı içinde kendi müzesini kurgulayan bir çalışmaydı. Son yıllarda Sabancı Müzesi'nin "Picasso İstanbul'da", "İstanbul'da bir Sürrealist: Salvador Dalí", "Heykelin Büyük Ustası Rodin İstanbul'da" gibi adlar altında düzenlediği, tüm kente yayılan reklam panoları ve ilanlarla tanıtılan ve Batı sanatının büyük isimlerini bir marka olarak İstanbul'la birleştiren izleyici rekorları kıran büyük gezici sergilere referans verdiği kadar; 1976'da Chris Burden'ın Amerika'da televizyon kanallarına verdiği bir ilanla, bir araştırmaya göre Amerikan halkının isimlerini en çok bildiği sanatçılar olarak belirlenen Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rembrandt, Vincent van Gogh ve Pablo Picasso'yla birlikte kendi adını da anons ettiği "Promo" adlı medya-performansını da akıllara getiriyordu. Volkan Aslan, girişine çelik teller gererek izleyicinin içine girmesini engellediği konteynerin öteki ucuna, giriş mesafesinden algılanamayacak kadar küçük bir resim yerleştirerek, kendi adı etrafında ördüğü miti desteklemeye çalışıyordu.

Volkan Aslan son dönemde İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti projesi kapsamında gerçekleştirdiği iki çalışmasında yine kurum-sanat ilişkilerini sorunsallaştırdı. İstanbul'da yerel belediyelerin sergi salonlarında düzenlenen "Taşınabilir Sanat" serisi içinde, Maltepe Kültür Merkezi'nde düzenlenmesi



Volkan Aslan

Etiket | Label

2005

Sergi etiketleri

Exhibition labels

Değişen boyutlar

Various dimensions

Volkan Aslan

Volkan Aslan İstanbul'da

Volkan Aslan in Istanbul

2006

Enstalasyon | Yerleştirme

Installation view from the

exhibition "Under Construction"

sergisinden enstalasyon

görüntüsü



Volkan Aslan

Sergi Salonu

2009

Enstalasyon görüntüsü

Installation view:

"Bir Sahneleme Meselesi

A Question of Staging",

Manzara Perspectives.

planlanan sergi için önerdiği, ancak iptal edildiği için daha sonra Ümraniye'deki sanat merkezine adapte ettiği iş, kültür merkezinin cephesinde büyük metal harflerle yazılı "Sergi Salonu" tabelasının yeniden üretilerek sergi alanı içine taşınmasıyla, sanat kurumu ile sanat yapıtı arasındaki sınırı ortadan kaldırmaya teşebbüs ediyor, kurumu kendi yapıtının hizmetine alıyordu. Yine İstanbul 2010 Ajansı'nın "İstanbul'da Yaşıyor ve Çalışıyor" programı kapsamında Sophie Calle'in beş genç sanatçıyla gerçekleştirdiği atölye çalışmalarında da yer alan Volkan Aslan, program gereği atölyeye katılan sanatçıların üreteceği yeni eserlerin gösterileceği sergiye, diğer dört sanatçıyla ortak geliştirdikleri bir proje ile katılmış oldu. İstanbul 2010 Ajansı'nın sanatçıların imzalamak istediği sözleşmeden yola çıkan sanatçılar, imzalarını neon işler formatında üretilen sergi duvarına asarak, Maria Eichhorn, Carey Young, Andrea Fraser gibi sanatçıların sanat kurumu-galeri-koleksiyoner-sanatçı arasında düzenlenen sözleşmeleri sorunsallaştırdıkları kimi işlere ilişkin belleği de tazeleyen bir yerleştirme ortaya koydular.

Volkan Aslan'ın "İkinci Sergi" için geliştirdiği projelerin ilki, kamusal alanı kurumsal sanat mekânı içine taşıyan bir foto-performans. Aslan, bir oyuncu ajansından bulunan (kiralanan) 25 modelle, ARTER'in açılış sergisi "Starter"ın yer aldığı sergi mekânını bir gösteri alanına çeviriyor ve İstiklal Caddesi üzerinde görmeye alışık olduğumuz, polisler göstericiler arasında çıkan çatışma sahnesini, stüdyo gibi kullandığı kurumsal alanda yeniden canlandırıp, aynı kurumun içinde sergiliyor. Sanatçı sergide yer alan diğer çalışmasında ise, "Volkan Aslan İstanbul'da", "Sergi Salonu" gibi kent içinde dolaşan sergi programları için geliştirdiği

information changing in relation to the object they were placed next to— into the work itself.

Within the scope of a series of exhibitions curator Marcus Graf planned to organise with the title "Under Construction" in various neighbourhoods by taking the exhibition to different parts of the city, the artist realised the project titled "Volkan Aslan in Istanbul" in which Aslan, using an ironic strategy, paired his own name with artists like Rodin, Picasso, Dalí and formed his own museum in a small exhibition space within a container. This work referenced blockbuster exhibitions organised in recent years by the Sabancı Museum such as "Picasso in Istanbul", "Salvador Dalí: A Surrealist in Istanbul" and "Master Sculptor Rodin in Istanbul" that were promoted across the city with billboards and banners, and brought together Istanbul with the big names of Western art as a branding strategy. This work also recalled "Promo", the media-performance dated 1976 by Chris Burden in which he placed an advertisement on American television channels where he announced his own name along with Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rembrandt, Vincent van Gogh and Pablo Picasso, the most recognised artists by the American public, according to a research. By placing at the other end of the container a painting so small that it could not be perceived from the entrance, which he had blocked off from visitors entering with a steel wire, Aslan tried to bolster the myth he had woven around his own name.

Recently, Volkan Aslan has problematised the relationship between the institution and art with two works he realised within the scope of the Istanbul 2010 European Capital of



Volkan Aslan'ın "Geri Dönüşüm" işinin
araştırma ve üretim sürecinden, 2010

From the research and production processes of
Volkan Aslan's work "Recycling", 2010

Culture. His work, which was part of the "Portable Art" series organised in the exhibition halls of local municipalities in Istanbul, and had been proposed initially for the exhibition planned at the Maltepe Cultural Centre, but following its cancellation was adapted later to the art centre in Ümraniye, reproduced the signpost on the façade of the cultural centre that read "Exhibition Hall" and was made of big metal letters. By bringing the signpost into the exhibition space, he attempted to lift the border between the art institution and the work of art, and placed the institution at the service of his work. Volkan Aslan also took part in the workshops Sophie Calle held with five young artists within the scope of the "Lives and Works in Istanbul" programme of the Istanbul 2010 Agency, and featured in the exhibition where new works by artists participating in the workshop were to be displayed as part of a project collaboratively developed with the other four artists. Departing from the contract the Istanbul 2010 Agency wanted to sign with the artists, they produced their signatures as neon signs and hung them on the wall of the exhibition space, producing an installation that also revisited works by artists like Maria Eichhorn, Carey Young and Andrea Fraser in which these artists problematised the contracts arranged between art institutions, galleries, collectors, and artists.

The first project Volkan Aslan has developed for the "Second Exhibition" is a photo-performance that brings the public space into the institutional art space. With 25 models hired from a casting agency, Aslan transforms the exhibition space, where ARTER's opening exhibition "Starter" was held, into a performance zone, re-staging within the institutional



Volkan Aslan'ın
"Herhangi Bir Gün" işinin
üretim sürecinden, 2010

From the production process
of Volkan Aslan's work
"Any Given Day", 2010





işlerinden sonra, kentin içinde deneyimlenen daha gerçek bir “dolaşma” öyküsünü bir tasarım objesine dönüştürüyor. Kentin her gün ürettiği çöpün içinden ayıkladıkları kağıtları geri dönüşüme kazandırarak geçimlerini sağlamaya çalışan toplayıcıların artık neredeyse standartlaşmış araba/çantaları modelinde dev bir Louis Vuitton araba üreten Volkan Aslan, markalara yer verdikçe kurumsallaşan sanat anlayışını geçici bir süre için ARTER’de tartışmaya açıyor.

“İkinci Sergi”, yaklaşık 10 yıl süren uzun bir molanın ardından sanatsal üretimine 2008’de tekrar geri dönen Vahap Avşar’ın, bu proje kapsamında önerdiği yeni işlerinin yanı sıra, sanatçının 1995 tarihli daha önceki bir çalışmasının yeniden yapımını da gösteriyor.

Avşar’ın resimle henüz çocuk yaşlarda başlayan takıntılı ilişkisi, ailesinin tüm karşı çıkışlarına karşın, hatta evi terk etmek pahasına, ilk gençlik yıllarında da devam etti. Sanatçı, lise öğrenimini yarıda bırakıp bir galeriyle anlaşarak klasik resimlerin kopyalarını yaptı. Bu hızlı röprodüksiyon üretimi başlangıçta ağırlıklı olarak yerel manzaralardan oluşsa da, müşterilerin talepleri üzerine daha çok çiçekli natürmortlara ve genellikle İsviçre Alpleri’ni gösteren empresyonist tavrılı manzara resimlerine dönüştü. Kartpostallardan taklit ederek çoğalttığı yüzlerce resmin ardından yarım bıraktığı lise eğitimini tamamlayan Avşar, 1985’te İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’ne girdi; ilk yıl hocası olan Cengiz Çekil’in daha sonra atölye asistanlığını üstlendi ve Çekil’le arasında oluşan üstat-asistan ilişkisi sayesinde kavramsal sanatla

space he uses as a studio, a clash between the police and demonstrators (a familiar scene one can often witness on İstiklal Street) and exhibits the work within the same institution. His other work in the exhibition follows the trajectory of the works he developed for exhibition programmes that travel within the city, such as "Volkan Aslan in Istanbul" and "Exhibition Hall", and transforms a more genuine story of "wandering" experienced in the city into a design object. Aslan has produced a huge Louis Vuitton cart, based on the model of the now almost standardised cart/bags of the paper-collectors, who try to make a living by selling the waste-paper they sort out from the rubbish the city produces everyday to recycling companies; in this way he brings up the institutionalisation in art that runs parallel to the increasing place it offers brands to discussion.

In addition to the works he has proposed for the project, "Second Exhibition" also shows a reproduction of a previous, 1995-dated work of Vahap Avşar, who returned to artistic production in 2008 following a long break of about 10 years.

Avşar's obsessive relationship with painting began during his childhood and continued in his youth, despite his family's opposition and even at the expense of leaving home. He discontinued his high school education and made a deal with a commercial art gallery to produce copies of classical paintings. Although this rapid production of reproductions was at first mostly of local landscapes, with increasing

tanıştı. Akademik hayatına Bilkent Üniversitesi'nde araştırma görevlisi olarak devam ederken, 1995 yılında Ankara Tren Garı'nda Selim Birsell ve Claude Leon ile birlikte "Gar Sergisi"ni düzenledi. Avşar'ın bu sergide gösterdiği "Son Damla" adlı yerleştirme, pancar suyu doldurulmuş musluklu plastik bidonlarla oluşturulmuştu. Koyu kırmızı rengiyle kanı çağrıştıran ve politik içeriği ile otoriteleri rahatsız eden "Son Damla", açılışın hemen ertesi günü sergi tamamen toplatılınca, gardaki diğer işler gibi sadece tek bir gün gösterilebilmiş oldu. Bu sert sansür deneyimi, sergiden kısa bir süre önce New York'ta bir konuk sanatçı programına davet edilmiş olan Vahap Avşar'ın Türkiye'den ayrılışını ve 1998'den sonra da sanat üretimine uzunca bir süre ara verme kararını hızlandırmış oldu.

2010'un yaz aylarında Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nin sanatçı atölyelerine üç aylığına misafir sanatçı olarak davet edilen Avşar, çocukluk ve ilköğrenlik yıllarında onlarca taklidini boyadığı; minibüslerin, uzun yol otobüslerinin arka camlarında, kahvehanelerde, berber dükkânlarında, evlerin ve işyerlerinin duvarlarında posterleriyle sık sık karşımıza çıkan; bugün ise gerek modası geçtiğinden, gerekse etrafında örülen uğursuz efsaneler ağı nedeniyle artık pek rastlamaz olduğumuz, kültleşmiş "ağlayan çocuk" kartpostalının peşine düştü. Bu arayışın sonunda, 1970'lerden 1990'ların sonuna kadar Türkiye'nin geçirdiği toplumsal, siyasal, kültürel ve kentsel dönüşümleri son derece canlı bir görsellikle belgeleyen kartpostal ve posterler basmış olan, artık kapanmış bir matbaanın tüm arşivini devraldı. Avşar'ın "İkinci Sergi" için önerdiği projeler, sanatçının kişisel tarihinde de önemli yer tutan



Vahap Avşar

Son Damla

Last Drop

1995

Yerleştirme

Installation

Plastik bidonlar,

kırmızı sıvı, musluklar,

değişebilir boyutlar

Plastic containers,

red liquid, hardware,

dimensions variable.

Gar Sergisi | Gar Show

Küratörler | Curators:

Vahap Avşar,

Selim Bırsel,

Claude Leon



Vahap Avşar'ın
"İkinci Sergi"deki
röprodüksiyonları:
"Alpler" ve
"Ağlayan Çocuk",
2010

Vahap Avşar's
reproductions
in the "Second
Exhibition":
"The Alps" and
the "Crying Boy",
2010

demand from customers, he gradually moved towards still lifes with flowers and impressionist landscapes featuring the Swiss Alps. After hundreds of paintings he reproduced from postcards, Avşar completed his interrupted high school education, and in 1985 was admitted to the İzmir Dokuz Eylül University Fine Arts Faculty where he was introduced to conceptual art by his teacher Cengiz Çekil, with whom he had a master-apprentice relationship. He continued his academic career as a research assistant at Bilkent University, while in 1995 he organised at the Ankara Railway Station the "Gar Show" together with Selim Birsell and Claude Leon. "Last Drop", the installation Avşar exhibited there, was formed of plastic containers with faucets filled with beetroot juice. The dark red colour of the liquid used in "Last Drop" evoked blood and the political content of the work disturbed the authorities, and when the day after the opening the entire exhibition was dismantled and confiscated, it meant that the work was only shown for a single day, like all the other works at the exhibition. This instance of aggressive censorship accelerated Vahap Avşar's departure from Turkey –who shortly before the exhibition had been invited to an artist's residency programme in New York– and his decision after 1998 to take a long break from artistic production.

Invited in the summer of 2010 for a 3-month residency at the artist's studios of Platform Garanti Contemporary Art Center, Avşar decided to go in search of the postcard of the "crying boy" that has gained cult status –in his childhood and youth, he had painted tens of copies of the image, which frequently used to appear in posters in the rear windows of long-distance coaches, in coffee houses,

bu kıymetli arşivden besleniyor ve “temsil”, “orijinal ve kopya”, “alçak ve yüksek sanat”, “sansür” kavramları etrafında şekilleniyorlar. “İkinci Sergi” için yeniden üretilerek sergiye eklenen ve hiç kuşkusuz Avşar’ın sanat kariyerinde önemli bir dönüm noktası olan “Son Damla” ise, bir yandan çağdaş sanatın Türkiye’de sürdürdüğü mücadeleye bir saygı duruşu niteliği taşıyor; diğer yandansa sanatçının sergi için özel olarak ürettiği işler ve kendi kişisel tarihi için ortak bir zemin oluşturarak, bunların birbirleriyle ilişkilendirilmelerine yardımcı oluyor.

Avşar’ın beş parçadan oluşan “İpdal” serisi, Gar sergisinden çok daha önce, 1983 yılında uygulanan, muhtemelen pek az kişinin duyduğu ya da farkına vardığı, başka bir yasaklamayı fotoğrafa aktarıp görselleştiriyor. Avşar’ın matbaadan devraldığı arşiv içinde yer alan bir dizi asker kartpostalına, olasılıkla askerlik kurumunun imajını hafiflettiği varsayılarak yasak getirilmiş; bu kartpostalları muhafaza eden zarfların üzerleri kırmızıyla çizilip “ipdal” notuyla birlikte 16-12-83 tarihi düşülmüş. Üzerindeki bu yeni izle ikinci kez belge niteliği kazanan bu kartpostallar, kurumsal tektipleşmenin ironik bir çağrışımını uyandıracak şekilde hep aynı erkek modeli; bazen denizci, bazen karacı, bazense havacı üniformasıyla vurgulanmaya çalışılan farklı kimliklerle ve her seferinde aynı kadın modelle birlikte, ellerinde çiçekler, romantik bir manzara ve mizansen içinde gösteriyorlar. Hiç kuşkusuz dökülen kanın çağrışımlarıyla yüklü, sıradışı malzemelerle yapılmış bir sanat yapıtı kadar, devletin millet üzerinde uyguladığı da dahil olmak üzere her türlü terörle işgal edilmiş 1980’ler Türkiye’sinde, vatan uğruna kanını son damlasına kadar feda etmesi beklenen

barber's shops and on the walls of homes and work places; yet it was now rarely encountered, both because it had gone out of fashion, and the web of bad luck myths weaved around it. As a result of his research, he took over the entire archive of a printing company that had closed down, but in its time had printed postcards and posters that documented with a highly vivid visuality the social, political, cultural and urban transformations Turkey went through from the 1970s to the 1990s. The projects Avşar has proposed for the "Second Exhibition" are derived from this invaluable archive that also holds an important place in the artist's personal history and are configured around the concepts of "representation", "the original and the copy", "high and low art" and "censorship". "Last Drop", reproduced to be included in the "Second Exhibition" and undoubtedly an important turning point in Avşar's artistic career, is both an homage to contemporary art's continuing struggle in Turkey, and a common platform that brings together works the artist has produced exclusively for this exhibition and his personal history; thus facilitating an association between the two.

Avşar's series titled "Cancel" is composed of five pieces and depicts in photographic form another prohibition that was implemented long before the "Gar Show" in 1983, which is likely to have been heard or known by very few people. A series of postcards depicting soldiers that was a part of the archive Avşar took over from the printing company was prohibited probably because the images had been adjudged to have made light of the military institution's image; the envelopes containing these postcards had been crossed over with red ink and the date 16-12-83 added along with

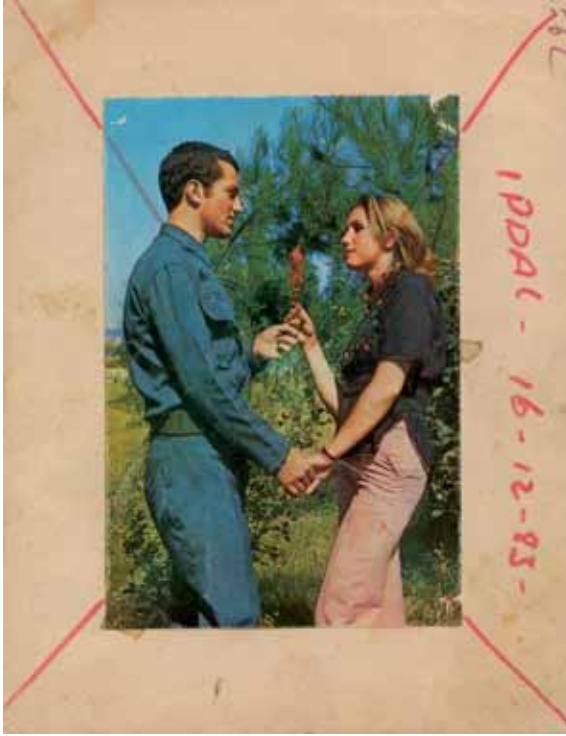
askerin bu masum pozu da sakıncalı bulunmuş olmalı ki, her birinin üzerine kırmızı çarpı işareti konulan kartpostallar yasak yayın kapsamına alınmış.

Avşar'ın "İkinci Sergi"de gösterdiği çalışmaların arasında bir başka "yasaklı" da "Ağlayan Çocuk" portresi. İspanyol ressam Bruno Amadio'nun ağlayan çocuk resmi 1980'li yıllarda tüm dünyanın en popüler ortak imgelerinden biri haline gelmiş, birçok şehir efsanesine de konu olmuştu. Uğursuzluk getirdiği söylentisi üzerine Şili'de yasaklanması istenmiş; İngiltere'deki itfaiyeciler tablonun bulunduğu evlerde yangın çıktığı inancıyla yasaklanmasını talep etmişlerdi. Türkiye'de ise sosyalist düşüncüyü temsil ettiği gerekçesiyle afaroz edildi; 1979'da popüler bir dini dergi olan *Sızıntı*'nın ilk sayısının kapağında kullanılınca tartışmalara neden oldu.

Nurdan Gürbilek'in "Acıların Çocuğu" [10] başlıklı yazısındaki çarpıcı yorumla "masum olduğu halde mağdur olmuşluğun, suçsuz yere cezalandırılmışlığın, adil olmayan bir yasanın kurbanı oluşun simgesi" olan "ağlayan çocuk" resminin "İkinci Sergi"deki yağlıboya kopyasını, imgenin kendisinin Türkiye bağlamındaki kültürel ve sosyolojik altmetniyle ilişkilendirmek mümkün. İşin kendini açtığı bir diğer katman da, kültür endüstrisinin neredeyse anonimleştirdiği, kopyası bir dönem yalnız Türkiye'de değil dünyada da en çok dağıtılan imgelerden birine dönüşen bu resmin yeni bir kopyasının, kurumsal bir alanda sergilenmesiyle birlikte ortaya çıkıyor. Avşar, "İkinci Sergi"ye ağlayan çocuk portresinin yanısıra yine kartpostallardan taklit ettiği, dolayısıyla binlerce kopyadan herhangi birinin kopyası olan manzara resimleri de ekleyerek, özgün-taklit karışıklığına çomak sokuyor; *kitschin* ve kopyanın kurumsal meşruiyetini de tartışmaya açmış oluyor.



From the printing
company archive
that Vahap Avşar
took over, 2010



Vahap Avsar'ın "İpdal" işini
oluşturan kartpostallar

Postcards that constitute
Vahap Avsar's work "Cancel"



a note that reads "ipdal/cancelled." These postcards take on a second layer of documentary quality with this new marking, and they show, as if to evoke an ironic allusion to institutional uniformisation, the same male model in a variety of identities emphasised with the uniform of the naval forces, the land forces and the air forces, accompanied by the same female model with flowers in her hand, the two together in front of a backdrop of a romantic landscape and setting. Just like a work of art made using uncommon materials and loaded with references to the blood being shed, there is no doubt that in the Turkey of the 1980s, oppressed as it was by all kinds of terror, including the kind applied by the state to the nation, this innocent pose of a soldier who was expected to shed his blood to the very last drop for his homeland must also have been deemed unacceptable; resulting in each postcard being marked with a red cross, subsequently to be included on the list of prohibited publications.

Another "banned" work among the works exhibited by Avşar at the "Second Exhibition" is the portrait of the "Crying Boy". Spanish painter Bruno Amadio's crying boy painting became one of the world's most popular common images in the 1980s and also subject to many urban legends. In Chile there was a request for it to be banned because it allegedly spread a curse and brought bad luck; in England firemen called for the painting to be prohibited due to the belief that fires broke out in homes where it hung. It was anathemised in Turkey for representing socialist thought; and its use on the cover of the first issue of the popular Islamic magazine *Sızıntı* caused controversy.

Banu Cennetoğlu ve Yasemin Özcan Kaya, "İkinci Sergi"deki "Evrensel Çöplüğe Gönderiyoruz..." adlı ortak projelerinde, sanat kurumunun fiziksel mekânında dolanan enerjiyi ve bu enerjinin üzerimizde yarattığı gözle görülmez etkileri ölçmek için sanat dışı bir disiplinin yardımına başvuruyor ve bu deneyin sonuçlarını video kayıtları yoluyla izleyiciyle paylaşıyorlar.

Sanatsal pratiği bugüne kadar çok geniş bir mecra çeşitliliğini içinde barındıracak şekilde evrilen Banu Cennetoğlu, kariyerinin başlangıcından bugüne kadarki üretiminde ağırlıklı yer tutan fotografik imgeleri, farklı kaygılar gereği kitap (Yalancı Şahit, 2003), fotoğraf yerleştirmesi (Kararlı Barbara, 2005), slayt gösterisi (Grozny'de Hiç Palmiye Ağacı Var Mıdır?, 2006) gibi farklı formatlarda sunarak, fotoğrafı orijinal üretim bağlamından koparıp başka bir bütünün aracı olarak kullandı, buradan çıkabilecek anlam ihtimallerini araştırdı. 53. Venedik Bienali'nde gösterdiği "KATALOG"da (2009) dört yüz elli fotoğrafı kesintisiz bir şekilde art arda dizip öznel kategoriler altında sınıflandırarak, performatif bir "sipariş kataloğu" formatına sokmuştu. Bienal süresince izleyiciye bu fotoğrafları internetten ücretsiz indirme olanağı da sağlayan Cennetoğlu, "KATALOG"da o güne kadar çekmiş olduğu fotoğrafları, sergiyle sınırlı bir süre boyunca *copyleft* mantığıyla paylaşımına açmıştı. Sanatçının 2010'daki "Örnek Satış / 2010 BC" adlı kişisel sergisi, sanat üretiminin ve sanat pazarının imkânlarıyla oynayan işlerini bir araya getiriyordu.

Yasemin Özcan Kaya'nın sanatsal ajandasını farklı kurumsal yapılar içinde barınan çarpıklıkların ironik bir dille

It is possible to associate the oil-on-canvas copy in the "Second Exhibition" of the poster of the crying boy, which, in the striking words in Nurdan Gürbilek's essay titled "The Child of Suffering" [9] is "the symbol of becoming the victim despite being innocent, being punished despite the absence of crime, of being martyred to an unjust law", with the cultural and sociological subtext of the image in the context of Turkey. The fact that a new copy of this painting which was at one point transformed into one of the most widely distributed images not only in Turkey but across the world is exhibited in an institutional space is another striking aspect of this work. By adding to the "Second Exhibition", along with the portrait of the crying boy, landscape paintings again copied from postcards and therefore copies of a copy among thousands, Avşar thwarts the opposition of the original and the copy; and opens the institutional legitimacy of kitsch and the copy to debate.

In their joint project for the "Second Exhibition" titled "Dumping in the Cosmic Trash..." Banu Cennetoğlu and Yasemin Özcan Kaya seek the assistance of a non-artistic discipline to measure the energies circulating in the physical space of the art institution and the invisible effect this energy has on us and share the results of this experiment via video recordings.

Banu Cennetoğlu's artistic practice has evolved by including a wide diversity of media, and as a result of various concerns, she has used photographic images that have formed the majority of her production since the

9 Nurdan Gürbilek, "Acıların Çocuğu", in *Kötü Çocuk Türk*, Metis Publishers (İstanbul, 2001) pp. 37-51.



Banu Cennetoğlu

Katalog | Catalog

2009

Yerleştirme görüntüsü: 53. Venedik Bienali Türkiye Pavyonu

Installation view: 53rd Venice Biennale, Pavilion of Turkey



Banu Cennetoğlu

Katalog | Catalog

2009

Kategori: Pazarlık | Category: Negotiation

Photo NE622



Banu Cennetoğlu

Örnek Satış / 2010 BC | Sample Sale / 2010 BC

2010

Rodeo Sanat Galerisi | Rodeo Art Gallery, 14/9-20/11/2010

Yerleştirme görüntüsü | Installation view

Fotoğraf | Photo © Sevim Sancaktar



Banu Cennetoğlu

20.08.2010

2010

Basılı malzeme | Printed matter

20 Ağustos 2010 tarihinde Türkiye'de basılan

209 günlük gazete; Cilt 3/7

The 209 daily newspapers printed in Turkey

on 20 August 2010; Volume 3/7

ifadesi oluşturur. 2005 yılında Proje4L’de gerçekleştirdiği “Kolon” adlı yerleştirmesinde, sergi mekânındaki kolonlardan birini klasik bir aile evinde görülebilecek türden bir duvar kağıdı ile kaplayıp, karşısındaki duvara yerleştirdiği fotoğraflardan oluşan bir başka kolonla ikizleştirmişti. Düşün salonlarının her biri kendine özgü tarzlarda, ama hepsi *kitsch* kolonlarını görüntüleyen bu fotoğraflar, aşağıdan yukarıya sıralandıklarında, her an devrilecekmiş gibi duran eklektik bir sütun daha ortaya çıkıyor, toplumun direği olan aile ve evlilik kurumu, en alttaki fotoğrafta dans eden iki küçük kız çocuğunun her an üstüne devrilecekmiş gibi zayıf bir dengeye yerleştiriliyordu. Kaya, reklam ve medya dünyasının kadın bedeni üzerindeki tacizini de kapsama alanına sokan “Üçyüzbir Kolyesi” (2009) adlı yerleştirmesinde, adalet sisteminin düşünce ve ifade özgürlüğü önüne diktiği engellerden TC Anayasası’nın 301. maddesini mücevherleştirip vitrine alıyor; 2010’da sergilediği “Koş” adlı videosunda ise, sanatçının bir stadın boş tribünleri önünde çıktığı engelli koşu, sanat dünyasının yarattığı rekabetçi ortamda sanatçının sürdürmek zorunda olduğu yarışı anımsatıyordu.

Cennetoğlu ve Kaya “İkinci Sergi” için geliştirdikleri ortak projede, Alman fizikçi Ernst Lecher’in yerküresel gerilimleri ölçmek amacıyla geliştirdiği, bugün enerji tıbbının hizmetine de girip insan bedenindeki enerji yayılımını ölçerek bedenin rahatsızlıklarını tespit etmek amacıyla kullanılan Acmos Lecher Anteni, ARTER’in ofislerinde, sergi salonlarında ve diğer tüm dolaşım alanlarında gezdiriliyor. Kurumun içinde yer aldığı bina, terapist Zeynep Sevil Güven tarafından farklı protokoller kullanılarak yapılan

beginning of her career in various formats including books (False Witness, 2003), photographic installations (Determined Barbara, 2005) and slide shows (Are There Any Palm Trees in Grozny?, 2006). By detaching photography from its authentic context of production, she has used it as a mediator of a different whole and investigated possibilities of meaning that have thus emerged. In "Catalog" (2009), the work she presented at the 53rd Venice Biennale, she aligned four hundred and fifty photographs in an unbroken sequence, and classified them under subjective categories to create a performative "mail order catalog" format. Having provided the viewer with the option of freely downloading these photographs from the internet for the duration of the Biennale, in "Catalog" Cennetoğlu had opened the photographs she had taken up to that date to sharing via a logic of *copyleft* for a period restricted with the exhibition. The artist's 2010 exhibition titled "Sample Sale / 2010 BC" brought together her works that played with the possibilities of artistic production and the art market.

Yasemin Özcan Kaya's artistic agenda is formed of an ironic expression of the aberrations contained within various institutional structures. In her installation titled "Column" realised at Proje 4L in 2005, she covered a column in the exhibition space with a type of wallpaper usually seen in an ordinary household, and twinned it with a second column formed of photographs positioned on the wall opposite. When aligned vertically, these photographs of columns found at wedding halls –each unique, but all kitsch– formed a new, eclectic column



Yasemin Özcan Kaya

Üçyüzbir | Threehundredone

2009

İki kanallı video yerleştirmesi

Two-channel video installation

3'30''



Yasemin Özcan Kaya

Üçyüzbir | Threehundredone

2009

Kolye | Necklace



Yasemin Özcan Kaya

Kolon | Column

2005

Mekâna özgü yerleştirme

Site-specific installation

300 x 200 x 200 cm



Yasemin Özcan Kaya

Koş | Run

2010

Video

3'31''

bir enerji taramasından geçirilerek, ARTER'in bünyesindeki olumlu ve olumsuz enerjiler tespit ediliyor ve bu enerjilerin dengelenmesine yönelik tedbirler öneriliyor.

Sanat kurumunun analizini yaparken, sanat eleştirisinin yöntem ve terminolojisi yerine, bu tamamlayıcı tıp metodunun öğreti ve araçlarını devreye sokarak, iki farklı disiplinin etkileşiminden yararlanan "Evrensel Çöplüğe Gönderiyoruz...", bu etkileşimin ortaya çıkardığı metaforik bir dille kurumun mekânsal okumasını yapıyor, sorunlu alanlar için çözüm önerileri geliştiriyor. ARTER'in enerji akımlarındaki, bazen geçmişteki travmatik olaylardan kaynaklanıp derinlerde yer alabileceği gibi, günlük sıkıntılarla da ilgili olabilen dengesizlikleri tanımlayıp sorunlu noktaların tespitini yaptıktan sonra, problemlerin daha büyük boyutlara taşınmasını engellemek, kendi kendini idare etme kapasitesini artırmak, çevreden gelecek dış etkilere karşı bağımsızlık sistemini güçlendirmek ve daha sağlıklı yaşamasını sağlamak için, bünyesinde barındırdığı tıkanıklıkların kaynaklarını yeniden düzenleyip ideal denge konumuna getirecek tedavi yollarını araştırıyor. Cennetoğlu ve Kaya, ARTER üzerine bu metaforik okumalarıyla, sanat kurumunun yalnızca görünen fiziksel mekânına değil, onun metabolizmasını oluşturup ömrünü belirleyen, gözle görüp algılayamadığımız tüm bileşenleri arasındaki dengeye, bu bileşenler arasındaki iletişim ve akışkanlığın kurumun dolaşım alanı içinde yaşayan izleyici ve sanat profesyonelleri üzerindeki bütüncül etkilerine tekrar bakmayı öneriyorlar.

unto itself; one that also appeared to be on the verge of falling over any second; in this way, the institution of family and marriage –the pillar of society– was placed in a fragile balance that could at any moment tumble onto the two young girls dancing in the photograph at the very bottom. In her installation titled “Threehundredone” (2009) that focused on the abuse of the female image by the advertising and media worlds, Kaya cut a diamond out of Article 301, one of the obstacles the Law plants in the path of freedom of thought and expression, and placed it in the window. On the other hand in her video titled “Run”, exhibited in 2010, the obstacle course the artist set out before the empty terraces of a stadium reminded the viewer of the race the artist had to maintain within the competitive environment of the art world.

In the joint project developed by Cennetoğlu and Kaya for the “Second Exhibition”, the Acmos Lecher Antenna –developed by German physicist Ernst Lecher in order to measure tellural tensions, and today used in energy medicine to diagnose physical illnesses by measuring the energy distribution in the human body– is taken through the offices, exhibition halls and all other accessible areas of ARTER. The building is put through an energy scan by therapist Zeynep Sevil Güven who uses various protocols to diagnose the positive and negative energies within the body of ARTER, following which advice towards restoring a state of balance is offered.



Banu Cennetoğlu ve Yasemin Özcan Kaya'nın "Evrensel Çöplüğe Gonderiyoruz..." işinin üretimi sırasında, Lecher Anteni, 2010

Lecher Antenna shot during the production of Banu Cennetoğlu and Yasemin Özcan Kaya's work "Dumping In the Cosmic Trash...", 2010

By introducing the doctrine and tools of this complementary medical method instead of the method and terminology of art criticism to analyse the art institution, "Dumping in the Cosmic Trash..." uses the interaction of two separate disciplines and carries out a spatial reading of the institution with a metaphorical language produced by this interaction to develop solution proposals for problematic areas. By identifying any imbalances in the flow of energy in ARTER's channels and pinpointing the problematic areas, which could be deep-seated problems caused by traumatic events in its past, or simply related to everyday issues; it goes on to explore the possible therapeutic means that would serve to reorder the sources of congestions and bring about an ideal state of balance, ultimately with a view to preventing the problems from escalating, increasing the capacity to self-manage, boosting the immune system in its role against external influences and providing a healthier life. With this metaphorical reading that they conduct via ARTER, Cennetoğlu and Kaya propose a fresh look not only at the visible physical space of the art institution, but also at the balance between all its components, some that we cannot necessarily see or perceive, all of which form its metabolism and determine its lifespan, and the holistic effects of the communication and fluidity between these components on the viewers and art professionals that live within the circulation zone of the institution.

Ayşe Erkmen'in işleri, zaman, mekân ve hareket kavramlarını kamusal, kurumsal ve bireysel bağlamlarda araştıran, çoğunlukla geçici, zamanla sınırlı müdahalelerden oluşur. Sanatçı, ya mekânın kendi geçmişine inmek ya da içinde barındırdığı gizli bir potansiyeli yüzeye çıkarıp görünür kılmak için yaptığı kazılarla başlayan projelerine, "İkinci Sergi" çerçevesinde bir yenisini ekliyor.

Erkmen, 1994'te Berlin'de düzenlenen "İskele" sergisi kapsamında, "Türk mahallesi" Kreuzberg'de bir apartmanın cephesine yerleştirdiği pleksiglas harflerle, Türkçenin belirsiz -mişli geçmiş zaman kipinin mümkün olan çeşitli versiyonlarını Berlin'de kamusal alana taşıymıştı. Türkçe bilmeyen Almanlar tarafından anlamı kavranamayacak olan, Türkçede ise unutulmuş ya da bilinmeyen bir zamanı, bir rivayeti imleyen bu kipi kullanılması, Kreuzberg'in dönüşen dokusuna ve kimliğine olduğu kadar, semtte yaşayan göçmen Türklerin Almanya'daki, artık -mişli geçmiş zamanla ifade edilebilecek kadar eskiye uzanan, kendi bireysel hikâyelerine de referanslar taşıyordu.

Ayşe Erkmen, 1997'deki "Skulptur. Projekte in Münster"e davet edildiğinde, katolik kilisesi St. Paulus-Dom'un cephesi için önerdiği üç projenin üçü de kilise otoriteleri tarafından reddedilince, sanatın kuruma yanıtı olarak da tanımlayabileceğimiz dördüncü bir projeyi hayata geçirdi. "Sculptures on Air" kilisenin hemen karşısındaki Westphalia State Museum'un deposunda, bilinmeyen bir gelecek zamanda sergilenmek üzere gözlerden uzak bekletilen heykelleri sırayla gün ışığına çıkarıyor, bir helikopterden sarkıtılarak kentin hava sahasında dolaştırılan heykeller sonra

Ayşe Erkmen's works are formed of often transient interventions restricted by time that investigate the concepts of time, space and movement in public, institutional and individual contexts. Within the framework of the "Second Exhibition", the artist embarks on yet another project that begins with an exploration that serves to delve into the history of a space, or to reveal and render visible secret potentials the space contains.

With the plexiglass letters she installed on the façade of an apartment block in Kreuzberg, the Turkish neighbourhood of Berlin, Erkmen introduced into public space different versions of the suffixes of the indefinite past tense in Turkish. The use of this grammatical mode that indicates a narrative mode, a time forgotten or unknown, the meaning of which would not be understood by Germans who did not speak Turkish, carried references both to the continuing transformation of Kreuzberg's urban texture and identity and also to the individual stories of the immigrant Turks that lived in the neighbourhood, now stretching so far back as to render appropriate the use of this particular indefinite past tense mode.

When Ayşe Erkmen was invited to "Skulptur. Projekte in Münster" in 1997 and each one of the three projects she proposed for the façade of the St. Paulus-Dom Catholic church were rejected by the church authorities, she realised a fourth project that could be defined as art's response to the institution. "Sculptures on Air" unearthed sculptures that were being stored out of sight –to be exhibited at an unknown future date– in the warehouse of the Westphalia State



Ayşe Erkmen
Evde | Am Haus (On The House)
Oranienstr. 18 Berlin
1994



Ayşe Erkmen
Sculptures On Air
Münster Sculpture
Project '97
Münster
1997



Museum that is located opposite the church. The sculptures were attached to a rope that was then hung from a helicopter, taken through the air space of the city and then returned to the museum, however, not back to the storage but to the roof of the museum, and placed facing the St. Paulus-Dom. Inspired by the opening scene of Fellini's *La Dolce Vita*, "Sculptures on Air" was a strategy that circumvented institutional power and intolerance masterfully, but by visualising processes like storage, presentation and transportation, it also focused on the institutionalisation of the work of art.

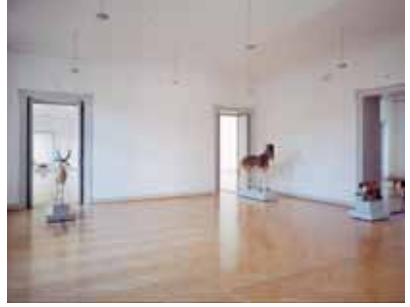
Another work of the artist that functions via the museum and institutional collection is "Kuckuck", realised in 2003 at the Kunstmuseum St. Gallen. Erkmen borrowed six stuffed animals from the same museum's natural history section and transferred them to its gallery, subsequently releasing them within the exhibition space with the help of a mechanical apparatus. These dead animals that did not have a time of their own since they were no longer alive, but on the other hand were also assumed to have progressed beyond time from the moment they were included in the museum collection, or in other words, were assumed to have become immortal, began to move, just like a cuckoo clock, at certain intervals; and exhibited a choreographed performance about the triangle of museum, collection and time.

Another work in which Erkmen deploys a minimal intervention towards revealing the past of the space she finds herself in is "Ghost", realised for the "Tactics of Invisibility" exhibition organised by ARTER, TANAS and T-B A21 (April 2010 Vienna, September 2010 Berlin, March 2011 Istanbul).

tekrar müzeye, ama bu kez St. Paulus-Dom'a bakar şekilde müzenin çatısına yerleştiriliyordu. Fellini'nin *La Dolce Vita* filminin açılış sahnesinden esinlenen "Sculptures on Air", kurumsal erkin ve hoşgörüsüzlüğün etrafından ustaca dolanan bir strateji olduğu kadar, depolama, sunum, nakliyat gibi süreçleri görünür kılarak, sanat yapıtının kurumsallaştırılmasını da merkezine alıyordu.

Sanatçının müze ve kurumsal koleksiyon üzerinden işleyen bir diğer çalışması da, 2003 yılında Kunstmuseum St. Gallen'de gerçekleştirdiği "Guguk"tur. Erkmen, aynı müzenin doğal tarih bölümünden sergi mekânına taşıdığı altı adet doldurulmuş hayvanı, mekanik bir düzenek yardımıyla sergi alanı içinde dolaştırır. Artık hayatta olmadıkları için kendilerine ait bir zamanları da olmayan, öte yandan müze koleksiyonuna eklendikleri andan itibaren zamanın ötesine geçtikleri, bir başka deyişle ölümsüzleştikleri varsayılan bu ölü hayvanlar, tıpkı bir guguklu saat gibi belli aralıklarla harekete geçiyor; müze, koleksiyon ve zaman üçgenine dair koreografik bir performans sergiliyorlardı.

Erkmen'in, içinde yer aldığı mekânın geçmişini minimal bir müdahaleyle görünür kılıp bugüne taşıdığı bir başka çalışması, ARTER, TANAS ve T-B A21 işbirliğiyle düzenlenen "Tactics of Invisibility" (Görünmezlik Taktikleri) sergisi için gerçekleştirdiği "Ghost"tur (Nisan 2010 Viyana, Eylül 2010 Berlin, Mart 2011 İstanbul). Bir edisyonu Vehbi Koç Vakfı Çağdaş Sanat Koleksiyonu içinde de yer alan "Ghost", bugün Thyssen-Bornemisza Art Contemporary'nin sergi mekânı olarak kullanılan ve sergiye ev sahipliği yapan Palais Erdödy-Fürstenberg'de, 1806'da birkaç ayını geçirmiş olan



Ayşe Erkmen
Guguk | Kuckuck (Cuckoo)
 Kunstmuseum St. Gallen
 St. Gallen
 2003



Ayşe Erkmen
Hayalet | Ghost
 2010
Ses ve ışık yerleştirmesi
Audio and light installation
9 yönlü hoparlör,
12 lamba
9 directional speakers,
12 lamps
29', döngü | loop
T-B A21'deki
"Tactics of Invisibility"
sergisinden
yerleştirme görüntüsü
Installation view from
"Tactics of Invisibility"
exhibition at T-B A21

Ludwig van Beethoven ile besteciye hamilik yapan Kontes Anna Maria Erdödy arasındaki ilişkiye dair bir söylenceyi, müzikli ve heykelsi bir yerleştirmeye mekâna geri taşıyordu. İlişkileri süresince Beethoven, bestelerinden bazılarını kontese armağan etmiş, yılbaşı parçası olarak bestelediği 30 saniyelik bir kanon olan "Glück, Glück zum neuen Jahr" da bu armağanlar arasında yer almıştı. Erkmen'in "Ghost"una kaynak oluşturan bir diğer söylence de, bugün hâlâ sergi odalarında görüldüğü iddia edilen bir genç kız hayaletine dairdir. Erkmen, tam da bu nedenle, orijinali dört sesli olmasına karşın tek bir sopranoya yeniden yorumlattığı kanonu, yerleştirmeyi oluşturan dokuz hoparlörden yayınlayarak, Palais Erdödy'nin hayaletini serginin içine salıveriyor.

Ayşe Erkmen, mekânın tarihinin ve güncel koşullarının araştırılmasıyla başladığı, mekânın gözle görünmeyen kapasitelerini görünür kıldığı pek çok işinde olduğu gibi, "İkinci Sergi" için geliştirdiği projede de ARTER binasının tarihsel hikâyesini başlangıç noktası olarak alıyor. "J, K & H", kısa bir süre önce restore edilerek yeni bir sanat mekânına dönüştürülen binanın belleğini, sanatçının kendi bireysel geçmişiyle iç içe geçirirken, projenin omurgasını ARTER'in de üzerinde yer aldığı İstiklal Caddesi üzerinde kuruyor.

ARTER binası, Jacques Pervititch'in sigorta haritalarından takip edilebildiği kadarıyla Cumhuriyet döneminde kayıtlara Meymarêt Han adıyla geçirilmiş. 20. yüzyıl başlarında dönemin 6. Belediye Dairesi (Beyoğlu) mimarı Petraki Meymaridis Efendi tarafından inşa edildiği tahmin ediliyor. Osmanlı Ticaret Yıllıkları kayıtları ise, bu yapı inşa edilmeden önce

"Ghost", one edition of which is included in the Vehbi Koç Foundation Contemporary Art Collection, makes use of a musical and sculptural installation to deliver back to its original setting a rumoured relationship between Ludwig van Beethoven and his patron Countess Anna Maria Erdödy, who spent a few months in 1806 at Palais Erdödy-Fürstenberg, today the space of the Thyssen-Bornemisza Art Contemporary where the exhibition was held. During their relationship, Beethoven made a gift of some of his compositions to the countess, and a 30-second canon titled "Glück, Glück zum neuen Jahr" composed as a new-year's hymn was among these. Another rumour that served as a source for Erkmen's "Ghost" is about the ghost of a young girl who is said to wander the exhibition rooms even today. It is precisely for this reason that Erkmen, despite the original being a quadraphonic composition, had the canon reinterpreted by a single soprano and broadcast through the nine speakers that formed the installation, thus unleashing the ghost of Palais Erdödy into the exhibition.

As in her numerous other works in which she departs from research conducted on the past and on the contemporary conditions of a space as a basis towards revealing its invisible capacities, in her project developed for the "Second Exhibition" Ayşe Erkmen once again takes the history of the building as her departure point. "J, K & H" weaves together the memory of the building that has been recently renovated and converted into a new art space with the personal history of the artist and constructs the spine of the project upon İstiklal Street, the pedestrian street on which ARTER is located.

aynı yerde bulunan bir önceki binanın İstiklal Caddesi'ne bakan giriş katında 1900-1904 yılları arasında Astras Jules adında bir tütüncü ve sarrafın bulunduğunu; 1905'te yeniden inşa edilen şimdiki binada ise 1909-1912 yılları arasında Privilegio Pierre adında bir yüncü ile Kyriacopulos Emanuel adında bir taş plakçı ve gramofoncunun faaliyet gösterdiğini söylüyor. Daha sonra yüncü kapanmış, 1914-1920 yılları arasında onun yerini Fait Jules adlı bir şapkacı almış. Günümüze daha yakın tarihlerde ise binanın çeşitli küçük işyerlerine, atölyelere ve banka şubelerine ev sahipliği yaptığını biliyoruz.

Ayşe Erkmen, projesinde binanın izini sürebildiğimiz eski sakinlerinden şapkacı dükkânına odaklanıyor ve yine İstiklal Caddesi üzerinde, Galatasaray Lisesi'nin hemen yanındaki Simpatyan Apartmanı'nda oturmuş olan, zamanının ünlü haute couture terzilerinden, anneannesi Hermine Hanım'ın 1920'li yıllardan kalma bir şapkasını, caddenin hemen karşı sırasında yer alan tarihi Hacıpulo Pasajı'ndaki dükkânında yaklaşık 60 yıllık aile mesleğini sürdürerek el yapımı şapkalar üreten Katya Kiracı'ya emanet ediyor. Hermine Hanım'ın şapkası, Katya Kiracı'nın elinde, fötr kumaşının mümkün olan tüm renkleri kullanılarak yeniden üretiliyor ve hepsi aynı model şapkalardan oluşturulan bu rengârenk koleksiyon ARTER'in giriş bölümüne, bir zamanlar Fait Jules adlı şapkacı dükkânının bulunduğu alana yerleştiriliyor. Ayşe Erkmen, günümüzde İstanbul'un kültür-sanat hayatının olduğu kadar, hızlı alışveriş ve tüketimin de ana arterlerinden birine dönüşen İstiklal Caddesi'nde, banka şubeleri, ATM makineleri, döviz büroları, fast-food dükkânları, hazır giyim ve hediyelik eşya mağazaları arasında konumlanan bu sanat

As far as one can make out from the insurance maps of Jacques Pervititch, during the Republican period the ARTER building was officially registered as Meymaret Han. The architect is thought to be Petraki Meymaridis Effendi, an architect at the 6th Municipality Office (Beyoğlu) at the turn of the century. In addition to this, the records of Ottoman Trade Annuals reveal that between 1900 to 1904, on the ground floor of the building that stood at the same location before the present one, facing İstiklal Street there was a tobacconist and moneylender named Astras Jules; and that a wool dealer named Privilegio Pierre and a gramophone and record dealer named Kyriacopulos Emanuel operated from 1909 to 1912 in the present building, that was constructed in 1905. When the wool dealer closed shop, it was replaced by a hat shop named "Fait Jules" that operated from 1914 to 1920. In more recent times, the building hosted various small businesses, workshops and bank branches.

Among the previous occupants of the building, Ayşe Erkmen focuses on the hat shop in her project, and entrusts a hat from the 1920s that belonged to her grandmother Hermine Hanım, –one of the renowned haute couture tailors of her time who once lived at the Simpatyan Apartment Block, situated next to Galatasaray Lycee that is also on İstiklal Street– to Katya Kiracı, who continues to uphold a family profession of around 60 years, producing handmade hats in her shop in the historical Hazzopulos Arcade, which happens to be just on the opposite side of the street. In the hands of Katya Kiracı, Hermine Hanım's hat is reproduced using all the available colours of felt, and this colourful collection of hats of identical design is placed in the space at the entrance of ARTER, where the hat shop Fait Jules once stood. The street-facing entrance of





Ayşe Erkmen'in "J, K & H" işi için şapkaların üretildiği Butik Katia'nın dışarıdan fotoğrafı, 2010

A view of hat shop Butik Katia, where the hats for Ayşe Erkmen's work "J, K & H" are produced, 2010



kurumunun sokağa açılan yüzünü, içinde yer aldığı çevresel bağlamın bir benzeriyle kamufle ederek, kurumu sergi süresince değişime uğratıyor.

Mekânın, semtin ve sanatçının kendi ailesinin tarihlerini tek bir objede buluşturan ve ARTER’de sergilendikleri süre boyunca satışa da sunulacak olan bu şapkalar birer sanat yapıtı mı yoksa İstiklal Caddesi’nde alışveriş yapan kalabalığın satın alabileceği birer aksesuar mı; İstiklal Caddesi No: 211 bir sanat kurumu mu, yoksa etrafını kuşatan diğerleri gibi ticari bir dükkân mı; bu şapkalar/yapıtlar satın alındığı takdirde yeni sahiplerinin kıyafetlerini tamamlayan şık aksesuarlar mı olacak, yoksa sanat koleksiyonlarına eklenip depolanacak, sergi salonlarında, koleksiyoner evlerinde teşhir mi edilecekler? Simpatyan Apartmanı, Meymaret Han ve Hacıpulo Pasajı üçgenini, projeyi taşıyan bir belkemiği gibi kullanan Erkmen, bütün bu soruları ucu açık bir şekilde birbirine bağlayan yerleştirmesinde, bir yandan kurumsal mekânın işleviyle oynuyor, diğer yandan da sanat yapıtı ile tüketim ürünü arasında muğlak bir alan açıyor.

“İkinci Sergi”, 14 yıldır kendi düzenledikleri etkinlikleri sürdüren ya da geçici sürelerle yerleştikleri mekânlarda diğer bağımsız oluşumlara ve sanatçılara alan açan bir kolektif olan Hafriyat grubu ile genç bir sanat kurumu olan ARTER arasında ikinci bir işbirliğine de zemin oluşturuyor. 2010 yılının Nisan ayında Viyana’daki T-B A21’in sergi mekânında, ardından Berlin TANAS’ta gösterilen “Tactics of Invisibility” adlı sergide yer alan “Yedinci Adam”, Hafriyat’ın ARTER’le birlikte gerçekleştirdiği ilk proje oldu.

this art institution, which is located amongst bank branches, ATM machines, exchange bureaus, fast-food shops, readymade clothing and souvenir shops on İstiklal Street, a main artery for shopping and consumption as much as it is for Istanbul's culture life, is camouflaged by Ayşe Erkmen so that it reflects the environmental context it finds itself in; thus, the institution is subjected to a modification for the duration of the exhibition.

How to define these hats, which bring together the histories of the space, the neighbourhood and the artist's own family in the form of one object, and at the same time which will be on sale whilst being exhibited at ARTER? Are they works of art, or accessories that the shoppers crowding on İstiklal Street can buy? Indeed, is No: 211, İstiklal Street an art institution, or a commercial establishment just like the others around it; and when bought, will these hats/works of art become chic accessories complementing the looks of their new owners, or will they be added to and stored in collections, exhibited in exhibition halls, or at collectors' houses? Erkmen uses the triangle formed of the Simpatyan Apartment, Meymaret Han and the Hazzopulos Arcade as a spine that sustains the project, and in her installation that leaves all these questions unanswered, on the one hand she plays with the function of the institutional space, while on the other she opens an ambiguous space between the work of art and the product made for consumption.

"Second Exhibition" forms a platform for the second collaboration between the Hafriyat group, an artists' collective that has continued its self-organised activities for 14 years

“Yedinci Adam”, grubun Tophane Parkı’nda gerçekleştirdiği bir aktivist girişime ve bu girişimin merkezinde yer alan işçi heykelinin görsel belleğine ışık tutan video kayıtlarından ve parkın panoramik bir fotoğrafından oluşuyordu.

1973 yılında Cumhuriyet’in 50. yıl kutlamaları çerçevesinde 20 sanatçıya devlet desteğiyle sipariş edilen ve kentin çeşitli kamusal alanlarına yerleştirildikten kısa süre sonra ya uğradıkları saldırılar sonucu ya da kentsel dönüşüm nedeniyle yerlerinden edilerek gözden kaybolan heykellerden günümüzde ayakta kalmayı başaran dört tanesinden birine odaklanan “Yedinci Adam”, Tophane’deki işçi heykelini bir süreliğine yerinden edip tamamen görünmez kılarak, kolektif bellek içindeki yerini tazelemeyi ve kamusal alana dair yeni bir tartışma başlatmayı hedefliyordu. Parka yerleştirildikten kısa süre sonra hedef olduğu çeşitli saldırılarda önce elinde tuttuğu çekicini, sonra kollarını ve başını kaybeden, gövdesinde derin yaralar açılan, Muzaffer Ertoran imzalı “İşçi” heykeli, devletin sanata verdiği kurumsal desteğin ve bu desteğin sürdürülebilirliğinin bir simgesi olarak da kamusal alandaki yerini halen koruyor. Hafriyat’ın Yeni Sinemacılar ve Ha Za Vu Zu’nun da katkılarıyla gerçekleştirdiği ve mahallelinin müdahalesiyle heykel yerinden alınamadan tamamlanan eylemini belgeleyen “Yedinci Adam” projesinin Viyana’daki sunumunda, eylemin kendisi ve hazırlık aşamaları sergi mekânı içinde projekte edilerek gösterilirken, içinde yer aldığı parkla birlikte heykeli gösteren 10 metrelik panoramik fotoğraf da T-B A21’in yer aldığı sokaktaki bir inşaatın tahta paravanları üzerine gerilmişti. Proje daha sonra Berlin’e taşındığında, Viyana’daki sokağa geçici bir süre için fon oluşturan

and has provided a field of expression for independent formations and artists they have hosted in temporary spaces and ARTER, a new art institution. "Seventh Man", a work included in the "Tactics of Invisibility" exhibition first shown in April 2010 at the exhibition space of T-B A21 in Vienna and then at TANAS-Berlin, was the first project Hafriyat realised in collaboration with ARTER. "Seventh Man" was composed of video recordings of an activist intervention the group realised in Tophane Park and the visual memory of the sculpture of a worker that was at the centre of this action, together with a panoramic photograph of the park.

On the occasion of the 50th anniversary celebrations of the Republic in 1973, 20 artists were commissioned by the state to produce a number of sculptures; many of these disappeared a short while after being placed in public spaces around the city, either due to vandalism or being displaced as a result of urban transformation; "Seventh Man" focuses on one of the four sculptures that have managed to survive to the present day. The project aimed to remove the sculpture of a worker in Tophane temporarily in order to render it completely invisible and to refresh its place in collective memory, with a view to engendering a new discussion regarding public space. The sculpture of a worker by Muzafer Ertoran, which retains its place in public space as a symbol of the state's institutional support for art and the sustainability thereof, was subjected to numerous attacks shortly after it had been placed in the park, as a result of which it first lost its hammer, then its arms and head, and subsequently suffered several deep wounds to its body. In the Vienna presentation of the "Seventh Man" project, which documents the action

Tophane Parkı ve işçi heykelinin kamusal alanda süregiden macerasına bir yenisi eklenmiş, fotoğrafın önünde uzanan sokağı hortumla su sıkarak ve süpürerek temizleyen iki Türk işçisinin video görüntüleri de TANAS'taki sergiye eklenmişti. İsmi John Berger'ın misafir işçilerin Avrupa'ya göç serüvenini anlattığı ve içinde İsviçreli belgesel fotoğrafçı Jean Mohr'un çektiği (Tophane'deki İş ve İşçi Bulma Kurumu'nda göçmen işçi adaylarının tabi tutuldukları sağlık muayenelerini ve "duvar örme testi" gibi mesleki testleri de görüntüleyen) fotoğraflara da yer veren *Yedinci Adam* (A Seventh Man) kitabından ödünç alan proje, sergi Mart 2011'de ARTER'e taşındığında Viyana ve Berlin deneyimlerini de bünyesine katmış olacak.

Hafriyat'ın ARTER'le birlikte gerçekleştirdiği ve "İkinci Sergi" kapsamında "sergi içinde sergi" şeklinde kurgulanan "Yurt Gezileri" projesi, çıkış noktasını yine "7. Adam" üçlemesinde olduğu gibi, devlet tarafından desteklenip yürütülen, ancak bu kez daha da eskilere uzanan kurumsal bir sanat programından alıyor. Cumhuriyet ideolojisinin bir uzantısı olarak dönemin CHP hükümeti tarafından ilki 1938'de olmak üzere 1945'e kadar 7 kez düzenlenmiş olan "Yurt Gezileri", sanatçılara üretim olanakları sunarken, çağrılı sanatçıların "... çalışmak üzere gönderilecekleri çevreye ait yerli ve öz motifleri kullanarak, ... kent görünüşleri, yerel yaşam, yerel giysiler ve önemlisi hükümet programı çerçevesinde gelişen sanayileşmeyi konu edinen" resimler yapmalarını öngörüyordu. "Yurdun güzelliklerini yerinde tespit ettirmek ve sanatkarların memleket mevzuları üzerinde çalışmalarını kolaylaştırmak" amacıyla düzenlenen ve sanat tarihinden tanıdığımız neredeyse bütün ressamların



Hafriyat
(Yeni Sinemacılar &
Ha Za Vu Zu)
Yedinci Adam | Seventh Man
2010
Kartpostallar
Postcards



Hafriyat
(Yeni Sinemacılar &
Ha Za Vu Zu)
Yedinci Adam | Seventh Man
2010
Vinil üzerine c-print
C-print on vinyl
2 x 10 m
TANAS Berlin'de
gösterilen 10 dakikalık
videodan görüntü
Still from the
video shown at TANAS
Berlin

dahil olduğu bu program kapsamında toplam 60 kadar sanatçı, yüzlerce eser üretip, bu eserleri Devlet Halk Evleri sergi salonlarında sergilemişti. “Yurt Gezileri”, sanatçılara sunduğu olanaklar nedeniyle zamanında övgüyle karşılanırken, aynı zamanda “ressamlara memleketi gerçekleriyle değil, iyi taraflarıyla görmelerini telkin ettiği” için sert eleştirilere de hedef olmuştu. Memleketi iyi taraflarıyla değil, sivil bir objektivite ile görmek istediklerinden kuşku duyulmadığı için bu programa davet edilmeyen, bu nedenle de “müstakiller” diye anılan (erken Cumhuriyet dönemi sanatçı birliği “Müstakiller Grubu” ile karıştırılmamalı) bir grup ressam, kendi imkânlarıyla ürettiklerini sergilemek istediklerinde ise bu girişimleri engellenmişti. Projenin stratejisini resmi ideolojinin sanat üretimi üstündeki etkilerini inceleyen sanat tarihsel bir araştırmadan ziyade, günümüzün hızlı sanatçı dolaşımı ve rezidans programlarını hatırlatacak şekilde kurgulayan Hafriyat grubu, kendi seçtikleri ve orijinal “Yurt Gezileri” programı içinde de yer alan şehirlere yaptıkları kısa süreli bireysel seyahatlerin ardından “İkinci Sergi” için ürettikleri işlerle serginin son katında kendi bağımsız sergilerini kuruyorlar.

Hafriyat, “Yurt Gezileri” projesinde bir yandan erken Cumhuriyet döneminde resmi ideolojinin izlediği kültür-sanat politikalarını günümüzdeki kurumsallaşma çabalarının çerçevesi içine yerleştiriyor; diğer yandansa, 2000’li yıllarda Türkiyeli elit, özel sermaye, ve kâr amacı gütmeyen aile vakıfları eliyle özellikle İstanbul’da yoğunlaşan kurumsallaşma ve müzeleşme furyası içinde, kendi kolektif kimliğini bir test alanına sokarak Türkiye üzerine sosyopolitik okumalar yapıyor. Antonio Cosentino,

realised by Hafriyat together with the collaboration of Yeni Sinemacılar (New Cinematographers) and Ha Za Vu Zu and completed before an intervention by the local people led to the sculpture being removed, footage depicting the action itself and its preparatory stages were projected within the exhibition space; meanwhile, a panoramic photograph, displaying the sculpture within the park where it was located, was printed on a 10 m banner and stretched across the wooden screens of a construction site on the street where T-B A21 is located. When the project was later taken to Berlin, a new layer was added to the continuing adventure of Tophane Park and the sculpture that had provided a temporary backdrop to the street in Vienna, and the video images of two Turkish workers sweeping and cleaning the street extending in front of the photograph with a water hose were added to the exhibition at TANAS. The project that borrows its title from the book *A Seventh Man* in which John Berger tells the story of the immigration of guest workers to Europe and also includes photographs by the Swiss documentary photographer Jean Mohr (among them are photographs taken during health checks and trade skills-based tests like the "wall building test" immigrant workers were subjected to at the Employment Agency in Tophane), will have added the Vienna and Berlin experiences to its repertoire by the time it arrives at ARTER in March 2011.

The "Excursions in the Homeland" project, realised by Hafriyat in collaboration with ARTER, and structured as an "exhibition within an exhibition" finds its departure point, as in the "Seventh Man" trilogy, in an institutional art programme supported and carried out by the state, and goes



Antonio Cosentino'nun
"Erzurum Geceleri"nin
araştırma ve üretim
sürecini gösteren eskiz ve
fotoğrafları, 2010

Photos and sketch by
Antonio Cosentino showing
the research and production
process of "Erzurum Nights",
2010





Mustafa Pancar'ın
"Kral İnşaat Ltd."
işinin üretim
sürecinden, 2010

From the production
process of
Mustafa Pancar's
work "King
Construction Ltd.",
2010

Fotoğraf | Photo
© Pınar Öğrenci



merkezi merkez dışına bağlayan gergin ve ince hat üzerinde kurguladığı heykel/yerleştirmede, "Anadolu'nun hangi vaziyette konumlandığına" modernleşme kurgusu ve süreci içinden tekrar bakıyor. Mustafa Pancar, "artık hiçbir yerin anayurt olmadığı bir coğrafyada" tüm çokkatmanlılığı ve tuhafliklarıyla ortaya çıkan melez yapılaşmayı gösterdiği ve bulunmuş mobilyalara, bilgisayar ve televizyon kasalarına müdahale ederek gerçekleştirdiği mobil(ya) heykellerine, Anadolu peyzajı içine trekkingcilerin imgelerini yerleştirdiği panoramik bir *cut-out* desenle aykırı bir fon oluşturuyor. 21 Eylül 2010 tarihinde, işçi heykelinin de bulunduğu semt olan Tophane'de bulunan Galeri NON'daki açılışı sırasında, bölgedeki galerilere yapılan fiziksel saldırılara maruz kalan "Bunu Ben Yapmadım, Siz Yaptınız" adlı kişisel sergisinde, tabulaştırılan Atatürk ikonunu yeniden ve yeniden yorumlayan Extramücadele, aynı fikrin izini sürerek yeni bir ibadet alanı açıyor. Extramücadele, "Yurt Gezileri" içinde gösterdiği ikinci işinde ise, harcının içine kaba tesisat malzemeleri de ekleyerek ürettiği betondan bir Türkiye haritasını, tasarım ürünü şık bir sehpa döndürüyor. İnci Furni'nin bir kamyon lastiğinin sonsuz fon üzerinde hızla dönüşünü gösteren videosu hiç çıkılamayan bir yolculuğa işaret ederken, videoyla birlikte sergilenmekte olan "patlayan balon" heykeli, sanatçının ve içinde yaşadığı geniş coğrafyanın ortak haletiruhiyesini temsil ediyor. Murat Akagündüz ise, tedirginlik, kısıtılmışlık, terk edilmişlik ve mağduriyetle kendini hissettiren bir başka ortak ruh halinin görsel kaydını tutuyor. Türkiye faunasında aşına olduğumuz yabanıl kuşların endişe ve korkuyla kırpışan gözlerinin profilden yakın plan çekimlerini, zemin üzerine yerleştirdiği küçük ekranlı monitörlerde gösteren

even further back in time than the former. "Excursions in the Homeland," organised annually from 1938 to 1945 by the CHP government as an extension of Republican ideology, provided its participating artists with various means of production and required them to create paintings "using the local and original motifs of the area they were sent to work," with topics such as "urban landscapes, local life, local dress and, most importantly, industrial developments taking place within the framework of the government's programme". Within the scope of the programme organised in order to "depict *in situ* the beautiful aspects of the country and facilitate the process of artists focusing on the issues of the country which saw the participation of almost all the painters we know from Turkish art history, resulted in hundreds of works being produced by almost 60 artists, which were then displayed in the exhibition halls of State Community Centres. The "Excursions in the Homeland" project was both praised for the means it provided artists with and harshly criticised for "indoctrinating the painters to see the country not as it is but only in its positive aspects." Having been denied an invitation to the programme since the authorities had no doubt they would insist on viewing the country with civil objectivity, and not only in its good aspects, a group of painters who as a result came to be known as "müstakiller/independents" (not to be confused with the "Müstakiller Group" of early Republican period) attempted to exhibit what they had produced through their own means; this attempt, however, was stopped. Rather than a history-of-art research study examining the influence of official ideology on art production, the Hafriyat group structured the strategy of the project so as to evoke the fast-paced artist exchange and residency programmes of

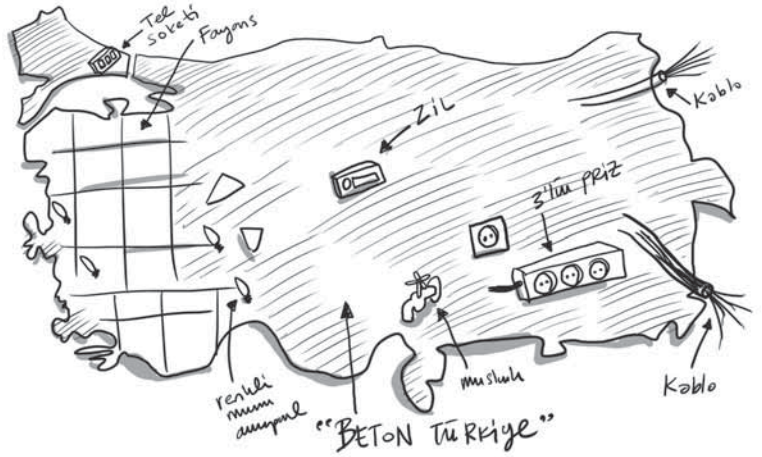


extramücadele'nin
"Laik Türkler İçin
İkona" işi için çizdiği
eskiz, 2010

The sketch extrastruggle
drew for "Icon for
Secularist Turks", 2010

extramücadele'nin
"Yahya Kemal'in
Katledilişi" işi için
çizdiği eskiz, 2010

The sketch
extrastruggle drew for
"The Assassination
of Yahya Kemal", 2010





İnci Furni'nin "Serap mı Gördüm?" işi için taslak çizimi, 2010
Draft drawing by İnci Furni for her work "Was it Just a Mirage?", 2010



Murat
Akagündüz'ün
"Cehennem-Cennet"
yerleştirmesinden
video
görüntüleri,
2010

Video stills
from
Murat Akagündüz's
work
"Hell-Heaven",
2010

today; and following short-term individual travels to cities they selected from among those included in the original "Excursions in the Homeland" programme, present their own independent exhibition on the top floor with works they produced for "Second Exhibition".

On the one hand, with the "Excursions in the Homeland" project, Hafriyat places the culture and art policies implemented by official ideology during the early Republican period within the framework of contemporary institutionalisation efforts. On the other hand, in order to produce socio-political readings on Turkey, the group subjects its own collective identity to a field test within the rush of institutionalisation and flurry of museum-building carried out by the elite, private capital and non-profit family foundations that focused especially on Istanbul and took place in the 2000s. In the sculpture/installation he has structured on the taut thin line that connects the centre to the periphery, Antonio Cosentino takes a fresh look at the "positioning of Anatolia" from within the construct and process of modernisation. With a panoramic cut-out design in which the images of modern trekkers within an Anatolian landscape are placed, Mustafa Pancar creates an alternative background to the mobile/furniture sculptures he has realised by applying interventions to found furniture, computers and televisions, thus revealing with all its multiple layers and oddities the hybrid formations that emerge in "a land where nowhere is the homeland anymore." Extrastuggle interpreted the taboo of the Atatürk icon over and over again at his recent solo exhibition titled "I Didn't Do This, You Did" at Galeri NON in Tophane –the neighbourhood where the

Akagündüz'ün "Cehennem-Cennet" adlı bu yerleştirmesine, huzursuz ve biteviye akıp duran bulanık bir suyun duvara projekte edilen görüntüleri ve Oryantalist gravürleri anımsatan bir teknikle sadece reçine kullanarak tuval üzerine boyadığı gayri Müslim mabetlerinin bugünkü yıkıntıları eşlik ediyor.

Yaratıcı ve özgürleştirici bir süreç olarak sanat, doğası gereği her ne kadar hiyerarşiyi ve bürokrasiyi dışlasa ve bunlarla kurduğu ilişkinin ancak eleştirel düzeyde olacağı varsayılrsa da –dijital devrim ve internet çağının özgür/ açık formatlar sayesinde sanatın dolaşımında aracının ortadan kaldırılmasına yönelik olanaklılığını dışarıda tutacak olursak– sanat yapıtı kendini mümkün kılmak ve muhatabını bulmak için genellikle kurumsal bir yapının dolayımına ihtiyaç duyuyor. Sanatın üretildiği, sunulduğu, korunduğu ve dağıtıldığı kurumsal yapılar ise, ancak idari ve bürokratik süreçlerin, hiyerarşik düzenlerin ve türlü onay mekanizmalarının devreye girmesiyle işlerliklerini sürdürebiliyorlar. Bir güvenlik cihazından geçip bilet gişesine uğradıktan sonra –sergi görevlileri ve güvenlik kameralarının nezaretinde– sanat yapıtıyla başbaşa kalan izleyici, kendi ziyaretine kapalı alanlarda çalıştırılmakta olan kurumsal makinenin sesini dahi duymaz. Mekân içinde izleyici ve sanat yapıtı arasındaki ilişkide makinenin varlığı, arada sırada belirebilen sponsor ve destekçi logolarıyla, veya "lütfen dokunmayınız", "bu alan 24 saat güvenlik kameraları ile izlenmektedir" gibi uyarı notlarıyla, kurumsal kimliğin kıyafetine göre tasarlanmış yönlendirme tabelalarıyla hissedilir en fazla. Kurumun kendi erkini mekânsal olarak da hissettirmek istediği durumlarda ise, mekânın izleyici üzerinde kurduğu ezici üstünlüğü de eklememiz

above mentioned Worker's Sculpture is located— which, in an incident that took place on 21 September 2010, was among the targets of the violent attacks carried out on galleries in the neighbourhood. Here, continuing to trace the same idea, Extrastruggle opens up a new area of worship. In the second work exhibited within "Excursions in the Homeland," Extrastruggle transforms into a chic designer coffee-table a map of Turkey rendered in concrete, with rough plumbing materials mixed into the mortar. The video of İnci Furni showing the rapid revolution of a truck tyre in front of an infinite background points to a trip that could not be realised, whereas the "exploding balloon" sculpture exhibited along with the video represents the common state of mind shared by the artist and the wide geography she inhabits. Murat Akagündüz keeps the visual records of another shared state of mind that makes its presence felt through anxiety, confinement, abandonment and victimisation. This installation titled "Hell-Heaven" by Akagündüz in which he shows close-up profile shots of the anxious and timid flickering eyes of wild birds we are familiar with from the fauna of Turkey on small-screen monitors placed on the floor is accompanied by images of a restless and ever-flowing murky stream of water projected on the wall and contemporary ruins of non-Muslim temples painted on canvas using only resin, in a technique reminiscent of Orientalist etchings.

Although art as a creative and liberating process inherently excludes hierarchy and bureaucracy, and any relationship it forms with the latter is assumed to be in a critical context —excluding the possibilities offered by

gerekir elbette. Oysa kurumsal makine, kendisini çalıştıran enerji kaynağını, normalde izleyicinin bakış alanına girmeyen antetli kağıtlar, toplantı tutanakları, karar defterleri, sözleşmeler, vekâletnameler, imza sirkülerleri, tüzük ve yönetmelikler, başvuru formlarında bulur; bir yandan bunlar sayesinde hareket kabiliyeti kazanırken, diğer yandan da yenilerini üretir. Bu görünmez makinenin ana parçalarından biri de, kültür-sanat endüstrisinin neyi içine alıp neyi dışarıda bırakacağına karar veren kurumsal konsensüsün onay düzeneğidir.

Ali Kazma, 2005'ten bu yana üzerinde çalıştığı, şimdilik 13 videodan oluşan ve bu yıl kendisine Nam June Paik Ödülü'nü getiren "Engellemeler" serisinde, gündelik hayatımız içinde genellikle görünür olmayan üretim, onarım ve bakım mekânlarına girip, insanın kendisini ve onu çevreleyen dünyayı inşa etme, dönüştürme ve koruma dürtüsünü ve bunun insan doğası içindeki anlamını kavramaya çalıştı; fabrikalarda, imalathanelerde, tamir atölyelerinde, mezbahalarda, mutfaklarda, sanatçı atölyelerinde çektiği videolarda, insanın yok oluş sürecini durdurmak, ya da en azından yavaşlatmak için üretime ve düzen sağlamaya yönelik çabalarını çarpıcı bir görsellikle kayda geçirdi. "İstanbul Yaya Sergileri 2: Tünel-Karaköy" (2005) kapsamında gerçekleştirdiği ve "Engellemeler" serisinin çıkış noktasını oluşturan "Bugün" adlı çalışmasında Ali Kazma, serginin içinde yer aldığı kamusal alanın günlük rutini içinde sürdürülmekte olan ve genellikle fark edilmeyen mikro faaliyetleri; tüketime yönelik ürünlerin, hatta sanatsal çalışmaların üretim süreçlerini; bölgedeki bakım ve onarım çalışmalarını; kısacası insanın bedensel ve sosyal gereksinimlerine ilişkin her türlü etkinliği 37 kısa video ile görüntülemiş, bu işler arasında bir noter memurunun şaşırtıcı

the free/open formats presented by the digital revolution and the internet age towards removing the mediator in the circulation of art– the work of art often requires the mediation of an institutional structure in order to fulfil its purpose and reach its intended audience. In turn, the institutional structures within which art is produced, presented, preserved and disseminated can only sustain their existence with the engagement of administrative and bureaucratic procedures, hierarchical systems and various mechanisms of approval. The viewer, who often comes face to face with the work of art after having gone through a security check and having stopped at the ticket office – monitored by exhibition guards and security cameras– does not even register the sound of the institutional apparatus functioning in areas closed to his/her visit. The presence of this apparatus between the viewer and the art work in the space is perhaps only felt with the occasional appearance of the logos of the sponsors and supporters; subdued warnings like “please don’t touch,” and “this space is monitored by 24 hour CCTV cameras”; and signage designed in accordance with the institutional identity of the space. Of course for those instances where the institution aims to make its power felt also in the spatial sense, we should include mention of the overwhelming superiority the space holds over the viewer. However, the institutional apparatus draws the power it needs to function from the letterheaded documents, meeting reports, contracts, letters of authority, signature circulars, rules and regulations and application forms that do not normally cross the line of vision of the viewer; and as it develops its operational capabilities through these, it also continues to produce new versions of them. One of the main cogs of



Ali Kazma
"Engellemeler" serisinden
 From "Obstructions" series:

Tek kanallı video
projeksiyonu
Single-channel video
projection

Tahnitçi | Taxidermist
2009
14'

Saat Ustası | Clock Master
2006
15'

Çelik Fabrikası | Rolling Mills
2007
9'



Ali Kazma
Bugün | Today
2005
Tek kanallı video
Single channel video
32'

this invisible apparatus is the approval system of the institutional consensus that takes decisions regarding what the art and culture industries should include and what it should leave out.

In his series titled "Obstructions" that he has been working on since 2005 that so far includes 13 video works and has recently earned him the Nam June Paik Award, Ali Kazma has entered spaces of production, maintenance and repair that are often not visible in our everyday life and has tried to understand the human instinct to construct, transform and protect oneself and the world around him; together with the meaning of this process in the context of human nature. In videos he has shot in factories, workshops, repair clinics, slaughterhouses, kitchens and artist's studios, he has recorded striking images of the efforts of people dedicated to production and imposing order, imbued with the will to stop, or at least slow down the process of dissolution. In his work titled "Today", that was realised within the scope of "Istanbul Pedestrian Exhibitions 2: Tünel-Karaköy" (2005) and formed the basis for the "Obstructions" series, he recorded 37 short videos depicting the often unnoticed micro-activities taking place within the everyday routine of the public space the exhibition was located in; the production processes of consumption-oriented products and even artistic works; the maintenance and repair works undertaken in the area; and in brief, every single type of activity related to physical and social human requirements, and included among them a notary's clerk act of stamping official documents with surprising speed and incredible dexterity.





Ali Kazma'nın "O.K." işinin üretim sürecinden
From the production process of Ali Kazma's work "O.K."
2010

Fotoğraf | Photo © Selen Korkut



bir hız ve inanılmaz bir marifetle evrak damgalayışına da yer vermişti.

Ali Kazma "İkinci Sergi" için önerdiği çok ekranlı video yerleştirmesi "O.K."de, "Bugün"ün noterine geri dönüyor. "Engellemeler"in genel kurgusunda hakim olan gerçek üretim ve çalışma alanları yerine, bu kez bir stüdyo ortamında gerçekleştirdiği çekimlerde Kazma, kamerasını noter memurunun damgaladıkça onay veren eline yöneltiyor. Sanatçı, tek bir imgenin sürekli tekrarlanmakta olan hareketini hem döngüye sokarak hem de ekranlar aracılığıyla çoğaltarak, bu küçük jesti serginin içine binlerce kez yerleştiriyor.

"O.K.", gösterdiği elin kime ait olduğundan ziyade, elin otomatik bir şekilde tekrarladığı performansa odaklanıyor. Bireyler arasındaki ve bireylerle devlet arasındaki hukuki ilişkileri resmi güvence altına almak üzere görevlendirilen onayı devlet nezdinde muteber noter memuru, yalnızca simgelediği kadarıyla var. Biteviye uğraşı içinde mührün her inip kalkışında, elin sahibinin kendi kimliği önemini biraz daha yitiriyor. Tarafsızlığın ve adaletin simgesi olan el, kimlikler üstü konumuyla, kurumsal onay makinesinin şalterini bir indirip bir kaldırırken, kurumsal düzenin işleyişinin çıkardığı monoton sesi yankılıyor.

Bülent Şangar ve Aydan Murtezaoğlu, ilk ortak çalışmalarını 1995'te yaptılar. "Gift Shop / Satılık Zaman" adlı bu serigrafi dizisi, iş üretmek üzere davet edildikleri, aynı zamanda küçük bir sanat galerisi de işleten bir otelde

In "O.K.", the multi-screen video-installation he proposed for "Second Exhibition", Ali Kazma revisits the notary public in "Today". Instead of the production and work areas predominant in the general structure of "Obstructions", Kazma here uses a professional studio and trains his camera on the hand of the notary's clerk, which grants approval with each stamping of a document. By both creating a loop of the constantly repeated movement of a single image and multiplying this movement via the use of numerous screens, this small gesture is positioned thousands of times within the exhibition.

Instead of the owner of the hand, "O.K." focuses on the performance the hand repeats mechanically. Representing the official protection to the legal relationship both between individuals and between individuals and the state, the notary's clerk exists only to the extent that the symbol allows. As the stamp is repeatedly brought down, the significance of the owner of the hand is reduced with each blow. As the hand, the symbol of the impartiality and justice with its supra-identity status unceasingly raises and lowers the circuit-breaker of the institutional approval machine, it echoes the drone of the functioning of institutional order.

Bülent Şangar and Aydan Murtezaoğlu produced their first collaborative work in 1995. This silkscreen print series titled "Gift Shop / Time for Sale" came about when they were invited to produce some work for a small art gallery of a hotel. The departure point for "Sitters", one

gerçekleştirilmişti. Bu diziyi oluşturan iki işten biri olan "Oturanlar", sınırlı bir zaman dilimi için satın alınabilen otel odasının geçicilik, yerleşme ve mobilite çağrışımlarından hareketle, içinde bulundukları coğrafyada çağdaş sanatın sınırların dışına açılma sürecine ve kendi sanatçı kimliklerine referanslar taşıyordu. Aydan Murtezaoğlu ve Bülent Şangar, otelin galerisinde karşılıklı bağdaş kurmuş, serigrafiye aktarılan beş fotoğraf karesinde kendi eksenlerinde ve birbirlerinin yörüngelerinde dönerlerken, bu dönüş üstlerindeki diğer beş karede görüntülenen ayın dönüşüne de tekabül ediyor; sanatçılar yerlerinde oturuyor olmalarına karşın çizdikleri dairesel hareketle dünyayla birlikte ve eşzamanlı oluşa, ay ve dünyanın döngüsünü taklit ederek birlikte tamamlanma isteğine işaret ediyorlardı. Dizinin diğer parçası olan "Gezginler"de ise, galeri mekânının sınırları artık ortadan kalkmış, sırtlarında seyahat çantaları, davetli oldukları otelin çoğu yabancı diğer konuklarının da yaptığı gibi, dünyanın üzerinde özgürce yerküreyi adımlarken görünüyorlardı.

Aydan Murtezaoğlu ve Bülent Şangar'ın bu ilk ortak projesi, hiç kuşkusuz daha sonraki işlerinde de izlerini sürebileceğimiz bir çoğullaşma ihtiyacının izlerini de taşır. Şangar her ne kadar "Kurban" (1994), "Kot Reklamı" (1994) "Namaz Hocası" (1995) gibi daha önceki çalışmalarında kendi imgesini çoğaltıp, kendi ikizleriyle yarattığı kalabalıkta bir yandan tektipleşmeyi, öte yandan toplumsal bir varlık olarak bireyin çoklu kimliklerini kurgulamış olsa da, "Gift Shop", her ikisinin de imgesinin yan yana gelip birlikte hareket etmesiyle mümkün kılınan bir çoğalmaya işaret eder.

of the two works that formed the series, were the allusions of transience, settlement and mobility inherent in a hotel room that is by definition available for purchase for a limited period of time; from there it went on to make references to the process of their native contemporary art expanding beyond its borders, and also to their own identities as artists. In the five photographs transferred to silkscreen prints, Aydan Murtezaoğlu and Bülent Şangar sit cross-legged in the hotel's gallery, simultaneously rotating around their own axes and in each other's orbit; this rotation also corresponds to the movement of the moon captured in the other five frames above; with the circular movement they describe despite remaining seated in one place, the artists point to a concomitance and synchronicity with the world, and by imitating the cycle of the moon and the world, to the desire to complement each other as an integrated whole. In "Travellers", the other part of the series, the borders of the gallery space have been lifted, and they appear on top of the world, freely taking steps across the planet, just like the hotel's other guests, who are mostly foreigners.

This first collaborative project of Aydan Murtezaoğlu and Bülent Şangar bears traces of a need to become plural, no doubt also detectable in later works. Although Şangar had multiplied his own image and created a crowd formed of duplicates of himself in previous works such as "Sacrifice" (1994), "Blue-jean Advertisement" (1994) and "Prayer Guide" (1995) in order to fictionalise both uniformisation and the multiple identities of the individual as a social creature, "Gift Shop" points towards a multiplication that is made possible by both of their images converging and moving together.

Bülent Şangar
İsimsiz | Untitled
 1994
Tuval üzerine serigrafi
Silk screen on canvas
 170 x 120 cm



Bülent Şangar
Kot Reklamı
Blue-Jean Advertisement
 1994-2007
Fotoğraf | Photography
 3 x (40 x 55,6 cm)



Bülent Şangar
Namaz Hocası
Prayer Guide
 1995-2008
12 Fotoğraftan
olusan bir seri |
Set of 12 photographs
Değişken boyutlar |
Dimensions variable



Aydan Murtezaoğlu -
 Bülent Şangar
Gezginler
Gift Shop /
Satılık Zaman
 (detay)
Travellers
Gift Shop /
Time for Sale
 (detail)
 1995
 Tuval üzerine
 serigrafi |
 Silk screen on canvas
 4 x (89,5 x 84,5 cm)



Aydan Murtezaoğlu -
 Bülent Şangar
Oturanlar
Gift Shop / Satılık Zaman
 (detay)
Sitters
Gift Shop / Time for Sale
 (detail)
 1995
 Tuval üzerine serigrafi
 Silk screen on canvas
 5 x (30 x 40 cm),
 5 x (40 x 30 cm)

Aydan Murtezaoğlu, kendi imgesini başkalarıyla bir araya getirdiği işler de gerçekleştirdi. Örneğin "Pilot"ta (2001-2003) etrafında halka olmuş rengârenk giysiler içindeki bir grup Roman kızın çizdiği çember; üzerindeki siyah beyaz, neredeyse "resmi" kıyafetle onlardan tamamen farklı görünmesine karşın sanatçının kendi imgesiyle tamamlanıyordu. Ya da yine sanatçının kendi imgesi de dahil olmak üzere farklı sosyal konumlardan, hatta zaman kesitlerinden insanların, aynı toplu gösteri çerçevesinde birlikte görüntülediği çok parçalı "Hip Aktiviteler" dizisindeki çoğullaşma, bu kez farklı kimlikler, statüler, gerçeklikler taşıyan diğerleriyle birlikte yanyana gelerek (varolarak) mümkün kılınan bir çoğullaşmaya tekabül ediyordu.

Murtezaoğlu ve Şangar'ın bireysel işlerinde de gözlemlediğimiz çoğullaşma, 2005'ten bu yana başkalarını da dahil ederek gerçekleştirdikleri ortak projelere gelindiğinde, "özgürleştiren yaratıcılıkların alanı" olarak tanımladıkları sanatta "yeni olasılıkları (diğerleriyle) birlikte oluşturma yolunda kendini sürece açma" [11] şeklinde sonuçlanıyor. Sanatı profesyonel uğraş edinmeyi tercih etmemiş, yine de sanatla olan ilişkilerini yaratıcı olarak sürdürmek isteyen bir grupla eğitim vermek üzere 2000 yılında kurdukları ve halen sürdürdükleri birliktelik, ilk üç yılın ardından "Ayrı Dünyalar" adını verdikleri ortak projeyi geliştirmeleri ve bu projenin çeşitli bağlamlarda gösterilmesiyle sonuçlandı. İlk kez Nisan 2009'da Berlin'de, Vehbi Koç Vakfı tarafından hayata geçirilen TANAS'ta gerçekleştirdikleri, daha sonra 11. İstanbul Bienali'nde de tekrarlanan "İşsiz İşçiler" adlı ortak proje, yalnızca Murtezaoğlu ve Şangar'ın işbirliği ve katkılarıyla değil,

11 Aydan Murtezaoğlu ve Bülent Şangar, "İşsiz İşçiler – sana yeni bir iş buldum!" rehber kitapçığı, 11. İstanbul Bienali (2009).



Aydan Murtezaoğlu
Savaş Hayır
 (Hip Aktiviteler -
 Balkon dizisinden)
 No War
 (from Hip Activities -
 Balcony series)
 2003-2006
 Dijital fotoğraf |
 Digital photograph
 170 x 120 cm



Aydan Murtezaoğlu
Pilot | The Pilot
 2001-2003
 Dijital fotoğraf |
 Digital photograph
 150 x 110 cm



Aydan Murtezaoğlu
Hip Aktiviteler - pankart dizisi
Hip Activities - banner series
 2003-2009
 Dijital fotoğraf |
 Digital photograph
 90 x 360 cm

projenin izleyiciyle paylaşıldığı tüm sergi süresince etkin bir şekilde içinde yer alan tüm katılımcıların sanatçılarla birlikte oluşturdukları çoğullukla mümkün olabilirdi.

Benzer bir strateji ile üretilen "Laboratuvar İşİ", sanatçıların 2006 yılında düşünüp tasarlamaya başladıkları bir proje. 4 yıl aradan sonra "İkinci Sergi" kapsamında gerçekleştiriliyor oluşu ise, ARTER'in programında ikinci sırada yer alan bu serginin, kurum ve kurumsallaşma kavramlarına sanatın içinden bugün yeniden birlikte bakmayı önermesi ve ARTER'in – kurumsal tanımlanışında da olduğu gibi– yeni projelere yönelik olanakları birlikte yaratmayı hedeflemesiyle yakından ilişkili. Başka bir ifadeyle, "İkinci Sergi" ve "Laboratuvar İşİ"nin karşılıklı muhataplarını bulmuş olmalarıyla.



Aydan Murtezaoğlu - Bülent Şangar
Ayrı Dünyalar | Worlds Apart
 2005
"Eleştirel Toplamlar: Sanat, Eleştiri ve Kapitalizmin Vaatleri IV: İnancın Kaynakları / Siyasetleri", Badischer Kunstverein, sergi kapsamında Karlsruher Stadtgarten'de billboard, Karlsruhe, Almanya | "Critical Societies" Art, Criticism and the Promises of Capitalism, IV: Ressources / Politics of Belief", Badischer Kunstverein, billboard at Karlsruher Stadtgarten Karlsruhe, Germany, 2005



Aydan Murtezaoğlu - Bülent Şangar
Ayrı Dünyalar | Worlds Apart
 2007
Resim-yerleştirme: kopya ve hayal painting-installation: copy and imaginary
Enstalasyon görüntüsü | Installation view: "Modern ve Ötesi | Modern and Beyond", santralistanbul

Aydan Murtezaoğlu also realised works where she combined her own image with others'. For instance in "The Pilot" (2001-2003), the circle formed by a group of Roma girls in colourful dresses was completed with the image of the artist, although she looks entirely different from them with the black and white, almost "official" dress she was wearing. In another work, the type of multiplication displayed in the multi-part "Hip Activities", in which people from different social statuses and even different times zones are displayed together with the artist's own image in the framework of a mass demonstration, corresponded instead to a multiplication made possible by the artist coming together (existing) with others that belong to different identities, statuses and realities.



Aydan Murtezaoğlu -
Bülent Şangar
İşsiz İşçiler -
sana yeni bir iş buldum!
Unemployed Employees -
i found you a new job!
2009

TANAS-Berlin sergisinden,
enstalasyon ve performans
örüntüsü | View from the
installation and
the performance at
TANAS-Berlin

"Laboratuvar İşi", çevresel bir sorundan, ortak yaşam alanımızı tehdit eden su kirliliği etrafında örülen bilgi ve algı karmaşasından hareket eden Aydan Murtezaoğlu ve Bülent Şangar'ın paylaştıkları ortak kaygıyı, hem bireysel hem de kurumsal zeminlerde, hem sanatsal hem de mesleki anlamda mesele edinenlerin, bu sorun üzerinde çalışan ve/veya üzerine bir söz söyleme ihtiyacı duyanların aktif katılımını gerektiriyordu. Sanatçılar kendilerinin de belirttikleri gibi, "kendi yaşam alanlarından hareketle" ve aslında pek çoğumuzu yakından ilgilendiren "iki yalın soru ile işe başladılar. İlki evdeki musluktan su içmek, diğeri de sahile inip denize girmekle ilgiliydi." Kesin ve tartışılmaz bir yanıtı ulaşılmaktan ziyade, ortak bir soruyu sanatın içinden tartışmaya açmak, bunu yaparken de kendi sanatsal pratiklerinin içine –dışarıdan bakıldığında– dışarıdan görünenleri de dahil etmek, başka bireyleri ve kurumsal yapıları bu ortak projenin katılımcıları olarak yanlarına almak, "Laboratuvar İşi"nin yaratıcı sürecini ayakta tutan temel yapıtaşlarını oluşturdu. Sergi alanı içine yerleştirilen kurmaca bir laboratuvar ortamı etrafında şekillenen proje, kurumsal anlamda bilim ve siyaset arasında süregiden, bilimin boş bıraktığı alanları siyasetin doldurması esasına dayalı ve hepimizin yaşamı için ortak bir tehdit oluşturan ilişkinin analizini bilimsel olduğu kadar bireysel ve kurgusal bir dil aracılığıyla gerçekleştiriyor.

Çevre mühendisi Çağrı Gökdemir'in teknik ve bilimsel danışmanlık desteği ve ARTER ekibinden Murat Alat'ın koordinasyonunda önce Suadiye'de deniz ve şebeke suyundan, sonra ARTER'in musluklarından alınan su numunelerinin, uluslararası akreditasyonlu ALS ve AEM laboratuvarları ve Boğaziçi Üniversitesi Çevre Bilimleri Enstitüsü'nde tahlil

Looking at the collaborative projects the artists have realised with the participation of others since 2005, the becoming plural we observe in the individual works of Murtezaoğlu and Şangar leads to an “opening oneself to the process of collectively forming new possibilities with others” in art, which they describe as the “field of liberating creativities.” [10] At the end of the first 3 years of the continuing education-focused collaboration they formed in 2000 with a group of individuals who have chosen not to take up art as a professional occupation but nonetheless want to continue their creative relationship with it, resulted in a joint project they entitled “Separate Worlds” and the presentation of this project in a variety of contexts. The joint project titled “Unemployed Employees” that they first realised in April 2009 in Berlin at TANAS, an art space fostered by the Vehbi Koç Foundation, and subsequently repeated for the 11th Istanbul Biennial was such that it could only have been possible within the plurality formed by all the participants, who joined the artists during the entire period of the exhibition in which the project was shared with the viewers, and not with Murtezaoğlu and Şangar’s collaboration and efforts alone.

Produced with a similar strategy, “Lab Created” is a project the artists began conceiving in 2006. Its realisation within the scope of “Second Exhibition” after a 4-year gap is closely connected with the exhibition’s proposal to take a new and collective look at the concepts of institution and institutionalisation from within art and with ARTER’s aim –as indicated in its institutional definition– to collectively create the potential and opportunity for

10 Aydan Murtezaoğlu and Bülent Şangar, Guidebook for “Unemployed Employees – i found you a new job!”, 11th Istanbul Biennial (2009).

Aydan Murtezaoğlu ve Bülent Şangar'ın ortak çalışması
"Laboratuvar İşi"nin üretim sürecinden, 2010

From the production process of Aydan Murtezaoğlu and
Bülent Şangar's joint project "Lab Created", 2010



new projects. In other words, it is related to "Second Exhibition" and "Lab Created" having found each other's counterparts.

The artists departed from an ecological problem, from the chaos of information and perception surrounding the issue of water pollution that threatens our common habitat, and "Lab Created" required the active participation of people who both artistically and professionally took interest in Aydan Murtezaoglu and Bülent Şangar's common concern, who were working on this problem and/or felt the need to express their views on it, both on institutional and individual grounds. As they themselves state, they started off "within their own habitat" and began with "two simple questions that closely concern many of us". The first was about drinking water from the tap at home and the other about going down to the shore and swimming in the sea. Instead of aiming to reach an absolute and unchallengeable answer, the main building blocks that supported the creative process of "Lab Created" were raising a common question for debate from within the domain of art, and in doing so including outsiders –when seen from outside– within their own artistic practice, and to join forces with individuals and institutional structures as collaborators in this common project. The project took shape around a fictional laboratory environment installed within the exhibition space, where an analysis is carried out –via a language both scientific and also individual and fictional– of the ongoing institutional relationship between science and politics which is based on the principle that politics shall occupy those areas left vacant by science, and forms a common threat to all our lives.

ettirilmesiyle başlayan ortak sürece, metnini Aydan Murtezaoglu'nun kaleme aldığı performanstaki ikiz biliminsanı rolünü canlandırmaları için bir oyuncu ajansı aracılığıyla davet edilen ikiz oyuncu/modeller Kutsal ve Armağan Döşl oğlu'nun profesyonel katılımları da ekleniyor. "İşsiz İşçiler" projesi için yayımlanan kılavuzda Aydan Murtezaoglu ve Bülent Şangar'ın da belirttiğı gibi "sanat tüm kurumların ötesinde özgürleştirici bir pratiktir. Ve bu anlamda olanakların da birlikte yaratılması ile ilgilidir."

"Kara Elmas", her ne kadar Ahmet  ğ t' n "İkinci Sergi" için tasarlayıp  nerdiğı ve ilk kez ARTER için gerçekleştirilen bir proje olmasa da, sanatçının Temmuz 2010'da Eindhoven'daki Van Abbemuseum'da başlattığı ve ARTER'e uyarlandığında Hollanda'daki sunumu halen sürmekte olan, oldukça yeni bir proje. "Kara Elmas", Halil Altındere'nin "Portrait of a Dealer" ve Vahap Avşar'ın "Son Damla" adlı çalışmaları gibi, serginin odaklandığı kavramla olan güçlü diyalogu nedeniyle "İkinci Sergi"  er evesinde "yeniden üretilmiş" olan üç projeden biri. Bu  alışmanın "İkinci Sergi"  er evesinde yeniden yapımı söz konusu olduğunda, Ahmet  ğ t' n kendisinin de "Kara Elmas"ı İstanbul bağlamında teste sokma konusundaki istekliliğı projeyi mümkün kılan başlıca etmenlerden biri oldu.

 ğ t, sanatsal pratiğı içinde farklı konuları kendi ilgi alanına dahil eden, bunu yaparken de farklı mecraları ustalıklarla kullanabilen ender sanatçılardan biri. Kariyerinin başlangıcındaki üretiminde desen ve sanatçı kitapları ağırlıklı yer işgal etmiş olsa da, öğüt kendini iyi ifade

With technical and scientific consultancy support provided by environmental engineer Çağrı Gökdemir and under the coordination of Murat Alat from the ARTER team, the collaborative process began with samples of water being taken from sea water and tap water from Suadiye; following which samples from the taps at ARTER were sent for analysis at the internationally accredited ALS and AEM laboratories and the Bosphorus University Environmental Sciences Institute. The process continued with the professional contribution of twin actor/models Kutsal and Armağan Döşl  oğlu who were invited through a casting agency to take on the role of the twin scientists in the performance piece written by Aydan Murtezaoğlu. As Aydan Murtezaoğlu and B  lent Şangar state in the guidebook published for the "Unemployed Employees" project, "art is a liberating project that exists beyond all institutions. And in this sense, it is also about the collaborative creation of possibilities."

"Black Diamond" is not a project designed and proposed specifically for "Second Exhibition" and realised for the first time for ARTER; however, it is quite a recent project by Ahmet Öğüt (initiated in 2010 at the Van Abbemuseum in Eindhoven; the presentation of which continues in Holland at the time of its adaptation for ARTER). Like Halil Altındere's "Portrait of a Dealer" and Vahap Avşar's "Last Drop", "Black Diamond" is one of the three projects "reproduced" within the framework of "Second Exhibition" due to its powerful dialogue with the concept the exhibition focuses on. When the work was considered for reproduction within the framework of this exhibition, Ahmet Öğüt's

edebileceğini düşündüğü her yeni mecrayla giriştiği denemeden alınının akıyla çıkmayı başardı. Son dönemlerde gerçekleştirdiği ve sanat kurumlarının yapı ve işleyişine odaklanan kimi çalışmalarına bakacak olursak, çağdaş sanatın olanaklarından nasıl sonuna kadar yararlandığını da görebiliriz.

Öğüt'ün 2007'de Tophane'deki sanat galerisi Rodeo'da, 2008'de ise Adam Szymczyk ve Elena Filipovic küratörlüğündeki 5. Berlin Bienali'nde gerçekleştirdiği "Zemin Kontrolü", önce galerinin, ardından da Bienal'in gerçekleştirildiği KW Institute for Contemporary Art'ın zemininin asfaltla döşenmesi yoluyla, kurumsal sanat mekânlarına yadırgatıcı bir müdahalede bulunuyor, kamusal alandaki kullanımına aşına olduğumuz asfaltı kurumsal alan içine taşıyordu. Silke Baumann'ın da belirttiği gibi [12], bu geçici müdahale, sadece mekânın mimarisine ilişkin olmaktan ziyade, sanatçının yaşadığı coğrafyada devlet eliyle yürütülen modernleşme sürecinin, devletin bir yandan ülkenin ücra köşelerini birbirine bağlarken bir yandan da kontrolü altına alma isteğinin ve sınırları içindeki coğrafyanın farklı kültürel katmanlarına tek kat bir örtü yayarcasına homojenleştirme çabasının metaforik anlatımıyla da ilgiliydi.

2010'da SMBA'daki (Stedelijk Museum Bureau Amsterdam) kişisel sergisi kapsamında gerçekleştirdiği "Bu Resmi Yumrukla", sanatçının tuval üzerine yağlıboya bir otoportresinin, serginin açılış günü uluslararası müzayede evi Christie's işbirliği ile düzenlenen bir müzayede/performansla açık artırmaya çıkarılıp satışa



Ahmet Öğüt

Zemin Kontrolü | Ground Control

2007-2008

400 m2 asfalt | 400 sqm of asphalt

Enstalasyon görüntüsü | Installation view:

Kunst Werke, 5. Berlin Bienali | 5th Berlin Biennial

Fotoğraf | Photo © Uwe Walter



Ahmet Öğüt

Bu alan 23 saat güvenlik kameraları ile izlenmektedir

This area is under 23 hour video and audio surveillance

2009

Alüminyum plaka üzerine baskı

Printed on an aluminum plate

20,5 x 29 cm

Künstlerhaus Bremen için

Üretildi | Executed for

Künstlerhaus Bremen

sunulması esasına dayanıyordu. Müzayede evinin müstakbel alıcıya koyduğu iki koşul vardı: Bu resmi sergiye çıktığı her seferinde isteyen herkes yumruklayabilecek, ancak yumruklayan kişi resme verdiği hasardan dolayı yasal ve maddi tazminat ödeme riskinden muaf tutulacak; ayrıca resmi satın alan koleksiyoner SMBA'daki sergi bitene kadar ödünç vermeyi kabul edecekti. Sanatçının üzerinde "punch this painting" (bu resmi yumrukla) yazan bir tişörtle görüldüğü yağlıboya otoportre, bir yandan tahrik edici bir davetiye çıkardığı izleyicinin cesaretini sınıyor, bir yandan da sanat eserinin dokunulmazlığını yasal sonuçlarıyla birlikte ortadan kaldırarak, aslında yumruklandıkça ve hasar gördükçe kendisini tamamlayacak bir eseri müzayedeye sokuyordu. Müzayedelerde bir sanat yapıtına değer biçerken alıcıların dikkate almaları gereken kondisyon raporu, yapıtın orijinal hali ile şimdiki durumu gibi kriterleri, bir yapıtın sergilenişinde dikkate alınması gereken güvenlik koşullarını, sigorta edilebilme şartlarını ve bir yatırım aracı olarak sanat yapıtının sınırlarını tamamen ortadan kaldırmasına rağmen, "Bu Resmi Yumrukla" müzayedede alıcısını buldu.

"Kara Elmas" da yine izleyici ve sanat kurumu arasındaki ilişkiyi sıradışı bir platforma taşıyarak, kurumsal değer, sanat yapıtının maddi kıymeti, yapıtın izleyiciye kattığı değer, bunun için izleyicinin harcaması gereken çaba ve zaman gibi konuları, yine ancak izleyicinin performatif katılımıyla tamamlanabilecek ironik bir yerleştirmede tartışmaya açıyor. Sergi alanı içine yerleştirdiği tonlarca kömürün arasına sanat kurumunun duvarından aldığı küçük bir parçayı karıştıran Ahmet Öğüt, sergi boyunca sınırlı bir zaman dilimi için randevu alarak ve yalnızca bir defaya mahsus olmak üzere

personal willingness to test "Black Diamond" in the Istanbul context was one of the main factors that made the project possible.

Öğüt is one of those rare artists who integrates diverse topics within his field of interest as part of his art practice and masterfully uses a variety of media in this process. Although drawings and artist's books were the primary media of his early work, Öğüt has managed to derive successful results from experiments with new media whenever he has judged them to be the best means of expression for a work in question. A look at his recent works that focus on the structure and functioning of art institutions reveal his exhaustive use of the means of contemporary art.

"Ground Control," a work first realised at the art gallery Rodeo in Tophane, Istanbul and later in 2008 at the 5th Berlin Biennial curated by Adam Szymczyk and Elena Filipovic, carried out an unfamiliar intervention within institutional art spaces by covering the floor, in the first case of the gallery, and in the latter case of the KW Institute for Contemporary Art, with asphalt; introducing asphalt, the use of which we are accustomed to in public spaces, into institutional space. As Silke Baumann states [11], this temporary intervention was, rather than the architecture of the space, about the metaphorical narrative of the state-managed modernisation process, of the state's desire to control the remote corners of the country even as it connected them, and the effort to homogenise the various cultural layers of the land within its borders as if to spread uniformly a single cover over them.

11 In Silke Baumann's (curatorial assistant for the 5th Berlin Biennial) text on "Ground Control":
<http://www.ahmetogut.com/ahmetwebground.html>

Ahmet Ögüt

Bu Resmi Yumrukla | Punch This Painting

2010

Tuval üzerine yağlıboya | Oil on canvas

90 x 60 cm

Courtesy of Untitled Collection,
İstanbul izniyle



"Bu Resmi Yumrukla", Christie's Amsterdam müzayede evinden müzayede yöneticisi Benthe Tupker tarafından, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam'da (SMBA), 21 Ağustos 2010'da açık artırmaya sunuldu. Resim aşağıdaki şartlarla satıldı:

1. Resim, her sergilenişinde, yumruklanmak isteyen herkes tarafından yumruklanabilir. Resmi yumruklayan şahıs ortaya çıkabilecek zarardan kanunen veya madden sorumlu tutulmayacaktır.
2. Resmin yeni sahibi yapıtı, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam'da 21 Ağustos-3 Ekim 2010 tarihleri arasında gerçekleştirecek "Informal Incidents" adlı sergiye ödünç vermek zorundadır.

"Punch This Painting" is auctioned by Auctioneer Benthe Tupker from Christie's Amsterdam at Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (SMBA) on 21th of August 2010. The painting is sold only under the following conditions:

1. The painting might be punched by who-ever feels like punching it every time it is exhibited. The Person who might punch it will not be the legally or financially accountable for any damages caused.
2. The new owner has to agree to give the painting as a loan to the Stedelijk Museum Bureau Amsterdam where it will be exhibited during 'Informal Incidents' from August 21 until October 3, 2010.

"Punch This Painting", a work realised within the scope of the artist's solo exhibition in 2010 at the Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (SMBA), was based on the oil-on-canvas self portrait of the artist to be sold by auction with the collaboration of the international auction house Christie's on the opening day of the exhibition. The auction house imposed two conditions on the prospective buyer: each time the painting appeared in exhibition, any viewer who wished to punch the painting would have the right to do so, and would subsequently be held exempt of legal and pecuniary compensation due to any damage caused to it; moreover, the collector who bought the painting would agree to loan it until the end of the exhibition at the SMBA. The oil-on-canvas self portrait of the artist, in which he wears a t-shirt that bears the words "punch this painting", on the one hand has the effect of testing the courage of the viewer with a provocative invitation, while on the other hand puts up for auction a work of art that will be carried to completion as it is punched and damaged, disrupting the untouchability of the art work along with the relevant legal consequences. Despite completely eliminating criteria like the report of condition, the original state and present condition of the work that buyers take into account when evaluating a work of art, the security conditions applied when a work is exhibited, its conditions of insurability and the borders of the art work as a tool of investment, "Punch This Painting" did find its buyer at the auction.

"Black Diamond" again transports the relationship between the viewer and the art institution to an unfamiliar platform, and within an ironic installation that can only be completed with the performative collaboration of the viewer, encourages debate





Ahmet Ögüt

Kara Elmas | Black Diamond

2010

Yerleştirme: Müzenin küçük bir parçası
on iki ton kömürün içine gizli;
bu parçanın yerinde ise
bir elmas parçası duruyor.

Installation: a little piece of the museum
has been buried in twelve tons of coal
and a diamond replaced with the
little piece of the museum.

Van Abbemuseum'dan enstalasyon görüntüsü

View from Van Abbemuseum



kömür kaplı alana girebilecek olan izleyiciden, kurumsal parçayı bulup çıkarmasını bekliyor. Kömür tozuna bulanıp kirlenmek ve bunu yaparken izlenmek pahasına da olsa bu deneye katılmak isteyenleri bekleyen mükafat ise, duvardan parça alınırken kurumda açılan küçük boşluğa yerleştirilmiş olan elmas parçası. Yani kurumdan alınanı tekrar yerine koyan kişi elması alıyor, eğer kimse bulamazsa da elmas sonsuza kadar kurumun oluyor. Ahmet Ögüt'ün "Kara Elmas"ın bulunduğu sergi katının girişine yerleştirdiği tabelaya göre, bu alan 23 saat güvenlik kameraları ile izleniyor.

İz Öztat, ARTER'in 7 Mayıs 2010'daki kurumsal açılışında mekânı ve sergiyi görüntüleyip davetlilerle video röportajlar yapmak istemişti. Fakat ARTER'in medya iletişimi açılış öncesinde tamamlanmış olduğu için, açılıшта görüntü alınması tercih edilmiyordu; bu nedenle sanatçının bu talebine olumlu yanıt verilemedi.

Ancak Öztat'ın izleyici, kurum ve sanat yapıtı üçgenine yönelen akademik ve sanatsal ilgisinin ipuçlarını da veren bu ilk karşılaşma, "İkinci Sergi"nin hazırlıkları sırasında kendini hatırlattı ve bu kez kurumdan gelen bir görüşme talebi, sanatçının doktora tezinde halen üzerinde çalıştığı kült/sergilenme değeri ve seküler bir ritüel alanı olarak sergi deneyimi konuları bağlamında "Teşhir ve Muhafaza" başlıklı bir projenin ortaya çıkmasıyla sonuçlandı.

Sanatçı kimliğinin yanı sıra, Kadir Has Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim görevlisi olarak akademik bir kimlik de taşıyan Öztat, "Teşhir ve Muhafaza"

about topics such as the material value of the art work, the value the work adds to the viewer, and the effort and time the viewer must expend to gain such value. Having hidden a small piece of the wall of the art institution among tonnes of coal he has installed within the exhibition space, Ahmet Ögüt expects the viewer, who will be allowed to enter the coal-covered space by appointment and on a one-time-only basis, to excavate the institutional piece within a certain time limit. For those who wish to take part in this experiment at the expense of getting covered in coal dust and being watched in the process, the reward that beckons is to claim the diamond placed in the institution's wall, which was inserted in the small crevice where the section of wall was removed from. In other words, the viewer who puts back what has been taken away from the institution claims the diamond, and if no one succeeds, the diamond belongs to the institution forever. And as indicated on the plate Ahmet Ögüt places at the entrance of the exhibition floor where "Black Diamond" is installed, this area is under 23 hour video and audio surveillance.

İz Öztat had wanted to record the space and exhibition visually and to conduct video-interviews with invitees during the institutional opening of ARTER on 7 May 2010. However, since ARTER's media release had been finalised beforehand, filming was not preferred at the opening; therefore this request by the artist could not be fulfilled.

However, this first encounter that signalled Öztat's academic and artistic interest that focused on the triangle of viewer, institution and art work, was recalled during the preparatory

adlı yerleştirmesinde, akademik çalışmasının içeriğini sanatsal pratiğinin kaynağı olarak kullanıyor. Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet dönemine ve günümüze uzanan süreçte "ulusal kimlik ve belleğin" yerel ve uluslararası sunumuna yönelik strateji ve uygulamalar üzerine yaptığı kapsamlı akademik araştırmaya sanatın içinden yeniden bakıp, çok parçalı bir heykel yerleştirmesine dönüştürerek form kazandırıyor. İz Öztat çeşitli tarihsel ve güncel örnekler içinden ayıklayıp seçtiği müze ve sergi binalarını, ulusal pavyonları, klasik sergileme tekniklerinde kullanılan vitrin ve muhafaza birimlerini ve hatta teşhir edilen nesnenin kendisini, özgün sosyopolitik bağlamından soyutlayıp, üzerlerine güncel malzemeler giydiriyor. "İkinci Sergi" içinde yeni bir temsiliyet alanı, sıradışı ve kurgusal bir pavyon oluşturan Öztat, kendi teşhir ikonografisini, pavyonunda bir araya getirdiği beş temel birimle görselleştiriyor.

Yunan ve Roma tapınaklarının belirgin özelliklerinden olan, seküler ritüel alanı olarak müzelerde ve büyük ölçekli sanat kurumlarının mimarisinde sıkça kullanılan, sütunlu ve alınlıklı bir giriş kapısı (*propylon*), Öztat'ın yerleştirmesine de giriş teşkil ediyor. ARTER'in Postacılar Sokak üzerindeki ikinci kapısından içeri girildiğinde, mermer merdivenlere açılan sahanlığın iki yanında yer alan volüt başlıklı mermer sütunları da bir *propylon* gibi hayal etmek mümkün. İz Öztat, klasik müze binalarının kurumsal yüzlerinin simgesi olan bu anıtsal sütun ve alınlığın yapımını, daha ziyade turizm sektörüne ve eğlence dünyasına hizmet veren bir balon üreticisine sipariş ediyor ve havada asılı duran, içi hava dolu sütunlarıyla "İkinci Sergi" ziyaretçilerini kendi pavyonuna alıyor.

stages of the "Second Exhibition" and this time, an invitation from the institution resulted in a project titled "Display and Preservation" that problematises the cult/exhibition value, and the exhibition experience as a secular field of ritual, subjects of the artist's ongoing doctoral thesis.

Besides her identity as an artist, Öztat also possesses an academic identity as a lecturer at the Kadir Has University Fine Arts Faculty, and in her installation titled "Display and Preservation" she uses the content of her academic work as the source of her artistic practice. She revisits from within the sphere of art her own comprehensive academic research conducted on strategies and applications towards a local and international presentation of "national identity and memory" in the continuum extending from the Ottoman Empire to the Republican period and the present, and transforms it into a sculptural installation formed of numerous pieces. From among various historical and contemporary examples, İz Öztat selects certain museums and exhibition buildings, national pavilions, display and preservation units used in classical exhibition techniques and even the exhibition object itself; then proceeds to strip them of their original social and political contexts, and re-dresses them with contemporary materials. Forming a new field of representation, an unusual and fictitious pavilion within the "Second Exhibition", Öztat visualises her own exhibition iconography with the five primary units she assembles there.

The propylaeum, an entrance gateway featuring columns and a pediment, is one of the outstanding characteristics of Greek and Roman temples and is often used in the architecture of

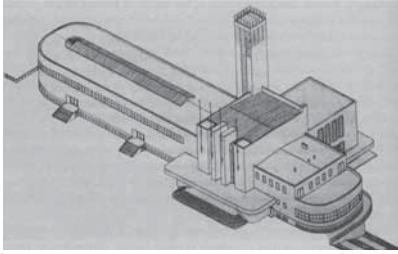
Hafriyat grubunun “İkinci Sergi”deki projesine esin kaynağı oluşturan 1930’lu ve 1940’lı yılların devlet destekli “Yurt Gezileri” programıyla da aynı dönem içinde inşa edilmiş olan ve bugün Cumhuriyet modernleşmesinin mimari ikonalarından sayılan Ankara’daki Sergievi (bugünkü Devlet Opera ve Balesi binası), İz Öztat’ın pavyonuna fiziksel anlamda zemin oluşturuyor. 19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa’da düzenlenen ve Osmanlı İmparatorluğu’nun da katıldığı uluslararası fuarlarda cami, saray, çeşme gibi mimari eserlerin fragmanlarının yaygın bir şekilde sunulmuş olmasından hareket eden Öztat, Sergievi’nin sembolik bir modelini yerleştirmesinin merkezinde teşhir ediyor. Fuar alanlarında sıkça kullanılan plastik yer döşemelerinin üstüne plastik nakliyat paletleri yerleştirilmesiyle binanın karakteristik izdüşümü zemine uygulanırken, Sergievi’nin anıtsal kulesi de dev bir dikey pastaya dönüşüyor. Modernleşme ve ilerlemeyi temsil eden her şeyi geniş kitlelere teşhir edebilmek amacıyla inşa edilmiş bu modernist yapı, bir yandan teşhir nesnesinin kendisine dönüşürken, öte yandan da diğerleri için bir kaide, hatta sergi pavyonunun kendisi gibi kullanılıyor.

Öztat’ın teşhir ettiği “teşhir ve muhafaza” birimleri, kullanılan malzemenin çeşitliliğinin de yardımıyla, hem görüntü hem de ölçek değiştirerek soyutlaşıyorlar: Yarım kubbe şeklinde bir pencere tentesine plastik kompresör boruları eklenerek yapılmış bir *tabernaculum* (kiliselerin sunak masalarında ya da nişlerinde kutsal ekmeğin muhafaza edildiği obje) ile İslam mimarisiyle özdeşleşmiş *müşrebiyenin* (kafesli pencere) kurumsal iç mekân ve ofislerde tercih edilen ve dini göndermeler taşımayan modern bir karşılığı düşünülerek seçilen renkli plastik jaluzilerle yapılmış bir kaide, Sergievi’nin

museums and large-scale art institutions that serve as secular ritual spaces, and here also forms the entrance of Öztat's installation. It is also possible to imagine as a propylaeum the marble columns with volute heads situated on both sides of the staircase one encounters when entering ARTER from its second entrance on Postacılar Street.

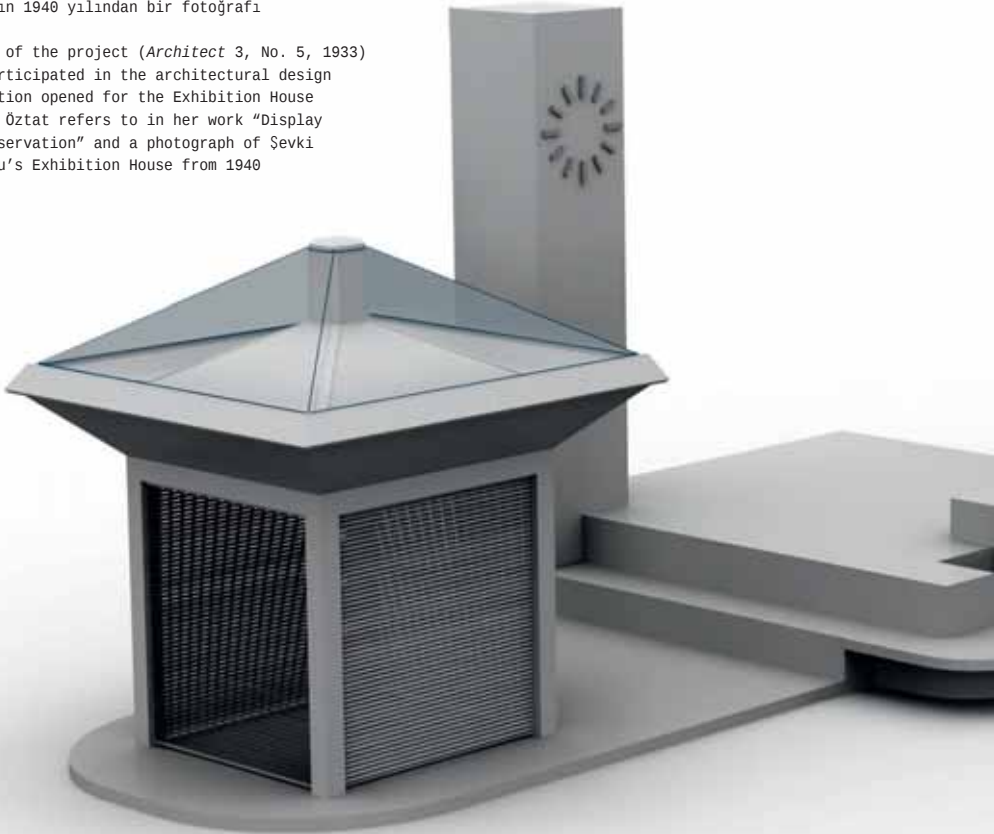
İz Öztat welcomes visitors of the "Second Exhibition" to her own pavilion with its air-filled columns suspended in the space, ordered from a supplier of balloon products, whose customers are generally from the tourism industry and the entertainment world.

Sergievi (literally "Exhibition House", presently known as the State Opera and Ballet Building) in Ankara, today considered as one of the architectural icons of Republican modernisation and built during the same period as the state-supported "Excursions in the Homeland" of the 1930s and the 1940s that inspired the Hafriyat Group's project in the "Second Exhibition" forms a physical platform for İz Öztat's pavilion. Departing from the frequent presentation of fragments of architectural works such as mosques, palaces and fountains at world fairs organised in the second half of the 19th century and attended by the Ottoman Empire as well, Öztat places a symbolic model of Sergievi at the centre of her installation. The floor plan of the building is applied to the floor by installing plastic shipping pallets on a plastic flooring, the type of which is often used in fair venues, and the monumental tower of Sergievi is transformed into a giant vertical cake. On the one hand, this modernist building, constructed in order to exhibit to wide masses everything that represents modernisation and progress, is



İz Öztat'ın "Teşhir ve Muhafaza" işinde referans verdiği Sergievi için açılan uluslararası yarışmaya katılan projenin çizimi (*Mimar 3*, No. 5, 1933) ve Şevki Balmumcu'nun Sergievi binasının 1940 yılından bir fotoğrafı

Drawing of the project (*Architect 3*, No. 5, 1933) that participated in the architectural design competition opened for the Exhibition House that İz Öztat refers to in her work "Display and Preservation" and a photograph of Şevki Balmumcu's Exhibition House from 1940





İz Öztat'ın "Teşhir ve Muhafaza" işinde yeniden yorumladığı formlardan Harbiye Askeri Müze'deki silah teşhir vitrini ve tabernaculum.

Two of the forms which İz Öztat reinterpreted in her work "Display and Presentation": The window display for weapons at the Military Museum in Harbiye and tabernacle



İz Öztat'ın "Teşhir ve Muhafaza" işi için 3 Boyutlu eskiz, 2010

The 3D sketch for İz Öztat's work "Display and Preservation", 2010

karşılıklı iki ucunda duruyorlar. Bir küpün yan yüzleri gibi birbirlerine monte edilerek, içine girilmez boş bir mekân yarattıklarını da düşünebileceğimiz bu jaluzilerin tepesine bir çatı gibi oturtulmuş olan nesne ise, yağmur oluklarında kullanılan galvanizli saca yeniden yorumlanmış, orijinali Harbiye'deki Askeri Müze'de bulunan silah teşhir vitrini. "Teşhir ve Muhafaza"yı tamamlayan son birim ise, sanat kurumlarının eğitim amaçlı enformasyon ve navigasyon için hizmetlerine aldıkları dokunmatik bir ekran. İz Öztat'ın çekemediği açılış görüntüleri, bu dokunmatik ekrandaki diğer enformasyonla birlikte, ARTER'deki güvenlik kameralarının baktıkları açılardan izlenebiliyor.

"İkinci Sergi"nin 27 Kasım 2010'daki açılışı sırasında, çoğu davetlinin belki de hiç fark etmemiş olabileceği, kurumsal bir açılışın alışlageldik rutini içinde kendini hissettirmeden kamufle olan, sıradan bir sergi açılışının kuşandığı olağan kıyafete bürünüp kalabalığın arasına karışan, yine de planlı programlı, ardında nasıl bir iz bırakacağı öngörülmüş bir performans da yer alıyor.

Cengiz Tekin'in işlerinde her zaman gizlenen bir şeyler var; ya da her zaman hakim olan temkinli bir sessizlik, bir nefesini tutmuş bekleme hali söz konusu. "Untitled" da aynı sessizliği paylaşıp, başka bir şeyler arasına gizlenerek sergi içinde kendine bir yaşantı kuruyor.

Tekin'in bir dizi işi, ARTER'in açılış sergisi "Starter"da da yer almıştı. 2009 tarihli "Normalizasyon" adlı fotoğrafında, bir evin oturma odasında, aile bireylerinin kayıtsız

transformed into the exhibited object itself; while on the other, it is used as a pedestal for the other objects, indeed, as the exhibition pavilion itself.

Öztat's "display and preservation" units, take on an abstract nature as they change both in appearance and scale with the help of the diversity of materials used: A tabernacle (the item of church furniture placed on the altar or niches and in which the eucharist is reserved) produced by adding compressor tubes to the semi-dome of a window-shade and a pedestal made with the type of coloured plastic blinds used in institutional interiors and offices, chosen as a modern equivalent –devoid of religious connotations– of the *müşrebiye*, the latticed window identified with Islamic architecture, stand at opposite ends of Sergievi. On the other hand, the object that has been placed like a roof on top of these blinds –which are fixed together like the lateral sides of a cube, perhaps lending themselves to be thought of as a closed, empty space– is a display case for weapons; the original situated at the Military Museum in Harbiye, here reinterpreted with galvanised sheet iron used in rain gutters. The final unit that completes "Display and Preservation" is a touchscreen employed for educational information and navigation in today's art institutions. On this touchscreen, along with the other information available, the recordings of the opening İz Öztat could not shoot can be viewed from the perspective of ARTER's CCTV cameras.

The opening of the "Second Exhibition" on 27 November 2010 features a performance that many viewers might have not even noticed, that stealthily camouflages itself in

bakışları eşliğinde sürdürülen kazı çalışmasında, döşemenin altında gömülü, gizlenmiş bir şeylerin mi ortaya çıkacağı, yoksa çok derinlere gömülüp saklanması, korunması gereken başka bir şeyler mi olduğu belli değildir. Ya da "Sakin Durum"da (2005), yere serili iki kat yer döşəğinin üstünde sakince oturan, sanki sıradışı hiçbir şey yokmuş, her şey olması gerektiği düzen içinde akıp gidiyormuş gibi görünen ya da görünmeye çalışan kişi, fotoğrafa biraz daha dikkatli baktığımızda altındaki döşeklerin arasında dışarı sarkan elin sahibini bir şeylerden korumak için saklıyor mu, yoksa onu zorla oraya sıkıştırmış, dışarı çıkamasın diye tüm ağırlılıyla üzerine mi çöküyor, anlaşılmaz.

Hiç kuşkusuz her şeyden önce sanatçının içinde yaşadığı coğrafyanın politik gerçekleriyle alakalı olan bu işlerdeki tekinsiz sessizlik ve kamuflej, aslında aynı gerçekliğin zorunlu kıldığı kesintisiz bir mücadele ve direniş deneyiminin de sonucunda oluşturulmuş sanatsal stratejiler olarak, Tekin'in üretimine ilk dönem çalışmalarından bu yana eşlik ediyorlar. "Panorama"da (2007) sırtı kameraya dönük, yüksekçe bir tepeden ufuktaki Diyarbakır şehrine bakan Cengiz Tekin'in bir ayağı, ilk bakışta fark edilmeyecek bir şekilde, sanatçının üzerinde durduğu kaya ile kamufle olmuş, hareketsiz yatan birinin başı üzerine basarken; aynı dönemde gerçekleştirdiği "Natürmort" adlı fotoğrafta, bu kez sarı başaklarla kaplı uçsuz bucaksız bir tarlanın ortasında, elinde silahıyla yerde cansız (ya da pusuda) yatan da Cengiz Tekin'in kendisi. Sanatçının kendi imgesini gizleyerek gerçekleştirdiği işler arasında en şiddetlilerinden biri, hiç kuşkusuz mezbahada derisi soyulup içi boşaltıldıktan sonra askıya alınmış kasaplık hayvan bedenlerinin arasına kendi

the familiar routine of an institutional opening; that disappears among the crowd by masking itself with the conventional appearance of an ordinary exhibition launch; yet nevertheless was planned and programmed, and had envisaged the impression it will leave behind.

There is always something hidden in Cengiz Tekin's work, or a wary silence that remains dominant, a state of holding one's breath. And it is the same for "Untitled", as it shares that particular silence, and hides among other things in order to create a life of its own within the exhibition.

A series of Tekin's works had been included in "Starter", the collection based inaugural exhibition of ARTER. In his photograph titled "Normalisation" (2009), an excavation is taking place in the living room of a home under the indifferent gazes of family members; it is not clear whether something buried, hidden beneath the flooring is about to be revealed, or there is need for something altogether different to be buried and hid, to be protected in the depths of the home. Or in the case of the person seen calmly seated on two layers of futon laid out on the floor who appears, or tries to appear, as though all is perfectly ordinary and nothing undue is taking place in "Calm Situation" (2005); on closer inspection of the photograph, it is unclear whether he intends to protect the hidden owner of the hand seen protruding outwards from between the futons beneath him, or whether he has forced him there and is squatting on top of him with all his weight so he cannot get out.



Cengiz Tekin

Sakin Durum

Calm Situation

2005

C-print

70 x 105 cm



Cengiz Tekin

Natürmort | Still Life

2007

130 x 180 cm

Sanatçının ve Outlet

İstanbul'un izniyle

Courtesy of the artist and

Outlet-Istanbul



Cengiz Tekin

Normalizasyon | Normalisation

2009

C-print

99 x 134 cm

The uncanny silence and camouflage evident in these works are related no doubt primarily to the political realities of the landscape the artist is situated in; yet they have been present in Tekin's work since his early productions as artistic strategies formed by the experience of endless struggle and resistance imposed by the very same realities. In "Panorama" (2007), one foot of Cengiz Tekin, who with his back turned to the camera, is looking from a hilltop at the city of Diyarbakır on the horizon, is pressing down on the head of a person lying motionless, camouflaged by the rock the artist is standing on, and unnoticeable at first glance. In the photograph titled "Still Life", realised in the same period, this time the person lying lifeless (or in ambush) in the middle of an immense field covered in yellow grain, with weapon in hand, is Cengiz Tekin himself. One of the most intense among the works the artist realised by concealing his own image certainly is the series titled "Enentegre" (2007) in which he camouflages his body by squeezing it among hanging animal carcasses for butchery, skinned and eviscerated at the slaughterhouse. His work "Here Is No Water But Only Rock" (2010) named after T. S. Eliot's poem "The Waste Land", on the other hand, features –almost petrified– children that have become one with the stones and rocks they hide behind, only noticeable after repeated, careful observation. It is no place to play hide and seek safely; it is clear that they have taken shelter behind these rocks to protect themselves from a threat. In Cengiz Tekin's work, "stone" and "child", two words which, when thought of together, should at the most remind us of no more than innocent children's games (like jackstones or hopscotch), are multiplied with the new

bedenini sıkıştırarak kamufle ettiği "Enentegre" (2007) dizisidir. T. S. Eliot'ın "Çorak Ülke" adlı şiirinden yola çıkarak adlandırdığı "Burada Çok Fazla Kaya Var" (2010) adlı çalışmasında ise, ancak dikkatle, tekrar tekrar bakıldığında fark edilen, arkasına gizlendikleri taş ve kayalarla bir olmuş, neredeyse taşlaşmış çocuklar var. Saklambaç oynamak için elverişli bir yer değil burası; belli ki onları tehdit eden bir tehlikeden korunmak için kendilerine siper edinmişler bu taşları. Birlikte düşünüldüklerinde en fazla (beş taş, seksek gibi) masum çocuk oyunlarını aklı getirmesi gereken "taş" ve "çocuk", Cengiz Tekin'in çalışmasında Türkiye'nin güncel politik bağlamı içinde kazandıkları yeni anlamlarla çoğaltılıyor, bu ikisi arasında doğrudan kurulan ilişki yeniden yorumlanıp, taşlar yerine oturtuluyor.

Cengiz Tekin, açılış dendiğinde adet olduğu üzere, "kutlama" mesajını bir sepet çiçekle gönderiyor "İkinci Sergi"ye. Tekin henüz Çukurova Üniversitesi'nde öğrenciyken, sanatçı olarak davet edildiği, Adana'da düzenlenen bir sergideki performansını 12 yıl sonra ARTER'de tekrarlarlarken, çiçek gönderme jestinin anlamı daha da genişliyor. Açılıшта yerleştirildikleri kaide üzerinde bırakılıp, sergi boyunca kendi yaşantılarını tamamlayacak olan "isimsiz" çiçekler, açılıp büyümeye bir süre daha devam ettikten sonra, ilk günkü tazelik ve renklerini kaybedip değişmeye, ömürlerini doldurup solmaya başlayacaklar. Cengiz Tekin, sergideki varlığını ilk bakışta zarif bir jestle hissettirmekle yetinirken, bu kendini tamamlama sürecinin bütün kurumlar için de geçerli olduğunu hatırlatıyor belki de.

Cengiz Tekin
Burada Çok Fazla Kaya Var
Here Is No Water But Only Rock
 2010
 C-print
 80 x 150 cm
 Sanatçının ve
 Outlet-İstanbul'un izniyle
 Courtesy of the artist and
 Outlet-Istanbul



Cengiz Tekin
Panorama
 2007
 90 x 130 cm
 Sanatçının ve
 Outlet-İstanbul'un izniyle
 Courtesy of the artist and
 Outlet-Istanbul



Cengiz Tekin
Enentegre
 2007
 C-print
 70 x 100 cm
 Sanatçının ve
 Outlet-İstanbul'un izniyle
 Courtesy of the artist and
 Outlet-Istanbul



Cengiz Tekin,
"Untitled" işi için
çiçekçi dükkanında

Cengiz Tekin in a
florist shop for his
work "Untitled"



meanings they gain in the contemporary political context of Turkey, and the direct relationship thus formed between the two words brings about a new interpretation, and the rocks fall into place.

In keeping with the tradition of opening ceremonies, Cengiz Tekin sends his "congratulatory" message to the "Second Exhibition" in the form of a basket flower arrangement. In repeating at ARTER a performance he had staged at an exhibition he was invited to as an artist and organised in Adana 12 years ago when he was still a student at Çukurova University, the meaning of the gesture of sending flowers expands even further. The "untitled" flowers left on the pedestal they are placed at the opening will die during the course of the exhibition, gradually losing their initial freshness and colours, and slowly beginning to fade and wilt. Content at first sight with making his presence in the exhibition felt with an elegant gesture, Cengiz Tekin perhaps reminds us that this process of completion is valid for all institutions.

In the project he developed for the Santa Monica Museum of Art in 1998, the American artist Michael Asher, one of the important figures of artistic practices of institutional critique, superimposed the temporary walls and separations constructed for previous exhibitions at this art institution as they appeared on the corresponding plans, re-applying them all in a single space. In comprehensively re-erecting spatial organisations of previous exhibitions, Asher stripped the surfaces of the walls that were meant to display the works, and in his installation used only the aluminium

Kurumsal eleştiriye yönelik sanatsal pratiklerin önemli isimlerinden Amerikalı sanatçı Michael Asher, 1998’de Santa Monica Museum of Art için geliştirdiği projede, bu sanat kurumunda daha önce düzenlenmiş olan sergiler için inşa edilen geçici duvar ve bölmeleri, plan üzerinde göründükleri şekilde üst üste bindirip, hepsini aynı anda mekâna yeniden uygulamıştı. Asher, geçmiş sergilere ait mekânsal düzenlemeleri topluca yeniden ayağa kaldırırken, eserleri üzerinde taşınması gereken duvar yüzeylerini bir kabuk gibi soymuş, yerleştirmesinde yalnızca bu sahte duvarları ayakta tutmak için dikilen ve izleyicinin hiçbir zaman görmediği alüminyum profilleri kullanarak, içinde dolaşılabilen bir labirent ortaya çıkarmıştı. Asher’ın bu ikonik çalışması, müzede o güne kadar düzenlenen sergilerdeki mimari dönüşümlerin belleğiyle birlikte, tüm kurumsal sürecin bir dökümünü de yakalamış oluyordu. Üstelik bunu mekân içine soktuğu tek bir mimari eleman yardımıyla başarıyordu. Sanat kurumunun kendisini yapıtının mecrasına dönüştüren Asher, ona dışarıdan, katı bir eleştirel tavır geliştirmekten ziyade, yarattığı bağlamları ve mimari organizasyonunu sorgulamak üzere kurumu teşvik etmeyi hedefliyordu.

Canan Tolon’un “İkinci Sergi” için önerdiği iki projeden biri olan “Tedbir”, kurumsal yapıya dair düşünürken stratejisini mimari üzerinde kuruyor. Tolon bu yapıtının başlangıç noktasını kurumun fiziksel koşullarından alıp, ona şekil vermek için binanın mimari özelliklerini devreye sokuyor. Sergideki diğer işi “Hasar” ise sanat yapıtının kurumlararası dolaşımını, kurumun neyi içine alıp

frames that held up these temporary walls that the viewer normally never sees, thus forming a labyrinth within which to wander. This iconic work by Asher managed to capture, along with the memory of architectural transformations that had taken place in the exhibitions organised at the museum to that date, an inventory of the entire institutional process. Moreover, he succeeded in doing this with a single architectural element he introduced to the space. Asher transformed the art institution itself into the medium of the work, and aimed to encourage the institution to question the contexts it creates and its architectural organisation, rather than developing an approach that was external, rigid and critical.

"Precaution", one of the two projects Canan Tolon has proposed for "Second Exhibition", bases its strategy on architecture in its reflections on institutional structure. Tolon determines the departure point of this work as the physical attributes of the institution and engages the architectural features of the building to shape it; whereas "Loss", her second installation in the exhibition, focuses as its subject matter on inter-institutional circulation, and what an institution includes and excludes. However different the materials they use, their content and the questions they pose may seem at first sight, once we consider the titles of the works ("Precaution" and "Loss") together, and that they were designed and produced for the same exhibition context, we may come to conclude that in fact they share a deep common concern.

neyi dışarıda bıraktığını konu edinen bir yerleştirme. İşlerin isimleri birlikte düşünüldüğünde ("Tedbir" ve "Hasar"), kullandıkları malzemeler, içerdikleri anlam ve sorular ilk bakışta birbirlerinden ne kadar farklı görünürse görünsün, aynı sergi bağlamı için tasarlanıp gerçekleştirilmiş olmalarının ardında, aslında her ikisinin de derinde paylaştıkları ortak bir kaygının yattığını söyleyebiliriz.

Mimarlık eğitimi almış ve profesyonel sanat kariyerine başlamadan önce kısa bir dönem mimarlık pratiğini de deneyimlemiş olan Tolon, pek çok yapıtında kullandığı çim ve küf gibi organik, kendilerine ait yaşamları olan malzemelerle, bir anlamda mimarının çoğu kez yarım bıraktığı yerden başlıyor; [13] insanlar için yaşam alanları tasarlayan bu disiplinin yanıt vermesi beklenen çevresel koşulları önce tuval yüzeyinde, daha sonra tuvalin yerine geçen sac levhalar üzerinde deneye sokuyordu. Sürecin işin ayrılmaz bir parçası olarak önem kazandığı, sanatçının müdahalesinin sadece reaksiyonu başlatmak ve yüzey üzerinde beliren yaşantının sürekliliğini sağlamakla sınırlı olduğu bu yapıtlar, organik malzemenin özerk yaşantısına ait ve sonunda mutlaka ölümle sonuçlanan bir sürecin tamamlanmasına yardım ederken, bu süreçten geriye kalan izler de yapıtın kendisini tamamlamış oluyordu. Canan Tolon'un yüzeylerinden, çizim ve planların rehberliği ve denetiminde yükselen mimari yapıların yerine, organik malzemenin kendi yaşam döngüsüyle şekillenen, bu anlamda da denetim altına alınması zahmetli ve güç yapılar yükseliyordu. Yüzey üzerinde sağa sola ve yukarıya aşağıya ilerleyerek bir hacim ve kendine ait bir mekânsallık yaratma çabasına da işaret eden "Still Lifes", "Baskı Altında"

Tolon, who studied architecture and had a short experience of architectural practice before she embarked upon her professional art career, has used in her several works organic materials like grass and mould, that have a life of their own, to start from a point that architecture in a sense often leaves half-finished; [12] and engaged (first on the surface of the canvas and then on metal sheets that ultimately replaces the canvas) in an experimentation with the environmental conditions that a discipline designing living spaces for people should respond to. These works, where process gains importance as an inseparable part of the work and the intervention of the artist is restricted to triggering the reaction and providing the sustainability of the life that begins to emerge on the surface, assist the completion of a process that belongs to the autonomous life of the organic material that will inevitably end in death, and traces left behind by this process complete the work. Instead of architectural constructions developing under the guidance and inspection of drawings and plans, from Canan Tolon's surfaces arise structures that are shaped by the natural life cycle of organic material which are consequently inconvenient and difficult to monitor. Works like "Still Lives" and "Under Pressure", which indicate the effort to create an exclusive spatiality, a volume, by progressing horizontally and vertically along the surface, are accompanied by three dimensional, often site-specific installations entirely released from the surface of the canvas.

Canan Tolon had proposed her project titled "Lots for Sale" that references the unplanned concrete development of Istanbul that excludes green spaces and is oriented solely

12 Richard Ingersall, "Canan Tolon: Architect of a Parallel World", from a Galeri Nev publication that is in the production.



Canan Tolon

Still Lives

1990

Enstalasyon, karışık teknik

Mixed media installation

Değişen boyutlarda |

Various dimensions

Canan Tolon

Baskı Altında

Under Pressure

1994

Bükülmüş paslı sac, ot ve
çelik kaide | Grass on sheet
metal in tension and
steel support

100 x 243 x 508 cm

Her biri | each

100 x 243 x 61 cm



Canan Tolon

Satılık Parseller

Lots for Sale

2002-2007

Toprak, kum, ot ve
aynalar | Dirt, sand,
grass and mirrors

300 x 50 x 300 cm

towards producing profit, for a public space exhibition (Istanbul Pedestrian Exhibitions 1) organised in 2002. "Lots for Sale" could not be realised in public space because of the difficulties encountered in securing the necessary permissions; however the work did find itself a place three years later, in a small space created between the plasterboard walls of the "Modern and Beyond" exhibition (2005), and Canan Tolon's grass-covered surface that inclined backwards with a sharp angle like a small slice cut out of a green hill, multiplied itself in the infinite background formed of mirrors placed on the two sides of the installation, forming a new and ironic lot for sale for property dealers.

Canan Tolon's "Precaution" is a temporary intervention proposed for the entrance floor of the recently restored –with due consideration to the institutional and spatial requirements of art– old Meymaret Han, that has now become ARTER. By filling with old construction scaffolding the voluminous space that was formed within the building as a result of renovation work which both physically and visually combines the space with other floors and simultaneously divides it in two, Tolon creates a construction that seems to provide essential support to the building in order to keep it standing. Here, the almost photographic images that the artist creates on the surface of the canvas in some of her paintings, by using a peculiar technique of applying paint and forming blots, evolves into a three-dimensional installation. Like a "precaution" taken against the constitutional weakness and fragility of the art institution exposed to various external factors, Tolon's scaffoldings

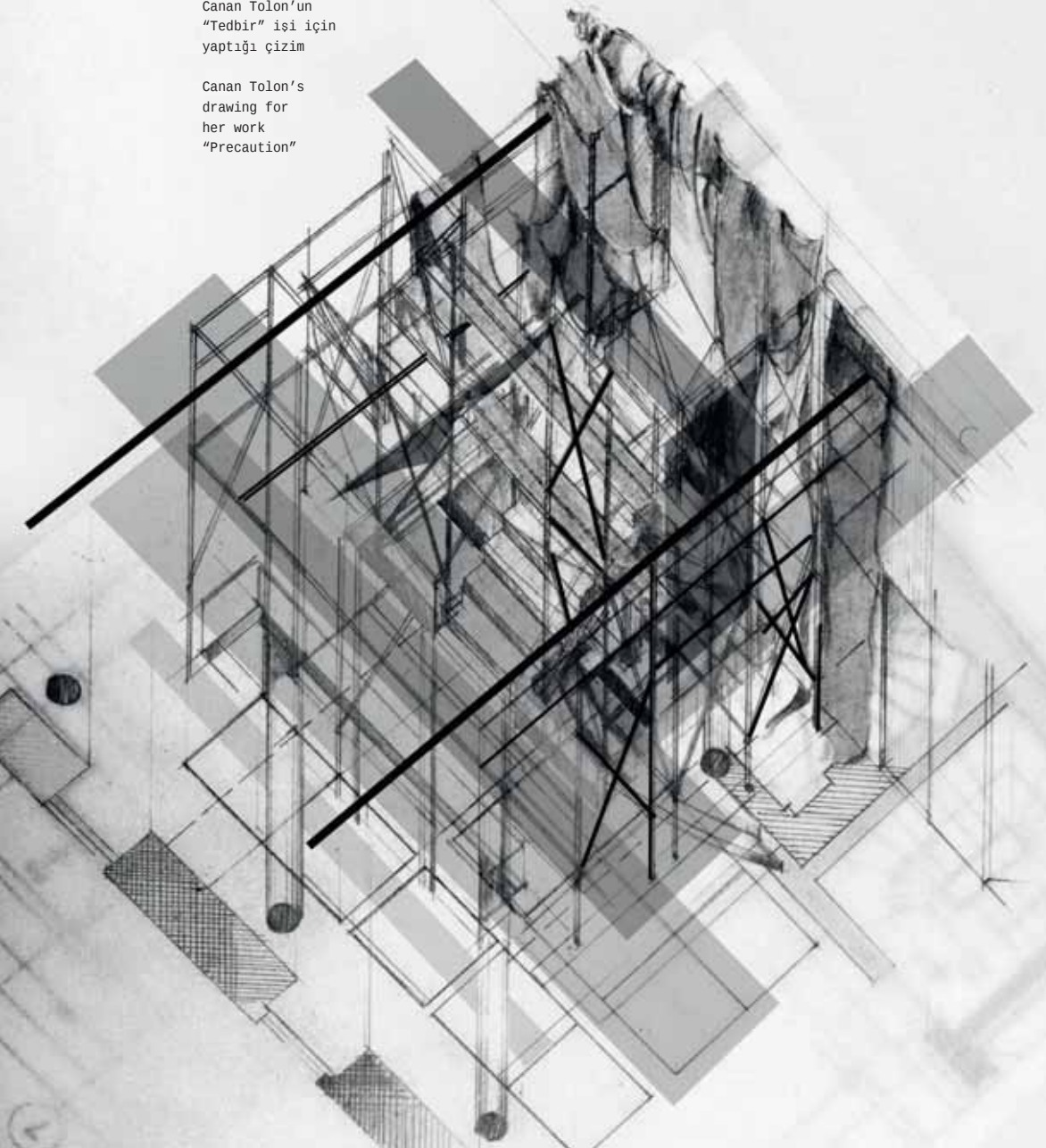
gibi çalışmalarına, tuvalin yüzeyinden tamamen kurtulmuş, üç boyutlu ve çoğu kez mekâna özgü yerleştirmeler de eşlik edecekti.

Canan Tolon, İstanbul'un plansız, yeşil alana yer bırakmayan, sadece rant yaratmaya yönelik beton yapılaşmasına referans veren "Satılık Parseller" adlı projesini, 2002'de düzenlenen bir kamusal alan sergisi (İstanbul Yaya Sergileri 1) için önermişti. Gerekli izinlerin alınmasında yaşanan sorunlar nedeniyle kamusal alanda gerçekleştirilmesi mümkün olmayan "Satılık Parseller", üç yıl sonra "Modern ve Ötesi" (2005) sergisinin alçıpan duvarları arasında yaratılan küçük bir boş alanda kendine yer bulmuş, Canan Tolon'un yeşil bir tepeden kesilmiş ufak bir dilim gibi sert bir eğimle geriye doğru yükselttiği çim kaplı zemin, iki tarafına yerleştirilen aynalarla oluşturulan sonsuz fonda çoğalarak, emlak simsarları için ironik, yeni bir satılık alan daha oluşturmuştu.

Canan Tolon'un "Tedbir"i, sanatın kurumsal ve mekânsal gereksinimleri de dikkate alınarak kısa süre önce restore edilen, eski adıyla Meymaret Han, yeni adıyla ARTER'in İstiklal Caddesi'ndeki giriş katına önerdiği geçici bir müdahale. Tolon, restorasyon çalışmaları sonucunda varolan binaya eklenen, bir yandan mekânı fiziksel ve görsel olarak diğer katlarla birleştirirken diğer yandan da ortadan ikiye bölen hacimsel boşluğu eski inşaat iskeleleriyle doldurup, sanki ayakta durması için binaya destek veren bir konstrüksiyon yaratıyor. Sanatçının kimi resimlerinde boyayı sürüş tekniği ve lekeler yardımıyla tuval yüzeyinde oluşturduğu, inşaat halindeki yapıları

Canan Tolon'un
"Tedbir" işi için
yaptığı çizim

Canan Tolon's
drawing for
her work
"Precaution"





Canan Tolon'un atölyesindeki hasar görmüş muhtelif işler
Various damaged works at Canan Tolon's studio

consolidate the building by suspending it from floor to ceiling. By departing from spatial data, this intervention realised by using architectural construction elements, also draws attention to the self-construction process of the institution it is placed within.

In "Loss", her second project in the exhibition, Tolon selects some of her earlier works that were damaged during their circulation between her studio, galleries, art institutions and storages and therefore have long lost both their value and the chance to be shown in the eyes of the market and the other institutions of art. "Loss" offers them another chance –a chance in truth they have lost forever. These works that have been discarded because of the accidents they have suffered, are exposed with all the traces of damage they bear, for one last time.

anımsatan, neredeyse fotografik imgeler, bu kez üç boyutlu mekânsal bir yerleştirmeye evriliyor. Tolon'un iskeleleri, sanat kurumunun çeşitli dış etmenlere açık bünyesel zaaf ve kırılğanlıklarına, ileride karşılaşılması muhtemel sorunlara karşı alınan bir "tedbir" gibi, binayı tabandan tavana askıya alıp güçlendiriyor. Tolon'un bu müdahalesi, içinde yer aldığı kurumun kendini inşa sürecine de mekânsal verilerden yola çıkarak dikkat çekmiş oluyor.

Canan Tolon sergi kapsamında gösterdiği diğer projesi "Hasar"da ise, sanatsal kariyerinin başlangıcından bugüne kadar ürettiği yapıtlar içinden, kendi atölyesi, galeriler, sanat kurumları, depolar arasındaki dolaşımları sırasında hasar görmüş, bu nedenle de pazar ve sanatın diğer kurumları nezdinde değer ve sergilenme olasılıklarını çoktan yitirmiş olanlara, aslında sonsuza kadar kaybetmiş oldukları şansı bir kez daha veriyor. Tolon, geçirdikleri kazalar yüzünden dışlanan bu yapıtları, üzerlerindeki hasar izleriyle birlikte, son bir defa izleyici karşısına çıkarıyor.

SERGİDEKİ İŞLER | WORKS IN THE EXHIBITION

**Şans Eseri: Potansiyel Olarak,
 Sergilendikten Sonra En Fazla Değer
 Kazanacak Sanat Eseri**
**Piece of Luck: Possibly About to
 Become World's Most Valuable
 Work of Art**
 2010
 Yerleştirme | Installation
 Toplam 33.000 Adet
 Milli Piyango Sayısal Oyun |
 33.000 Lottery tickets
<http://luck.httptdot.net>
[.copyleft!](#)

Kapalı Yapıt:
Türkiye Cumhuriyeti Anayasası
Closed Work
**The Constitution of the
 Republic of Turkey**
 2010
Türkiye Cumhuriyeti Anayasası
 metni PDF çıktısı; iki
 taraftan spirallli plastik
 cilt | PDF printout of the
 Constitution of the Republic
 of Turkey; plastic
 spiral-bound on both sides.
 18 x 17 x 1 cm
<http://closed.httptdot.net>
[.copyleft!](#)

Kapalı Yapıt:
Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu
**Closed Work: Law on Intellectual
 and Artistic Works**
 2010
Fikir ve Sanat Eserleri
Kanunu metni PDF çıktısı; iki
taraftan spirallli plastik
cilt | PDF printout of the
Law on Intellectual and
Artistic Works; plastic
spiral-bound on both sides.
 16 x 12 x 1,5 cm
<http://closed.httptdot.net>
[.copyleft!](#)

Kapalı Yapıt:
Benjamin'i Konumlandırmak: Dijital
Çağda Sanat Yapıtı
Closed Work:
Mapping Benjamin:
The Work of Art in the Digital Age
 2006
"Mapping Benjamin: Work of
Art in the Digital Age"
 (Stanford University Press)
 kitabı fotokopisi; karton
 cilt, tel spiral cilt |
 The photocopy of the book
 "Mapping Benjamin: Work of
 Art in the Digital Age"
 (Stanford University Press);
 card bound and string
 spiral-bound.
 22,5 x 15 x 2 cm
<http://closed.httptdot.net>
[.copyleft!](#)

İsimsiz (özgür/müseccel)
Andrea Fraser'ın ardından
Untitled (free/proprietary)
after Andrea Fraser
 2010
Video yerleştirmesi |
Video installation
 2 Ogg Theora Video, 2 GNU
 Linux işletim sistemi yüklü
 bilgisayar, 2 projeksiyon
 cihazı, stereo ses sistemi |
 2 Ogg Theora Videos , 2 GNU
 Linux OS installed computers,
 2 projectors, 2 sound
 systems.
<http://fp.httptdot.net>
[.copyleft!](#)

Halil Altındere
Portrait of a Dealer
 2010
Video
 4'30''

Burak Arıkan
Ortak Yönetim Kurulu Üyelerine
Göre Vakıflar ve Dernekler Ağı:
Türkiye Edisyonu
Network of Foundations
Through Shared Board Members:
Turkey Edition
 2010
 Dijital baskı
 150 x 270 cm

Burak Arıkan
Berber Sergi Yapmış Sanatçılar
Ağı: ARTER "İkinci Sergi" Edisyonu
Network of Artists Who
Exhibited Together: ARTER
"Second Exhibition" Edition
 2010
 Dijital baskı
 150 x 270 cm

Volkan Aslan
Geri Dönüşüm | Recycling
 2010
Paslanmaz çelik ve kumaştan
yapılmış kağıt toplama
arabası | Cart for waste
paper; made of stainless
steel and fabric
 200 x 65 x 58 cm

Volkan Aslan
Herhangi Bir Gün | Any Given Day
 2010
Fotoğraf | Photography
C-print, diasec
 240 x 360 cm

Vahap Avşar
İpdal | Cancel
 2010
C-print
Her biri | each 154 x 120 cm.

Vahap Avşar
Ağlayan Çocuk | Crying Boy
 2010
Tuval üzerine yağlıboya |
Oil on canvas
 150 x 100 cm.

Vahap Avsar

Alpler 1, 2

2010

Tuval üzerine yağlıboya |
Oil on canvas
100 x 150cm.

Vahap Avsar

Son Damla | Last Drop

2010 (1995)

Yerleştirme | Installation
Plastik bidonlar, kırmızı
sıvı, musluklar, değişebilir
boyutlar | Plastic
containers, red liquid,
hardware, dimensions
variable.

Banu Cennetoğlu-

Yasemin Özcan Kaya

Evrensel Çöplüğe Gönderiyoruz...

Dumping in the Cosmic Trash...

2010

Tek kanal | Single-channel

HD video

36'

Ayşe Erkmen

J, K & H

2010

Yerleştirme | Installation

Murat Akagündüz

Cehennem-Cennet | Hell-Heaven

2010

Video yerleştirmesi |

Video installation

Antonio Cosentino

2010

Erzurum Geceleri | Erzurum Nights

Yerleştirme | Installation

Heykel | Sculpture:

220 x 340 x 120 cm

Fotoğraflar | Photographs:

her biri 75 x 109 each

extramücadele | extrastruggle
2010

Laik Türkler İçin İkona

Icon for Secularist Turks

Mumlarla çevrili heykel |

Sculpture surrounded by

candles

25 x 25 x 40 cm

extramücadele | extrastruggle

Yahya Kemal'in Katledilişi

The Assassination of Yahya Kemal

2010

Tekerlekli, sehpa görünümlü

beton Türkiye modeli |

Concrete Turkey model, in

the form of a coffee table,

on wheels

45 x 60 x 150 cm

İnci Furni

Serap mı Gördüm?

Was it Just a Mirage?

2010

Yerleştirme | Installation

Heykel | Sculpture:

230 x 120 x 160 cm

Video animasyon | Video

animation: 4', döngü | loop

Mustafa Pancar

Kral İnşaat Ltd.

King Construction Ltd.

2010

Yerleştirme | Installation

Ali Kazma

O.K.

2010

Çokkanallı

video yerleştirmesi |

Multichannel

video installation

Aydan Murtezaoğlu-

Bülent Şangar

Laboratuvar İşİ | Lab Created

2006-2010

Ahmet Öğüt

Kara Elmas | Black Diamond

2010

Yerleştirme | Installation

ARTER'in küçük bir parçası

dokuz ton kömürün içine

gizli; bu parçanın yerinde

ise bir elmas duruyor |

A little piece of ARTER has

been buried in nine tons of

coal and a diamond replaced

with the little piece of

the museum.

Ahmet Öğüt

Dikkat bu alan 23 saat güvenlik

kameraları ile izlenmektedir

This area is under 23 hour video

and audio surveillance

2009

Alüminyum plaka üzerine baskı

Printed on an aluminum plate

20,5 x 29 cm

Künstlerhaus Bremen için

üretildi | Executed for

Künstlerhaus Bremen

İz Özet

Teşhir ve Muhafaza

Display and Preservation

2010

Yerleştirme | Installation

Cengiz Tekin

Untitled

2010

Canan Tolon

Hasar | Loss

2010

Yerleştirme | Installation

Hasar görmüş muhtelif işler |

Various damaged works

Canan Tolon

Tedbir | Precaution

2010

Yerleştirme | Installation

*Bazı işlerle ilgili bilgiler
enstalasyon sürecinde
değiştirilmiş olabilir.*

*Information on some works may
have been changed during the
installation process.*