

**“Sanat Olmayan Yapıtlar Yapılabilir mi?” diye sormuştu Marcel Duchamp, Osman Constantinos ile René Block’un Ekim 1995’te İstanbul’da dördüncü Bienal hakkında karşılıklı konuşmalarından çok önce.**

OC: İstanbul’da sürekli olarak serginin başlığına takılıyorlar...

RB: Arada bir takılmak iyidir.

OC: Çünkü çok anlamlılığı içinde öyle kolayca tematize edilemeyecektir.

RB: “Orient/ation” elbette tema değil, leitmotiv anlamında söylenmiştir. ‘Oryantasyon’ sözcüğünde benim ilgimi çeken sözcüğün coğrafi bağlamıdır. ‘Oriente olmak - yönelmek’ sözünün pek çok Avrupa dilinde ‘Orient’ kökünden türemiş olması bir raslantı değildir. Yalnızca üzerinde hiç düşünmemişiz. Böylelikle ben Batılı olduğumu sandığımız kültürün kökeninin ne kadarının ‘Orient-Doğu’dan gelmiş olduğuna dikkati çekmekten başka bir şey amaçlamadım. İskenderiye, Kudüs, Bizans, hâlâ ‘oriente olduğumuz’, bizi yönlendiren üst düzey kültürler. Dolayısıyla ‘Orient/ation’ dinamik bir kavram olarak ele alınmıştır.

OC: Siz de zâten böyle tasarlamıştınız, yalnız bu tasarımda Batı’nın eksikliği dikkati çekti. Özellikle Batı’yı gösteren hiçbir şey yok.

RB: Batı her yerde var. Tasarım günümüz kültürsüzlüğünün çelişkili pusulası.

OC: Doğu da her yerde var.

RB: Coğrafi açıdan bakılırsa, evet.

OC: Gündelik gerçek olarak da öyle, özellikle burada, İstanbul’da. Yalnızca tepkisel, ilerlemeyi durduran güç olarak İslâm’ın her gün giderek daha fazla hissedilen etkisini anımsatmakla yetineceğim.

RB: Tepkisel güçler Batı’da da var. Ancak bunları “güçler” olarak soyutlamamalıyız. Bunlar iktidar ve nüfuz kazanmak için bir din ya da bir ideolojiyi kullanan tepkici tekil bireylerdir. Dinin gerçekte ilerlemeye yönelik anlayışını saptıran bu insanlara karşı çıkmak zorunluluktur.

OC: Bazı sanatçıların yaptıkları gibi mi?

RB: Sanatçıların her zaman otoriter güçlere karşı çıkacak cesaretleri olmuştur.

OC: Sonunda sürgünde yaşamak için. Bu konuya daha sonra tekrar değineceğiz. Ancak siz bile son zamanlarda tüm önemli sergilerinizi her ne kadar sürgünde değilse de, Almanya’dan başka ülkelerde düzenlediniz. 1981’de Paris’te ve 1991’de Seul’daki Alman sanatına ilişkin büyük sergileri, 1990’daki Sidney Bienali’ni, 1992’de Kopenhag’da koleksiyonunuzun ilk sunuluşunu ve şimdi de 4. İstanbul Bienali’ni saysam yeter.

Farklı kültürel çevreler sizin üzerinizde özel ve spesifik bir çekim mi yaratıyor? Ya da daha somutlaştırırsak: Sidney’deki bir bineal ve İstanbul’daki bir bienal için ayrı anlayışlar mı söz konusu?

RB: Özellikle bu farklı kültürel çevrelerin temsil ettikleri nitelik büyük bir meydan okuma. Yalnızca her seferinde farklı bir kültürel bağlama tepki vermekle kalmayıp, daha çok her ilişkin durumdan yola çıkıp amaca doğru

“Is it possible to create works that aren’t art?” asked Marcel Duchamp a long time before Osman Constantinos and René Block met in Istanbul in October 1995 to talk about the fourth Biennial.

OC: In Istanbul, they keep stumbling over the title of the exhibition...

RB: Stumbling is surely good sometimes.

OC: ...because in its ambiguity, it’s not at all that simple to thematicize.

RB: “Orient/ation” was, of course, not meant to be a theme, but a leitmotiv. What interested me about the word ‘orientation’ is its geographical reference: the fact that the word ‘to orient oneself’ in many European languages have their origin in the word ‘Orient’, is by no means a coincidence. We’ve never thought about it. I intended nothing else, other than to point out how much of our supposed Western culture had its origin in the Orient. Alexandria, Jerusalem, Byzantium, high cultures by which we still orient ourselves. And so, ‘Orient/ation’ is meant to be a dynamic concept.

OC: Just as you’ve sketched it, only in this picture, it is obvious that the West is missing. Nothing specifically points towards the West.

RB: The West is everywhere. The picture is the paradoxical compass of contemporary un-culture.

OC: The East is everywhere too.

RB: Viewed geographically, yes.

OC: Also a daily reality, right here in Istanbul. I need only mention the influence of Islam, which is making itself felt more each day, as a reactionary force impeding progress.

RB: There are reactionary forces also in the West. But one shouldn’t view this as an abstraction, as “forces”, rather, these are after all individual reactionary people who use a religion or an ideology to win power and influence. Because they pervert a conception of religion, which, in reality, is not against progress, one must take steps against these people.

OC: As some artists do?

RB: Artists always had the courage to take steps against authoritarian powers.

OC: And then to have to live in exile. A topic that we’ll touch upon a bit later. In recent years, even you’ve organized all important exhibitions if not in exile, then certainly in countries other than Germany. I mention only the large exhibitions of German art in Paris 1981 and Seoul 1991, the Sydney Biennial 1990, the first presentation of your collection in Copenhagen 1992 and now the 4th Biennial of Istanbul. Do other cultural environments hold a special and also a specific appeal for you? Or, to be more concrete, are there different conceptions for a Biennial in Sydney and a Biennial in Istanbul?

RB: It’s precisely these other cultural environments that pose a great challenge. It shouldn’t just be a reaction to another cultural context, rather, more importantly, one must approach the task from the respective situation. Bearing in mind these other environments with their

gitmek zorunluluğu var. İşte bu kendi gelişmiş gelenekleri olan farklı çevreleri dikkate alıp, orada bulduklarımızla Batı sanatı olarak adlandırılan kavramdan getirdiklerimiz arasında diyalogu sağlayacak bir temanın geliştirilmesi gerekiyor. Sidney'in durumunda bir tema bulmak nisbeten daha kolaydı: Avustralya'nın kültürel yaşamı Batı'ya yönelik ve Batı'ya bağımlı. Orada temel sorun doğu (ABD) ve Batı (Avrupa) yönlerinde yaklaşık aynı mesafede bulunan Batılı merkezlere olan uzaklık. Toplam nüfusu İstanbul'dan biraz daha az olan 5. Kıta'nın genç sanatçıları Batılı düşünüyorlar ve ülkenin sanat okullarında Batı sanatının ABC'sini öğreniyorlar. Ancak Batıyla olan bu ilişki yapay, kökü eksik. Böylece düzenli aralıklarla geri dönen uluslararası bir sergi olarak Sidney Bienali'nin düzenlenmesi Avustralyalı sanatçılar için özel bir önem taşıyordu. Orada Bienal'in sağladığı ilişkiler bir tür kök takılması gibiydi, o güne dek yalnızca sanat dergilerinden tanınan sanatçılar ve eserlerle doğrudan karşılaşmayı sağlıyordu. Avustralya'yı pek çok kez ziyaret ederek kazanılan bu deneyim sonucunda 8. Bienal için sanat tarihi ile ilişkisi olan bir temanın seçilmesi ve bu yüzyılın başında Marcel Duchamp tarafından bulunmuş olan Readymade doğrultusunda hareket edilmesi mantıklıydı ve şarttı. Readymade sanat anlayışında devrim yaratan bir kurguydu, 60'lı yıllarda Pop Art ve Fluxus hareketi sanatçıları tarafından da geliştirildi ve günümüzde-diğerleriyle birlikte Türk sanatçıları için de kendiliğinden sanatsal bir sözlük konumuna yükseldi. Readymade temasının organizasyonun Berlin'de yapılması Sidney'e göre elbette daha kolaydı ve böylelikle Bienal bir ölçüde 'readymade-hazır' olarak Sidney'e projekte edildi ve orada yalnızca mekânsal olarak gerçekleştirildi. İstanbul'daki Bienal için ise başka bir çıkış noktası söz konusu: İstanbul'un kendisi olayın merkezinde yer almalı. Ve bu da işlerin, çelişkileriyle dünyada eşsiz sayılabilecek bu yerde gerçekleştirilmesi anlamına geliyor.

OC: Siz bir seferinde İstanbul'u New York ile karşılaştırmıştınız.

RB : Tıpkı zıt kutupların karşılaştırılması gibi. Her iki kent de çok kültürlü potansiyeller, nüfus açısından yaklaşık aynı boyuttalar. Suyu Amerika'dan ayrılan Manhattan Avrupa'nın en batıdaki kenti, suyu Asya'dan ayrılan İstanbul Avrupa'nın en güney-doğudaki metropolü. Her ikisinin de telefon kodları 212, ikisi de yaklaşık aynı derecede kirli ve kültür için yaklaşık aynı azlıkta harcama yapıyorlar...

OC: Bunun İstanbul'un durumunda Bienal'e de etkisi oluyor mu?

RB : Elbette. Zamanımızın büyük bir bölümünü özel sponsorlara, katılan ülkelerin kültür kuruluşlarına, masrafları kısmaları, çalışmalarından para almamaları ya da satış gelirleriyle Bienal'e katkısı olacak Bienal özgün baskı dosyası için iş vermeleri önerileriyle mütevazı davranmalarını rica ettiğimiz sanatçılara yazdığımız dilenci mektuplarını kaleme alarak geçiriyoruz.

OC: Sizin çeşitli sergilerinizde olduğu gibi, örneğin 1985 Hamburg Barış Bienali ve 1990 Sidney Bienali gibi, iddialı editör René Block beşer yıllık aralarla tekrar tekrar çıkış yapıyor görünüyor. Bu kez hangi sanatçılar davet edildi?

RB : Bu özgün baskı dosyasının dağıtımıyla Bienal'in be-

own traditions, a theme must be developed that enables a dialogue between that which I inevitably bring with me of so-called Western art and that which I've found there. In the case of Sydney, it was relatively easy to find a theme: the cultural life of Australia is Western oriented and West-dependent. The main problem is the distance to Western centers: they are approximately just as far away in an easterly (USA) direction as in a westerly (Europe) one. The young artists of the 5th Continent - which boasts not many more inhabitants than Istanbul - think Western and learn the Western ABC's of art in the art schools of the continent. This Western reference, however, is artificial, the roots are missing. And so, the establishment of the Sydney Biennial, of a regularly recurring international exhibition, was therefore of particular importance for Australian artists. The contacts that the Biennial made possible there were a kind of root replacement, by allowing direct confrontation with artists and works that, up until then, one had only known from art magazines. From this recognition, gained through many visits to Australia, it was both logical and imperative for me to choose a theme for the 8th Biennial with an art-historical reference and to focus on the Readymade that was invented by Marcel Duchamp at the beginning of this century. The Readymade was an artistic construct that revolutionized the understanding of art, that was further developed in the 1960's through Pop Art and also through artists of the Fluxus movement and which today, as a matter of fact, also for Turkish artists, is now taken for granted in the artistic vocabulary. The theme Readymade was, of course, much easier to organize from Berlin than it would have been from Sydney and so, the Biennial was, in a certain sense, projected as a 'Readymade' to Sydney and only spatially realized there. For the Biennial in Istanbul, another point of departure presents itself: Istanbul itself should be at the center of the event. And this means that the work must be carried out from this location which, in its contradictions, must certainly be unique in the world.

OC : You once compared Istanbul to New York.

RB : The way one compares opposites. Both cities are multi-cultural melting pots, are approximately of equal size as measured by the number of inhabitants. Manhattan, separated by water from America, is the most westerly city of Europe, Istanbul, separated by water from Asia, the most southeasterly metropolis of Europe. Both have the same telephone area code: 212, are approximately equally dirty, and spend approximately the same small amount on culture...

OC : ... which in the case of Istanbul, also had consequences for the Biennial?

RB : Of course. We spend a large part of our time writing letters begging for money to private sponsors, to the cultural organizations of the participating countries, to the artists with an appeal for modesty, that is, to reduce costs, to work for nothing or to take part in the Biennial Print Portfolio, the proceeds of whose sale will benefit the Biennial.

lirli bölümlerinin finanse edilebilmesi, elbette dosyanın yapımı için bir çıkış noktası. Ancak benim amacım bunun ötesine gidiyor, çünkü sergi bu dosya içinde özgün sanat yapıtları biçiminde yaşıyor. Daha doğrusu eşlik edecek bir belgeleme olan katalogdakinden farklı olarak. Biental bittikten sonra sanatçılar ve sanat eserleri İstanbul'u terkedecek. Eğer olayı canlı kılacak dosya da olmasaydı, geriye yalnızca anılar kalırdı.

Ben 18 sanatçıyı davet ettim. Lawrence Weiner ve Nam June Paik Hamburg ve Sidney'e de katılmışlardı. Sarkis, Rosemarie Trockel, Ken Unsworth ve Ilya Kabakov da Sidney'e katılanlardandı. Bu sefer için yeni katılanlar ise Alfredo Jaar, Tatsuo Miyajima, Richard Wentworth, Ayşe Erkmen, Rebecca Horn, Olaf Metzler, Komar ve Melamid, Maaria Wirkkala, Serge Spitzer, Jannis Kounellis, Aydan Murtezaoğlu ve Per Kirkeby. Sanatçıların seçiminde benim için önemli olan farklı kuşakların ve farklı coğrafi kökenlerin dikkate alınmasıdır: Japonya, Kore, Avustralya, Şili ile Rusya, Danimarka, İtalya, İngiltere, Finlandiya, Almanya ya da Türkiye gibi. Weiner, Kirkeby, Kounellis ya da Horn gibi kimi sanatçılar deneyimli iken, kimileri bu ortamla yeni karşı karşıya gelmektedir: Spitzer, Jaar, Miyajima, Erkmen, Wirkkala ya da Murtezaoğlu gibi. Bu da

tahta oyma, asitle çalışma ya da litografi gibi klasik sanatçı tekniklerinden elek baskı üzerinden ofset baskıya değin uzanan değişik baskı tekniklerini de gerektirmektedir.

OC: Bu arada ofset baskı ticari baskı tekniği olarak çoğu koleksiyoncu ve müzeler tarafından dışlanmakta.

RB: Sanatçılar her zaman en çağdaş baskı tekniğinden yararlanmışlardır. Bu Dünyer'de tahta baskıydı

ve onun için baskı yapan bir atölyesi vardı. 100 yıl öncesinde litografi zamanının en çağdaş tekniği olarak bulunduğu, ki aslında ticari baskı amacıyla bulunmuştu, sanatçılar da bu tekniği kullandılar. 60'lı yıllarda tartışmalı

OC: As came to pass with many of your exhibitions. After the Peace Biennial in Hamburg in 1985, for example, and at the Sydney Biennial 1990, it appears once again that the ambitious editor René Block comes through

in a 5-year rhythm. Which artists were invited this time?

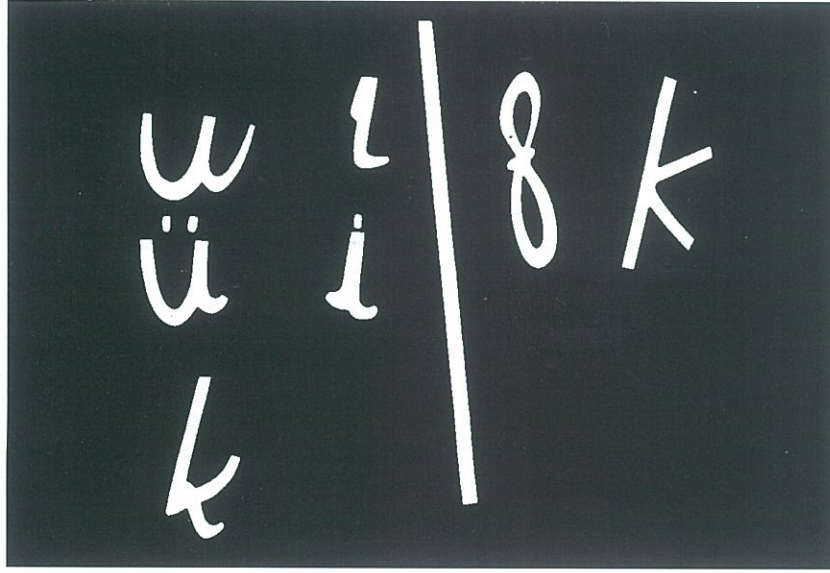
RB: The fact that certain parts of the Biennial can be financed through the sale of this portfolio is, of course, the incentive for its production. My concern goes above and beyond this, since in this portfolio, the exhibition lives on in the form of original works of art and will be distributed internationally. Differently than in the catalogue,

which is an accompanying documentation. When the Biennial is over, artists and art works will leave Istanbul. Only memories would remain if there were no portfolio to keep the event alive. I've invited 18 artists. Lawrence Weiner and Nam June Paik were already present in the Hamburg and in the Sydney portfolios. Sarkis, Rosemarie Trockel, Ken Unsworth and Ilya Kabakov made a print for Sydney. Newcomers to this edition are Alfredo Jaar, Tatsuo Miyajima, Richard Wentworth, Ayşe Erkmen, Rebecca Horn, Olaf Metzler, Komar and Melamid, Maaria Wirkkala, Serge Spitzer, Jannis Kounellis, Aydan Murtezaoğlu and Peer Kirkeby.

Important for me in the selection of the artists is to take into account the different generations and the diverse geographical origins: Japan, Korea, Australia, Chile as well Russia, Denmark, Italy, England, Finland, Germany or Turkey. Some of the artists are experienced graphic artists (like Weiner, Kirkeby, Kounellis or Horn), some approach the medium in new ways (Spitzer,

Jaar, Miyajima, Erkmen, Wirkkala or Murtezaoğlu). This also entails various printing techniques that range from the classical artist techniques of wood engraving, etching or lithography, to silkscreen printing, to offset.

Print Portfolio: **AYDAN MURTEZAOĞLU** ipek baskı/2renk silkscreen/2colours, 68x98cm



Print Portfolio: **ALFREDO JAAR** ipek baskı/2renk silkscreen/2colours, 68x98cm

I am lured by faraway distances, the immense void I project upon the world. A feeling of emptiness grows in me; it infiltrates my body like a light and impalpable fluid. In its progress, like a dilation into infinity, I perceive the mysterious presence of the most contradictory feelings ever to inhabit a human soul. I am simultaneously happy and unhappy, exalted and depressed, overcome by both pleasure and despair in the most contradictory harmonies. I am so cheerful and yet so sad that my tears reflect at once both heaven and earth. If only for the joy of my sadness, I wish there were no death on this earth.

olan elek baskıda da aynı şey olmuştu, bugün de aynısı ofset baskı için söz konusu. Ben editör olarak sanatçının tercih ettiği tekniği onaylarım. Çünkü o imzasını atmakla sanatsal sorumluluğu da üzerine almaktadır.

OC: Bienal katılan 115 sanatçının dağıtılacağı üç ayrı yerde gerçekleştiriliyor. Siz bu Bienal'de, katılan her ülkenin kendi mekânı olan 3. İstanbul Bienali'nin aksine, ulusal sunumlar yapılmayacağına sürekli olarak dikkati çektiniz. Sanatçıları hangi bakış açısına göre seçtiniz ve birbirinden çok farklı olan mekânlara nasıl dağıttınız?

RB : Şimdi bir yüzyılı doldurmuş olan Venedik Bienali'nin temsil ettiği klasik bienal modeli ulusallık ilkesi üzerine kuruludur. Tıpkı bir dünya fuarında olduğu gibi her ülkenin kendi pavyonu vardır ve sorumluluğu kendisi üstlenerek bu pavyonda ne göstermek istediğine kendisi karar verir. Bu kendisine dönük, yüzyılımızın dünyaya getirdiği politik ve kültürel kaymalara hemen hiç yer veremeyecek olan bir 19. yüzyıl modelidir. Yeni bienallerin Venedik'e göre periferi olarak nitelendirilebilecek São Paulo, Sidney, İstanbul ve şimdi de Johannesburg ile Kore'de yer alan Kwangju gibi kentlerde ortaya

çıkması tesadüf değildir. Tüm bu yerler farklı kültürel çevrelerle gelenekleri temsil ederler. Bu farklılığı bienalleri ile kırmak istemişlerdir. Ülkelerinin genç sanatçıları diğer ülkelerinkilerle karşılaşmalıdır. Bu daha çok bir sempozyum ya da bir atölye karakterindeki yeni bienal modelidir. Ve bu da 20. yüzyılın sonunda beni ulusal

sunumlardan daha çok ilgilendirmektedir. Ama bienaller ormanda ağaçların yetiştiği gibi ortaya çıkmazlar. Onların kurulmaları gerekir. Ülkeleri, kentleri için bir bienalin önemine inanan, bu fikre tutkun ve buna başkalarını da inandırmayı başarabilecek insanların varlığı gereklidir. Bunun girişimin kurumlaşmasından çok daha önce gerçekleşmesi gerekir. İstanbul için bu motor güç öncelikle genç sanatçılar için bıkmıyıp usanmadan yaptığı girişimlerle "Bienal" olgusunu getirmiş olan eleştirmen Beral Madra olmuştur.

Ondan sonraki şeref de ulusal katılımın daha fazla olması yönündeki çağrısıyla Üçüncü Bienal'e uluslararası düzeyde ilginin artmasını sağlayan Vasıf Kortun'a aittir. Aynı zamanda 14 ülkeye yaptığı çağrıyla ulusal prezantasyonlardaki sınırlar ve zayıf noktaları göstermiştir. O zaman anlaşılmaz biçimde Almanya'nın da aralarında bulunduğu resmen katılmayan ülkelerden gelen sanatçılar ile Afrika, Asya ya da Latin Amerika'nın pek çok ülkesi için söz konusu olduğu gibi katılımı mümkün olmayanlar dışarda kalmıştır.

OC : Whereby offset, as a commercial printing technique, is to a great extent still frowned upon by collectors and museums.

RB : It was, of course, always the case that artists had availed themselves of the most modern printing techniques. For Dürer, it was the wood print and he had a workshop that printed for him. One hundred years ago, when lithography was devised as the most modern technique of the time - for commercial printing, by the way - artists used this technique, that's what happened with silk-screen printing, which was still controversial in the 1960's, and that's how it is today with offset printing. As an editor, I accept the technique which the artist decides upon. Since, through its signature, he assumes the artistic responsibility.

OC : The Biennial will be held in three locations over which approximately 115 participating artists will be distributed. You've indicated time and again that at this Biennial - in contrast to the 3rd Istanbul Biennial, at which each participating country had its own space -

there will be no national presentations. What criteria did you use both to select the artists and to assign them to the spaces that are certainly very different from one another?

RB: The classic Biennial model, the now 100-year old Venice Biennial, very clearly represents the national principle. Just like at a world exposition, each country has its own house and decides for itself what it wants to show. This is

a model from the 19th Century that is enclosed in itself and that can hardly reckon with the political and cultural displacements that this century brought to the world. It is no coincidence that the new Biennials - as seen from Venice - have arisen on the periphery, in São Paulo, Sydney, İstanbul and now also in Johannesburg and in Kwangju, Korea. All of these places represent different cultural environments, traditions. With their Biennials, they want to open all of this up. The young artists of their countries should come together with those from other countries. This is a new Biennial model that has more the character of a symposium or a workshop. And at the end of the 20th Century, that interests me more than national presentations. But, of course, Biennials do not simply just come into being the way trees grow in a forest. They must be founded. There must be people who are convinced of the importance of a Biennial for their land, for their city, are obsessed by such an idea, and who then also succeed in convincing others. Long before such

Print Portfolio: **OLAF METZEL** ofset baskı/2renk offset/2colours, 68x98cm



Joseph Beuys 1971'de yaptığı, gerek Bienal, gerekse ona eşlik eden Fluxus sergisinde izlenebilecek bir çalışmasında politik partilerin diktatörlüğünün aşılmasını nasıl talep etmişse, ben de bu yüzyılın sonuyla birlikte zengin ülkelerin kültürel diktatörlüğünün aşılmasını talep ediyorum. Aynı zamanda bu Bienal'in de bu yönde ilk işareti vereceğine inanıyorum. Çünkü Fransa, İngiltere ve Almanya Federal Cumhuriyeti gibi ülkeler yüklüce miktarlarda finansman sağlamayı, ancak aynı zamanda kendi ülkelerinde yaşayan yabancılarla kendi sanatçılarının sayısını aynı tutarak ulusal prezantasyondan vazgeçmeyi kabul etmiş bulunmaktadır. Elbette Almanya, Fransa ya da İngiltere'den beş sanatçıyı göstermek istiyorum. Ancak aynı zamanda kendi ülkelerinden destek alamayan üç Bosnalı, iki Çinli, dört İranlı ve birer Meksikalı, Beninli, Sırp, Lübnanlı, Faslı, Taylandlı ya da Endonezyalı'yı davet etmek istiyorum. İstanbul'da Bienal için ayrılan ve mekânların renovasyonu ile katalog için kullanılan sınırlı parasal imkânlarla bu, çoğu kez bir yanda istek ve sanatsal gereklilik, diğer yanda da finanse edilebilirlik arasında yapılan bıcağırtında bir gezintiydi. Ve işte bu noktada bu Bienal'in kurgulanmasına yalnızca fikir düzeyinde kalmayıp gerçekleştirilebilmesi için gerekli giderleri de göz önünde tutan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Genel Müdürü Melih Fereli ile Vakfın Başkanı Şakir Eczacıbaşı'na teşekkürlerimi iletmek istiyorum. Kültürel mesajlar her zaman az sayıda kişi tarafından gönderilir, elbette çok kişi tarafından alınıp anlaşılacakları umudu taşınır...

OC: ... Seçme kriterlerinizi sormuştum...

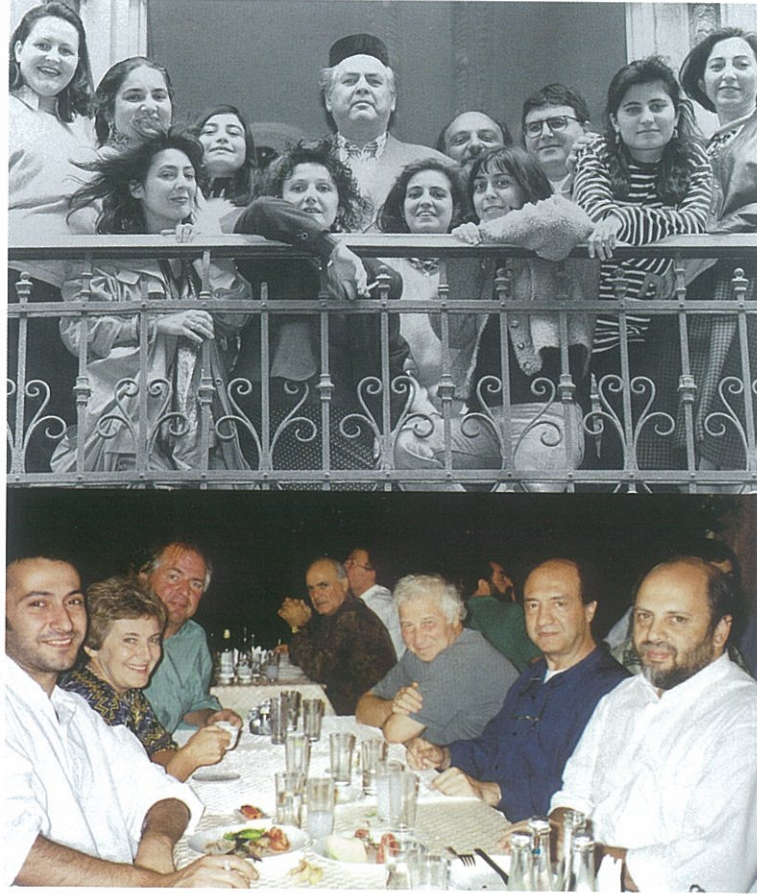
RB : Doğru. "Readymade Boomerang" ile bir tema verip buna göre kendimi yönlendirmem gereken 1990 Sydney Bienali'nden farklı olarak "Orient/ation" ile daha önce de söylemiş olduğum gibi bir leitmotivimiz var. Serginin yanıtlar vermek yerine daha çok sorular ortaya atacağından yola çıkıyorum. Sorulardan biri de, sanatçıların son yılların politik çalkalanmalarını ne açıdan ele aldıklarıdır; yeni açılmalarla birlikte, yeni büzülmeler de söz konusudur. Özellikle bu değişimler açısından İstanbul ayırt edici bir önem kazanacaktır. Biz bunu konuşacağız, bu nedenle de çağrılı olan tüm sanatçılar buraya gelmeyi isterler ve gelmelidirler. İstanbul bütünüyle, bir yer ve

an undertaking becomes institutionalized. In Istanbul, the motor was primarily the art critic Beral Madra in her untiring efforts for young artists, who got this thing "Biennial" moving. Then, it was thanks to Vasif Kortun to have awakened increased international attention by inviting some nations for a substantial participation at the third Biennial. With the invitation to 14 countries, however, he had at the same time also demonstrated both the limits and weaknesses of national presentations. Artists from countries who either did not want to participate officially - as was at the time also Germany's incomprehensible decision, - or who could not participate, as so many countries of Africa, Asia or Latin America, were excluded.

As Joseph Beuys demanded in 1971, in a work that can be seen both at the Biennial as well as at the Fluxus exhibition accompanying the Biennial, that the dictatorship of political parties be overcome, I too demand that at the end of this century, the cultural dictate of the affluent nations be overcome. And I also believe that this Biennial is making a first mark in that direction, since countries such as France, England or the Federal Republic of Germany were convinced to finance large contributions while at the same time waiving national presentations by making it possible for about as many foreign artists living in their countries to take part as their own artists.

Of course I'd like to show the five artists from Germany, from France, or from England, but I'd also like to be able to invite the three from Bosnia, the two from China, the four from Iran and some from Mexico, Benin, Serbia, Lebanon, Morocco, Thailand or Indonesia who receive no support from their countries. With the limited financial resources that are available for the Biennial in Istanbul, and which are needed for renovating the spaces and for the catalogue, it was often a tight-rope walk between desire and artistic necessity on the one hand and financial feasibility on the other. And here, I'd like to express my thanks to Melih Fereli, General Director of the Istanbul Foundation for Culture and Arts and its President Şakir Eczacıbaşı, who not only support the conception of this Biennial idealistically, but also view the costs of its real-

üstte above: Luvr Apt. October 18 Ekim, 1995 (Foto: Manuel Çıtak)  
altta below: Dünya, Ortaköy. August 14 Ağustos, 1995 (Foto:S.V.)



kavram olarak bir sanatçı atölyesine dönüşecektir. Venedik gibi bir bienal dünya kamuoyu için düzenlenir, orada Venedik yalnızca hoş bir kulis niteliğindedir. İstanbul'da bir bienal ise öncelikle İstanbul için yapılır, Türkiye için de yapılır, sınır komşusu ülkeler için de yapılır, ama öncelikle İstanbul için yapılır. Bu nedenle İstanbul'da yaşayan sanatçılar da serginin merkezini oluşturacaklardır.

Sergiye katılan toplam 19 sanatçıdan ikişer tanesi Paris'te (Sarkis, Osman), Köln'de (İskender Yediler, Adem Yılmaz), İzmir'de (Arzu Çakır, Cengiz Çekil) ve Selim Birsel de Ankara'da yaşamaktadır. İstanbul'da yaşayan 12 sanatçıdan sekizi kadın (Fatma B. Akman, Gülsün Karamustafa, Aydan Murtezaoğlu, Füsün Onur, Ayşe Erkmen, Esra Ersen, Handan Börütüçene ve Hale Tenger), dördü ise erkektir (Hakan Akçura, Hüseyin B. Alptekin, Murat Işık ve Kemal Önsoy). 57 yaşında olan Füsün Onur ve Sarkis en yaşlı sanatçılar olup, 25 yaşındaki Arzu Çakır ve Esra Ersen en gençleridir. Bu yalnızca bir istatistik olmakla beraber İstanbul'daki sanat ortamının dışardan bakıldığında nasıl görüldüğüne ve uluslararası düzlemde karşılaştırılmalı olarak konumunu nasıl koruyacağına ilişkin bilgi de vermektedir. Orta ve genç kuşakta köktenci pozisyonları temsil eden çalışmalarıyla resim ağırlıklı çalışan erkek meslektaşlarına göre can alıcı çıkışlar yapan kadın sanatçıların varlığı dikkat çekicidir. Kadın sanatçılar istisnasız olarak yeni, sergiye özel oldukları için bu katalogta basılmayan katkılarda bulduklarından, bazılarını kısaca tanımlamak istiyorum:

Merkezi sergi mekânı Boğazda birkaç yıldır boş duran eski bir gümrük deposu olan bir antrepodur. Rus ticaret gemilerinin yükleme ve boşaltma yapmasına yarayan, rıhtımın hemen üzerinde yer alan üst kattaki eski yükleme rampasından Galata Köprüsü'nün diğer tarafındaki tarihi İstanbul'da yer alan Aya Sofya'ya açılan bir manzara görünmektedir. Manzara aynı zamanda Marmara Denizi'ndeki hareketli gemi trafiğini, Boğaz'ın karşı yakasında yeralan kentin Asya'daki bölümü Üsküdar'ı ve Karadeniz'e doğru uzanan canlı Boğaziçi'ni de kapsamaktadır. Dört büyük yükleme lomarlarının pencerelere dönüşürmesiyle tüm bunlar sergi mekânının tâ içine kadar girebilmekte, dışardaki yaşam serginin bir parçası olmaktadır. Esra Ersen'in "Diyaloglar" adlı çalışması yalnızca birkaç metre ötede çalışmakta olan adamlarla doğrudan ilişki kurmaktadır; kendisi onların ter damlayan yüzlerinin fotoğraflarını çekerek bu fotoğrafları saydam filme geçirip sözü edilen pencere camlarından birine yapıştırmak suretiyle bu yüzlerden dışarı bakmamızı sağlamıştır. Aslında işçi terini küçük şişelerde toplayıp bu camlardan birinin önünde buharlaşmaya bırakmak istemiştir... Gizli bir hoparlörden Binbir Gece Masalları'nı okuyan fısıltı hâlindeki ses bu insanlarla alay ediyor gibidir.

Gülsün Karamustafa ya da Asya'ya bakan bu cam açıklıklardan birine "NEWORIENTATION" enstalasyonunun bir bölümünü yerleştirerek kızları günün birinde kaybolan pek çok anne ve babanın sessiz yakarış ve acılarını ele almaktadır. Onlar belki de pencereden gördüğümüz, halatları mekâna bağlanan botlardan biriyle kaçırılmışlardır; halatlarda İstanbul polisi tarafından kayda geçirildiği ve geçirile-

ization with calm assurance. Cultural messages are always sent by a few, in the hope, of course, of being received and also understood by many....

OC : I had asked about the the selection criteria...

RB : Right. Differently from the Sydney Biennial of 1990 where, with the "Readymade Boomerang", I had a theme by which to orient myself, with "Orient/ation", we have, as I already mentioned, a leitmotiv - I have no doubt that the exhibition is more than likely to raise questions than to give answers. Also the question of how artists are dealing with the international political upheavals of the last years; the new openings, but also the new encrustments. Especially in reference to these changes, crucial importance could once again be ascribed to a place like Istanbul. That's what we'll be talking about, that's why all invited artists are supposed to come here and that's why they want to come here. Istanbul as a whole, as place and as idea will be an artists' workshop. A Biennial like the one in Venice is staged for an international public, in that case, Venice is just a pleasant backdrop. A Biennial in Istanbul, however, is, first of all made for Istanbul, also for Turkey, also for the bordering countries, but above, for İstanbul. That's also why those artists living in Istanbul are at the center of the exhibition.

From among the altogether 19 participating Turkish artists, two each live in Paris (Sarkis/Osman), in Cologne (İskender Yediler/Adem Yılmaz), in İzmir (Arzu Çakır/Cengiz Çekil) as well as Selim Birsel in Ankara. Of the 12 artists who live in Istanbul, eight of them are women (Fatma B. Akman, Handan Börütüçene, Ayşe Erkmen, Esra Ersen, Gülsün Karamustafa, Aydan Murtezaoğlu, Füsün Onur and Hale Tenger) and four are men (Hakan Akçura, Hüseyin B. Alptekin, Murat Işık and Kemal Önsoy). Füsün Onur and Sarkis are, at 57, the oldest artists, Arzu Çakır and Esra Ersen at 25, the youngest. This may be just a statistic, but it also furnishes information, how the Istanbul art scene is seen from the outside and how it will need to assert itself in international comparison, though I am convinced that with these artists and this constellation of works, it will do very well. It is interesting to observe that in the middle and youngest generations, it's precisely the women artists from whom the decisive impulses emanate, that they represent the more radical positions in their works than their male colleagues, who mostly paint pictures. Since the women artists are, without exception, creating new, exhibition-related contributions that cannot be portrayed in this catalogue, I'd like to describe some of them briefly:

The central exhibition place is Antrepo, a former customs warehouse on the Bosphorus that's been empty for several years. From the old loading ramp on the upper floor, directly over the quay where Russian trading vessels are loaded and unloaded (among them my favorite ship Dimitri Schostakovich), one has an unobstructed view of the Hagia Sophia in historic Istanbul on the other side of the Galata Bridge, of the active shipping on the Marmara Sea,

ceği şekilde kızların adlarını ve kayboldukları tarihleri taşıyan beyaz kurdeleler uçmaktadır.

Ayşe Erkmen ile Hale Tenger depo binasında buldukları duruma göre tepki vermişlerdir. Hâle Tenger hâlde duran, iç duvarlarında henüz son sakinleri tarafından tutturulmuş ve yapıştırılmış kâğıtlarla gazete kupürlerini barındıran ahşap büro bölmelerinden birini seçmiştir. Bu amaçla bölmenin çevresine dikenli tel çekeceği çalışmasının adı "Dışarı çıkmadık, çünkü hep dışardaydık. İçeri girmedik, çünkü hep içerdeydik." olacaktır.

Ayşe Erkmen kinetik çalışması "Wertheim-ACUU" ile antreponun önüne park edilmiş konteynerlere ve yapının içinde yeniden çalıştırılacak olan yük asansörüne atıfta bulunmaktadır.

Asansör kabininin içi konteyner duvarlarında kullanılan çelik plaklarla kaplanacaktır. Asansörün kendisi kapıları açık olacak şekilde sürekli inip çıkacak, bu hareket yalnızca her iki kattaki kısa süreli duruşlarla kesilecektir.

Şimdi de Aydan Murtezoğlu'nun Aya İrini'de görülecek olan iki çalışmasından söz etmek istiyorum. İlkinde eski Türkçe harflerin Latince alfabeyle uyarlandığı bir karatahta görülmektedir. Karatahtanın sağ alt yanına kolun alt bölümüyle birlikte bir plastik el kopyası monte edilmiştir. Bir sehpa üzerine yerleştirildiğinde bu obje her Türk'e her okul kitabında basılı olan, Cumhurbaşkanı Atatürk'ü elinde bir değnekle yazılanları işaret ederken gösteren fotoğrafı anımsatacaktır. 1993 tarihli bu objenin Joseph Beuys'un levhalarına gönderme yapacak şekilde yerleştirilmesi söz konusudur. Böylelikle her iki sanatçının levhaları "oriente olmak" için araçlar olarak anlaşılmalıdır. Aydan Murtezoğlu'nun Bienal'e yaptığı katkılardan diğeri olan "Ders"de yine bir çocukluk anısına değinmektedir. Yurt dışında çalışmak üzere Kuzey Avrupa'ya gitmiş olan ilk işçilerin dönüşlerinde otomobillerinin üzerinde getirdiklerine benzer eski bir "Grundig Majestic Radyo" yabancı dil dersi için kullanılmaktadır. Ancak Türkçe ve İngilizce olarak söylenen sözler artık çocuklar için değil askerler içindir: "Birliğimiz yolunu kaybetti (oryantasyonunu yitirdi), "Burada bir harita var".

OC: Selim Birsnel ve Osman heykeltraş, Akçura, Işık ve Önsoy ressam. İstanbul'da yaşamayan diğer Türk sanat-

across to the other side of the Bosphorus of the Asian district Üsküdar and along the animated Bosphorus in the direction of the Black Sea. Because of the fact that four of the large loading hatches were replaced with windows, all of this can penetrate the exhibition space, life outside becomes part of the exhibition. The work "Diyaloglar" by Esra Ersen refers directly to the working men only a few meters away, whose sweat-drenched faces were photographed by her and now, transferred to transparent film, are glued to one of these window panes, so that we look through these faces to the outside. Originally, she wanted to collect the sweat of the workers in small bottles and let it evaporate in front of one of these panes... As if in mock-

ery of these people, from out of a hidden loudspeaker a whispering voice recites stories from the "Thousand and One Nights".

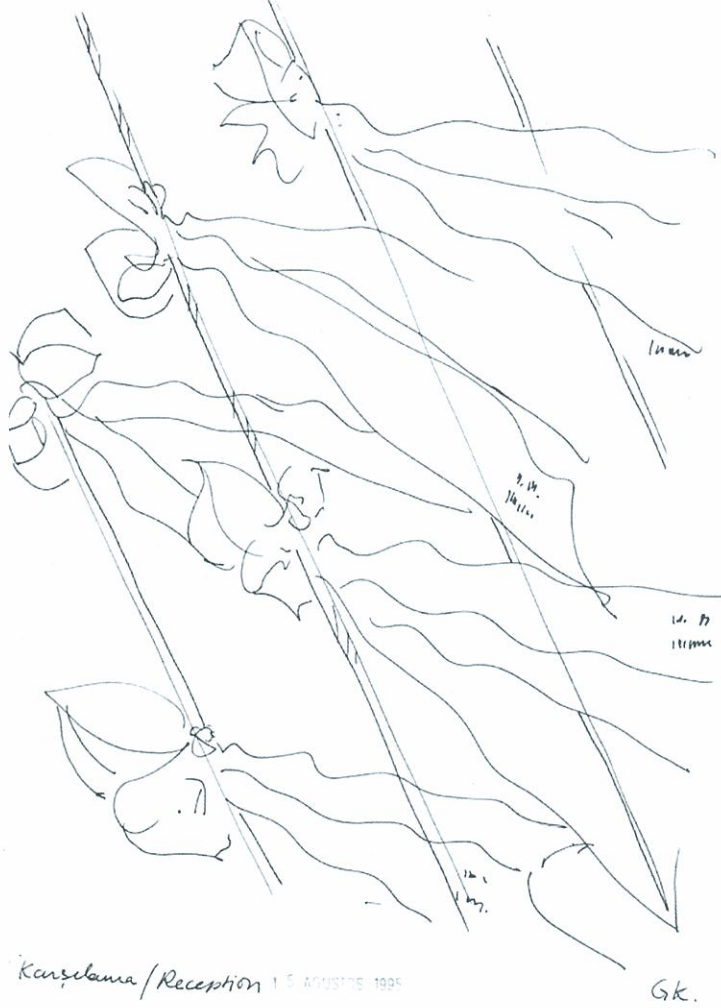
Gülsün Karamustafa also selects one of these glass openings towards Asia as part of her installation "NEWORIENTATION" which takes up the silent lamentation and grief of the many mothers and fathers whose daughters disappeared one day without a trace. Perhaps carried off in one of those boats that we see through the window, from where ship's ropes are spanned across the space, with bands of white ribbons fluttering from them, carrying the names of the girls and the days of their disappearance, as they were and still are registered by the Istanbul police.

Ayşe Erkmen and Hale Tenger reacted to the situation found in the customs house itself. Hale Tenger

chose one of the wooden lockers standing in the hall that still contains the notes and newspaper photos tacked and stuck to the inside wall by their last users. "We didn't go outside, we were always on the outside - we didn't go inside, we were always in the inside" is the title of her work for which she will put up a fence of barbed wire to surround this house.

Ayşe Erkmen, in her kinetic work "Wertheim-ACUU", refers to containers left on Antrepo Square and an old freight elevator still to be set in motion again inside the building. The inside of the elevator is to be lined with the steel sheets that are used for the container walls. The elevator itself, with its doors open, will then move continuously up and down, interrupted

**GÜLSÜN KARAMUSTAFA, Karşılama** Reception August 15 Augustos 1995  
→ 4. İstanbul Bienali için proje Project for the 4th İstanbul Biennial



çıların hangi katkıları var?

RB : İlk Aya İrini Kilisesi'nin galerisi için tasarlanmış yeni bir tınlı obje ile Cengiz Çekil var, aynı yerde İskender Yediler'in Hıristiyan Halk Sanatı'na dayanan iki ahşap heykeli de sergilenecek. Bu heykellerden biri Aziz Florian'a yapılan bir duayı dönüştürüyor. Dua ondan eğer bir ev yanacaksa bunun kendisinininki değil, komşusununki olmasının istenmesi hakkında. Bu mesel aynı zamanda Bosna sorununa da gönderme yapıyor. Yediler diğer çalışmasında yaşadığı vatan olan Köln'ün bir manzara kartını burada, Türkiye'de çiniler üzerine aktararak Yerebatan Sarncı'nda zemine, yâni suyun altına yerleştiriyor.

Sarkis de "Pilav ve Tartışma Yeri" adlı eserleriyle antrepo içine merkezi iletişim amaçlı bir işlev vererek Orient/ation temasına son derece kendine özgü bir tepki veriyor. Yaklaşık 100 yıllık bir kazanda her gün pilav pişiriliyor ve bu pilav kuruluştaki ve serginin açık olduğu zamanlarda sıcak tutulacak. Bu pilav kazanının çevresine dairesel olarak iki dizi sıra yerleştiriliyor. Bu sıralar insanı bir dakika oturmaya, pilav yemeye, su içmeye ve elbette komşusuyla sohbet etmeye ya da daha geniş bir toplulukla tartışmaya davet ediyor. Sarkis bu eski kazanla aynı zamanda aşevinde fakirlere ve yolculara salt su ve pirinç de olsa, yiyip içme imkânı sağlayan eski bir Türk geleneğini de canlandırıyor.

OC: Daha önceki açıklamalarınızda her zaman Türkiye'nin coğrafi çevresine değindiniz ve başlıkta da "Orient" kavramı ile oynuyorsunuz. Bu gönderme ne derece ciddiye alınmalı, bu bölgenin sanatçıların ne kadarı davet edildi?

RB : Her ne kadar hazırlık aşamasında yalnızca Bulgaristan, Yunanistan ve İsrail'i ziyaret edebilmiş olsam da, bu ilişkiyi son derece ciddi olarak ele alıyorum. Ancak sanıyorum tarihi mekânlar değil de, çağdaş sanat atölyeleri ziyaret edilmek istenirse, İran, Irak, Suriye ya da Lübnan'a yapılacak yolculukların anlamsız olacağına hemfikiriz. Bu ülkelerden olan bizim bağlamımızda önemli sanatçılar Paris, Londra, New York ya da diğer Batılı merkezlerde sürgünde yaşıyorlar. Bu onların kendi ülkelerinde baskı gördükleri anlamına gelmiyor, ülkelerinde sanatsal olarak kendilerini açamadıkları anlamına geliyor; sanatsal etkinliği ancak sürgünde sağlayabiliyorlar. Kendilerini sürgünde ziyaret edip Bienal'e katılımlarını tartıştım, bunlar arasında çoğu kez erotik, yumuşak motifler kullanarak, dikiş ipliğinden yaptığı resimleriyle Mısırlı Ghada Amer (Paris), patlayıcı, vahşi çizimlerden ortaya çıkan mimari projeleriyle Iraklı Zaha Halid (Londra) ve "yalnızca" şiirler olduklarını bildiğimiz ama anlamadığımız için bizi korkutan metinleri mücadeleci Bedevi kadınlarının fotoğraflarının üzerine basarak en meydan okuyucu katkılardan birini yapan ikinci Iraklı sanatçı Shirin Neshat (New York) ya da İranlı Shirazeh Houshiary (Londra), Fariba Hajamadi (New York) ve Siah Arjamani (Minneapolis) var. Ayrıca Bienal için yaptığı, bir tanesi İslam namaz seccadeleri boyutunda olan ve iğneleri arasında bir pusulanın saklandığı iğneli halılarıyla Filistinli Mona Hatoum'u da anmalı; o da Shirin Neshat gibi Doğu'daki kadınların durumuna ilişkin keskin bir yorumda bulunuyor. Bu-

only by short stops at both floors.

I'd also like to mention two contributions by Aydan Murtezaoğlu, which can be seen in the Hagia Irene. Here first of all, is a blackboard with the old Turkish letters that have been transcribed into the Latin alphabet. In the lower right half is the plastic replica of a hand with a part of the forearm mounted onto it. Set on an easel, this object reminds every Turk of a photo that is printed in every school textbook that shows President Atatürk in front of this very blackboard, a pointer in his hand, indicating what is written. It is obvious to display this object from the year 1993 in such a way that it corresponds to the blackboards of Joseph Beuys, shown in this exhibition. The blackboards of both artists can be understood as a means of orient/ation.

The second of the two contributions created for the Biennial by Aydan Murtezaoğlu, "Course", likewise refers to a memory from childhood. An old 'Grundig Majestic Radio'- like the one that the first foreign laborers working in northern Europe brought back with them on top of their car roofs - is used in language teaching. But the sentences, which are now spoken in Turkish and English, are no longer intended for students, but for soldiers: "Our squadron has lost its orientation", "Here is a map of the area".

OC : Selim Birsal and Osman are sculptors, Akçura, Işık and Önsoy are painters, what kinds of contributions are coming from other Turkish artists not living in Istanbul?

RB : First of all, there is Cengiz Çekil with a new sound object for the loft of the St. Irene Church. Two wooden sculptors by İskender Yediler, based on Christian folk art, will also be exhibited there. One of these sculptures alters a prayer to Saint Florian, imploring him that if a house must burn, that it please be the neighbour's and not one's own. A parable, incidentally, of the conflict in Bosnia as well. In another work, Yediler had a normal picture postcard of his adopted home. Cologne, transferred here in Turkey to ceramic tiles that will be laid out on the bottom of the Yerebatan Cistern, that is, under water.

Sarkis, on the other hand, through his work, has reacted very individually to the motto Orient/ation: his "Place for Rice and Discussion" should perform a central communicative function in Antrepo. In a hundred-year old *kazan*, rice will be cooked daily and kept warm during setting-up and opening hours. Arranged in a circle around this pot of rice are two rows of benches that are an invitation to rest a moment, to eat rice and drink water, to think and of course, to speak with one's neighbour or to discuss in larger circles. With the old *kazan*, Sarkis simultaneously also seizes upon the old Turkish tradition of giving food and drink to the poor, to the outsiders, in the Aşevi, "soup kitchen", even if it may be just rice and water.

OC : In earlier comments, you've also invariably referred to the geographical environs bordering Turkey and in the title you play with the concept of Orient. How seriously was this reference intended, to what extent have artists



taya çıktığı yerden pek uzak değildir. Orası ise Marina Abramovic'in video enstalasyonu için ideal bir yerdir. Kounellis, Kabakov ve Abramovic'in yukarıda tanımlamış olduğum katkıları antik İstanbul'a adanmış olup, kente içeriden yaklaşırken, genç kuşağın yaklaşımı daha çok "dışarıdan" gerçekleşmektedir. Günümüz İstanbul'u, Beyoğlu'nun canlı sokaklarından, alternatif kültürel etkinliklerden günlük Türk futbol tutkusuna değin örneğin Maria Eichhorn ve Olaf Metzel'in çalışmalarında yansıtılmıştır.

OC: Başlangıçta Joseph Beuys'tan söz etmişsiniz. İstanbul gibi bir yerin Beuys için büyüleyici bir ruhsal serüven olacağını, bu Bienal'in sloganı gibi bir sloganın onun kişiliği için biçilmiş bir kaftan oluşturacağını düşünüyorum. Türkiye'de bu vesile ile ilk kez gösterilecek olan onun çalışmasına saygın bir yer ayırmış olmanız boşuna değil.

RB : Elbette Beuys'un çalışmasında sergi başlığını seçerken neyi kastettiğim açığa çıktığı gibi, onun yokluğunu ne kadar duyduğumuz da açığa çıkıyor. Henüz Bienal'in başlığı kesinleşmeden bile bir köşenin onun eserlerine ayrılması gerekliliği belirgindi. Ben İstanbul'a ilk kez dört yıl önce bir Beuys seminerine katılmak ve onun çalışmaları hakkında birkaç konferans vermek için geldim. Ve burada onun eserlerine gösterilen ilginin başka yerlerdekinden çok daha fazla olduğunu duyumsadım. Büyük bir günlük gazete, sanırım Cumhuriyet'ti, bir Beuys ilavesi basıp, bunu günlük baskısıyla birlikte verdiğinde son derece duygulandım. Bu başka hiç bir yerde olmamıştı. Daha sonra sanatçılarla yaptığım pek çok konuşmada bu katkıda bulunmam rica edildi.

Elbette ORIENT/ATION başlığı Beuys çalışmalarının seçiminde önemli bir rol oynadı. "Parti diktatoryası böyle aşılır" yazılı 1971 tarihli plastik torbadan daha önce söz etmiştim. Bu torba ayrıca Beuys'un "Dolaysız Demokrasi Bürosu"ndan gelen politik bilgilendirme malzemesi ile bir çentdiği olan keçe bir levha içeriyor. Beuys bu plastik torbaları, ancak keçe levhalar

Basilica, he lays bare a Byzantine mosaic fragment that is usually kept covered and includes it in the small installation "Extraordinary Incident". In the underground 6th Century Yerebatan Cistern, he found an antique stone with a Roman Chariot chiseled into it that is not pulled

by a horse, but by a hypothetical American car. Bewildering to the visitor, his "First Image of The Car", with a panel that explains how and why the inhabitants of Byzantium use cars, is not far from the place where the cistern, to a large extent emptied of water, has revealed the Medusa, her two-stone hewn heads interwoven with legends and snakes. An ideal place for the video installation "Becoming Visible" by Marina Abramovic. While the three contributions described here from Kounellis, Kabakov and Abramovic are obliged to ancient İstanbul, approaching the city from within, the reapproachment of the younger generation occurs more from "without". Present-day İstanbul - from lively streets of Beyoğlu, the alternative cultural activities, to the everyday Turkish passion for soccer - is, for example, reflected upon in the works of Maria Eichhorn and Olaf Metzel.

OC : In the beginning, you quoted Joseph Beuys. I can imagine that for Beuys, a place like İstanbul would have been a fascinating spiritual adventure, that a motto like the one of this Biennial would really have been almost tailored to his person. It's not a coincidence that you grant such respectable room to his work, which on this occasion, will be shown in Turkey for the first time.

RB : Of course, with the work of Beuys, it becomes clear what I meant in the choice of the exhibition title and it also becomes clear again how much we miss him. Even before the motto of Biennial was fixed, it was clear that it would have to include a corner with his works. I came to İstanbul for the first time four years ago to take part in a seminar on Beuys and to hold several lectures on his work. And I felt that I sensed an interest in his work here that was even greater than in

May 1 Mayıs 1972  
Süpürüp Atma, Gösteri Eylemi,  
Joseph Beuys sanatçı El Loko ile birlikte.  
Sweeping Out, Performance Action,  
Joseph Beuys with the artist El Loko.



Süpürüp Atma, 1 Mayıs 1972 Joseph Beuys gösteriden sonra,  
Berlin'deki Karl-Marx Meydanı'nı süpürüyor.  
Sweeping Out, 1 May 1972 Joseph Beuys cleaning the Karl-Marx-Platz  
in Berlin after a demonstration.



olmadan, bir yıl sonraki "Süpürüp Atma" adlı aksiyonunda da kullanmıştı. Bu eylem 1 Mayıs 1971'de Batı Berlin'deki Karl Marx Meydanı'nda uygulandı. Bu, Berlin'in daha çok küçük burjuvaların yaşadığı bir bölgesinde yer alan, çok büyük olmayan taş döşeli meydan o gün, otonom sol grupların bir mitingine ve resmi olarak Mayıs Bayramı'nı kutlayan Sendikalar Birliği'nin karşı mitingine sahne olmuştu. Mitingcilerin meydanı terketmesinin ardından Beuys tümüyle sembolik olarak gördüğü temizleme eylemine başladı. Bir yandan protesto gösterisinde bulunan öğrencilerle yakınlık kurma arayışı içindeyken, diğer yandan da aynı anda protestoculara "ne istiyorsunuz ve nasıl gerçekleştirmek istiyorsunuz?" diye bağırarak onlardan uzaklaştı. Bu aksiyonda politik bir temizleme - dolayısıyla bir arındırma süreci söz konusuydu. Öğrencilerin kafalarını yanlış ideolojilerden temizlemek ne denli gerekliyse, bu yanlış ideolojilerin bazılarının yaratıcısının adını taşıyan meydanı temizlemek de o denli gerekliydi. Beuys bu aksiyona Düsseldorf Akademisi'nden iki öğrencisini de birlikte getirmişti. Bunlardan birini, Togo kökenli Afrikalı El Loko'yu bu Bienal'e katılmaya davet ettim. Süpürülerek toplanan çöp parti diktatörlüğüne karşı bu torbalara doldurulmuştu. Tüm bu çöp daha sonra bir galeri mekânına götürülüp, konik biçimde yığıldı, kırmızı süpürge de bunların yanına kondu. İlk enstalasyonlarda öğrencilerin attıkları sloganlar ve söyledikleri şarkılar alçak sesle çalınıyordu. Daha sonra, çöpler bir vitrinde sergilenmeye başladığında, bundan vazgeçildi. Bu eylem ile ilişkili olarak "Gümüş Süpürge ve Kılsız Süpürge" adlı çoğaltılmış 20 adet baskı ile oluştu.

70'li yılların başı Beuys hakkında büyük tartışmalar olduğu yıllardı. İki Documenta sergisi sırasında, 1972 yılında "Dolaysız Demokrasi Bürosu" ile ve bir sonrakinde, 1977 yılında "İş Yerinde Bal Pompası" ile her seferinde 100 gün süreyle olmak üzere ziyaretçilerle tartışabilmek için Kassel'de kaldı. Dönem, politik sergiler dönemi - o zaman genç kuşağı oluşturan sanatçılar politik olarak angaje ve oriente olmak istiyorlardı. 1974 yılında, Londra'da 'Art into Society - Society into Art' sergisinde, izleyicilerle yapılan tartışmalar sırasında 100 tane karatahtanın yazılarla doldurulup sergilenmesiyle önemli çalışması "Yönlendirici Güçler" ortaya çıktı. Bu tartışmalar sırasında oluşan, ziyaretçilerin etraflarında toplandığı yere atılmış karatahtaların üçü bu Bienal'de görülebilecek, bunlara boş bir karatahta ve siyah tahtalar ile renkli par-

other places. I was deeply moved when a large daily newspaper, I think it was *Cumhuriyet*, printed a Beuys special edition and enclosed it with the daily issue. That's never been done anywhere else before. And then, in many talks with Turkish artists, I've been asked for this contribution.

The title ORIENT/ATION, of course, had decisively influenced the selection of the Beuys works. I've already mentioned the plastic tote bag printed with the manifesto "So kann die Parteiendiktatur überwunden werden" ("That's the way to overcome the dictatorship of political parties."), from the 1971. It contains besides, political informational material from Beuys' "Büro für Direkte Demokratie" (Bureau for Direct Democracy) and a felt sheet with a notch in it. Beuys used a greater number of these plastic tote bags, but without the felt panels, one year later in his action "Ausfegen" (Sweeping Out). The action was carried out on the 1st of May, 1972 on Karl-Marx-Platz in West Berlin. This not very big, paved square in a rather lower middle class district of Berlin served, on that day, as the starting point for a demonstration of autonomous left

wing groups, a counterdemonstration to the official May Day celebrations of the federation of labor unions. After the demonstrators had left the square, Beuys began his clean-up action, which he viewed quite symbolically. On the one side, he sought a nearness to the demonstrating students, while at the same time he distanced himself from the demonstrators, to whom he shouted, "What do you want, and how do

you want to realize it?" This action had to do with a political cleaning - or rather - clarification process. Just as it appeared necessary to cleanse the heads of the students of false ideologies, it was also necessary to clean up the square that carries the name of the author of ideologies which have been wrongly interpreted. Beuys brought two of his students from the Academy in Düsseldorf with him to this action. I've invited one of them, the African artist El Loko from Togo, to take part in this Biennial. The swept up trash was filled into the plastic bags opposing the dictatorship of political parties. All of the rubbish was then brought into a gallery space, spilled out in the form of a "V" and the red broom was placed alongside. At the first installations, the slogans and songs of the students were played quietly from a recording. Later, when the rubbish was exhibited in a showcase, this was done away with. In connection with this action, the multiple "Silberbesen und Besen ohne

JOSEPH BEUYS, Süpürüp Atma Sweeping Out 1972  
gösteri heykeli performance sculpture



çacıkların karışımlarıyla dolu kavanozlar eklenecek.

OC: Marcel Broodthaers'in çalışmalarından oluşan küçük bir iş grubunu İstanbul'a getirmekle Bienal'in organizatörü olarak, Avrupa'da daha çok Beuys'un karşı kutbu niteliğindeki ikinci bir hayatta olmayan önemli sanatçıya Bienal'in organizatörü olarak eğilmiş bulunuyorsunuz. Bunların ikisinin birbirleriyle olan ilişkisi karmaşıktı. Ancak diğer yandan her ikisi de Köpcke, Fillou ve Paik gibi Fluxus hareketine dahil edilen sanatçılarla arkadaşlıklar. Şimdi Bienal çerçevesinde büyük bir Fluxus sergisini İstanbul'a getiriyorsunuz. Bu bir rastlantı mı, yoksa bir strateji mi?

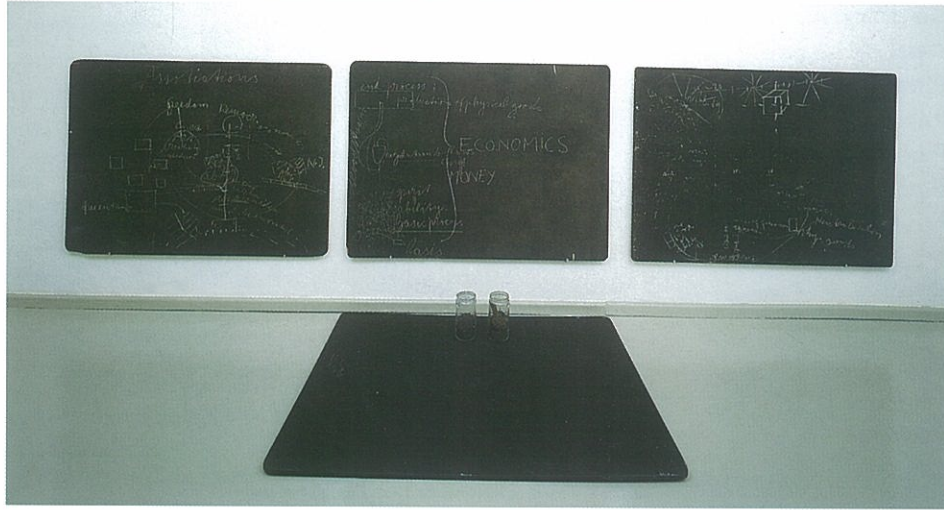
RB : Her ikisinden de bir parça var, bu yönlendirilmiş rastlantı olarak da nitelendirilebilir. Bu Fluxus sergisi benim Dış İlişkiler Enstitüsü için gerçekleştirmiş olduğum son sergi projesiydi ve böylece sergi uzun yıllar boyunca dünyayı dolaşmaya çıkmadan önce yurtdışı prömiyerinin İstanbul'da gerçekleştirilebilmesi beni özellikle sevindirdi. Ben buna her zaman bir tür Truva Atı olarak baktım. Çünkü birlikte çalıştığım Gabriele Knapstein ve ben, "Almanya'da Fluxus - Çok Dügümlü Uzun Bir Öykü" başlığı

altında satın alınması ve dolaşımı Alman Dışişleri Bakanlığı tarafından finanse edilen uluslararası bir sergi düzenlemeyi başarabildik. Bunun çıkış noktasını her ne kadar Almanya'da gerçekleştirilen Fluxus olguları oluşturuyorsa da, katılan yaklaşık 30 sanatçıdan yalnızca 6'sı Alman olup, diğerleri ya Almanya'da yaşamakta ya da bir süre orada çalışmış bulunmaktadırlar. Fluxus'un ana karargâhı olan ve kurucusu George Maciunas'ın yaşadığı yerin bulunduğu New York'un yanında, Almanya'nın bu hareketin sanatçıları için Avrupa merkezini oluşturduğu ve Fluxus'un resmi doğum saatinin 1962'de Wiesbaden'de tarihlendiği düşünülürse, böyle bir retrospektif için coğrafi bir sınırlandırma getirilmesinin mantık dışı olmadığı görülür. Belirli bir bölgede yoğunlaşarak, ki bu, bu durumda eski Almanya Federal Cumhuriyeti'dir, tüm hareketi temsil edici nitelikte olan tam bir sunum sağlanması başarılmıştır. Yaklaşık 450 sergi objesinin yanı sıra sergi bir de 1962 yılında Maciunas tarafından Wiesbaden'de organize edilen Fluxus konserlerinden 1976'da Berlin de, erken ölümünden kısa süre önce düzenlemiş olduğu büyük Fluxus akşamına ve 1978'de Joseph Beuys ve Nam June Paik'in Düsseldorf Sanat Akademisi'nde çift piyanoda sundukları duygulandırıcı piyano düeti "In Memoriam George Maciunas"a değin bir dizi geniş bir yelpa-

Haare" ("Silver Broom and Broom without Bristles) was created, in an edition of 20 copies. The early 70's were the years of the big discussions with Beuys. During each of two Documenta exhibitions, he remained in Kassel for 100 days in order to talk with the visitors: in the year 1972, he was there with his "Bureau for Direct Democracy", as well as at the following exhibition, in the year 1977, with the installation "Honigpumpe am Arbeitsplatz" ("Honey Pump on the Job"). It was the time of the political exhibitions - the young generation of artists in those days wanted to get involved politically and to orient themselves that way. At the exhibition "Art into Society - Society into Art" in London in 1974, the important work "Richtkräfte" ("Directive Forces"), came into being as, in discussions with the public, 100 blackboards were inscribed and displayed. Three of these blackboards, created during the course of the discussions and which had been thrown on the floor with visitors standing around them, can be seen at the Biennial, augmented by a blank blackboard and two glasses with particles from the black painted floor parts in London and New York.

**JOSEPH BEUYS, Yönlendirici Güçlerden: Gölge 1975-77**

From Directive Forces: Shadow, 120x400x200cm



OC : In view of the fact that you are bringing a small group of works with pieces by Marcel Broodthaers to Istanbul, you are, as organizer of the Biennial, bowing before a second artist personality who is no longer with us, a personality who was more a counter-

part to Beuys. The two had a complicated relationship to each other, but again, they were friends with artists such as Köpcke, Filliou or Paik, who are identified with the Fluxus movement. Now you're bringing a large Fluxus exhibition to İstanbul as part of the Biennial. Coincidence or strategy?

RB : A little of both, which one could also describe as controlled coincidence. This Fluxus exhibition was the last exhibition project that I realized for the Institute for Foreign Cultural Relations in Stuttgart and so I'm of course especially happy that its foreign premiere can take place here in İstanbul, before the exhibition goes on tour for many years around the world. I've always viewed it as a kind of Trojan Horse, because under the title "Fluxus in Germany 1962-1994; A Long History with Many Knots" I had managed, together with my partner Gabriele Knapstein, to organize an international exhibition whose acquisition and tour was financed by the German Foreign Ministry. It is true that what took place

zeye yayılmış odyovizüel dokumentasyonu içermektedir. Bu sergi Bienal'in ideal bir uvertürü niteliğindedir. Çünkü Fluxus bu yüzyılda dönemin sanatsal disiplinlerinin sınırlarını gözardı etmiş, resim, metin, ses, film ve diğerlerini deneysel yönde kullanmış olan ve dolayısıyla pek çok genç sanatçının, ancak aynı zamanda 'normal' insanların da 'oriente' olabilecekleri ilk ve son uluslararası sanat hareketidir.

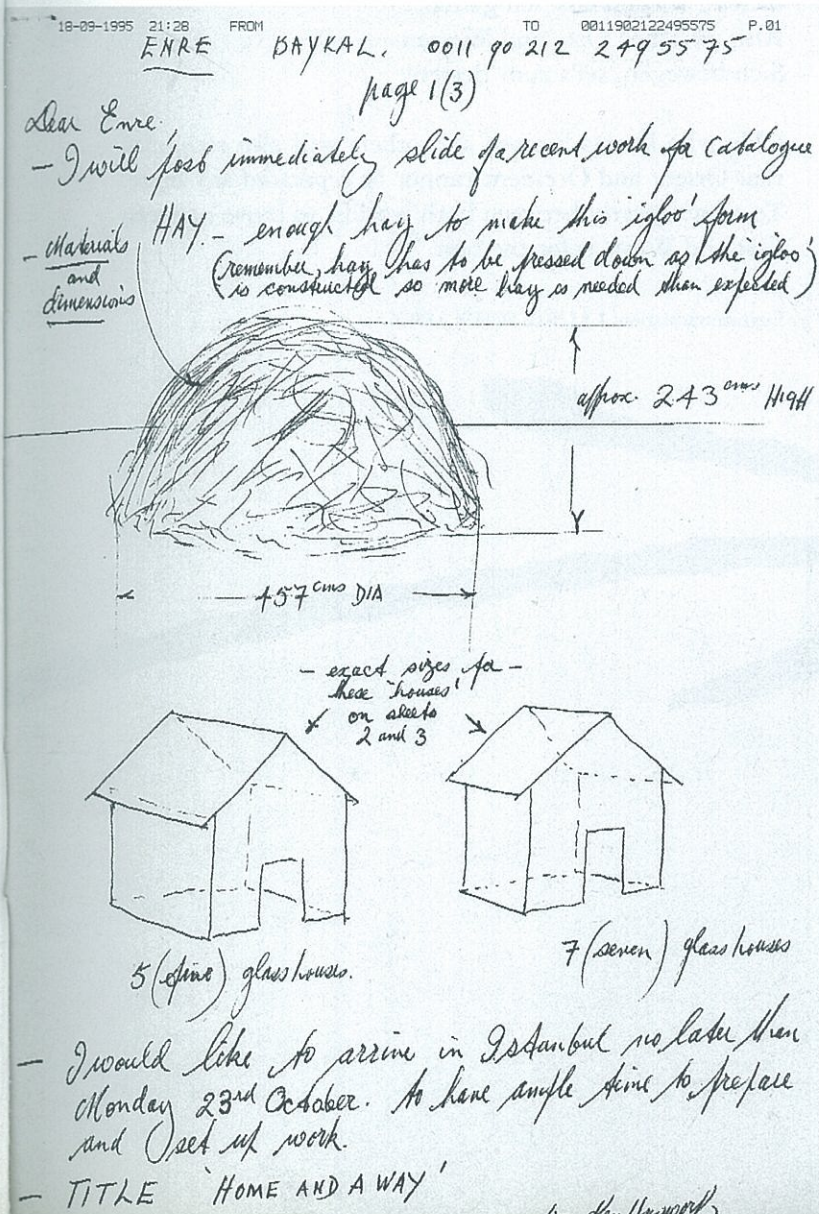
OC: Sizin kendi sanatsal kökeniniz 60'lı yılların bu olaylarında yatıyor. Günümüz sanat ortamını, genç sanatçıları tarafsız görüp değerlendirebildiğinize inanıyor musunuz?

RB: 60'lı yıllar bende iz bıraktı ve ben bugün söz konusu olaylara katılmış olmaktan dolayı son derece mutluyum. Hakça davranıp davranmayacağımı bilemem, ancak bildiğim bir şey varsa, o da özellikle genç sanatçıların - her ne kadar hayatımda asla sanatı değerlendirmemiş olsam da, benim değerlendirmemi istemeleri ve kabul etmeleridir.

OC: Sidney Bienali'nin kataloğunun önsözünde bir sergiyi nasıl yaptığınızı soruluyor. Sizin yanıtınız "hayal gücü ile" ve burada "hayalgücü bilgidен daha önemlidir" diyen Albert Einstein'a atıf yapıyorsunuz. Seçtiğiniz bu vecize bugün de başlığı hayalgücünden çok bilgi ön koşulunu getiren Bienal için de geçerli mi?

Bu Bienal'deki anlayış kuramsal bir uygulamada değil çizimde aranmalıdır. Benim işim sanatçılar ve sanatla; yani bir resimden yola çıkıyorum. Buna göre Bienal'in iyi olabilmesi için bir resim, bu durumda üç bölümlü bir resim olması lazım. İstenen sonucun kavramı kafada, tıpkı bir ressamdaki gibi, resim olarak oluşuyor. Daha sonra ziya-

KEN UNSWORTH, çizim fakslı fax drawing 1995  
→ 4. İstanbul Bienali için proje Project for the 4th İstanbul Biennial



in Germany with regard to Fluxus events is the reference point, but of the approximately 30 artists involved, only 6 are German, the others live in Germany or had worked there for some time. If one takes into account that besides New York, the headquarters of Fluxus and the place of residence of its founder, George Maciunas, the Federal Republic of Germany was the European Center for the artists of this movement and that the official birth of Fluxus occurred in Wiesbaden in 1962, then a geographical restriction for a retrospective is not illogical. By concentrating on a specific area, in this case, the former Federal Republic of Germany, we succeeded in presenting a precise record that is absolutely representative for the entire movement. Beside the approximately 450 exhibits, the manifestation includes an extensive audio-visual documentation from the first Fluxus concerts organized by Maciunas in Wiesbaden in 1962, to the big Fluxus evening that he organized in Berlin in 1976, the last one before his untimely death, as well as the moving piano duet "In Memorium George Maciunas" that Joseph Beuys and Nam June Paik performed on two pianos at the Düsseldorf Art Academy in 1978. This exhibition is an ideal overture to the Biennial, since Fluxus is the first as well as the last international art movement in this century, that ignored the boundaries of the respective artistic disciplines, used visuals, text, sound, film, etc. experimentally and therefore, is a movement by which young artists especially, but also 'normal people can orient themselves.

OC: Your own artistic experiences root in these events of the 1960's. Do you believe that you can see and judge the current art scene, the young artists impartially?

RB: The 60's had a formative influence on me and I'm tremendously glad today that I could participate a little in those events. I don't know if I can be just, but I know that especially young artists desire and accept my judgment - although I've never in my life ever judged art.

OC: In the foreword of the catalogue to the Sydney Biennial you are asked how you create an exhibition and you answer, "With imagination," and you cite Albert Einstein, who once said "Imagination is more important than knowledge". Does this motto apply also today to this Biennial whose motto after all, seems to presume knowledge rather than imagination?

RB: The concept for this Biennial is represented in a drawing and not in a theoretical treatise. I deal with artists and with art. I start then, from a picture. Accordingly, the Biennial, if it is to be good, must become a picture, in this case a three-part picture. A notion of the desired result originates in the head as a picture, as with a painter. If this cannot be seen later by the visitors, words won't help either. Or allow me another analogy from music. The 115 artists of this Biennial could be the musicians of a philharmonic orchestra - in which there are, of course, some first violins, violas, cellos, but also third flutes and a harp - which have come together to perform an 'Orientation Symphony'. But only if they all forget their positions and privileges and play together, unisono

retçiler bunu göremezlerse, sözler de yardımcı olamaz. Ya da müzik alanında başka bir karşılaştırma yapmama izin verin. Bu Bienal'in 115 sanatçısı bir 'oryantasyon senfonisi'ni sunmak için bir a-rya gelmiş bir filarmoni orkestrasının müzisyenlerine benziyorlar, orkestrada doğal olarak birkaç birinci keman, viyolalar, çellolar ancak üçüncü flütler ve bir de arp var. O belki de unutulmaz

olacak olan tını ise yalnızca hep- si kendi konum- larını ve ayrıca- lıklarını unutup "ünison ve an- gaje" olarak bü- tünleşip çalabili- yorlarsa ortaya çıkabilir.

OC: Ya orkes- tra şefi olarak René Block?

RB : Filarmoni

orkestraları kendi şeflerini kendileri belirlerler, ancak or- kestra şefi olmayı isterdim.

OC: Bu Bienal'de ilk kez Doğulu sanatçıların eserleri Ba- tılı sanatçılar ve dünyanın diğer bölgelerinden gelen sanat- çılarla eşit koşullarda sergilenecek. Buradan kalıcı bir diya- loğun gelişebileceğine inanıyor musunuz? Orient (Doğu) ile Oksident (Batı) arasındaki ilişkiyi nasıl görüyorsunuz?

RB : Bu soruya, eğer izin verirseniz bir şiir ile yanıt vereceğim. Johann Wolfgang Goethe bu şiiri 1826 yılın- da yazmış, ama bugün o zaman olduğundan daha da gün- cel ve ayrıca geleceğe de gönderme yapıyor:

Kim ki kendini ve diğerlerini tanır  
Anlayacak ki burada  
Doğu ile Batı  
Artık ayrılamamakta

Düşünceye dalınca iki dünya arasında  
Kendimi tartmayı geçerli kıldığımda  
En iyisi Doğu ile Batı arasında  
Hareket halinde olmakta

Türkçe çeviri: SÜHEYLA ABABAY

and dedicated, only then will that sound emerge that may perhaps be unforgettable.

OC : And René Block as conductor?

RB: Philharmonic orchestras decide their conductors for themselves, but I would have liked to have been a conductor.

OC: At this Bien-nial, for the first time, artists from the

Orient will be shown with parity next to those from the West and those from the other parts of the world. Do you think that a sustained dialogue could develop from this? How do you see the relationship between Orient and Occident?

RB : I'd like to, if I may, respond to this question

with a poem that Johann Wolfgang von Goethe wrote in the year 1826, and which is more relevant today than at that time and which also points the way to the future:

Wer sich selbst und andre kennt  
Wird auch hier erkennen:  
Orient und Occident  
sind nicht mehr zu trennen.

Sinnig zwischen beiden Welten  
Sich zu wiegen lass' ich gelten;  
Also zwischen Ost- und Westen  
Sich bewegen, sei's zum Besten!

("He who knows himself and others will also recognize that Orient and Occident cannot be separated any more. To sway cleverly between both worlds, to move between East and West, is for the best.")

English translation: LAURIE SCHWARTZ

JOSEPH BEUYS, Lahana Turşusu Notası 1969  
Sauerkraut Score, 29x140x131cm (Foto: Werner Zellien)

