

Con el apoyo de
Supported by



HALİL ALTINDERE



CA2M HALİL ALTINDERE

CA2M 

Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid

CA2M

Centro de Arte Dos de Mayo

HALİL ALTINDERE

FERRAN BARENBLIT

CHARLES ESCHE

BURAK ARIKAN

NURIA ENGUITA

VASIF KORTUN



CONSEJERÍA DE EMPLEO, TURISMO Y CULTURA
Comunidad de Madrid

Esta versión digital forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma

www.madrid.org/culpubli
culpubli@madrid.org



CA2M

Centro de Arte Dos de Mayo

HALIL ALTINDERE

FERRAN BARENBLIT
CHARLES ESCHÉ
BURAK ARIKAN
NURIA ENGUITA
VASIF KORTUN

MSAC
Centro de Arte Dos de Mayo

CONSEJERÍA DE EMPLEO, TURISMO Y CULTURA

El arte, más allá de su expresión, estilo o época, se caracteriza por su sentido de universalidad y de renovación permanente. La cultura rompe fronteras y tiempo, porque la creación, en último término, descansa siempre sobre el ser humano, y ahí tiende a conectarnos a todos, con independencia de origen o edades.

El arte actual bebe también de las fuentes de la universalidad y la innovación, y la exposición dedicada al pintor y escultor turco Halil Altindere en el Centro de Arte Dos de Mayo refleja ambos valores.

En los últimos años, la escena artística de Turquía ha ido ganando protagonismo en todo el mundo y un artista polifacético como Halil Altindere representa a la perfección algunas de las constantes de los cambios culturales en ese país. Entre las peculiaridades de su obra se incluyen una mirada crítica con la sociedad y el poder, el uso de un vocabulario visual tradicional combinado con otro más contemporáneo y la voluntad de construir un campo fértil en el que se multipliquen las relaciones entre artistas y pueblo en su conjunto.

Halil Altindere ha presentado su trabajo en algunos de los certámenes más prestigiosos del mundo, y ha ejercido ya de referencia a partir de la cual han ido apareciendo nuevas generaciones de artistas. Su trabajo, atrevido y cuestionador, se ha enriquecido en múltiples facetas y soportes, con cada uno de estos nuevos contextos en los que ha podido verse. Estamos convencidos de que en esta exposición se generarán renovadas lecturas que no pasarán desapercibidas para sus visitantes.

El CA2M es el contexto idóneo para celebrar esta muestra. Su inauguración en 2008 significó una renovación del compromiso que une a la Comunidad de Madrid con el arte y la cultura contemporánea. Desde entonces, su línea de exposiciones individuales, en la que se inserta la propuesta de Halil Altindere, ha llevado hasta el Centro a artistas internacionales como Aernout Mik, Wilfredo Prieto, Gregor Schneider, Walead Beshty o Guy Ben Ner. La suma de esas particulares visiones de la realidad, ha permitido al público del museo contemplar el mundo desde nuevas perspectivas, ampliar horizontes y comprobar cómo el arte es un camino para el conocimiento crítico.

Para la producción de este proyecto, el CA2M ha recibido el inestimable apoyo de Saha, asociación de apoyo a la presencia y visibilidad del arte contemporáneo turco en el extranjero, que ha colaborado tanto en la publicación como en la producción de la nueva obra *Wonderland*. A todos sus miembros, así como al artista, que tan intensamente se ha involucrado en el proyecto, les estamos profundamente agradecidos.

ANA ISABEL MARIÑO ORTEGA
Consejera de Empleo, Turismo y Cultura
Comunidad de Madrid

In addition to its expression, style, and epoch, art is characterised by its sense of universality and of permanent renewal. Culture ruptures borders and time, because creation is ultimately always based on the human being, in this manner connecting us all, independent of origins or ages.

Contemporary art likewise draws from the sources of universality and innovation. The exhibition dedicated to the Turkish painter and sculptor Halil Altındere in the Centro de Arte Dos de Mayo reflects both of these values.

In recent years, the arts scene in Turkey has gained prominence around the world. A multifaceted artist such as Halil Altındere represents perfectly several of the constants in the cultural changes of his country. The characteristics of his oeuvre include a critical gaze on society and power, the use of a traditional visual vocabulary combined with a contemporary one, and the will to construct a fertile field in which the relationships between artists and people can flourish in their totality.

Halil Altındere has shown his works in some of the most prestigious exhibitions in the world and has already evolved into a model for emerging new generations of artists. His work, daring and questioning, has evolved in multiple facets and media with each one of these new contexts where it has been displayed. We are sure that in this exhibition fresh readings will be generated that will not go unnoticed for his visitors.

The CA2M is an ideal setting for celebrating this show. Its inauguration in 2008 represented a renewed avowal of the commitment of the Autonomous Community of Madrid to art and contemporary culture. Since then, its series of individual exhibitions – to which the proposal by Halil Altındere belongs – has brought to the Centre international artists such as Aernout Mik, Wilfredo Prieto, Gregor Schneider, Walead Beshty, and Guy Ben Ner. The sum of these particular visions of reality has allowed the museum's audiences to contemplate the world from new perspectives, to broaden horizons, and to verify how art serves as a path to critical knowledge.

For the mounting of this exhibition the CA2M has received invaluable support from Saha, the association for promoting the presence and visibility of contemporary Turkish art abroad, which has collaborated just as much in the publication as well as in the creation of the new work *Wonderland*. We are deeply thankful to all of its members, as well as to the artist, who has so intensely been involved in the project.

ANA ISABEL MARIÑO ORTEGA
Regional Minister of Employment,
Tourism and Culture

ÍNDICE

Texto de FERRAN BARENBLIT METÁFORAS DE UN NUEVO ORDEN	13
Texto de CHARLES ESCHE SU CABEZA ENTRE SUS MANOS	45
BURAK ARIKAN RED DE ARTISTAS PARTICIPANTES EN EXPOSICIONES COMISARIADAS POR HALİL ALTINDERE	74
Texto de NURIA ENGUIA BAILANDO CON TABÚES	77
CONVERSACIÓN ENTRE VASIF KORTUN Y HALİL ALTINDERE ESTAMBUL, 22 DE DICIEMBRE DE 2012	115
BIOGRAFÍA	178
LISTADO DE OBRA	180

INDEX

Text by FERRAN BARENBLIT METAPHOR FOR A NEW ORDER	29
Text by CHARLES ESCHE HIS HEAD IN HIS HANDS	57
BURAK ARIKAN NETWORK MAP OF ARTISTS PARTICIPATING IN HALİL ALTINDERE'S EXHIBITIONS	75
Text by NURIA ENGUIA DANCING WITH TABOOS	101
CONVERSATION BETWEEN VASIF KORTUN & HALİL ALTINDERE ISTANBUL, 22 DECEMBER 2012	147
BIOGRAPHY	179
LIST OF WORKS	181



C-Print Foto, Diasec, 100 x 150 cm



C-Print Foto, Diasec, 100 x 150 cm

METÁFORAS DE UN NUEVO ORDEN

METÁFORAS DE UN NUEVO ORDEN

En 1998 Halil Altindere llevaba ya dos años instalado en Estambul, cuando la ciudad estaba en plena ebullición. Provenía de Adana, capital de la costa de Anatolia, en cuya Universidad había estudiado. En ese momento, el clima general, que aportaba a partes iguales una patente tensión y una puerta abierta a todas las posibilidades, era el contexto en el que se desarrolló un ambiente artístico que pronto hizo que los ojos del mundo (del arte) se fijaran en él. Al calor de una serie de exitosas bienales, Estambul se convirtió en el espejo del mundo. Turquía era un lugar en el que comprobar hasta qué punto el nuevo mundo, que se dibujaba tras la caída del Muro en 1989 y la caída de las Torres gemelas de 2001, se expandía y era capaz de incorporar, o como mínimo entender, sus nuevos límites. Así, Estambul se convirtió en un microcosmos, un campo en el que la realidad se podía experimentar de muy diversas maneras, un espacio fecundo para las relaciones personales entre artistas y para que Halil Altindere pudiera operar.

Ese mismo año, 1998, Halil Altindere, produjo dos fotografías muy similares. Ambas muestran a su madre sentada sobre unos cojines en lo que parece ser una sala de estar en su hogar. Todo parece indicar que ambas imágenes se tomaron con escasos minutos de diferencia. En cada una de las fotografías sostiene un libro, ambos publicados por editoriales alemanas.

Uno de ellos es uno de los best sellers de la popular editorial alemana Taschen, el que Tilman Osterwold escribió como divulgación entre el gran público sobre el arte Pop. Profusamente ilustrado, cuenta en la portada con la imagen más icónica de Andy Warhol, uno de los retratos de Marilyn Monroe. Es un libro que aún hoy circula como divulgación entre un público amplio y se puede encontrar con facilidad por un módico precio. El otro libro es más académico. Se trata de un catálogo publicado por el IFA Institut für Auslandsbeziehungen para la exposición *Fluxus in Deutschland 1962 – 1994*, que se convirtió en una de las principales referencias de estudio del movimiento. Uno de los curadores de esta exposición, René Block, es, precisamente uno de los más interesados por el arte turco y responsable, hace poco, de la exposición de Halil Altindere en Berlín. Los títulos de las obras, son *My mother likes Pop art, because Pop art is colorful* y *My mother likes Fluxus, because Fluxus is anti-art*.

Estas dos fotografías, la tensión que crea entre ambas y con el espectador, los temas a los que se dirige, los mecanismos que pone en marcha y las lecturas que genera, son una buena forma de entender el trabajo de Halil Altindere. Entramos en la intimidad familiar del artista. La retratada no es una persona cualquiera. Desde luego, no es el primero en incluir a su madre en su trabajo. El propio Warhol foto-

grafió, pintó y filmó a Julia, su madre. También lo hicieron Picasso, Lucien Freud o David Hockney. Sin embargo, hay una dosis adicional de sinceridad en estas imágenes con escaso interés en construir un escenario. Parecen instantáneas, fotografías de consumo estrictamente familiar. El entorno de la casa, la propia presencia de su madre, nos indican que todo eso pertenece a un mundo cotidiano, escasamente sofisticado, alejado del contexto en el que probablemente se mostrarán las fotos, una exposición. Es una honesta autoreferencialidad. Es también una manera de reclamar su origen: un kurdo criado en ciudades de provincia turcas que llega ya adulto a la gran ciudad y se convierte en un artista de proyección internacional, que reconoce y cuestiona la influencia de los grandes movimientos artísticos occidentales. Las obras juegan con esa doble identidad: lleva el mundo del arte hasta el salón de la casa en la que creció y al mismo tiempo lleva ese salón y a su madre a las salas de exposición que le encumbran a miles de kilómetros de allí.

Pop y Fluxus coexistieron en el tiempo. Ecllosionan a finales de la década de 1950 y se extienden a lo largo de la siguiente. Pertenecen a un momento en que el mundo está firmemente basado en dos superpotencias, cada una con su constelación de naciones aliadas. Un momento en el cual todo lo que ocurría fuera del esquema definido desde occidente era práctica-

mente irrelevante, al menos para la cultura. Es la era en la que la prosperidad empieza a llegar a las clases medias como forma de ratificar el progreso. En el intercambio de exposiciones en 1959 entre los Estados Unidos y la Unión Soviética, los americanos contrarrestaron el socialismo con el confort, al presentar en Moscú no las bondades de su Constitución y régimen de garantías, sino la réplica de una casa suburbana repleta de electrodomésticos. Envidiarnos el bienestar, no la libertad. Esa era la casa tan maravillosa que tres años antes Richard Hamilton, el fundador del Pop británico, había celebrado irónica e icónicamente en *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* Pero en ese mundo de comodidades la solidez del discurso moderno se derrumbaba. Casi todos podían disfrutar ya de una cerveza fría en la nevera, significativo logro postmoderno, pero no había manera de referirse a una única forma de explicar y entender la realidad. Ese momento fue el que Marcel Broodthaers retrató con melancólica sencillez en su film *La pluie* (1969), en el que se le ve a él mismo intentando escribir un texto bajo la lluvia, sólo para comprobar cómo se diluye la tinta en el agua y le impide crear un relato. Las grandes narraciones ya no son posibles. Al menos, no existe una única gran narración, aquella que emana de fuentes occidentales, blancas, masculinas, heterosexuales y sanas, aquella que combinaba hegemonía, dominio

y autoridad. En definitiva, aquella que decía quién podía y quién no podía escribir la historia (del arte). Ahora Altindere nos enfrenta a la visión de occidente, quizá mejor dicho, del arte occidental, de una mujer kurda en el salón de su casa en la que ella tiene el control de los parámetros bajo los que se ve el arte. Repentinamente, dos de los pilares del arte contemporáneo —protagonizado mayoritariamente por hombres, blancos, anglosajones o germanos— se halla en manos de una persona que posiblemente ni pensaba en irrumpir en ellos.

Pop y Fluxus están también presentes en la forma de operar de Altindere. Pop es su uso de elementos dispares de la tradición visual de la Turquía contemporánea y la práctica de tomar y alterar elementos simbólicos del sistema que pone bajo escrutinio. El *nüfus cüzdanı* o documento de identificación es a Altindere lo que la lata de sopa Campbell's es a Warhol: un espacio inmediatamente reconocible que manipular. Solo que aquí mucho más cargado de connotaciones. Otros elementos de su vocabulario visual no son propiamente turcos, como ese guiño al uso del cómic en el *Hommage to Mladen Stilinović*. De esa actitud Pop también proviene una actitud ante la angustia contemporánea aderezada con ligeras dosis de cinismo y nostalgia. Igualmente Pop es su gusto por las imágenes cautivadoras, bellas y esos materiales tan relucientes como el resplandeciente dorado de *Mobese*.

Del fluxus emerge sobre todo la afiliación de la obra de arte a su calidad revolucionaria, sumándose a esa "inundación y marea" que reclamaba George Maciunas. Del fluxus provienen también su objeción a la fetichización de la obra de arte, la sencillez, el humor. También de ahí viene el cuestionamiento a todo el arte realizado antes —o, mejor dicho— a todas las formas de hacer arte practicadas con anterioridad. Fluxus es la actitud del ladrón del retrato de Mehmed II en *Miss Turkey*, propia de una comedia slapstick. Sitiado por la policía, y tras amenazar con pegarse él mismo un tiro, amaga con optar por disparar a la cabeza representada en la pintura que lleva entre las manos, como si destruir la imagen del óleo acabara con el icono. Pero quizá lo más importante es que del fluxus arranca su consideración de que el arte es performance o el resultado de una práctica performativa. Aunque formalizados en diferentes medios, la acción misma o el trazo de su resultado atraviesa casi la totalidad de sus trabajos.

Las fotografías también nos remiten al libro, al objeto y a su importancia. Los turcos han aprendido de arte a través de libros. En la era pre-internet (*My mother...* es del mismo año en el que se funda Google), el libro y la diapositiva fueron las únicas formas de acercarse al arte. Precisamente otro libro nos permite continuar adentrándonos en el trabajo de Altindere.

Das Kapital es un objeto-escultura de 2008. Otra vez, estamos ante un alemán, pues se trata de una edición de *El Capital: crítica de la economía política* de Karl Marx. Si en el exterior el libro tiene una apariencia normal, sus páginas han sido recortadas con precisión para albergar un arma. En su obra, aparecen armas aquí y allá: el revólver de *Russian roulette with curators*, la pistola que empuña tanto la novia como el ladrón en *Miss Turkey*, el que le va pegando tiros al propio artista en *Who shot the artist?*. Una lectura literal de la pieza nos conduce a una primera conclusión. El capital y la violencia son asimilables. Sin embargo, también nos conduce a otra, ¿es legítimo defender las ideologías con las armas? Una fuente tan aparentemente neutral e incontestable como la UNESCO, escribe del manuscrito de *El capital*: “Si bien la obra [...] fue interpretada de manera rígida y utilizada para justificar la represión y el control absoluto del estado sobre los individuos, en muchos países de África, Asia y América Latina, fue una fuente de inspiración determinante para los movimientos de liberación”. O sea un objeto sobre el que se depositan innumerables capas de ideologías, con extensiones que alcanzan la práctica totalidad de la actividad humana y que condiciona todo el pensamiento político y económico posterior.

1. Fuente: Unesco, 2012. Propuesta de inclusión en el Registro de la Memoria del Mundo a cargo de los Países Bajos y de Alemania.

Süreyyya Evren sintetiza el posicionamiento ideológico de Altindere como una crítica anarquista anti-autoritaria, una oposición tanto a las estructuras conservadoras como a la política ortodoxa de la izquierda marxista. El mismo autor explica también la incompreensión de esa izquierda turca hacia él, que ha acabado por ignorarlo. Igual rechazo mantiene del dogmatismo neoliberal. Como insiste en recordar René Block, Halil Altindere no es un artista propiamente político, sino un artista que piensa y actúa políticamente. Barbara Heinrich señala que, como agitador, Altindere genera discusión, no conflicto. A veces, esa ideología toma forma en cuestiones políticas más concretas, como es el acceso al agua en las secas tierras de Anatolia que aparece como trama de fondo en *Mesopotamian trylogy*. En todo caso, su trabajo expresa continuamente una impugnación de la noción de autoridad. Una y otra vez, cualquier posición hegemónica, de poder o de control, es discutida, cuando no ridiculizada. Igualmente, se posiciona críticamente ante las nociones de nación, estado y como mínimo duda del significado comúnmente aceptado de identidad cultural.

Que la ironía sea una de sus principales herramientas no debería sorprender. La ironía es uno de los mecanismos más eficaces para discutir el poder, para retarlo y dejar que caiga en sus contradicciones. La ironía por

sí sola no existe: pasa, ocurre. Necesita de la complicidad del emisor y el receptor. Se da cuando se dice algo y quizá, sólo quizá, se quiere decir lo contrario. Por eso es imprescindible ese acuerdo entre ambas partes que lo que se dice es irónico. Es un campo abierto a las múltiples interpretaciones, una forma de trasladar el ejercicio mental hasta el espectador. En definitiva, un instrumento político de primer orden. Halil Altindere usa la ironía constantemente. Generalmente, su forma de hacerlo es mediante el entrecomillado de algo ya existente, operando un único cambio que le altera por completo el sentido. Es el caso de la obra antes citada, *Mobese*, en la que reproduce con exactitud un mástil y cámaras telescópicas, sólo que en un brillante metal. El duplicado de un elemento de control inspirado en uno situado en Taksim, la plaza más céntrica de Estambul, que queda contradictoriamente exaltado en el museo, aunque quizá doblemente expuesto: hace visible aquello que se hizo para ver, no para ser visto. Es ese tipo de micopráctica activista a la que se refiere Nuria Enguita en su texto para esta misma publicación: fórmulas que no pretenden enfrentarse al sistema en su totalidad, sino poner en marcha mecanismos de cortocircuitado que “interfieran, resistan y descolonicen” determinados espacios simbólicos que parecen fuera del alcance del debate político.

Una variante más sutil de ironía ocurre con la obra *Homage to Mladen Stilinović*, que muestra el reverencial respeto de Altindere por el artista croata, su manera de entender la práctica artística, su compromiso y su ética. La pieza es un óleo sobre lienzo con la forma de un bocadillo de cómic, con la frase “An attack on my art is an attack on socialism and progress”. La tela está colgada a una altura que permite a cualquiera que se sitúe junto al muro rojo hacer suya la frase. Este es un juego de sucesivos desplazamientos que van añadiendo cada vez un nivel más de ironía. Todo parte de la apropiación uno de los eslóganes del régimen de Tito, que rezaba “Un ataque a la herencia de la Revolución es un ataque al socialismo y el progreso”. Un siniestro manifiesto que condenaba a cualquier disidencia: quien critique estará en contra nuestra. Podemos suponer que la frase podría haber continuado diciendo algo así como “y por tanto, será purgado”. En 1977, Mladen Stilino , toma esa frase y ejecuta el primer desplazamiento, al imprimir en un libro con letras rojas sobre fondo rosa “un ataque a mi arte es un ataque al socialismo y el progreso” en croata. Treinta y cinco años después, Altindere realiza un segundo desplazamiento, al realizar esta obra. El tercer desplazamiento es la apropiación que hace el visitante al ponerse bajo el rótulo. En cada uno de ellos se agrega un nivel de ironía, al rebatir un poco más el desafortu-

nado inicio. A veces esa ironía conduce al absurdo. En su trabajo, lo ilógico, lo paradójico o incoherente se encadenan frecuentemente. En una primera visión, *Miss Turkey* enlaza situaciones que desafían la normalidad, como dos equipos que juegan al vóley en la calzada, aprovechando los semáforos en rojo. Lo mismo ocurre en la poderosa escena de *Oracle* en la que un hombre ataviado con un traje de negocios hace surf sobre una tabla de planchar en el centro de un embalse contrasta con el minarete, real, que emerge del agua del pantano.

En su texto escrito para esta misma publicación, Charles Esche hace referencia a la ampliación de horizontes geográficos y conceptuales que el arte vivió tras la exposición *Magiciens de la Terre*. La exposición inauguró la década de 1990, en la que la globalización se aceleró hasta niveles impensables. Ese interés por lo no occidental ganó con todas y cada una de las nuevas bienales, hasta el punto de poner en duda ese concepto de "occidental", quizá la mayor de las invenciones occidentales. Aquí agregaré una breve nota personal. Conocí a Halil Altindere en Estambul, durante el invierno de 2007. Nos encontramos en el lobby del Grand Hotel de Londres en el que me alojaba. Tras una larga charla, y ante mi invitación para llevar a cabo un proyecto individual en Barcelona, una exposición con una única obra producida espe-

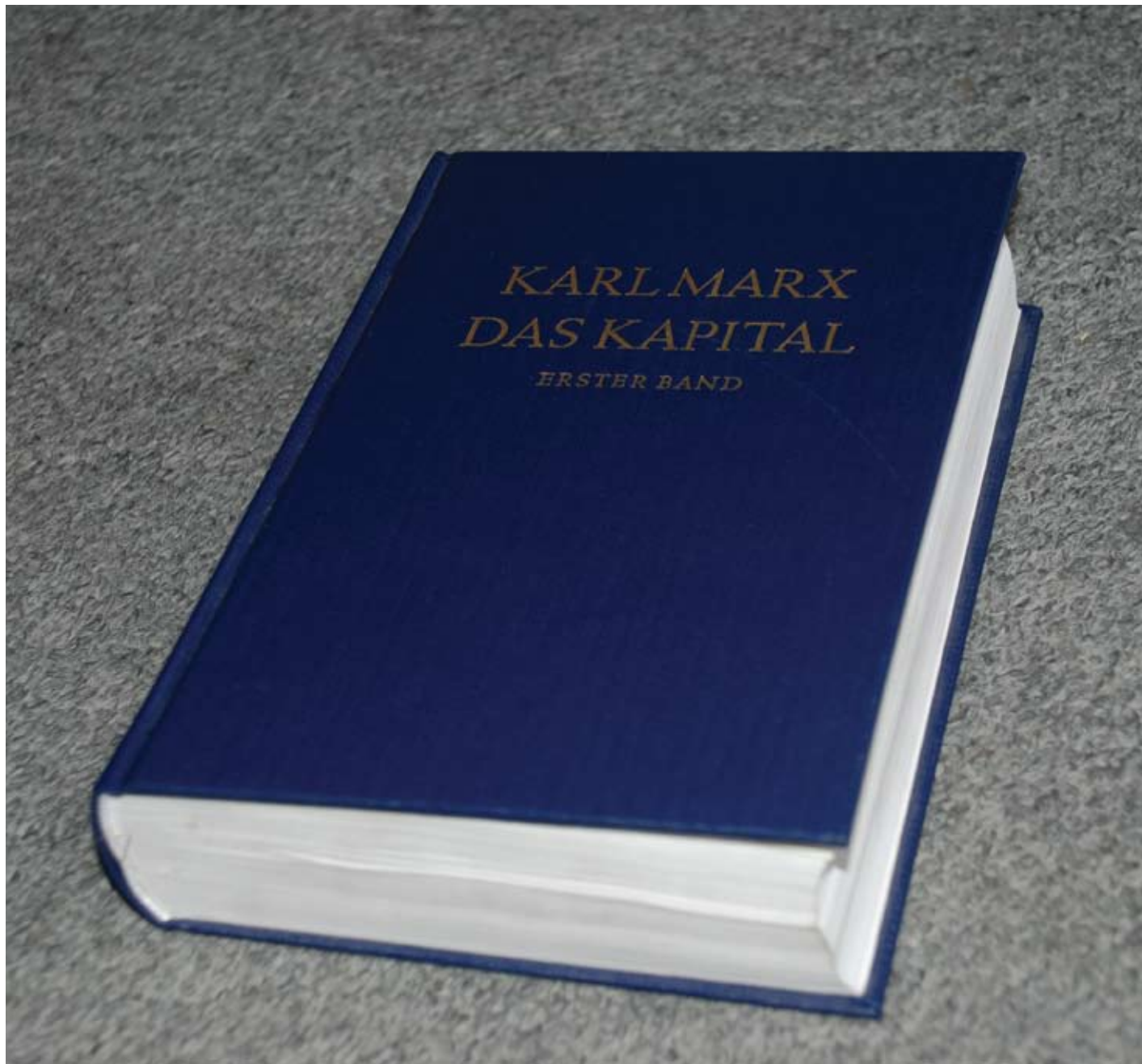
cíficamente para la muestra, recibí una negativa. Altindere me comentó que él sólo mostraba su trabajo en exposiciones colectivas. Las individuales no formaban parte de sus expectativas ni de sus intereses. Esas grandes convocatorias mundiales, al calor de los argumentos que Esche detalla, le han llevado hasta documenta o la Bienal de Sharjah, lugares en los que poner a prueba al propio arte. Transitando por los escarpados terrenos de la crítica institucional, se dispone a discutir las "normalidades asumidas" con las que se trabaja en arte contemporáneo. Normalidades que implican asumir como incontestables determinadas formas de producir, contextualizar y recibir el arte, así como aquellas que tienen que ver con su inserción como bienes en un mercado. Normalidades que quizá no lo son tanto.

En Sharjah la operación fue relativamente sencilla. Tras observar el solemne retrato del Jeque en el acceso al museo que acoge la exposición, propone replicarlo instalando otro que deje entrever una caja de caudales cerrada, cuyo contenido ignoramos. Sin embargo, en documenta 12 el proceso se vuelve más complicado. *15 Minutes of Freedom* es el título de su obra no realizada que, por cierto, nos devuelve nuevamente a la referencia del Pop y el rato de fama que Warhol concedía a todo mortal. Una pieza cuya realización ponía en dificultades a casi todos sus interlocuto-

res. La idea era sencilla. Parodiando algunas sonadas fugas reales o cinematográficas, propone preparar a un grupo de reclusos de la prisión local para colgarse con los elementos de seguridad necesarios de un helicóptero y visitar desde el aire documenta. Los presos elegidos eran aquellos que tenían las condenas más largas y para quienes el cuarto de hora de vuelo podía significar uno de los pocos momentos de sentir, literalmente, el aire de la libertad en su rostro. Por el camino, se confrontaba con una de las ideas marco de la documenta de 2007 (la fragilidad de la existencia humana) suspendiendo a un hombre en el aire. Al mismo tiempo, discute el encaje de la pieza en el confuso panorama de una exposición tan ambiciosa material y conceptualmente como documenta. En la práctica no fue tan fácil y su propuesta se estrelló contra las instituciones. Finalmente, ante la imposibilidad de realizarla, la pieza expuesta allí fue *Dengbêjs*, el vídeo que constituye la primera parte de la *Mesopotamian trilogy* junto con *Mirage* y *Oracle*.

Cuando escribo estas líneas, semanas antes que se inaugure la exposición, Altindere trabaja aún en *The monument of the illegal street vendor*. No es la primera estatua de cera que hace el artista, tras el enigmático hombre de *Telephone call from Istanbul* o el minúsculo *Guard*, vigilante que inspira más bien poca confianza debido a su escasa estatura. El ven-

dedor vuelve a ser de estos personajes a menudo invisibles socialmente a los que Altindere otorga todo el protagonismo. Se encuentra delante de su género, probablemente en las calles de Estambul. Vende esas reproducciones de bolsos de Prada y de Gucci que pueblan las aceras de ciudades de medio mundo y que representan ya un porcentaje nada despreciable del comercio mundial. Un ilegal vendiendo mercancía ilegal. ¿Cultura o culturas? ¿esencialismo o hibridación?, se pregunta Esche en su texto. Un negro probablemente de origen africano vende en las calles del punto de encuentro entre oriente y occidente bolsos diseñados en Europa para ser vendidos en los países ricos, desde los Estados Unidos hasta Japón pasando por el Golfo, pero fabricados clandestinamente en el sureste asiático. Una metáfora pop de un nuevo orden cuyo mapa nadie ha podido trazar aún, quizá porque es imposible, pero para el que Altindere nos provee de herramientas de análisis crítico.



Libro cortado con láser y pistola, 21,5 x 15 x 4,3 cm
3 fotografías, 35 x 50 cm. C-Print Foto sobre Dibond



Óleo sobre lienzo, 90 x 110 cm



Sistema telescópico, dimensiones variables

METAPHOR FOR A NEW ORDER

METAPHOR FOR A NEW ORDER

In 1998 Halil Altindere had already been established in Istanbul for two years, at a moment when the city was in a state of ferment. He had come from Adana, the capital of Anatolia, in whose university he had studied. At that time, the general climate, which offered an obvious tension and simultaneously an open door to all possibilities, provided the context in which an artistic environment evolved that attracted the eyes of the (art) world to it. Stimulated by a series of successful biennales, Istanbul transformed itself into the mirror of the world. Turkey was the place in which to test to what extent the new world emerging after the fall of the Berlin Wall in 1989 and the fall of the World Trade Towers in 2001 was expanding and was capable of incorporating, or at least understanding, its new limits. Istanbul thus became a microcosms, a field in which reality could be experienced in various ways, a fertile space for personal relationships among artists and one in which Halil Altindere could operate.

In that same year, 1998, Halil Altindere created two very similar photographs. Both depict his mother sitting on several cushions in what seems a living room in a home somewhere in Turkey, possibly outside its most populous city. Everything seems to indicate that both images were taken within a few minutes of each other. In both photographs she holds a book published by German publishers. One of

them is a best seller from the publisher Taschen, the book Tillman Osterwold wrote to disseminate Pop art to a broad public. Richly illustrated, its cover features the most iconic image by Andy Warhol, one of his portraits of Marilyn Monroe. It is a book that even today circulates widely among a broad section of the public and can be easily acquired for a modest price. The other book is more academic. It is a catalogue published by the IFA (Institut für Auslandsbeziehungen) for the exhibition *Fluxus in Deutschland 1962 – 1994*, which soon became one of the principle references for the study of the art movement. One of the curators of that show, René Block, is precisely an early advocate of Turkish art and responsible for the exhibition by Halil Altindere in Berlin. The titles of these photographic works are *My Mother Likes Pop Art, Because Pop Art is Colorful* and *My Mother Likes Fluxus, Because Fluxus is Anti-Art*.

These two photographs, the tension created between both of them and with the observer, the themes they address, the mechanisms they set in motion, and the readings they generate provide a good manner of understanding the work of Halil Altindere. We enter the familial intimacy of the artist. The person depicted is not just any woman. Of course, he is not the first to include his mother in his works. Warhol himself photographed, painted, and filmed his mother Julia. So did Picasso, Lucien Freud, and David Hackney.

Nevertheless, there is an additional dose of sincerity in this image and little interest in constructing a staging. The photographs seem snapshots, pictures strictly for familial consumption. The surroundings of the house, the proper presence of the mother, all indicate that they belong to an everyday world, hardly sophisticated, remote from the context of the exhibition where they will probably be shown. This is an honest self-reference. It is also a manner of reclaiming his origins: a Kurd raised in provincial Turkish cities who arrived as an adult in the big city and became an artist of international renown, but who at the same time admits that he questions the influence of the major Western art movements. The works play with this double identity: they transport the world of art to the living room of the house he grew up in and at the same time they transport this living room and his mother to the exhibition spaces where he is praised thousands of kilometres away.

Pop and Fluxus coexisted in the same time period. They emerged at the end of the 1950s and proliferated during the next decade. They belong to a moment when the world was firmly based on two superpowers, each one with its constellation of satellite states. A moment when everything that took place outside of the outline defined by the West was considered practically irrelevant, at least as regards culture. It was an era when

prosperity began to reach the middle classes as a way of sanctioning progress. In the interchange of exhibitions carried out by the United States and the Soviet Union in 1959, the Americans countered the promises of socialism with comfort, not presenting in Moscow the benefits of their constitution and system of checks and balances, but the replica of a suburban house full of household appliances. Envy our prosperity, not our liberty. That was the wonderful house that three years previously Richard Hamilton, the founder of British Pop Art, had ironically and iconically celebrated in *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* Yet in that world of comforts the solidity of the modernist discourse was about to collapse. Almost anyone could enjoy a cold beer from the fridge, a significant post-modern achievement, but there was no way of referring to a single manner of explaining and understanding reality. This is the moment that Marcel Broodthaers portrayed with melancholic simplicity in his film *La pluie* (1969), in which one sees him trying to write a text under the rain, only to see how the ink dissolves in the water and impedes him from creating a story. The great narratives are no longer possible. At least, a single great narrative does not exist, that which emanates from a Western, white, masculine, heterosexual, and healthy source, that which fuses hegemony, dominion, and authority.

In other words, that which determines who could and who could not write history (of art). Now Altindere confronts us with the vision of the West, or more precisely, of Western art, of a Kurd woman in the living room of her home in which she has control of the parameters under which one sees art. Suddenly, two of the pillars of contemporary art – played out by men, whites, Anglo-Saxons, Germans in the majority – are held in the hands of a person who possibly had never thought of interfering in them.

Pop and Fluxus are just as present in Altindere's modus operandi. His use of disparate elements from the visual tradition of contemporary Turkey is Pop art, just as his practice of taking and altering symbolic elements of the system that he places under scrutiny. The *nüfus cüzdanı* or identity document is for Altindere what the tin of Campbell's soup is to Warhol: an immediately recognisable space to manipulate. Only that here it is much more charged with connotations. Other elements of his visual vocabulary are not properly Turkish, such as that wink to the use of the comic in *Homage to Mladen Stilinović*. This Pop art attitude is also the source for that approach to contemporary anguish, lightened with a slight dose of cynicism and nostalgia. Just as Pop art is his taste for captivating and beautiful images and for gleaming materials, such as the dazzling gilding of *Mobese*.

Altindere has taken from Fluxus the link of the work of art with its revolutionary quality, adding to the "flood and tide" that George Maciunas called for. Likewise derived from Fluxus is the objection to the fetishisation of the work of art, the simplicity, the humour. The questioning of all art realised beforehand – or more precisely – of all forms of art practiced previously is drawn from the same source as well. Fluxus is the attitude of the thief in the portrait of Mehmed II in *Miss Turkey*, seemingly taken from a slapstick comedy. Surrounded by the police, and after threatening to shoot himself, he feints shooting the head depicted in the painting that he carries in his hands, as though by destroying the image of an oil painting he would finish off the icon. But perhaps most important, is that from Fluxus he takes his conception of art as performance or the result of a performative practice. Although formalised in various media, the action itself, or the trace of its result, traverses almost the entirety of his oeuvre.

The photographs also refer to the book, the object, and its significance. Turks have learned about art via books. In the pre-Internet era (*My Mother...* is from the same year when Google was founded), the book and the slide were the only ways to approach art. And it is precisely another book that allows us to continue penetrating the work of Altindere.

Das Kapital is an object-sculpture from 2008. Once again a German is involved, since the work refers to *Capital: Critique of Political Economy* by Karl Marx. If on the outside the book has a normal appearance, inside its pages have been precisely cut away to hold a revolver. Such weapons appear occasionally in his work: the revolver in *Russian Roulette with Curators*, the pistol held by the girlfriend as well as the thief in *Miss Turkey*, the weapon that is fired several times at the artist himself in *Who Shot the Artist?* A literal reading of the work leads to a first conclusion. Capital and violence are assimilable. Nevertheless, it also leads to a second one: Is it legitimate to defend ideologies with arms? A source so apparently neutral and so incontestable such as UNESCO has written about the text of Marx's *Capital*: "The writings of Marx and Engels were rigidly interpreted and used to justify repression and the absolute control of the state over the individual. In many African, Asian and Latin American countries, Marxism was a main source of inspiration for liberation movements."¹ In other words, an object which is covered by an innumerable number of layers of ideologies, with ramifications that reach almost the totality of human activity and which has conditioned all of the subsequent political and economic thinking.

Sureyyya Evren synthesises Altindere's ideological position as an anarchistic, anti-authoritarian critique, an opposition against conservative structures as well as against the orthodox policies of leftist Marxism. The same author also explains the incomprehension of Turkish leftism towards Altindere, which has ended by ignoring him. He rejects neoliberal dogmatism just as much. As René Block insists, Halil Altindere is not a strictly political artist, but an artist who thinks and acts politically. Barbara Heinrich remarks that as an agitator, Altindere stirs up discussion, conflict. Occasionally, this ideology takes form in more specific political issues, such as that of access to water in the dry lands of Anatolia that appears as a subplot in the *Mesopotamia Trilogy*. In any case, his work continually expresses a contestation of the notion of authority. Time and again, any hegemonic position, whether of power or control, is questioned, when not made an object of ridicule. At the same time, he takes a critical position as regards the concepts of nation, state, and at the very least questions the meaning commonly accepted of cultural identity.

That irony is one of his principal tools should therefore not surprise us in the least. Irony is one of the most effective mechanisms for questioning power, for challenging it and letting it fall into its own contradictions. Irony does not exist by itself:

It occurs, it happens. It requires the complicity of the transmitter and the receiver. It occurs when someone says something and perhaps, only perhaps, actually wanted to say the opposite instead. For this reason the agreement between both parties that what has been said is ironic is indispensable. Irony represents an open field, open to multiple interpretations, a form of transferring the mental exercise to the observer. In short, a first-class political tool. Halil Altindere employs irony constantly. In general, his manner of employing it is by using the quotation of something already existing, but effecting a single change that alters its meaning completely. It is the case of a work previously cited, *Mobese*, in which he reproduces with precision a mast and telescopic cameras, yet in gleaming metal. The reproduction of an element of control inspired by one situated in the central square of Istanbul, Taksim, is contradictorily exalted in the museum, although perhaps doubly exposed: it makes visible what was made to not be seen. This type of activist micro-practice is what Nuria Enguita refers to in her essay in this catalogue: formulas that do not aim to confront the system in its entirety, but rather set in motion mechanisms of short-circuiting that "interfere, resist, and decolonise" certain symbolic spaces that seem beyond the reach of political debate.

Another more subtle variation of irony occurs in the work *Homage to Mladen*

Stilinović, which demonstrates Altindere's reverential respect for the Croatian artist, his manner of understanding artistic practice, his commitment, and his ethics. The work is an oil painting on canvas in the form of a speech bubble with the phrase "An attack on my art is an attack on socialism and progress". The painting is hung at a height that allows anyone who stands near the red wall to appropriate the phrase. This is a game of successive displacements, which each time add another level of irony. The artwork alludes to one of the slogans of Tito's regime that stated, "An attack on the legacy of the Revolution is an attack on socialism and progress". A sinister manifesto that condemned any dissidence: whoever criticises is against us. We can imagine that the phrase might have been continued with something along the lines of "and will therefore be purged." In 1997 Mladen Stilinović took this phrase and effected the first displacement, printing in Croatian "An attack on my art is an attack on socialism and progress" in red letters on a pink background. Thirty-five years later, Altindere realises a second displacement in creating this work. The third displacement is the appropriation that the visitor makes when he or she stands underneath the speech bubble. In each one of them a new level of irony is added, each time refuting the unfortunate origin of the work a little more.

1. Source: Unesco, 2012. Proposal from the Netherlands and Germany for inclusion in the Memory of the World Register.

Sometimes this irony can lead to the absurd. The illogical, the paradoxical, or the incoherent are often linked to one another in Altindere's work. At a first watching, *Miss Turkey* strings together situations that challenge normality, such as two teams playing volleyball on the street, taking advantage of the red traffic lights. The powerful scene in *Oracle*, in which a man dressed in a business suit surfs on an ironing board in the centre of a reservoir, contrasts with the minaret, which is real, that emerges from the reservoir's waters.

In his text written for this publication, Charles Esche refers to the enlargement of geographic and conceptual horizons experienced by art after the exhibition *Magiciens de la Terre*. In the 1990s globalisation accelerated to speeds unconceivable till then. This interest in the non-Western grew with each one of the new biennales, to the point of questioning the very concept of "Western", itself perhaps the greatest Western invention. I would like to insert a brief personal note here. I got to know Halil Altindere in Istanbul during the winter of 2007. We met in the lobby of the Grand Hotel de Londres, where I was staying. After a long talk he responded to my invitation to carry out a project in Barcelona, an exhibition with only one work produced specifically for that show, with a negative answer. Altindere mentioned then that he only exhibited his work in

group exhibitions. Individual shows did not form part of his expectations nor his interests. Those great global conventions, rooted in the arguments that Esche explains, have taken him to documenta or the Sharjah Biennale, places where art itself is tested. Wandering the craggy terrain of institutional critique, he sets out to address the "assumed normalities" employed in contemporary art. Normalities that imply assuming as uncontested certain forms of producing, contextualising, and receiving art, just as much as those that have to do with its insertion as goods in a market. Normalities that maybe are not that normal.

In Sharjah the operation was relatively simple. After noticing the solemn portrait of the Sheikh in the entrance to the museum hosting the exhibition, Altindere proposed its duplication, installing this other portrait in such a way as to reveal a closed safe whose contents remain hidden from us. However, at documenta 12 the process became more complicated. *15 Minutes of Freedom* was the title of his unrealised work, which incidentally brings us back to Pop Art and the period of fame that Warhol conceded to every mortal. A work whose realisation caused difficulties for almost all of its interlocutors. The idea was simple. Parodying several well-known real or cinematographic prison escapes, he proposed preparing a group of inmates from

the local prison to be hung with all the necessary safety apparatuses from a helicopter so that they could visit the documenta from the air. The selected inmates were those with the longest sentences, for whom the quarter of an hour of flight could represent one of the few moments of –literally–feeling the wind of freedom in their faces. Altindere, moreover, confronted one of the overall ideas for the 2007 documenta, the fragility of human existence, by suspending a man in mid-air. At the same time, he questioned the insertion of the work in the confused panorama of an exhibition as materially and conceptually ambitious as documenta. In practice it was all not so simple and his proposal collided against the institutions. Ultimately, accepting the impossibility of realising it, his work *Dengbêjs* was shown instead, the video that constitutes the first part of the *Mesopotamian Trilogy*, together with *Mirage* and *Oracle*.

As I write these lines, a few weeks before the exhibition's inauguration, Altindere is still working on *The Monument of Illegal Street Vendor*. This is not the first wax statue that the artist has made after the enigmatic man of *Telephone call from Istanbul* or the minuscule *Guard*, a guard who inspires little confidence given his small stature. The street vendor is once again one of those socially invisible persons whom Altindere grants full prominence. He is placed in front

of his wares, probably in the streets of Istanbul. He sells those copies of handbags by Prada or Gucci that populate the sidewalks of half of the world's cities and which make up a sizable percentage of global commerce. An illegal hawking illegal merchandise. Culture or cultures? Essentialism or hybridisation? Asks Esche in his text. A black man, probably of African origin, sells, in the streets of a meeting place between Orient and Occident, handbags designed in Europe and meant to be sold in wealthy countries, from the United States to the Gulf States to Japan, but manufactured clandestinely in Southeast Asia. A Pop metaphor for a new order whose map no one has yet been able to draw, perhaps because it is impossible, but for which Altindere provides us with the tools for critical analysis.



Escultura de cera y bolsos falsificados, 180 x 60 x 50 cm





Simulación de proyecto no realizado



Vista de instalación

Óleo sobre lienzo, marco dorado y caja fuerte, 150 x 135 x 10 cm

SU CABEZA
ENTRE
SUS MANOS

SU CABEZA ENTRE SUS MANOS

¿Cultura o culturas? ¿Está escrito que el destino de occidente y de sus ciudadanos sea permanecer sujetos o incluso producir una única cultura dominante basada en una noción de orígenes y de lugar, o forman parte más bien de una pluralidad de supuestos y actitudes que se configuran y reconfiguran con el paso del tiempo? Estas cuestiones continúan anudando la cultura y la sociedad occidental contemporánea. Aunque la confianza ciega de los siglos imperiales ha sido gradualmente socavada, no ha surgido un grado similar de certeza en su estela. En qué medida lo multi-cultural, lo multi-étnico y lo multi-racial resulta aceptable se ha convertido en una cuestión primordial para los políticos y los medios de comunicación. Cómo se adopta la decisión, quién la adopta y sobre qué base se lleva a cabo constituyen los confines del escenario en el que la sociedad representa sus ansiedades. Las cuestiones que plantean están al acecho en todos los ámbitos en este aparente crepúsculo de la hegemonía de Europa occidental – desde la academia hasta el periodismo popular, desde la cultura hasta el deporte, desde la política hasta la publicidad.

Como mínimo, se trata de un giro en los acontecimientos más bien desafortunado: desafortunado porque amenaza despertar a los demonios apenas dormidos de una vieja creencia en la supremacía cristiana y aria; igualmente desafortunado porque no

es necesario que esto suceda. El reconfortante mito de Europa occidental es que es el único “original”, el resto del mundo copia, mientras que él innova. A veces, las copias son mejoras (véase los EEUU), otras veces, fracasos (véase la URSS), pero la mayoría de las veces, son simplemente inferiores. Cuando esas zonas que occidente decide considerar y definir como externas utilizan inspiraciones occidentales, son considerados, en el mejor de los casos, como expresiones de valores universales, y en el peor de los casos, como plagios sosos. Cuando los artistas modernistas occidentales adoptan expresiones de otros lugares, se suele considerar que han realizado descubrimientos y han encontrado su voz interna. El problema es, en parte, una cuestión de autoridad e identidad – la idea de las fuentes, los orígenes y las procedencias – términos que nos acercan a las corrientes de la historia del arte y el mercado del arte.

A estas alturas debería estar claro que ese tipo de distinciones entre occidental y no-occidental son simplemente prejuicios inconscientes, basados en el hecho de que la asunción de relaciones de poder tiene justificaciones culturales. Subyacente a la retórica del *genius loci* y el particularismo cultural, la red de vínculos híbridos que se han ido forjando a lo largo de la historia es obvia. La multiculturalidad no es un fenómeno reciente y, normalmente, las nuevas formas surgen gracias a los encuentros con la diferencia.

Por eso, aunque las ansiedades del presente sean comprensibles, no son aceptables. Es necesario entender el pasado de una forma diferente. Y una manera de poner en escena esa nueva reinterpretación es a través del arte y la realización de exposiciones, un proceso al que estas prácticas se adaptan muy bien. Y aun así, hasta en el mundo del arte, el progreso es lento. Si nos centramos en las manifestaciones artísticas del debate más amplio, descubrimos que incluso una exposición (y un gesto) de gran impacto como *Magiciens de la Terre* de 1989 en París estaba obsesivamente centrada en la calidad auténtica de la expresión de sus artistas no-occidentales mientras no aplicaba nunca esos mismos criterios a los artistas que pertenecían al mismo círculo geográfico de los comisarios. No obstante, *Magiciens de la Terre* planteó un profundo reto a la historia del arte occidental que no ha sido respondido como hubiera cabido de esperar en los casi veinticinco años posteriores. El enfoque general aplicado a las exposiciones y colecciones de arte programadas en occidente continúa estando mayoritariamente consagrado a la comprensión del lenguaje creativo sobre la base de los preceptos modernistas Europeos. Aunque los cambios están en marcha, las lecciones de *Magiciens* o incluso de las últimas *documentas* solo ahora están empezando a ser integradas en la política de programación y de colección europea (y estadounidense).

Esta breve introducción nos brinda lo que yo entiendo como un contexto necesario a través de cual poder hablar sobre la exposición de Halil Altindere en Madrid. Altindere es un artista kurdo-turco residente en Estambul. Y esto ya es de por sí una triple calificación en lo que respecta a la identidad y los orígenes culturales. Él nos habla desde y por una comunidad de artistas kurdos; él tiene roces con las autoridades del gobierno turco; mientras que el pasado (y futuro) cosmopolita de Estambul le ofrece una plataforma desde la que operar. Quizás tampoco sea una coincidencia que su primera exposición internacional individual sea en Madrid. La capital del estado español comparte con Estambul un sentido común de antigua grandeza y centralización que se haya en las entrañas de su auto-comprensión. Es un tipo de imperialismo más antiguo que las expropiaciones decimonónicas y que contiene paralelismos inesperados con Estambul en una narrativa colonial y represiva—llámese el vergonzoso trato opresivo a las minoridades indígenas o las acuciantes reivindicaciones de los kurdos, los armenios, los vascos o los catalanes en la actualidad. El hecho de que un artista turco como Altindere aparezca en una celebración turca en Madrid no deja de tener cierta ironía cronológica a la vista de las fisuras que están surgiendo en el estado español, pero la importancia de las raíces kurdas del artista en esta exposición van más allá de esta simple coincidencia histórica.

Tanto Madrid como Estambul parecen tener unos sentimientos ligeramente neuróticos de marginalidad respecto al discurso hegemónico occidental que hemos citado anteriormente. Forman parte de la narrativa principal pero siempre bajo la amenaza de un brillo sutilmente altanero que proviene del “núcleo occidental” como si hubieran llegado demasiado tarde y con un sentido de la moda equivocada. Esta marginalidad se experimenta de diferente manera por aquellos que padecen una doble exclusión porque no se identifican con el consenso cultural nacional tal y como lo ha establecido una ciudad representativa a nivel internacional. De ahí, el antagonismo adicional que Bilbao siente por Madrid o Diyarbakir por Estambul. En ambos casos, este doble sentimiento de distancia coincide con una identidad lingüística y (sub)nacional coherente pero paralela que siente la necesidad de afirmarse a través de la política y, en algunos casos, de la violencia civil. Por consiguiente, para Altindere, la tarea de representación que lleva su trabajo es igualmente una carga doble—ser kurdo en Estambul y ser kurdo-turco en el extranjero. Es una tarea que él no acepta necesariamente pero que de todos modos acarrea su obra.

Aceptar esta situación es inevitable, Altindere juega con el estatus cambiante de sus identidades y las expectativas que las rodean. Él se sirve de una paleta de fuentes históricas y

modernistas; crea escenarios del absurdo en el Estambul, en Anatolia o en Mesopotamia exóticos al tiempo que traduce y publica una importante obra teórica en turco; respalda a otros artistas mientras provoca la ira de los guardianes del legado de Kemal Atatürk. Su obra siempre está acompañada de un sentido de inmediatez que resulta edificante. Las imágenes que crea o los escenarios de video que edita tienen un toque surrealista que ha tomado de los modelos europeos pero que ha adaptado a la era del arte narrativo. Casi todo parece irónico a primera vista. Esto resulta evidente desde sus primeros collages o fotografías manipuladas como *Homage to Toulouse Lautrec* y traza una línea recta a través de su obra más madura hasta las escenas de *Mesopotamian Trilogy* en la que un hombre de negocios camina sobre el agua o un minarete emerge de un lago.

Esta hibridación de fuentes y actividades culturales refleja cierto dinamismo que se encuentra en los territorios otomanos de antaño. Aunque apenas ose decirlo por miedo a caer en la exageración, parece como si los cambios que el planeta está sufriendo en la actualidad tuvieran una importancia histórica. Reconocer el carácter transformador de lo que está sucediendo a nivel político y económico puede ayudar a occidente a reconstruir en su mente ese nuevo mapa mundi tan necesario. Porque Altindere pertenece a una generación de artistas que está

emergiendo no solo en Turquía sino en numerosos países vecinos en los que los productos artísticos del modernismo y el posmodernismo son efectivamente formas antiguas realizadas para una sociedad del pasado. Son “nuestra antigüedad” en palabras de T. J. Clark; un pasado que se ha ido pero que todavía permanece como una fuente de posibilidad contemporánea.¹

Una comunidad imprecisa de artistas seguros en la comprensión de esta condición existe en las geografías más allá de los países que constituyen el núcleo occidental. No todos ellos se conocen, pero entre ellos se encuentran, en ningún orden específico, las directas reflexiones de Şener Özmen sobre la vida en Diyarbakir, la sutil negativa de someterse al determinismo histórico en la obra de la Arab Image Foundation en Beirut con artistas como Rabih Mroué, Akram Zaatari y Walid Raad, la performance y el video de Hassan Khan en el Cairo y, de dife-

1. Para citar la observación crucial de T.J. Clark en su totalidad: “Ahora estoy sentado para escribir mi introducción y me doy cuenta que lo que había tomado como una estratagema de apertura adecuada – los fragmentos, los desconcertantes eruditos, el holocausto intermedio – habla a la convicción más profunda del libro, que el pasado modernista ya es una ruina, y nosotros estamos lejos de poder comprender la lógica de su arquitectura. Esto no ha pasado, en mi opinión, porque hayamos entrado en una nueva era. No es eso lo que significa el título de mi libro. Por el contrario, es precisamente debido a que la “modernidad” que ese modernismo profetizaba ha llegado, que las formas de representación que originalmente generaron no son legibles ahora (o son únicamente legibles bajo cierta rúbrica fantasmiosa y despectiva – de “purismo”, “opticidad”, “formalismo”, “elitismo”, etc.) El holocausto inminente (e interminable) fue la modernización. El modernismo es ininteligible en la actualidad porque había entroncado con una modernidad que no estaba totalmente instaurada. El posmodernismo confunde las ruinas de aquellas representaciones previas, o el hecho que desde el punto en que nos hayamos, parecen ruinas, por la ruina del propio modernismo, – sin ver que lo que estamos viviendo es el triunfo de la modernidad. El modernismo es nuestra antigüedad, en otras palabras, la única que tenemos.” Adiós a una idea: Episodios de una historia de modernismo, University of Californ.

rentes maneras, las ficciones de Khaled Hourani y Khalil Rabah en Palestina. Al oeste de Estambul este grupo no reconocido puede también incluir a Dan y Lia Periovschi en Rumanía, Erzen Shkololli en Kosovo, Luchezar Boyadjiev en Sofía e IRWIN en Liubliana. Todos los artistas mencionados anteriormente junto con Altindere parecen respirar despreocupadamente en una atmósfera de hibridismo y diversidad. Tienen una capacidad para mezclar y samplear sin dudar, haciendo ficciones que juegan con los documentales u otros materiales, o cuando estos no existen, creando simplemente lo que sea necesario mientras que sus prácticas artísticas siempre se combinan con responsabilidades adquiridas con la comunidad o las organizaciones. La liberación de la disciplina que representan sus prácticas encuentra quizá su mejor exponente en el texto de una película titulada *The Old House* de Rabih Mroué. Ante el telón de fondo de una casa que se debate entre la demolición y la construcción, el artista narra un pequeño relato sobre la equivalencia de “recordar y olvidar” cuando se intenta comprender el sentido del mundo. No se trata de un proceso repetitivo porque esto implicaría un origen que puede repetirse, pero tal y como afirma Mroué: «¿... qué sabemos nosotros de inicios?» Ese “nosotros” que nunca se llega a describir en el texto, podría, según una posible lectura, referirse precisamente a este grupo impreciso de artistas, individuos que ya han dejado atrás una

comprensión de la modernidad como parte de la realidad contemporánea y que la entienden como una antigüedad, una doctrina que sigue siendo mayormente una herejía para zonas amplias de la Europa occidental. Así, liberados de sus dictados y zonas prohibidas, estos artistas pueden hacer arte y contar historias sobre y para su aquí y ahora y compartir eso con un público internacional más amplio.

Recordé la película de Rabih Mroué la primera vez que vi la fotografía titulada *Carpetland* de Halil Altindere. La obra muestra un paisaje bastante amplio y llano en el que se han extendido miles de alfombras tradicionales de Anatolia. Se están deteriorando un poco bajo el ardiente sol. En un primer momento, la imagen puede sugerir una gigantesca sala de oración al aire libre pero, en realidad, es más o menos lo que sugiere su título. Aquí, las alfombras recién fabricadas están envejeciendo bajo las inclemencias del clima para ser vendidas como “auténticas” alfombras tradicionales en los bazares turísticos de Estambul. Este juego entre la tierra de Anatolia y Mesopotamia como el “peso histórico” detrás del nuevo y comercial Estambul toca lo político, la memoria, los clichés de la región de una manera que asemeja a la de Mroué. Mientras que Beirut se conoce por su arquitectura derrumbada y sus edificios quemados, la parte asiática de Turquía es un país tradicional de alfombras o kilims, una

práctica artística asociada a los orígenes de los turcos en Asia Central. Así, ver esta tradición explotada comercialmente y extendida sobre la tierra que los turcos ocuparon es invertir la imagen con una hibridación de referencias de lo antiguo y lo contemporáneo que atraviesan el tiempo, el espacio y la cultura. Estas yuxtaposiciones radicales de tecnología, cultura, tradición e innovación siempre están presentes en la trilogía mesopotámica donde la diferencia simplemente coexiste, a menudo cómicamente. Un ejemplo nos puede servir para muchos otros. En *Dengbêjs*, los cantantes de canciones de amor y reivindicaciones políticas kurdas parece, totalmente atados dentro de su esencialismo cultural. Estas canciones estuvieron prohibidas durante un tiempo bajo la dictadura de Evren en Turquía y representan algo pre-islámico en la cultura kurda. Y, sin embargo, cuando la cámara hace una panorámica para revelar el antiguo edificio de madera donde se cantaba, lo encontramos posado encima de un rascacielos de diez plantas en el centro de un bullicioso Diyarbakir contemporáneo. Estos edificios encima de otros edificios, tan comunes también en Latinoamérica y África, son ejemplos perfectos de soluciones arquitectónicas provisionales e híbridadas, diseñadas por necesidad e indiferentes de su falta literal de cimientos. Aunque se podría cuestionar con razón su seguridad a largo plazo, no dejan de representar una manera de

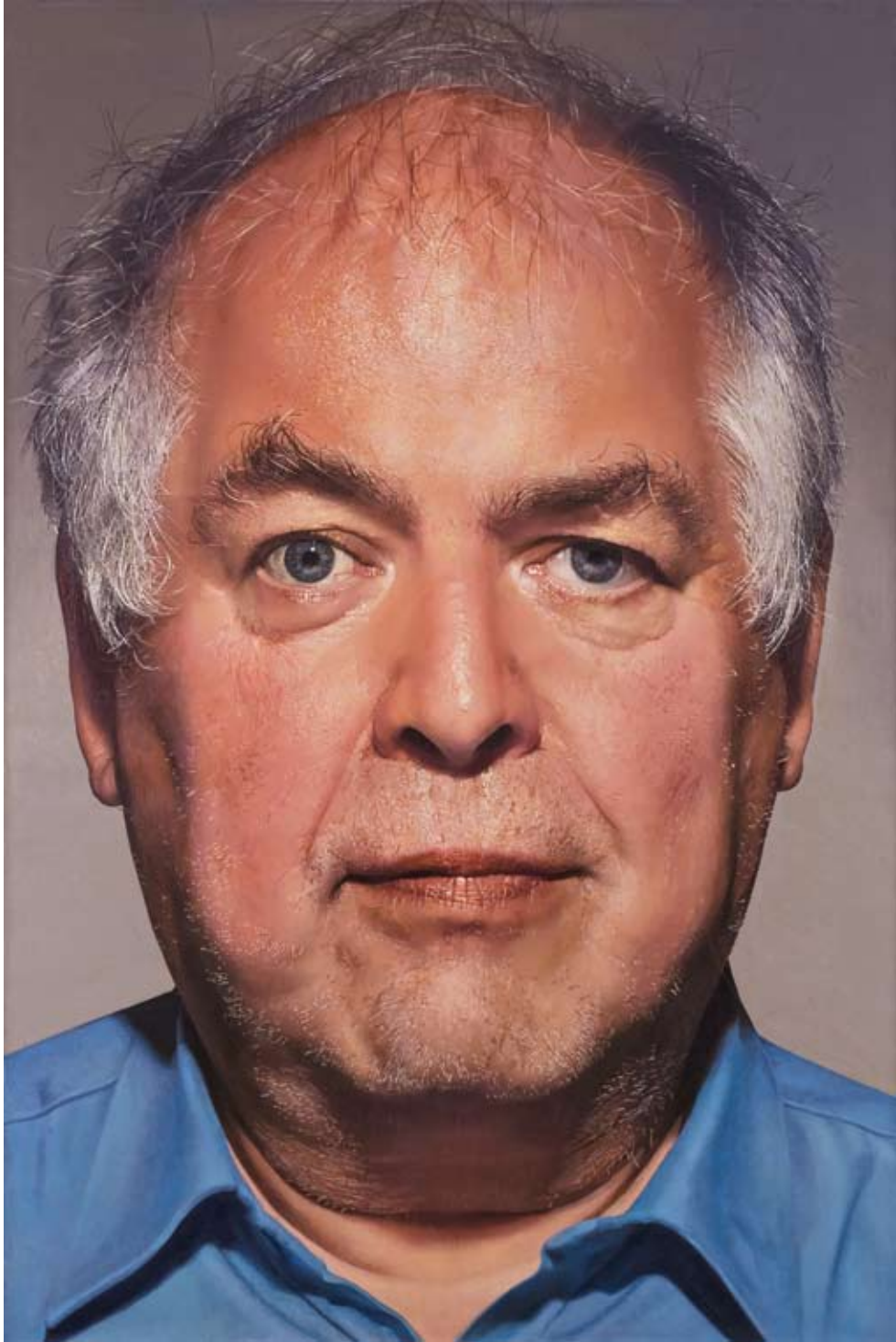
hacer frente a la migración de formas y culturas que resulta difícil de desestimar como simples copias o versiones inferiores del supuesto original.

Todo ello nos lleva de vuelta en un círculo perfecto al punto del que partimos cuando pensábamos sobre cultura o culturas, esencialismo o hibridación. En la obra de Altındere, los símbolos fluyen hacia atrás y hacia delante en el tiempo y, sin embargo, la presencia constante y literal que permanece es la propia tierra. A través de *Mesopotamian Trilogy*, y otras obras, la gente se entierra, otros descubren fuentes de luz o labran la tierra con tractores. La tierra es lo que nos sostiene literalmente; nos posiciona en relación con el movimiento giratorio de la historia del arte en todas partes. Los humanos son maleables y siempre están ubicados y ocupados en gestionar el entorno que les rodea. Cuando Altındere se cubre la cara en el carné de identidad turco, su cabeza entre sus manos, quizás nos estemos acercando al máximo a la manera en que funcionamos fuera de esta tactilidad terrestre (*Dances with taboos*). Frente a las identificaciones culturales, lingüísticas y nacionales, los humanos parecen clasificar rápidamente a los demás pero frente a la necesidad de auto-definición, siempre lo hacen matizando, con numerosas negaciones o con un acuerdo meramente parcial. Se podría decir que aquí opera una doble conciencia y el logro de Altındere es dar una forma concreta a esta dua-

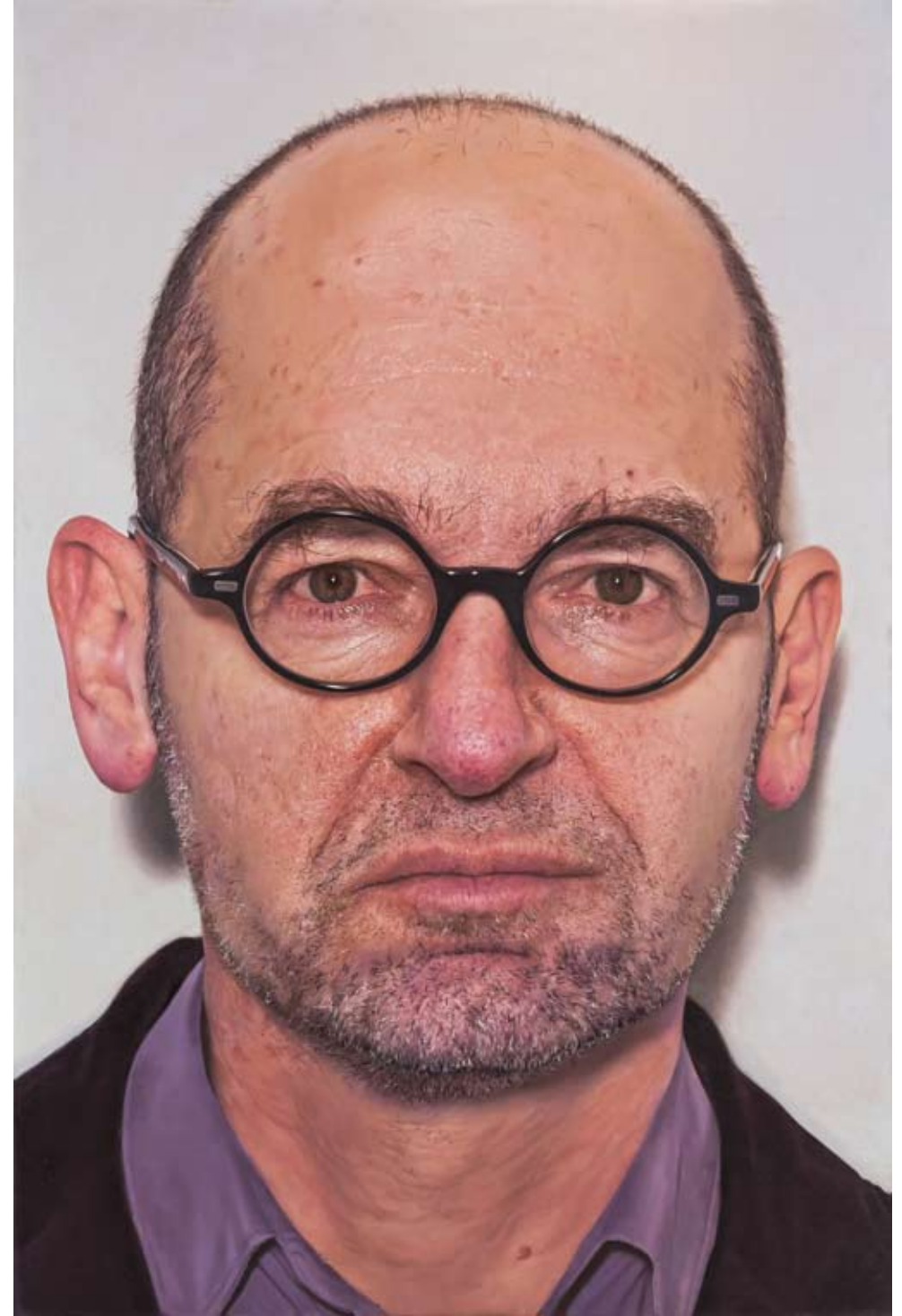
lidad en una serie de obras que difieren en el medio pero que se unen en su interés por lo que significa ser una persona bajo el sol.



Vista de la instalación



Óleo sobre lienzo, 120 x 180 cm



Óleo sobre lienzo, 120 x 180 cm

HIS HEAD IN HIS HANDS

IN HIS HANDS HIS HEAD

Culture or cultures? Are the west and its citizens meant to be subject to or even produce a single dominant culture, based on some notion of origins and place, or are they part of a plurality of cultural assumptions and attitudes that form and reform with the passage of time? These questions continue to tie contemporary western culture and society in knots. While the blind confidence of the imperial centuries has been gradually undermined, no similar degree of certainty has come in its wake. How much or how little multi-culti, multi-ethnic, multi-racial is acceptable has become a dog-whistle issue for politics and media. How is the decision made, by whom and on what basis are the confines of the stage on which society plays out its anxieties. The questions they raise haunt everything in this apparent twilight of western European hegemony—from academia to popular journalism, from culture to sport, from politics to advertising.

To say the least, this is an unfortunate turn of events: unfortunate because it threatens to awaken the barely sleeping demons of an old belief in Aryan, Christian supremacy; equally unfortunate because it doesn't need to happen. Western Europe's comforting myth is that it alone is 'original', the rest of the world copies, while it innovates. Sometimes the copies are improvements (see the USA), sometimes failures (see the USSR), but mostly they are just inferior. When

those areas that the west chooses to define as outside itself use inspirations from the west, they are understood at best to be expressions of universal values, at worst to be dull plagiarists. When western modernist artists adopt expressions from elsewhere they are generally understood to be making discoveries and finding their inner voice. The problem is partly one of authority and identity—the idea of sources, origins and provenance—terms that bring us close to the currencies of art history and the art market.

It should be clear by now that such distinctions between west and non-west are simply unconscious prejudices, based on assuming that power relations have cultural justifications. Underneath the rhetoric of genius loci and cultural particularism, the mesh of hybrid links forged throughout history is patently obvious. Multiculturalism is not a recent phenomenon and it is usually through encounters with difference that new forms are created. Thus, while the anxieties of the present may be understandable, they are not acceptable. The past needs to be understood differently and one way to stage such necessary reinterpretations is through art and exhibition-making, a process to which these practices are well adapted. Yet, even within the art world, progress is slow. Focusing in on the artistic manifestations of the wider debate, we find that even a hugely influential

exhibition (and gesture) such as the 1989 *Magiciens de la Terre* in Paris was obsessed about the authentic quality of expression of their 'non-western' artists while never applying the same criteria to artists from within the curators' own geographic ken. Nevertheless, *Magiciens* offered a profound challenge to western art history that has not been addressed as much as one might have expected in the subsequent nearly 25 years. The general approach to art exhibitions and collections programmed in the west is still largely devoted to an understanding of creative language based on European Modernist precepts. While changes are afoot, the lessons of *Magiciens* or indeed recent *documentas* are only now beginning to be encoded into European (and US) programming and collection policy.

This short introduction serves as what I believe to be a necessary context through which to speak about Halil Altındere's exhibition in Madrid. Altındere is a Kurdish-Turkish artist based in Istanbul. This is already a triple qualification when it comes to cultural origins and identity. He speaks from and for a Kurdish community of artists; he runs into problems with the Turkish state authorities; while the cosmopolitan past (and future) of Istanbul offers him a platform from which to operate. Perhaps it is not coincidental that his first major international solo exhibition is in Madrid. The Spanish national capital

shares with Istanbul a common sense of old imperial grandeur and centrality that is at the core of its self-understanding. It is an imperialism of an older kind than the 19th century land grabs and one that contains unexpected parallels with Istanbul in an oppressive colonial narrative – be it the shameful historical treatment of indigenous minorities or the pressing contemporary claims of Kurds, Armenians, Basques or Catalans. Having a Kurdish artist like Altındere appearing in a Turkish celebration in Madrid is therefore not without its ironic timing in view of the fissures emerging in the Spanish nation state, but the artist's Kurdish roots are more significant to this exhibition than just this historical coincidence.

Both Madrid and Istanbul can be said to have slightly neurotic feelings of marginality in relation to the hegemonic Western European discourse discussed above. They are part of the main narrative but always threatened by a slightly supercilious glance from the 'core west', as though they arrived too late and with the wrong fashion sense. This marginality is felt differently by those doubly excluded because they do not identify with the national cultural consensus as shaped by an internationally representative city. Thus the extra antagonism that Bilbao feels for Madrid or Diyarbakir for Istanbul. In each of these cases, that double sense of distance coincides with a coherent but

parallel (sub)national and linguistic identity that feels the need to assert itself through politics, and sometimes civil violence. For Altındere, consequently, the task of representation his work carries is also a double burden – to be Kurdish in Istanbul and Kurdish-Turkish abroad. It is a task he does not necessarily embrace but it is given to his work nonetheless.

Accepting this situation as inevitable, Altındere plays with the changing status of his identities and the expectations around them. He borrows from a palette of historical and modernist sources; he makes up absurdist scenarios of exotic Istanbul, Anatolia or Mesopotamia while translating and publishing important theoretical work in Turkish; he supports fellow artists while provoking the ire of the guardians of Kemal Atatürk's legacy. There is always an immediacy about his work that is compelling to see. The images he makes, or the video scenarios he edits, have a surrealist touch that is borrowed from European prototypes but adapted to the age of narrative art. Much appears tongue-in-cheek at first glance. This is evident from his earliest collaged or manipulated photographs such as *Homage to Toulouse Lautrec* and cuts a straight line through his maturing oeuvre to scenes from the *Mesopotamian Trilogy*, where a businessman walks on water or a minaret emerges out of a lake.

This hybridising of cultural sources and activities reflects a certain dynamism that is to be found in the former Ottoman territories these days. Although I hesitate to say so for fear of exaggeration, it does feel as though the changes that the globe is currently undergoing are of epochal importance. By recognising the transformative nature of what is going on at the economic and political levels, it may help the west construct a much needed new map of the world in its head. For Altındere belongs to a generation of artists emerging not only in Turkey but also in a number of neighbouring states for whom the artistic products of modernism and post-modernism are effectively antique forms made for a past society. They are 'our antiquity' in T J Clark's use of the word; a past that is gone but yet remains a source of contemporary possibility.¹

A loose community of artists confident in grasping this condition exist

1. To quote T J Clark's crucial observation in full: "Now I sit down to write my introduction, I realize that what I had taken for a convenient opening ploy – the fragments, the puzzling scholars, the intervening holocaust – speaks to the book's deepest conviction, that already the modernist past is a ruin, the logic of whose architecture we do not remotely grasp. This has not happened, in my view, because we have entered a new age. That is not what my book title means. On the contrary, it is just because the 'modernity' that modernism prophesied has finally arrived that the forms of representation it originally gave rise to are now unreadable. (or readable only under some dismissive fantasy rubric – of "purism", "opticality", "formalism", "elitism", etc.) The intervening (and interminable) holocaust was modernisation. Modernism is unintelligible now because it had truck with a modernity not yet fully in place. Post-modernism mistakes the ruins of those previous representations, or the fact that from where we stand they seem ruinous, for the ruin of modernity itself – not seeing that what we are living through is modernity's triumph. Modernism is our antiquity, in other words, the only one we have." Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism, University of California Press, 1999. ia Presis, 1999.

in the geographies outwith the core western states. Not all of them know each other, but they might include, in no particular order, Sener Ozmen's direct reflections on life in Diyarbakir, the subtle refusal to submit to historical determinism in the work of the Arab Image Foundation in Beirut with artists such as Rabih Mroué, Akram Zaatari and Walid Raad, Hassan Khan's performance and video in Cairo and, in their different ways, the fictions of Khaled Hourani and Khalil Rabah in Palestine. West of Istanbul, this unavowed group might also encompass Dan and Lia Perjovschi in Romania, Erzen Shkololli in Kosovo, Luchezar Boyadjev in Sofia and IRWIN in Ljubljana. All of the above, along with Altindere, seem to breathe in hybridity and diversity without concern. They have a capacity to mix and sample without hesitation, making fictions that play with documentary or other given material or, when it doesn't exist, simply manufacture what is needed, while their artistic practices are always combined with organisational and community responsibilities. The liberation from discipline that their practices represent is perhaps best illustrated by the text of a film called *The Old House* by Rabih Mroué. To the backdrop of a house suspended between demolition and construction, the artist recounts a short narrative about the equal value of, remembering and forgetting when trying to grasp meaning in the world. This is not a repetitive process

because that would imply an origin that could be repeated and as Mroué says: '... what know we of beginnings?'. This 'we' that is never described in the text but could, in one possible reading, refer precisely to this loose group of artists, individuals who have already moved beyond an understanding of modernity as a part of contemporary reality and understood it as antiquity, a doctrine that is still largely heresy to large parts of western Europe. Thus released from its dictats and forbidden zones, these artists can make art and tell stories about and for their here and now and share that with a broad international audience.

I recalled Rabh Mroué's film when I first saw the photograph called *Carpetland* by Halil Altindere. The work shows a quite vast, flat landscape on which are spread thousands of traditional Anatolian carpets. They are withering a little under the hot sun. At first the image might suggest a mass outdoor prayer hall but it is actually more or less what its title suggests. Here newly manufactured carpets are being aged by the weather for sale as 'authentic' old carpets in the tourist bazaars of Istanbul. This play with the land of Anatolia and Mesopotamia as the 'historical weight' behind new, commercial Istanbul touches in the politics, memory and clichés of the region in a similar way to Mroué. While Beirut is known for tumbling architecture and burnt out

buildings, the Asian part of Turkey is a traditional carpet- or kilimland, an artistic practice associated with the origins of the Turks in Central Asia. Thus, to see this tradition both commercially exploited and spread out on the land that the Turks came to occupy is to invest the image with a hybridity of antique and contemporary references crossing time and place and culture. These radical juxtapositions of technology, culture, tradition and innovation are constantly present in the Mesopotamian trilogy where difference simply co-exists, often humorously. One example may serve for many others. In *Dengbejs*, the singers of Kurdish love songs and political protest seem completely bound within their cultural essentialism. These songs were banned for a time under the Evren dictatorship in Turkey and represent something pre-Islamic in Kurdish culture. Yet, when the camera pans out to reveal the ancient wooden building where the singing takes place, we find it perched on top of a ten-storey skyscraper in the centre of a bustling, contemporary Diyarbakir. These buildings on top of buildings, which are common in South America and Africa as well, are perfect examples of hybrid, provisional architectural solutions, designed for need and unconcerned with their literal lack of foundations. While questions could rightly be asked about their long term safety, they represent a way of dealing with the migration of forms and cultures that is hard to dismiss as

simple copying or inferior versions of the supposed original.

Which brings us back full circle to where we started thinking about culture or cultures, essentialism or hybridisation. In Altindere's work, symbols are in flux, moving backwards and forwards in time, yet what remains a constant, literal presence is the earth itself. Throughout *Mesopotamian Trilogy*, and other works, people are buried in it, others discover sources of light or till the soil with tractors. This earth is what literally grounds us, positions us in relation to the spinning of cultural history all around. It is humans who are malleable, while always being located and having to manage the environment in which they find themselves. When Altindere covers his face on his Turkish identity card, his head in his hands, we perhaps come closest to how we operate outside this earthy tactility (*Dances with taboos*). In the face of cultural, linguistic and national identifications, humans seem quick to classify others but when faced with the need for self-definition, it is always nuanced, full of denials or merely partial agreement. A double consciousness seems to operate here and Altindere's achievement is to give concrete form to this doubleness in a series of works that are diverse in media but united in their concern for what it is to be a person under the sun.

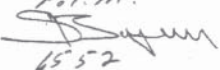





C-Print Foto, Diasec, 100 x 170 cm

MUVAFFAKATLI EV ARAMA VE İFADE
TUTANAĞI

06.10.1999 tarihli ve 150 sayılı 155 Polis İmdat Telefon İhbar Tutanağı içerisinde Kızıltoprak İtri Dede Efendi Sok No 20/2 sayılı adreste ikamet eden Halil isimli bir şahsın satanist faaliyetler gösterdiği ve ayrıca aynı adreste morg bulunduğu tarafımıza bildirilmesi üzerine adı geçen adrese gidilmiş, gerekli emniyet tedbirleri alınarak kapı çalınmış ve bu adreste ikamet eden şahse konu Halil ALTINDERE (1971 sürecü doğumlu, Mersinliçel/İzmirlik, Ali öglü) refakate alınarak ve kendisinin izni alınarak 1 salon, 2 oda, antre ve mutfak, banyo, tuvalet-ten oluşan adres aranmış olup, adreste bir adet 5 çekmeceli, kapak-sız ve içerisinde sanatsal fotoğraflar bulunan ayrıca 10-27 Aralık 1997 tarihinde AKM de sergilenmiş olan tablo tabut bulunmuş, aramaların akabinde satanist faaliyet gösteren herhangi bir yayın-nesriyat ve portre, resim v.s. şeylere rastlanılmamış olup, Halil ALTINDERE isimli şahsa sorulduğunda Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde Master yaptığını aynı zamanda profesyonel Resim Sanatçısı olduğunu yurt içi ve yurt dışında Kültür Bakanlığı bünyesinde bir çok sergiler yaptığını ve eserlerini burada sergilediğini, morg olarak ihbar edilen tabutun da bu sergilerde sergilediğini beyan etmiş, kendisini ihbar eden mahalledeki kişilerin de çağdaş sanattan anlamadıklarını, bunu da hiç medemeyerek ihbarda bulduklarını ve kendilerinden şikayetsiz olduğunu belirtmiştir.

Adı geçen Halil ALTINDERE isimli ev sahibine aramamızdan dolayı evinde ve kendisinde herhangi bir zarar-zıyanımızın olup olmadığını sorulduğunda, zarar-zıyan olmadığını şeklinde cevap almış, iş bu tutanağı tarafımızdan tanzim edilerek ev sahibi Halil ALTINDERE ve evi kiralayın mal sahibi Fatma Feriha İZLADİOĞLU ile birlikte imza altına alınmıştır. 27.10.1999 saat 13.00

Solcu BAYHAN Mehmet ŞEŞİN Halil ALTINDERE
Pol. M. Pol. M. Ev sahibi
  
4552 4557
Fatma Feriha İZLADİOĞLU
Hızurun - Mal sahibi


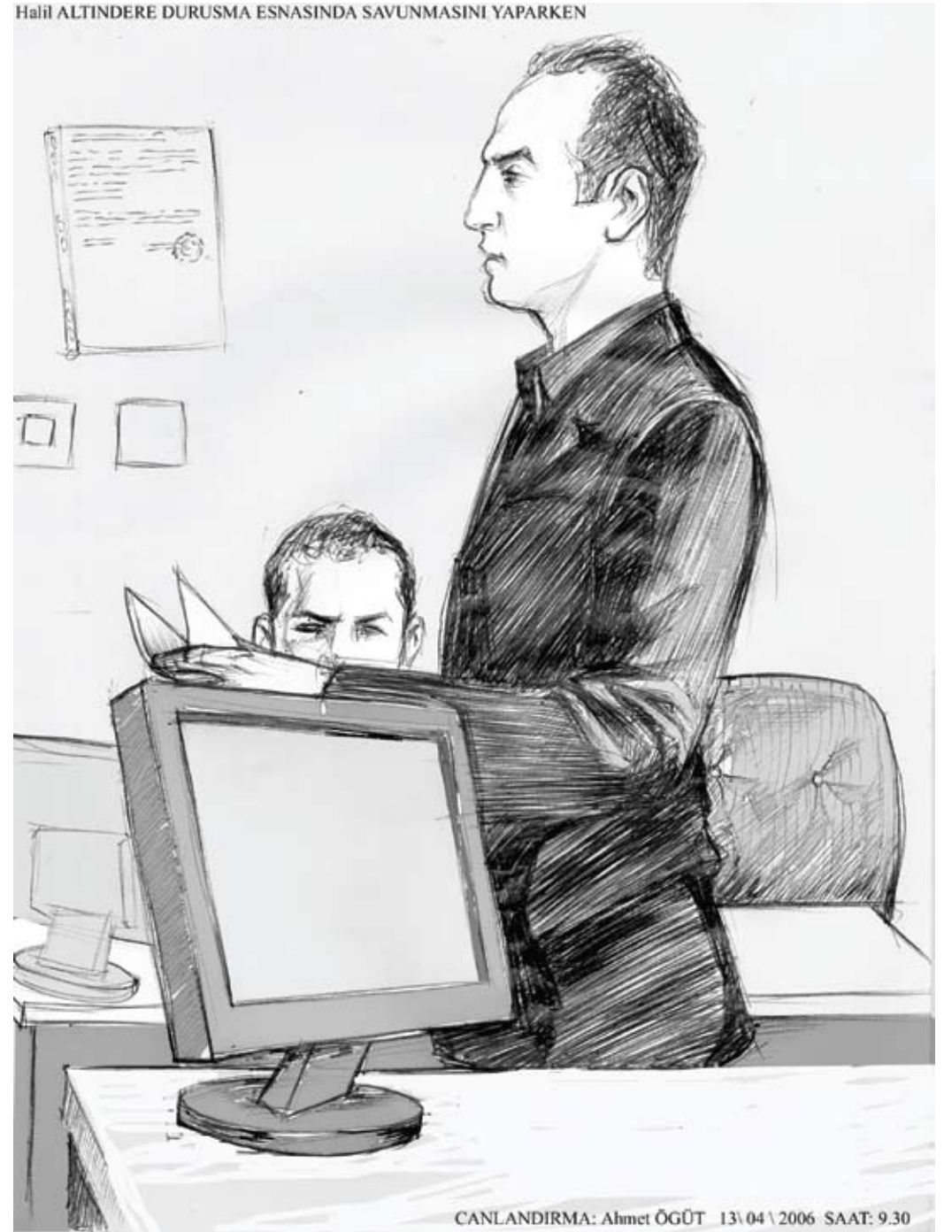
Cihan,
Halil Kad. Hög Asayis
Şabede (Yeldegirmeni)
Seninde muhtaka oraya
gitmen gerekiyor. Korkma
önemli bir şey değil
Vahit.
6.10.1999 Saat: 22⁰⁰



Informe policial y nota de Vahit Tuna tras la pieza

Deconstruction of a death que provocó una acusación de satanismo

Halil ALTINDERE DURUSMA ESNASINDA SAVUNMASINI YAPARKEN



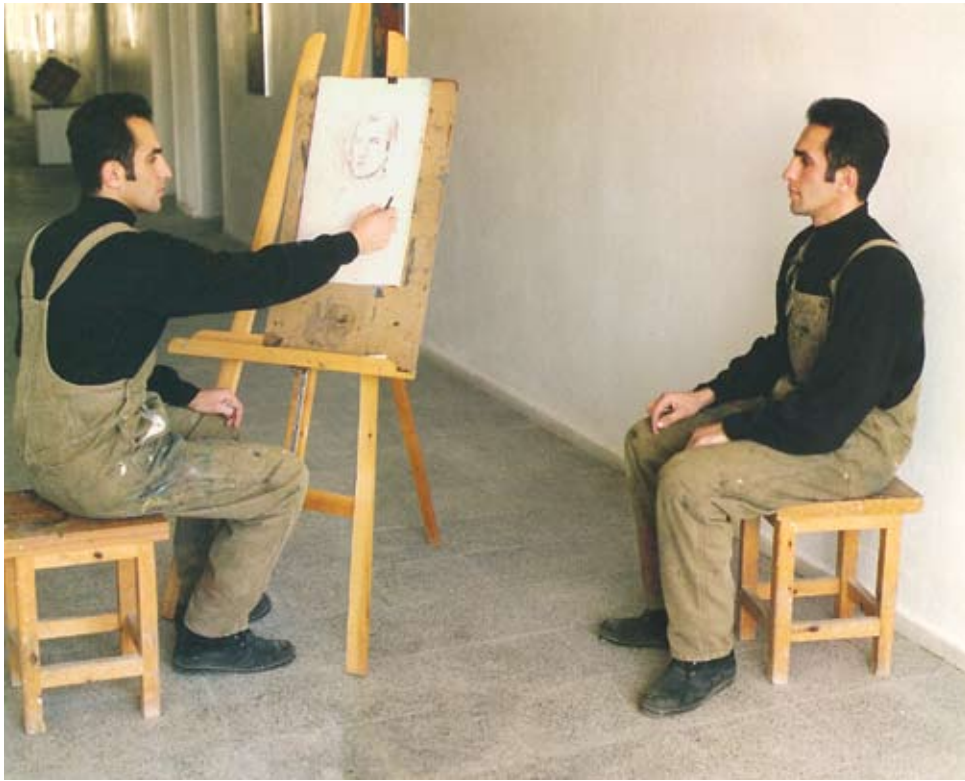
CANLANDIRMA: Ahmet ÖGÜT 13/04/2006 SAAT: 9.30

“Halil Altındere en el tribunal defendiéndose él mismo”
durante el caso 301 provocado por el catálogo de la exposición *Free Kick*

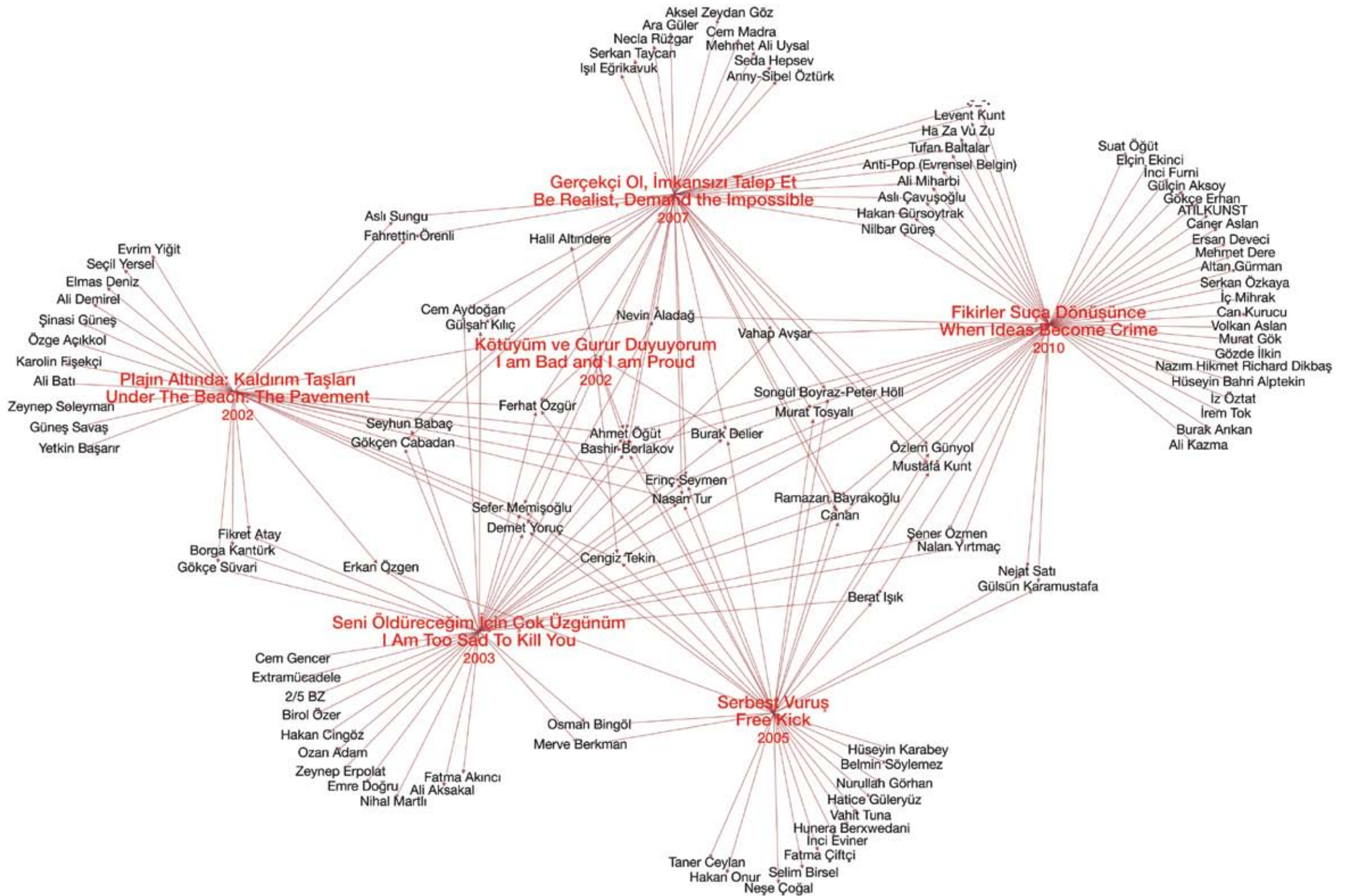


Performance de Halil Altındere en que realiza el símbolo del dólar en una pintura de Esad Tekand en la Urtart Art Gallery de Estambul

RED DE ARTISTAS PARTICIPANTES
EN EXPOSICIONES COMISARIADAS
POR HALİL ALTINDERE



C-Print Foto, marco, 40 x 50 cm



Los nombres situados adyacentemente son "estructuralmente equivalentes", teniendo conexiones con la misma exposición en la red.

Under the Beach: The Pavement
Plajın Altında: Kaldırım Taşları.
Exposición comisariada por Vasif Kortun

Names positioned adjacent are "structurally equivalent", meaning they have connections to the same exhibitions in the network.

Under the Beach: The Pavement
Plajın Altında: Kaldırım Taşları.
Exhibition curated by Vasif Kortun

NETWORK MAP
OF ARTISTS PARTICIPATING
IN HALİL ALTINDERE'S EXHIBITIONS

BAILANDO
CON TABÚES

BAILANDO CON TABÚES

La actividad del arte contemporáneo se extiende actualmente sobre todos los espacios donde se desarrolla la vida. El trabajo sobre cómo se constituye, a menudo fantasmáticamente, la realidad y sobre el despliegue de lo real, de lo que subyace bajo los velos de la fantasía, se presenta como uno de los lugares de posibilidad más fecundos para la reflexión y la acción artística. Y si bien en su práctica expandida el arte ha colonizado todas las esferas de la vida también se puede afirmar que ha abierto espacios de experimentación y fricción que provocan otros modos de operar sobre nuestro presente. En ese presente el espacio de lo político y sobre todo de lo policial, con sus narrativas oficiales, sus mecanismos de control, sus instituciones disciplinarias y sus tabúes continua siendo un campo de actuación privilegiado en los discursos del arte contemporáneo.

Las prácticas de transgresión de las vanguardias artísticas se han ido desplazando y transformando en microprácticas “activistas” que ya no tratan de enfrentar una crítica al “sistema” sino más bien interferir, resistir y descolonizar las formas de coerción social y los códigos culturales de representación simbólica que se imponen desde los espacios de poder, así como los procesos y dispositivos que definen esos

códigos y normas¹. El arte, en suma, despliega una serie de propuestas y prácticas que intentan deconstruir cualquier verdad entendida como natural o trascendente así como desmascarar los significados aprendidos y las técnicas especulativas tanto de los aparatos disciplinares y los discursos hegemónicos sobre la sociedad como de la cultura de masas.

En este marco que toma lo institucional y lo disciplinario como materia de pensamiento y acción se inscribe el trabajo de Halil Altındere, que continua así una ya larga genealogía de crítica institucional que, aunque ha ido variando a lo largo del tiempo desde su emergencia en los años 60, se puede decir que constituye una práctica ejercida por artistas y dirigida contra las instituciones (artísticas), como una crítica de su(s) función(es) social(es) ideológica(s) y de representación. Si bien no es el momento de repasar aquí el complejo debate sobre los desarrollos y aporías de la crítica institucional en el terreno del arte contemporáneo, así como sus diversos desarrollos y transformaciones, si cabe destacar y rescatar su potencial como herramienta de análisis crítico y forma de articulación diferencial sobre una configuración institucional dada.²

1. Foster, Hal: “Recodificaciones. Hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”, en *Modos de Harcer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Editado por Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp p.7.

2. Sheik, Simon: “Notes on Institutional Critique”, <http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/es>. (Último acceso 3 enero 2013)

Altindere se emplea a fondo en el cuestionamiento de las estructuras de poder y control de su entorno inmediato, el estado y la nación turca, el que mejor conoce y vive, y sobre el que le interesa actuar. Y es importante destacar esta práctica específica y contextual para entender las formas y el alcance de su trabajo, en su pretendida intención de desvelar “lo real” que se oculta tras la realidad construida y aceptada, así como mantener una posición autoconsciente en el entramado de una opaca red de sentido que lo atraviesa y de la que a veces es muy difícil sustraerse.

En su ensayo *Los siete velos de la fantasía*, en el que se elabora desde una perspectiva lacaniana los límites de la fantasía así como la efectividad de esta en los conflictos ideológicos y políticos contemporáneos (los nuevos fundamentalismos étnicos y la obscuridad inherente al poder), Žižek afirma que “La estratagema del verdadero arte es la de manipular la censura de la fantasía subyacente de tal modo que la falsedad radical de esta fantasía se torne visible”, porque además “la relación entre la fantasía y el horror de lo Real que oculta es mucho más ambigua de lo que pudiera parecer: la fantasía oculta este horror, pero al mismo tiempo crea aquello que pretende ocultar, el “punto de referencia reprimido”³. Aunque poner el miedo o

el asco a buen recaudo bajo narrativas tranquilizadoras es un mecanismo de defensa que todo ser humano activa para liberarse de la pesadilla de lo real Altindere ha entendido que es en su desvelamiento, en esa *distancia de la fantasía* desde donde hay que trabajar.

En la serie de pinturas dedicadas a los jefes de estado y la primera dama, realizada entre 2010 y 2011 el artista pone en marcha una operación interesante en este sentido. El paso de la fotografía de prensa a pintura provoca una alteración en la percepción de la imagen. Individualizada de su contexto y expuesta en su gran formato, propone una nueva mirada sobre la historia y descubre los discursos unívocos de los poderes imperantes, mostrando la construcción fantasmática del ejercicio del poder, como es fácil apreciar en la obscenidad de esa primera dama (por otro lado modélica) que empuña una pistola o en la ficción construida que representa al primer ministro repasando “la situación de las tropas” sobre el terreno. “Podemos ver claramente cómo la fantasía está del lado de la realidad, cómo soporta el “sentido de realidad” del sujeto: cuando el marco fantasmático se desintegra el sujeto sufre una “pérdida de realidad”, y comienza a percibir la realidad como un universo irreal, pesadillesco, sin una base ontológica firme; este universo pesadillesco no es una mera fantasía sino, por el contrario es lo que queda de la

realidad cuando esta pierde su apoyo en la fantasía”⁴ continua Žižek. La cualidad aurática y simbólica de la pintura, que intensifica a su vez su efecto real, permite asimismo una reconsideración de la historia colectiva, rescatando historias del olvido o desenmascarando con ironía los discursos oficiales del poder.

Otra de las obras más interesantes en este sentido es la figura de cera de *Pala the Bard*, la única en su primera exposición colectiva en Estambul en 2008, que mostró en la calle mientras la galería estaba cerrada. *Pala the Bard* es el retrato en cera de una figura marginal que deambula incesantemente por el centro de la ciudad y que todo el mundo ve cada día, una presencia urbana precaria que introduce otra experiencia de vida, otro tiempo en la urbe globalizada que se esfuerza por demostrar su vitalidad y sus sólidas estructuras de poder. Altindere elabora una figura de cera, un dispositivo folclorizado y grotesco, que nos habla del culto al poder en la figura de los gobernantes, en este caso dedicada a un ser marginal, aquel que representa la otra cara, ese otro interiorizado en el que todos nos reflejamos para salvaguardar nuestros miedos. Pero con este gesto Halil también habla de los lugares del arte, y no tanto como una crítica al sistema galerístico y una reivindicación de espacios alternativos,

sino más bien como el verdadero lugar donde se encuentra el arte, en la calle, en la ciudad, en las organizaciones colectivas, en las subculturas, en los objetos cotidianos y en el lenguaje. El arte como interferencia en el despliegue de la vida cotidiana, como práctica de incisión en la realidad para provocar una energía ciudadana, emancipatoria y crítica. Lo alternativo en su caso está en su peculiar utilización de las formas que provoca desvíos de sentido de lo “institucional”.

Mostrar irónicamente las inconsistencias de las fantasías del poder ha sido una de las estrategias de la acción artística de Altindere, a menudo mediante la manipulación hábil e inteligente de sus mismos mecanismos. En sus primeras obras Altindere se concentró en los dispositivos de control de la identidad que son comunes a casi todos los seres humanos organizados en sociedades disciplinares, formas de identificación basadas sobre todo en la idea de la fotografía como índice y huella. Pero el discurso sobre la fotografía nos ha enseñado que lo que allí se ve difícilmente nos representa. Halil manipuló en varias ocasiones la fotografía del documento de identidad suyo o de personas conocidas; en una ocasión sustituyendo la foto oficial por torsos desnudos (*Naked ID*, 1997); en otra, *Deterritorialisation*, 1996, eliminando sus bocas, como negación de su palabra, e introduciendo una lista de

3. Žižek Slavoj: *Los siete velos de la fantasía*, Siglo Veintiuno editores. México 1999, pp.15 y 26.

4. Žižek, Slavoj: *op. cit.*, pp.31

personas desplazadas, y aún en otra, *Dance with Taboos II*, 1997 con su rostro en movimiento, andando hasta su desaparición. La representación “oficial” y pretendidamente neutra que quiere el poder sufre el asalto de lo inmanente, del cuerpo, de la vida física y de la posibilidad de cambiar e incluso de salirse de esa identidad, de ese “marco”.

En otra de sus obras más sutiles en lo que se refiere al desvelamiento del trasfondo obscuro de todo poder, y más poéticas en lo que tiene que ver con su formalización, *Welcome to the land of the lost*, Altindere restituye la ausencia de 12 personas desaparecidas en los sellos de correos, sustituyendo sus retratos por las imágenes y rostros representativos de la significación nacional. Como una metáfora de propagación vírica, la presencia fantasmática de los desaparecidos, la cara oculta y obscena del poder, queda restituida, al menos como imagen y memoria.

Como ha señalado Süreyya Evren, Altindere es un “maestro en la distorsión cultural sobre los símbolos de la representación nacional”⁵ adoptando un estilo de provocación que tendría uno de sus orígenes en el dadaísmo y una confirmación en la performatividad fluxus y en su idea del anti-arte. En su obra *One Turk Equals*

the World, 1998 un slogan nacionalista es convertido en objeto de arte sólido y pesado realizado a partir de bombillas que en su interior albergan figuritas racistas-nacionalistas en su interior. Como también comenta Süreyya Evren este aspecto del trabajo descifra la infiltración de los signos nacionalista en la vida cotidiana. Halil no produce palabras sobre el nacionalismo sino que toma los objetos que el nacionalismo usa cuando se expresa a sí mismo y danza con ellos, es su modo de escapar de ellos, o los critica con humor. Si no puede con ellos los reintrepreta, les da la vuelta. O como apunta Roland Barthes “Puesto que el mito nos roba, ¿por qué no robar al mito?”. Este robo de mitos le servirá a Hal Foster para justificar algunas estrategias del arte en su relación con lo político en las prácticas actuales: “Básicamente en arte, el ‘robo de mitos’ busca restaurar el signo original a su contexto social o hacer imposible el signo mítico, abstraído, para reinscribirlo en un sistema contra-mítico. En el primer caso, el signo resulta reclamado por su grupo social, en el segundo, el signo reapropiado es rastreado, reevaluado y redirigido.”⁶

En la última década Altindere acentúa en su trabajo el elemento humorístico, a veces irónico y otras veces más cómico pero siempre manteniendo sus

formas de acción directa y dirigida contra la maquinaria del estado y su despliegue “policial”. Del mismo modo se sumerge, para desactivarlos, en los códigos de la tradición, que imponen conductas consideradas “naturales”, pero que son construcciones ideológicas al servicio del mantenimiento de las costumbres y las tradiciones en formas efectivas de pacificación social. Los objetos poéticos, a veces invadidos de un humor negro, como su obra *Das Kapital*, 2009, en la que el libro de El Capital alberga un revólver o en *Boxing Bag* (2012), hecho de mármol así como el batidor-taladro de su autorretrato como cocinero, inciden en el poder inmanente y en las rupturas de sentido de lo cotidiano como forma de interferencia y transformación. En los últimos años Altindere trabaja no solo desde el objeto sino cada vez más desde la imagen, lo que le permite ir más allá en su empeño de mostrar lo real y sus fantasías y de ofrecer nuevas formas de ver, salirse de las imágenes “representativas” haciendo visibles imágenes que despierten nuestra sensibilidad, nuestra capacidad de asombro, dimensiones de nuestra existencia en franca retirada ante la imposibilidad de sustraerse a la maquinaria dominante, que impone un sentido único a todo lo que toca. Como ha señalado el artista argentino Eduardo Molinari “Hoy en día el desafío descolonizante ocurre de modo multipolar, y si bien hay una cartografía heredada de los imperialismos y colonialismos

del pasado, hoy esta fuerza opresiva y dominante se vale de otros recursos para someter nuevas gentes y territorios a su servicio. Por ello, lo interesante de la lucha descolonizante de hoy es que nos desafía a buscar preguntas comunes a problemas comunes en todas las distintas latitudes del mundo adonde el capital sigue pretendiendo imponer modos de vida, aplanando la biodiversidad cultural y ambiental. Y aquí, el arte, con su capacidad de hacer materialmente visible lo que hasta segundos antes era “pura imaginación”, muestra sus aún filosos dientes políticos, sus potencias de resistencia y subversión”.⁷

En su *Mesopotamia Trilogy*, compuesta de los videos *Dengbêjs*, 2007; *Mirage*, 2008 y *Oracle* 2010 el asombro y el humor son los medios de los que se sirve el artista para mostrar la relación que se establece con la historia, con los orígenes y las genealogías de lo presente así como con los espacios físicos donde transcurre la vida. Mediante recursos imaginativos cercanos a estrategias surrealistas y por medio del humor, Altindere utiliza la narración como modo de deformar, intensificar y desjerarquizar la realidad del progreso, mostrando su máscara cómica y siniestra. Mediante esas imágenes, el artista, como el cómico, interpela directamente al espectador para que le pueda acompañar

5. Evren, Süreyya: *Dance with the Land of the Lost*, Estambul, Yapi Kredi Publications.

6. Foster, Hal: *op.cit.*, pp. 116

7. Eduardo Molinari en conversación con Nuria Enguita Mayo, *Afterall*, nº 30, pp. 66

en su danza, para que el otro se identifique, poniendo en funcionamiento todo el arsenal de códigos compartidos y de complicidades en juego. Esas imágenes, asombrosas y ridículas a veces, como el hombre vestido de traje haciendo “surf” sin moverse en un agua estancada en *Oracle*, provocan una risa superficial, pero que, como señala Monica Vinasoro, es una risa “potencialmente creadora, capaz de transvalorar, alterar jerarquías, desencantar y desacralizar”⁸. La risa, lo cómico, nos hace sustraernos a lo trascendente, procura el desajuste de las narrativas autoconstruidas y nos coloca de lleno en la historia, en la finitud de las cosas de este mundo.

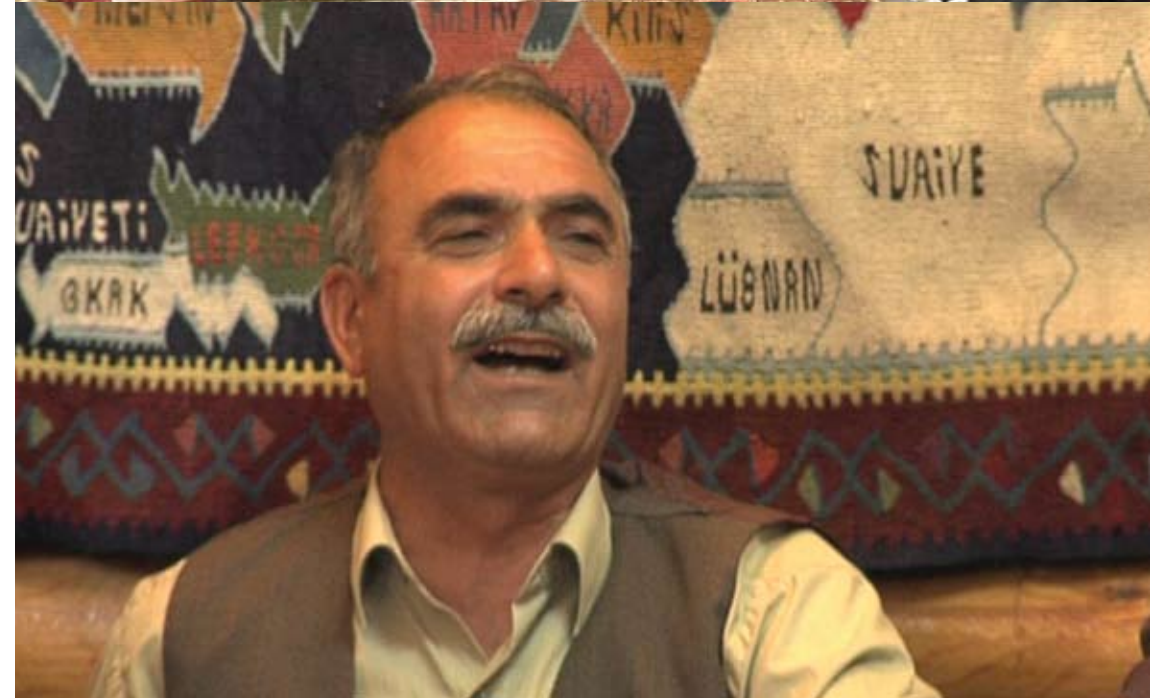
Halil Altindere muestra con su trabajo que, en un momento de desencanto y cierta incapacidad de representar estéticamente nuestro tiempo, en un momento en el que todo vale, en el que la parodia se ha convertido irremediablemente en pastiche, y en el que casi no tiene sentido la transgresión, aún es posible hacer “presentes” ciertas imágenes e historias que con su capacidad de asombro cuestionan nuestra realidad e impulsan nuestra conciencia crítica. A esto parece referirse su video *Who Shot the artist*, en el que el artista pasea por un centro comercial hablando sobre la situación del arte contemporáneo

8. Vnasoro, Mónica, en “Los tortuosos caminos de la ironía y lo cómico”, en la revista digital *figuraciones, teoría y crítica de artes*, n° 3, abril 2005, Instituto Universitario Nacional de Arte – IUNA Crítica de Artes, Buenos Aires. (Último acceso 3 enero 2013)

en Turquía y no reacciona ante los disparos que manchan su camisa de pintura roja. Ahí queda la pregunta, pues pueden disparar al artista pero este no dejará de hablar ni de convocar sus imágenes, para desenmascarar la ficción en la cual se basa el nexo social del poder existente y desvelar su fantasía implícita.

Quiero terminar este texto haciendo referencia al Altindere mediador, en sus facetas de curador y editor de una revista de arte contemporáneo, para incidir en cómo, a pesar de su preferencia por un estilo claro y directo en su práctica artística –que utiliza las técnicas de montaje, descontextualización, trucos visuales, juegos de palabras, e imágenes asombrosas cercanas al surrealismo para mantener la capacidad de asombro–, en su vida más pública ha mantenido una posición compleja en el mapa cultural, social y político de su país. Al contrario que en su práctica de creación, en su posición curatorial y en su vertiente más discursiva, ha trabajado desde una posición silenciosa, infiltrándose en las estructuras del poder institucional artístico establecido, sorteando sus propios procesos de identificación, su identidad y sus mitos particulares, manipulando y *bailando* con las fantasías reprimidas de su cultura. Altindere propone, con el conjunto de su práctica, un acto de autonomía en el arte que no tiene nada que ver con el arte autónomo y sí con una forma de actuación

política y estética capaz de incidir e interferir en las fronteras de lo que nos sujeta y da forma a nuestra subjetividad.



De la trilogía mesopotámica
Video, 15' 30''



De la trilogía mesopotámica
Vídeo, 15' 30''





De la trilogía mesopotámica
Vídeo, 10' 20''



De la trilogía mesopotámica
Vídeo, 10' 20''



De la trilogía mesopotámica
Video, 7' 20"



De la trilogía mesopotámica
Video, 7' 20"



De la trilogía mesopotámica
Video, 7' 20"

DANCING WITH TABOOS

DANCING WITH TABOOS

Today's contemporary art activity extends to all the spaces where life is carried out. Working on how reality is constituted, often phantasmagorically, and on the display of reality, on what lies behind the veils of fantasy, offers one of the most fruitful areas of possibility for reflection and artistic action. And although in its expanded practice art has colonised all spheres of life, one can also affirm that it has opened up spaces of experimentation and friction that provoke other modes of operation regarding our present. The space of the political, and above all of the police, in this present, with its official narratives, its mechanisms of control, its disciplinary institutions, and its taboos, continues to be a field of privileged action for the discourses of contemporary art.

The practices of transgression of artistic avant-gardes has been shifting and transforming itself into micro-practices that are *activist* and which do not aim at a critique of the "system", but instead to interfere, resist, and decolonise the forms of social coercion and the cultural codes of symbolic representation imposed from the spaces of power, just as much as the processes and apparatuses that define these codes and norms¹. Art, in short, unfolds a series of proposals and practices that intends to decon-

struct any truth regarded as natural or transcendent, as well as unmask the learned meanings and speculative techniques of the disciplinary apparatuses and the hegemonic discourses on society, just as much as of mass culture.

The work of Halil Altındere is inscribed within this framework, one which takes the institutional and the disciplinary as its material for reflection and action, continuing a long genealogy of institutional critique that, although it has evolved in the course of time since its emergence in the 1960s, can be said to constitute a practice exercised by artists and directed *against* (artistic) institutions, as a critique of its (their) social and ideological function(s) and of representation. Even if this is not the place to review the complex debate on the evolution and contradictions, just as much as on the diverse developments and transformations, of institutional critique in the field of contemporary art, one must emphasise and recuperate its potential as a tool of critical analysis and a form of differentiated articulation for a given institutional configuration.²

Altındere employs a profound questioning of the structures of power and control of his immediate environ-

1. Foster, Hal: "Recodificaciones. Hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo", in *Modos de Harcer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*, edited by Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte and Marcelo Expósito. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p.7.

2. Sheikh, Simon : "Notes on Institutional Critique", <http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/es>. (last accessed on 3 January 2013)

ment, the Turkish nation and state, the environment he knows best and lives in and the one he is most interested in acting on. It is vital to stress this specific and contextual practice, in order to understand the forms and extent of his work in its intended aim of exposing “the real” hidden behind a constructed and accepted reality, just as much as of maintaining a self-conscious position in the labyrinth of an opaque network of meaning that penetrates it and from which it is very difficult to extract oneself.

In his essay *The Seven Veils of Fantasy*, in which he elaborates from a Lacanian perspective on the limits of fantasy and its effectiveness in ideological and political conflicts (the new fundamentalisms and the obscenity inherent in power), Slavoj Žižek affirms that “the artifice of ‘true’ art is thus to manipulate the censorship of the underlying fantasy in such a way as to reveal the radical falsity of this fantasy,” because “the relationship between fantasy and horror of the Real it conceals is much more ambiguous than it may seem: Fantasy conceals this horror, yet at the same time it creates what it purports to conceal, its “repressed” point of reference.”³ Although safeguarding fear or disgust behind tranquilising narratives is a mechanism of defence that all human beings activate to

free themselves from the nightmare of the real, Altindere has understood that it is in its unveiling, in that *distance of the fantasy*, from where one has to work.

In this sense, the artist has set in motion an interesting operation with his series of paintings dedicated to the chiefs of state and the First Lady, realised between 2010 and 2011. The rendering of the paintings from a press photograph provokes an alteration in our perception of the image. Individualised from its context and presented in a large format, he proposes a new look at history and exposes the univocal discourses of the ruling powers, demonstrating the phantasmagorical construction of the exercise of power, as can be easily appreciated in the obscenity of that First Lady (who in other respects appears a model) holding a pistol, or in the fiction of the Prime Minister reviewing “the situation of the troops” on the ground. “Here we can see clearly how fantasy is on the side of reality, how it sustains the subject’s ‘sense of reality’ and starts to perceive reality as an ‘unreal’ nightmarish universe with no firm ontological foundation; this nightmarish universe is not ‘pure fantasy’, but, on the contrary, that which remains of reality after reality is deprived of its support in fantasy”⁴ continues Žižek. The auratic and symbolic

quality of painting, which simultaneously intensifies its real effect, allows a reconsideration of collective history, rescuing stories from oblivion and by means of irony unmasking the official discourses of power.

Another of the most interesting works in this sense is the wax figure of *Pala the Bard*, the only one in his first solo exhibition in Istanbul in 2008, which he exhibited in the street while the gallery was closed. *Pala the Bard* is the portrait in wax of a marginal figure who incessantly wanders the centre of the city and whom everyone sees every day, a precarious urban presence who introduces another experience of life, of another time, into the globalised metropolis that strives to demonstrate its vitality and its solid structures of power. Altindere has created a wax figure, a folkloric and grotesque apparatus, that speaks to us of the cult of power in the figure of the rulers, in this case dedicated to a marginal being, one who represents the other face, the internalised other in which we all reflect ourselves to save us from our fears. Yet with this gesture Altindere also speaks to us of the sites of art, not so much as a critique of the gallery system and as a call for alternative spaces, but rather as the true place where art is found, in the street, in the city, in the collective organisations, in the subcultures, in everyday objects, and in language. Art as interference in the carrying out of everyday life, as a practice of

incision in reality in order to provoke a civic, emancipatory, and critical energy. The alternative in his case lies in the peculiar use of forms that bring about detours in the meaning of what is “institutional”.

Ironically displaying the inconsistencies of the fantasies of power has been one of the strategies of Altindere’s artistic action, often by means of the skilful and intelligent manipulation of its own mechanisms. In his first works, Altindere concentrated on the apparatuses of control of identity common to almost all human beings in disciplinary societies, forms of identification based principally on the idea of the photograph as index and trace. The discourse on photography, however, has taught us that what is seen there only represents us with difficulty. On various occasions Altindere has manipulated the photo on his identity document and on that of people he knows, in one case replacing the official photo with naked torsos (*Naked ID*, 1997); in one work, *Deterritorialisation*, 1996, eliminating their mouths, as a negation of their word and introducing a list of banished people; and in another, *Dance with Taboos II*, 1997, with his face in motion, moving until it disappeared. The “official” and supposedly neutral representation that power desires is assaulted by the immanent, the body, physical life, and by the possibility of changing and even stepping out of this identity, out of this *framework*.

3. Žižek, Slavoj: *The Plague of Fantasies*, London/New York, Verso, 1999, p. 20 and p. 7.

4. Žižek, Slavoj: *op. cit.*, p. 66.

In another of his most subtle works as regards the disclosure of the obscene background of all power, and more poetic as regards its formalisation, *Welcome to the Land of the Lost*, Altindere restores the absence of 12 disappeared people in postage stamps, replacing their portraits with the images and faces representative of national meaning. Like a metaphor of viral propagation, the phantasmagorical presence of the disappeared, the hidden and obscene face of power, is reinstated, at least as image and memory.

As Süreyya Evren has remarked, Altindere is “a master of the cultural distortion of the symbols of national representation”, adopting a style of provocation that has some of its roots in Dadaism and in the confirmation of Fluxus’ performativity and its idea of anti-art. In his work *One Turk Equals the World*, 1998, a nationalist slogan is converted into a solid and heavy object of art, realised with light bulbs that in their interior contain small racist-nationalist figures. As Süreyya Evren also notes, this aspect of the work deciphers the infiltration of national signs in everyday life. Altindere does not produce words about nationalism but instead takes the objects that nationalism uses when it expresses itself and criticises them with humour

or dances with them – this is his way of escaping from them. If he cannot deal with them he reinterprets them, turning them upside down. Or as Roland Barthes writes, “Since myths rob us, why not rob myth?”. This robbery of the myth served Hal Foster to justify some of the strategies of art in its current practice as regards its relationship with the political: “Basically, in art, the ‘robbery of myth’ seeks to restore the original sign to its social context or to make impossible the mythical, abstracted sign, in order to re-inscribe it in a counter-mythic system. In the first case the sign is reclaimed by its social group, in the second, the re-appropriated sign is tracked, re-evaluated, and re-directed.”⁶

In the last decade, Altindere has accentuated the humorous element in his work, sometimes ironically and other times more comically, but always maintaining his forms of action directed and aimed at the machinery of the state and its police deployment. In this way he submerges himself – in order to deactivate them – in the codes of tradition that impose behaviours considered “natural”, but which are ideological constructions in the service of upholding customs and traditions in effective forms of social pacification. His poetic objects, occasionally permeated by black hu-

mour, such as in his work *Das Kapital*, 2009, in which the book *Capital* contains a revolver, or in *Boxing Bag* (2012), made of marble just like the mixer-drill of his self-portrait as a cook, insist on the immanent power and on the ruptures of the meaning of the everyday as a form of interference and transformation. In recent years, Altindere has worked not only from the object, but increasingly from the image, which allows him to go even further in his determination to depict the real and its fantasies and to offer new ways of seeing, to escape from “representative” images, making visible images that awake our sensibility, our capacity for surprise, dimensions of our existence in plain retreat in the face of the impossibility of avoiding the dominant machinery that imposes a single meaning on everything it touches. As the Argentine artist Eduardo Molinari has pointed out, “Nowadays the challenge of decolonisation takes place in a multi-polar manner, and although there is an inherited cartography of imperialisms and colonialisms of the past, today this oppressive and dominating force makes use of other recourses for subjugating new peoples and territories. For this reason, the interesting issue in the decolonisation struggle of today is that it challenges us to find common questions to common problems in all the distinct latitudes of the world where capital continues to impose ways of life, levelling the cultural

and environmental biodiversity. And here art, with its capacity for making materially visible what only seconds before was ‘pure imagination’, demonstrates political teeth that are still sharp, its potential of resistance and subversion.”⁷

In his *Mesopotamia Trilogy*, composed of the videos *Dengbêjs*, 2007; *Mirage*, 2008; and *Oracle*, 2010, astonishment and humour are the means that the artist employs to demonstrate the relationship established with history, with the origins and genealogies of the present as well as with the physical spaces where life takes place. By way of imaginative recourses similar to surrealist strategies and of humour, Altindere utilises narration as the mode of deforming, intensifying, and de-hierarchising the reality of progress, revealing its comic and sinister mask. Through these images the artist, like the comedian, directly asks the observer to accompany him in his dance, so that the other can identify him – or herself, putting into operation all of the arsenal of shared codes and complicities. Those images, sometimes amazing and sometimes ridiculous, like the man in a suit surfing in stagnant water without movement in *Oracle*, provoke a laughter that is superficial, but which, as Monica Vinasoro states, is a laughter “potentially

5. Evren, Süreyya: *Dance with the Land of the Lost*, Istanbul, Yapi Kredi Publications.

6. Foster, Hal: *op.cit.*, pp.116

7. Eduardo Molinari in a conversation with Nuria Enguita Mayo, *Afterall*, Nr. 30, p. 66.

creative, capable of trans-valorising, altering hierarchies, disillusioning, and de-sacralising”⁸. Laughter, the comic, makes us avoid the transcendent, causes the imbalance of self-constructed narratives, and places us firmly in history, in the finitude of the things of this world.

Halil Altindere demonstrates that, at a moment of disenchantment and of a certain incapacity for aesthetically representing our times, a moment when everything goes, in which parody has been inevitably converted into pastiche, and when transgression almost makes no sense, that it is still possible to make “present” certain images and stories, which with their capacity for astonishment question our reality and stimulate our critical consciousness. This is what his video *Who Shot the Artist?* seems to refer to, in which an artist walks through a shopping centre talking about the situation of contemporary art in Turkey and does not react to the shots that stain his shirt with red paint. The question remains hanging, since they can shoot the artist but the artist does not stop talking or evoking his images, in order to unmask the fiction on which the social nexus of the existing power is based on and reveal its implicit fantasy.

I would like to conclude this text by referring to Altindere the mediator, in his facets as curator and editor of a magazine for contemporary art, in order to emphasise how, in spite of his preference for a clear and direct style in his artistic practice – which employs the techniques of montage, de-contextualisation, visual tricks, plays on words, and shocking images similar to Surrealism in order to maintain the capacity for astonishment – in his more public life he has maintained a complex position within the cultural, social, and political map of his country. In contrast to his creative role, in his curatorial position and in his most discursive aspect he has worked from a silent position, infiltrating the structures of established institutional artistic power, negotiating his own processes of identification, his identity, and his own myths, manipulating and *dancing* with the repressed fantasies of his culture. Altindere proposes, with his entire work, an act of autonomy in art, which has nothing to do with autonomous art, but with a form of political and aesthetic behaviour capable of affecting and interfering in the limits of what holds us down and of giving form to our subjectivity.

8. Vnasoro, Mónica, in “Los tortuosos caminos de la ironía y lo cómico”, in the digital journal *figuraciones, teoría y crítica de artes*, Nr. 3, April 2005, Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes, Buenos Aires. (last accessed on 3 January 2013)



Mármol
120 x 30 x 30 cm



C-Print Foto, Diasec, 100 x 150 cm



C-Print Foto, Diasec, 114 x 240 cm



C-Print Foto, Diasec, 160 x 125 cm

CONVERSACIÓN
ENTRE
VASIF KORTUN
Y
HALİL ALTINDERE

ESTAMBUL
22 DE DICIEMBRE DE 2012

CONVERSIÓN ENTRE VASIF KORTUN Y HALIL ALTINDERE

ESTAMBUL
22 DE DICIEMBRE DE 2012

VASIF KORTUN → ¿Qué nos va a proponer Ferran Barenblit en tu exposición en el CA2M de Madrid en el mes de febrero de 2013?

← HALIL ALTINDERE Bueno, Ferran y yo nos conocimos aproximadamente hace seis años, en 2007, justo después de documenta. Tras los sucesos que ocurrieron en algunas cárceles de Alemania por aquella época no habíamos podido tener la oportunidad de realizar mi proyecto titulado *15 Minutes of Freedom*, que propuse cuando me invitaron a D12 con el fin de hacer un *site specific* para Kassel. A Ferran le había gustado mucho este proyecto y habíamos hablado de que a lo mejor podríamos tener la oportunidad de realizarlo en España, en la institución que él dirigía por aquel entonces. Sin embargo no pudimos realizar el proyecto porque Ferran dejó de dirigir aquel espacio.

VK → Nos puedes recordar un poco el proyecto... Era el proyecto con un helicóptero ¿no?

← HA Si...

VK → Creo que había dos cosas relacionadas. El trabajo de Ay e Erkmen que había paseado esculturas con un helicóptero durante el Proyecto de Escultura de Münster como la única manera de superar la barrera de premisos necesarios. Y el segundo es la escena de transportar esculturas con un helicóptero de la película titulada *Roma*

de Fellini, de la que Ay e estaba al tanto. ¿Lo tuyo era pasear 15 minutos en un helicóptero a un encarcelado?

← HA El punto de partida del proyecto con el helicóptero tenía que ver más bien con las características de la arquitectura panóptica de la cárcel de Kassel. El equipo de documenta de aquel año formado por Roger Buerge y Ruth Noack daba una especial importancia a los proyectos en espacios públicos que se realizaran en la ciudad. La razón fundamental para que invitaran a los artistas a Kassel con mucha antelación era esa. Querían que salieran propuestas de proyectos que pudieran entrar en interacción tanto con la historia como con los lugareños. Mi objetivo era mostrar los proyectos en espacios públicos que se llevarían a cabo en documenta a los que vivían en la ciudad pero no tendrían la oportunidad de verlos. Con este fin iba a ponerme en contacto con los reclusos, quería realizar trabajos con ellos. Tras los ensayos, con 6 o 7 presos voluntarios, en la semana de inauguración de documenta, iban a agarrar los patines de aterrizaje de un helicóptero, naturalmente con un mecanismo de seguridad, que iba a despegar del patio de la cárcel y les iba a pasear en los cielos de Kassel durante 15 minutos y así conseguir que vieran los proyectos al aire libre. Asimismo los presos, aunque fuera por 15 minutos, iban a disfrutar de la libertad.

Otro punto crucial de este proyecto era que los encarcelados que estaban bajo vigilancia las 24 horas de los 7 días de la semana iban a convertirse en vigilantes, se iban a salvar de esa maldita vigilancia panóptica. Es decir el proceso se iba invertir.

VK → Los presos iban a vigilar desde el helicóptero a los guardias y a la cárcel...

← HA Sí... por casualidad, en esos meses dos reclusos de dos diferentes cárceles de Alemania se habían fugado y así la esperanza de realizar mi proyecto se esfumó. El director de la cárcel al principio tenía una actitud favorable hacia el proyecto, sin embargo tras los acontecimientos nos había dejado claro que no quería correr ese riesgo. Estaba preocupado de que el proyecto se convirtiera al final en un escándalo político y por eso no pudimos realizar el proyecto *15 Minutes of Freedom*. Ya sabíamos que legalmente era imposible que saliera fuera alguien que estaba cumpliendo una condena, y menos para un proyecto artístico. Pero habíamos encontrado un vacío legal. En casos normales legalmente está prohibido que un condenado se marche andando de la cárcel sin cumplir su condena. Sin embargo no había ningún artículo en las leyes que prohibiera que un condenado saliera volando con un helicóptero desde el patio sin pisar el suelo y volviera 15 minutos después de una manera segura. Quería probar si podíamos aprovechar ese

vacío legal a través del arte para que los condenados disfrutaran de la libertad aunque fuera por 15 minutos.

VK → ¿Y por qué Ferran quiso realizar este proyecto cuando estaba en el Centre d'Art Santa Monica? ¿Había un motivo específico? ¿Por qué quiso llevarlo a cabo en España?

← HA Ferran se había emocionado mucho al escuchar el proyecto. Había dicho que la estructura legal y el ambiente político que había en España podría digerir un proyecto así y podría pedir los permisos oportunos con facilidad. Pero luego dejó el Centre. El verano pasado vino a visitarme de nuevo con la idea de montar una exposición individual más completa en el nuevo centro que dirige.

VK → ¿Qué se va a exponer?

← HA Tiene intención de mostrar, junto a mi faceta de artista, mis prácticas editoriales y de comisariado a los espectadores españoles. Digamos que quiere compartir las dinámicas, las transformaciones en el arte actual de Estambul precisamente tras el año 90 y las prácticas que he experimentado yo como testigo y al mismo tiempo como actor y a veces como acusado en este proceso de transformación.

VK → La mejor manera sería así...

← HA Sí... Mi experiencia como editor en las Ediciones art-ist, que empezó en 1999 y duró cerca de 10 años, supone una aportación dirigida a la construcción de la memoria del arte actual. Asimismo habrá documentos sobre las exposiciones, todas llevadas a cabo en Estambul, que realicé desde los principios del 2000 hasta 2010 con la colaboración de jóvenes artistas de la nueva generación. Ferran considera como una prolongación de mi creación artística a este tipo de exposiciones y mi actitud insistente en respaldar a la generación joven que participa en estos proyectos. Y quiere mostrar esa faceta mía.

VK → ¿Qué es lo que diferencia las exposiciones comisariadas por ti de las demás?

← HA En este aspecto puedo decir que ser editor me ha aportado mucho, siempre he mantenido el diálogo con las diferentes posturas en la producción artística y con los jóvenes artistas que viven y producen fuera de Estambul. Esta línea se mantiene en las exposiciones que yo he comisariado. A través de estos proyectos he montado he creado una red de artistas que tienen posturas diferentes y alternativas. He seguido un lenguaje alternativo al del ambiente artístico predominante hasta entonces y he insistido en este lenguaje, naturalmente me han criticado férreamente. Luego, al encajar las piezas en su sitio...

VK → ¿Las piezas se han encajado en su sitio?

← HA En realidad se han movido de su sitio... Justo cuando se había establecido una unión colectiva, sobre la que habíamos discutido en nuestras conversaciones dentro de Istanbul Contemporary Art Project, entonces comenzó un proceso que lo podemos denominar como "institucionalizaciones individuales". El grupo se disolvió. Teníamos una práctica colectiva y yo intenté mantener esa práctica en las publicaciones y exposiciones que realice posteriormente. Hubo puntos de vista pesimistas. Yo tengo un punto de vista un poco más optimista y no he perdido mi fe. Lo más fácil sería decir "nos hemos dispersado y cada uno a lo suyo".

VK → ¿Has fracasado en eso?

← HA No, el mercado ha fracasado. Como he dicho, yo estaba obstinado en sostener esa energía un poco más. Si la colectividad de la que estamos hablando data de entre 1998 y 2001, ahí empieza una fase diferente para mí, tras la exposición titulada *Los adoquines bajo la playa*. Siguiendo esa exposición, otros nombres fuera de Estambul empiezan a participar en el ambiente artístico...

VK → De alguna manera había una continuidad en esa época que llegaba hasta el Proje4L. Y hay, también, un canal abierto por ti, a partir del año 1995...

← HA Hasta entonces la única pregunta y problemática era cómo podíamos enriquecer el ambiente artístico en Estambul. O ¿cómo podíamos añadir nuevos nombres al mercado donde están siempre presentes los mismos, de dónde vamos a sacar los nuevos nombres? A mí lo que me emocionaba no era un listado concreto de artistas, sino ampliar ese listado, añadir nuevos nombres a él. Naturalmente la lista creció y creció, a pesar de todos los problemas. Hubo algunos que fueron eliminados, otros siguieron. Pero en la década que comienza en 2000 aumenta un poco más la confianza en sí mismos de los recién llegados a la lista así como de los jóvenes artistas que vivían en Estambul. Durante la exposición llamada *Genç Etkinlikler* (Actividades Jóvenes) (1995-1998) los sitios donde podían exponer sus obras las generaciones venideras estaban limitados, exceptuando la Galería de Borusan. Tras el año 2000 ocurrió una cosa interesante, después de muchos años, por primera vez jóvenes artistas participaron en una gran exposición colectiva en un museo recién inaugurado...

VK → Podemos llamarlo la “normalización”. Tu lo llamas “las piezas han encajado en su sitio”. No lo digo porque lo tomo como algo positivo. Al contrario... porque la normalización es una especie de emulación de un pasado mitológico, sobre un pasado que no te pertenece...

← HA Yo uso la palabra normalización en el sentido de lo que tiene que ser en un estado normal...

VK → ¿Qué es la normalización? Todo esto es una historia clásica de normalización. A la vez esta es la anormalización. En realidad hoy hablamos del dominio de la mercantilización. Tú tienes una interesante relación con el mercado. Empieza con el *performance* que realizaste en 1999 en la inauguración de la exposición de Yah i Baraz en AKM (Centro Cultural Atatürk) descolgando de la pared los cuadros de Burhan Do ançay sin permiso y bailando un vals con esos cuadros junto a Serkan Özkaya... Luego vino el *performance* que llevaste a cabo en la galería Uart, apropiándote de la acción de Alexander Brener. El año pasado el cuadro de Burhan Do ançay con el que le diste a la cabeza de Yah i Baraz. Y por último tu proyecto del cheque, de nuevo relacionado con el mercado del arte, *El arte siempre tiene que ver con el deseo y con la firma* con la colaboración de Mustafa Tavilo lu que expusiste en Contemporary Istanbul.

Además tienes un trabajo titulado *The Portrait of a Sheikh*, que es otra cosa, claro. Dentro del proceso pasas de trabajar sin permiso a la colaboración. Estamos hablando de unos tiempos en que los artistas también se sitúan de acuerdo con el mercado o ya se mueven de otra manera sintiendo la fuerza del mercado en su espalda, de una manera que antes no lo hacían. Bueno, ¿podemos decir que aparentas hacer lo mismo que se hace en el mercado pero en realidad lo tuyo es totalmente diferente?

← HA Es posible hablar de dos tipos de mercados de arte. El primero es el que nosotros definimos desde hace años como el convencional, y hay personas que se esfuerzan en transformarlo, digamos que esto duraría hasta 2005. Un proceso de 7 u 8 años. El segundo es la situación que se desarrolló después, ¿y a esto lo llamamos el del 2008?

VK → El boom comercial en el arte actual.

← HA Es el momento y proceso en que tras diez años mis trabajos empiezan a venderse. Explico todo dando ejemplos personales. Se ve la existencia de dos mercados diferentes. Naturalmente adoptas diferentes posturas ante ambos. En el primer ejemplo que he dado está la generación cuyas raíces llegan hasta la academia y de ahí como máximo a la escuela parisina. Sin embargo su mentalidad no era tan abierta: sólo su manera de vida era diferente. Durante años esa generación manejaba el mercado local. Tanto los artistas, como las instituciones, las galerías, las exposiciones, los coleccionistas, los escritores, los críticos, los historiadores, los libros seguían esa corriente. Claro que mientras tanto, en el mundo ocurrían cosas totalmente diferentes. Como si hubiera un estado de excepción en el país y salir fuera estuviera prohibido. Como si alguien les pidiera ser indiferentes a los avances del mundo, como si estuviéramos en Corea del Norte. Leer libros extranjeros estaba prohibido, internet estaba prohibido, dominaba la corriente de “lo que digo yo va a misa”. La época en que los catedráticos, profesores y profesores asociados controlaban el mercado. El sistema estaba en manos de unas pocas galerías y marchantes de arte.

VK → Sin embargo en vuestro performance de vals de 1999 vosotros descolgasteis el cuadro de Burhan Do ançay en lugar del cuadro de uno de ellos.

← HA Era algo intuitivo... Parecía que había intuido en aquel entonces que Do ançay iba a batir el record de venta e iba a ser el artista vivo más caro...

VK → [Risas]

← HA Sí. Por cierto los cuadros de Do ançay en aquella exposición, eran realmente bonitos. En el momento de realizar el performance habíamos descolgado dos cuadros suyos que nos parecían bonitos en ese instante para bailar un vals con ellos. Los cuadros eran estrechos y alargados, parecían muy elegantes para bailar. Después también hablaremos del segundo período en el que se vivió una explosión en el mercado del arte. La época en la que los artistas estaban arrebatados por las galerías. Antes, por cada galería había muchos artistas. Ahora, casi hay un artista por galería. Las galerías se pelean por los artistas, se crea un ambiente como si hubiera una gran circulación y no se pueden repartir los artistas. Mis ejercicios están más bien relacionados con el cambio y la transformación del mercado de arte de la época primera.

VK → Tras el golpe militar de 1980 el ambiente artístico recibió un serio maltrato, su politización y su experimentación bastante avanzadas llegaron a un punto muerto, y esto supuso una renuncia a su institucionalización. Tardó en recuperarse porque en el mismo periodo el ambiente artístico del mundo también se había hecho más conservador.

← HA ¿Será esta una de las razones de lo que voy a decir a continuación? Al lado del mercado libre y la economía neoliberal de la década de 1980, estaba de moda la corriente de pintura neoexpresionista de cuadro de tamaño grande y lleno de color. Son los años en que el mercado de arte giraba alrededor del lienzo...

VK → Coincidiendo con la época temprana de Özal. Pero el ambiente artístico del que hablo yo no es éste.

← HA Tras la época de Özal, los ricos compraban a granel para sus holdings en las galerías de aquel entonces. Al mismo tiempo podemos denominar la época como la primera gran movilización comercial del arte en Turquía. Son los años en que empezaban a inaugurar muchas galerías privadas y galerías que pertenecían a los bancos. Creo que los artistas conceptuales de los que hablamos se quedaron un poco en segundo plano en esta época. Algunos se encerraron en su taller, algunos dejaron de pintar.

Algunos estaban confusos. A partir de los 80, las exposiciones como la titulada *Un botón de muestra del arte vanguardista turca* y otras que las seguían son discutibles desde el punto de vista de sus títulos, contenidos y la coexistencia de las posturas de algunos artistas que figuraban en sus listas. Claro que es imposible considerar desde un punto de vista vanguardista estas exposiciones, a lo mejor hoy lo que más tenemos que discutir es la diferencia de expresiones y la coexistencia que había en estos proyectos. Denominamos a las exposiciones de esa época como "exposiciones colectivas sin comisario", yo las considero también como las exposiciones que albergaban una coexistencia absurda. Menos mal que en 1989 nos dimos cuenta de esa absurdidad.

VK → Desde el principio se cayó en la cuenta de la incompatibilidad y la existencia de la diferencia de estilos y enfoques. En esas exposiciones ante todo hay una convivencia. Más tarde se evidencia que esa convivencia carece de fundamento y se hace una criba en cada exposición. Todo ocurre tras la inflexión de las bienales de 1989 y 1992. Volvamos a tí, ¿a qué y a quién estabas siguiendo cuando estabas estudiando en la Universidad de Çukurova? ¿Cuál era tu canal de alimentación?

← HA Cuando empecé a estudiar en la Facultad de Educación Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Çukurova, la biblioteca del departamento recibía las revistas de Art in America y Kunstforum. Como dependíamos de la Facultad de Educación y nadie se interesaba por las revistas de arte, el único que las ojeaba era yo. Ahí también había una bibliotecaria como Sezin Romi que trabajaba en "Ara tirma" (investigación) de Salt.

VK → Y sigue trabajando allí.

← HA Desde los primeros años de mi vida como estudiante, el sentimiento de curiosidad se apoderó de mí. Me familiaricé por primera vez con los ejemplos de producciones artísticas contemporáneas mundiales gracias a esas revistas.

VK → ¿A quién admirabas en Turquía?

← HA Escribía cartas y pedía catálogos de casi todas las galerías e instituciones en Estambul. Seguía el mundo del arte a través de periódicos, revistas y catálogos. Los catálogos de exposiciones que nos llegaban de Estambul eran nuestra fuente de oxígeno. Los artistas que veía como modelos a seguir cuando era un estudiante, iban falleciendo. Finalmente cuando fui a Estambul en 1996 para cursar mis estudios de postgrado, todos mis héroes habían muerto.

VK → ¿Quién estaba contigo cuando estabas en Çukurova? ¿Tenías amigos?

← HA En nuestro colegio, al contrario de las academias en Estambul, existía una educación liberal. Aunque nuestros profesores pintaban cuadros de “Nuevos-Expresionismos” aceptaban e incluso apoyaban nuestros ensayos de diferentes conceptos.

VK → No has pasado por una educación clásica de “Beaux Arts” (Bellas Artes).

← HA No. Nuestro departamento formaba profesores de dibujo para instituciones de secundaria en la Facultad de Enseñanza.

VK → El otro día hablando con Cengiz Çekil y İsmail Saray, ellos también dijeron que “Beaux Arts” era otra historia. Sus trayectorias se parecen también.

← HA Teníamos buenos profesores. Profesores que leían, que recomendaban libros actuales a sus estudiantes y que les abrían nuevos horizontes. Şener Özmen había vuelto a dar clases después de la amnistía. Cengiz Tekin y Erkan Özgen estaban en sus primeros años de enseñanza.

VK → Después en 1996 viniste a Estambul a la Universidad de Mármara para el postgrado.

← HA En realidad la primera vez que estuve en Estambul fue en 1994. Fue para hacer reportajes con algunos artistas conceptuales. Nilgün Özyayten la directora de la Galería de Arte Akm me había dado los números de teléfono de los artistas al igual que un ejemplar de su tesis de doctorado que acababa de terminar sobre arte conceptual para que la leyera. La primera bienal de Estambul que visité fue en 1995. Era la cuarta edición, que comisarió René Block, titulada *Orient-ation – The Image of Art in a Paradoxical World*. Después de un viaje de 15 horas en autobús, llegamos a Estambul al lugar de la Bienal, el Antrepo 4. Aunque en principio la entrada era gratis para los estudiantes de bellas artes, no nos aceptaron porque no éramos estudiantes de Bellas Artes. Eso me desilusionó muchísimo. La siguiente edición de la Bienal, ya fui a Antrepo como artista participante.

VK → La 5ª Bienal Internacional de Estambul. La Bienal de Rosa Martínez. Rosa creó un monstruo.

← HA Rosa nos enseñó muchas cosas a través de aquella bienal. A mí, a Bülent Şangar, a Kutlu Ataman. Todos hacíamos algo localmente; pero nuestro reconocimiento internacional fue gracias a su Bienal. Especialmente ayudó mucho a Kutlu y Bülent. Mi éxito allí fue inesperado.

VK → En la exposición del CA2M ¿enseñáis la obra de la Bienal, *Dance with taboos*?

← HA Sí. Ferran muestra el billete y el documento de identidad. En 1995 antes de visitar la Bienal de Estambul había participado en *Genç Etkinlik 1* (Evento Joven 1) que fue mi primera participación en una exposición.

VK → ¿Participaste solo o con Şener Özmen en la exposición?

← HA Participé solo en la exposición de 1995 y con un proyecto común con Şener en la edición de 1996.

VK → Y el trabajo sobre los pueblos evacuados...

← HA Sí. En esos tiempos se realizaban en Estambul reuniones de *Habitat*. Mientras en *Habitat* se discutía cómo mejorar las condiciones de vida y las viviendas, nosotros exponíamos un documento oficial que contenía 3000 nombres de pueblos evacuados en los años 90 en el sudeste de Turquía y nuestros documentos de identidad. Fue una investigación y exposición que creo que fue compartida con el proyecto *Refugiados Perdidos*, una exposición de Banu Cennetlu en Estambul este año. Pasamos por muchos procesos durante la realización de este proyecto, cooperamos con la Asociación de los Derechos Humanos y ONGs. Pero no incluimos el proceso en el proyecto. No era fácil

acceder a los documentos oficiales en esos tiempos. Obtuvimos esas listas clandestinamente.

VK → ¿Tienen esas listas de los pueblos evacuados una relación personal contigo?

← HA No he querido relacionarme directamente con ese proyecto. Uno podría haber encontrado un vínculo si hubiera estudiado el expediente tal vez, pero nuestros documentos de identidad los habíamos expuesto como parte del trabajo, los habíamos podido exponer, mejor dicho. Esta era la situación que yo y mi socio Şener vivíamos en el proyecto, pero esto no formaba la totalidad de nuestra historia personal. Mi familia había emigrado a Mersin en 1975. La familia de Şener había escapado a Diyarbakır. Describiría esta situación como saltar de la sartén al fuego. Esto tenía que ver con que el artista se pusiera en lugar del otro como una víctima.

VK → Por ejemplo, el trabajo que creaste en esos tiempos *Baile con tabúes* tal y como lo interpretas actualmente no dice acaso “no pertenezco a Turquía, soy kurdo”.

← HA Yo creo que ese trabajo dice mucho más. No solo se refiere a la pertenencia o a una sola etnicidad. El fondo social, político y económico de la época también se refleja en el trabajo. Existía en el poder una coalición conocida como ANASOL-D y la cuestión kurda, como siempre, se abordó militarmente. Mira las políticas de solución de esa época: esquí en Sarıkamı, tenis en Dersim, festival de agua en Urfa GAP, surf en İdil, conciertos. ¿Irónico? Para nada... Directa o indirectamente, *Baile con tabúes* era un trabajo que se podía leer y evaluar a través de la historia de Sarkis y al mismo tiempo también mostraba cierta postura artística. El hecho de ser de Mardin estaba criminalizado desde el principio: solo tuve que resistir y luchar.

VK → ¿Eras consciente de lo fuerte que eras en la época en que realizaste esos trabajos?

← HA No... esas obras eran un resultado natural de mi producción...

VK → ¿Y tus trabajos *Seni Seviyorum* (Te quiero) o *Bugün de Ölmedim Anne!* (Hoy tampoco he muerto mamá)?

← HA Trabajos históricos y resultados naturales... los productos de esos años oscuros cuando Çiller era presidente, Arar era el Ministro de Interior, los pueblos eran evacuados y quemados, el estado profundo (como

la mafia en Turquía) era responsable abiertamente de miles de pérdidas y asesinatos sin resolver. El clima político era muy duro. Lo que producíamos era bastante más suave comparado con lo que sucedía e incluso un poco juvenil. Sabemos que muchas de las cosas que se ponen en cuestión o que se intentan juzgar hoy surgieron en los años 90.

VK → Pero eres el único artista a quien se le abrió una investigación parlamentaria.

← HA Cada vez que el gobierno quiere apoyar el arte nos encontramos con problemas semejantes. Esa investigación parlamentaria se inició en relación a un trabajo que hice para la exposición de Iskorpit organizada por René Block y Fulya Erdemci en Berlín en 1998. Además esa exposición se realizó en un año en el cual el gobierno se podía describir como socialdemócrata. A pesar de ello, un diputado de un partido socio del Gobierno, Fazilet, planteó en el parlamento que no era una representación veraz de nuestra cultura. Un medio local en Estambul, después de la exposición, nos acusó a mí y a Sarkis de traidores y publicaron la historia bajo el titular "Cría cuervos y te sacarán los ojos". Era una cosa pequeña para esa época pero tenía un gran sentido.

VK → En momentos tan simbólicos es cuando suelen aparecer estas cosas...

← HA Los gobiernos siempre quieren que las representaciones artísticas sean acordes con la ideología del gobierno. Menos mal que en Turquía el arte sobrevive gracias al sector privado, las fundaciones y las ONGs lo que permite que las cosas sean menos problemáticas por ahora. Si las exposiciones fueran realizadas únicamente con el apoyo del gobierno, las cosas podrían ser muy diferentes.

VK → En cuanto a la cultura y el arte es verdad que no se quiere ni oír el nombre del gobierno. Eso está claro.

← HA Creo que fuiste tú quien dijo: "¡Mientras el gobierno no se meta conmigo no quiero ningún apoyo por su parte!". En tus proyectos anteriores también dijiste cosas parecidas de las instituciones.

VK → Respecto a tu coraje desde entonces hasta ahora ¿notas que planificas más y tienes más cuidado a medida que pasa el tiempo? O mejor dicho: ¿eres más listo? ¿volverías a asumir los mismos riesgos de esa manera?

← HA No creo que los trabajos que hice entonces necesitaran coraje. Los veo como anillos ordinarios de mi línea de producción artística. Antes cuando creaba una obra no pensaba en si tendría problemas, si me mandarían a la cárcel, si los racistas o conservadores me asesinarían...

VK → La razón por la cual lo pregunto es porque existe la posibilidad de decir algunas cosas de otra manera, pero diciendo lo mismo. ¿Con el tiempo qué es lo que se gana o lo que se pierde?

← HA Con los años algunos cambian su línea o la protegen. Yo protejo mi línea, pero no lo hago como lo hacía al principio directamente, sino que lo hago dedicando más tiempo a los proyectos, pensando más profundamente –estoy hablando de pensar refiriéndome a la posibilidad de realizar la obra con más de un medio. Las obras, con el tiempo, van madurando en concepto y visualmente. Cuando creas una obra programas tu mente para pensar de manera verásatil. ¿Qué tipo de idioma y habla se utiliza en el mundo? ¿Cómo puedo manejar un tema de manera diferente o con nuevos instrumentos? Estas preguntas enriquecen la manera y los medios...

VK → Las ideas ingeniosas siguen...

← HA Es difícil para mí decir tal cosa... no ha sido fácil realizar obras como darle la vuelta a un coche de policía en Berlín, pasar el lienzo a través de la cabeza de Yah i Baraz o el proyecto del cheque que realicé con Mustafa Tavilo lu. Ese tipo de obras no sale diciendo "tengo una idea, hagámosla...". No eran proyectos aceptables o que se pudieran hacer en seguida. Yo elegí lo difícil y supongo que sigo haciéndolo. No fue fácil convencer a Yah i Baraz o a Mustafa Tavilo lu. Tardé tres años con cada uno. Ambos tienen personalidades difíciles. Al igual que es muy difícil darle la vuelta a un coche de policía de verdad y exponerlo en un lugar público. Lo difícil hay que hacerlo empujando fuerte. Por ejemplo, para realizar ese proyecto, estuvimos escribiendo a la policía alemana durante 9 meses. En los últimos tiempos comienza una vuelta al arte en Turquía y la gente quiere formar parte de ello. Claro está, los proyectos que has hecho hasta ahora dan confianza a la gente.

VK → ¿Qué quieres decir con que "comienza una vuelta"?

← HA Especialmente después del 2008... La situación del arte contemporáneo coqueteando con el mercado. Los coleccionistas que pasan del arte tradicional al arte contemporáneo y en consecuencia el movimiento que se observa en el mercado... muchas de las galerías jóvenes y nuevas que muestran únicamente arte contemporáneo fueron fundadas en esa época. No fue porque de repente decidieran abrir esperando que la gente viniese a comprar. El mercado tenía tal expectativa. En esos años, los coleccionistas turcos empezaron a comprar obras en las ferias internacionales de arte.

También había coleccionistas que se interesaban únicamente por obras de arte contemporáneas. Las galerías de aquí empezaron a revisar sus programas y sus listas de artistas. Las galerías más tradicionales, empiezan a exponer arte contemporáneo. Hay obras de Erwin Wurm, Damien Hirst, Wim Delvoye y Jan Fabre en lugares que nunca imaginaría.

VK → ¿El ambiente de ahora significa un interés, una curiosidad o una cultura?

← HA Hay de todo.

VK → Aunque digamos que hay de todo, ¿qué es lo que lo determina?

← HA Hay de todo, pero en ese sentido: hay prácticas diferentes. Hay quien colecciona con la lógica de que si hace 10 años se vendía tal cosa, ahora se

venderá esta otra. Gente que no podemos decir con seguridad si creen o no. Luego, también hay gente con buena intención que dice: sí, el mundo cambia, así que yo también tengo que cambiar y comprar en función de ello. Además, existen proyectos en los que participo por mi propia iniciativa. Nacen de mi voluntad de transformar el proceso de convencer a gente que normalmente no tiene nada que ver conmigo en parte de una obra.

VK → Vas de un lado para otro. Tú estás en cada esquina.

← HA Más bien me divido.

VK → Halil, el artista, Halil el editor, Halil el organizador de galerías. Ahora también trabajas con una galería. Ya no queda nada más. A parte de observador y eso no lo puedes ser...

← HA Observo...

VK → Si miramos según este punto de vista, esta necesidad queda muy clara desde el principio ¿no?

← HA Es una curiosidad general.

VK → Siempre falta algo, dices que siempre falta algo y tocas todas las partes...

← HA Curiosidad, la necesidad de llegar al final, compartir y disfrutar... Cuando éramos estudiantes teníamos un club, información, libros, catálogos que venían de Estambul y que compartíamos con los amigos y sobre los que discutíamos. Más tarde, cuando me vine a Estambul para cursar mis estudios, solíamos juntarnos en mi casa con los jóvenes artistas y escritores de Kadıköy para discutir. La idea de juntar a gente que pensaba que tenía cosas en común y que vivía en Estambul desde hacía mucho tiempo, pero que no se conocían y la posibilidad de tener ideas juntos, me entusiasmaba. Erden Kosova, Serkan Özkaya, Vahit Tuna, Tunç Ali Çam, Süreyya Evren, Şener Özmen, Bahir Borlakov, Canan y Kamil Şenol y luego tú. Además Aydan Murtezao lu, Bülent Şangar y Hüseyin Alptekin eran mayores que nosotros. Después llegó la nueva generación: Burak Deller y Ahmet Öüt. Así nació un nuevo estilo de vida basado en la necesidad de hacer algo. Así surgió la revista Art-ist en junio de 1999.

VK → Has actuado a modo de maestro...

← HA No lo llamemos así, digamos que he introducido a gente que pensé que era bueno que cooperasen. Si se va a cooperar siempre pienso en las combinaciones que son más eficientes. Cuando era estudiante, antes de empezar a ser comisario, solía apuntar los nombres y las obras de

los artistas que seguía y formaba archivos con ellos. Los he ido actualizando regularmente. Esto podría ser una galería, un libro o incluso, en las circunstancias actuales, una colección. Entonces no tenía ni idea de lo quería decir ser "comisario". Podemos evaluar las publicaciones *Users Manual* o *101 Yapıt* de esta manera. Paralelamente en la exposición *Özel bir gün* (un día especial) tu primera muestra en IGSP (İstanbul Güncel Sanat Projesinin, Proyecto de arte contemporáneo de Estambul) en 1999, recuerdo que, como conocías esta curiosidad personal mía, me preguntaste quién había nuevo en el entorno y yo te recomendé a Şener. De igual manera, en 2002, en la exposición *Plajın Altında Kaldırım Taşları* (Los adoquines bajo la playa) en Proje4L, también me pediste que refrescara mi memoria en cuanto a nuevos nombres. Entonces fue cuando hice mi primera recomendación...

VK → ¿Cuál es el precio? También tiene un lado controlador.

← HA No sé si es correcto decir esto aquí. Tuvimos nuestra época más movida hasta 1998. Era una época en la cual los jóvenes artistas se juntaban y los jóvenes escritores se iban añadiendo. Tú volviste de Nueva York a Estambul, en un momento muy oportuno. La persona que mejor conoce la diferencia entre el entorno artístico de cuando te fuiste y el entorno cuando volviste eres tú.

No era igual, eso seguro. Nuestra generación se conocía más gracias a las exposiciones *Memoria-Recuerdo* de Vasif Kortun, a los libros de seminarios de UPSD, a los escritos que escribiste con Ali Akay, Hüseyin Bahri Alptekin y Deniz Şengel y la 3ª Bienal Internacional de Estambul, pero no nos conocíamos personalmente. Cuando estabas en Nueva York ¿estabas en contacto con los artistas jóvenes turcos? ¿te escribías con ellos?

VK → Con muy pocos, mantenía el contacto con İpek Aksu ür-Duben, Selim Birsell, Hale Tenger, Vahap Av ar, Aydan Murtezaolu, Gülsün Karamustafa, Sefa Sa lam, Hüseyin Alptekin, Serkan Özkaya, pero no trabajábamos juntos.

← HA Después de los *Eventos Jóvenes* había una buena energía pero no se sabía muy bien hacia dónde iba. A parte de Nilgün Özayten, que fue directora entre 1985-2000 en el centro cultural AKM, los programadores de la época no se interesaban por los jóvenes artistas ni presentaban arte contemporáneo. Y en las que pertenecían a los bancos, la situación no era muy diferente. Aunque existían espacios alternativos a lo más académico.

VK → Ya existía la sala de Borusan, con Beral Madra como programador...

← HA Sí. El espacio Borusan era el único sitio que exponía los trabajos experimentales de jóvenes artistas... Este espacio empezó a exponer las obras de la siguiente generación a la mía. No me acuerdo del año exactamente...

VK → Fue una galería que expuso durante 10 años entre 1997-2006. El nacimiento del espacio de Borusan ofreció una galería bastante temprano, destacando por los proyectos internacionales. Las exposiciones de artistas jóvenes de Borusan, y las que hizo con los artistas egipcios y libaneses, fueron muy importantes.

← HA Es verdad que conviene hablar de la Galería de Arte de Borusan... Lo que quería decir es que los espacios que pertenecían a los bancos no se interesaban por los proyectos experimentales...

VK → Existían, pero no se habían transformado...

← HA No recuerdo que los museos, a parte de la Galería de Arte de Maçka y la Galería de Arte Contemporánea BM, ofrecieran ejemplos de arte contemporáneo y joven en sus programas. Y si era el caso, bien eran escasos o servían al mercado o bien no eran políticos. En 1996 un centro cultural quiso hacer una exposición basada en mis trabajos "identidad" y "dine-ro", finalmente no se hizo. Si no fuera por la invitación de Rosa Martínez, tal vez no hubiera encontrando un lugar

en el que exponer mis obras. De vuelta a nuestro tema, cuando en 1997 empezaste a dar clases a estudiantes de postgrado en la Universidad de Mármara en la Facultad de Bellas Artes, yo acudía a las clases como estudiante visitante. Cuando las clases no eran suficientes, te ayudábamos a organizar los archivos en tu oficina de Bebek y aprovechábamos para mirar libros y catálogos nuevos. Posteriormente, en la oficina de IGSP que abriste en Tünel se ofrecían clases los sábados en las que se discutía, etc. Nosotros estábamos hambrientos de nueva información, mejor dicho, no conocíamos el network internacional y queríamos saber mucho más. Y fue entonces cuando volviste. Tus clases en la academia eran muy diferentes en cuanto a método y punto de vista, leías el arte del siglo xx al revés lo que era muy atractivo para gente como yo y otros aficionados. Por lo tanto, era la primera vez que nos encontramos con un punto de vista que no pertenecía a ningún sitio, a ninguna tradición ni a ninguna generación. Conocíamos los trabajos de la generación que participó en las exposiciones de *Una sección del Arte Turco Pionero* o *A, B, C, D*, pero no teníamos ninguna relación. Bueno, yo por lo menos a parte de por unos cuantos reportajes (*La Comunidad de Reconocimiento del Arte*, Canan Beykal, Füsun Onur) no tenía ninguna relación. Esta relación con las generaciones medias y antiguas ocurrió cuando volviste.

VK → Claro, no todos se entienden con cada generación...

← HA Nuestras reuniones los sábados en IGSP eran muy buenas. Los discursos de Gülsün, Aydan y Bülent, de Selim, Serkan, Erden, El Proyecto Habitación, Esra Sarıgedik o de Can Altay de Ankara creaba un entorno enérgico. Ya a finales de 1998, un sábado en IGSP creamos un tribunal público en el que me juzgaste. Después de la función en Urart, dije: "los tribunales turcos no me pueden juzgar, ¡solo los artistas pueden juzgarme!" ¿te acuerdas?

VK → No encuentro ese vídeo en los archivos. Alguien filmó ese tribunal ese día.

← HA Cem Gencer y Esra Sarıgedik filmaron el tribunal...

VK → Creo que yo era el juez... El fiscal era Geno Gülan. Erden Kosova y Zeliha Burtek eran tus abogados. Había gente del mundo artístico...

← HA Había estudiantes de Bellas Artes de las universidades de Mármara y Mimar Sinan. A los que no les gustaba participar en la función o que no la apoyaban. Participaron en el proceso judicial con sus preguntas...

VK → Fue un buen tribunal...

← HA Parecía uno de los tribunales de la Inquisición...

VK → Fuiste declarado inocente.

← HA Sí, me declararon inocente.

VK → Claro, ese tribunal fue legendario, fue un evento histórico.

← HA La exposición *La Galería Mixta* que hiciste en la época de IGSP también fue una experiencia interesante. La unión obligatoria entre las generaciones se vivió en esa exposición.

VK → La serie que era la continuación de la foto que tomaste en la cama de la casa de tu madre y que expusiste en el suelo durante *La Galería Mixta* fue, más tarde, reconocida en el mundo entero. Mostraste tus fotos *My mother likes Pop Art because Pop-Art is colorful* y *My mother likes fluxus because Fluxus is anti-art* como cartas postales bajo el álbum de familia en la exposición *Özel bir Gün* (Un día especial).

← HA Esas fotos son recuerdos de nuestro álbum de familia que tomé en Mersin en la casa de mis padres. Las sugerí por primera vez para tu exposición. Incluso tuvimos una conversación sobre por qué no se mostraban como obras de arte. La tensión en *La Galería Mixta* entre generaciones y artistas me gustó mucho.

VK → No es que yo me encontrara en otra situación. Nosotros somos la generación "entre medias". Todos nos llevábamos bien, éramos la generación de "podemos aceptar a Selim Birsal porque su maestro es Sarkis". Hale Tenger era también de fuera ya que venía de Mimar Sinan, pero del departamento de cerámica, o sea el departamento de al lado. Gülsün Karamustafa volvió al arte casi en 1988. Fue cuando se levantó la prohibición de salir del país y por primera vez se obtuvo el permiso para salir de él. Después de todas esas historias, en 1991 cuando invité a Gülsün a la exposición de *Memoria Recuerdo*, ella me dijo que no tenía intención de volver y que fui yo quién la hizo volver...

← HA Los años en que estaba interesada por el cine...

VK → Sí, en sus años de cine. Después estaban los locales de Bülent Şangar y Aydan Murtezao lu. Eran locales con muchos problemas...

← HA Eran los años en los que empezaban a cambiar radicalmente su arte. Cuando pasaron de la serigrafía a la fotografía...

VK → Sí, Bülent pasó de la serigrafía a la fotografía. Lo que coincide con la Bienal de Rosa Martínez. La de Aydan fue antes. Para mí no fue mucho cambio el paso a *Memoria Recuerdo* 2 de 1993 a 1998. Tu generación no era muy lejana de la de 1993, o sea de esa generación huérfana. Esa generación era legendaria o al menos se convirtió en legendaria.

← HA Cuando nosotros entramos en el entorno artístico no manteníamos ningún diálogo con la generación de *Memoria Recuerdo*. Nuestro único nexo común eras tú. A partir de allí nuestra relación aumentó.

VK → Cuando daba clases en la Universidad de Mármara... tu conocías nueve de cada diez veces de quién eran los trabajos que presentaba. Por aquel entonces no hablabas inglés, no habías salido del país, venías de Mersin y antes de Mardin y a pesar de ello lo sabías todo. Me preguntaba cómo era posible.

← HA Me acuerdo que Bülent nos presentó en el primer descanso...

VK → Venías a escuchar, Erden también venía a escuchar, Esra Sarıgedik también... Y también las tres creadoras que más tarde se juntarían para el *Proyecto Habitación* también estaban allí. A veces también venía Canan Şenol. Pero tú eras la locomotora. Eran tus problemas de los que nos ocupábamos. A Halil le han metido en la cárcel, han demandado a Halil... El tribunal de Halil nos mantenía ocupados...

← HA Era divertido, pero... Nos lo habríamos pasado muy bien si el satanista hubiera estado bajo custodia...

VK → Sí, el caso del satanista. ¡Encarcelaron a la persona correcta por motivos incorrectos! Y luego el punto de ruptura. Abrí la plataforma, la mitad de la comunidad se enfadó. La otra mitad se alejó. Y yo quería pasar de un proyecto con base artística a uno de base institucional...

← HA En 2001 todo cambió cuando empezaste dos proyectos institucionales al mismo tiempo. Tenías experiencia en exposiciones como comisario experimental. Me gustaría saber si en el 2001, en el caso de que no hubieras instalado instituciones como Proje 4L y Plataforma, hubieras hecho la exposición. ¿Cómo hubiera sido?

VK → Lo que hice en esas dos primeras exposiciones fueron cosas pequeñas. Eran exposiciones que hacíamos para divertirnos...

← HA Sí, pero también eran exposiciones donde la gente se conocía y empezaban a hacer proyectos juntos, donde la gente experimentaba las similitudes, las diferencias y los excesos.

VK → Tenemos un punto en común, los dos somos pioneros... Ahora esto es algo que se espera de mí. Intentamos hacer algo para crear un mundo mejor, más correcto o más discutido, más vivible. Un mundo donde las personas pueden recordar mejor su pasado, donde pueden formar un futuro mejor. Lugares que junten a la gente. Esto es lo que se espera de mí, soy un fundador de fundaciones, no soy un artista, mi trabajo es otro. No es este tu caso. Tú, además de ser artista, haces muchas más cosas.

← HA Lo que me suelen preguntar es ¿cómo separas la práctica artística, periodística y curatorial? La verdad es que no separo el crear arte en las exposiciones o en las publicaciones. Cada uno es una parte integral del todo. Paramos la revista *Art-ist* en 2008, yo le llamo "pausa". Justo en el décimo año de la revista. Hemos publicado con los amigos siete números en dos épocas distintas, en total 14 números. No me gusta decir que hemos parado porque el proceso *art-ist* sigue en los proyectos de libro. En cuanto a por qué paramos la publicación de la revista, las condiciones de entonces lo requerían. El otro día lo calculamos con Azra. He creado tanto trabajo en los 3 años después de la revista como en los diez anteriores. Cuando miro al pasado me doy cuenta que cuando me concentraba en la revista había momentos vacíos en mis creaciones artísticas. Al igual que, a partir de 2002 en las cinco exposiciones de grupo que hice cada dos años, también perdí mucho tiempo. Más tarde me dí cuenta de que había dedicado mucho tiempo personal o artístico a la realización de la revista, del libro y exposiciones. Cuando estás en producción constante no te das cuenta. Y es verdad que sacrificas mucho, pero yo no lo veía como un sacrificio. Esto es parte de un proceso de producción total. Puede que haya creado menos trabajos a principios de los años 2000 por la revista y las exposiciones, pero ahora tengo más tiempo para producir trabajos.

VK → No, pero lo que existía entonces sigue existiendo hoy en día. Los libros se siguen publicando, sigues haciendo exposiciones...

← HA La revista consumía mucho tiempo porque la publicábamos en Turquía... no solo era cuestión de la editorial, sino que también teníamos que encontrar nuevos escritores, resolver los problemas financieros, ya que la publicábamos independientemente, los anuncios, la imprenta. Todo esto era un proceso largo...

VK → ¿Por qué parásteis la publicación?

← HA Empezamos con la revista en una época parada. Como sabes, la revista salió al mismo tiempo que tu *Resmi Görü* en 1999. Al finales de los años 90 había una generación joven que quería hacer algo y necesitábamos una plataforma para discutir. Como nadie lo hacía, nos dijimos que no teníamos que esperar que alguien lo hiciera y decidimos hacerlo nosotros mismos.

VK → ¿Quién pagaba?

← HA Ninguno de nosotros teníamos dinero. Se lo pedíamos a amigos nuestros que sí lo tenían. No quiero decirlo, pero solía pagar yo mucho también. Hubo un momento en el que ganábamos dinero de diseños que hacíamos con Vahit. El dinero que venía de allí iba a la revista.

VK → ¿Y ahora? ¿Sigues pagando tú los gastos?

← HA No. Tenemos, afortunadamente, amigos que nos apoyan y que creen en nosotros, ellos han apoyado los dos últimos libros. No quería un logotipo institucional sobre la tapa. Intentamos publicar más bien con apoyos personales. Como sabes, en Turquía el arte se realiza gracias al sector privado, que fue lo que pasó con los últimos proyectos de libros. Cuando has publicado algo nuevo o cuando has hecho una exposición te sientes mejor. No digo que se tenga que esperar a tener dinero para sacar un libro o realizar una exposición, si fuera así esperaríamos mucho. Me acuerdo de que en 2009 decidí hacer una exposición colectiva y no tenía nada a parte del espacio. Iba a invitar a 40 artistas. Iba a financiar la producción de la creación de muchas obras con la exposición. Quería enseñar las nuevas obras de los artistas. También iba a haber un catálogo y no había ni un patrocinador. Estas cosas tienen que ver mucho con la fe. Lo mismo ocurría con la publicación de la revista. Decidir hacer algo forma el 50% del proyecto. El otro 50% lo encuentras de alguna manera.

VK → ¿Considerarías volver a hacer una exposición?

← HA Después de mi exposición *Cuando las ideas se convierten en crimen* en el 2010 en el Almacén de Tabaco no tengo ningún proyecto curatorial. Los incidentes pequeños que viví en esa exposición con uno o dos artistas me mostró que para mi próxima exposición tendría que pensármelo dos veces. Algunos artistas después de trabajar con galerías pierden su humildad. Muchos de los artistas con quienes empezamos y que tomaron parte en mis exposiciones durante años cambiaron de comportamiento durante las galerías. Entonces fue cuando entendí cómo iban a ir las cosas.

VK → ¿Tienes tanta fe en cuanto a los artistas?

← HA Yo siempre creo en hacer algo juntos. En esta última exposición, cuando unos artistas pidieron un vidrio de museo para la foto que íbamos a enseñar, entendí lo que pasaba.

VK → ¿Los tiempos han cambiado verdad? ¿Cómo han cambiado?

← HA Creo que cuando el arte se mezcla con el dinero suelen ocurrir semejantes problemas. Así lo ha demostrado la historia. El dinero causa problemas tanto entre gobiernos como entre hermanos. También cambia la ciencia y causa guerras. El arte no es diferente...

VK → La exposición *Los adoquines bajo la playa* que hicimos en 2002 en Proje4L y luego la que tú hiciste en 2003 *Lo siento porque te voy a matar* fueron muy críticas. Posteriormente la exposición *Free Kick* en 2005 en Antrepo y *Sé real, pide lo imposible* en Kar 1 Sanat en 2007. Surgieron problemas en todas. También vinieron los juicios. Finalmente en 2010 en tu exposición *Cuando las ideas se convierten en crimen* también hiciste algo diferente. Por ejemplo trajiste a Altan Gürman, a Gülsün Karamustafa y lo expusiste junto a los jóvenes. Tu estilo de exposición era diferente.

← HA También empezamos en los últimos años a hacer libros con referencias históricas.

VK → ¿Habíamos ignorado antes la historia?

← HA No. Pero, por ejemplo ¿Por qué impartías cursos en la Universidad de Mármara al revés? La gente a veces quiere hacer las cosas con otra ficción. A veces para algunos temas queremos tomar el camino corto y rápido para metérselo en la cabeza a la gente...

VK → ¿No es eso lo que pasa hoy en día? También tiene mucho que ver con el dinero. O sea que está basado en la falta de historia. Para ser fuerte hoy en día tienes que serlo sin historia, sin pasado...

← HA La última exposición que hice en el Almacén de Tabaco, hacía referencia a la exposición de Herald Szeeman de 1969. Quería enseñar con el ejemplo de Altan Gürman qué clase de arte había cuando se hizo esa exposición en los 60. Pensándolo bien, también tendría que haber añadido a Sarkis. Cuando Sarkis vió la exposición le gusto mucho, pero también se entristeció. En exposiciones pasadas invité a otros nombres de generaciones medias para que estuvieran con los jóvenes artistas. Por desgracia no tuve la oportunidad de trabajar con Aydan, Bülent ni Hale. Trabajé con İnci y Selim una vez. Gülsün participó en mis dos últimas exposiciones con obras con fuertes referencias políticas y históricas. Gülsün presentó un cuadro pequeño pero impresionante que mostraba el golpe de estado de los 80. Era una de las obras más significativas de la exposición y era muy importante que 30 años más tarde se presentara de nuevo. En la exposición de *Free Kick* participó con una instalación llamada *Sahne* (Escena) que mostraba el golpe de estado de 1971. Quería enseñar también que la obra *Pantone* realizada por Altan Gürman en 1977 seguiera siendo fuerte y fresca. Gürman y Karamustaga eran los pilares de la exposición en cuanto a referencias políticas y históricas.

VK → Cuando traes a Altan Gürman o a Gülsün tú también te vuelves historia. Pasas a otra cosa, a un periodo de madurez. Por lo tanto, el hecho de que un novato te pida un vidrio de museo no debería resultarte extraño. Hay algo diferente entre el Halil que organizaba exposiciones en 2010 y el Halil en 2002. Incluso la apertura es diferente.

← HA Claro que hay diferencias entre mi primera exposición y la última, a pesar de que en las dos exposiciones participaron los mismos artistas. Lo que me molesta aquí es, más que los cambios en el mundo artístico, la hipocresía de los artistas...

VK → Ahora ya en el 2010 nuestra relación con el material es diferente. O sea que no es como en 1998 o 2003 cuando, la imprenta era mala, el forex era malo y los trabajos eran bastos.

← HA También estaba la Generación Forex. Pero nosotros somos la Generación Fotoblok, Forex nos resultaba lujoso.

VK → Por aquel entonces se hacían trabajos que no respetaban la naturaleza del material. Lo mismo ocurría con el vídeo. Los vídeos que se filmaban con una cámara en una mano temblorosa pasaron a ser filmados con materiales profesionales. Por ejemplo, la razón por la que los vídeos de Fikret Atay no eran populares no era más que por su estilo cinemato-

gráfico. Cuando en los últimos años su trabajo pasó a ser más profesional, sus vídeos se estropearon. El vídeo de Şener y Erkan *Road to Tate Modern* es cinematográficamente simple y miserablemente bonito...

← HA La pérdida del 80% de la imagen es lo que la hace más bella...

VK → Eso es lo que pasa cuando se realizan las exposiciones.

← HA ¿A tí te parece normal que un artista pida un vidrio de museo en una exposición alternativa?

VK → No, no me importa el vidrio, eso es otra cosa, es fetiche. Estoy hablando de cómo el material se va haciendo más refinado...

← HA A mí me parece normal que el material sea más refinado. Lo que me da qué pensar son los cambios en el comportamiento de los artistas, después de haber empezado a trabajar en las galerías.

VK → ¿No crees que has influenciado a mucha gente?

← HA Yo creo en la persistencia y su magia, Vasif... No creo en una idea como: he hecho esto y me han criticado mucho, no debo volver a hacerlo. Pienso que se tiene que pensar que uno no tiene que cambiar inmediatamente. Que el artista no debe cambiar en función de las expectativas del

mercado, etc. Lo importante es perseguir las cosas en las cuales crees, o sea, ser persistente.

VK → No hay otro Halil Altindere. Es decir, alguien que publique una revista, que cree un grupo de artistas, que haga exposiciones.

← HA En 2007 Şener Özmen realizó una tabla para el catálogo de la exposición que hice en Kar ı Sanat en 2007. Era una tabla en la que se leían los artistas que participaban, los que fueron eliminados, los que lo dejaron y los que fueron invitados por otras mega exposiciones, en mis exposiciones entre 2002-2007. Tú lo llamas escuela, yo prefiero hablar de "un grupo de artistas con quien hemos hecho exposiciones durante años". Pienso que las similitudes son normales. Me hace feliz ver que todos estos nombres que hemos mencionado aquí sigan haciendo arte y tengan importantes posiciones en el mundo del arte. No puedo decir nada más.

VK → Y ahora estas preparando un libro de los 70.

← HA Sí, llevamos unos meses trabajando sobre este libro con Süreyya Evren y İz İztat. La razón de este libro es que es la última entrega de la trilogía *Users Manual* que se centraba en el arte contemporáneo de después de los 90 y que publicamos en 2007 y *101 artworks* que publicamos en 2011.

Cuando hicimos la trilogía fuimos cronológicamente al revés. Gracias a este libro vamos a aclarar los temas que se barrieron debajo de la alfombra. Vamos a analizar 5 de las más importantes exposiciones y sus participantes que se realizaron en los 70 y 80. Será como una historia de las exposiciones. También será complementario de los dos libros que hemos publicado.

VK → Justo hoy en día cuando lo contemporáneo es lo único vigente ¿cuál es la razón de que en una época como esta en la que los artistas y los gale-ristas van detrás de lo contemporáneo, te echas atrás y publiques este libro? ¿No ves el peligro de la mercantilización?

← HA Los libros que hicimos anteriormente se centraban en la época de después de los 90, una época que conocemos y que hemos presenciado, claro que la responsabilidad era nuestra. La nueva edición se centrará en el entorno artístico de los 70 y 80. ¿Qué es lo que se exponía entonces? ¿quién participó en qué exposiciones y qué expusieron?

VK → Existe un deseo de salir de lo contemporáneo. La exposición de *Las ideas se convierten en crimen* en 2010 y tu incorporación de las posiciones históricas fue una señal de ello. Aunque sea solo un ejemplo, incorporaste a Altan Gürman y Gülsün como referencias históricas. Si vamos más para

atrás tenemos a Bıçkın Ekol, o sea los kurdos y gente de Izmirna y algunos de Estambul.

← HA El más afectado fue Burak Delier de Estambul.

VK → Sí, Burak se vió muy afectado.

← HA Aunque Burak era más joven que nosotros, se le siente como parte de los 90. Aunque fuese de la generación del 2000, en cuanto al comportamiento se le siente como de los 90.

VK → O sea que tú también vas al revés. Ahora me intereso por el pasado, estoy intentando aprender de los 70.

← HA No puedo ir más para atrás. Yah i, por ejemplo, ha creado un libro muy bonito sobre la historia de los galeristas.

VK → Académicamente todo esto existe. Hay tesis muy buenas. La tesis de Güler Bek es importante en este aspecto.

← HA Yo no he visto ninguna tesis que supere la de Nilgün Özayten en 1994 sobre el arte conceptual en Turquía. Lo que dijo Nilgün en 1994 es lo correcto. Después de ella todo son referencias que la copian...

VK → Existen pequeñas tesis específicas. Es una conversión histórica. Tu conversión histórica ocurrió al mismo tiempo. O sea que vas de aquí para allá, de la revista al libro, de la exposición a la investigación. Tenemos que describir esa conversión como una conversión tuya, tú sigues esa energía, tú la mandas. Existe contigo, cuando tú no estás, ella tampoco está.

← HA Si la revista la hubiera continuado una generación más joven sí podría haber seguido. Es una revista casi anónima después de 10 años. Además no ha recaudado dinero. Quizás podría haber ganado más en las circunstancias de hoy en día. La gente dice que era muy buena, pero eso es todo...no dicen nada positivo sobre su seguimiento.

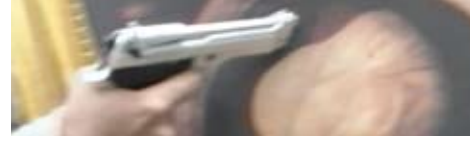
VK → Esa es la situación cultural de Turquía. ¡Es lo que hay!

← HA Lo más triste es la existencia de una generación joven que estudia comisariado o gestión cultural que vuelven a Estambul, pero no consiguen hacer nada. Hacen proyectos pequeños en sitios muy pequeños. Muestran resquemor y sensibilidad. Han pasado casi 10 años. La gente ha empezado a volver de Londres o de Nueva York. Pero cuando se trata de hacer una exposición, no hay nada... Nadie apoya a nadie, ojalá alguien hiciera exposiciones para que no tuvieramos que hacerlas nosotros. Lo mismo ocurre con los libros. ¡Ojalá pudiera dedicarme solo al arte!

VK Eso no existe en tu ADN. Aunque eso sea otra cosa...

HA A mí me gusta hacerlo todo...





Video, 7' 37"

CONVERSATION
BETWEEN
VASIF KORTUN
&
HALİL ALTINDERE

ISTANBUL
22 DECEMBER 2012

CONVERSATION BETWEEN VASIF KORTUN & HALIL ALTINDERE

ISTANBUL
23 DECEMBER 2012

VASIF KORTUN → What will Ferran Barrenblit show in your February 2013 exhibition at CA2M in Madrid?

← HA I had met Ferran approximately six years ago, right after the documenta in 2007. *15 Minutes of Freedom*, which was a site-specific project I had proposed to D12 for Kassel could not be realized at the time due to what was happening at the time in prisons in Germany. Ferran had really liked this project and we had talked about the possibility of maybe realizing it for the institution that he was the head of in Spain. When Ferran left this institution, we did not have a chance to realize the project there.

VK → Could you remind us of the work? The helicopter project?

← HA Yes...

VK → But I think there were two things there. The first was Ay e Erkmen's Münster Sculpture Project, in which she could override the permission issues only by taking a sculpture along by helicopter: the second is Fellini's scene in the Rome film in which a helicopter was carrying a sculpture, which was something Ay e also knew. Were you going to a prisoner around for 15 minutes by helicopter?

← HA The point of departure for the helicopter project was that the prison in Kassel showed characteristics of a panoptical architecture. The documenta team that year, Roger Buerger and Ruth Noack, really cared about public space projects to be realized in the city. This is the primary reason why artists were invited to Kassel early so that they could propose projects that could speak to both the history and the current inhabitants of the city. This is what I aimed as well: I wanted to show the public space projects to those who would not be able to view them, while living in the city. To serve this purpose, I was going to communicate with prisoners in the Kassel prison, maybe do some preliminary work with them, and after some rehearsals, we would depart from the courtyard of the prison during the opening week of document with 6–7 volunteering prisoners, who would be holding on the helicopter's feet—of course with a safety mechanism—giving a tour of Kassel for fifteen minutes, which would enable them to see the open-air projects. In addition to this, the prisoners would taste freedom for those fifteen minutes. The other crucial element in this project was that the prisoners would be saved from the 24/7 supervision and would be the ones watching, rid of that damned panoptical surveillance. In other words, the process would be reversed.

VK → The prisoners would be watching the guardians and the prison from the helicopter...

← HA Yes... As the coincidence had it, during that month, two prisoners escaped from two different prisons in Germany and my hopes of realizing this project evaporated. The head warden was at first inclined to realize the project, but then openly expressed that he did not want to take a risk under the current circumstances. He was worried that the result would be a political scandal and this is why we could not realize my project, *15 Minutes of Freedom*.

We knew that it was impossible for an imprisoned person to legally get out—especially for an artistic project, but we had found a legal loophole. It is illegal for prisoners to walk out of the prison until their sentence is served. But there were no laws forbidding a prisoner from leaving the prison courtyard with a helicopter and safely come back in 15 minutes. I was testing to see if we could liberate the prisoners for 15 minutes with art, using this legal loophole.

VK → Then why did Ferran want to show this work in Centre d'Art Santa Monica? Was there a special reason? Why did he want to realize this project in Spain?

← HA Ferran was very excited about this project when he heard about it. He said that the legal system and the political context of Spain could handle the project and he could easily arrange for the necessary permissions. But then he left his job there. At his new position in a different institution, he came to visit me again last summer to organize a larger-scale exhibition.

VK → What is he going to exhibit?

← HA He intends to exhibit my editorial and curatorial practices as well as my artistic practice to the Spanish audience. Let's say that he wants to share my practices in the post-90s Istanbul, with its changing dynamics, the transformations in contemporary art, and "me" in this adventure of transformation, as a witness, an actor and sometimes as a defendant.

VK → This is the right way to do it.

← HA Yes... My publication practice through art-ist Publications, that started in 1999 and lasted 10 years, has contributed to the formation of a memory of contemporary art. There will be documentations of the exhibitions I organized with the contributions of young artists again from the beginning of the 2000s until 2010. Ferran sees these exhibitions and my standing firmly behind the young artists as an extension of my artistic practice and he wants to display the documentations as such.

VK → What distinguished the exhibitions you curated from others?

← HA I can say being an editor really added a lot of things to me at this point; I had on-going dialogues with different positions in art production and young artists who lived and produced both inside and outside of Istanbul. This line of thinking also continued in the exhibitions that I curated. I formed a network of artists with different and alternative positions through the exhibitions I did. I employed a language that was not preferred at the time in the art world and I was persistent in using this language and of course, I was intensely criticized. And later on, things were settled...

VK → Were they settled?

← HA Actually, the stones were moved... Just as we formed a collective togetherness – which we discussed extensively during our conversations at the Istanbul Contemporary Art Project – what we could call the process of "individual institutionalizations" started. The group dispersed. We had a collective practice and I tried to continue this and this desire in the publications and exhibitions I did later on. There were some pessimistic perspectives. I'm a bit more optimistic and I never lost my faith; it was easier to say, "We have dispersed, everybody for themselves!"

VK → Have you been unsuccessful in this?

← HA No, the market was unsuccessful. As I said, I was stubborn about continuing this energy for a while longer. If the collectivity that we mentioned is between the years 1998-2001, with the exhibition *Under the beach: the pavement* (2002), another period begins. Following this exhibition, names outside of Istanbul start becoming a part of the contemporary art context...

VK → In the period leading up to Proje4L, there is continuity in some sense. And there is a channel that you opened starting in 1995...

← HA How could we enrich a contemporary art context that has been centered on Istanbul up until then? The question and problem was this. Or rather, how could we add new names to a market that has been revolving around the same names? I was excited not by a set list of artists but rather the possibility of constantly adding new names to this list and chasing new discoveries. Of course, this list kept growing with certain difficulties. There were names that were eliminated, while some of them stayed on. But after the 2000s, both the new names and the young artists who lived in Istanbul became more confident. After the Young Activities (1995-1998), the spaces that young artists could exhibit in, outside of Borusan Art Gallery, were very limited. Something

interesting happened after 2000; after many years, young artists were a part of a large-scale group exhibition at a new museum.

VK → Let's call this normalization. You say, "The stones were set in place." This can also be called normalization. Not that I see this as something positive. On the contrary. Normalization is the yearning for a mythological past, actually, a past that you don't even have.

← HA I use normalization to mean what should be normal.

VK → What is normalization? To have museums, art institutions, a market, a sort of balance between these elements; somebody should buy, somebody should sell, everybody should have a place, viewers should come, books should be published –this is a typical normalization story. This is at the same an abnormalization. Actually, we are talking about the domination of the market. You have an interesting relationship with the market. It starts with your performance in 1999 at Yah i Baraz's AKM exhibition, in which you took down Burhan Do ançay's canvases from the wall, without permission, and started waltzing with Serkan Özkaya. Afterwards, appropriating Alexander Brenner's action that you realized at Uart gallery. Last year, Burhan Do ançay's canvas that you tore on Yah i Baraz's head. And finally, the work about the

art market that you realized in collaboration with Mustafa Tavilo lu, which you exhibited at Contemporary Istanbul. (Art is always about desire and signature). And there is also your work *The Portrait of a Sheikh*, which is separate of course. You move from no permission to collaboration. We talk about the artists positioning themselves in relation to the art market or they move with an awareness of the market behind them, thus moving differently in a way they did not before. Then, could we say that you appear to do what the market does, but you're actually doing something completely different?

← HA It is possible to talk about two art markets. One of them is the market that we have dubbed as conventional for years and the people whose practices are about this and who have been trying to transform it for years. Let's say that this has lasted until 2005. This is actually a period of 7–8 years. The second is something that developed afterwards; let's say 2008 for that?

VK → The commercial explosion in contemporary art.

← HA The time and place at which my works started to sell after a ten-year production. I'm trying to explain things using examples from myself. You see the existence of two markets. And of course, you position yourself differently towards the two. In the first example that we used, there is a generation, rooted in academia, going back to the Paris Ecole, who were not more open-minded than the academia and who were distinguished only by a different lifestyle. The local market was run by this generation for years. This generation sustained this with artists, institutions, gallerists, exhibitions, collectors, writers, critics, historians, and books. Of course, at the time, very different things are happening in the world. It is as if the world is going through a state of exceptions, it is not allowed to go out, the situation is such that there seem to be a desire to be left out of the developments in the world. Like North Korea. It is forbidden to read foreign books, the Internet is forbidden, a status of "whatever we say is what it is," dominates. It is a period that was controlled by professors, assistants. The system was in the hands of a few galleries and art brokers.

VK → But in your 1999 waltz performance, you did not bring them down from the wall—you brought down a Burhan Do ançay painting.

← HA That was intuitive... since that day, it was as if I felt that Do ançay was going to break sales records and was going to be the most expensive living artist...

VK → Hahaha!

← HA Yes. By the way, the Do ançay paintings at that exhibition were really very beautiful. During the performance, we took down two Do ançay paintings that seemed particularly nice for the waltz. The paintings were long and thin; they seemed more elegant for dancing. We're of course going to come to the second period. The commercial art market's explosion, its rapid, sudden growth. The period during which galleries grabbed artists. Back in the day, there was only one gallery for many artists, while now; there is almost one gallery for each artist. There are as many galleries as there are artists in Istanbul. The galleries cannot share the artists; they create an atmosphere that makes it appear like there is such a huge circulation that the artists cannot be shared. My practice is more about the change and transformation of the earlier art market.

VK → After the 1980 coup d'état, the art market was seriously damaged, its politicization and developed experimentation were interrupted; it gave up its public element. It took a while for the market to get back on its feet, because the global art context also became more conservative at the time.

← HA Could that be accounted as a reason? After 1980, the free market and the neo-liberal economy preferred that period's large-scale, multi-colored neo-expressionist painting. The years during which the art market returned to the canvas...

VK → That's the early Özal period. But that's not the art context that I'm talking about.

← HA The rich used to do mass acquisitions from the artists and their galleries after the Özal period for their holding buildings. This could also be called the first commercial activation in Turkey. This is also the time when a lot of public galleries and bank galleries opened up. The conceptually oriented artists that we were talking about seemed to be left behind at this time. Some of them locked themselves in their studios, while some others continued and some just gave up. Some stayed in between. The *A cross section of avantgarde Turkish art* from the middle of 1980s as well as the titles, content and the positions of some of the artists on the list

are contentious. Of course it is not possible to look at these exhibitions from an avant-garde perspective, but perhaps what should be urgently discussed today is the differences in these works' languages as well as the side-by-sidedness of these exhibitions. We call these exhibitions in this period exhibitions without curators, but they are also exhibitions of absurd side-by-sidedness. Thankfully, this absurdity was discerned in 1989.

VK → From the beginning, there were discrepancies, and differences in styles and approaches. First of all, there is a togetherness in those exhibitions. It then becomes obvious that this togetherness does not have a foundation and the elimination continues from exhibition to exhibition. After the breaking points in 1989 and 1992. Let's come back to you—when you were a student at Çukurova University, who and what were you looking at, what were your channels of knowledge?

← HA When I entered the Painting Education Department at the Çukurova University, magazines such as *Art in America*, *Kunstforum* were regularly coming to our library. As we were connected to the Faculty of Education, I was the only one going through those art magazines in the library. We had a librarian who resembled Sezin Romi at Salt Research now and she would let me know whenever the magazines arrived.

VK → This still continues.

← HA In my first few years as a student, a feeling of curiosity drove me. I was familiarized with examples of contemporary art production in the world first through those magazines.

VK → Who were you looking at in Turkey?

← HA I used to write letters to almost all the galleries and institutions in Istanbul, requesting catalogues. I followed the art context through newspapers, magazines, and catalogues. The exhibition catalogues that came from Istanbul was a resource for us. The artists I looked up to as role models died over time. When I at last came to Istanbul in 1996 for a master's degree, all my heroes had died.

VK → Then, who was with you at Çukurova? Did you have any friends?

← HA We had a liberal education in our school in contrast to the academies in Istanbul. Although our professors made "neo-expressionist" paintings, they would allow us to experiment conceptually and were quite supportive.

VK → You did not receive a typical 'Beaux Arts' education.

← HA No. Our department was a part of the Faculty of Education, cultivating art teachers for middle schools.

VK → I was recently talking to Cengiz Çekil and İsmail Saray, who also said that 'Beaux Arts' ruins. Their path is similar to yours.

← HA We had some good educators. They were reading and would suggest contemporary books to their students all the time—professors who could make available new horizons for their students. Şener Özmen went back to school after the pardon, Cengiz Tekin and Erkan Özgen are also from younger classes, and they were in the first few years of their education.

VK → Then you came to Istanbul, to Marmara in 1996 for your master's degree.

← HA Actually, my arrival in Istanbul is 1994. I came to conduct a few interviews with conceptual artists. The director of AKM Art Gallery, Nilgün Özayten, had given me both the artists' phone numbers, and a copy of her dissertation on conceptual art that she had just finished for me to read. The first Istanbul Biennial that I viewed in Rene Block's 4th International Istanbul Biennial in 1995: *The Vision of Art in a Paradoxical World*. We arrived at Istanbul, to the venue for the biennial, after a fifteen-hour trip. I was with 45 friends and professors. I have a memory that I cannot forget from back then. When we arrived at the Biennial venue, Antrepo 4, by bus, while they normally gave away free admission to fine arts students,

they did not let us in as we were not studying Beaux Arts. I was really upset by this. I later entered that Antrepo as an artist participating at the Biennial.

VK → The 5th International Istanbul Biennial. Rosa Martinez's biennial. Rosa created a monster.

← HA Rosa helped all of us with that biennial; me, Bülent Şangar, Kutlu Ataman. All of us were doing something in the local context, but all of us became internationally visible thanks to Rosa's biennial. She has really labored for Kutlu and Bülent. My emergence at the biennial was really unexpected.

VK → Are you showing the *Dance with Taboos* from the 97 Biennial at CA2M?

← HA Yes. Ferran is going to show both the work with money and the identity card. Before coming to the Istanbul Biennial in 1995, my first exhibition participation was at *Young Activity 1* organized by TÜYAP in Istanbul.

VK → Did you participate in this exhibition by yourself or with Şener Özmen?

← HA I had participated in the 1995 exhibition by myself. We participated in the 1996 *Young Activity 2* exhibition with Şener.

VK → The work on the evacuated villages...

← HA Yes. At the time, there were "Habitat" meetings in Istanbul. We proosed this project based on that. While there were ongoing discussions of how to provide a better lifestyle and sheltering rights to people, we exhibited an official folder with the names of 3000 villages that were evacuated/emptied until the mid-90s, in addition to our identity cards. This was a research and exhibition that I think has a common denominator with Banu Cenneto lu's The List project, shown in Istanbul. As we were realizing this project, we went through many processes, we collaborated with Human Rights Organizations and NGOs. But we did not include the process in the project. At the time, it was not easy to have access to official documents. We were able to collect those lists under the table...

VK → Was there a personal relationship between you and the list of villages that were emptied?

← HA I did not want to form a direct relationship through myself for the project. If somebody researches the file, it is of course possible to find a relationship, and yes, we did directly display our identity cards. This was something that I experienced, and something that my collaborator, Şener, experienced. But this was not the totality of our personal story. My

family migrated to Mersin in 1975. Şener's family desperately moved to Diyarbakır in the 90s. He explains this as running away from rain to then be confronted with a blizzard. This is more about the artist placing himself as a victim, as the other.

VK → For example, how do you interpret the work that you produced at the time, *Dance with Taboos*? Didn't *Dance with Taboos* say that I do not have a Turkish belonging, I'm leaving that belonging and I'm Kurdish?

← HA In my opinion, that work says more. It is not only making a reference to one belonging or a single ethnicity. The social, political, and economic background at the time seeps into the work from some place. In power is the coalition government ANASOL-D and the Kurdish problem has been delegated to the army, as always. Just look at the solution policies at the time: skiing in Sarıkamı , tennis in Dersim, water festivities, surfing at Urfa GAP, concerts at İdil etc. Ironic? Of course not... Directly or not, the installation *Dance with Taboos* had to be interpreted and assessed through a Sarkis story and it showed a specific artistic position. Identity, and especially the Mardin warning on the top, was a part of a belonging that was criminalized from the very beginning and the only thing that I could do was to show resistance and fight.

VK → Were you aware that you were brave when you were producing these works?

← HA No... those works were a natural consequence of my production...

VK → Or with your works *I love you and I didn't die today Mom!*

← HA Historic works and natural consequences... The documents of those dark years when Çiller was the prime minister, A ar was the minister of domestic affairs, when villages were burnt and evacuated, when thousands were lost in custody and many were numerous unsolved murders that were committed by the "deep" government. The climate was quite harsh. What we produced was soft in comparison to this harshness and of course was also a bit naïve. What is slowly beginning to be interrogated today emerged in the mid-90s.

VK → But you are the only artist who has been summoned for a parliamentary hearing. It is a ridiculous topic, but it is also material.

← HA It is interesting, but whenever the government wants to support the arts, we encounter such problems. That hearing was due to a work that I produced for the İskorpit exhibition that was curated by René Block and Fulya Erdemci in Berlin in 1998. Besides, that exhibition had been organized when what could be called a “social-democratic” government was in power. Although the minister of culture was from the social-democratic party, their coalition partner from the Fazilet Party expressed that in a government-supported exhibition, they were not portrayed well and this kind of representation could not be of our culture. A local publication in Istanbul dubbed me and Sarkis as traitors and their headlines said we were ungrateful. At the time, this was something small with a vast connotation.

VK → These kinds of things emerge in such symbolic moments...

← HA Governments always want the representation in art to move in the direction of the national state ideology. Thankfully, there is less of dependency on the government for the transformation of contemporary; we are more reliant on the private sector, foundations and NGOs and this is relatively less problematic. If exhibitions only received support from the government, the situation could have been very different.

VK → There is an aversion to even hear the government’s name in the realm of arts and culture. That is very obvious.

← HA I think you said this; “The government should not meddle with me, I don’t want any support!” You had expressed similar sentiments for your previous projects as well as the institutions that you were involved with.

VK → Then, could we say that since then, you are more programmatic and careful in the matter of bravery as you age? We should say smarter. In other words, would you take those risks and would you do what you did again? Or rather, would you do those works as such?

← HA I don’t consider the works that I did at the time to require bravery. I see them as interconnected rings of my artistic line of production. Let’s just say that at the time, I was not too worried about being in trouble, imprisonment, being shot by conservatives or racists when I was producing a work.

VK → This is why I’m asking this question: there are ways of saying the same thing by changing the method of saying. Or what do you lose or win over time?

← HA Some preserve their line over time, some change their line as time goes by or as they age. I kept my line, but I did not do this directly like I used to do in the first few years, but I sat on the projects further, thinking about them more –I’m talking about thinking about possibilities of realizing the work using more than one medium. In other words, the work matures both conceptually and formally. When you are thinking about designing a work, you push your brain to thinking multi-dimensionally. What kinds of discourses and languages are employed in the world? How could I handle a specific topic in a different way using new media? These questions enrich both the form and the medium.

VK → Quick-witted ideas still continue...

← HA It is hard for me to say that. The German police car that I turned upside down in Berlin, tearing a canvas over Yah i Baraz’s head or the check project that I realized with Mustafa Tavilo lu were not easy to realize. Those works are not “I thought of an idea, let me do it...” kind of works. First of all, they are not acceptable, immediately realizable. I always choose the hard way and I think I’m still doing that. Both Yah i Baraz and Mustafa Tavilo lu were not easily convinced for these projects, they are both difficult individuals. On the other hand, it is very hard to turn a real police car upside down and to exhibit this work

in a public space. You need to do the difficult by pushing your limits. For example, in order to realize the police car work, there were correspondences with the German police for nine months; there was a large folder of correspondences at the end of the nine months. I tried to convince Yah i Baraz for three years. The same with Mustafa Tavilo lu. Art in Turkey is going under a large transformation recently and people want to be a part of that. And of course, what you have done so far instills trust in people.

VK → What do you mean when you say transformation?

← HA Especially after 2008. Contemporary art flirting with the market. The collectors moving from traditional art forms to contemporary art and the following activation in the market. Many young and new galleries showing contemporary art were founded in this period. It was not as if they opened up galleries to have people buy works of art all of a sudden. There was such an expectation in the market. The collector from Turkey had started going to international art fairs to buy works. They included among themselves a group of young collectors who were collecting contemporary art. Older galleries here started looking at their programming and their artist lists. They renewed these lists. Even the most conservative galleries of the past can now show contemporary art. There are artists like Irwin

Wurm, Damien Hirst, Wim Delvoye and Jan Fabre in places that I could not have even imagined.

VK → Do you think the current context corresponds to a genuine interest, curiosity, or manners?

← HA It includes all.

VK → If we say all of these things are present, what's definitive?

← HA All co-exist, but in this sense; there are different practices. There are those collectors who think that if these people were selling 10 years ago, they can also sell today. We cannot know if these people really believe in what they are doing. The second category is, yes, the world is changing, I should change with it—people who are buying, who have good intentions. And then there are people that I contact for projects. People that I would not normally be associated with and togethernesses that would not be appreciated or togethernesses that people would not think of, collaborative projects that stem from my desire to persuade and the transformation of the process of persuasion into the work itself.

VK → I'll come to this from there. You hold all corners.

← HA Let's say that I divide myself.

VK → Halil the artist. Halil the editor. Halil the exhibition organizer. Now you're also working with a gallery. There is nothing left, except for being a viewer. You can't be a viewer.

← HA I view.

VK → If we look at this issue from here, this need in you was obvious from very early on, right?

← HA This is actually a general curiosity.

VK → There is always something missing, you touch on all these areas as there are things amiss...

← HA Curiosity, lack, reaching the problem, sharing it, and to derive pleasure from this sharing... When I was a student, we had a club. We would share the new information, books, catalogues from Istanbul among friends, we would discuss things. When I came to Istanbul for my graduate studies, we would get together with all young artists and writers on the Kadıköy side at our place and we would constantly be discussing. The idea of bringing together people who had been in Istanbul for years and who did not know each other, who I thought had common interests and to produce something was very exciting for me. Erden Kosova, Serkan Özkaya, Vahit Tuna, Tunç Ali Çam, Süreyya Evren, Şener Özmen, Bahir Borlakov,

Canan and Kamil Şenol. And our meeting. And then there are those who are a generation older than us, Aydan Murtezao lu, Bülent Şangar and Hüseyin Alptekin. And in later years, our sharing with members of the younger generation such as Burak Delier and Ahmet Öüt. This is more of a lifestyle and the faith in doing things together. Art-ist magazine emerged from this togetherness in June 1999.

VK → So you acted as a benefactor as well...

← HA Let's not call it a benefactor, but rather I introduced people whom I thought would benefit from standing side-by-side to each other. I've always pondered which alliances would be productive if people were to do something collectively. Back when I was a student, before I started curating, I used to make lists of the artists that I liked and followed along with their works, and archive these lists. This would be updated constantly. It could also be an exhibition or a book, in fact in present day conditions it could have easily been a collection. At the time I was not aware of even the existence of curatorship. We can evaluate User's Manual or 101 Art Works in this scope. Again in a similar manner, in 1999 during your first exhibit *A Special Day* at the ICAP (Istanbul Contemporary Art Project), knowing this personal interest of mine you had asked me if there were any new names and who they were, and I had suggested Şener.

In 2002 for the *Under the Beach: The Pavement* exhibition at Proje4L, again you had asked me to probe my memory about new names. At that time, I had shared my first curatorial suggestions with you...

VK → What has this cost you? There is a controlling aspect to it as well.

← HA I do not know how appropriate it is to say this here. We experienced the most active period up until 1998. Young artists came together, followed by young writers who joined them in this process, while you too, I think with very opportune timing, returned from New York to Istanbul for good. You should be the one to know best the difference between the art scene of the time you left Turkey and the environment you found when you came back. It was not the same, that's for sure. Our generation knew Vasif Kortun mostly from the Memory-Recollection exhibitions, your writings in UPSD (*UNESCO International Plastic Arts Association*) seminar books with Ali Akay, Hüseyin Bahri Alptekin and Deniz Şengel, and the 3rd International Istanbul Biennial, but we had not met in person at all. I will have a question too. When you were in New York did you have any contact with the young artists in Turkey? Was there any one you corresponded with for instance?

VK → Very few, I was in contact with İpek Aksu ür-Duben, Selim Birsel, Hale Tenger, Vahap Av ar, Aydan Murtezaolu, Gülsün Karamustafa, Sefa Sa lam, Hüseyin Alptekin, Serkan Özkaya, we wrote to each other and I met them, but not in the sense of working together.

← HA A good energy was born after the Young Activities, and in what direction this energy would evolve was not very clear. Apart from the AKM Art Gallery managed by Nilgün Özyayten through 1985-2000, the gallery managers of the time were neither interested in young artists nor exhibited any contemporary art works. Galleries owned by banks weren't that promising either. These would host alternating exhibitions of academicians.

VK → And there was Borusan Art Gallery, Beral Madra was its consultant...

← HA Yes, the Borusan Art Gallery was the only place to exhibit experimental works by young artists... Borusan Art Gallery started to display the works of the generation after us. I can't remember what year it was opened...

VK → It was a gallery that operated for nearly 10 years through 1997-2006. Borusan is an institution that opened a gallery early on; most importantly it was carrying out international projects as well. Both the young artist exhibitions that Borusan hosted in

those years and also the exhibitions it later held with Egyptian and Lebanese artists are important.

← HA Borusan Art Gallery must be noted, that's true... What I was trying to get at is that, the galleries of banks were not much disposed to experimental projects...

VK → They were there, but they were not yet transformed...

← HA Apart from Maçka Art Gallery and BM Contemporary Art Center, I don't much recall any galleries featuring young contemporary art works in their programs. If there were any, it was either very limited, or at the market's command, or not political. In 1996, a gallery wanted to organize an exhibition with me through my 'identity' and 'money' works, then we couldn't do it. If it was not for Rosa Martinez's invitation, perhaps I would not be able to find space to exhibit those works. Coming back to our subject; in late '97 when you started teaching undergraduates at the Marmara University Fine Arts Faculty I was also sitting in as a guest student. When the classes were no longer enough, in order to look through a few new books and catalogues we would come to your Bebek office to help organize the archive. Then there was the ICAP office you opened in Tünel where you held the Saturday Classes, giving lectures etc. We were hungry for new information; to put it more

openly we did not know much the international network and wanted to have more comprehensive knowledge. Your return coincides with that time. Your classes in the academy too were very different in terms of method and perspective. You were reading 20th century art backwards as it were, and this was very appealing for me and other followers. Thus, for the first time, we were faced with a perspective that did not feel it belonged anywhere, to any tradition or generation. Take for instance the artist generation who participated in the *A Cross Section of Avant-Garde Turkish Art* or *A, B, C, D* exhibitions, we knew their works but we had no association in practice, even though their references were intrinsic to our present day. At least I didn't have any contact, except for a few interviews (Sanat Tanımı Toplulu u – Art Definition Group, Canan Beykal, Füsün Onur). This relation with the middle and old generation somewhat coincides with the period after your return.

VK → Surely, everyone does not always coincide with every generation, every age...

← HA Our gatherings at the ICAP every Saturday were great. A vibrant environment was generated with the talks by Gülsün, Aydan and Bülent, Selim, Serkan, Erden, Oda Projesi, Esra Sarıgedik and also Can Altay who came from Ankara. In fact, one Saturday towards the end of 1998, you had set up a peo-

ple's court in ICAP and put me on trial. After the performance in Urart, I had said "...Turkish courts can't judge me, if someone must, then it should be the artists!", you remember?

VK → I can't find its video in the archive. Someone had recorded the trial that day.

← HA Cem Gencer and Esra Sarıgedik had recorded the trial...

VK → I was playing the judge I think... Genco Gülan was the prosecutor. Then Erden Kosova and Zeliha Burtek were your lawyers. There were also people from the art scene...

← HA There were art students from the Marmara and Mimar Sinan universities. Those who did not like the performance or those who supported it participated in the trial process with their questions...

VK → It was a good trial...

← HA It was like the Inquisitions...

VK → You were found not guilty.

← HA Yes, I seemed innocent.

VK → Oh sure, innocent... joking aside, that trial was something legendary, historical.

← HA The *Karma Sergi/Mixed Show* you held during the ICAP period was an interesting experience. Intergenerational blood incompatibility and compulsory togetherness was experienced simultaneously in that exhibition.

VK → The series that was an extension of that photograph of you lying on a floor-bed in your mother's home, which you exhibited on the floor of the *Mixed Show*, later became world famous. Your *My mother likes Pop Art because Pop Art is colorful* and *My mother likes Fluxus because Fluxus is anti-art* photographs you displayed as postcards in a family album at A Special Day exhibition.

← HA Those photographs were actually souvenir photos for our family album that I took in my family's home in Mersin. I had proposed them for the first time for your exhibition. In fact, we had talked about it saying, "Why aren't these displayed as works of art?" I had really enjoyed the tension between generations and artists at the *Mixed Show*...

VK → I myself was not in a much different state anyway. We are an in-between generation. In this generation we can also include Selim Birsal, who gets along better with everyone and also because Sarkis was his teacher. Hale Tenger is of course extrinsic, she is from Mimar Sinan but from the Ceramics Department, that

is sub-department. Gülsün Karamustafa returns to art in nearly 1988. The ban on her leaving the country being lifted, getting permit to go abroad for the first time. After all those stories, when I invited Gülsün to the exhibition for the first time in 1991 during the Memory Recollection time, she said something like, I was not going to return, you made me come back...

← HA The years when she was interested in cinema...

VK → Yes, the years when she was interested in cinema. Then Bülent Şangar and Aydan Murtezao lu's positions. But their very troubled positions...

← HA The years when they started to make radical changes in their art. Times when they moved from serigraphy to photography...

VK → Bülent moves on to photography from serigraphy somewhat later. His move coincides with the Rosa Martinez Biennial. Aydan's is earlier. For me there wasn't anything major between Memory/Recollection 2 and the transition to 1998. Surely the world was different, everything was different. Your generation was not at all distant from the generation in 1993, I mean that orphaned generation. That too was a very legendary generation or it turned into one.

← HA When we entered the art scene, we did not have a dialogue with the Memory/Recollection generation. Our only common dialogue was you. In later processes our dialogues started to follow one after another.

VK → When teaching at Marmara... you knew the artists of nine of out ten works I showed in class. At the time you didn't speak any English, you had never been abroad. I was telling myself, he's come all the way from Mersin and before that Mardin, but knows it all, how does that happen, I used to ask myself.

← HA Bülent had introduced us during your first break in class, that's how I remember it...

VK → You were coming to listen, Erden was also sitting in, so was Esra Sarıgedik... All three mothers who would later come together in Oda Projesi were also there. Canan Şenol would also come now and then. But you were the engine of that place. Or it was your problems we were dealing with. They detained Halil, pressed charges against him. Things we were engaged with, Halil's trial...

← HA But it was fun... We had a lot of fun during the Satanist detention case...

VK → Yes and the Satanism incident. They detain the right person for the wrong reasons! And later, the breaking point. I opened the Platform and half the community was vexed. And the other half distanced themselves. And I wanted to move from an artist based thing to an institution based state...

← HA In early 2001, when you started two institution projects at once everything changed. You had a good experimental curatorial exhibition experience you had undertaken at the time. I am curious. If you had not founded institutions like Proje4L and Platform in 2001, would you open exhibitions? And what sort of exhibitions would they be?

VK → We are not talking about me here. What I did in those first two exhibitions were small things. They were exhibitions that we did to entertain ourselves...

← HA Yes but, at the same time they were also exhibitions where people met each other and started working together, where they experienced standing side-by-side, the disparities and extremisms.

VK → Now we have a common point you and I, we are both missionaries... Now this might be expected of me... We are striving to do things that will make the world a better, truer or a more livable place with more deliberation. A world where people can remember the past more accurately, access their past, better institute their future... And spaces that bring people together etc. This would be expected of me, I am an institution founder, I am not an artist, my job is different. There is no such thing in your case. Apart from being an artist you manage a variety of other things as well...

← HA I am often asked this: How do you differentiate between being an artist, publisher and curator in practice? I actually do not differentiate between producing art, publishing or organizing exhibitions. Each one is a different part of a single standpoint... we stopped publishing the art-ist magazine in 2008, I say we 'paused' it. Right on the tenth anniversary of the magazine. We published seven issues each in two different periods with our friends, 14 issues in total. I don't want to say it's closed down because the art-ist process is still continuing with book projects. As for our reason of ending the magazine, the conditions of the time necessitated it. We made a calculation with Azra the other day, I have created as many works in the 3 years after closing the magazine as I did during the 10 years of the magazine. When I look back I see that dur-

ing the time I was concentrated on the magazine, there were periods of gaps in my line of artistic production. Similarly, the five big group exhibitions I held every two years since 2002 also took as much of my time. Later on I realized that in processes of producing the magazine, the book and the exhibition I had waived quite a lot of my personal time, or time to produce art. Because one does not realize it in a constant state of production. Yes, you make a lot of sacrifices as well. But I do not consider this a sacrifice. This is part of an overall production process. I might have produced few works in early 2000s due to the magazine and exhibitions. But now I have more time and can produce more works.

VK → No, but the things that were going on then, are still continuing today. Books are coming out, you are organizing exhibitions...

← HA The magazine was taking a lot of time because we published it in Turkey... because it is a tiring process of not only being an editor, but also discovering new writers, solving the financial problems since it's an independent magazine, dealing with its advertisement, printing house...

VK → Why did you end the magazine?

← HA We began to publish the magazine in an arid climate. You know it came out in 1999, at the same time with your *Resmi Görü*. At the end of the 90s there was a young, new generation; we wanted to do something and needed a platform to discuss this. When nobody set out to do it, we said let's not expect this from others, no one will do it anyway, let's do it ourselves...

VK → Who was paying for it?

← HA None of us had any money in our pockets. We asked friends we could call wealthy. I don't want to say this, but of course most of the time it came out of my pocket. For a while Vahit and I were making money from design. I used to transfer the money coming from there to the magazine.

VK → What about now? Are the book costs coming out your pocket again?

← HA No. We have friends who believe in us and our projects, thanks to them, they supported the last two major books individually. Because I didn't want institution logos on the book covers. We are trying to publish with individual support for the most part. As you know, because in Turkey art is realized mostly with private sector support, the last book projects were realized as such as well.

When you publish a new publication or make an exhibition you feel better about yourself. I mean I don't say, I will publish a magazine when I have money, or I will organize an exhibition when I have money. You'd have to wait forever for that. I remember this; in 2009 when I decided to organize a new group exhibition I had nothing except the exhibition space. I was going to invite nearly 40 artists. I was going to pay for many of the work production costs as the exhibitor. Because I wanted to show the artists' new works. And there was going to be a catalogue even though there were no sponsors yet. Such efforts are partly about faith. So is publishing a magazine. Deciding to do something itself constitutes 50% of the project. And the remaining 50% you come up with somehow.

VK → Would you consider doing another exhibition?

← HA After the most recent *When Ideas Become Crime* exhibition I organized at Tobacco Factory in 2010, there is no new curatorial project on my agenda as of now. Two insignificant incidents I encountered with one or two artists during that exhibition would force me to think twice before any possible future exhibitions. Because some artists completely lost their initial credibility after they began to work with galleries. Artists with whom we embarked on this road together and who participated in my

exhibitions for years changed their attitude with the gallery process. I understood that day how this would eventually turn out.

VK → Are you so well-intentioned about artists?

← HA I always believe in doing things collectively. In this last exhibition, when an artist asked for museum showcase for a photograph we were going to display, I got the picture.

VK → Times have changed, haven't they? How did they change?

← HA Because I guess whenever art meets money such problems emerge. I guess this is the case whenever money enters a field. This has been the case throughout history. It drives a wedge between states, a wedge between brothers. It changes science, it causes wars. Art is not all that different...

VK → The *Under the Beach: The Pavement* exhibition we held in 2002 at Proje4L, then *I am Too Sad to Kill You!* you organized in 2003, these are critical. Later, in 2005, the *Free Kick* exhibition you organized at Antrepo, *Be a Realist Demand the Impossible* you organized at Kar ı Sanat in 2007. You encounter a problem in all of them anyway. There are also court cases now and then. In your last exhibition *When Ideas Become Crime* you did something different as well. For instance you brought Altan Gürman, you brought

Gülsün Karamsutafa, you exhibited them side by side with young artists. There was a shift in your exhibition making style.

← HA In recent years we'd also started to publish books with historical references...

VK → Did we ignore history before then?

← HA No. For example why did you teach the courses at Marmara starting from the present and moving backwards? That means sometimes one wants to make a different construct. Sometimes it might be necessary to pound certain subjects to people's heads swiftly, using short cuts...

VK → And doesn't that mean today, the reign of the present? Actually later, it also somehow has to do with money. You know it is founded on a disregard for history. In order for today to be powerful, before all else you have to be devoid of history...

← HA The last exhibition I organized at Tütün Deposu made reference to the exhibition Harald Szeeman did in 1969. In Altan Gürman's case, I wanted to show what kind of an art there was here in the 60s when that exhibition was organized. Thinking about it in retrospect, I should have included Sarkis as well. Sarkis really loved the exhibition when he saw it and he was very sad. In previous exhibitions I also

invited other artists from the middle generation to have them alongside young artists. Unfortunately I didn't have the chance to work with Aydan, Bülent and Hale. I worked with İnci and Selim each only once. Gülsün participated in my last two exhibitions with two works, both with very strong political and historical references. In the last exhibit, Gülsün showed a small but very striking painting on the 1980 military coup. It was one of the most meaningful works in the exhibition and the fact that it was becoming visible again and perhaps for the first time after 30 years was very significant. She had participated in the previous exhibition, *Free Kick* with an installation called *Stage* on the 1971 coup. Or I had wanted to exhibit Altan Gürman's 1977 work *Pantone* because it was still so fresh and powerful. Gürman and Karamustafa were the main bearers of the exhibition in terms of political and historical references...

VK → When you bring Altan Gürman or when you bring Gülsün you also historicize yourself. And there is a passage to something else; to an age of maturity. Therefore it is not necessarily odd that the other teenage kid asks for a museum showcase in that exhibit... There is also a difference between the Halil who organized an exhibition in 2002 and the Halil who organized an exhibition in 2010. Even the opening was different.

← HA Yes, there is quite a lot of difference between the first and last exhibition. Even though there are some common artists in both. Here what makes me angry is the spinelessness of the artist, rather than the fact that the art scene is changing over the years...

VK → Now as we come to 2010 our relationship with material has changed. I mean it's not like 1998, 2003, there used to be bad prints, bad print outs, a bad forex, crooked sloppy works back then.

← HA And there was the Forex Generation. But we are the "Photoblock Generation", forex was a bit more of luxury for us.

VK → At that time there were works that did not pay any heed to the nature of the material. The same goes for video. The videos that were shot with bad cameras and shaky hands are now shot with professional equipment. For example the reason why Fikret Atay's videos were so popular back then also had to do with the shooting style, recently as his shooting got more professional, his videos got worse. That beautiful hideousness, the simplicity of Şener and Erkan's video *Road To Tate Modern*...

← HA The 80% loss in image is what makes it beautiful...

VK → This is a situation that reflects on the making of exhibitions in exactly the same way.

← HA Do you find it normal for an artist to demand a museum showcase at an alternative exhibition?

VK → No, I don't care about the museum showcase, that's something else; a fetish. I am talking about material getting gradually more refined...

← HA I find it normal, material becoming refined. What concerns me more is the changes in artists' attitudes after they start working with galleries.

VK → Okay, do you think you got into a lot of people's blood?

← HA We've had very close and tight relationships with many artists over the last decade. We fought with some of them, with some of them we quarreled, made up, we still go on with some of them. Each has its own merits...

VK → But there is also a 'Halil Altindere School'.

← HA I believe in persistence and its magic Vasif... Otherwise there is no ensuing thought like, I did this, I got a lot of criticism, so I shouldn't do it anymore. I think one shouldn't operate with the manner of, I should immediately change. The artist should not act according to the expectations of

the market etc. The important thing is to pursue what you believe in, to keep insisting.

VK → What I mean is the likes of the Halil Altindere practice. But there haven't been examples of the real Halil Altindere practice. To publish a new magazine, form a new artists' group, open exhibitions.

← HA Şener Özmen had made a chart for the catalogue of the exhibition I organized at Kar ı Sanat in 2007. A chart on which artists participated in the exhibitions I organized through 2002–2007; which were sifted, who stopped and who got invited to other mega exhibitions etc. You said school, honestly I don't want to depict it as such, but we can talk about a group of artists who opened exhibitions together for many years. I think it's normal that there are similarities. Of course it is great that all these names are still practicing their art and are in significant positions in the art world. It is hard for me to say anything else..

VK → And now you are making a book of the 70s.

← HA Yes, we have been working on this book with Süreyya Evren and İz Öztat for the past few months. And the reason why we are publishing this book is the following: It will be the third volume of the trilogy which included *User's Manual* we published in 2007, and *101 Artworks* we published in 2011. As we made the trilogy, we moved chronologically backwards. Through this volume we will mostly address the years that have been swept under the rug. We will scrutinize 5 major exhibition series from the 70s and 80s together with their participants. The scope of the book will be a type of history of the exhibitions. It will also be complementing the two previous volumes we published...

VK → And right at the time when today, the contemporary is the most valid currency. What is the reason behind you taking a step back and making this book precisely at a time when artists and gallerists are most fervently pursuing the contemporary? Your reason for making a 70s book? Don't you see the threat of marketization?

← HA The previous two books we published focused more on post-90s, shed light on a period we experienced and witnessed firsthand, of course its entire burden was on our shoulders. The new volume will focus on the art scene of the 70s and 80s. What sort of alliances were there in exhibitions of that period, who participated in which exhibition and exhibited what? It includes these.

VK → There is a desire to go beyond the contemporary. The herald of this is the *When Ideas Become Crime* exhibit in 2010 and your more ardent inclusion of historical positions in that exhibition. Even if as an example, your inclusion of Altan Gürman and Gülsün as historical references. If we rewind from there, there is the tough school, I mean the Kurds and those from İzmir, and a few Istanbulites among them.

← HA Burak Delier from İstanbul was poisoned the most.

VK → Yes Burak was poisoned.

← HA Even though Burak is younger than us, he feels he belongs to the 90s. Even though he is from the 2000s generation, attitude wise he feels closer to the 90s.

VK → I mean your approach is also like that, from reverse. I am also dabbling with the past now, I am trying to learn about the 70s.

← HA And you can't go much further back. Yah i, for example, published a very beautiful book, on the history of galleries. He dates back the roots of present day galleries 70–80 years. It is a good research on his own field...

VK → Academically all these exist. There are good theses. Güler Bek's thesis is important in this context.

← HA I've not yet seen a new thesis that surpasses Nilgün Özyayten's discourse in her thesis on conceptual art in 1994. Whatever Ms. Nilgün said in 1994, that is it. Later everyone makes reference to her and repeats her...

VK → There are smaller specific theses. That is a historical transformation. At the same time, it is your historical transformation. You can almost mark your own period as such. I mean, we moved from here to there, from magazine to book, from exhibition to research. We will have to describe that transformation as a lonely transformation, you drive that energy, you push it. It exists with you, and when you're not there it doesn't.

← HA Perhaps if someone from the younger generation had taken over the magazine it could have continued somehow. After 10 years it is a magazine that has almost become anonymous. Plus it never made money. Perhaps it would have been able to sustain itself better under today's conditions. People say the magazine was so great, that's it... they don't say anything positive regarding its continuance.

VK → That is the cultural situation of Turkey. That's it, nothing else.

← HA The worrisome part of it all is the lack of foresight in a younger generation who goes and studies art management or curatorial studies abroad and returns to İstanbul. They do tiny projects in small spaces. Cowardly and mindful of sensitivities. Look it's almost been 10 years. There are dozens of people who have been studying curatorial studies abroad since 2002. It's the same thing here, 4-5 private universities have students graduating from art management departments. People are beginning to return to Turkey from New York, London. But when it comes to opening exhibitions, not a peep... No one is encumbering anyone; I wish some people would do it so we wouldn't have to. The same goes for books. How nice it would be if I could just make art!

VK → That's not in your constitution. That's another matter of course...

← HA Well actually I do enjoy doing all of these...



Con el grupo Tahribadi İsyân (La rebelión de la destrucción)
Vídeo



Con el grupo Tahribadi İsyen (La rebelión de la destrucción)
Video





Duratrans Foto y caja de luz, 100 x 170 cm

1971

Mardin,
Turquía · Turkey
Vive y trabaja en Estambul
Lives and works in Istanbul

EXPOSICIONES INDIVIDUALS
SOLO EXHIBITIONS**2012**

Infinity has no accent,
TANAS, Berlín

2011

If I can't dance it's not my revolution,
Pilot Gallery, Estambul

2008

I am not sure if this is an exhibition,
Yapı Kredi Kazım Ta kent Gallery,
Estambul

EXPOSICIONES COLECTIVAS
(SELECCIÓN)
GROUP EXHIBITIONS
(SELECTION)**2013**

Signs taken in wonder,
MAK Museum, Viena

2012

PowerFlower, ABTART, Stuttgart

Dear Art,
Museum of Contemporary Art
Metelkova, Liubliana

Wanderings in contemporary Turkey,
Espace Culturel Louis Vuitton, París

2011

The Global Contemporary.
Kunsthelmen nach 1989, ZKM,
Karlsruhe

Streetwise, Chelsea Art Museum,
Nueva York

2010

Second Exhibition, ARTER, Estambul

Not easy to save the world in 90 days,
44Moen, Askeby, Dinamarca

2009

Not easy to save the world in 90 days,
TANAS, Berlín

Sechs Positionen kritischer Kunst
aus Istanbul, Akademie der Künste,
Berlín

Provisions for the Future, Sharjah
Biennial 9, Sharjah

Traum und Realität. Zeitgenössische
Kunst aus dem Nahen Osten,
Zentrum Paul Klee, Berna

2008

Pompidou New Media Collection
Exhibition, Centre Georges
Pompidou, París

Who killed the Painting?, Neues
Museum Nürnberg, Nuremberg;
Weserburg Museum für Moderne
Kunst, Bremen

2007

documenta 12, Kassel

Time Present Time Past, Istanbul
Modern, Estambul

Modern and Beyond, Santral Istanbul,
Estambul

2006

Art, Life & Confusion, 47th October
Salon, Belgrado

2005

Istanbul, 9th International Istanbul
Biennial, Estambul

2004

ID Troubles – Shake, Halle für Kunst,
Lüneburg

Love It or Leave It, 5th Cetinje
Biennial, Cetinje, Montenegro

2003

In den Schluchten des Balkan,
Kunsthalle Fridericianum, Kassel

Blut und Honig. Zukunft ist
am Balkan, Essl Museum,
Klosterneuburg, Austria

2002

In search of Balkania, Neue Galerie,
Graz

Reconstruction, 4th Cetinje Biennial,
Cetinje, Montenegro

Manifesta 4, Frankfurt am Main
Pause, 4th Gwangju Biennial,
Gwangju

LISTADO DE OBRA · LIST OF WORKS

MY MOTHER LIKES POP-ART,
BECAUSE POP-ART IS COLORFUL
A MI MADRE LE GUSTA EL POP-ART,
PORQUE EL POP-ART ES COLORIDO
1998
C-Print Foto, Diasec, 100 x 150 cm

MY MOTHER LIKES FLUXUS,
BECAUSE FLUXUS IS ANTI-ART
A MI MADRE LE GUSTA EL FLUXUS,
PORQUE EL FLUXUS ES ANTI-ARTE
1998
C-Print Foto, Diasec, 100 x 150 cm

DAS KAPITAL
EL CAPITAL
2009
Libro cortado con láser y pistola, 21,5 x 15 x 4,3 cm.
3 fotografías, 35 x 50 cm. C-Print Foto sobre dibond
Laser cut book, gun, 21,5 x 15 x 4,3 cm.
3 photos, 35 x 50 cm. C-Print Photo mounted on Alu-Dibond
Cortesía de Halil Altindere y colección privada, Berlín

HOMAGE TO MLADEN STILINOVI
HOMENAJE A MLADEN STILINOVI
2012
Óleo sobre lienzo, 90 x 110 cm
Oil on canvas, 90 x 110 cm

MOBESE
2011
Escultura. Sistema telescópico, dimensiones variables
Sculpture. Telescopic system, variable dimensions

THE MONUMENT OF ILLEGAL STREET VENDOR
MONUMENTO AL TOP MANTA
2012
Escultura de cera y bolsos falsificados, 180 x 60 x 50 cm
Wax sculpture and fake bags, 180 x 60 x 50 cm

15 MINUTES OF FREEDOM (FOR DOCUMENTA 12)
15 MINUTOS DE LIBERTAD (PARA DOCUMENTA 12)
2007
Simulación de proyecto no realizado
Unrealised project simulation

THE PORTRAIT OF SHEIKH
RETRATO DEL SHEIKH
2009
Vista de instalación.
Óleo sobre lienzo, marco dorado y caja fuerte,
150 x 135 x 10 cm
Installation view.
Oil on canvas, gold frame and safe-case,
150 x 135 x 10 cm
Cortesía de Halil Altindere y Artist Pension Trust Dubai

RENÉ
2011
Óleo sobre lienzo, 180 x 120 cm
Oil on canvas, 180 x 120 cm
Pintado por Azamat Kuliev
Foto de Gültekin Tetik

VASIF
2012
Óleo sobre lienzo, 180 x 120 cm
Oil on canvas, 180 x 120 cm
Pintado por Azamat Kuliev
Foto de Murat Germeç

CARPET LAND
TIERRA DE ALFOMBRAS
2012
C-Print Foto, Diasec, 100 x 170 cm

REPORT & NOTE:
POLICE REPORT AND VAHIT TUNA NOTE
INFORME Y NOTA:
INFORME POLICIAL Y NOTA DE VAHIT TUNA
1999
Informe policial y nota de Vahit Tuna tras la pieza
Deconstruction of a death que provocó una acusación
de satanismo
Police report and Vahit Tuna's note after
Deconstruction of a death causes stanism accusation.
Tinta sobre papel
Ink on paper
Cortesía de Vahit Tuna

DRAWING: AHMET OGUT
DIBUJO DE AHMET OGUT
2006
"Halil Altindere en el tribunal defendiéndose él mismo"
durante el caso 301 provocado por el catálogo de la
exposición *Free Kick*
"Halil Altindere in court, defending himself" during 301
case caused by the catalogue of *Free Kick* exhibition
Tinta sobre papel
Ink on paper
Cortesía de Ahmet Ogut

DRAWING: SERKAN OZKAYA
DIBUJO DE SERKAN OZKAYA
1998
"Performance de Halil Altindere en que realiza el símbolo
del dólar en una pintura de Esad Tekand en la Uart Art
Gallery de Estambul"
"Halil Altindere's performance in which he made dollar sign
on an Esad Tekand painting at Uart Art Gallery in Istanbul"
Tinta sobre papel
Ink on paper
Cortesía de Serkan Ozkaya

HOMAGE TO TOULOUSE LAUTREC
HOMENAJE A TOULOUSE LAUTREC
1994
C-Print Foto, 40 x 50cm

BURAK ARIKAN
NETWORK MAP OF ARTISTS PARTICIPATING IN HALIL
ALTINDERE'S EXHIBITIONS
RED DE ARTISTAS PARTICIPANTES EN EXPOSICIONES
COMISARIADAS POR HALIL ALTINDERE
2012
Inkjet sobre Forex
300 x 200 cm
Cortesía de Burak Arıkan

180

181

DENGBÉJS
2007
De la trilogía mesopotámica. Video, 15' 30"
From Mesopotamian Trilogy. Video, 15' 30"
Cortesía de Halil Altindere y Centre Pompidou, Paris

MIRAGE
ESPEJISMO
2008
De la trilogía mesopotámica. Video, 7' 20"
From Mesopotamian Trilogy. Video, 7' 20"

ORACLE
ORÁCULO
2010
De la trilogía mesopotámica. Video, 10' 20"
From Mesopotamian Trilogy. Video, 10' 20"

BOXING BAG
SACO DE BOXEO
2012
Mármol, 120 x 30 x 30 cm
Marble, 120 x 30 x 30 cm

HARD & LIGHT
1999
C-Print Foto, Diasec, 100 x 150 cm

DANCE WITH TABOOS
BAILE CON TABÜES
1997
C-Print Foto, Diasec, 114 x 240 cm

DANCE WITH TABOOS ID
BAILE CON TABÜES ID
1997
C-Print Foto, Diasec, 160 x 125 cm

WHO U LOOKING AT?
¿A QUIÉN ESTÁS MIRANDO?
2002
Gafas y video, 5' 46"
Glasses and video, 5' 46"

MISS TURKEY
2005
Video, 7' 37"

WONDERLAND
EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS
2013
Video
Con el grupo Tahríbadi İsyán (La rebelión de la destrucción)
With the band Tahríbadi İsyán (Rebellion of Destruction)

NO MAN'S LAND
EN TIERRA DE NADIE
2012
Duratrans Foto y caja de luz, 100 x 170 cm
Duratrans Photo, light box, 100 x 170 cm

Todas las obras Cortesía de Halil Altindere y Pilot Galeri,
Estambul. Excepto las indicadas.

All works courtesy of Halil Altindere and Pilot Galeri,
Istanbul, with the exception of those indicated.

Presidente

President

IGNACIO GONZÁLEZ GONZÁLEZ

Consejera de Empleo, Turismo y Cultura

Regional Minister of Employment, Tourism and Culture

ANA ISABEL MARIÑO ORTEGA

Vicenconsejera de Turismo y Cultura

Regional Deputy Minister of Tourism and Culture

CARMEN GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

Directora General de Bellas Artes, del Libro y de Archivos ·

General Director of Fine Arts, Books and Archives

ISABEL ROSELL VOLART

Subdirectora General de Bellas Artes

Deputy Managing Director of Fine Arts

CARMEN PÉREZ DE ANDRÉS

Asesora de Artes Plásticas

Fine Arts Adviser

LORENA MARTÍNEZ DE CORRAL

Jefe de Prensa de Empleo, Turismo y Cultura

Head of Press for the Regional Ministry of Employment,
Tourism and Culture

PABLO MUÑOZ GABILONDO

CA2M

CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

Director

FERRAN BARENBLIT

Colección · Collection

CARMEN FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ

ASUNCIÓN LIZARAZU DE MESA

Exposiciones · Exhibitions

IGNACIO MACUA ROY

VÍCTOR DE LAS HERAS IGLESIAS

Difusión · Diffusion

IRIS NAVA LOYOLA

MARA CANELA FRAILE

MARTA MARTÍNEZ BARRERA

Web

ROSA NAHARRO DIESTRO

Educación y Actividades Públicas ·

Education and Public Programs

MARÍA EGUIZABAL ELÍAS

CARLOS GRANADOS

VICTORIA GIL-DELGADO ARMADA

PABLO MARTÍNEZ

EXPOSICIÓN · EXHIBITION

Comisario · Curator
FERRAN BARENBLIT

CATÁLOGO · CATALOGUE

Autores · Authors

CHARLES ESCHÉ
BURAK ARIKAN
NURIA ENGUITA
VASIF KORTUN

Traducción · Translation

DAVID SÁNCHEZ
LAURA PUY
MERVE UNSAL
LIZ ERCEVIK AMADO
BLINK TRANSLATIONS

Diseño Gráfico · Graphic Design

JOSÉ DUARTE

Impresión · Printing

BOCM

ISBN

978-84-451-3452-8

Depósito legal · Legal Deposit

M-1614-2013

CA2M

CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

Av Constitución 23

28931 Móstoles, Madrid

+34 91 276 02 13

WWW.CA2M.ORG

CA2M@MADRID.ORG

Esta publicación ha sido realizada gracias al generoso apoyo de:
This publication has been made possible through the generous support of:



Agradecimientos · Acknowledgements

AZRA TUZUNOGLU, RENÉ BLOCK,
VASIF KORTUN, LARA FRESKO, ARCO MADRID,
CENGİZ TANC, MURAT FESİH AVCIBAŞI,
ŞENER ÖZMEN, BASHIR BORLAKOV,
RIDVAN BAYRAKOGLU, AMIRA AKBİYİKOGLU
MERVE ÇAĞLAR

Esta publicación ha sido editada por la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura, Dirección General de Bellas Artes, del Libro y de Archivos de la Comunidad de Madrid con motivo de la Exposición HALİL ALTINDERE presentada en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de febrero a mayo de 2013.

This publication is edited by the Regional Ministry of Employment, Tourism and Culture, General Direction of Fine Arts, Books and Archives of the Regional Government of Madrid in conjunction with the Exhibition HALİL ALTINDERE presented at CA2M Centro de Arte Dos de Mayo from February to May 2013.

Textos · Texts

Licencia reconocimiento –no comercial– sin obra derivada
3.0 España de creative commons



Edita · Editor

CA2M
CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO
COMUNIDAD DE MADRID 2013

Algunos derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de las imágenes o textos de esta obra por cualquier medio o procedimiento sin la autorización de los titulares del © copyright.

Some rights reserved. The partial or total reproduction of any of the images or texts in the publication in any form or by any means without prior written consent of the © copyright holders is strictly prohibited.