

Oda Projesi

D-uppsats konstvetenskap, Lunds Universitet.

Av: Per Brunskog

Handledare: Bente Larsen

Inledning

Introduktion	3
Syfte	3
Frågeställningar	4
Metod	5
Tidigare forskning	5

Teori

Interagerande aktiviteter	7
Mening eller användning	9
Relationella verktyg & material	11
Från åskådare till deltagare	16
Estetisk värdegrund	18
Konst & samhälle	19
Relationella institutioner	21

Beskrivning

Oda Projesi - en ständigt växande struktur	23
Lokalt & globalt	25
Projektlokalen i Galata	27
Samtal om rummet	29
Nätverk	32
Offentlig konst?	35
Arbete med barn	36
Den öppna processen	37
Kollektiva arbetsformer	41
Sociala, politiska & demokratiska aspekter	41

Analys

Sociala vardagsaktiviteter	46
Ingrepp i vardagslivet	50
De mellanmänskliga relationerna	56

Efterord

Sammanfattning	60
Litteraturförteckning	63

Inledning

Introduktion

Utgångspunkten för denna uppsats är konstnärsgruppen *Oda Projesi*, vilkas konst kännetecknas av det utbyte av livserfarenhet som sker i mötet mellan människor. Den opererar i det offentliga rummet, samtidigt som den fungerar som ett verktyg för interaktion mellan deltagarna. Den griper in i det privata; den omskapar och omtolkar vardagslivet. Oda Projesis konstnärskap består inte främst av något avslutat, något fastlagt, utan drar in betraktaren i en öppen process. Den framstår som ett verktyg snarare än en symbolisk meningsbärare då den uppstår i nuet vid mötet mellan människor.

Oda Projesi består av Özge Açikkol, Güneş Savaş och Seçil Yersel. Gruppen bildades år 2000 men medlemmarna har samarbetat sedan 1997. Namnet *Oda Projesi* blir översatt till svenska ungefär ”rumsprojekt” eller ”rumsliga projekt”. Gruppen har sin bas i Istanbul och då främst kvarteret i stadsdelen Galata där de haft en projektlokal. Samtidigt som gruppen är lokalt förankrad är de en del av den internationella konstscen och de har deltagit i flera internationella projekt och biennaler.

Syfte

Det huvudsakliga syftet med denna uppsats är att undersöka betydelsemässiga sammanhang i de mellanmännsliga relationerna som *Oda Projesis* skapar och uppgår i.

För att göra detta ska jag undersöka hur de kopplar samman människor i ett socialt nätverk och vad detta kan leda till. Det jag vill belysa och analysera är den samhällsförändring på mikro-/individnivå som denna typ av konst kan medföra, vilka påverkningar utövarna har på

den sociala miljön där de arbetar och vilka politiska, sociala och demokratiska effekter detta eventuellt kan medföra.

Intentionen är inte att gå in i vissa utvalda verk/projekt och djupanalysera dem eftersom jag ser *Oda Projesis* konstnärskap som bestående av sammanflätade projekt, med vare sig en tydlig början eller ett avgränsat slut. Istället kommer jag att analysera deras konstnärskap med utgångspunkt i några överordnade moment. Konstnärgruppen fungerar som ett samarbetande kollektiv och jag kommer därför inte att lägga någon vikt vid de enskilda medlemmarnas individuella insats, förutom då de står som upphovsbärare till projekt.

Avsikten är inte i första hand att göra en empirisk undersökning av hur konstnärskapet påverkningar deltagarna i de olika projekten och deras omgivning, utan att belysa detta konstnärskap utifrån den relationella estetiken och se hur den relationella estetiken kan bidra till en förståelse av *Oda Projesis* verksamhet.

Frågeställningar

- 1: Hur kan man närma sig en konst vars kärna är de mellanmännsliga relationerna och som dessutom verkar i gränslandet mellan konsten och vardagen?
- 2: I vilken mån kan den relationella estetiken bidra till en förståelse av *Oda Projesi*?

Metod

Metoden som användes för att besvara denna problemställning är en kombination av teoretisk analytisk och en deltagande empirisk metod. Utgångspunkten är Nicolas Bourriauds relationella estetik. Denna innebär bland annat att de sociala relationerna i konsten lyfts fram. Konsten blir med det som utgångspunkt ett medel för interaktioner mellan människor. Det är en teoribildning som bland annat medför att man studerar publiken som deltagare i stället för åskådare.

Min empiriska undersökning har bestått av att ha besökt utställningen *Collective Creativity* i Kassel, Tyskland där *Oda Projesi* deltog. Därefter tillbringade jag tre veckor i Istanbul för att sätta mig in i deras konstnärskap i stort och fick då tillgång till gruppens egna dokumentära

material, samt de material som finns i Platforms¹ arkiv, där det både finns dokumentation omkring *Oda Projesi* som grupp samt om var och en av medlemmarna. Jag har även diskuterat med *Oda Projesi* om deras arbeten i generella drag men också gått igenom hur de enskilda projekten gestaltat sig. Jag har besökt kvarteret i stadsdelen Galata där de arbetat och haft sin projektlokal. Under hösten har jag gjort ytterligare ett kortare besök i Istanbul för att ta del av gruppens projekt på Istanbulns nionde internationella konstbiennial. Under hela uppsatsarbetet har jag haft e-postkommunikation med gruppen.

Tidigare forskning

Oda Projesi är ett högaktuellt konstnärskap just nu. Detta innebär att det fortfarande är ett relativt outforskat konstnärskap. Dock har det skrivits ett par kortare artiklar om gruppen.

Den turkiska kuratorn, kritikern och konsteoretikern Erden Kosova har beskrivit *Oda Projesi* i texten *Face to face*.² Här undersöker han gruppens sociala och samhällsmässiga förutsättningar och villkoren för att jobba med samtidskonst i Istanbul. Texten lyfter fram den mellanmänniska kontakten i deras konstnärskap, hur verken tillblir i mötet ansikte mot ansikte. I en kortare artikel *Organic as a Model* lägger Kosova tyngdpunkten i sin beskrivning på gruppens förmåga att skapa en smältdegel av folk ifrån olika samhällsskikt och kulturell bakgrund. Denna artikel är publicerad i *Oda Projesis* egen tidning *Annex 2*, som de gav ut i samband med åttonde Istanbulbiennalen.³ I *Annex 1* - utgiven i samband med gruppens medverkan på Venedigbiennalen år 2003, beskrivs *Oda Projesis* arbete av Cem Ileri i artikel *Rules of Hospitality*. Den skildrar deras sätt att utföra ett socialt spel som liknar det som föregår i Istanbul i stort och hur de använder det sociala rummet.⁴

Kosovas *Face to face* publicerades första gången i katalogen till *Oda Projesis* arbete vid Tensta konsthall. Publikationen innehåller också en längre intervju med *Oda Projesi* gjord av den svenska konstnärgruppen *Love and devotion*. I katalogen finner man också en kortare

¹ Platform är en ungefärlig motsvarighet till iaspis i Sverige. Där finns ett arkiv över turkisk samtidskonst, där inhyses ett galleri och ateljéer. Dessa är främst till för utländska konstnärer som är där på stipendier, men även *Oda Projesi* har sin ateljé eller som de själva föredra att benämna det, sitt kontor där.

² Erden Kosova, *Face to Face*. (2004). Första gången publicerad i samband med *Oda Projesis* utställning *PROJEAL* i Tensta konsthall. Katalog till *Oda Projesi* utställningen på Tensta Konsthall. Red: Karl Holmqvist, Hösten 2004. Artikelns har sedan också publicerats i utställningskatalogen: "Along the Gates of the Urban", art-ist contemporary art magazine publication, red: Erden Kosova, Fatoş Üstek, Istanbul/Berlin, 2004.

³ Erden Kosova, *Organic as a Model*. red: *Oda Projesi*. "Annex" nr 2. 2003

⁴ Cem Ileri, *Roles of Hospitality*. red: *Oda Projesi* "Annex" nr 1. 2003

artikel av kuratorn och konstvetaren Nina Möntman: *Mixing with the locals – Process and identity in the work of Oda Projesi*⁵. Hon beskriver deras verksamhet som ett alstrande av tillfälliga sammankomster. Möntman tar upp frågor om hur *Oda Projesis* verk beaktar den ”andra” och den ”sociala gruppen” samt hur deras projekt blir ett forum för beaktande av identifieringar genom interaktionen mellan människor i projekten.

Den svenska kuratorn Maria Lind har författat den mest omfattande artikeln om *Oda Projesis* arbete - *Actualisation of Space: The Case of Oda Projesi*. Texten finns med i Claire Dohertys bok *from Studio to Situation*.⁶ Denna text belyser gruppens arbete med att påverka det sociala och det offentliga rummet. Dessutom diskuteras om konstinstitutionerna måste förändras för att kunna ta in denna form av relationellt arbetande konst.

Ana Paula Cohen har skrivit en kortare artikel där hon beskriver gruppens arbete med att skapa flexibla öppna rum. Hon diskuterar också *Oda Projesis* arbete utifrån offentlig konst och att deras arbete att få folk att ta del i samtalet om sin närmiljö.⁷

Claire Bishop, kritiker från London, har författat en av de artiklar som jag byggd min teori på, men hon har även gjort en intervju med gruppen; *'Aesthetic is a dangerous word' Interview with Oda Projesi*.⁸ Hon utgår i sin intervju från att det under senare år har kommit fram ett antal kollektivt arbetande grupper som samarbetar med en bestämd social gemenskap. På samma sätt som i Bishops artikel *Antagonism and Relational Aesthetics*⁹ finns även här ett ifrågasättande om konsten ska bedömas utifrån estetiska eller etiska värden.

Om *Oda Projesis* utställning *Proje4L* och de projekt som ägde runt i samband med gruppens vistelse i Sverige har Kim Einarsson skrivit texten: *From space to place*.¹⁰

Två texter om gruppens arbete har skrivits av arkitekten Derya Özkan. En kortare *Oda Projesi produces new space* från år 2005 där hon behandlar gruppens arbete runt den ofta brutala marknadsanpassning som sker i Istanbul.¹¹ I texten behandlar hon också hur gruppen omskapar rummet genom att diskutera det. Özkan har också skrivit en längre analys av gruppens arbete *The Misuse Value of Art – Oda Projesi's Spatial Operations*, där hon tittar på gruppens arbete utifrån vissa postmoderna teorier (Özkans text har aldrig blivit publicerad).¹²

⁵ Nina **Möntman**, *Mixing with the locals – Process and identity in the work of Oda Projesi*. Katalog till Oda Projesi utställningen på Tensta Konsthall. Red: Karl **Holmqvist**, Hösten 2004.

⁶ Maria **Lind**, *Actualisation of Space: The Case of Oda Projesi*. "from Studio to Situation", edited by Claire **Doherty**. Black Dog Publishing, 2004. s.109-121

⁷ Ana Paula **Cohen**, *Dispositiv workshop- part 1: Oda Projesi, 5 June-31 Agust*. "Kunstvere in münchen, drucksache, Spring 03", 2003. s.24-25

⁸ Claire **Bishop**, *'Aesthetic is a dangerous word' Interview with Oda Projesi*. "UNTITLED", #33, spring 2005.

⁹ Claire **Bishop**, *Antagonism and Relational Aesthetics*. October, nr:110, Fall 2004. MIT Press. s.51-79

¹⁰ Kim **Einarsson**, *From Space to Place*, 'Mekandan Yer'e' Sanat Dünyamız art magazine, issue 94, spring 2005.

¹¹ Derya **Özkan**, *Oda Projesi produces new space*. 2005. Ej publicerad artikel

¹² Derya **Özkan**, *The Misuse Value of Art – Oda Projesi's Spatial Operation*. 2003 Ej publicerad artikel.

Teori

Interagerande aktiviteter

Den relationella estetiken är ett teoretiskt verktyg som tillkommit för att förstå de relationellt arbetande konstnärskap som kommit fram sedan mitten av 1990-talet. Metoden kan emellertid användas till att analysera all konst, alla konsthändelser eller konstnärskap, genom att den först och främst utreder åskådarens roll i den konstnärliga processen. Bedömningsgrunden för de estetiska värdena finns i konstens förmåga att alstra mellanmänniska relationer. Den är ett teoretiskt verktyg som hjälper en att se och förstå det estetiska i de mänskliga relationer som uppstår i konsten.

Den som först har beskrivit den relationella estetiken är den franska kuratorn och chefen för *Palais de Tokyo* i Paris, Nicolas Bourriaud. Teoribildningen finner man främst i hans bok *Relational Aesthetics*¹³. Det är ingen estetik i den traditionella meningen då den inte handlar om hur det visuella påverkar oss eller vad det vackra är.¹⁴

Relational art is not the revival of any movement, nor is it the comeback of any style. It arises from an observation of the present and from a line of thinking about the fate of artistic activity.¹⁵

Bourriaud försöker inte att utvidga konstbegreppet till att omfatta andra mänskliga handlingar eller tillverkade artefakter. Den relationella estetiken är snarare en definition på vad som är

¹³ Original titel på franska: *Esthétique relationnelle*, 1998.

¹⁴ Om man gör en sökning på ordet relationell estetik på Internet så får man upp ett stort antal sidor där skribenterna till större delen är negativa till begreppet relationell estetik. Begreppet har blivit ett modeord inom kulturkretsar och därför överanvänt och missuppfattat. En kommentar som denna från en av svensk konst tunga namn Olle Granath är typisk. "Ett begrepp som relationell estetik är egendomligt. Hur ser en icke-relationell estetik ut? Nära hundra år efter Duchamp borde det vara närmast självklart att förstå konsten som ett möte. Det är relationer den handlar om." Granath har förstås rätt i att all konst i dag är relationell, ett möte och en konvention. Att betraktaren är medskapare på så sätt att som Duchamp menade; att konstverket kommer till i betraktarens huvud. Vad han här missar är de sociala aspekterna som en estetik i sig och den öppna processen där deltagaren tar konkret del av tillblivelsen av verket. Granath utgår också här ifrån en fastlagd tolkningsmodell i stället för att se varige konsthändelse ut ifrån deras egna premisser. Susanna **Slöör**, *Trotsa mediemörkret med kvalitet*, Intervju med Olle **Granath**, ny ständigt sekreterare för Konstakademien, tidigare har han varit chef för National Museum och Moderna Museet. www.omkonst.com . 2005-09-01. Hämtad 2005-09-03.

¹⁵ Nicolas **Bourriaud**, *Relational Aesthetics*. Les presses du réel, 1998. (2002). s.44

gemensamt för vissa konstnärer under 1990-talet och fram till idag,¹⁶ inbegripet den postmoderna tidsåldern vi lever i.

En postmodern konstnär eller författare är i samma situation som en filosof: den text han skriver, det verk han åstadkommer styrs i princip inte av redan fastställda regler och kan inte bedömas med hjälp av en determinerande dom, genom att på denna text, detta verk tillämpa gängse kategorier. Dessa regler och dessa författaren arbetar alltså utan regler, och för att fastställa regler för det som *kommer att bli till*. Därav följer att de alltid kommer för sent för sin upphovsman, eller, vilket är samma sak, att deras tillblivelse alltid börjar för tidigt.¹⁷

Att den relationella estetiken är en del av det postmoderna projektet märks inte bara som här på att det är en teoribildning som kommer och plockar upp vad som redan inträffat inom konsten och att konsten hela tiden förändras, det märks också genom att den relationella estetiken inte vill vara en stil eller ett manifest som är skrivet för att vara ett konstnärligt förhållningssätt, utan en beskrivning av en av alla riktningar konsten i dag tagit. I en kommentar till den relationella estetiken skrev Bourriaud år 2001, alltså tre år efter den först publicerades på Franska:

At the beginning of the 1990s, a number of artists showed very clearly what society was heading towards. Today, now that they are surrounded by the tide whose rise they predicted, can we still see their works in the same way? The aquatic metaphor is important here: postmodern society is fluid, flexible and enveloping. Those who claim to describe it from the outside are taking themselves for God, not for artists. An artist invents new way of swimming, he or she does not spend time sitting on the shore deconstructing the wakes of the boats, as if it were somehow possible to step outside human society.¹⁸

Bourriaud beskriver det han gjort med den relationella estetiken som att han skisserat upp en karta om vad som finns att se. Sedan får någon annan rita upp en ny karta över området, olik den han gjort eller totalt annorlunda.¹⁹ Det är alltså inte en för evigt fastlagd teori om relationell konst med en essens, utan något som ändras med tiden efter hur den konstnärliga praktiken på detta område förändras.²⁰

¹⁶ *ibid.* s.7

¹⁷ Jean-François **Lyotrad**, *Svar på frågan: vad är det postmoderna*. Paletten, #258/nr 3, 2004. s.21

¹⁸ Nicolas **Bourriaud**, *Berlin Letter about Relational Aesthetics*, (2001) "from Studio to Situation", edited by Claire **Doherty**. Black Dog Publishing, 2004. s.44

¹⁹ Intervju med Nicolas **Bourriaud** av Miroslav **Kulchitsky**. Kiev, (mars 1998). Art Magazine Boiler #1. 1999. www.boiler.odessa.net/english/raz/n1r1s02.htm . Hämtad: 2005-09-02

²⁰ **Bourriaud**, R.A. 2002. s.11

Mening eller användning

Vad är det som de relationellt arbetande konstnärerna har gemensamt? Bourriaud menar att det som binder dem samman inte har med stil, tema eller något med ikonografi att göra, alltså någon gemensam symbolisk allegorisk tolkningsgrund. Vad som för dem samman ligger mer på ett praktiskt plan där deras arbetsmetoder involverar socialt utbyte. Deras konstnärliga arbete innehåller en påtaglig interaktion med åskådaren. En interaktion vilken fungerar som ett konstnärligt verktyg, ett verktyg som binder individer och mänskliga grupper samman.²¹ Detta hör samman med att den konst som han ser som relationell inte har konsten som härkomst eller som slutdestination utan det är ett verktyg för att forma sociala strukturer. Konstverkets verkliga existens kan alltså vara utanför konstvärlden för att sedan bara lämna ett spår i denna konstvärld: ett spår som dock kan vara viktigt då den konstnärliga kontexten bjuder på ett tolkningsutrymme och en dialog som inte finns i övriga samhället, konsten stänger inte ute något (i alla fall inte i teorin) och kan därmed erbjuda ett unikt forum där olika tolkningar av verkligheten kan mötas. Den relationella estetiken hjälper oss inte att tolka ut en privat symbolisk mening i verken: möjligheten ligger istället i att se hur konstnärerna använder den mänskliga interaktionen i sina konstnärskap.

The possibility of a *relational* art (an art talking as its theoretical horizon the realm of human interactions and its social context, rather than the assertion of an independent *private* symbolic space), points to a radical upheaval of the aesthetic, cultural and political goals introduced by modern art.²²

Bourriaud har också skrivit en uppföljare till den relationella estetiken; *Postproduction, "culture as screenplay: how art reprograms the world"*, vilken behandlar ett lite annat fenomen hos de konstnärer han intresserat sig för inom samtidskonsten. Här beskriver Bourriaud verken av i dag som en kedja av eller en del av en återvinningsprocess av kulturella fenomen och uttryck. Den konstnärliga processen är öppen, den börjar inte med en "tom vit yta" utan bryter in i ett flöde och fungerar som aktivitetsgenerator. I denna form av användarkultur eller aktivitetskultur fungerar konstverket som en tillfällig slutpunkt i ett kretslopp eller nätverk av kulturella uttryck, "likt ett narrativ som förlänger och omtolkar tidigare narrativ"²³. Varje kulturella uttryck innehåller manuskriptet till ett efterkommande verk eller utställning.²⁴ Konstverket blir en produkt vars status bestäms av användaren. Istället för att vara en meningsbehållare av konstnärens visioner så blir verket en "aktiv-agent", ett

²¹ ibid. s.43

²² ibid. s.14

²³ Citat från svensk förkortad översättning av **Bourriauds**, *Postproduction*. Översatt från den amerikanska upplagan av Jonas (j) **Magnusson** och Jesper **Olsson**. "OAI", Nr:15/16/17, (2003-2004)

²⁴ Nicolas **Bourriaud**, *Postproduction*. Lukas & Sternberg, New York, 2002. (2005) s.13-14

öppet scenario och ett autonomt ramverk.²⁵ Att konstnärer arbetar med att återanvända eller finna nya användningar för kulturella aktiviteter är inte något specifikt för dem som jobbar med sociala relationer. Det gäller i lika hög grad konstnärer som arbetar med bilder eller objekt.

Ett annat sätt att beskriva den konstnärliga aktiviteten i dag är "loppmarknaden". Under åttiotalet var en stor del av konstvärlden, med förebilder som Jeff Koons, inriktad på den "rätta butiken", både för att handla i och som mall för den konstnärliga praktiken. Sedan nittiotalet är det främst de öppna marknadsplatserna som står modell för de konstnärliga aktiviteterna.²⁶

Since the early nineties, the dominant visual model is closer to the open-air market, the bazaar, the souk, a temporary and nomadic gathering of precarious materials and products of various provenances. Recycling (a method) and chaotic arrangement (an aesthetic) have supplanted shopping, store windows, and shelving in the role of formal matrices.²⁷

Att marknaden kommit att vara denna referenspunkt till konsten förklarar Bourriaud med att den står för ett kollektivt agerande som inte bestäms av enskilda kreatörers befallningar. Den representerar en ständigt oordnad växande struktur som självgenererar sig i nya former. Marknaden är ett flöde med ömsesidig påverkan mellan människor. Om man ser på loppmarknaden så representerar den ett kretslopp, en omorganisering av tidigare produktion.²⁸

Den postproducerande konstnärens konstnärsroll liknar DJ:ns eller programmerarens; att sätta samman objekt eller kulturella produkter, att sampla, mixa, omprogrammera och sätta in dem i en ny kontext.²⁹ Med denna "intagande-tolkande" taktik skapar man en konst som fungerar som överlevnadsstrategier eller livstaktiker, en metod för att ta kontrollen över sin egen situation i rum och tid. Michel de Certeau beskriver "användarens taktik" som ett sätt att "bebo" olika kulturella fenomen genom att placera in sig själv i dem.³⁰

Att meningsinläggandet av betraktaren är sista momentet i produktionskedjan av ett konstverk är idag närmast en självklarhet, det avläsande/tolkande subjektet refererar till sitt liv, sina minnen, när det intar ett verk.

Each artwork, de Certeau suggest, is inhabitable in the manner of a rented apartment. By listening to music or reading a book, we produce new material, we become producers. And each day we benefit

²⁵ Bourriaud, Post. (2005). s.20

²⁶ ibid. s.28

²⁷ ibid. s.28

²⁸ ibid. s.28-29

²⁹ ibid. Förord till andra upplagan, 2005. s.7-10

³⁰ ibid. s.24

from more ways in which to organize this production: reconstruct, and edit. Postproduction artists are agents of this evolution, the specialized workers of cultural reappropriation.³¹

Vad konstnären gör då denne ”bebor” ett annat verk är en omorganisation av det. Producerandet blir ett sätt att förstå en produkts möjligheter i stället för att låsa det eller fastslå dess essens.³²

Relationella verktyg & material

Konstens arena är inte bara en arena för ”konstupplevelse” det är lika mycket ett sätt att umgås - något de som varit på en vernissage förmodligen iakttagit. Konsten kan också vara en mötesplats för folk i olika åldrar och från olika delar av samhället om konstnären skapar förutsättningar för detta. Graden av interaktion beror till stor del på omfattningen av publikens deltagande i processen. Denna sociala arena av utbyten eller interaktion är därför också ett estetiskt uttryck som går att bedöma efter estetiska kriterier. Det är en ”form”³³ en symbolisk värld av mellanmännsliga relationer.³⁴

Den relationella estetiken innebär ingen uteslutning av de tidigare accepterade konstnärliga materialen, istället kan dessa material fungera som verktyg till en social interaktion. Materialen är en del av helheten, en förutsättning för det mellanmännsliga mötet.³⁵ Precis som materialet är ett verktyg och att konsten är en verktygslåda, så är också dess historia en verktygslåda, alltså något man plockar fram när det behövs. Detta skiljer också dagens konstnärer från 60 och 70-talens, vilka hela tiden försökte bryta med de konsthistoriska traditionerna. Idag ses konsthistorien som en av många källor av kulturell produktion som man kan manipulera med.³⁶

Konstnären skapar möjlighet till interaktion, en social kontext för ömsesidig påverkan. Alltså en mötesplats för människor. Konsten blir ett forum där olika subjekt kan skapa större

³¹ ibid. s.24-25

³² ibid. s.24-25

³³ Ordet form här förklarar **Bourriaud** som: [Form] Structural unity imitating a world. Artistic practice involves creating a form capable of “lasting”, bringing heterogeneous units together on a coherent level, in order to create a relationship to the world. R.A. s.111

³⁴ **Bourriaud**, R.A. 2002. s.17-18

³⁵ Nicolas **Hansson**, *Superflex*, Magisteruppsats, konstvetenskap Lunds Universitet, 2004. s9

³⁶ Ur ett samtal mellan Nicolas **Bourriaud** och Karen **Moss**, intervjuare; **Stretcher**. 2002.

http://www.stretcher.org/archives/i1_a/2003_02_25_i1_archive.php

förståelse av den ”andre”, ett försök att skapa en brygga till andra individers världar genom den mellanmännsliga mötet.³⁷

Vilka verktyg har då de relationellt arbetande konstnärerna, det som vi kan se hos de konstnärskap som Bourriaud exemplifierar som de ”mikroutopiska”. Vad är då skillnaden mellan mikroutopi och utopi? Bär inte bägge på samma strävande efter ett bättre samhälle? Om vi ser på hur mikroutopi-begreppet används kan man se att där inte finns en universell lösning som man strävar mot. Det är snarare en bearbetning av ett konkret problem som subjektet eller subjekten i nuet ska arbeta fram en lösning på, en lösning som inte behöver vara den definitiva; snarare handlar det om att öppna upp möjligheter i samhällstrukturen. Om modernismens avantgarde var förtrupper till en bättre värld så är dagens konstnärer inriktade på att visa på möjligheter, ”modelling possible universes”.³⁸

Bourriaud beskriver hur den konstnärliga utgångspunkten förändrades under 1990-talet på grund av hur Jean- François Lyotards bröt ner det modernistiska språkbruket, en förändring som Bourriaud sammanfattar som:

*learning to inhabit the world in a better way, instead of historical evolution. Otherwise put, the role of artworks is no longer to form imaginary and utopian realities, but to actually be ways of living and models of action within the existing real, whatever the shale chosen by the artist.*³⁹

De konstnärer Bourriaud lyfter fram; Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Carsten Höller, Henry Bond, Douglas Gordon och Pierre Huyghe konstruerar modeller av samhällen som ger möjligheter till frambringande av mänskliga relationer⁴⁰, medan det modernistiska avantgardet i teori och praktik opererade med inre mänskliga relationer.

This does not however involve works about “social sculpture” the way Beuys understood it. If these artists do indeed extend the idea of *avant-garde* thrown out with the bath water of modernity, they are not naïve or cynical enough “to go about things as if” the radical and universalist utopia were still on the agenda. In their respect, we might talk in terms of micro-utopias, and interstices opened up in the social corpus.⁴¹

Det handlar alltså om en helt annan konstnärsroll än det genibetonade avantgardet. Ett avantgarde som försökte vara samhällets spjutspetsar.

Avant gardes were about utopias. How is it possible to transform the world from scratch and rebuild a society which would be totally different. I think that is totally impossible and what artists are trying to

³⁷ Bourriaud, R.A. 2002. s.13

³⁸ ibid. s.13

³⁹ ibid. s.13

⁴⁰ ibid. s.70

⁴¹ ibid. s.43

do now is to create micro-utopias, neighborhood utopias, like talking to your neighbor, just what's happening when you shake hands with somebody. This is all super political when you think about it. That's micro-politics.⁴²

Mikroutopier handlar inte om någon form av storslagen samhällsomvändande utopi, utan om att skapa möjligheter för människor som aldrig annars skulle interagera med varandra att göra det.

Förutom Bourriauds mikroutopiska verktyg för alstrandet av interaktion finns det två andra arbetssätt som får lite andra konsekvenser. Claire Bishop är den som lyfter fram de relationella ”antagonistiska” arbetssätten. I stället för att skapa interaktion mellan åskådarna försöker de omskaka dessa. Det handlar här om att påvisa bristerna i de existerande sociala strukturerna eller konsekvensen av avsaknad av sociala strukturer. Som exempel lyfter hon fram två konstnärer som Bourriaud ignorerat i både *Relational Aesthetics* och *Postproduction: Santiago Sierra och Thomas Hirschhorn*.⁴³

[Sierra and Hirschhorn] These artists set up “relationships” that emphasize the role of dialogue and negotiation in their art, but do so without collapsing these relationships into the work's content. The relations produced by their performances and installations are marked by sensations of unease and discomfort rather than belonging, because the work acknowledges the impossibility of a “microutopia” and instead sustains a tension among viewers, participants, and context. An integral part of this tension is the introduction of collaborators from diverse economic backgrounds, which in turn serves to challenge contemporary art's self-perception as a domain that embraces other social and political structures.⁴⁴

Genom diverse former av förnedring har Sierra påvisat grupper av människors avsaknad av sociala skyddsnät. Till exempel lät han tatuera in en röd linje tvärsöver ryggarna på en grupp med illegala invandrade, för att påvisa hur maktlösa dessa människor är över sina egna liv.⁴⁵

Som tredje tillvägagångssätt finns det ”interventionistiska”, vilket inte utesluter något av de två första. Det handlar mer om att tänka i termer av ”taktik” för att ta tag i den uppkomna situationen. Interventionisterna skiljer sig dock från de mikroutopiska på det viset att de inte bara hämtar sin form från vardagslivet och dess strukturer utan likt ”antagonisterna” angriper de på ett konkret sätt existerande strukturer. Men till skillnad mot ”antagonisterna” så handlar det inte bara om att bytta ner och tydliggöra existerande strukturer, utan just att förändra de strukturer som finns genom ingripanden. Det interventionistiska handlings sättet har sin bakgrund i den neo-dadaistiska situationistiska rörelsen (1957-1972) med bland andra: Asker

⁴² Ur ett samtal mellan Nicolas Bourriaud och Karen Moss, intervjuare; *Stretcher*. 2002.
http://www.stretcher.org/archives/i1_a/2003_02_25_i1_archive.php

⁴³ *Bishop*, October, nr:110. s65-77

⁴⁴ *ibid.* s.70

⁴⁵ *ibid.* s.70

Jorn, Constant Nieuwenhuys och Raoul Vaneigem, en rörelse som också använde konsten som ett verktyg för att producera nya värden. De som beskrivit interventionisterna är Nato Thompson och Gregory Sholettes i boken *The Interventionists – Users’ Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*.

Tactics can be thought of as a set of tools. Like a hammer, a glue gun, or a screwdriver, they are means for building and deconstructing a given situation. Interventionists are informed both by art and (more importantly) by a broad range of visual, spatial and cultural experiences. They are a motley assemblage of methods for bringing political issues to an audience outside the insular art world’s doors. They appeal to a viewer who is confronted by an increasingly privatized and controlled visual world. Humor, sleight of hand and high design are used to interrupt this confrontation and bring socially imperative issues to the very feet of their audiences.⁴⁶

I den interventionistiska handlingsmodellen går det att i sin tur hitta fyra underkategorier ”Reclaim the Streets”, ”Nomads”, ”Ready to Wear” och ”the Experimental University”, dessa kombineras emellertid ofta med varandra.⁴⁷

Den första kategorin skulle kunna benämnas som en uppmaning till ”do-it-yourself” estetik och är ofta politisk och med en klar inriktning mot ”deltagarkulturen”. Den har fått sitt namn efter Reclaim the Street-rörelsen som uppstod i London 1991 och som sedan blivit ett närmast globalt fenomen. Denna avdelning av interventionisterna jobbar ofta med samma form av nerbrytning av de varande strukturerna som Bishop beskriver hos de relationella antagonistiska och de är ofta inte knutna till konstinstitutionerna, utan är snarare en del av grafitikonsten med gatan som galleri och som hämtar sin form från både gatufester och från civilolydnads-aktioner.⁴⁸

”Nomads” kallar Thompson den andra kategorin som bygger ett mobilt uttryck för att röra sig i världen och upptäcka stödjande dissonanta existensformer. Den främste företrädaren för denna kategori är den Polen födde konstnären Krzysztof Wodiczko, som mest är känd för sina vagnar för uteliggare i New York (*Vehicle Project*, 1988-89). Det fungerar som ett mobilt hem i kundvagns format. Detta är ett projekt som också förklarar denna kategoris viktigaste principer, då den innehåller ett sätt att röra sig i staden, ett utanförskaps perspektiv att se på samhället och då det visar på svagheter i dagens samhälle.⁴⁹

⁴⁶ Nato **Thompson**, *Trespassing Relevance*. “The Interventionists – Users’ Manual for the Creative Disruption of Everyday Life” red: Nato **Thompson** och Gregory **Sholette**. MASS MoCA publications, 2004. (2005). s14

⁴⁷ *ibid.* s.17

⁴⁸ *ibid.* s.17-18

⁴⁹ *ibid.* s.18-19

Tredje kategorin är ”Ready To Wear”. Den bygger på en socialt engagerad formgivning eller kläders design som ett politiskt verktyg. Klädesplagg som designas för att väcka diskussion och skapa uppmärksamhet runt en vis agenda.⁵⁰

Den fjärde och sista kategorin eller verktyget som Thompson pekar på är ”The Experimental University”. Det är den mest litterära kategorin och den som också för en debatt om konsten i sig, var konsten befinner sig och hur den kan användas.

The research conducted in the Experimental University possesses an urgency that aligns it with traditional activism. The seductive visual displays highlight a dramatically changing political landscape, whether in the lives of women, the technologies of race, the biotechnology of agro-business, or the politics of Arab visual representation. These interventionists manipulate the visual field to create a learning environment in which we, as viewers, participate. It is, in the end, a form of pedagogy, but of radically shifted perspectives.⁵¹

Michel de Certeau gör en distinktion mellan ”strategi” (strategy) och ”taktik” (tactics).⁵² Det är en åtskillnad Thompson menar är nödvändig att betona för all konst som opererar med politisk påverkan eller konst som aktivt griper in i samhället utanför konstvärden.⁵³

A tactic insinuates itself into the other’s place, fragmentarily, without taking it over in its entirety, without being able to keep it a distance. It has at its disposal no base where it can capitalize on its advantage, prepare its expansions, and secure independence with respect to circumstances. The “proper” is a victory of space over time. On the contrary, because it does not have a place, a tactic depends on time – it is always on the watch for opportunities that be seized “on the wing.” Whatever it wins, it does not keep.⁵⁴

En “strategi” är möjligt när; ”a subject of will and power (a proprietor, an enterprise a city, a scientific institution) can be isolated from an ‘environment’”.⁵⁵ Strategin förutsätter en specifik plats med specifika förutsättningar. Politik, ekonomi och forskning är rationella konstruktioner av denna strategimodell. ”Taktik” är en kalkylering över möjliga tillvägagångssätt, där platsen tillhör ”den andre”.⁵⁶

Gemensamt för dessa olika relationella verktyg som konstnärer använder är att de på ett eller annat sätt strävar efter att öppna upp möjligheter i de sociala och samhälleliga systemen snarare än att skapa eller fastlägga något beständigt.

⁵⁰ ibid. s.19-20

⁵¹ ibid. s.21

⁵² I vardags svenskan är det svårt att hitta någon olikhet i användningen av orden ”strategi” och ”taktik”, men i *Bonniers svenska ordbok* kan man hitta en likartad distinktion de Certeau gör av ordens militära användnings område. Här betyder **Strategi**- ”konsten att föra krig; konsten att planlägga i stort; (strategiskt) tillvägagångssätt”. **Taktik**- ”(läran om) enskilda förbands uppträdande i strid”.

⁵³ Thompson, MASS MoCA publications, 2004. (2005). s.21

⁵⁴ Michel de Certeau, ”The Practice of Everyday Life”. University of California Press, 1984. sXIX

⁵⁵ ibid. s.XIX

⁵⁶ ibid. s.XIX

Från åskådare till deltagare

Med de nya medierna som tillkommit på senare år så har inte bara konstnärer fått nya verktyg, det har även påverkat hela tänkandet om det konstnärliga arbetet. Detta diskuterades i en intervju med Bourriaud av den ukrainske kuratorn Miroslav Kulchitsky;

MK: In your lecture you draw attention to an issue of impacting of new technologies on contemporary art. Talking about art, which exists on the institutional level, we can emphasize an increase of the role of festivals of a new media, appealing to the blunt statement, that development of a contemporary art is determined by development of new technologies, and that all experiments in art lately have been related to involvement of new technologies in the artistic practice. What can you say about it?

NB: I think that new technologies create new structures of thinking. As a matter of fact, this new structure of thinking does not mandatory express itself through these technologies. Internet does not give a rise to artists, who use Internet. Internet creates new possibilities in our consciousness. New technologies penetrate art. This is an instrument which gives opportunity to do something different.⁵⁷

Under nästan hela 1900-talet har deltagarkonsten funnits med i konstvärldens periferi och gått in som en institutionskritik mot ”konsten för konstens egen skull” av konstnärer som inte vill bygga en barriär mellan konst och vardagligt liv. Det är när konsten byggt upp för höga murar mot omvärlden som den deltagarebaserade konsten har kommit in och fungerat som en självkritik inom konstvärden.⁵⁸ Sedan sextioalet har dock publiken som deltagare blivit än mer vanligt återkommande inom konsten. Detta sätter Bourriaud samman med att konstnären mer och mer ger upp sin signatur och upphovsmannarätt till verket.

In the sixties, the notion of the ”open work” (Umberto Eco) opposed the classic schema of communication that supposed a transmitter and a passive receiver. Nevertheless, while the open work (such as an interactive or participatory Happening by Allan Kaprow) offers the receiver a certain latitude, it only allows him or her to react to the initial impulse provided by the transmitter: to participate is to complete the proposed schema. In other words, ”the participation of the spectator” consists of initialling the aesthetic contract which the artist reserves the right to sign.⁵⁹

Vad ligger bakom att man i dag betonar deltagandet och den sociala processen? Att konsten blivit denna arena för sociala experiment förklaras av att det inte finns någon annan plats i samhället för att testa nya former av mänsklig interaktion.⁶⁰ Att konstnärerna tar upp de sociala strukturerna beror enligt Bourriaud på de samhälls förändringar som ägt rum, då alla naturliga möten mellan människor har rationaliserats bort i vårt samhälle.⁶¹

⁵⁷ Intervju med Nicolas **Bourriaud** av Miroslav **Kulchitsky**. Kiev, (mars 1998). Art Magazine Boiler #1. 1999. www.boiler.odessa.net/english/raz/n1r1s02.htm . Hämtad: 2005-09-02

⁵⁸ Christian **Kravagna**, *Working on the Community, Models of Participatory Practice*. 1998. <http://www.republicart.net> , Hämtat 2005-08-08

⁵⁹ **Bourriaud**, *Post* (2005) s.88

⁶⁰ Charles **Esche**. Citarad (2001). Lars **Vilks**, *En osannolik historia: konsten 1975-2005*. www.vilks.net/konstteori/konsten1975-2005/index.html

⁶¹ **Bourriaud**, R.A. 2002. s.17

Fredric Gunve menar att TV-mediet har inneburit en radikal förändring på vårt sätt att se på konst och konstnärens tänkande om ”innehåll, yta och upplägg”.⁶² Med televisionen har det vuxit fram ett helt nytt förhållande mellan konstnär och publik, där konstnären måste samarbeta med sin publik. Vilket innebär att konstnärsgeniet i dag är omöjligt då det bygger på en maktstruktur som dagens publik inte spelar med i.

Televisionen har tvingat fram ett samarbete, en ny maktstruktur, mellan konstnären och publiken och skapat en TV-konst-publik. Den skiljer sig från konstpubliken (om det nu finns någon sådan kvar) genom att kräva medverkan och helhetsupplevelser.⁶³

Dagens publik kräver att bli introducerat in i verket och därför har TV-tidningarna samma funktion som utställningskatalogerna med en kort beskrivning av verket. Utställningarna ska bestå av flera verk som man kan zappa mellan och enskilda objekt blir omöjliga då publiken vill ha helhetslösningar som inte tar för lång tid att sätta sig in i. ”TV har både krossat och skapat en konstpublik, och med en sådan menar jag en passivt förfasande, eller passivt njutande grupp människor”.⁶⁴

Med TV-publiken har alltså åskådaren blivit en deltagare som väljer bland sina informationsflöden. Denna förklaring sätter också in detta arbetssätt inom konsten i ett större perspektiv till hela den deltagarkultur som finns i samhället, med krav på interaktivitet inom olika kulturfält. I magasinet *Interacting Arts*⁶⁵ specialnummer om deltagarkulturen kan man läsa:

I åskådarkulturen är det fåtalet som kontrollerar vilka suggestioner som produceras åt flertalet. För att ett verk ska kunna betraktas som deltagarkulturellt måste deltagarna kunna producera suggestioner. Steget från åskådande till deltagande betyder att kulturen demokratiseras då makten över suggestionsmedlen fördelas bland fler. Deltagarkulturen innebär att deltagarnas produktion av suggestioner påverkar vilka suggestioner de får tillbaka, vilka suggestioner de andra deltagarna uppfattar och hur deras möjligheter till fortsatt agerande påverkas.⁶⁶

I artikeln poängteras det demokratiska ändamålet med deltagarkulturen, då alla blir delskapare av kulturen. Ett traditionellt ”åskådarverk” som inte i sig öppnar för valmöjligheter, bidrar inte heller till att åskådaren ser de möjligheter till tolkning som trots allt finns i alla verk. Skribenterna gör också här en viktig markering mot mycket i vår kultur som benämner sig som interaktiv, men där ”åskådaren” i själva verket endast ställs inför ett begränsat antal val,

⁶² Fredric Gunve, *All publik är TV-publik*. ”Paletten” #260-261 / nr 2-3, 2005. s.8

⁶³ ibid. s.8

⁶⁴ ibid. s.9

⁶⁵ *Interacting Arts*, nr 2 sommaren 2004. Magasinet är inte ett vetenskaplig tidskrift som beskriver fenomenet så neutralt som möjligt utan snarare ett intresse organ för de som ser interaktiv konst som ett sätt att förändra samhället.

⁶⁶ Haggren, Larsson, Nordwall, Widing, *Åskådare eller deltagare, - får du välj?* *Interacting Arts*, nr 2 sommaren 2004.

så som i dataspel och i en hypertext men också ovanstående beskrivna TV-intagande där man som publik bryter in i ett antal informationsflöden som andra producerat.⁶⁷ Dagens deltagarkultur går alltså att se som en produkt av televisionskulturen – och som dess motkraft.

Estetisk värdegrund

Som värdegrund till den relationella estetiken tar Bourriaud Félix Guattaris antagande att alla värden utgår ifrån subjektet.⁶⁸ Det finns inga objektiva värden utan värdena är skapade utifrån oss själva eller kollektivt genom kulturen. När man gör ett estetiskt eller moraliskt uttalande är detta ett en redoviselse av en känsla för vad som är: fult eller vackert, rätt eller fel.

Guattari [...] defend subjectivity as the set of relations that are created between the individual and the vehicles of subjectivity he comes across, be they individual and or collective, human or inhuman. [...] The “production of collective subjectivity” provides as much by the score, serving to construct “minimum territories” with which the individual can identify.⁶⁹

Konstnären slänger ut påståenden om möjliga ställningstaganden ur det kaos av värden som världen består av och tvingar oss ta ställning till dessa. Det är också därför det inte är någon mening att bygga en estetik på något annat än den konstnärliga praxisen.⁷⁰ Detta blir inte minst viktigt när man ska förstå det komplexa begreppet ”form” i relationell konst. Formen har ingenting med de eventuella tingen i verken att göra, dessa kan endast vara en utgångspunkt för formen som sedan sprider sig ut från dessa, då tingen är konstnärens verktyg till att forma de sociala strukturerna med.

The form of the artwork issues from a negotiation with the intelligible, which is bequeathed to us. Through it, the artist embarks upon a dialogue. The artistic practice thus resides in the invention of relations between consciousness. Each particular artwork is a proposal to live in a shared world, and the work of every artist is a bundle of relations with the world, given rise to other relations, and so on and so forth ad infinitum.⁷¹

Ett konstverk i dag är inte främst sin materiella form utan sin kontextuella form och den form som sprider sig ut ur den materiella. Konstnärer i dag för in något i konstvärden för att få det reflekterat. Man prövar något i en form som får en att se händelsen/tinget på nytt, men även

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Bourriaud, R.A. 2002. s.86

⁶⁹ Ibid. s.91

⁷⁰ Ibid. s.95-98

⁷¹ Ibid. s.22

betraktarens roll blir återreflekterad i denna spegel. Konstnärerna använder konstvärden som en spegel, där verket är ett mellanting mellan att ”titta på mig”, ”titta på det” och ”så här ser verket dig”.⁷²

Konst & samhälle

Den delen av den relationella konsten vi behandlat här har visat på publikens ökade inflytande på konsten, vi har sett det mikroutopiska, antagonistiska och interventionistiska arbetssätten. Allt detta pekar på en konstutövning som vill bygga band mellan människor - en mer samhällstillvänd konst. Problemet här är att med en estetisk analys kan man inte komma åt den avgörande frågan i en samhällsligt inriktad konst: ”varför” gör konstnärerna detta, vad vill konstnären åstadkomma med dessa relationer? Med en estetisk analys kan man bara undersöka dess form och innehåll.

The interactivity of relational art is therefore superior to optical contemplation of an object, which is assumed to be passive and disengaged, because the work of art is a “social form” capable of producing positive human relationships. As a consequence, the work is automatically political in implication and emancipatory in effect.⁷³

Ta man hänsyn till detta ”varför” som innebär att det finns en vilja till förändring i skapandet av mänskliga relationer försvinner också distinktionen mellan utopi och mikroutopi, då båda vill skapa en bättre värld, även om den senare inte innehåller någon omvälvande förnedring utan bara vill skapa förståelse mellan folk på individnivå.⁷⁴

Claire Bishop ifrågasätter om den relationella estetikens mikroutopier har något demokratisk effekt, i alla fall med de exempel på konstnärer som Bourriaud presenterar, då dessa inte enligt Bishop klarar av att skaka om oss och sätta oss i det tillstånd av självreflektion som behövs för att vi ska vilja utveckla demokratin. Bishop lyfter istället som tidigare nämnts fram konstnärer som jobbar relationellt, men på ett ”antagonistiskt” sätt; Thomas Hirschhorn och Santiago Sierra.⁷⁵

⁷² ibid. s.19-24

⁷³ Bishop. October, nr 110, 2004. s.62

⁷⁴ ibid.

⁷⁵ ibid.

The relational antagonism would be predicated not on social harmony, but on exposing that which is repressed in sustaining the semblance of this harmony. It would thereby provide a more concrete and polemical grounds for rethinking our relationship to the world and to one other.⁷⁶

Den mest väsentliga frågan är dock ”But does that fact that the work of Sierra and Hirschhorn demonstrates better democracy make it better art?”⁷⁷ Eller som hon frågar sig i en intervju hon gjort med *Oda Projesi*, ”And do good relations automatically equal good art?”⁷⁸ Enligt Bishop är de flesta kritikernas svar på frågan om den demokratiska bedömningsgrunden ett absolut ”of course it does!”⁷⁹ Detta förklarar hon med att dagens konstnärer själva är ett symptom på att det blivit ett vakuum efter de estetiska objektiva bedömningsgrunderna som försvann för fyrtio år sedan, med Greenbergmodernismen. Sedan den spelade ut sin roll har politiska och etiska värden fyllt tomrummet efter det estetiska.⁸⁰ Vad den relationella estetiken försöker göra är att konstruera en ny öppen modell för en estetisk bedömning av konsten men inte som under modernismen, att vara ett avantgarde i den samhällsliga evolutionen. ”Art was intended to prepare and announce a future world: today it is modelling possible universes”.⁸¹

I en artikel om konst i det offentliga rummet argumenterar Heinz Schütz för att konsten har ett demokratiskt värde ”i sig”. Då konstnärens viktigaste uppgift för demokratin är att exploatera det offentliga rummet med sina åsikter.⁸²

A radically democratic model of art in public space suggest the self-empowerment of the artist. The self-empowered persons who write their own name in the public space asserts their right to self-expression. In the names becomes merely a collection of private interest the public interest is, however, extinguished and those empowered in the representational democracy refuse to provide public space[...]when the artist start to write the name of others he may in the process make a democratic idea concrete[...]⁸³

Christian Kravagnas förklaring till varför den socialt samhällsorienterade konsten har fått sådan genomslagskraft är att deltagarkulturen tar över sånt som tidigare samhället tagit ansvar för. Något folk vill ha men som ingen skattebetalare eller politiker vill betala för.⁸⁴

⁷⁶ *ibid.* s.79

⁷⁷ *ibid.* s.77

⁷⁸ Bishop, 'Aesthetic is a dangerous word' Interview with Oda Projesi. "UNTITLED", #33, spring 2005.

⁷⁹ Bishop. October, nr 110, 2004. s.77

⁸⁰ *ibid.* s.77

⁸¹ Bourriaud, R.A. 2002. s.13

⁸² Heinz Schütz, Democracy, Art and Public Space: between Empowerment and Self-empowerment. Kunstprojekte_Riem, Springer, 2003. s.218-228

⁸³ *ibid.* s.228

⁸⁴ Christian Kravagna, Working on the Community, Models of Participatory Practice. 1998. <http://www.republicart.net>, Hämtat 2005-08-08

Instead of "financing the idleness of several million people at the cost of millions", these people should be integrated (voluntarily) in concepts of organized social engagement under the leadership of "public good enterprises", ranging from palliative care and care of the homeless to "art and the culture"⁸⁵

Sitt resonemang här bygger Kravagna i sin tur på Ulrich Beck, från vilken de citerade inslagen i texten kommer. Det är ett system som ger folk en meningsfull sysselsättning, vilket gör att deltagarna inte ställer till med några problem för samhället. Det finns alltså en risk för att en socialt engagerad konst bara blir ett verktyg för den politiska makten, en politisk makt som den hade uppsåt att kritisera. Istället för att lyfta fram samhällsproblem blir konstnären ansvarig och en del av systemet.⁸⁶

Relationella institutioner

"Laboratory", "construction site" eller "art factory" är några namn de konstinstitutioner som sysslar med relationell konst benämner sig med.⁸⁷ Vad den relationella estetiken försöker göra är att bygga upp alternativa institutioner eller omforma de befintliga så de inte stänger ute ett socialt beteende. Om man ska bygga upp en institution kan man enligt Bourriaud välja mellan "juvel-box" – principen, med att presenterar objekt, eller den "öppna marknadsplats" – principen där allt är flyttbart och där det sker en ständig förändring, en anpassning till dagens konstpublik. "Jewel-box" -principen passar bra om konsten först och främst är till för att skydda objekten. Den öppna marknadsplats principen om man vill vara tillgänglig för publiken och dess behov.⁸⁸

There is a huge contrast between the house of the museum and their purpose. They keep the same hours as banks, post offices or businesses, but they offer entertainment. Just think about a movie theatre which closed at six – the whole industry would collapse! For me art is something you want to do as a social, recreational activity rather than a kind of transaction/administration.⁸⁹

Charles Esche menar att konsten har blivit ett aktivitetsområde, snarare än passivt iakttagande och därför måste en institution i dag fungera som en kombination av allaktivitetshus,

⁸⁵ ibid.

⁸⁶ ibid.

⁸⁷ **Bishop**. Oktober, nr 110, 2004. s.52

⁸⁸ Ur ett samtal mellan Nicolas **Bourriaud** och Karen **Moss**, intervjuare; **Stretcher**. 2002.

http://www.stretcher.org/archives/i1_a/2003_02_25_i1_archive.php

⁸⁹ ibid.

laboratorium och akademi snarare än det etablerade utställningsrummets funktioner⁹⁰. Men risken med dessa laboratorielika institutioner är att de bara blir säljbara som platser för fritid och underhållning.⁹¹

One could argue that in this context, project-based work-in-progress and artists-in-residence begin to dovetail with an “experience economy,” the marketing strategy that seeks to replace goods and service with scripted and staged personal experiences. Yet what the viewer is supposed to garner from such an “experience” of creativity, which is essentially institutionalized studio activity, is often unclear.⁹²

Två andra sammanhängande problematiker med denna typ av institutioner är för det första att institutionerna själva blir viktigare och får mer fokus på sig än vad själva konsten har fått. Men det har också visat sig att all fokusering hamnar på kuratorn som blivit den stora stjärnan med den öppna laboratoriuminstitutionen.⁹³

⁹⁰ Charles **Esche** Citatet är hämtat från hans deklARATION för Rooseum i Malmö. Texten var hämtad från deras hemsida och beskriver vad som krävs av en konstinstitution idag (2001). Lars **Vilks**, *En osannolik historia: konsten 1975-2005*. www.vilks.net/konstteori/konsten1975-2005/index.html

⁹¹ **Bishop**. October, nr 110, 2004. s.52

⁹² *ibid.* s.52

⁹³ *ibid.* s.52

Beskrivning

Oda Projesi - en ständigt växande struktur

De som tagit del av *Oda Projesis* konst har ofta också mött konstnärerna och varit med som deltagare i projekten. Det är inte ett konstnärskap som bygger på konstnären som upphöjt ”geni” utan på mellanmännsliga relationer där deltagaren är kreatör i samma utsträckning som konstnären. *Oda Projesi* använder konsten som ett verktyg snarare än som ett mål eller utgångspunkt. Det är en konst där processen är viktigare än slutprodukten, men inte en konst som är upphöjd över vardagen, utan en konst som agerar i vardagen.

(Oda Projesi) have loose connections with the art world and are less occupied with discussing what is not art; it seems to suffice that art offers a method and a zone for certain types of activities. At the same time, they work with groups of people in their immediate environments and allow them to wield great influence on the project. Therefore, Oda Projesi's work is both social and artistic, but often without an official commissioner-for instance, a local authority-that expects social reform or measurable improvements.⁹⁴

Namnet *Oda Projesi* blir översatt till svenska ”rumsprojekt” eller ”rumsligt projekt” och de arbetar också med sociala strukturer eller att förändra det sociala rummet. Gruppen består av de tre i Istanbul födda och baserade medlemmarna: Özge Açıkkol, Güneş Savaş och Seçil Yersel, vilka alla i dag är i trettioårsåldern. Utöver projekt de själva varit med och skapat i och runt deras projektlokal har de varit deltagare i ett antal internationella biennaler⁹⁵ och samlingsutställningar⁹⁶, de har också haft ett par mer ”separata” projekt⁹⁷.

⁹⁴ Maria Lind, *Actualisation of Space: The Case of Oda Projesi*. “from Studio to Situation”, edited by Claire Doherty. Black Dog Publishing, 2004. s.115

⁹⁵ Istanbulbiennalen, Turkiet (2003 och 2005). Tiranabiennalen, Albanien (2005). Werkleitzbiennalen, Halle, Tyskland (2004). Havanabiennalen, Cuba (2003). Venedigbiennalen, Italien (2003). Gwangjubiennalen, Sydkorea (2002).

⁹⁶ *Shrinking City*, Halle, Tyskland (2005). Van Abbemuseum, Einthoven, Nederländerna (2005). *Collective Creativity* (2005), Kassel, Tyskland. *Das Neue Europa* (2005), Generali Foundation, Wien, Österrike. *URBAN FLASHES* (2004), Garanti Gallery, Istanbul, Turkiet. *Old Habits Die Hard* (2004), Platform Garanti Contemporary Art, Istanbul, Turkiet. *Call Me Istanbul* (2004) ZKM center, Karlsruhe, Tyskland. *Metsastaa, puu, Tyttö* (2003) Platform, “ID” Contemporary Art Exhibition, Vasa, Finland. *The Room Revisited* (2003), Kunstverein München, Tyskland. *Under the Beach: The Pavement* (2003), *Becoming a Place* (2001), Proje4L- Istanbul Museum of Contemporary Art, Gultepe, Istanbul, Turkiet.

⁹⁷ Det går egentligen inte att prata om ”separata” projekt då allt det Oda Projesi gör bygger på samarbete, men de har varit inbjudna för separata utställningar av: Tensta Konsthall, Stockholm, Sverige (2004). Platform, “ID” Contemporary Art Exhibition, Vasa, Finland (2003). Kunstverein München, Tyskland (2003). Proje4L- Istanbul Museum of Contemporary Art, Gultepe, Istanbul, Turkiet (2002).

År 2000 skaffade sig de tre medlemmarna en projektlokal på nedre boten av ett bostadshus i stadsdelen Galata, Istanbul. Arbetet med och i lokalen gick under namnet ”rumsprojekt” alltså *Oda Projesi*. Här var det meningen att de skulle arbeta, göra projekt, möta folk och ha ett arkiv. Özge Açikkol, Güneş Savaş och Seçil Yersel träffades då de gick på Marmaira Fine Academy och innan dess hade Seçil Yersel tagit en examen i sociologi. Från att de slutat på Marmaira Fine Academy hyrde de en annan lokal i området tillsammans med ytterligare två vänner. På så sätt hade de redan byggt upp ett kontaktnät i kvarteret. Även då gjorde de workshop-projekt tillsammans med områdets barn och de vuxna som ville vara med. Ett sådant projekt var *Open Air Atelier 1997*, där de sysslade med att skapa målningar tillsammans med barn. Hela projektet ägde rum på torg vid foten av det berömda Galata Tower, inte långt från där de senare skulle inrätta sig i sin projektlokal.

Från konstnärernas eget perspektiv är konsten ett bisammanhang i förhållande till projekten i sig och konsten är mer ett verktyg till för projekten. Arbete går mer ut på att vara, som de själva uttrycker det i en intervju, ”vi är en sorts översättare mellan människors vardagsliv och konstlivet”.⁹⁸ Eller som de beskriver sig på sin hemsida.

The main aim of the project is to multiply the possibilities of making art by drawing attention to ordinary way of living. The Oda Projesi lives on the potential of everyday life practices. It draws on the plural, complex ways of making in everyday life. It reclaims everyday life as a way of making art. It is a social sculpture in process, an unfinished everyday life performance being shaped by the relationships between people and spaces. Its inspiration comes from the rhetorics of everyday life shared by all.⁹⁹

Denna växande sociala struktur fick en hittillsvarande sammanfattning under 2005 års Istanbulbiennial i form av boken: *Neighbourhood, room, neighbour, guest?*¹⁰⁰ Den är ett samtal mellan de 154 personer som gruppen samarbetat med sedan starten år 2000. *Oda Projesi* bad dessa personer beskriva sig själva, besvara en fråga och ställa en egen fråga som skulle gå vidare till en annan person. Frågekedjorna började med att gruppen ställde åtta frågor som sjutton personer svarade på och sedan ställde dessa en ny fråga som en eller flera svarat på, och så vidare. Boken är ett bra exempel på hur gruppen skapar interaktion mellan människor som aldrig annars skulle kunna nå varandra. Här finns personer i olika åldrar, socialbakgrund, utbildning och nationalitet med utan att det finns någon betoning på just dessa annars så markerade gruppstillhörigheter. Det är istället helt nya nätverksstrukturer som växer fram, utan någon uppdelning i kön, ålder eller socialklass. Det samtal som uppstår behandlar ett enormt spektra, men mycket knyter förstås an till gruppens arbete och de

⁹⁸ Carin Stålberg, *I Tensta är Stockholm Periferin*. 2004-09-08. DN.se. Hämtad 2005-02-25

⁹⁹ *Oda Projesi*. www.odaprojesi.com

¹⁰⁰ *Oda Projesi* “Neighbourhood, room, neighbour, guest?”, *Revolver*, 2005.

personliga erfarenheterna de medverkande har av dem. Det blir också mycket en dialog om staden Istanbul, hur människor från olika utgångspunkter upplever den, men också om olika kulturella erfarenheter allmänt. Så som en fjortonårig Istanbul-flickas fråga ”What kind of life would a girl my age have if she lived in Sweden?” som sedan besvarades av kuratorn Kim Einarsson.¹⁰¹

Lokalt & globalt

Oda Projesi arbetar både lokalt och globalt. Själva påpekar de att allt deras arbete på ett eller annat sätt utgår från de arbetsmetoder som byggts upp när gruppen utfört projekten i Galata. Men det är också tydligt att de tar in de lokala förutsättningar när de arbetat på platser så som i Tensta i Stockholm eller Riem, utanför München. Arbetsmetoden från deras lokal som de för vidare är ett förhållningssätt till sin närmiljö, ett sätt att vara och umgås med sina grannar eller att låta dem bli en del av sin vardag. Det som jag vill peka på här och som *Oda Projesi* använder sig av är att finna vägar till samexistens mellan människor från olika kulturer och social bakgrund. Komplexiteten blir en tillgång i stället för ett problem och de öppnar upp för det gemensamma i stället för att fokusera på skillnaderna, utan att för det sätta ut kulturella särarter. Men man kan se hur *Oda Projesi* låtit sig påverkas av den vardagskreativitet som finns i Istanbul, något som också märks i deras beskrivning av staden. Var man än går så utnyttjar folk gatorna till försäljning, som verkstad, för att dricka te eller vad de nu behöver utrymmet till. Man har inte fastnat i inbyggda funktioner, utan stadens invånare omskapar själva ständigt staden.

The idea of "precariousness" can become positive when it is closely related to a flexible use of space. In contexts where there is little economic and political stability, the use of space has to be adapted to different situations. A temporary exhibition space under a marquise can become a permanent museum, and a small house made for a family of five can be resized into a house for ten when necessary. In more economically stable countries, a museum is often built to be a museum, a school is built to function as a school, and a hospital is built to be a hospital.¹⁰²

Denna öppenhet i användningen av det offentliga rummet ligger även nära den intima känsla som finns i *Oda Projesis* projekt. De rum de skapar är alltid både offentliga och privata,

¹⁰¹ Burcu **Yanmaz**, Red: **Oda Projesi** “Neighbourhood, room, neighbour, guest?”, Revolver, 2005.

¹⁰² Ana Paula **Cohen**, *Dispositiv workshop- part 1: Oda Projesi, 5 June-31 August*. “Kunstvere in münchen, drucksache, Spring 03”, 2003. s.25

distinktionen mellan dessa poler har upphävts. Gruppen agerar i det offentliga rummet men det finns samtidigt en familjär stämning i de rumsligheter som uppstår i projekten. Erden Kosova sätter in gruppens arbete i denna lokala miljö och förutsättningarna för att arbeta med samtidskonst i Turkiet. För Kosova är det avgörande att se till de lokala förhållandena för att se styrkan i projekten, då teorierna som den relationella estetiken tillkommit i en helt annan kontext.¹⁰³

Turkey is an excessively stratified society. Binary hierarchies inherited from the imperial past have been multiplied along the modernisation process: Ottoman versus Republican; secular versus religious; Muslim versus non-Muslim; Sunni versus Alewite; Turkish versus Kurdish; nationalist versus cosmopolitan; isolationist versus pro-European; extremely rich enclaves versus vast range of slums of poverty; bourgeoisie versus nouveau riche; Istanbul versus Anatholian; urban versus rural; urbanised versus urbanising; and so on, and forth...¹⁰⁴

Under en trettioårsperiod har Istanbul växt från tre miljoner invånare till nu fjorton, femton, sexton miljoner invånare. Som i alla städer av denna storlek är man osäker på antalet invånare, men den beräknas växa med en halv miljon invånare per år. Det går inte att göra någon generell beskrivning av staden, utan man måste göra likt Kosova och använda motsatser. Så här beskriv Oda Projesi staden i en intervju i samband med sin utställning på *Tensta Konsthall*:

Istanbul är en 'icke-stad' med organiska självformationer som skapats av stadens användare som inte tar så mycket hänsyn till de lokala myndigheterna, den skapar och transformerar sig själv kontinuerligt. Om vi jämför den med västerländska städer som är mer som traditionella museer, är Istanbul mer som ett samtidskonstmuseum – relationellt, flexibelt och processinriktat. Den är inte längre exotisk på ett historiskt och traditionellt sätt men den nya exotismen bygger på en dynamik som redan existerat många år, i år har det t. ex. varit ett flertal Istanbulutställningar i Europa vilket är ett tecken på den nya typen av orientalism. Detta Istanbulideal är något vi skulle vilja diskutera och utveckla strategier emot.¹⁰⁵

Jämsides med det traditionella lever det moderna utan att det ena utesluter det andra. Staden är multikulturell samtidigt som där finns en enorm nationalism. Där finns enorm slum och extrem rikedom men också en medelklass som lever ett liv som inte skiljer sig märkbart ifrån livet som levs i andra europeiska storstäder.

Stadsdelen Galata där deras projektlokal legat har en speciell historia och ställning i staden. Den var den enda stadsdelen i Istanbul som var öppen för utlänningar under en lång period av det Ottomanska riket och det mångkulturella präglar fortfarande stadsdelen. Själva kvarteret

¹⁰³ Kosova, *Face to Face*. (2004). Katalog till Oda Projesi utställningen på Tensta Konsthall. Red: Karl Holmqvist, Hösten 2004.

¹⁰⁴ ibid.

¹⁰⁵ *36 Questions*, Oda Projesi intervjuade av Love and devotion. Katalog till Oda Projesi utställningen på Tensta Konsthall. Red: Karl Holmqvist, Hösten 2004.

där lokalen ligger bebos till stor del av folk som kom med den enorma inflyttningsvåg som varit till Istanbul under de senaste trettio åren. Det är dessa människor som är publiken eller deltagarna i alla projekten de utfört i stadsdelen.

the neighbours, who are low-incomes urban migrants, who are mostly women and children, sometime of Kurdish descent. The neighbours are “the others” of Istanbul, who, according to the well-off social, has come and violated the “unique” urban culture of the “precious” city.¹⁰⁶

Om man istället går ner för slutningen så ligger där ett bankkvarter och uppåt på andra hållet börjar ett av stadens mer exklusiva centrum och ett av dess moderna affärsstråk.

Projektlokal i Galata

Lägenheten eller projektrummet på Şahkulu i stadsdelen Galata har varit en central plats för gruppens verksamhet och den har varit deras utgångspunkt från det att de startade där år 2000, till i mars år 2005 då de blev uppsagda från lokalen. Men även efter att de blivit uppsagda så spelar den en viktig roll i deras verksamhet då de fortsatt att göra projekt tillsammans med de boende i kvarteret. Det var långt ifrån en ”White cube” utställningslokal eller bärare av konstvårdens vanliga premisser för en lokal där man möter konst. Den mest uppenbara skillnaden är att projektlokalen låg i ett vanligt bostadskvarter och allt vad som händer där måste göras i relation till grannarna.

From here are organized gathering in form of children’s birthdays, concerts, children’s painting projects, film-screenings and workshops including artists and neighbours meeting with each other and/or other local and international artists. Mostly the art project background for these different events however, has little relevance for the various participants. It is a private affair, outside of the institution with the artists forming a part of the local community and with neighbourhood rules defining the atmosphere of the projects, as well as the readiness to take part.¹⁰⁷

Lokalens tre rum har lite olika funktioner men har också fått andra användningsområden, då samarbetsparterna har haft önskemål om detta.¹⁰⁸ Som standarduppsättning har det första

¹⁰⁶ Derya **Özkan**, *The Misuse Value of Art – Oda Projesi’s Spatial Operation*. Ej publicerad artikel. s.19

¹⁰⁷ Nina **Möntman**, *Mixing with the locals –Process and identity in the work of Oda Projesi* . Katalog till Oda Projesi utställningen på Tensta Konsthall. Red: Karl **Holmqvist**, Hösten 2004. s.19

¹⁰⁸ Lokal, en lägenhet på gatuplan bestod av tre rum som låg eftervaranandra och en entré del i ena änden med kök och toalett. Utanför ligger en liten plats eller ett litet torg på ungefär tjugo kvadratmeter som de också använt i flera projekt, de är omringat på tre sidor av det hus lokalen ligger i. Mot denna plats har vart av de två sidorummen i lägenheten ett fönster och mittenrummet har en dörr som dock bara fungerar som en franskbalkong då nedre delen täcks av ett räcke.

rummet fungerat som mötesplats, förvaring av arbetsmaterial samt rymt konst- och barn böcker. Rum numer två används som projektrum och det tredje är arkiv.¹⁰⁹

In between the projects we are more relaxed, cooking or chatting together with neighbours, this is also how we started the projects. Even when we are making the projects, they don't have very strict timetables, or the space didn't function with precise schedules. It is important in the sense of how we started the relationship in the neighbourhood. It didn't start with an art project, it is just started as a neighbourhood relationship and then it developed very organically. Then the art project has come combining our own practice and with the dynamics we took from the neighbourhood itself. So it is important to consider the daily life from our side too. To have like a second residence place and welcome the neighbours or our friends to our 'home'. But it is a home that we can share most of the time with other people and it is a space that we can reflect on together.¹¹⁰

Det är ingen offentlig öppen lokal utan snarare ett mellanting mellan det offentliga rummet och ett rum för det privata, både en möteslokal och ett hem, fast ingen bostad. Om medlemmarna var borta hade någon av grannarna hand om nyckeln och släppte in barnen eller andra som ville använda den.¹¹¹ Från denna lokal tar de flesta projekten sin form, det är här de arbetat och utvecklat projekten men det är också här flera projekt utspelat sig.

We started to be in the neighbourhood as 'real neighbours' not like artists, so one can mention that Oda Projesi is a 'neighbour' more than a group of artists. The model of working collaboratively is inspired by the situation of being neighbour, which is still existing in Istanbul, in some of the neighbourhoods, as a good model appropriate for the idea of collaboration. And when you look from the art context we really need a ground where you can act freely, without thinking about any problematic coming from the institutional structure. Working collaboratively is somehow saving us from the artist signature that is defined through the institution. And you can put different names under Oda Projesi besides ours, it means that it can belong to everyone who wants to take the practice of the project as a model.¹¹²

Vid ett seminarium i samband med utställningen i Kassel som bestod av ett samtal mellan *Oda Projesi* och konstnärskollektivet *Škart* från Belgrad, förtydligade Seçil Yersel saken: när de kom till kvarteret så såg folk dem som några lustiga främlingar, men inom kort så blev de accepterade som en del av kvarteret. Detta underlättade för dem att skapa ett kontaktnät utan att någon förväntade sig att de skulle bettesig på ett visst sätt.¹¹³

¹⁰⁹ Maria Lind, *Actualisation of Space: The Case of Oda Projesi*. 2004. s.111

¹¹⁰ Özge Açıkkol/Oda Projesi. E-brev, 2005-10-14.

¹¹¹ Maria Lind, *Actualisation of Space: The Case of Oda Projesi*. "2004. s.112

¹¹² Oda Projesi. "Collective Creativity". S.267

¹¹³ Samtalet ägde rum i Kunsthalle Fridericianum, Kassel. Den 30-04-05.

Samtal om rummet

Hur går det rumsliga ihop med att bygga mellanmännsliga relationer inom *Oda Projesi*? Om man tittar på den uppdelning de Certeau gör mellan begreppen "places" och "spaces" blir bilden klarare. "Place" är det fysiska tingens dimension och lokalitet, det är en fastlagd geografisk position. Medan "space" är något flytande oberoende av tid och rum, det är vår upplevelse och våra tankar. Genom en spatial handling, att röra sig genom staden eller läsa av ett landskap med blicken så förvandlar vi det stumma "place" till ett levande "space". Ett rum går alltså från att vara "place" till att bli "space" genom att deltagarna rör sig i det och därmed medvetandegör det.¹¹⁴ Genom dialogen som uppstår runt rummet blir det inte bara en lokalitet utan mening, funktion och möjligheter i projekten. – En mer handgriplig upptäckt och undersökning av rummet görs i de två *Urban Golf* verken som *Oda Projesi* utfört med *Aeswad*, först i Istanbul med folk därifrån och med biennialbesökare, sedan i Tensta. Urban Golf är ett spel som bygger på golfregler fast man spelar med en liten boll fylld med ris. Spelet går till så att man bestämmer ett mål som ska prickas: på det viset får man en vandring genom staden utan att följa dagliga rutiner eller givna vägar. Ett sätt att upptäcka nya detaljer av staden samtidigt som det är ett möte mellan människor.¹¹⁵

Det första projektet som tog form i projektlokalen i Galata var *About a Useless Space* och det var Özge Açıkkol som stod för idén bakom det. Mittenrummet var helt tomt på innehåll, nymålat och perfekt uppfräschat i kontrast till omgivningen. Det enda som fanns där var en text med ett citerat stycke ur den franske författaren Georges Perec bok *Species of Spaces and Other Pieces*. Texten var framlagd så att besökarna kunde ta med sig ett exemplar hem. Citatet handlar om oanvändbara platser, och boken i sin helhet kan betecknas som en idéroman, filosoferande över olika rum och dess funktioner.¹¹⁶

A space without a use

I have several times tried to think of an apartment in which there would be a useless room, absolutely and intentionally useless. It wouldn't be a junkroom, it wouldn't be an extra bedroom, or a corridor, or a cubby-hole, or a corner. It would be a functionless space. It would serve for nothing, relate to nothing.

For all my efforts, I found it impossible to follow this idea through to the end. Language itself, seemingly, proved unsuited to describing this nothing, this void, as if we could only speak of what is full, useful and functional.

A space without a function. Not 'without any precise function' but precisely without any function; not pluri-functional (everyone knows how to do that), but a-functional. It wouldn't obviously be a space intended solely to 'release' the other (lumber-room, cupboard, hanging space, storage space, etc.) but a space, I repeat, that would serve no purpose at all.¹¹⁷

¹¹⁴ Michel de Certeau, "The Practice of Everyday Life". University of California Press, 1984. s.117-118

¹¹⁵ Urban Golf spelades både i Tensta 2004 och under Istanbulbiennalen 2003. Beskrivningen av spelet är hämtad från Tensta Konsthalls program. <http://www.tenstakonsthall.se/swe/text.asp?docID=194>. Hämtad: 2005-06-17

¹¹⁶ Projektet ägde rum från 22 januari till 22 februari år 2000. [www.odaprojesi.com/projects/About a Useless Space](http://www.odaprojesi.com/projects/About%20a%20Useless%20Space).

¹¹⁷ Georges Perec, *A space without a use*. "Species of Spaces and Other Pieces". Penguin Books, 1974-75(1997). S.33

Texten och det tomma rummet blev utgångspunkten för samtalen mellan gruppen och besökarna, där de pratade runt vad ett rum är och dess användningar och ickefunktioner.

Vad besökarna skulle vilja använda rummet till om det var deras blev det centrala samtalsämnet i nästa projekt *Swing* som Seçil Yersel stod för. Det som då hänt med mittenrummet var att där tillkommit en gunga. Men gungan satt så placerad att den inte gick att gunga på. Dels hängde allt för nära golvet, men också allt för tätt intill dörren som leder ut mot gården. Detta skapade en frustration hos grannskapets barn då det antligen hade kommit en gunga i deras område, så gick den inte att använda.¹¹⁸ Något som i sin tur ledde till en diskussion mellan konstnärerna och barnen om deras omgivning, hur barnen skulle vilja ha det där och vad som kunde förändras.

Ett tredje projekt som också utgår ifrån lokalen och samtalen med barnen i kvarteret är *Locked Room*. Likt ovan nämnda bygger det på idéer inifrån gruppen. Här var det Güneş Savaş som stod för idén till projektet. Det tog sin utgångspunkt i att barnen i kvarteret nästan aldrig har ett rum för sig själva eller ett rum som de kan råda över. Att de skulle kunna ha ett eget rum är närmast en omöjlighet, då familjerna är stora och lägenheterna är små. I *Locked Room* fick en flicka från kvarteret inreda rummet helt som hon ville, väggarna målades rosa, en fåtölj ställdes in, några teckningar hängdes upp och hon tog med sig några dockor. Sen fick flickan en timmes tillgång till rummet för sig själv. Med sig hade hon en video kamera och ytterligare en var uppsatt i taket. Hon gjorde sig snart hemmastad och började i samarbete med dockorna och med hjälp av videokameran undersöka rummet.

En återkommande fråga *Oda Projesi* ställer är: hur skulle du vilja använda detta rum? Eller som frågan ställdes till besökarna i *Tensta Konsthall* under deras utställning där *Proje4L*. ”Om du ägde utrymmet här vad vill du då göra med det?”¹¹⁹ Den har ställts till barnen och de vuxna i Galata så som i de tre tidigare nämnda projekten *About A Usless Space*, *Swing* och *Locked Room*. Den ställs till arkitekterna i projektet *From Place to Space* och sen också indirekt till besökarna av *Collective Creativity* där verket visades. Eller som *Oda Projesi* medlemmen Özge Açıkkol själv ställer den i deras bok, *Neighbourhood, room, neighbour, guest?: if you had a room in the city, empty and with no specific purpose, how would you use it? What would you turn it into?* Men den finns också med en av de frågor som från början

¹¹⁸ Projektet ägde rum från 22 april till 19 maj år 2000. www.odaprojesi.com/projects/swing

¹¹⁹ Carin Ståhlberg, *I Tensta är Stockholm Periferin*. 2004-09-08. DN.se. Hämtad 2005-02-25

gått ut ifrån gruppen i denna bok¹²⁰. Listan kunde göras än längre, klart är att frågeställningen är central i deras konstnärskap.

Att förändra rummet eller snarare att omtolka det kan handla om en så enkel förändring av stadsrummet som de gjorde i Tensta: genom att sätta upp en stockholmskarta på väggen och låta besökarna markera var de bor. En kritiker skrev; besökarna fick ”sätta sin plats i värden på kartan” och plötsligt är Tensta centrum, medan ”innerstaden är en vit fläck”.¹²¹

Cem Ileri lyfter fram hur gruppen utnyttjar och låtit sig inspireras av det sociala spelet som sker i Istanbuls stadsrum. Genom att beskriva de kortspelande som sker på Galatas och övriga Istanbuls tehus och gator beskriver Ileri också det spel som *Oda Projesi* genomför. Det är ett spel som för en utomstående kan vara svårt att hitta ett syfte med och som ständigt börja om från början.

Oda Projesi seems to have found a way to join this street game unconditionally. By following a path completely opposite all other approaches of thinking on Istanbul, attempting to read the city, wanting to enclose it in one single image. It falls in step with the pace of the city, does not attempt any representation, does not insist on difference, does not impose a way of seeing, refrains from labelling. It adopts the strategy of the city of the street gamblers: it makes do with just standing there repeating certain gestures, adopting their styles of living, resists all kind of depictions. The project of the city and Oda Projesi are one and the same: modes of relations that cannot be captured, cannot be reduced to one context, that do not propose a single model: producing games, spaces, narratives¹²².

Ett annat projekt som också bygger på samma enkla mentala förändring av stadsrummet och staden Istanbul är *Urban Guide*. I en affischpublikation presenterade de hur folk i Istanbul intagit det offentliga rummet och förändrat det, hur människorna gjort en tillfällig ockupation av en liten del av staden. *Oda Projesi* har fotat av hur en person använder en lyktstolpe som försäljningsstånd till rosa sockervadd, en förändring av det offentliga rummets funktion och samtidigt en dekoration av stadsrummet. På en annan bild ser vi hur någon byggd upp en egen liten plats på stenarna vid strandkanten mitt inne i Istanbul, med vindskydd, en liten blomsterrabatt och en cementerad plan yta där man kan ligga och sola eller samlingsplats för en måltid. Under bilden står det:

How to do? It's quite easy to have a summer house with a nice view of Istanbul for the good weather. Using the wooden poles you can simulate a space with four walls. You can then attain privacy by stacking the stones on one or more sides. By taking some soil from the seashore and plucking some plants with their roots, you can also create a green area.¹²³

¹²⁰ Özge Açıkkol, "Neighbourhood, room, neighbour, guest?", Red: **Oda Projesi**. Revolver, 2005. s.192

¹²¹ Elisabeth Hjorth, *Konst som relation*. Trots allt, 7, 2004. s.18

¹²² Cem Ileri, *Roles of Hospitality*. "Annex" nr: 1, red: **Oda Projesi**. 2003

¹²³ **Oda Projesi**, Annex publication, may 2004.

Som en programförklaring till publikationen skriver de att detta är en instruktion för att skapa urbana modeller för vardagslivet, inspirerat av hur folk har använt kustlinjen i Istanbul. En vardagskreativitet som gruppen ofta tagit till vara.

I projektet *Shrinking city* har gruppen arbetat tillsammans med arkitekter för att vända synen på den krympande staden Halle i före detta Östtyskland. Med hjälp av fejkade artiklar till exempel om att staden drabbats av en jordbävning men att ingen blev skadad så har *Oda Projesi* försökt att få stadens invånare att se de positiva sakerna med en krympande stad i stället för att låsa sig vid den negativa trend som staden hamnat i.

Nätverk

Till utställningen *Collective Creativity* i Kassel våren 2005 hade *Oda Projesi* låtit trycka upp en karta över sina tidigare projekt.¹²⁴ Kartan ser ut som en tunnelbanekarta där var och ett av deras projekt är markerat på samma sätt som en station.¹²⁵ Det är något ständigt växande med trådar som slingrar sig ut, en del linjer följer varandra ett tag och sedan delar de på sig. Här finns ingen direkt samlande punkt, men *About a Useless Space* som var deras första projekt under namnet *Oda Projesi* är markerad som en centralstation, vilken befinner sig på den tjockaste linjen vilken står för deras projektrum i Galata. Varje nytt projekt bygger vidare på de föregående projekten, men de kan också överlappa varandra och efter en stunds betraktande förstår man att nya linjer kan växa fram med åren. Kartan förutsätter också att en ändstation inte är ett permanent slut för den linjen utan bara dess nuvarande sträckning och på samma sätt är det med gruppens arbete - det är nerlag i en växande struktur. Det är alltså inte bara de enskilda projekten som knyter an till varandra i nätverksform, det är också individerna i projekten som dras med i ett nätverk av sociala mötesplatser.

It is question of everyday activities, where the interaction sets up a social space for exchange, or as de Certeau states, in regards to the basics of what makes a space “room is a network of elements, to some extent it can be said to be the sum of what is going on inside it, that is, a result of activities [...] or in

¹²⁴ *Collective Creativity* var en samlingsutställning med konstnärsgrupper, konstnärer som på något annat sätt arbetar kollektivt och curators som arbetar under kollektiva former. Den ägde rum på Kunsthalle Fridericianum i Kassel mellan 2005-05-01 till 2005-07-17.

¹²⁵ **Oda Projesi**, *From Place To Space – Architecture Contest*. Publikation som delades ut i samband med *Collective Creativity*, på ena sidan finns beskrivningen av arkitekt tävlingen och på den andra sidan finns kartan över Oda Projesis arbete. Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Tyskland. Maj 2005

short, room is somewhere for doing something” This attitude transforms the space dealt with into a social one, which in turn perfectly describes the central aspects of the work of Oda Projesi.¹²⁶

Neighbourhood, room, neighbour, guest?, boken som *Oda Projesi* publicerade till Istanbulbiennalen hösten år 2005, byggde på frågor som gick från en person till en annan. Frågekedjorna är alltså inte här nätverksformande i sig utan snarare grenverksstrukturer, men de knyter samman människor i ett gemensamt projekt, människor som aldrig annars skulle kopplas samman. Här finns barn och vuxna från Galata och andra projekt i Istanbul, curators, kritiker, byggnadsarbetare, dansare, designer, musiker, konstnärer och vänner. Folk de jobbade med i *Tensta Konsthall*, projekten i Finland och Tyskland samt människor de jobbat med från andra länder är också med. Det är människor med totalt olika syn på världen och gruppens projekt, men som här är sammanförda i en dialog, en kontext.¹²⁷

I *Riem Project* kom konstnärskollektivet till en helt främmande miljö och till ett språk som ingen av de tre medlemmarna behärskade. *Oda Projesi* var inbjudna av *Kunstverein München* och *Kunstprojekte_Riem* där de under en månad våren 2003 arbetade i Messestadt Riem, ett bostadskvarter utanför München. Området Riem är en mångkulturell stadsdel vars invånare har sin bakgrund i runtomkring 60 nationer och där det bor folk med mycket olika ekonomiska förutsättningar¹²⁸. För att bygga upp ett kontaktnät i stadsdelen började medlemmarna i gruppen tillbringa en massa tid i en lokal butik ägd av en turkisk familj. På det viset byggde de upp ett kontaktnät bland de familjer som hade turkiskt ursprung och utifrån det kunde de sedan bygga vidare så att de fick kontakt med mer och mer folk i området från olika kulturer. De projekt som de sedan utförde var kopplade till mötet med områdets invånare i åtta rum¹²⁹. Den ursprungliga projektlokalen, *The Room* fungerade som ett arkiv över hur projektet i sin helhet utvecklades och där konstnärerna också fanns tillgängliga mellan kl. 9-12 varje dag. Till lokalen fanns också ett kök. Här utfördes små konstprojekt som hårklippning, sminkning, tedrickning och förstås matlagning. Projektlokalen i sig var inrymd i *The Galeriahaus* som är en utopisk byggnad ritad av Karl-Heinz Ropke, innehållande 600

¹²⁶ **Möntman**, *Mixing with the locals –Process and identity in the work of Oda Projesi*. Red: Karl **Holmqvist**, Hösten 2004. s.19

¹²⁷ **Oda Projesi** “Neighbourhood, room, neighbour, guest?”, Revolver, 2005.

¹²⁸ www.odaprojesi.com/projects/riem/projekt

¹²⁹ De åtta rumen: (1) *The Room*, den ursprungliga projektlokalen (2) *The Galeriahaus*, en inomhus galleria, bygget skulle egentligen vara öppen för allmänheten, men som var av olika anledningar bara är öppen för de boende. (3) *The Kitchen*, köket en lokal i anslutning till projektlokalen, den hade stora fönster och var synlig från flera håll så folk kom dit när de såg att där föregick någon aktivitet. (4) *The Kindergarten*, under en dag vistades *Oda Projesi* i ett dagis, där de bland annat arbetade med den 40m långa teckningen. (5) *The Classroom*. Tillsammans med en av de boende i Riem som jobbade som lärare inne i München gjorde de ett presentations projekt om turkisk kultur. (6) *IKEA*, med en grupp turkiska kvinnor och Rudi (se nästa projekt) åkte *Oda Projesi* till ett IKEA varuhus för att ordna material till projektlokalen. (7) *Rudi's Room* (8) *The Market*, mataffären där *Oda Projesi* började bygga kontakter utifrån när de kom till Riem, här vistades också en videodokumentation under sista veckan, om de projekt gruppen varit med om under sin vistelse i Riem. **Oda Projesi**, *Riem Room*, “Kunstvere in münchen, drucksache, Fall 03”, red: Søren **Grammel**, Maria **Lind**, Katharina **Schlieben**, 2003. s.55

lägenheter. I husets stora inomhusgård tillkom ett antal projekt som en stor tefest i turkisk anda och här ställde gruppen ut en 40 meter lång teckning gjord av områdets barn och vuxna. Ett annat projekt som uppstod var *Rudi's Room*, när den lokala supermarketägaren fick höra om konstnärerna bad han dem att inreda hans lägenhet. I utbyte har han byggt upp gruppens hemsida¹³⁰.

Hela *Riem Projekt* presenterades senare på *Kunstverein München* under namnet *The Room Revisited* (juni 2003).

The main idea of Oda Projesi was to shape the art practice by adding a new interpretation about the daily life myths established at Riem. The exhibition at Kunstverein consisted of a room installation inspired by the Riem Project. In this room, there were a documentary movie about Riem project, a notebook-fanzine reproduced as a sort of Riem guidebook and the aggrandized pictures of the – Rooms – experienced by Oda Projesi until now. The room was designed as a place where it was possible to sit on the ground and spend time inside.¹³¹

Vid öppningen av utställningen bjöds besökarna på mat som Rieborna tillagat och det serverades te.¹³²

Att utgå från redan befintliga nätverk är något som spelar en viktig roll i hela *Oda Projesis* konstnärskap. När de startade *Oda Projesi* i sin projektlokal, gick de in i kvarterets befintliga sociala nätverk. Utifrån detta har de byggt upp metoder som de sedan använt för att operera i andra miljöer. – I utställningen *Proje4L* på *Tensta Konsthall* ser man tydligt hur de använder sig av dessa redan befintliga nätverk. Här öppnade de upp konsthallen för en rad grupper och människor från olika miljöer: de började med att presentera sina tidigare arbeten på Tensta krog, de jobbade med elever från tre olika skolor, i ett par projekt var *Kvinnocentret* i Tensta involverat, *Konst2* som sköter ledningen för konsthallen hade tidigare bedrivit en liknande verksamhet fast i mindre skala i Skärholmen. De samarbetade med bibliotekets artotek, som de lånade in och skötte från konsthallen under utställningsperioden¹³³. *Oda Projesi* bjöd in *Aeswad*, en Malmöbaserad grupp som de tidigare samarbetat med i Istanbul och textilverkstaden *Livstycket*. De jobbade med poeten Lars Mikael Raatamaa, musikern Lisa Holmqvist som i sin tur bjöd in andra musiker. Angelo Shahin, en filmintresserad tolvårig Tensta killen gruppen fick kontakt med, fick i uppdrag att dokumentera de olika projekten.¹³⁴

¹³⁰ **Oda Projesi**, *Riem Room*, "Kunstvere in münchen, drucksache, Fall 03", red: Søren **Grammel**, Maria **Lind**, Katharina **Schlieben**, 2003. s.55

¹³¹ www.odaprojesi.com/projects/the-room-revisited

¹³² *ibid*

¹³³ Ett "artotek" fungerar som ett bibliotek fast med konst, under 70-talet byggdes det upp en rad sådana konstsamlingar på bibliotek runt om i Sverige, där förebilden var Kunstbiblioteket i Köpenhamn, skapat av Knud Pedersens.

¹³⁴ <http://www.tenstakonsthall.se/swe/text.asp?docID=194>. Hämtad: 2005-06-17

Offentlig konst?

Till projektserien *One day in the room* gjorde den tyske konstnären Erik Göngrich projektet *Picnic* med *Oda Projesi*, ett knytkalas på platsen utanför *Oda Projesis* projektlokal. I boken *Neighbourhood, room, neighbour, guest?* besvarar Göngrich frågan varför han skapade detta projekt genom att han beskriver denna lilla lugna, intima plats med dess människor i förhållande till den i övrigt allt annat än lugna och stillsamma staden.

That is how I experienced this unique backyard, which is actually a functioning public place intensively used by children and families. This location and its use was the main reason why I was interested in having a picnic there. [...] And in general I like to eat outside in a situation where you get to know new people.¹³⁵

Ana Paula Cohen beskriver i en artikel inför *Oda Projesis* arbete i Riem gruppens arbete som en ny slags offentligkonst. Till skillnad mot traditionella offentliga utsmyckningar, så som skulpturer riskerar denna form av offentlig konst inte att bli onödigt dyr för samhället och inte heller att vara utan relation till de människor som använder platsen. Denna nya form av offentliga verk dit hon också räknar *Oda Projesis* arbeten bygger inte på att skapa några objekt i det offentliga rummet, utan att skapa relationer i det sociala rummet som lever vidare i det kollektiva minnet hos platsens invånare. Det är en offentlig konst som vill öppna upp och ge folk möjligheten att själva omskapa sin närmiljö. Cohen beskriver hur många andra konstnärer som jobbar på ett liknande sätt ofta hamnar i en situation där denna konst tas emot på ett vis av dem som bor på platsen och på ett annat av den tillresta konstpubliken. Men att *Oda Projesis* arbete alltid utgår ifrån de boende i områdets anspråk och premisser - vilket är ett rätt självklart krav med tanke på lokalens placering mitt inne i ett bostadskvarter¹³⁶. Det är klart att de upplevs på olika sätt av en som kommer från ett nordeuropeiskt konstliv och en som kommer ifrån en fattig Turkisk landsbygdsby. Men samtidigt tar deras projekt ofta utgångspunkten i så grundläggande mänskliga aktiviteter att alla har en relation till själva aktiviteten. Man behöver inte heller ha någon erfarenhet av samtidskonst för att kunna förstå kärnan i dessa vardagsaktiviteter. Skillnaden i mottagandet av projekten ligger i fall man ser projekten som en lek, ett samtal eller som en konsthändelse.

The spirit of Oda Projesi's projects is in public, even if different from 'public art' in the way something is there for different groups part of a general public to make use of. [...] "It actually is a genre of public art work, not in the traditional sense, referring to a monument placed in a central area of the city, but because it deals with the public in an interactive way." In this interactive process the focus shifts from

¹³⁵ Erik Göngrich, Red: *Oda Projesi* "Neighbourhood, room, neighbour, guest?", Revolver, 2005.

¹³⁶ Cohen, *Dispositiv workshop- part 1: Oda Projesi, 5 June-31 August*. "Kunstvere in münchen, drucksache, Spring 03", 2003. s.24-25

artists to public, from object to process, from production to reception. In this way sender and receiver are not fixed entities...¹³⁷

Den öppna processen och det publika deltagandet lägger alltså här grunden till en pluralistisk uppskattning av projekten i sig och för deras verkan i det offentliga rummet. Genom att projekten hela tiden är i gränslandet mellan det offentliga och det privata är det svårt att definiera gruppens arbete generellt som offentlig konst. Men vissa projekt opererar helt klart i det offentliga rummet, så som Tensta-utställningen i sin helhet, där offentligheten erbjöds att interagera med konsthallen, en offentlig lokal. Samtidigt handlar det i andra projekt mer om att skapa ett multidimensionellt rum för de involverade i det specifika projektet.

Arbete med barn

Flera av de arbeten som *Oda Projesi* presenterat innehåller arbete med barn där *Oda Projesi* fungerat som fritidsledare eller pedagoger och fört samtal med barnen om projekten i sig eller om fenomenen i barnens omgivning. Det kan röra om ett så enkelt arbete som det *Oda Projesi* medlemmen Seçil Yersel utförde under projektprogrammet *One day in the room*,¹³⁸ med projektet *Wedding and Birthday Party*.¹³⁹ Yersel skulle ha ett endagsprojekt i lägenheten och upptäckte att detta var på Özge Açikkols födelsedag, så hon ordnade ett födelsedagskallas för henne. Vilket resulterade i samtal med barnen om födelsedagskallas. Under firandet drog ett bröllopsällskap förbi utanför lokalen och samtalet gick då över till att också handla om barnens tankar om bröllop.

Under en period åren 2001-2003 hade Oda Projesi ett samarbete med *Proje4L*,¹⁴⁰ *Istanbul Museum of Contemporary Art*, där de utförde ett antal projekt i Istanbulstadsdelen Gültepe. *Istanbul Museum of Contemporary Art* ligger på gränsen mellan stadens finansdistrikt och stadsdelen Gültepe, en av de första Gecekondu-stadsdelarna.¹⁴¹ Här ordnade gruppen ännu en lägenhet som bas för ett halvårsprojektet *Three Rooms and a Living Room* men också kortare

¹³⁷ Møntman, *Mixing with the locals – Process and identity in the work of Oda Projesi*. Red: Karl Holmqvist, Hösten 2004. s.22

¹³⁸ *One day in the room*, är ett antal projekt där olika konstnärer varit inbjudna till att göra något i deras projektlokal under en dag. 2000-2004. [www.odaprojesi.com/One day in the room](http://www.odaprojesi.com/One%20day%20in%20the%20room)

¹³⁹ Oda Projesi, "Neighbourhood, room, neighbour, guest?", *Revolver*, 2005. s.251

¹⁴⁰ När projektet *Proje4L* lades ner använde Oda Projesi namnet på sin utställning på Tensta Konsthall och de har också senare använt det i samband med projektet *shrinking city* i Halle, Tyskland.

¹⁴¹ Gecekondu, den form av illegala hus som större delen av Istanbuls ytterområde består av. Ordet Gecekondu betyder natlig byggnation eller hus som landat under natten.

projekt som *Jump!* Förutom museet började gruppen också samarbeta med en skola i stadsdelen.

The apartment itself where meeting days were organized in specific times, painting workshops organized in the school's garden in order to settle a relationship with children, and lastly, exhibition tours in the museum planned as visits of children and their teacher out of school times. But differently from ordinary museum tours, in these visits, art works were tools used in order to communicate with children, interpreted while taking their daily life as the basis.¹⁴²

Under perioden var *Oda Projesi* också inbjudna till den fjärde Gwangjubiennalen 2002 i Sydkorea. Dit tog de med sig sin projektlokal i Galata, i form av att de lät bygga upp en kopia av den. Kopian fungerade som ett rastrum på den annars händelseintensiva biennalen och så presenterade *Oda Projesi* en del dokumentärt material om deras tidigare projekt i den. I Gwangju samarbetade gruppen med en engelsk språkskola för barn i sju- till tioårsåldern. De visade bilder från Istanbul som de pratade med barnen om. De använde också en bok som de hade gjort och som består av samtal med barnen i Galata och Gültepe. Samtalen med Galatabarnen utgick ifrån frågan ”what is the use of a room”¹⁴³ och med de i Gültepe fördes samtalet utifrån ”what is the use of a museum”¹⁴⁴. Sista tredjedelen av boken består av tomma sidor och är till för barnen i Gwangju, där de blev ombudna att återge sitt intryck av Istanbul utifrån det material gruppen visat dem och från vad de som Istanbulbarnen beskrev i de två första delarna.¹⁴⁵

Oda Projesi: What do we do here?

Burcu: You teach us somethings. I mean...You teach love. Then we paint. We play. We dance, we play games Nadi thought us.

[...]

O: If you own this place what would you do?

B: Three rooms are mine...I can paint it. Paint it beautifully. Yellow and white. I will paint the ceiling yellow, the rest white. I will gather all around. I can call my friends and we can do pictures. I can sleep here.

O: Is this place a home?

B: No, an atelier.

O: What is an atelier?

B: There are lots of things in an atelier, not like a house.

O: What is the difference between a home and an atelier?

B: There is mother, father, brother at home. You don't have them here. You can bath at home, but you can't here. You sleep at home, you don't here, also there are no rugs. When I am at home I help my mother, here I paint.¹⁴⁶

¹⁴² www.odaprojesi.com/projects/gultepe

¹⁴³ **Oda Projesi**, 2002. Boken publicerades för fjärde Gwangjubiennalen och har aldrig varit utgiven för försäljning. s.4-50

¹⁴⁴ *ibid.* s52-82

¹⁴⁵ www.odaprojesi.com/projects/MovingRoom

¹⁴⁶ **Oda Projesi**, 2002. Boken publicerades för fjärde Gwangjubiennalen och har aldrig varit utgiven för försäljning. s.36-37

Efter att Gwangjubarnen ritat och skrivit i böckerna och varje exemplar blivit ett original fanns de tillgängliga för biennialbesökarna.

Under gruppens vistelse i Gwangju hade gruppen fått uppslag till ett nytt projekt till *Proje4L*. Projektet fick namnet *Jump!* Man ställde in tre studsmattor inne i *Istanbul Museum of Contemporary Art*, som skolbarnen i Gültepe fick turas om att använda och beskåda den varande utställningen ifrån.

In given days, the children at Gultepe school were invented there. All together, everybody talked about the ritualistic military orders ("attention/at ease"), in which places they felt at ease, whether one could jump in such places as museum, school and home. Hence together with the children, a new concept of museum has been constructed.¹⁴⁷

När de var inbjudna till *Vasa Konsthall*, i Finland, jobbade gruppen under två veckor och med fjärde klassen på Viking skolan i Vasa. Projektet ingick i *ID contemporary art exhibition* under temat identitet och det lokala, där *Oda Projesi* bland annat använde sig av Vasas tvåspråkighet. Museets idé var att utföra konstprojekt med "vanliga" människor i Vasa. Arbetet de gjorde här fick namnet *Metsastaa, Puu, Tytto*¹⁴⁸ (fönster, båt, gunga) och själva skapelseprocessen inleddes redan innan gruppen anlände till Finland. Varje elev har fått en arbetsbok med ett grundläggande material: kartor, bilder, turkisk-svensk-finska ordlistor som tillverkats av *Oda Projesi* och barn i Galata. Under en tid innan konstnärerna var på plats hade länskonstnären i barn- och ungdomskultur, Hannah Kaihovirta-Rosvik samtalat med fjärdeklassarna utgående från turkiska ordspråk.¹⁴⁹

Hannah Kaihovirta-Rosvik chose the Finnish and Swedish words, and send them to Istanbul. Children at Galata prepared a dictionary based on personal associations inspired by them, the same thing has been done by Hannah at Vaasa. Simultaneously, both groups worked on the map. Children at Galata placed Turkey at a point they chose on the world map, then they talked about why they have chosen that particular place. Children at Vaasa also created their own imaginary maps. All this material was compiled in a book. The tools of the project were a half book-half notebook to work with and a movable sitting unit that would make possible to move in the city.¹⁵⁰

Allt presenterades sedan visades på *ID contemporary art exhibition*, Österbottens museum. Tillsammans med en dokumentär video som gruppen gjorde om en speciell lek som leks av generationer av barn på en bestämd plats av Vikingskolans skolgård. Verket kan beskrivas som en diskussion om språk och kommunikation, hur man kommunicerar med varandra utan ett gemensamt språk. En viktig del av projektet var att barnen fick presentera "deras" Vasa för

¹⁴⁷ www.odaprojesi.com/projects/Jump!

¹⁴⁸ www.odaprojesi.com/projects/metsastaa_puu_tytto

¹⁴⁹ Vasabladet. <http://www.vasabladet.fi/pda/nyheter.asp?nyhID=124>. Hämtat: 2005-10-26

¹⁵⁰ www.odaprojesi.com/projects/metsastaa_puu_tytto

konstnärerna, där de blev guidade i barnens egen värld, till exempel i hemmen och olika busstationer¹⁵¹.

Den öppna processen

I dag väljer ofta konstnärer att arbeta direkt i det rum som konstverket möter sin publik och skapar med sin publik. Den konstnärliga processen har lämnat ateljén och i stället blivit en öppen process, där igenom är konstverket också platsspecifikt.

Detta är också ett arbetssätt som *Oda Projesi* anammat. Detta gäller förstås inte alltid, då de även presenterat sina projekt i konstsammanhang genom dokumenterande video, foto och text. Men innanför projekten i sig så fungerar både gruppens medlemmar och publiken som deltagare och vid de mer dokumentationsbaserade presentationerna finns det också ofta något inslag av inbjudan till medverkande, så som till publiken i *From Place to Space* på utställningen *Collective Creativity* i Kassel, Tyskland. Projektet bestod av fyra arkitektförslag om förändringar av kvarteret på Şahkulu där *Oda Projesi* har haft sin projektlokal. Projektet som har formen av en arkitekttävling går ut på att de medverkande arkitekterna ska göra ett förslag till omarbetning av kvarteret, utifrån att det är en redan existerande socialmiljö, alltså att arkitekterna ska utgå från den livserfarenhet som finns i kvarteret och där juryn sedan också bestod av de boende i kvarteret. På plats i Kasse hade gruppen även lagt in ett deltagarmoment då publiken fick möjlighet att lämna egna förslag om hur kvarteret på Şahkulu kunde utvecklas.

Konstprocessen *Oda Projesi* använder är alltså en öppen process genom att projekten tillkommer med hjälp av deltagarna, men på ett annat sätt är vissa projekt väldigt slutna, i alla fall mot oss som inte deltog. Projektet *Picture of My Life*¹⁵² ägde rum i deras lokal i Galata och var ett samarbete mellan *Oda Projesi*, fotografen Orhan Cem Cetin och filmaren Belmin Soylemez och några av de boende i området. Orhan Cem Cetin arbetar annars bland annat med modedefotografering. Projektet gick ut på att deltagarna fick bestämma precis hur de ville bli framställda, hur deras drömbild av dem skulle se ut och så ordnades detta. Processen dokumenterades visserligen men fotona blev aldrig visade för någon allmänhet utanför de deltagande, vilket heller aldrig var avsikten med projektet. Det var ett konstprojekt som enbart

¹⁵¹ Vasabladet. <http://www.vasabladet.fi/pda/nyheter.asp?nyhID=124>. Hämtat: 2005-10-26

¹⁵² Ett av de elva delprojekten under Istanbul Biennalen 2003

var tillgängligt för de inblandade, vi som utanförstående vet bara att det ägt rum men kan inte ta del av vare sig händelsen eller objekten. Det finns enbart en begränsad dokumentation av projektet, samt idén bakom projektet, att tillgå för dem som inte var inblandade direkt i själva händelsen.

Oda Projesis konstprojekt är inte bara plats-specifikt och en öppen process, de arbetar också så som Bishop påpekar ofta med en specifik grupp av människor, vilket är något som hon beskriver som ett fenomen som dykt upp bland kollektivt arbetande grupper de sista åren.

Bishop: There seems to have been a noticeable increase in the number of artists working in a socially-engaged or 'relational' way in the last 5-10 years. How do you account for this trend, and what do you consider to be distinctive about your approach?

Oda Projesi: The very distinctive thing about our approach is that it arose not from the trend for socially-engaged or relational works, but from the routine of the art world in Istanbul and from the dynamics of the city itself. So our approach has two different sides, and the project has a different value and readings when it takes place in Istanbul, where you don't have a range of spaces for art or for meetings. The project uses the strategies of daily life (the neighbours and usages of public space) and brings another dynamic and criticism to the way art is produced and consumed. The projects open up a space, idea and usage for different gatherings. When abroad, *Oda Projesi* brings up other issues in relation to the different dynamic there.

As the projects are not very planned, and open to different possibilities, we always regret the final product and instead celebrate the times of coming face to face with people. The noticeable increase in the number of artists working with socially-engaged projects nevertheless affects the way our project is being understood, and can end up making generalizations that kill the possible power of the project.¹⁵³

Detta ligger inte långt ifrån hur Bourriaud beskrev den konstnärliga verksamheten idag som en "loppmarknad" eller den öppna marknadens princip, ett bytande av varor och tjänster. Fast här är det mer ett "konsumerande" av andra människors livserfarenhet än av kulturella uttryck och produkter. De konsthändelser som Bourriaud tar upp i *Relational Aesthetics* och *Postproduction* har också alltid en potential att nå ut till en bredare publik än de på plats deltagande.

¹⁵³ **Oda Projesi. Bishop.** "UNTITLED", #33..

Kollektiva arbetsformer

Det är uppenbart att fler och fler konstnärer under de senaste femton åren som likt *Oda Projesi* valt att arbeta kollektiv.¹⁵⁴ Hur ska vi förstå denna förändring i synen på det konstnärliga arbetet? Den traditionella tanken som följt sedan Romantiken - om konstnären som ett "geni" fungerar inte när man arbetar kollektivt. Då det personliga avtrycket inte blir bedömningsbart. Det kollektiva agerandet är också en väsentlig beståndsdel i Bourriauds estetik. Han menar att konst och socialt utbyte består av samma material och har samma kvalitéer.

If a work of art is successful, it will invariably set its sights beyond its mere presence in space: it will be open to dialogue, discussion, and that from of inter-human negation that Marcel Duchamp called "the coefficient of art", which is a temporal process, being played out here and now. This negotiation is undertaken in a spring of "transparency" which hallmarks it as a product of human labour. The work of art actually shows (or suggests) not only its manufacturing and production process, its position within the set of exchanges, and the place, or function, it allocates to the beholder, but also the creative behaviour of the artist.¹⁵⁵

I *Oda Projesis* tidigaste verk finns en upphovskvinna utdefinierad bland de tre medlemmarna, så som att Özge Açıkkol stod bakom *About a Useless Space*, vilket hör samman med att när de startade fanns där inga inbjudna samarbetspartners utan de bjöd in sig själva till att utföra projekt i lokalen¹⁵⁶. I övrigt preciserar de inte den interna uppdelningen av arbetet inom gruppen utan framträder alltid som grupp och inte bara som samarbetande konstnärer.

I de flesta projekt *Oda Projesi* varit inblandade i så har de samarbetat med andra konstnärer, designer, musiker, fotografer eller arkitekter. Flera konstnärer har varit och jobbat i deras projektlokal, men även när de gästade andra lokaler har andra konstnärer varit inbjudna att göra projekt tillsammans med dem. Likaså har olika konstnärer bidragit till deras arbete, ibland som anlitade samarbetspartner med att utföra en specifik uppgift, men oftast som huvudsakliga idébärare till projekten. *Oda Projesis* roll som konstnärer är så som här beskrivits och som vi tidigare sett, väldigt flytande, de fungerar lika mycket som samordnare som idéskapare till projekten. De har också anlitat experter från helt andra håll så som olika hantverkare eller i sina *Annex* publikationer där de har tagit in sociologer, historiker och etnologer för att diskutera ämnen som Gecekondu eller aspekter på jordbävningkatastrofen som drabbade Istanbul-regionen år 1999.

¹⁵⁴ René **Block**, Angelika **Nollert**, *Collective Creativity, foreword*. Red: René **Block**, Angelika **Nollert**, "Collective Creativity". Kunsthalle Fridericianum, Kassel. Revolver, 2005, s.8

¹⁵⁵ **Bourriaud**, R.A. 2002. s41

¹⁵⁶ **Yersel/OdaProjesi**, e-brev 2005-07-16.

Som framkommit finns här två typer av kollektivt arbete. Dels det inom gruppen och det som sker med folk utanför gruppen. Ibland har samarbetspartnerna stort inflyttande på projekten medan gruppen främst fungerar som samordnare och diskussionspartner för att utomstående konstnärer ska kunna genomföra projekt i den speciella miljön som projektlokalen innebar, så som i projekten *Picnic*, *Italian Avulusu* eller *Picture of My Life*. I andra så är det mer gruppen som definierar en ram för samarbetet, så som i *From Place to Space* där de bjuder in arkitekter och grannar för att utföra ett projekt tillsammans.

What is going on in Oda? Är ett samarbete med teatergruppen *Tem Yapim*, bestående av Ayşe Selen och Şehsuvar Aktaş, där dessa under två veckor kombinerade sitt sätt att jobba med teater med *Oda Projesi*s sätt att arbeta med barnen i kvarteret¹⁵⁷.

Ett annat projekt som också bygger på en idé från en inbjuden konstnär är *April 23 Paintings with Komet*. Nadi Güler, som är en i Turkiet välkänd måleri- och performancekonstnär, var inbjuden att göra ett endagsprojekt med barnen i kvarteret.¹⁵⁸ Den 23 april är en högtidsdag i Turkiet ägnad åt landets barn. Gülers avsikt var att skapa en orkester med de boende i kvarteret som skulle göra en parad genom centrum av den delen av staden. Barnen i kvarteret ville istället göra målningar med honom. Så han tog med några dukar där han skrivit sitt artistnamn ”Komet” på i olika stilar. Målningarna fungerad som en inledande diskussion med barnen utifrån: vad är Komet? Barnen målade sedan vidare på dukarna – på det viset fördes ett visuellt samtal och projektets förskjutna tema fick Güler skrivit ”Momet” på. Det blev ingen musikparad utan en målnings performance och en målningsparad som slutade i en gatufest.¹⁵⁹

Sociala, politiska & demokratiska aspekter

Även om inte *Oda Projesi* framhäver sig som politiskt engagerade i sitt konstnärskap, så finner man lätt politiska aspekter i deras projekt. Att de inte ser sig själva som direkt politiska hör förmodligen samman med att det funnits en starkt politiskt engagerad konst i Turkiet under några år, med den generation av konstnärer som hade sin tonårstid under 1980-talets militärjunta. Men det går ändå att se politiska och demokratiska funktioner i deras

¹⁵⁷ www.odaprojesi.com/projects/what-is-going-on-in-oda/

¹⁵⁸ **Açikkols/Oda Projesi**. E-brev den 15-12-2005

¹⁵⁹ www.odaprojesi.com/projects/april-23-paintings-with-komet

konstnärskap, med dess strävan bort från konstinstitutionerna och att söka sin publik och sina samarbetspartner utanför konstvärden.

Det finns dock en serie projekt av *Oda Projesi* som har ett mer direkt politiskt syfte och det är deras arbeten runt Istanbuls anpassning till turistindustrin. En förändring av staden som ofta medfarit att den fattigare delen av befolkningen trängts bort från stadsdelar som Galata, en förändring av staden som de som inte har ekonomiska resurser inte kan vara med och påverka.

The question of "how to sell Istanbul" first spelled out loud in the early 1990s is finding its answer now in these transformations. Only now, urban transformation is greedily showing its capital-oriented face. These are hegemonic spatial operations by capital; they are attempts to take control of the unfettered urban fabric, to maximize its exchange value and to make it proper.¹⁶⁰

I centrum för protesterna mot denna inordning av staden till turismen har den så kallade "French Street" kommit att stå. Gatan hette tidigare Algerian Street och var till största delen bebodd av romska familjer, tills en affärsman köpte upp alla husen. Han slängde ut de boende och gjorde om hela gatan till ett pittoreskt restaurang- och krogkvarter med vakter i varje ända av gatan som avgör vilka som får tillträde till den. *Oda Projesi* har uppmärksammat denna förvandling i ett par små aktioner och projekt, till exempel i sina radioprogram.

Projektet *From Place To Space* som de presenterade i Kassel hade också sin förhistoria i denna förändring av Istanbul då det kvarteret där deras projekt lokal legat är ett av de områden som definitivt ligger i riskzonen för att tvingas anpassas till turistindustrin.

The contest is about imagining new places by taking life experiences in an already existing place as the basic criterion and by reversing the architectural process. These patterns are going to shape our view to the opportunities that a place with memory presents to our life and our view to different ways of use.¹⁶¹

De tre *Annex* projekten består av varsin tidning och ett bygge. Dessa projekt har utförts på biennialerna i Venedig och Istanbul år 2003 och i Tensta 2004. Byggnaden som de uppförde till den 50:de Venedigbiennalen var en slags tillfällig bostad som tillverkats för de som förlorat sina hem under den stora jordbävningsskatastrofen som drabbade Turkiet 1999. Att projektet kallas *Annex*, alltså tillbyggnad, beror på att vad som hade hänt med dessa tillfälliga byggnader efter fyra år. De hade blivit permanenta bostäder och folk hade utökat dessa små prefabricerade plåthus med ett eller flera extrarum i diverse material.¹⁶² *Annex* bladet som de distribuerade under biennalen innehåller ett antal texter som belyser olika aspekter runt

¹⁶⁰ Derya Özkan, *Oda Projesi Produces new spaces*. 2005

¹⁶¹ **Oda Projesi**, *From Place To Space – Architecture Contest*. Publikation som delades ut i samband med *Collective Creativity*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Tyskland. Maj 2005

¹⁶² www.odaprojesi.com/projects/Annex.

jordbävningkatastrofen och då särskilt runt de prefabricerade bostäderna som var tänkta som nödbostäder men som blivit permanenta hem.¹⁶³ Gruppen hade också tryckt upp vykort från tolv olika prefabricerade hem som blivit permanenta och tillbyggda med ett annex. De tolv husen som var exakt lika från början hade fått helt olika utseende med annexen, som i sig var byggda av tolv olika material allt efter de boendes behov och resurser.¹⁶⁴

Mustafa Tetik Model var namnet på byggnadsprojektet vid åttonde Istanbulbiennalen. För medlemmarna av kollektivet är detta det projekt de sätter högst värde på och som de säger har betytt mest för deras personliga utveckling.¹⁶⁵ Samarbetspartnern här var Mustafa Tetik, en man som försörjer sig på att bygga ”gecekondu”, det vill säga de små illegala hus som växer fram i främst Istanbuls ytterområde. Gecekondu betyder ungefär nattlig byggnation, eller byggnad som landat under natten, då de i stort sätt byggs upp under en natt, på grund av att lagstiftningen gör det svårt för myndigheterna att riva dem när de väl är på plats.

Let's say you have to find a place with a roof, but you have only so much cash. Rents are around 300-400 liras (1700-2300 kr). What does an ordinary man do, assuming he has two thousand liras or a deed from the treasury, or his own deed? He brings in material to build his own *gecekondu*.¹⁶⁶

Oda Projesi, Tetik och dennes byggare tillverkade en gecekondu utanför *Istanbul Modern*, som var huvudbyggnad för de årets Istanbulbiennial. Bygget blev som ett litet annex till biennialbyggnaden, men också till staden. Till projektet gjorde de också ett dokumentärt arbete om Tetiks tidigare byggnader. För gruppen blev huset en symbol för den vardagskreativitet och de sätt att tackla en bitvis hård vardag som finns i dessa förorter till Istanbul, men framförallt ett samarbete med en värld som många inte vill veta av. Att placera en gecekondu intill biennialbyggnaden är en handling som också har klara politiska och sociala aspekter då gecekondu representerar samma värde som favelas eller kåkstad. Liksom *Annex I* behandlat aspekter runt jordbävningen som drabbat Istanbul några år tidigare, belyser de i *Annex II* som delades ut på denna biennial olika vinklar på gecekondu-fenomenet med skribenter som kommer från ämnens områden: sociologiantropologi, etnologi och arkitektur. I båda *Annex* bladen har de också plockat skandalartiklar om ämnarna från andra tidningar. Omslaget till *Annex II* publikationen kröns av en fejkad artikel och ett fotomontage, som berättar om en

¹⁶³ Red: **Oda Projesi** “Annex” nr 1. 2003

¹⁶⁴ www.odaprojesi.com/projects/Annex.

¹⁶⁵ **Bishops** “UNTITLED”, #33.

¹⁶⁶ **Oda Projesi**, *Radio 101.7 Efem*, “Neighbourhood, room, neighbour, guest?”, Revolver, 2005. s.161

familj som byggt en gecekondumitt framför det historiska Tophâne-i Âmire, ett kanongjuteri från 1400-talet.¹⁶⁷

Oda Projesi jobbat också vidare på gecekondum temat under denna biennial i *Billboard Project*, där de på stora annonspelare marknadsfört försäljningar av gecekondus, vilket är totalt absurt då dessa illegala bostäder inte ens har ett ekonomiskt värde.

Det tredje numret av *Annex* gavs ut i samband med *Proje4L* i Tensta. På omslaget av detta nummer kunde man se en gecekondum placerad upp på det torg som utgör taket till *Tensta Konsthall*. Byggnaden här var lika mycket fejkad som gecekondun intill Tophâne-i Âmire.¹⁶⁸

I två projekt har *Oda Projesi* jobbat med radiomediet. Under februari 2005 sände de tillsammans med Matthieu Prat, *Radio 101.7 Efem*¹⁶⁹ från lokalen i Galata. Detta var en piratradiosändning som pågick en vecka, sändaren var så svag att man var tvungen att befinna sig väldigt nära lokalen, så de som inte var bosatta i kvarteret uppmanades att ta med sig sin radio och sätta sig utanför byggnaden. Sedan mars 2005 har konstnärskollektivet även haft ett veckovis återkommande timslångt program i en lokal public servicekanal. Här har de i en öppen form bland annat diskuterat stadens utveckling och låtit de boende vid Şahkulu få komma till tals.¹⁷⁰

Det skulle lätt gå att lyfta fram fler politiska aspekter av *Oda Projesis* arbete trots att det inte är något som de poängterar själva. Men till exempel ett av det mest genomgående temat i deras arbete har en klar politisk dimension: att diskutera med barn och lyfta fram deras syn på världen. Främst är det denna typ av mikropolitiska och mikroutopiska aspekter med en social konst som opererar i vardagen.

¹⁶⁷ Red: **Oda Projesi**. "Annex" nr 2. 2003

¹⁶⁸ Red: **Oda Projesi**. "Annex" nr 3. 2004

¹⁶⁹ **Oda Projesi**, "Neighbourhood, room, neighbour, guest?", *Revolver*, 2005. s.262

¹⁷⁰ Under den tid jag själv befann mig i Istanbul för min undersöknings arbete om *Oda Projesi* sändes de tre första programmen. Det första var en presentation av gruppen och dess arbete. Andra sändningen handlade om "French Street" (se nästa kapitel). Det tredje programmet fokuserade på vilka som har rätt till staden Istanbul generellt, då ett ökat välstånd för några driver bort andra.

Analys

Sociala vardagsaktiviteter

Tittar man på de fenomenen som behandlas i denna uppsats, det mellanmännsliga i konsten och en konst som griper in i samhället samt att jobba kollektivt så finner man till stor del samma bakgrunder för dessa fenomen inom konsten. Det finns en gemensam länk genom 1900-talets konsthistoria: kritiken mot institutionerna - en självkritisk hållning inom konsten, mot konst som förlorat kontakten med människors vardag.

The individual tendencies of participatory art – the playful and/or didactic, the “pastoral” and the “sociological” – have at least one thing in common: the background of institutional criticism, the criticism of the socially exclusionary character of the institution of art, which they counter with “inclusionary” practices. For all of them, “participation” means more than just expanding the circle of recipients. The form of participation and the participation themselves become constitutive factors of content, method and aesthetic aspects.¹⁷¹

Denna historiska bakgrund går inte att använda som förklaringsmodell för *Oda Projesis* arbete, men den hjälper oss att förstå varför deras sociala vardagsaktiviteter räknas som konst, liksom det hjälper oss att förstå den internationella våg av grupper som arbetar med likartade metoder. Varför fokuserar konsten på det sociala spelet just nu och varför väljer så många konstnärer att jobba kollektivt? Man kan hänvisa till att vi lever i en extremt individualistisk tid, och se det som en motreaktion. En annan viktig faktor är ifrågasättandet av att ständig fokus riktas på individuella ekonomiska framgångar, samt det att de solidariska och sociala aspekterna tillfredställer helt andra behov. Konsten kan vara en mötesplats för de bägge behoven då den kan ge tillfredställelse både som marknadsplats och för den kollektiva upplevelsen.

We come to know ourselves and our shifting identities through common cultural experiences. The ‘common sense’ of a society is not a fixed given but subject to change through imaginative provocation in ‘common’. It is where and how art can in untraceable ways change the world. In these terms, I understand Spinoza’s opening proposal of imagining “non-existent things as present” as a form of deliberate self- deception that has always allowed art to function for both its makers and its public.¹⁷²

¹⁷¹ Christian **Kravagna**, *Working on the Community, Models of Participatory Practice*. (1998). <http://www.republicart.net> . Hämtad den 2005-08-08

¹⁷² Charles **Esche**, *Collectivity, Modest Proposals & Foolish Optimism*. “Collective Creativity” Red: René **Block**, Angelika **Nollert**, Kunsthalle Fridericianum, Kassel. Revolver, 2005. s.96

Esche menar att konsten är ett av de få återstående offentliga institutioner som kan ge oss möjligheter till att experimentera med sociala och kulturella beteenden, det finns alltså ett behov som konsten här fyller.¹⁷³

Den konsthistoriska linjen av överbryggandet av klyftan mellan ”konst” och ”liv” poängteras i: Kravagnas text om deltagarkonsten,¹⁷⁴ Angelika Nollert när hon talar om det kollektiva arbetet,¹⁷⁵ samt av Gregory Sholettes i hans text om interventionisterna.¹⁷⁶ Linjen börjar på 1910- talen hos *Dada*, och fortsatte i olika strömmar av det sovjetiska avantgardet så som konstruktivism och produktivism.

The Soviet avant-garde artist of the 1920s and early 1930s sought to intervene directly into life[...] Art would never again be treated as mere décor or serve as luxury item for the wealthy. It would instead be integrated directly into the lives and labor of the masses as a useful activity, an organizational tool, and a universal “mathematical consciousness of things.”¹⁷⁷

Sedan kommer de neo-dadaistiska rörelserna på 1950-talet.

The neo-avant-garde of the 50's were obsessed with “reality”. Following the integration of surrounding noises in music and objects in images, Happening and Events involved “real-time” procedures. The “blurring of art and life” strove for a “concrete art” located in or even dissolving into “real-time” procedures.¹⁷⁸

Fluxus-konstnärerna tog ännu ett steg och Maciunas skrev i sitt manifest år 1965 ”that everything can be art and everyone can practice it”¹⁷⁹ Med de neodadaistiska grupperna under sextio- och sjuttiotalen upphävdes delvis också konstnärernas behov att markera sig som autonoma och vissa produkter signerades med konstnärsgruppens namn till skillnad mot tidigare generationers grupperingar, som inte jobbade kollektivt utan endast samlades under samma manifest. Men det rörde sig ändå om individuella konstnärer som gick in och ut ur dessa grupper, där det kollektiva sågs som ett ideal.¹⁸⁰ Nato Thompson lägger stor vikt på de neodadaistiska *Situationisterna* i sin förklaring till den interventionistiska konstens framväxt. Sholettes vill senare i samma bok härleda banden ända tillbaks till Sovjetunionens första år,

¹⁷³ *ibid.* s.96

¹⁷⁴ **Kravagna**, *Working on the Community, Models of Participatory Practice.* (1998).

¹⁷⁵ Angelika **Nollert**, *Art Is Life, and Life Is Art.* “Collective Creativity”. Red: René **Block**, Angelika **Nollert**. Kunsthalle Fridericianum, Kassel. Revolver, 2005. s.19-29

¹⁷⁶ Gregory **Sholettes**, *Interventionism and the historical uncanny.* “The Interventionists – Users’ Manual for the Creative Disruption of Everyday Life” red: Nato **Thompson** och Gregory **Sholette**. MASS MoCA publications, 2004. (2005). s.133-141

¹⁷⁷ *ibid.* s.134

¹⁷⁸ **Kravagna**, *Working on the Community, Models of Participatory Practice.* (1998).

¹⁷⁹ *Ibid.* Detta manifest hade inte samma betydelse som manifesten haft för tidigare generationers konstgrupper, då aldrig fluxus konstnärerna följde det. Det är mer ett antikunst manifest.

¹⁸⁰ **Nollert**, *Art Is Life, and Life Is Art.* “Collective Creativity”. s.28

men konstaterar att det var samma Marxistiska ideal som drev på vid båda tidpunkterna.¹⁸¹ När vi kommer in på 1980-talet finner man ett stort antal grupper och enskilda konstnärer vars praktik liknar *Oda Projesis*. Själva nämner de att de i efterhand funnit likheter med hur *Group Material* ifrån New York arbetade.¹⁸² Likt *Oda Projesi* bedrev *Group Material* projekt som hade både relationella och vardagsaktivistiska inslag.¹⁸³ Från och med 80-talet går det mer och mer att, så som Nollert påpekar, tala om grupper som fungerar som ett konstnärskap, det är inte bara enskilda konstnärer som går in i ett konstnärskollektiv.¹⁸⁴

Sedan 90-talet är det vanligt med grupper som jobbar kollektivt och i projekt som kan vara både interventioniska och socialt interagerande. Deras sätt att arbeta går att sätta in i en internationell trend, som verkar vara starkare i Östeuropa och Sydamerika än den är i Centraleuropa och USA. Man skulle kunna tänka sig en förklaring med stöd i Carlos Basualdos resonemang om att ett samhälle som kollapsar sedan också måste skaffa en ny estetik¹⁸⁵, men det går inte direkt att koppla till *Oda Projesi*, för då borde det finnas fler grupper i Turkiet och Istanbul som arbetar på liknande sätt - men det finns det inte.

Sedan några år tillbaka kan man hitta konstnärskollektiv som arbetar på likartade sätt som *Oda Projesi*, alltså grupper som jobbar med en specifik grupp av människor som de återkommer till i projekt efter projekt.

En grupp som jobbar på ett lite liknande sätt som *Oda Projesi* är danska *Superflex*. Men de skiljer sig betydligt åt i hur de lyfter fram deltagarna. *Oda Projesi* låter också deltagarna påverka processen i en helt annan utsträckning än vad *Superflex* gör, vilket förmodligen också hör samman med att *Oda Projesi* i regel arbetar med mindre projekt och att de ständigt återvänder och samarbetar med en specifik gemenskap av människor. Man kan också här se skillnader i hur de jobbar utifrån ett socialt perspektiv. Hos *Superflex* finns en ambition att vara hjälpande när de arbetar med socialt utsatta grupper, medan *Oda Projesi* mer riktar in sig mot utbyte av livserfarenhet. Den sociala insatsen de gör är att lyfta fram dessa människor som lika värdiga deltagare i samhällsdebatten som alla andra. Denna skillnad framkommer än tydligare i förhållande till en grupp som Škart, vilka gör direkta sociala hjälpinsatser för ekonomiskt utsatta grupper i Belgrad. Den rent sociala insats som *Oda Projesi* gör, är det pedagogiska arbetet som de gjort med barnen.

¹⁸¹ Sholettes. MASS MoCA publications, 2004. (2005). s.135-136

¹⁸² Oda Projesi. Bishops "UNTITLED", #33

¹⁸³ Dan Cameron, *Group Material talks to Dan Cameron- '80s Then- Interview*. "ArtForum", April, 2003.

¹⁸⁴ Nollert, *Art Is Life, and Life Is Art*. "Collective Creativity". s.28

¹⁸⁵ Carlos Basualdo, *On the expression of the crisis*. "Dreams and Conflicts, the dictatorship of the viewer, 50th international art exhibition, la Biennale di Venezia". Marsilo. 2003. s.243-244

Frågan är hur starkt man ska koppla deras arbetsmetoder till vad andra gör inom konstvärlden? Medlemmarna i gruppen har visserligen sina bakgrunder i konstskolor och har jobbat med folk från konstvärlden, i alla fall de senaste fyra åren, vilket gör dem medvetna om den tradition de arbetar inom. Men enligt dem själva har detta inte spelat in direkt på hur de arbetat.

Since we started working instinctively, as a very organic relationship in the neighbourhood, we didn't make any research into what might be the precursors of our practice before we started. Our work was not so much based on theory or art history. But then, while operating in the art milieu (biennales, exhibitions, etc...) we realized that we have common strategies with some art works or groups [...] So we cannot say that we have direct references but of course similar strategies in working together with people, creating meeting points. By this informal method we can act more freely, we gain the power of being the artist, the neighbour and the critic at the same time and of being able to exchange identities with the people we're working with face to face.¹⁸⁶

Thompson menar att de aktioner om global rättvisa som hålls runt alla internationella toppmöten också har haft effekt på hur konstnärer i dag jobbar. Denna förklaring ger en mer trovärdig förklaring till att många konstnärer i dag arbetar med direkta ingripanden i vardagsmiljöer i form av aktioner. Med dessa aktioner för global rättvisa har folk fått upp ögonen för det lokala, både det som är unikt för den lokala miljön och hur det påverkas av det globala.¹⁸⁷

Detta resonemang kan förstås hjälpa till att förstå vissa av *Oda Projesis* enskilda projekt i ett större sammanhang, så som när de jobbat med staden Istanbul turismanpassning. Men även detta resonemang överskuggas av deras generella arbetsmetoder med en platsspecifik konst, där de arbetar tillsammans med specifik grupp av människor. Thompson utgår också från att konstnärerna arbetar från en politisk agenda, något som också blir omöjligt för ett sådant konstnärskap som *Oda Projesis* att göra, då de hela tiden måste ta hänsyn till den sociala kontext de arbetar i. Det handlar om ett mellanmänskligt spel, som inte har någon riktning och ingen vet vart det kan leda då dess eventuella agenda uppstår i mötet mellan deltagarna.

¹⁸⁶ **Oda Projesi.** Bishops "UNTITLED", #33.

¹⁸⁷ **Thompson.** MASS MoCA publications, 2004. (2005). s.15

Ingrepp i vardagslivet

Vi har tittat på hur *Oda Projesi* jobbat utifrån sin lokal i Galata, hur de interagerar med kvarteret där och staden Istanbul i övrigt. Men vi har också sett hur de arbetat på andra platser så som Vasa, Tensta och Riem, där de skapat öppna rumsligheter som är en blandning mellan privat och offentligt. Rummen har fungerat som mötesplatser mellan folk från olika miljöer och det har skapat nya sociala sammanhang. Samtidigt som de hela tiden jobbar med nya människor och grupper så fortsätter de jobba vidare med de sociala kontakter de byggt upp med de boende i Galata, eller som i *Neighbourhood, room, neighbour, guest?* med hela det nätverk av människor de byggt upp.

I teorikapitlet såg vi hur konsten hos de relationellt arbetande konstnärerna blivit ett verktyg för att skapa mellanmännsliga relationer. Vi ska här se hur *Oda Projesi* blandar in dessa mellanmännsliga relationer i en kontext som hämtar näring från både konsten och vardagen.

Som vi sett i beskrivningen är gruppens konstprojekt snarlika vad som sker i vardagslivet, men vad är det då som skiljer deras projekt från vardagsprojekt som inte är konst? Att tolkningsmöjligheterna ökar i och med att *Oda Projesi* är en konstnärsgrupp och inte bara socialt engagerade människor är klart, vilket i sig öppnar upp för ett bredare samtal inom projekten på det vis som beskrivs i projekten *About A Usless Space*, *Swing* och *Locked Room*. Men vad är det i projekten i sig som skiljer dem ifrån en icke-konstnärlig verksamhet? Det generella svaret är, nästan ingenting. Det är förstås svårt att tänka sig att en grupp av människor skulle arbeta med en sådan bredd på projekten om de inte hade den konstnärliga friheten, men i de flesta av de enskilda projekten i sig är det svårt att finna någon skillnad mot vad som äger rum utanför konstlivet.

Det finns vissa projekt med inbjudna konstnärer som innehåller inslag av arbete som är mer självklart knutna till konstsektorn. Ett sådant projekt är *Fail and Better*, som var ett samarbete mellan *Oda Projesi*, Lina Faller, Thomas Stüssi, Marcel Mieth, Marian Burchardt och folk från kvarteret. Tillsammans skapade de skulpturala installationer på gården utanför projektlokalen. Ett annat exempel är *Italian Avulusu* där de tillsammans med Otto von Buch och kvinnor från kvarteret arbetade med konceptuelledesign. Men även dessa projekt måste hela tiden anpassa sig till kvarteret och dess boende. I några projekt kan man också se hur de arbetat med kontextförflyttningar, där de har tagit en vardagshändelse och fört in den i en klart definierad konstkontext. Ett sådant exempel är *Mustafa Tetik Model*, där de lät bygga en gecekondun, en vardags företeelse i Istanbuls ytterområde, men som blir något annat än en billig funktionell bostad när den som här byggs inne på konstbiennalens område (fast med en

sådan tolkning missar man syftet med projektet). En stor del av *Oda Projesis* verksamhet är omöjligt att skilja från vad som normalt benämns som pedagogisk verksamhet, matlagning, hårklippning, med mera. Ibland sker detta inom ramen för etablerade konstinstitutioner och kan då benämnas som konst som tagit sin form från vardagen, men oftast sker projekten i en kontext som inte är konstens då deras projektlokal är mer präglad av den omgivande vardagskontexten än en konstkontext. Klart är att de hela tiden försöker bryta klyftan mellan det vardagliga och konsten. Projekten tar sin form och metod från båda sidorna. Ibland använder de konsten för att agera i vardagslivet och ibland tar de vardagens strategi och taktik för att operera i en konstkontext. Men i de flesta projekten är *Oda Projesi* en konstnärsgrupp som inspirerats av vardagslivets sätt att tackla tillvaron och en grupp som agerar i vardagslivet.

Michel de Certeaus distinktion mellan ”strategi” och ”taktik” som presenterades i teorikapitlet¹⁸⁸ är grundläggande för förståelsen av en konst som handlar om mänskliga relationer och rumslighet. *Oda Projesi* är både taktik och strategi. Om vi tittar på hur de angriper rummet, i projekt som kartan över Stockholm, *Urban Guide* eller *Shrinking City* är det taktik, medan i deras arbete med och runt projektlokalen är det mer strategi. Men framförallt är varje möte med människor, själva interaktionen, taktik. I genomgången av hur *Oda Projesi* arbetar med det rumsliga såg vi hur de låtit sig inspireras av Istanbul,¹⁸⁹ en stad som hela tiden förändras genom att invånarna omskapar den efter sina behov. Detta innebär en öppenhet som gör en flexibilitet möjlig då varje enskild medborgare kan påverka stadsrummet, men som också får som konsekvensen som vi såg i fallet med ”French Street”,¹⁹⁰ att den som har ekonomisk makt kan omskapa stadsrummet helt utan att ta hänsyn till andra medborgare. För att operera i en sådan vardagsmiljö måste man agera genom taktik och strategi, vilket blir påtagligt i *Oda Projesis* arbete - när de bryter in i stadsrummet eller går i försvar för det. Genom att de belyser omständigheterna runt ”French Street” och igenom att skämta om gatan och dess ägare går de till angrepp i dennes rum (taktik). När de försvarar att de boende har rätt att själva bestämma över kvarteret på gatan Şahkulu, går de i försvar (strategi) genom att binda samman de boende i kvarteret, göra deras röster hörda eller som i arkitekttävlingen *From Place to Space*, påvisa för omvärlden att det är de boende där som kan utveckla kvarteret på det bästa sättet.

¹⁸⁸ Se sidan 15.

¹⁸⁹ Se sidan 25-26, 32.

¹⁹⁰ Se sidan 43.

Nato Thompson påpekar också nödvändigheten av denna vardagstaktik för konstnärer som går in och påverkar folks vardagsliv. Han beskriver fyra olika taktiker som de interventioniska konstnärerna använder: ”Reclaim the Streets”, ”Nomads”, ”Ready to Wear” och ”Experimental University.”¹⁹¹ Det går också att hitta dessa förhållningssätt eller verktyg i olika projekt med *Oda Projesi*. De projekt som har inslag av Thompsons kategori: ”Reclaim the Streets”, alltså projekt där de använt den typ tillfälliga ockupationer av stadsrummet är bland annat: *Urban Golf* som de utfört tillsammans med *Aeswad* i Istanbul och sedan i Tensta eller *Picnic* med Erik Göngrich. Skillnaden mellan Thompsons begrepp och Oda Projesis praktik är de olika rummen. När Oda Projesi använder sig av det offentliga rummet i Istanbul för sina arrangemang griper de in i en miljö som alla försöker ockupera. Det blir där med också mer av en vardagshandling än om man gör det utifrån ett stadsrum som har fasta funktioner som man bryter mot.

Om man tittar på kategorin ”Nomads”, att röra sig i världen för att upptäcka och stödja dissonanta existensformer, så finns detta med i hela *Oda Projesis* konstnärskap, då de i alla projekt jobbar med röstsvaga grupper av människor, den gruppen av människor som Derya Özkans kom in på i sin text och som är kvinnor och barn från minoritetskulturen i Turkiet, de som benämns som ”de andra” av normalsamhället,¹⁹² på samma sätt som de boende i Tensta är ”de andra” i Sverige. De bryter upp det dominerande medelklassperspektivet och skapar möjligheter för andra grupper att definiera sin syn på den lokala miljön och samhället i stort.

Deras samarbete med Otto von Bush i Italian Countryard har en viss koppling till kategorin ”Ready to Wear” då det bygger på design som diskussion om mode som myt och socialkonstruktion.

In an act of defying the general consumption system built on myths of expectations, the workshop tries to reverse the look on fashion as the arrowhead of the now breaking the time barrier into the future. Instead the workshop points at the history of the garments, but still keeps the production as mirror acting inside the fashion system.¹⁹³

Projektet *Italian Avulusu* bygger på återanvändning av klädesplagg och dessa plaggs unika historia. De begagnade kläderna fotograferades med sin tidigare ägare och denne berättade plaggets historia: var det var köpt, vad det betytt för denne, varför den inte längre använder det. Sen designades och syddes plaggen om av van Bushs, kvinnor från kvarteret och *Oda*

¹⁹¹ Thompson. MASS MoCA publications, 2004. (2005). s17

¹⁹² Özkan, *The Misuse Value of Art – Oda Projesi's Spatial Operation*. s.19

¹⁹³ Oda Projesi/Otto van Bush. Programförklaring för projektet *Italian Avulusu*. 2004

Projesi. Projektlokalen förvandlades sen till en butik för dessa plagg. Men det gick inte köpa dem för pengar. Om man ville ha ett av dessa plagg fick man byta det mot ett ur sin egen garderob och förmedla det plaggets berättelse.¹⁹⁴

By reclaiming the history of the garments and thus switch the focus from expectation driven identity to unique personal expression the aim is to regroup and form stronger experimental methodology on recycling. As a method the project tries to base the expression on extensive use of personal experiences and conceptions of stories that are gathered in clusters woven into the fabric itself.¹⁹⁵

Den sista kategorin går att se hela *Oda Projesis* konstnärskap utifrån: ”Experimental University.” Den bygger på att man testat konstens gränser och förmåga utifrån ett helt annat perspektiv än konstens eget, att man till exempel som *Oda Projesi* gör för in ett pedagogiskt arbete med barn i sin konstnärliga praktik. *Oda Projesis* konstnärliga arbete tangerar ofta andra yrkesrollers arbete så som fritidsledarens, pedagogens, reporterns och diverse former av projektledares eller samordnares.

Detta ligger på sätt och vis närmare vad många performance-konstnärer sysslat med, att integrera med en verklighet för att skapa situationer som får folk att se världen från nya vinklar. Målet är en konst som agerar i vardagen, som inte försöker fly den utan förhöja den och språkligt öppna upp möjligheter i den genom de sociala band som knyts. Här stöter man på ett problem med att så som Bourriaud gör analysera *Oda Projesis* konstnärliga aktiviteter som att de sysslar med att ”forma” de sociala strukturerna. Bourriaud definierar begreppet estetik som:

An idea that sets humankind apart from other animal species.
In the end of the day, burying the dead, laughter, and suicide are just the corollaries of deep-seated hunch, the hunch that life is an aesthetic, ritualised, shaped form.¹⁹⁶

Estetik handlar här om ett medvetande och ett medvetandegörande av att vara människa och att försöka åskådliggöra dessa ingivelser genom att skapa en form av symboler som gör att vi kan närma oss våra egen natur. En estetik av denna form kräver alltså att man ställer sig utanför den processen i fallet med *Oda Projesi* och betraktar de mellanmännsliga relationerna som där uppstår - för att dessa på ett symboliskt plan ska hjälpa oss att se den mänskliga naturen. Det finns här en konflikt mellan den konstnärliga intentionen att deltagarna är självständiga subjekt som för sin egen talan och den förståelse Bourriaud skapar genom den relationella estetiken.

¹⁹⁴ ibid.

¹⁹⁵ ibid.

¹⁹⁶ Bourriaud, R.A. 2002. s107

Då det inte går att prata om åskådare i *Oda Projesis* projekt utan bara samarbetspartners blir det omöjligt att utskilja konstnärerna som skapare av dessa sociala strukturer. Vad de gör är snarare att de möjliggör ett möte där individer som aldrig annars skulle kunna mötas och samarbeta får ett gemensamt forum för detta. Konstnärerna lägger visserligen grunden för det mellanmännliga mötet och projektets form, men de skapar inte de sociala strukturerna ensamma utan här är alla deltagare också upphovsbärare. Dessutom utgår ofta *Oda Projesi* från redan existerande struktur som de sedan knyter samman och öppnar upp nya möjligheter inom.

Aestheticisation results when socially marginalised or excluded participants in an artistic project themselves end up as pictures in an exhibition, and their different fates and problems function as a classical mode of distinction – in other words: when they are not integrated into an artistic process as actors but as the motif.¹⁹⁷

Andreas Spiegel lyfter här fram problemet att göra deras konstnärliga aktiviteter till en estetisk akt och därmed att förvandla det mänskliga materialet i verken till ”motivet” och inte ett självagerande subjekt. En annan fara med att studera dessa sociala relationer som en ”form” är att om man inte ser att de främst för deltagarna är något som har ett ”syfte” eller en funktion så missar man drivkraften i denna typ av konst. Det relationella konsten riskerar då att som den ”funktionalistiska” arkitekturen förvandlas till en ”stil”. Det blir bara en akt för formens egen skull.¹⁹⁸ Bishop uppmärksammar samma problem då hon diskuterar hur Bourriaud beskriver Rirkrit Tiravanijas matlagningsprojekt på *303 Gallery* i New York.

Everyone has a common interest in art, and the result is art-world gossip, exhibition reviews, and flirtation. Such communication is fine to and extent, but it is not in and of itself emblematic of “democracy.” To be fair, I think that Bourriaud recognizes this problem – but he do es not raise it in relation to the artists he promotes: “connecting people, creating interactive, communicative experience,” he says, “What for? If you forget the ‘what for?’ I’m afraid you’re left with simple Nokia art – producing interpersonal relations for their own sake and never addressing their political aspects. I would argue that Tiravanija’s art, at least as presented by Bourriaud, falls short of addressing the political aspect of communication – even while certain of his projects do at first glance appear to address it in a dissonant fashion.¹⁹⁹

Detta blir extra problematiskt i *Oda Projesis* konst då det här finns en förskjutning från en konst som hämtat formen från vardagslivet till en konst som mer går in och agerar i vardagslivet. En exemplifiering av detta ser man i skillnaden mellan Rirkrit Tiravanijas matlagningsprojekt och *Oda Projesis*. Tiravanijas matprojekt började då han upptänkte att så

¹⁹⁷ **Spiegel**, *Participayion as a fragment of functionalism*, (2000). “Superflex/Tools”, Editor; Barbara **Steiner**, Superflex/Verlag der Buchhandlung Walther Köning, 2003. s152

¹⁹⁸ *ibid.*

¹⁹⁹ **Bishop**. October, nr 110. s67-68

fort någon ville ha ett viktigt samtal med honom så tog de med honom ut för att äta något. Samtidigt såg han vernissagernas sociala funktion, att folk gick dit för att träffa folk lika mycket som för att se på konsten. Så han gjorde en kombinerad performance och installation där han kokade vegetarisk soppa till publiken – för att det skulle komma igång en dialog i galleriet. Ett utställningsprojekt som han sedan också utför på en rad andra platser²⁰⁰.

Oda Projesis projekt har också vid ett antal tillfällen innehållit matlagning i olika former. I Tensta hade de en tävling om vem som gjorde bäst köttbullar, där tio Tenstakvinnor med olika nationella ursprung deltog. Ett annat var under åttonde Istanbulbiennalen år 2003, *Course*, ett projekt som Naz Erayda stod bakom. I detta projekt bad Erayda grannfolket om receptet till sin specialrätt och att de skulle laga den. Sedan fick alla som kom och åt lämna ett recept på varsin rätt i utbyte.²⁰¹

in most of the cooking projects, celebration, meeting and thinking on cooking as away of socializing and sharing the experience are combined with each other and it is again very related with daily life. We are not forcing the result as to be a food sculpture or food as an artwork but it is just what you need in your normal life, and it is a good tool to gather people together.²⁰²

Vad som skiljer *Oda Projesi* från Tiravanija här är alltså att i den senares projekt finns inget inbjudan till livet utanför konstvärden, det sker så som Bishop konstaterar inga möten som ändå inte skulle ske. Hos *Oda Projesi* finns det däremot hela tiden ett uppsökande av folk som inte annars tillhör konstvärden. Bourriaud har hjälpt oss att fått upp uppmärksamheten för publikens roll i tillblivelsen av konstverket, men i *Oda Projesis* arbete så går det att se hur deltagaren fått en än större roll i den konstnärliga processen, då de här är mer än brickor i ett socialt spel som konstnären lagt upp spelreglerna för. Om man inte ser denna utökade deltagare funktion och om man inte tar med syftet med projekten - utbyte av livserfarenhet så blir tolkningen av *Oda Projesis* arbete: att de sysslar med sociala formexperiment i folks vardag.

²⁰⁰ ibid. s67

²⁰¹ Açıkkol/Oda Projesi. E-brev 2005-11-17

²⁰² ibid.

De mellanmännsliga relationerna

En person jag pratade med kallade *Oda Projesis* konst för ”sociochic” och menade att de var tre medelklasstjejer som går in och arbetar med folk som lever i en social situation där de inte kan säga nej till att medverka i projekten och att gruppen sedan åker världen runt och får berömmelse för detta inom konstvärlden. Men projekten är långt ifrån något ”socialt hjälparbete” då det handlar om ett deltagande där alla ger och tar. Vad *Oda Projesi* gör är att möjliggöra ett samtal, men de dikterar inte vad detta ska leda till. Att det är gruppens tre medlemmar som blir uppmärksammade inom konstvärlden är inte så mycket att säga om; kritiken stämmer förstås in på allt dokumentärt material som behandlar människor, då det ifrån konstvärlden är konstnären och inte den han avbildar som får uppmärksamheten. Att de kommer från vad som benämns som den ”urbana-medelklassen” och inte ifrån samma miljö som de boende i kvarteret, är dock en förutsättning för att överhuvudtaget kunna arbeta med samtidskonst i ett land som Turkiet.²⁰³ Detta kan också ses som deras givande in i samverkansprocessen då de ger barnen möjlighet att ägna sig åt ett kreativt skapande och att möta människor från andra kulturer på lika premisser. Men det handlar också att ge folk från konstvärlden andra dimensioner på sitt skapande då de får tillgång till en miljö som bär på helt andra förutsättningar än en normal konstinstitution. Att de boende i kvarteret inte skulle kunna tacka nej till medverkan är dessutom bara ett absurt antagande.

Oda Projesi poängterar att arbetet de gör tillsammans med de boende inte handlar om ”förändring” (change) utan om ”utbyte” (exchange). Om man ser på *Oda Projesis* arbete överbygger de den kulturella klyftan mellan de medverkande genom detta ”utbyte”, inte genom att gå in och förändra någon annans situation och därmed att sätta sig över den andre. Samarbetet och utbytet bygger på att alla går in på samma villkor men med olika förutsättningar och bakgrund. Detta betyder inte att deras projekt inte förändrar vardagslivet utan snarare att vardagslivet förändras genom utbytet, den gemensamma processen som uppstår i arbetet.

The motivation behind the work of Oda Projesi does not derive from professional reflections but from personal and existential problematics: how to make sense of a series of heterogeneous cohabitations manifested on a schizoid social texture; how to differentiate their own social formation and deduce a third language from their dialogue with social segments seen as the inferior Other; and how to situate themselves within that language-in-process.²⁰⁴

²⁰³ Kosova, *Face to face*. Katalog till Oda Projesi utställningen på Tensta Konsthall. Red: Karl Holmqvist, Hösten 2004.

²⁰⁴ Kosova, *Organic as a Model*, ”Annex” nr 2, red: Oda Projesi. 2003

Den metod de använder skulle i flera fall kunna benämnas som förnekelsens eller möjligheternas taktik - de väljer att se möjligheterna i stället för problemen. De vägra gå med på den kategorisering av folk som förekommer, särskilt i ett hierarkiskt samhälle som det Turkiska. Men man kan också se, till exempel i de två första *Annex* projekten, att de lyfter fram möjligheterna där andra bara ser problem. Detta blir mest tydligt i *Annex II* om gecekondus, där man betonar den kreativitet och mänskliga sammanhållning som flödar i dessa kvarter. Etnologen Hande Birkalan skriver där.

In Turkey, the academy and the state generally characterized the gecekondus as a disaster. Turkish officials and policy makers, as well as the members of the elite, who presume to represent the high culture, write a grand history that portrays the gecekondus as a threatening import from Anatolia. According to this view, the gecekondus is located within a conflict between high culture and the migrant culture in relation to tensions between globalization and the vernacular in the city.²⁰⁵

Ett liknande förfaringssätt kan man se i de arbeten gruppen gjort när de haft projekt i vad som brukar betecknas som problemområde i Europa: Tensta och Riem. Här har de plockat fram den lokala kulturen och kreativiteten och gjort den synlig för ”normalsamhället” genom att invånarna på dessa platser blir delaktiga i processen och att de får visa upp sina egna talanger.

To the extent that art attempts to undermine the mechanisms of social exclusion by presenting itself as an opportunity for participation, it confirms its own functionalist intentions – albeit well meant. In this sense participation acts as a form of medication to alleviate feelings of alienation.²⁰⁶

Som Spiegl påpekar har deltagareprojekt en potential att förhindra alienation, ”offret” blir aktiva deltagare som tar sitt öde i sina egna händer och organiserar sin egen rumsliga värld och därmed markerar sin egen plats i samhället. De gemensamma handlingarna leder inte bara till ett gemensamt forum, utan det har också blivit ett sätt att göra invånarnas röster hörda av folk utanför det lokala, Tensta, Riem eller Galata.

We've been put on the situation that we've been told this is social work that you are doing. But I think that this is very much different in the sense that we don't really want, as I said, put a very definite purpose at the end of what we are going to do and try to change things and try to solve problems, try to find solutions. That's what we are really escaping from. And I think also a kind of a trick of being in such a neighbourhood, where someone, when you come from elsewhere you say that this is a problematic area also, problem in different senses, but it's always that we try somehow to put the idea that we don't try to change, it's much more, let's say, the exchange, or try to find the mid point that we can meet with the people. So it's not like we pretend that we definitely understand them, and we try to change their positions, and they try to become like us or we try to behave like them.²⁰⁷

²⁰⁵ Hande Birkalan, Red: *Oda Projesi*. ”Annex” nr 2. 2003

²⁰⁶ Spiegl. Buchhandlung Walther Köning, 2003. s149

²⁰⁷ Yersel/*Oda Projesi*, (ej publicerat material)

Christian Kravagna varnade som vi sett för att en socialt engagerad konst kan bli en del av och slav under det politiska systemet. Hans resonemang bygger förstås från EU perspektiv och vissa av *Oda Projesis* projekt kan se ut som om de utför tjänster som från detta perspektiv är överflödigt. Om en konstnär i Sverige skulle bedriva den verksamheten som *Oda Projesi* bedriver i Galata så hade hans resonemang, om att de utför ett socialt arbete som tidigare staten tog ansvar för, varit relevant. Men i Turkiet har staten aldrig haft den funktionen. Maria Lind som bygger sin analys till stor del på Kravagnas resonemang påpekar till exempel i en not att medlemmarna i *Oda Projesi* hade ”musée-workshops” för barn och vuxna, vid en tidpunkt när den funktionen inte fanns i Turkiet²⁰⁸ När konstnärskollektivet var i Sverige fick de dock ofta frågan: ”isn’t this project just like what the government did in the 70’s when it opened up spaces for public use...?”²⁰⁹

Varför lyckas *Oda Projesi* skapa denna interaktion mellan olika grupper? En av de viktigaste förklaringarna är att de använder sig av redan befintliga nätverk. I Galata är det grannarnas i kvarteret, i Riem de turkiska invandrarnas och i flera projekt har det varit skolor. I Tensta var det som vi sett en rad olika grupper och folk från olika miljöer de samarbetade med. En annan viktig faktor här är också att *Oda Projesi* inte främst vänder sig till konstvärlden. Många relationella projekt verka bara ha deltagandet som ett teoretiskt alibi där mötet med den andra finns där som exotiskt upphöjelse - för att bekräftar en demokratisk konst.²¹⁰

Så som konstkollektivet ofta själva poängterar så försöker de inte alls dela upp folk i olika grupper som barn/vuxna, kvinnor/män eller grannar/konstnärer. Uppdelningar i sådana kategorier är inte lätt att frångå, då hela samhället bygger på att tänka i denna typ av uppdelningar, men det kan fungera som konstnärlig metod att försöka bryta med detta tänkande.

Man kan också se hur gruppen lyckas skapa kreativa miljöer. Även om de opererar i en rätt fastlagd vardagsmiljö så lyckas de skapa något nytt av den. Nils-Eric Sahlin har definierat ett antal egenskaper som ofta är karakteristiska för kreativa miljöer: generositet, gemenskap, kompetens, kulturell mångfald, tillit och tolerans, jämlikhet, nyfikenhet, frihetsanda och småskalighet.²¹¹ Det är lätt att se att dessa egenskaper finns med i *Oda Projesis* projekt utan

²⁰⁸ Maria Lind, *Actualisation of Space: The Case of Oda Projesi*. “from Studio to Situation”, edited by Claire Doherty. Black Dog Publishing, 2004. (s121) (Linds not syftar på deras verksamhet innan namnet Oda Projesi kom till, men de har fortsatt att arbeta på samma sätt).

²⁰⁹ **Oda Projesi**. Bishops “UNTITLED”, #33.

²¹⁰ Ett exempel på detta är svenska Iaspis presentation av Annika Eriksson vid 2005års Venedigbiennal. Där Eriksson presenterade en spelhall som skulle vara öppen för Venedigs ungdomar, ett möte mellan dessa och konstpubliken. Men verket var endast öppet under de tre dagar som världens konstprens höll till i Venedig. www.iaspis.com/d_frame/frame.html

²¹¹ Nils-Eric Sahlin, ”Kreativitetens filosofi” Nya Doxa. 2001. s.164-173

att analysera projekten i detalj utifrån dessa egenskaper och utan att specificera begreppet ”kreativitet” mer i enskildhet.²¹² Det viktigaste här är att de lyckas öppna upp nya möjligheter med de miljöer de tar sig an. Istället för att fråga sig vad de ska ge publiken låter de publiken fråga sig vad de vill ge sig själva.

En faktor för skapandet av en relationell konst är också konstnärernas sociala förmåga eller som Elisabeth Hjorth konstaterar i en artikel om *Oda Projesis* arbete i *Tensta Konsthall*: ”Inte en chans att du kan hålla dig med attityden ‘svår och otillgänglig konstnär’ när du ska samarbeta med tanterna i Tensta.”²¹³

²¹² **Sahlin** gör en mer specificerad tolkning än vardags språkets användning av begreppet kreativitet, där inte all konstnärlig verksamhet faller in under begreppet, då den mesta konsten bara innehåller sådant som man väntar sig konsten ska omfatta.

²¹³ Elisabeth **Hjorth**, *Konsten som relation*. ”Trots allt” nr7, 2004. s.18

Efterord

Sammanfattning

Utgångspunkten för denna uppsats har varit de mellanmännsliga relationerna som uppstår i *Oda Projesis* konstprojekt och gruppens tillvägagångssätt att påverka sin omgivning genom att öppna upp situationer och rumsligheter där de mellanmännsliga mötena kan ske.

I dagens samhälle nöjer sig inte konstpublik med att vara passiva intagare av intryck utan vill vara en aktiv medskapare. Den nöjer sig inte med att konsumera kulturen utan vill själv kunna vara en del av den. Konsten blir således en arena där folk inbördes påverkar varandra. Vi har sett hur den relationella estetiken öppnat upp för förståelsen av det estetiska i de sociala relationer som sker innanför konsten, att det finns en estetisk akt i det mellanmännsliga mötet, som bildar en form av sociala strukturer. Ett sätt för konstnären att skapa möjliga världar eller sociala existensformer. De relationella estetikens begränsningar som verktyg för att analysera *Oda Projesi* har också framkommit. Dels av att det blir problemariskt att fästa vikten vid ”formen” när verken har både en vilja och en funktion. Men vi har också sett begränsningar med att undersöka *Oda Projesis* konst med hjälp av den relationella estetiken då deltagarna i projekten inte är folk som sökt sig till projekten för ”konstupplevelsen” utan att de medverkande ofta kommer in i projekten på grund av att de bor på en specifik plats. Gruppen låter också deltagarna påverka och forma projekten i högre grad än vad de konstnärer som Bourriaud använder i den relationella estetiken gör. Detta gör det än mer problematiskt att tala om gruppen som *formare* av sociala strukturer.

När gruppens projekt sker innanför etablerade konstinstitutioner kan de benämnas som konst som tagit sin form från vardagen och fört in den i konsten. Oftast sker dock projekten i en kontext som inte är konstens och är mer påverkad av vardagskontexten, då gruppen hela tiden försöker bryta klyftan mellan det vardagliga och konsten. Projekten tar sin form och sina medel från både konsten och vardagen. Ibland använder de konsten för att agera i vardagslivet och ibland tar de vardagens strategi och taktik för att operera i en konstkontext. I de flesta projekten är *Oda Projesi* en konstnärsgrupp som inspirerats av vardagslivets sätt att tackla tillvaron, men också en grupp som agerar i vardagslivet.

Det som framkommit är att *Oda Projesi* använder konsten som ett verktyg för interaktionen mellan individer på det sätt att de i sin konstnärliga praktik utgår från befintliga sociala

strukturer och sedan korsar dessa med andra. De låter det fysiskt rumsliga förändras genom det mentala, då de bryter upp dess funktioner och begränsningar. Deltagarna får definiera sin syn på rummet och dess möjligheter. I teorikapitlet framkom tre kategorier för att arbeta med sociala strukturer: mikroutopin, relationella antagonismen och det interventionistiska, varav det sista kunde ha inslag av de två första. Det går inte hitta exempel där gruppen jobbar rent antagonistiskt, utan snarare använder de vissa interventionistiska metoder för att bygga upp mikroutopiska situationer. Bishop har påpekat att dessa mikroutopier inte är effektiva i sin påverkan av samhället och att de mikroutopiska situationer inte går förstå utan sitt syfte, då de bara blir en estetisk akt. Men gruppen har inte heller syftet att vara någon form av sociala hjälparbetare. Syftet med mötena är snarare det mellanmänniska utbytet på individnivå, att folk från olika världar ska kunna se varandra. Fördomen om den ”andre” får möta sitt hjärnspöke och konsten blir här ett utbyte av livserfarenhet. I de projekt som har ett mer politiskt syfte har de använt ett interventionistiskt tillvägagångssätt, där de använt sig av taktik och strategi för att påverka stadsrummet.

Litteraturförteckning

Litteratur

Nicolas **Bourriaud**, "Relational Aesthetics". Les presses du réel, 1998. (2002).

Nicolas **Bourriaud**, "Postproduction". Lukas & Sternberg, New York, 2002. (2005)

Michel **de Certeau**, "The Practice of Everyday Life". University of California Press, 1984.

Red: Claire **Doherty** "from Studio to Situation". Black Dog Publishing, 2004.

Nils-Eric **Sahlin**, "Kreativitetens filosofi" Nya Doxa. 2001.

Red: Nato **Thompson** och Gregory **Sholette**. "The Interventionists – Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life" MASS MoCA publications, 2004. (2005).

Konstartiklar

Carlos **Basualdo**, *On the expression of the crisis*. "Dreams and Conflicts, the dictatorship of the viewer, 50th international art exhibition, la Biennale di Venezia". Marsilo. 2003. (s243-244)

Claire **Bishop**, '*Aesthetic is a dangerous word*' Interview with Oda Projesi. "UNTITLED", #33, spring 2005.

Claire **Bishop**, *Antagonism and Relational Aesthetics*. "October" nr:110, Fall 2004. MIT Press.

Nicolas **Bourriauds**, *Postproduction*. Översatt från den amerikanska upplagan av Jonas (j) **Magnusson** och Jesper **Olsson**. ”OAI”, Nr:15/16/17, (2003-2004)

Dan **Cameron**, *Group Material talks to Dan Cameron- '80s Then- Interview*. “ArtForum”, April, 2003

Ana Paula **Cohen**, *Dispositiv workshop- part 1: Oda Projesi, 5 June-31 Agust*. “Kunstvere in münchen, drucksache, Spring 03”, 2003. (s24-25)

Kim **Einarsson**, *From Space to Place, 'Mekandan Yer'e' Sanat Dünyamýz art magazine, issue 94*, spring 2005.

Fredric **Gunve**, *All publik är TV-publik*. ”Paletten” #260-261 / nr 2-3, 2005. (s8)

Jean-François **Lyotrad**, *Svar på frågan: vad är det postmoderna*. ”Paletten” #258/nr 3, 2004.

Erden **Kosova**, *Face to Face*. “Along the Gates of the Urban” art-ist contemporary art magazine publication, red: Erden **Kosova**, Fatoş **Ústek**, Istanbul/Berlin, 2004.

Nicolas **Hansson**, *Superflex*, Magisteruppsats, konstvetenskap Lunds Universitet, 2004.

Oda Projesi, *Riem Room*, “Kunstvere in münchen, drucksache, Fall 03”, red: Søren **Grammel**, Maria **Lind**, Katharina **Schlieben**, 2003. s.55

Andreas **Spiegl**, *Participayion as a fragment of functionalism*, (2000). “Superflex/Tools”, Editor; Barbara **Steiner**, Superflex/ Verlag der Buchhandlung Walther Köning, 2003. (s147-153)

Kataloger

Red: Karl **Holmqvist**, *Proj4L*, ”Oda Projesi på Tensta Konsthall”. Hösten 2004

Red: René **Block**, Angelika **Nollert**, “Collective Creativity”. Kunsthalle Fridericianum, Kassel. Revolver, 2005

Tidningar och andra publikationer

Haggren, Larsson, Nordwall, Widing, *Åskådare eller deltagare, - får du välj?* Interacting Arts, nr 2 sommaren 2004.

Elisabeth **Hjorth**, *Konst som relation*. Trots allt, 7, 2004. (s18)

Georges **Perec**, "Species of Spaces and Other Pieces". Penguin Books, 1974-75(1997).

Carin **Stålberg**, *I Tensta är Stockholm Periferin*. 2004-09-08. DN.se. Hämtad 2005-02-25

Oda Projesi publikationer

"Annex" nr:2, 8de Istanbulbiennalen, Turkiet. Red: **Oda Projesi**. 2003

"Annex" nr:1, 50de Venedigbiennalen, Italien. Red: **Oda Projesi**. 2003

"Annex" nr:3, Proje4L, Tensta Konsthall, Sverige. Red: **Oda Projesi**. 2004

"Neighbourhood, room, neighbour, guest?", Red: **Oda Projesi**. Revolver, 2005.

"Urban Guide", Annex publication, **Oda Projesi**. 2004

Boken för fjärde Gwangjubiennalen, Sydkorea **Oda Projesi**, 2002

"From Place To Space – Architecture Contest". **Oda Projesi**, Publikation till *Collective Creativity*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Tyskland. 2005

Internet publikationer

www.odaprojesi.com

Intervju med Nicolas **Bourriaud** av Miroslav **Kulchitsky**. Kiev, (mars 1998). Art Magazine Boiler #1. 1999. www.boiler.odessa.net/english/raz/n1r1s02.htm . Hämtad: 2005-09-02

Samtal mellan Nicolas **Bourriaud** och Karen **Moss**, intervjuare; **Stretcher**. 2002.
http://www.stretcher.org/archives/i1_a/2003_02_25_i1_archive.php

Christian **Kravagna**, *Working on the Community, Models of Participatory Practice*. 1998.
<http://www.republicart.net> , Hämtat 2005-08-08

Program för Tensta Konsthall hösten 2004.
<http://www.tenstakonsthall.se/swe/text.asp?docID=194>. Hämtad: 2005-06-17

Vasabladet. <http://www.vasabladet.fi/pda/nyheter.asp?nyhID=124>. Hämtat: 2005-10-26

Vilks, *En osannolik historia: konsten 1975-2005*. (2001).
www.vilks.net/konstteori/konsten1975-2005/index.html

Opublicerat material

Derya **Ozkan**, *The Misuse Value of Art – Oda Projesi's Spatial Operation*

Derya **Ozkan**, *Oda Projesi produces new space*. 2005.

Två intervjuer med **Oda Projesi**. (Varav minst en av dem är arbetsmaterial till Bishops intervju för UNTIDLED)

Övrig litteratur

Nomadologin, "Kairos nr:4". Raster förlag. 1998

Postkoloniala studier, "Kairos nr:7". Raster förlag. 2002

Övriga tidningsartiklar

Jessica **Kempe**, *Besökarna gör verken i Tensta.* "DagensNyheter". 2004-09

Anna **Brodow**, Tensta konsthall är bara att gratulera. "Svenska Dagbladet" 2004-09-18

Ulrika **Stahre**, *Hälsningar från Tensta.* "Aftonbladet". 2004-09-17