

# Dan Graham

DAN GRAHAM PROTOCINEMA'DAKİ İLK KİŞİSEL SERGİSİ İÇİN İSTANBUL'DAYDI. CAN ALTAY'LA ŞİRKET ŞEHİRCİLİĞİNİ, DİKİZCİLİĞİ (VOYEURISM), PEYZAJ GELENEKLERİNİ, TARİHSEL BİR KATEGORİ OLARAK "AZ EVVEL" KAVRAMINI, İNSAN ÖLÇEĞİNİN ÖNEMİNİ, MAKET YAPMANIN VE MODEL ÜRETMENİN İKİ UÇLU YAPISINI, İŞLEV VE ANLAMIN BİRBİRİNE GEÇİŞİNİ VE GRAHAM'IN İŞİNE DIŞARIDAN BAKMAKTANSA İÇİNDE BULUNMANIN NE KADAR GEREKLİ OLDUĞUNU KONUŞMAK ÜZERE CİHANGİR'İN ARKA SOKAKLARINDAN BİRİNDEKİ KALABALIK BİR KAFEDE BULUŞTULAR. İSTANBUL BU BULUŞMA İÇİN SADECE BİR ARKA PLAN DEĞİL, AYNI ZAMANDA (TIPKI GRAHAM'IN PAVYONLARI GİBİ) KONUŞMANIN AKIŞINI BELİRLEYEN BİR ÇERÇEVE - MEKÂN OLDU.

DAN GRAHAM WAS IN ISTANBUL FOR HIS FIRST SOLO EXHIBITION AT PROTOCINEMA. THEY MET WITH CAN ALTAY IN A CROWDED BACKYARD CAFE IN CİHANGİR, TO TALK ABOUT CORPORATE URBANISM, VOYEURISM, LANDSCAPE TRADITIONS, THE "JUST-PAST" AS A HISTORICAL CATEGORY, QUESTIONS OF HUMAN SCALE, THE DUAL-FACETED ACT OF MODELMAKING, THE OVERLAYING OF FUNCTION AND MEANING, AND HOW NECESSARY IT IS TO BE INSIDE GRAHAM'S WORK, RATHER THAN BEING FROM THE OUTSIDE LOOKING IN. ISTANBUL WAS NOT ONLY THE BACKDROP FOR THIS ENCOUNTER; IT WAS MORE OF A FRAME-SPACE -NOT UNLIKE GRAHAM'S PAVILLIONS- THAT SHAPED THE DISCUSSION.

İngilizceden çeviren: Egemen Özkan

## Dan Graham talks to Can Altay: Cities, Models, People

### Dan Graham Can Altay Söyleşisi: Kentler, Modeller, İnsanlar

**Can Altay:** Sanatçı arkadaşım Jeremiah Day'le Berlin'de yürürken, Handwerkskammer'in önündeki ELİPTİK PAVYON'a rastladığımda işleminizin ne kadar güçlü olduğunu ilk defa gerçekten idrak ettim.

**Dan Graham:** O çok ilginç bir durumdu. Orası bir enerji santrali, bir Kraftwerk'ti ve Kaspar König'den orayı sanatla bir nevi örtbas etmesi istenmişti. Fikir aklıma Spree Nehri kenarında yürürken geldi, işin insanların uzanıp yattığı bir parkta olmasını ve eliptik formunun yolun karşısındaki binaların sudaki yansımalarıyla beraber yansımalarını istedim. Bu binalar eliptikti, çünkü 1990'ların şirket binaları daha kibar ve uysal gözükcekleri düşüncesiyle eliptik formlar içermeye başlamıştı. Bu, 1980'lerin 30'lar modernizminden esinlenmiş şirket binalarından sonra gelen tarzı. Fakat Kasper yapıtımı koymayı önerdiğim yeri onaylamadı. Nehir kenarında belirlediğim yerde, benim yerime Per Kirkeby'nin işinin olmasını istedi. Bu yüzden biz de kendimiz bir havuz yaparak yapay bir durum oluşturduk, fakat çok da başarılı olmadık.

**C.A.:** Ve bu yapıt ahşap bir iskeletin üzerinde duruyor.

**D.G.:** Evet, aslında içinde su olmak

zorundaydı, fakat insanlar havuza işediği için suyu da boşalttılar.

**C.A.:** Açıkçası yandaki bina bir banka gibi görüldüğünden, bu işin şirket yapılarının sınırları içindeki sözde kamusal mekânlar için sipariş edilen heykellerden ne farkı var diye sordum kendime. Jeremiah bana "içeri girmemi" söyledi ve ne olduysa o anda oldu! Kaçırılmış olduğum şeyi, işinizin "içinde olmanın" ne kadar önemli olduğunu görünce gerçekten hayrete düştüm.

**D.G.:** Aslında ben minimal sanatın içinden geldim. Sahibi olduğum galeride Sol Lewitt, Dan Flavin ve Don Judd gibi minimal sanatçıların eserlerini sergiliyorduk. Fakat minimal sanatta özneler arası ilişkiye yer yoktur, oysa benim işimin temelini özneler arası ilişkiler oluşturmaya başlamıştı. İkinci olarak, şirket binalarının tek yönlü olarak kullandığı çift yönlü aynalı camları, ben aynı anda hem saydam hem de yansıtıcı olarak kullanabileceğimi fark ettim. Üçüncü olarak ise, bu yansıma sayesinde çift yönlü aynalı camları bir gözleme aracı olarak kullanan kurumsal binaların ifade ettikleri şeyi sorgulayabilecektim. Sanırım bu kurumsal çift yönlü aynalar Jimmy Carter

**Can Altay:** My first real appreciation of your work happened in Berlin. We were walking with my artist friend Jeremiah Day and we came across your piece, I guess in front of the Handwerkskammer, the ELLIPTICAL PAVILION.

**Dan Graham:** It was a very interesting situation. It was the power plant, a Kraftwerk, and Kaspar König was asked to have art there as a kind of an alibi. I got the idea walking by the Spree River and I wanted the work to be on a park where people would lie down and be reflected on the water, next to the reflections of the buildings across the way. These buildings were elliptical, because in the 90s, corporations started doing ellipses as they are gentler and kinder; it was the next style after the Neo-30's cooperate buildings of the 80s. But what happened was, Kasper said no to my proposed siting; he wanted Kirkeby to place his work in the site I selected by the river. So we made an artificial situation on a fake reflecting pond; it doesn't work so well.

**C.A.:** And it is placed on wooden decks.

**D.G.:** Yes, it is very artificial. It should have water. They took the water away because people pissed on it.

**C.A.:** I must admit the building the work sat next to appeared like a bank, and I was questioning what difference it had to any sculpture commissioned on corporate territory for so-called public space. Jeremiah told me to "go



inside”, and that was actually when it happened! I was really amazed to see what I had been missing, that crucial aspect of “being inside” your work.

**D.G.:** At a certain point I came out of Minimal art. My gallery showed Minimal artists: Sol Lewitt, Dan Flavin and Don Judd. Yet in Minimal art there is no inter-subjectivity, and my work became based on inter-subjectivity. Secondly, it is about corporate buildings using two-way mirrored glass in a one-way mirror situation, whereas I can make the glass both transparent and reflective. And third, with this reflection I can undercut corporate buildings which use two-way mirrored glass as surveillance. And I think when the corporate two-way mirror came in it was during the Jimmy Carter period. Jimmy actually was the first politician involved in ecology in the world. He wanted to cut down use of nuclear power and he said we shouldn't produce more

Dan Graham  
From *Boullée to Eternity*  
[*Boullée'den Sonsuzluğa*]  
2006-2007  
Çift-yönlü ayna cam, paslanmaz çelik çerçeve |  
Two-way mirror glass, stainless steel frame  
10 x 8 m  
Porte de Versailles, Paris

döneminde ortaya çıktı. Jimmy aşlında dünyada ekoloji meselesiyle ilgilenen ilk siyasetçiydi. Çevreyi kirlettiği için nükleer enerjiye dayalı madde üretimini azaltmamız gerektiğini söylüyordu. Çift yönlü aynalı camlar iklimlendirme masraflarını azaltıyordu çünkü camın yansıtıcı tarafı güneş ışığını geri çeviriyor/yansıtıyordu, fakat bir yandan da binalar gökyüzünü yansıtıyor ve kurumu/şirketi çevreyle özdeşleştiriyordu. Bu da gözetlemenin ta kendisiydi çünkü binanın içindeki insanlar dışarıdakiler tarafından görülmeden dışarıyı görebiliyorlardı.

**C.A.:** Bu galiba aynı zamanda modernist bir şeffaflık idealinden bir tür kurumsal gözetleme idealine bir geçiş anlamına geliyor, öyle değil mi?

**D.G.:** Tastamam öyle. Ve ben bu şeffaf cam cephelerin bilincindeydim. Ama tabii modernist binaların kurumun/şirketin yaptığı işleri şeffaf bir şekilde dışarıya gösterdiği iddiası bir



tür örtbas etmeydi. Dışarıdan bakan insanların gördüğü manzara zemin katta çalışan sekreterler gibi alt düzey memurlardan ibaretti; yöneticilerin olduğu üst katlardaki atriumlar ise görüleliyordu. Gücü ellerinde bulunduran en üst kattaki insanlar dışarıdan görülmeden alt katlara ve şirketlerin egemen olduğu şehir manzarasına tepeden bakabiliyordu.

Bu yüzden geç dönem Mies Van Der Rohe ofis kulelerine ve şirketleşmiş geç dönem modernizmine getirdiğim eleştiride Robert Venturi'nin eleştirisinden esinlenmişim. Venturi vernaküler alt-orta sınıf ve ticari binaların gerçekliğini modern civar banliyölerin dokusunu oluşturan bir unsur olarak vurgulamak istemişti. 1978'de yaptığım ALTERATION TO A SUBURBAN HOUSE [BİR BANLİYÖ EVİNİN BAŞKALAŞTIRILMASI] isimli çalışmamda Venturi ve Mies'in bir kombinasyonunu oluşturduğum. ELİPTİK PAVYON'a dönecek olursak, baştaki düşüncem insanların nehir kenarındaki çimenlere uzanmasını sağlamaktır, çünkü orada bir park olacaktır.

**C.A.:** İşinizin “karşından bakmaktan” ziyade “içinde bulunmayı” talep etmesiyle ilgili şu soruyu sormak istiyorum: Algının dönüşmesini tam olarak idrak edebilmek için işinizin içine girmek gerekiyor, siz bunu bütün işleriniz için ortak bir nitelik olarak görüyor musunuz? Aynı şey “video-delay” işleriniz için de söylenebilir mi?

**D.G.:** Benim işlerim her zaman insan ölçeğindedir. Hümanist biri olduğumdan değil ama bence ölçek, yani bedeniniz çok önemlidir. Önemli

*“Minimal sanat şimdiki zamanın anındalığıyla ilgiliydi. Bu 1960'ların düşüncesiydi. Bence güneşin değişmesiyle, bulutların değişmesiyle, insanlar hareket ettikçe bedenlerinin zaman içinde devinmesiyle daha çok ilgileniyordum.”*

material products because it is wasting our natural environment. Two-way mirror glass cuts down the air conditioning costs because the reflective side deflects/reflects the sun's heat, but it also has the corporate building reflecting the sky and identify the corporate with the environment. And it is surveillance, because the people inside can look, transparently, on the outside, without people observing them.

**C.A.:** It is also a switch from the modernist ideal of transparency into a kind of corporate ideal of surveillance in a way, isn't it?

**D.G.:** That is exactly what happened. And I was very aware of those transparent glass facades. But of course, the modernist building's transparency which claimed to show to the outside the transparency of the corporation's operations was an alibi. The view of the people working on the ground floor only displayed lower-level functionaries-such as secretaries-working; whereas the public could not see the upper-executive level open-atriums. On the top floor, people who had the power could oversee-look down unobserved, the surrounding cityscape which the corporation dominates.

So my critique of the late Mies Van Der Rohe office towers-late modernist building turned corporate came from Robert Venturi's critique. Venturi wanted to emphasize the reality of vernacular lower middle class and commercial buildings as the fabric of the modern, suburban surrounding city. In my work I wound up doing a combination of Venturi and Mies together in my 1978 ALTERATION TO A SUBURBAN HOUSE. But to return to the ELLIPTICAL PAVILION, my idea originally was to have public lie down on the grass along the river, because there was going to be a park there.





olan başka bir şey daha var. **Minimal sanat şimdiki zamanın anıdılığıyla ilgiliydi. Bu 1960'ların düşüncesiydi. Bense güneşin değişmesiyle, bulutların değişmesiyle, insanlar hareket ettikçe bedenlerinin zaman içinde devinmesiyle daha çok ilgileniyordum.** Bu düşüncem de minimal sanatın bir eleştirisine dönüştü. Ve zaman önemli bir hal aldı. Tabii bu düşünce biraz esrannın, ama büyük ölçüde La Monte Young ve Steve Reich'in müziğinin etkisi altında oluştu. Süreç ya da süre düşüncesi. Çünkü minimal sanat süreyle ilgili bir şey değildi.

**C.A.:** Geç dönem modern mimariye ve çok belirgin bir kentleşmenin ve kamusal mekân zihniyetinin oluştuğu döneme denk gelen şirket kültürünün doğuşu ve gelişimine daha önce değinmiştik. İstanbul'un silueti, özellikle de Büyükdere Aksı adı verilen geniş bir alanda, yeni bir görünüm kazanıyor. Burası Boğaziçi'ne paralel yüksek bir kısım ve buraya 90'lı yılların sonundan itibaren çok katlı ofis binaları inşa ediliyor. Siluet bir yandan değişirken, bir yandan da "plaza kültürü" diye bir şey ortaya çıkartıyor; fakat burada bahsedilen plazalar sadece özel giriş kartlarıyla girilebilen ve yalnızca ofis alanları içeren gökdelenler. Burada yine nesne esaslı bir kentleşmeyle karşı karşıyayız. Çünkü İstanbul'da binalar daima önce gelir, geri kalan alanlar da yapı sonrası gelen altyapı ile donatılır. Çalışmalarınızda kent hem yapının kendisinin bağlamı hem de bir referans kaynağı olarak ön plana çıkıyor.

**D.G.:** ELİPTİK PAVYON fikri aklıma bir anda geliverdi. Nehir kenarında yürüyordum, eliptik binaları gördüm. Aslında bu konu hakkında çok da düşünmedim. Bu bölgenin değişmekte olduğunu da biliyordum. Buranın Berlin'in yeni merkezi olacağını biliyordum. Bunu bana söylemişlerdi. Aslında Klaus Biesenbach da bana bu noktada yardımcı oldu. Bölgeyi

görmek için birlikte nehir kenarında yürüdük. Ayrıca Biesenbach yeni Berlin hakkında da çok şey biliyor.

Diğer yandan, Dia Vakfı yapıtım kent planıyla ilgiliydi. **Bugüne kadar yaptığım en iyi video Dia Vakfı için hazırladığım video kataloğuydu. 19. yüzyıl botanik bahçeleri ve billur sarayları ile 70'li ve 80'li yılların New York'uyla ilgiliydi.** Çünkü 70'lerde doldurulmuş araziler üzerine kurulu alternatif mekânlarımız vardı, bunlar daha sonra atriumlarında iç sahneler, sosyetik dükkânlar ve kafeler olan şirket binaları parklarına dönüştü. Ben önceleri New Jersey'nin banliyölerinde yaşadım, ama bu bahsettiğim değişen New York'la ilgili deneyimlerim benim için çok önemlidir.

Vitrinlerle dolu modern kentlerin 'ayna evresi' optiğini kullandığını düşünüyorum, çünkü bir vitrine baktığımız zaman gördüğünüz şey yalnızca sergilenen ürünler olmuyor, aynı zamanda küçük parçalarda kendinizin bütün olmayan bir beden halinde çarpık bir imgesini ve ürünün üzerine yansıyan hayat bir görüntüsünü görüyorsunuz. Ancak ürünü satın alırsanız yeniden bir bütün olabiliyorsunuz.

**C.A.:** Bu tam da erken dönem izleyici esaslı çalışmalarınızda ve video çalışmalarınızda bahsettiğiniz özneler arası ilişkiye denk düşüyor gibi.

**D.G.:** Bu daha çok video çalışmalarıyla ilgili. Vitrinlerin çok önemli olduğundan, baskısı tükenen VIDEO-ARCHITECTURE-TELEVISION [VIDEO-MİMARİ-TELEVİZYON] isimli kitabımda da bahsetmiştim. Tabii Walter Benjamin'in gözlemlerinde

**C.A.:** I wanted to ask this question about being inside a work, how your work requests a kind of "dwelling in", rather than "gazing upon". One has to go inside to fully appreciate the alternating perception, would you consider that a common quality? One could argue the same for the 'videodelay' pieces as well.

**D.G.:** My work is always at human scale. I'm not necessarily a humanist, but I think scale is... your body is so important. There is also something else that's important. **Minimal art was about instantaneous present time. That was the 60s idea. I was more interested in sun changing, clouds changing and as people moved their bodies moved in time. So that became a critique of minimal art.** And time

*"Minimal art was about instantaneous present time. That was the 1960s idea. I was more interested in sun changing, clouds changing; and as people moved their bodies moved in time. So that became a critique of Minimal art."*

became important. Of course that was influenced a little bit by marijuana, but deeply influenced also by La Monte Young and Steve Reich's music. The idea of process or duration. Because minimal art was not durational.

**C.A.:** We already touched upon the late modern architecture, and the birth and growth of corporate culture, which coincides with a very particular mode of urbanization and sense of public spaces. Istanbul has also been getting a new skyline, especially on a large strip called the Büyükdere



Axis; it is a hill-top parallel to the Bosphorus and they have been building high-rise office blocks since the late -90's. The silhouette is slowly getting there, while it also generated the so-called "plaza culture"; but the plazas referred to here are badge-access high-rises with only office space. It is again a very object-based urbanism. Because in Istanbul, the buildings always come first, what you have left over is occupied by infrastructure that is post-building. Your work relates to the city both immediately as the context for the actual work, and also as reference material.

**D.G.:** For the ELLIPTICAL PAVILLION I had the idea instantaneously. I just walked on the river and I saw the elliptical buildings. I didn't really think about it very much. I knew the area was changing. I knew it would become the new center of Berlin. I was told that. Actually that's

where Klaus Biesenbach helped me. We walked along the river, we walked together to see the site. And also he knows about new Berlin.

The Dia Foundation piece on the other hand was about the city plan. **The best video I have done is the video catalogue for the Dia Foundation piece. It deals with 19th century botanical gardens and crystal palaces and then with New York in the 70s and 80s.** Because in the 70s we have alternative spaces, based on landfill, then they became corporate parks and the atriums which had performances on interior stages as well as high-end shops and cafés. At first I lived in New Jersey in the suburbs, but my experience in this changing New York City is very important to me. I think modern cities with the showcase windows use 'mirror stage' optics because you see, when you are looking at a show window display not only the products

benimkilere benzeyen başka birçok şey daha gördüm. Dia projesinde benim için çok önemli olan şey o "az evvel" düşüncesiydi. Başka bir deyişle, elinizde Jorge Pardo gibi yalnızca şimdiki zaman ya da neo-60'lar yok ama şimdiki zamanı "az evvel" in bir devamı olarak ele alabilirsiniz. 70'lerin alternatif düşüncesi ve şirket atriumları Dia'nın tasarım ve işlevinde yansıtılmıştı.

**C.A.:** Ben bir keresinde burada, Garanti Platform'da tam da bu az evvel düşüncesiyle ilgili bir iş yapmıştım. Aynı galeride birkaç sergi süresi boyunca sergilenen işleri bir araya getirip yeniden düzenlemiştim. Böylece yeni bir sergi açılmış olacak, ama bir yandan da eski sergiler bir köşede giderek büyüyerek kalacaktı. Sergilere katılmış sanatçıların işlerinden seçmeler ve örneklerle, sanatçıların sergi mekânında kendi eserlerini



Dan Graham  
Two-Way Mirror  
Cylinder Inside  
Cube and Video  
Lounge  
[Küp İçinde  
Çift Yönlü Ayna  
Silindir ve Video  
Salonu]  
1981-1991  
Şeffaf cam,  
çelik, ahşap,  
lastik|Transparent  
glass, steel, wood,  
rubber  
108 x 432 x 432  
inç  
Dia Center for the  
Arts New York,  
NY  
Fotoğraf Dan  
Graham izniyle|  
Photo Courtesy  
Dan Graham



displayed, but on little fragmented mirrors, distorted images of yourself as an un-whole body, as well as a ghost image of yourself are displayed, superimposed on the product. If you buy the product then you can become whole again.

**C.A.:** That sounds very much like the inter-subjectivity you were talking about in the early audience-works and video-works.

**D.G.:** That relates to video pieces. It's in that book which is now out of print, VIDEO- ARCHITECTURE- TELEVISION-, the showcase window is important. Of course I also saw a lot of things in Walter Benjamin's observations that are similar to my observations. What is so important to me in the Dia piece was the whole idea of the just-past. In other words, you don't have just the present time or neo-60s like Jorge Pardo, but you can reflect on the present as a continuation of the "just-past". The 70s alternative and the 70s corporate atrium are both reflected in the Dia's design and function.

**C.A.:** I once did a piece, here in Istanbul, at Platform Garanti which was very much related to this just-past idea. I was reconfiguring and combining all the exhibited works in one same gallery through a duration of several exhibitions. So the new show would open but the old shows would still linger in one corner growing and growing. I was working with extracts and samples from the works by artists who were shown, along with documentation of the ways in which the artists themselves installed them. But it was obviously becoming something else, both the exhibition and the exhibited were being reconfigured.

**D.G.:** A piece that you might not know is what I did in an alternative space called the Franklin Furnace in SoHo. In the show-window I

projected slides of photographs of the exhibition space taken from the window of all the galleries on the area, like the advertisements inside *Artforum*.

**C.A.:** And when was this? Do you recall?

**D.G.:** I think maybe 68 or 69. It's totally unknown. I had also done a piece called PAST FUTURE SPLIT ATTENTION in 1972. It involves time paradoxes, I was influenced by 60s drug-influenced science-fiction writers such as Brian Aldiss, as well as by Gregory Bateson's writing, especially his 'double-blind' theory of schizophrenia. He was married to Margaret Mead, whom I grew up with; she is the reason I became a feminist. There was also the magazine called *Radical Software*. So all my early video pieces that were not documented were about learning process and public access television. They are all in the same book, VIDEO- ARCHITECTURE- TELEVISION-. I did one piece, one of my favorite pieces that wasn't realized called PRODUCTION RECEPTION, through public access television. I show on one channel a shot of the control room of the local news program being produced from the control room, on another channel I show people in the living room watching the program and then of course you have the actual program on the third channel. It is a little bit structuralist.

But I have one critique about my work. It is very male voyeuristic. I'm a feminist and I'm a little embarrassed about that. It is about voyeurism. When I was thirteen I made a telescope and I seduced women, young girls there. Not really seduce them, by talking to them about the stars and about... I had, what I called, an astronomy club.

**C.A.:** Were you also watching the neighbors, watching you?



Dan Graham  
New Design for Showing Videos  
[Video Gösterimleri İçin Yeni Tasarım]  
1995  
Meşe çerçeveler, şeffaf cam, çift yönlü cam,  
delikli alüminyum, raflar üstünde video setleri,  
yastıklar|Oak frames, transparent glass, two-way  
mirror, punched aluminum, six video sets on  
shelves, cushions  
86 2/3 x 244 x 342 1/2 inç  
Koleksiyon | Collection: Whitney Museum of  
American Art, New York, New York  
Fotoğraf Dan Graham izniyle| Photo Courtesy  
Dan Graham

nasıl yerleştirdiklerini gösteren belgelerle çalışmıştım. Ama bu süreç biraz bir şekilde başka bir şeye dönüşmüştü, sergi de sergilenen de yeniden anlamlandırılmıştı.

**D.G.:** SoHo'daki Franklin Furnace isimli alternatif bir mekânda yaptığım bir işi bilmiyor olabilirsiniz. Bölgedeki galerilerin pencerelerinden sergi mekânlarının fotoğraflarını çekip, bu fotoğrafların slaytlarını *Artforum*'un içindeki reklamlar gibi galerinin penceresine yansıtılmıştım.

**C.A.:** Peki bu ne zamandı? Hatırlıyor musunuz?

**D.G.:** Galiba 68 ya da 69'du. Hiç bilinmeyen bir çalışmam bu. 1972'de de PAST FUTURE SPLIT ATTENTION [GEÇMİŞ GELECEK BÖLÜNMEŞ DİKKAT] isimli bir iş yapmıştım. Bu iş zaman tutarsızlıklarını içeriyordu. Brian Aldiss gibi 60'lı yılların uyuturuculardan ilham alan bilim-kurgu

yazarlarından ve Gregory Bateson'un yazılarından, özellikle de şizofreni hakkındaki çift-kör kuramından etkilenmiştim. Bateson beraber büyüdüğüm ve feminist olmamın sebebi olan Margeret Mead'le evliydi. Ayrıca bir de *Radical Software* isimli dergi vardı. Belgelememiş tüm erken dönem video çalışmalarım öğrenme süreci ve kamuya açık televizyon hakkındaydı. Bunların hepsinden VIDEO-ARCHITECTURE-TELEVISION [VIDEO-MİMARİ-TELEVİZYON] isimli kitabımda bahsetmiştim. Bir keresinde kamuya açık televizyonda, bir kanalda yerel haberler programının hazırlandığı kontrol odasını, diğer kanalda oturma odasında bu programı seyreden insanları ve tabii üçüncü kanalda da bahsi geçen haber programını gösterdiğim, PRODUCTION RECEPTION [ÜRETİM ALIMLAMA] isimli, fazla ilgi görmemesine rağmen



benim favorilerimden biri olan bir iş yapmıştım. Biraz yapısalcı bir işti.

Fakat işlerimle ilgili bir eleştirim var. Bir feminist olmama rağmen erkek bakışı üzerinden işler üretiyor olmanın biraz utanıyorum. Dikizcilikle (Voyeurism) ilgili bir durum bu. On üç yaşındayken bir teleskop yapıp kadınları, genç kızları tavlıyordum. Aslında tam tavlamıyordum da, onlara yıldızlarla falan ilgili bir şeyler anlatıyordum. Astronomi kulübü adını verdiğim bir kulübüm vardı.

**C.A.:** Sizi izleyen komşularınızı da izliyor muydunuz?

**D.G.:** Çocukları alıp Princeton Rasathanesi'ne götürüyor, onlara astronomi öğretiyordum.

**C.A.:** Video yerleştirmelerinizin izleyiciye bir şekilde bir grubun parçalarını oluşturduklarını hatırlatan grup oluşturucu bir etkisi olduğunu, izleyicinin de adeta rastlantısal bir cemaat oluşturduğunu düşünmüştümdür hep.

**D.G.:** Ayrıca psikolojik geri bildirim grupları fikri de çok önem-

li. Düşünüyorum da, bu işte yapmış olduğum şey video projeleri üzerinden psikoloji kuramlarını model almaktı. Tabii 60'larda herkesin grup davranışı hakkında her ay değişen farklı psikoloji kuramları vardı. Ve yine düşünüyorum da, 60'lar tam da sosyal etkileşim ve psikolojik terapiyle ilişkiye girme dönemi. Anne Halprin'in psikolojik terapi etkisi yaratan bir beden atölyesi olarak nitelendirilebilecek San Fransisco'daki dans grubunun herkes üzerinde büyük etkisi vardı. Bu grupta Simone Forti, Steve Reich, Bruce Nauman, Robert Morris ve Yvonne Rainer gibi isimler vardı. New York'ta Richard Serra'yla ilk tanıştığında bana heykellerinde Simone'un işlerinden, özellikle de insan hareketlerinde yerçekimini kullanışından çok etkilendiğini söylemişti. Anne Halprin grubu sadece beden hareketinin fiziksel yönleriyle değil, aynı zamanda dansçının komünal ve sosyal durumlarla olan etkileşimiyle de ilgiliydi. Bu dans atölyesi erken dönem hippie komünlerine özgü psikolojik bir zihniyetten çıkmıştı. Atölyenin etkileri New York'a, 70'lerin başında buraya gelmelerinden kısa bir süre sonra tanıştığım San Franciscolular Richard Serra ve Steve Reich üzerinden ulaşmıştı.

**D.G.:** What I did was I took the kids to the Princeton Observatory and taught them about astronomy.

**C.A.:** There seems to be a group-forming aspect, another thing about the video based installations I always thought, that they were somehow reminding the viewer they are part of a group. That the audience also forms a group, a contingent community.

**D.G.:** And also the idea of psychological feedback groups is very important. I really think, of course what I was doing in this work was modeling psychological theories through video projects. Of course in the 60s, everybody had a different psychological theory involving group behavior or every month. And I think again the 60s had a lot to do with social interaction and relationship to psychological therapy. The great influence on everybody was Anne Halprin's dance group in San Francisco which was something of a psychologically therapeutic body workshop. It included Simone Forti, Steve Reich, Bruce Nauman, Robert Morris and Yvonne Rainer as participants. In New York, when I first met Richard Serra he told me that Simone's work, especially in her use of gravity in human movements was a big influence on his sculpture. Not only was the Anne Halprin group interested in the physical aspects of body movement but also in the dancer's interactions in communal, social situations. The dance workshop came out of a kind of early, hippie communal, psychological mind set. Its influence came to New York later through the transplanted San Franciscans, Richard Serra and Steve Reich who I both met shortly after they arrived in the early 70s.

**C.A.:** Another issue that I wanted to ask you about is "function". I am interested in how function clashes and/or overlaps with meaning. I deal

*“Benim işlerim de aslında Rus Konstrüktivizminin sözde işlevselliğinden ve tasarimsılığından yola çıkar. Fakat ben melez şeyleri severim; bunlar tek bir şeye denk düşmezler, melezlik aynı zamanda sanatla mimarlık arasında bir köprü vazifesi gören son dönem çalışmalarında da çok önemlidir.”*

li. Düşünüyorum da, bu işte yapmış olduğum şey video projeleri üzerinden psikoloji kuramlarını model almaktı. Tabii 60'larda herkesin grup davranışı hakkında her ay değişen

yarı-işlevsel ya da biraz arızalı düzen ve düzenekleri tercih ediyorum.

**D.G.:** Galerimi kurduğum zaman ilk sanatçım Sol Lewitt, kahramanım-sa Dan Flavin'di. İkisi de MoMA'daki



with this question of function a lot in my work, and I usually go for like semi-functional or slightly dysfunctional programs and settings, to push those overlays and to make room for glitches and discrepancies in the equation.

**D.G.:** When I had my gallery my first artist was Sol Lewitt and my hero was Dan Flavin. They both worked as guards in the “Great Russian Experiment” show at MoMA. **So my work really comes out of the kind of quasi-functionality, quasi-design of Russian Constructivism. But I like things that are hybrids; they are not one thing or the other, hybridity is also very important in my most recent works which function as a bridge between art and architecture.**

*“My work really comes out of the kind of quasi-functionality, quasi-design of Russian Constructivism. But I like things that are hybrids; they are not one thing or the other. Hybridity is also very important in my most recent works which function as a bridge between art and architecture.”*

**C.A.:** “Quasi-functionality” is a good way of putting it. I am also curious how you deal with the situation, when a real function lands into the work. Because that also happens, doesn't it? You just mentioned Biesenbach, I guess you worked with him on CAFÉ BRAVO, at the Kunstwerke, was that before or after the ELLIPTICAL PAVILION?

**D.G.:** It was before. Klaus wanted something like the café in the Dia rooftop piece. See, the Dia piece had a café. The café was based on the 80s

corporate building atriums which had cafés next to stages showing music or performances.

**C.A.:** How about collaborations? I remember the drawings for a boutique in your Whitney Museum exhibition, with Apolonija Sustersic. What happens when you venture into such a complex grid that is both artistic collaboration and commercial environment?

**D.G.:** I wanted her to be a part of the project, as I needed Apolonija's drawing skills and her feedback on my initial ideas. The project never happened. It is a great piece that never happened. I didn't get paid for it; it was for a boutique for Liza Bruce, a very complex use of the site situation; the location of the sun and sky in relation to the shop window was important to the design. And I also came up with the dressing room.

The boutique has a very small dressing room, two sides of the square are mirrors and the front is a sliding door with perforated metal. So you get Moire patterns; and since her swimsuits were also see-through, you could almost see people in the dressing room naked. Some of the dressing room design ideas are utilized in my GIRL'S MAKE-UP ROOM, which is one of the best pieces I've ever done. The Lisa Bruce Boutique was commissioned and rejected; it is another project that never got done.

**C.A.:** Now that you touched upon unrealized projects, and since you work with models in different

ways, how do you deal with the gap between the model and the actual work?

“Great Russian Experiment” [Büyük Rus Deneyi] sergisinde gözücü olarak çalışmıştı. **Benim işlerim de aslında Rus Konstrüktivizmi'nin sözde işlevselliğinden, tasarimsılığından yola çıkar. Fakat ben melez şeyleri severim; bunlar tek bir şeye denk düşmezler, melezlik aynı zamanda sanatla mimarlık arasında bir köprü vazifesi gören son dönem işlerimde de çok önemlidir.**

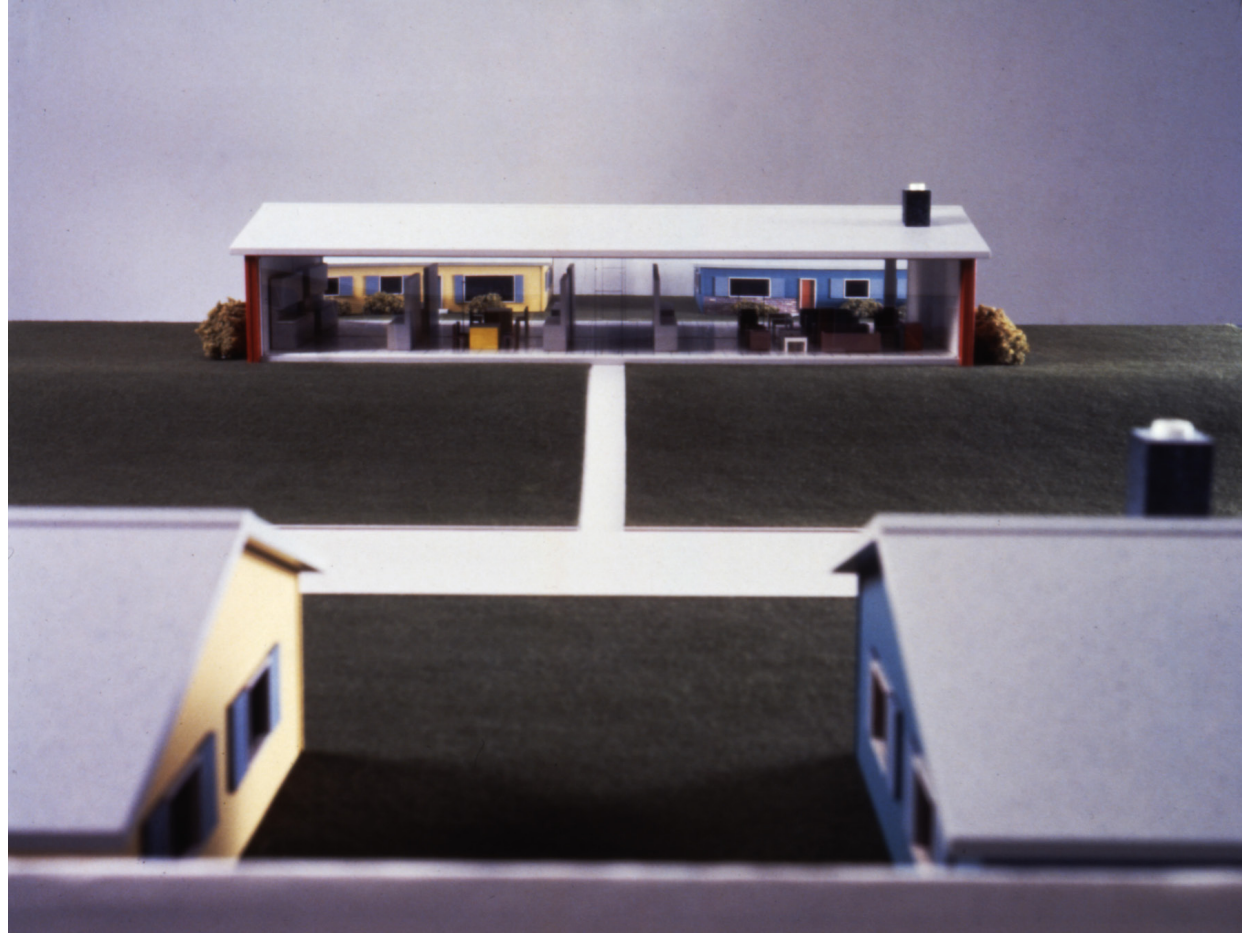
**C.A.:** “Sözde işlevsellik” çok uygun bir tabir. Ben ayrıca bir işte gerçek bir işlev ortaya çıktığı zaman ne yaptığınızı da merak ediyorum. Bu da oluyor çünkü öyle değil mi? Az önce Biesenbach'dan bahsettiniz, sanırım onunla Kuntswerke'deki CAFÉ BRAVO'da çalışmıştınız. Bu ELİPTİK PAVYON'dan önce miydi sonra mıydı?

**D.G.:** Önceydi. Klaus Dia'nın çatısındaki kafe gibi bir şey istemişti. Dia işinde bir kafe vardı yani. Bu kafe konser ve performansların yapıldığı sahnelerin yanında kafelerin olduğu, 80'lerin şirket binalarının atriumlarını temel alıyordu.

**C.A.:** Peki ortak çalışmalar? Whitney Müzesi'ndeki bir serginizde bir butik için Apolonija Sustersic'le yaptığınız çizimleri hatırlıyorum. Hem sanatsal bir işbirliği hem de ticari bir ortam olan böyle karmaşık bir ağa girmeyi göze aldığınızda neler oluyor?

**D.G.:** Apolonija'nın çizim yeteneğine ve fikirlerim hakkındaki düşüncelerine ihtiyacım olduğu için onun projenin bir parçası olmasını istemiştım. Ama proje gerçekleşmedi. Halbuki çok iyi bir işti. O işten para almamıştım; Liza Bruce'a ait bir butik için yapılan bir projeydi, mekânın kullanımı çok karmaşıktı, güneşin ve gökyüzünün mağazanın vitrinine göre konumu tasarım için çok önemliydi. Bir de giyinme odası fikri atmıştım ortaya. Butikte iki yanında aynalar, ön kısmında da perfore metalden bir sürme kapı olan çok küçük





bir giyinme odası vardı. Buraya hareketli desenler konulacaktı; Liza Bruce'un mayoları da transparan olduğu için, giyinme odasındaki insanları neredeyse çıplak halde görebilecektiniz. Bu giyinme odası tasarımı fikirlerimden bazıları bugüne kadar yaptığım en iyi işlerden biri olan GIRL'S MAKE-UP ROOM'da [MAKYAJ ODASI] kullanıldı. Liza Bruce bu butik projesini sipariş etmesine rağmen daha sonra reddetti. Asla hayata geçirilemeyen başka bir proje daha işte.

**C.A.:** Hayata geçirilemeyen projelere değindiğinize ve maketlerle farklı anlamlarda çalıştığınıza, hatta onları heykel gibi sergilediğinize göre maket yapmak ve model üretmekle ilgili bir teorimi paylaşmak isterim: Ben bunu iki uçlu bir süreç olarak görüyorum.

Dan Graham  
Alteration of a Suburban House  
[Bir Banliyö Evinin Başkalaştırılması]  
1978  
Boyalı ahşap, sentetik material, plastik [Painted wood, synthetic material, plastic]  
11 x 43 x 6 inç  
Koleksiyon | Collection: Walker Arts Center, Minneapolis, Minnesota  
Fotoğraf Dan Graham izniyle | Photo Courtesy Dan Graham

senses, and even show them as sculptures, I have this theory about model-making. I see it as a dual process. One is the act of producing models, as in things that could be of reference for wider/larger situations. This first part is about providing models, to be "applied" or "realized".

**D.G.:** But that's how it began. The first models I did were actually in Oxford Museum of Modern Art in 1978. I saw a show Leo Castelli did of architectural models displayed as gallery art. So I said why shouldn't artists do architectural models which could also be propaganda for projects that could actually be realized as well as be art objects. So for that show with the curator, my friend, Mark Francis and I made two kinds of models. One group were



fantasies for suburban situations, like ALTERATION OF A SUBURBAN HOUSE; whereas the other group of models were proposals for 'sculpture/pavilions' to be someday actually realized. What I do now when I show a model is I also show a video of the realized piece, with people in it. And also the first time I made very cheap models, I would take in a suitcase, put them to the site and use it to convince the client. And I would say to the client: Here is the idea, if you have some ideas change it. I took them in suitcases. But now what I do, I don't have to make models. I make a little sketch. I don't use computers because computers don't work for optical things. I have two architects I work with, both based in Europe. First I send them a fax drawing; next, I would make a site visit with the architect who would bring 2-way mirror glass samples. We choose the exact siting based on the landscape and light situation, as well as finalizing the exact dimensions and right glass in terms of its reflectiveness against transparency.

**C.A.:** However there is also the other side of model-making. Which is about scaling down life-size problems into glories, like building scale replicas in manageable and relatively controllable forms. And this actually requests the extreme attention and imagination found only in "enthusiasts". So model-making as this dual process fascinates me with the intensity of imagination in both facets, but each facing completely opposite directions.

**D.G.:** So that is exactly what I was doing in the early models. For the first models I did, I went to these hobby shops and bought those things. And also what I like to –it's fun as a man-to buy little puppets and dolls for adding "real" people to these models. I think when men play with dolls, it's a lot fun.

Birincisi model üretme eylemidir, daha geniş/büyük durumlar için referans oluşturabilecek örneklerde olduğu gibi. Bu ilk uç modelleri "uygulanmak" ya da "hayata geçirilmek" üzere üretmekle ilgilidir.

**D.G.:** Zaten her şey böyle başladı. Aslında ilk defa 1978 yılında Oxford Modern Sanat Müzesi için maket yapmıştım. Leo Castelli'nin galerisinde mimari maketlerin sanat eseri olarak sergilendiği bir sergiye gitmiştim. Neden sanatçılar da hem hayata geçirilebilecek hem de sanat eseri olabilecek projeler için propaganda niteliği taşıyabilecek mimari maketler yapmasın ki diye düşündüm. Böylece o sergi için küratör arkadaşım Mark Francis'le iki çeşit maket yaptım. Birinci grup maketler ALTERATION OF A SUBURBAN HOUSE [BİR BANLİYÖ EVİNİN BAŞKALAŞTIRILMASI] gibi banliyö fantezileriyken, ikinci grup bir gün gerçekten hayata geçirilecek "heykel / pavyonlar" için tekliflerdi. Şimdi ise bir maket sergilediğimde, yanında bu yapının uygulanmış, içinde insanların olduğu halinin de videosunu sergiliyorum. Başlarda bir çantaya koyup, alana götürüp müşteriyi ikna etmek için kullanabileceğim çok ucuz maketler yapıyordum. Müşteriye de "benim fikrim bu, sizin başka fikriniz varsa değiştirebilirsiniz" diyordum. Maketleri çantaların içinde götürüyordum. Ama artık yaptığım işlerde maket yapmak zorunda değilim. Küçük bir eskiz çizerim, bilgisayar kullanmam çünkü bilgisayarlar optik şeylerde işe yaramıyor. Beraber çalıştığım, her ikisi de Avrupa'da yaşayan iki mimarım vardır. Önce onlara bir çizim fakslarım; sonra yanında çift yönlü aynalı cam numuneleri getiren mimarımla proje alanını gezerim. Arazi ve ışık durumuna göre tam noktayı belirler, boyutların tam olarak ne olacağına ve yansıtıcılık ya da şeffaflık anlamında hangi camı seçeceğimize karar veririz.



**C.A.:** Fakat maket yapmanın ve model üretmenin bir de öteki ucu var. Bu da ölçek küçültüp kontrol edilebilir kopyalar üretmek gerçek ebatları sorunlarla başa çıkabilmeyi içerir. Ve bu aslında sadece “heveslilerde” görülen aşırı bir dikkat ve hayal gücü gerektirir. Böyle iki uçlu bir süreç olarak maket yapımı ve model üretimi, ikisi de tamamen zıt yönleri bakan her iki uçtaki hayal gücünün yoğunluğuyla beni büyütüyor.

**D.G.:** Eski maketlerimde yaptığım şey tam da buydu işte. Yaptığım ilk maketler için şu hobi dükkânlarında satılan şeylerden almıştım. Ayrıca bu maketlere “gerçek” insanlar eklemek için kuklalar ve bebekler almayı çok seviyorum, koca bir adamın bebeklerle oynaması çok eğlenceli oluyor.

**C.A.:** Alın benden de o kadar.

**D.G.:** Ee, sen Terazi burcusun. Terazilerde erkekle kadın arasında bir denge olur.

**C.A.:** Bunu iltifat olarak kabul ediyorum. Protocinema’daki serginizde pavyon heykellerinizden biri vardı, fakat aynı zamanda esas pavyonlar hakkında hazırladığınız bazı videoları da gösteriyordunuz. Bu sizce insan ölçeğine dayalı bir temsil aracılığıyla pavyon deneyiminin anlatısını kurmaya yönelik yeni bir iş üretme yöntemi mi?

**D.G.:** Lisson galerisinin sahibi Nicholas Logsdail pavyonlarının sergilerde satılabilecek küçük maketlerini yapmamı önerdi. Dediğini yaptım, fakat benim işlerim tam olarak heykel değil. Maketler işlerimin tam olarak hakkını veremiyor. Benim çalışmalarım yapıldıkları mekâna ve oradaki ışık durumuna göre tasarlanır. Galerilerde o ışığın aynısı olmuyor. Bu yüzden o intibayı değiştirmek için bu videoları yapıyorum. Bu görüntüleri kaydetmeyle ve kurgulamayla çok uğraşıyorum çünkü işlerimi aslına sadık biçimde filme almanın tek yolu

bu. Galeri ortamında dış mekândaki ışığı ya da çevresel koşulları oluşturmak mümkün olmadığı için maketler tek başına pavyonların deneyimini yansıtmıyor. Bu yüzden uygulaması yapılmış pavyonların hissini verebilmek için maketlerinin yanında genellikle videolarını da gösteriyorum.

**C.A.:** Protocinema sergisinde de bu pavyon videolarından vardı.

**D.G.:** **Yaptığım hemen her iş yere özgüdür, bunların bazıları da sapa yerlerdedir.** Mesela Norveç’te dağlarda yeni bir iş yaptım; bu iş sanat dünyasından insanların kolayca erişemeyeceği bir yerde, fakat o bölgede yaşayan insanlar için tasarlandı. Şehir merkezinde olmayan başka bir işim de Paris’te, Port de Versailles’da, şehrin ucunda, ücra yerlerde yaşayan işçi sınıfına ve yaşlılara iyi ulaşım olanaklarını ucuz sunmak için yapılan tramvay hattındaki istasyonlarda, Paris’in sosyalist belediye başkanının tarafından yaptırılan bir dizi işin bir parçası. Her durakta bir sanatçının bir işi yer alıyor. BOULLÉE TO ETERNITY [BOULLÉE’DEN SONSUZLUĞA] isimli bu çalışmam aslında çocuklar için; çocuk parkına benzeyen bir görüntüsü var ve şehrin ücra bir köşesini yeniden canlandırıyor, turistleri Paris’in göbeğindeki sanat merkezlerinden uzaklaştırıyor.

Bir yandan da bu çocuk parkı durumu benim için çok önemli. Benden sık sık parklara işlerimi koymam istenir. Öğle tatillerinde insanlar çimenlere uzanıp yemeklerini yerler, ayrıca günün her saatinde mahallenin insanların, mesela çocuklar gelip işime dahil olurlar. Genellikle torunlarıyla gelen yaşlı insanlar için banklar da koyarım.

**C.A.:** Peki ya DEATH BY CHOCOLATE [ÇİKOLATAYLA GELEN ÖLÜM]?

**D.G.:** O West Edmonton Alışveriş Merkezi için kısa sürede yaptığım bir video. Tabii Kanada’daki bu büyük

alışveriş merkezleri içlerinde her şeyi kapsar. Orası çok soğuk olduğu için bu merkezlerde yarı tropik su parkları olur. Gençler orada takılır. Yaşlılar da oturmak için alışveriş merkezlerine gider. Buradaki ergen kültürü budur (ben de çok mutsuz bir ergendim). Bu yüzden Kanada’ya gittiğim zaman keyifli vakit geçiren insanları görmek hoşuma gidiyor. İnsanlar işimi yanlış anlıyor, mesela HOMES FOR AMERICA’da olduğu gibi. HOMES FOR AMERICA [AMERİKA İÇİN EVLER] aslında banliyönün sosyolojik bir eleştirisi değil, daha çok alt-orta sınıf banliyö kültürüne bir saygı duruşuydu. Ciddi bir derginin “düşünce” yazısının parodisiydi. O dönemler *Esquire* gibi dergilerin banliyölerde yabancılaşma üzerine yayımlayabileceği ve ciddi fotoğrafçılar tarafından resmedilen vasat sosyolojik araştırma makaleleriyle dalga geçiyordum. Bu aynı zamanda şehir planıyla ilgiliydi, yani banliyölerle, büyük Fransız yazar Michel Butor’un romanlarından da etkilenmiştim. Flaubert romanlarındaki gibi banal bir espri anlayışının, hantal bir mizahın peşindeydim.

**C.A.:** Siz iç mekânlar için de pavyonlar, daha doğrusu şu çocuk yuvası ve INTERIOR DESIGN FOR SPACE SHOWING VIDEOS [VIDEO GÖSTERİMLERİ İÇİN İÇ MEKÂN TASARIMI] gibi müze düzenlemeleri de yaptınız öyle değil mi?

**D.G.:** 1985 yılında video göstermek üzere tasarlanmış bir iş yapmıştım, çünkü büyük ölçekli video projeksiyonları yapan sanatçıların işlerinde kimse oturup bu videolarla vakit geçirmiyor. Bana sorarsanız insanlar, özellikle de gençler yere uzanıp bu videoları seyrederek uzun zaman geçirmelidir. Bu bahsettiğim iş çift yönlü aynalı cam panellerin olduğu ve insanların videoları ve birbirlerini görebildikleri bir labirentti. Böylece hem galerinin hem de müze tasarımının bir parçasını oluşturuyordu. Ben



**C.A.:** Yes, I have that too.

**D.G.:** Well, you are a Libra. I said about Libras, there is a balance between male and female.

**C.A.:** I’ll take that as a compliment. Your exhibition in Protocinema, Istanbul had one of the Pavilion Sculptures, but also a number of videos you made around actual Pavilions. Is that a new way of making work over the pavilions, in a sense that builds a narrative, of the experience of the Pavilion, through more human scale representation?

**D.G.:** My Lisson dealer, Nicholas Logsdail, suggested I should make for exhibitions, models of my pavilions which could function as small, saleable sculptures. I did this, but in fact my work is not exactly sculpture. The models don’t really replicate the situation of my work. My work is also very site-specific and about light conditions. The galleries can’t emulate that light. So to change that impression I try to make these videos. I put a lot of effort into videoing and editing the videos because it’s the only way of filming the work in terms of its actuality. The models by themselves don’t give an experience of the actual pavilions, as gallery conditions can’t emulate the outdoor light conditions or surrounding environment. So to give a sense of the realized pavilions I would often show videos I had made of realized pavilions next to the models.

**C.A.:** You have several of the Pavillion Videos in the Protocinema show.

**D.G.:** **Almost everything I do is-site specific, they are sometimes in remote, landscape, locations.** Like in Norway, I’ve done a new work up in the mountains – they are hard for the art world public to see- but is designed for a regional public audience. One piece which is not in the central city is

the work in Paris at Port de Versailles, at the edge of the city and part of a series of works commissioned by the Socialist mayor of Paris adjacent to stations for a tramway around the edge of the city designed to give good transportation and cheap fares for working-class and older residents on the margins of Paris-every station gets a work by an artist. My work from BOULLÉE TO ETERNITY is for children, a ‘fun-house’ playground-like spectacle and revitalizes the edge of the city, getting tourists away from the art centers at the core of Paris.

But the playground situation is also very important for me. I also often get commissions to place works in parks. When people are taking their lunch time break, they lie down, have lunch. Also people from the neighborhood like children come at all hours and experience the work. I usually put benches for older people, often with their grandchildren.

**C.A.:** And the DEATH BY CHOCOLATE?

**D.G.:** It is a video, which I made very briefly in the West Edmonton Shopping Mall. Of course in Canada the big shopping malls encompass everything; it is very cold so they have these kind of semi-tropical water parks. Teenagers hang out there. Old people also hang out in shopping malls to sit down. It’s the teenage culture (I was a very unhappy teenager). So when I go to Canada, I love to see people enjoying themselves. People misunderstand my work, like HOMES FOR AMERICA, as a critique. HOMES FOR AMERICA is not a sociological critique of suburbia. It is actually a celebration of lower-middle class suburban culture. It’s a ‘fake’ serious magazine ‘think’ piece. I’m making fun of magazines like *Esquire*’s standard sociological piece on the alienation of suburbia illustrated by a serious photographer. It’s also about the

city plan, which is the suburbs, which was influenced by novels of the great French writer Michel Butor. It’s intended to have a ‘flat-footed’ humor -a humor of the banal, like a Flaubert novel.

**C.A.:** But you have also done pavilions for indoors, or more like museum settings, like the day-care center and the INTERIOR DESIGN FOR SPACE SHOWING VIDEOS, have you not?

**D.G.:** An early work from 1985 was a design for showing videos, because with artist’s doing large spectacle video projections, nobody is allowed to relax and to spend time with the videos. I think people should actually lie down on the floor and spend a lot of time, particularly teenagers, looking at videos. The structure is a labyrinth using two-way mirror panels where you can see people seeing other videos and each other. So that it becomes part of the gallery and museum design. I prefer to have people to be horizontal, not vertical and to lie down to see video. It’s also quasi-functional. My work in Dia in the 70s and 80s was a deliberate attempt to get away from the fashion of neo-60s/70s design. Also I wanted to change the Dia idea of showing the one main work of art as a quasi-religious, meditative fashion.

**C.A.:** It was interesting to hear how you talk about the commissioning processes, the way you work in response to a site or client.

**D.G.:** What I like about almost being almost an architect, which I’m not, is whatever comes into the so-called office, you respond to, whether it is corporate or non-corporate or whatever it is. Even the smallest thing you do often on very low budget.

**C.A.:** There is always this sense of negotiation or compliance or that you have to deal with the restraints.





insanların dikey değil yatay pozisyon-  
da olmasını, videoları yere uzanarak  
seyretmelerini tercih ediyorum. Bu da  
yine sözde-işlevsel bir durum. Dia'da  
70'ler ve 80'lerde yaptığım işler açık-  
çası neo-60'lar/70'ler tasarım furya-  
sından bir kaçış denemesiydi. Ayrıca  
Dia'nın bir sanat eserini adeta dini,  
meditatif bir şeymiş gibi gösterme  
gelenliğini değiştirmek istiyordum.

**C.A.:** Bir işin sipariş edilme süre-  
cinden bu şekilde bahsetmenizi, bir  
yere ya da müşteriye cevaben nasıl  
çalıştığınızı duymak da ilginçti.

**D.G.:** Aslında mimar değilim ama  
neredeyse bir mimar gibi çalışmak-  
la ilgili en sevdiğim şey, sözde ofisini-  
ze bir şey geldiği zaman, bu gelen talep  
kurumsal olsun ya da olmasın, ona  
cevap veriyor olmanızdır. Çok düşük  
bütçeyle yaptığımız en ufak bir işe bile.

**C.A.:** Bir müzakere, bir uzlaşma  
ve de kısıtlamalarla mücadele etmek  
zorunda olduğunuz hissi muhakkak  
doğuyor.

**D.G.:** Eh, mimarlık böyle bir şey  
işte.

**C.A.:** Bana sorarsanız mimarlık  
tamamen uzlaşmadan ibaret.

**D.G.:** Korkarım ben iyi bir iş  
adamı-sanatçı değilim. En sevdiğim  
projelerim hep kendi cebimden harca-  
yarak yaptıklarım oldu. Mesela şu rock  
n' roll kukla gösterim DON'T TRUST  
ANYONE OVER THIRTY [OTUZ  
YAŞIN ÜZERİNDEKİLERE GÜVENME]  
bana 30 bin dolara mal olmuştu.

**C.A.:** Mimaride başka nelerle ilgi-  
leniyorsunuz? "Mimarlık formula  
değil, işlevin nasıl organize edildiği-  
yle ilgilidir" demiştiniz.

**D.G.:** Mimarlıkta insan bedeniyle  
haşır neşir olmanız gerekir. Ben aslın-  
da Peter Zumthor'un kaplıcalarıyla  
ilgili bir yazı yazmıştım. Yine beden  
hakkındaydı, çünkü orada suyun için-  
desiniz ve insanların kafaları Yunan

büstleri gibi, bedenlerinin alt kısımları  
ise balık gibi görünüyor. Zumthor'un  
projesinin harika tarafı, batmak  
üzere olan 60'lardan kalma eski bir  
otel olması. O da bu yüzden bu oteli  
kurtarmak için oraya çatısında bir  
Roma kaplıcası olan bir 80'ler bina-  
sı inşa etmiş. Zumthor'un tasarımlar-  
ında duygular çok önem taşır. Bedeni  
bağlam olarak kullanan başka bir kişi  
de, döşemelik kauçuktan yaptığı  
kanepeleriyle John Chamberlain'dir.  
Bir Frank Lloyd Wright binası olan  
Guggenheim'in tam göbeğindeki boş  
lobiye döşemelik kauçuktan yaptığı o  
Möbius şeridi kanepelerden koymuş-  
tu, çok hippie bir tavırdı. İnsanlar bedeni-  
nin topolojisinin diğer bedenlerle ve  
işle olan ilişkisi üzerinden adeta bir  
uyuşturucu deneyimi gibi öznel /  
öznelerarası bir hisse kapılmıştı. Ve  
tabii yaptığı şeyin özünde yerleşik bir  
değer yitimi fikri yatıyordu, çünkü  
bu döşemelik kauçuklar çürüyordu.  
Oksitleniyordu. Chamberlain tanıdığ-  
ım en mükemmel sanatçılardan biri.  
Yaptığı her şey bir defaya mahsustu.  
Birçok farklı şey yaptı ve her seferinde  
başka bir şeye geçti.

Chamberlain'in yaptığı başka bir  
iş de Avrupa'daki Amerikan etki-  
si altındaki sanatın sonuyla ilgili,  
"WestKunst" isimli bir müze sergi-  
sinin lobisine koyduğu ve insanların  
üzerine oturduğu kauçuk koltuklar-  
dı. Bu koltukların, Greyhound otobüs  
duraklarında para atarak televizyon  
programlarını seyrettiğiniz koltuklar-  
dakine benzer kolçakları vardı. Ve bu  
ekranlarda Amerikan reklam filmle-  
rindeki hataları izleyebiliyordunuz.  
Tabii bu kauçuklar da çürüyordu. Bu  
iş artık Dia'da göremezsiniz çünkü  
Dia'dakiler işin çürümesinden korku-  
yorlar. Bu yüzden üzerine bir örtü  
örttüler, fakat bu örtünün olmaması  
gerekir. Chamberlain'in işleri tam da  
çürüten şeyler üzerinedir.

**C.A.:** Konuşmamızın başın-  
da insanların ELİPTİK PAVYON'u

çevreleyen yapay havuzun içine işedi-  
ğini söylemişsiniz. Yine de işiniz epey  
dayanıyor, belki de güç/iktidar malze-  
melerini kullandığı için, ama yine  
burada gösterilen yeni video çalışma-  
ları da kayda değer, çünkü işleri insan-  
larla birlikte gösteriyor. Bazı sanatçı-  
lar bunu kirlenme olarak nitelendire-  
bilir; şimdi John Chamberlain'le ilgi-  
li söylediklerinizi de duyunca, bur-  
da benzer bir tavır olduğunu düşünü-  
yorum.

**D.G.:** Deney yapmaktan ve başa-  
rısızlıktan çekinmeyen sanatçıları  
seviyorum. Benim işlerimin en az  
%15'i başarısızlıkla sonuçlanmıştır.  
Pek çok sanatçı başarılı olmak için net  
ve değişmez bir "imza tarzı" geliştiri-  
mektedir, ama bence bunun okullar-  
da öğretilen bir şeye dönüşmüş olma-  
sı ne yazık ki sanatın başına gelen en  
kötü şeylerden biri. ●



Sergi Görüntüsü  
[View from  
exhibition  
Protocinema,  
Istanbul, 2011  
Foto| Photo:  
Mieko Meng

**D.G.:** Well, that's architecture.

**C.A.:** Architecture is completely  
compliant, in my opinion.

**D.G.:** I'm afraid I'm not a good  
artist-businessman. Many of my favo-  
rite projects are ones I put my own  
money into. For example my Rock  
n' Roll puppet show, DON'T TRUST  
ANYONE OVER THIRTY cost me  
\$30,000.

**C.A.:** What else in architectu-  
re are you interested in? You said  
"Architecture is not about form, but  
about program".

**D.G.:** You have to deal with  
people's bodies. I actually wrote  
about Zumthor's thermal baths. It is  
about the body again, because you  
are in water and you can see people's  
heads as Greek Busts and the lower  
part of the body looks like a fish.  
And you can feel all the people thro-  
ugh the water. The great thing about  
Zumthor's project is it's an old 60s  
hotel that was going out of business.  
So he put a kind of an 80s building  
with a Roman period thermal bath  
on top of it to save the hotel. There,

the feelings in his design works are  
very important. The other person  
who uses body as a context is John  
Chamberlain, with his foam rubber  
couches. Well, for his Guggenheim  
show, which was a Frank Lloyd  
Wright building, he put in the dead-  
center empty lobby this Möbius strip  
couches that are foam rubber, a very  
hippie gesture. People were into  
subjective / inter-subjective feeling,  
like a drug experience, topology of  
the body in relationship to other  
bodies, in relationship to the work.  
Of course what he did was all about  
built-in obsolescence, because they  
decay, this foam rubber, it decays.  
It oxidizes. I think Chamberlain is  
one of the most brilliant artists that I  
know. Everything he did was one-off.  
He did so many different kinds of  
things and he would go on to somet-  
hing else.

Another piece Chamberlain did  
was foam rubber couches where peo-  
ple sat down, like the lobby at a muse-  
um show called "West Kunst" about  
the end of American influenced art in  
Europe. The couches had armrest such  
as the ones in Greyhound bus stations

where you pay coins to see televisi-  
on programs. And you could see on  
Chamberlains monitors American  
commercials where they made mista-  
kes. And of course the foam rubber  
works decay. You won't see it anymo-  
re at the Dia because they are afraid  
of this decaying. So they put a cover  
on it, but it shouldn't have a cover.  
Chamberlain's works are really into  
things decaying.

**C.A.:** At the beginning of our  
conversation you were telling  
how people pissed in the artifici-  
al pond surrounding the ELLIPTICAL  
PAVILION. Still, your work pretty  
much resists, maybe because it works  
with materials of Power, but then  
again the new video works on disp-  
lay here are remarkable because they  
show the works with people. To some  
artists this could be contamination,  
and now hearing John Chamberlain, a  
similar attitude.

**D.G.:** I like artists who experi-  
ment and don't mind having failures.  
At least 15% of my works are failu-  
res. Most artists who are successful  
have perfected a fairly slick signatu-  
re style, but I think having this whole  
idea taught in schools, is the worst  
thing that happened in the art field. ●