

**TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANAT BAĞLAMINDA  
ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALLERİ VE  
KÜRATÖRLERİN SANAT ORTAMINA ETKİLERİ**

**Derya ÖZDEMİR**

**Sanatta Yeterlik  
Resim Anasanat Dalı  
Doç. Evren KAVUKCU  
2019  
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI**

**Derya ÖZDEMİR**

**TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANAT BAĞLAMINDA ULUSLARARASI  
İSTANBUL BİENALLERİ VE KÜRATÖRLERİN SANAT  
ORTAMINA ETKİLERİ**

**SANATTA YETERLİK**

**TEZ YÖNETİCİSİ  
Doç. Evren KAVUKCU**

**ERZURUM - 2019**



TEZ BEYAN FORMU  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

*Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine* göre hazırlamış olduğum " Türkiye'de Çağdaş Sanat Bağlamında Uluslararası İstanbul Bienalleri ve Küratörlerin Sanat Ortamına Etkileri " adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

*Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının* ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim. \*

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

29.03.2019

  
Derya ÖZDEMİR

\* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

**Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1)** Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

**(2)** Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

**Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1)** Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

**(2)** Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.








T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ



## TEZ KABUL TUTANAĞI

### GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Doç. Evren KAVUKCU danışmanlığında, Derya ÖZDEMİR tarafından hazırlanan bu çalışma 29 / 03 / 2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Resim Anasanat Dalı'nda Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Semra CEVİK imza :   
Jüri Üyesi : Doç. Evren KAVUKCU imza :   
Jüri Üyesi : Doç. Dr. Ayca ALPER AKAY imza :   
Jüri Üyesi : Doç. Dr. Orhan TAŞKESEN imza :   
Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin Elilik imza : 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. ... / ... / 20...

**Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan**  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü



## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b> .....	<b>IV</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>V</b>
<b>KISALTMALAR DİZİNİ</b> .....	<b>VI</b>
<b>RESİMLER DİZİNİ</b> .....	<b>VII</b>
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>XII</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>

## BİRİNCİ BÖLÜM

### ÇAĞDAŞ SANAT VE SANAT PİYASASINI ŞEKİLLENDİREN UNSURLAR

<b>1.1. ÇAĞDAŞ SANATA GENEL BİR BAKIŞ VE ETKİLEŞİMLERİ</b> .....	<b>8</b>
1.1.1. Çağdaş Sanat Nedir? .....	8
1.1.2. Modern Sanat / Çağdaş Sanat / Güncel Sanat İlişkisi .....	11
1.1.3. Çağdaş Sanat - “Kavram” ve “Tema” İlişkisi .....	16
<b>1.2. ÇAĞDAŞ SANATTA SANAT PİYASASINI ŞEKİLLENDİREN UNSURLAR VE GELİŞİM EVRELERİ</b> .....	<b>19</b>
1.2.1. Çağdaş Sanatta Sanatçı, Piyasa İlişkisi .....	21
1.2.2. Türkiye’de Sanat Yapıtı Sergileme Geleneğinin Tarihsel Süreçte Değişim Evreleri .....	25
1.2.3. Müzeler.....	30
1.2.3.1. Türkiye’de Günümüz Sanat Müzesi Örneği Üzerinden “Baksı Müzesi” ...	34
1.2.4. Galeri, Koleksiyoner ve Müzayede Yapısı.....	49

## İKİNCİ BÖLÜM

### BİENAL, KÜRATÖR İLİŞKİSİ VE ULUSLARARSI BİENALLER

<b>2.1. BİENALLER VE KÜRATÖRYEL SİSTEM</b> .....	<b>53</b>
2.1.1. Bienaller .....	53
2.1.1.1. Bienallerin Sanat Ortamına Yansımaları .....	58
2.1.1.2. Bienaller ve Sanat Piyasası Arasındaki İlişki .....	60
2.1.2. Tarihsel Süreçte Küratör .....	64
2.1.2.1. Türkiye’de Küratöryel Sisteme Geçiş .....	66
2.1.3. Bienal-Küratör İlişkisi .....	71

<b>2.4. ULUSLARARASI BİENALLER.....</b>	<b>73</b>
2.4.1. İtalya: Venedik Bienali.....	74
2.4.2. Brezilya: Sao Paulo Bienali.....	76
2.4.3. Avustralya: Sydney Bienali.....	78
2.4.4. Almanya: Documenta (Kassel).....	79
2.4.5. Güney Kore: Gwangju Bienali.....	82
2.4.6. ABD: Whitney Bienali.....	83
2.4.7. Küba: Havana Bienali.....	84
2.4.8. Avrupa: Manifesta (Avrupa Çağdaş Sanat Bienali).....	85
2.4.9. Afrika: Dak'Art (Afrika Çağdaş Sanat Bienali) Senegal.....	87

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ'NİN TARİHSEL GELİŞİMİ VE GÖRSELLER ÜZERİNDEN İÇERİK ANALİZİ

<b>3.1. ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALLERİ.....</b>	<b>90</b>
3.1.1. Bienalin Oluşum Süreci.....	90
3.1.2. I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri.....	92
3.1.3. II. Uluslararası İstanbul Bienali.....	101
3.1.4. III. Uluslararası İstanbul Bienali.....	117
3.1.5. IV. Uluslararası İstanbul Bienali.....	121
3.1.6. V. Uluslararası İstanbul Bienali.....	125
3.1.7. VI. Uluslararası İstanbul Bienali.....	128
3.1.8. VII. Uluslararası İstanbul Bienali.....	131
3.1.9. VIII. Uluslararası İstanbul Bienali.....	137
3.1.10. IX. Uluslararası İstanbul Bienali.....	143
3.1.11. X. Uluslararası İstanbul Bienali.....	146
3.1.12. XI. Uluslararası İstanbul Bienali.....	151
3.1.13. XII. Uluslararası İstanbul Bienali.....	155
3.1.14. XIII. Uluslararası İstanbul Bienali.....	159
3.1.15. XIV. Uluslararası İstanbul Bienali.....	163
3.1.16. XV. Uluslararası İstanbul Bienali.....	167

**DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**  
**SANATÇI, KÜRATÖR, SANAT ELEŞTİRMENLERİ İLE BİR**  
**DEĞERLENDİRME**

<b>4.1. PROF. DR. HÜSAMETTİN KOÇAN (03 Temmuz 2018, Bayburt).....</b>	<b>176</b>
<b>4.2. PROF. MEHMET KAVUKCU (15 Şubat 2019, Erzurum) .....</b>	<b>182</b>
<b>4.3. BEDRİ BAYKAM (21 Haziran 2018, İstanbul).....</b>	<b>199</b>
<b>4.4. YUSUF TAKTAK (21 Haziran 2018, İstanbul) .....</b>	<b>216</b>
<b>4.5. DENİZHAN ÖZER (20 Haziran 2018, İstanbul).....</b>	<b>226</b>
<b>4.6. BERAL MADRA (10 Temmuz 2018, Ayvalık).....</b>	<b>247</b>
<b>4.7. VASIF KORTUN (09 Temmuz 2018, Skype Görüşmesi) .....</b>	<b>272</b>
<b>4.8. ALİ ŞİMŞEK (07 Temmuz 2018, İstanbul) .....</b>	<b>280</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>297</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>301</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>318</b>

## ÖZET

**SANATTA YETERLİK TEZİ**  
**TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANAT BAĞLAMINDA ULUSLARARASI İSTANBUL**  
**BİENALLERİ VE KÜRATÖRLERİN SANAT ORTAMINA ETKİLERİ**

**Derya ÖZDEMİR**

**Tez Danışmanı: Doç. Evren KAVUKCU**

**2019, 318 sayfa**

**Jüri: Doç. Evren KAVUKCU**

**Doç. Ayça Alper AKÇAY**

**Doç. Dr. Semra ÇEVİK**

**Doç. Dr. Orhan TAŞKESEN**

**Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ELİTOK**

Bu araştırmada, Türkiye’de çağdaş sanat bağlamında Uluslararası İstanbul Bienalleri ve küratörlük kavramı üzerinden bir değerlendirme yapılarak, çağdaş sanat, küratör, bienal ve sanatçı kavramları arasındaki ilişki üzerinde durulmuştur. Çağdaş sanatın temsili sayılabilecek Uluslararası İstanbul Bienalleri ele alınarak sanat ortamına yansımaları incelenmiştir. Bu kapsamda yapılan araştırma dört bölümden oluşmaktadır. Araştırmanın birinci bölümü, kendi içerisinde “Çağdaş Sanata Genel Bir Bakış ve Etkileşimleri” ile “Çağdaş Sanatta Sanat Piyasasını Şekillendiren Unsurlar ve Gelişim Evreleri” olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Araştırmanın ikinci bölümü, “Bienaller ve Küratöryel Sistem” ile “Uluslararası Bienaller” olarak iki ayrı başlık altında incelenmiştir. Araştırmanın üçüncü bölümü, “Uluslararası İstanbul Bienali’nin Tarihsel Gelişimi ve Görseller Üzerinden İçerik Analizi” yapılarak ele alınmıştır. Son olarak dördüncü bölümde ise konu ile ilgili; sanatçı, küratör ve sanat eleştirmenleri ile bir değerlendirme yapılarak incelenmiştir.

1850 sonrası değişen sanat fikri ve sanat ortamı hakkında bilgi vererek, bu sürecin getirdiği değişiklikler ve sonrasında oluşan sanat anlayışlarının Türkiye sanat ortamına etkileri, çağdaş sanatla olan ilişkileri üzerinden değerlendirilmiştir. Çağdaş sanatın Türkiye sanat ortamına yansımaları, bienal, küratör ilişkisi içerisinde ele alınarak, ilk olarak 1987 yılında yapılan ve günümüzde hala devam eden Uluslararası İstanbul Bienalleri bağlamında incelenen araştırmada, doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. Araştırma sürecinde veriler geniş bir literatür taraması yapılarak, tezler, internet, makale, dergilerden ve kişisel görüşmelerden yararlanarak elde edilmiştir. Araştırmanın verilerinin çözümlenmesinde, nitel araştırmada kullanılan veri analizi tekniklerinden kuramsal ve betimsel analiz teknikleri kullanılmıştır. Araştırmada elde edilen sonuçlar çağdaş sanat ortamında; galeriler, koleksiyonerler, müzayedeler, müzeler ve Uluslararası İstanbul Bienalleri’nin kendilerini sürekli yenileyen bir yapı içerisinde ilerlediğini göstermektedir. Bu süreç küratörlerinde önemli bir güç olarak sanat ortamında yerini aldığını göstermektedir. Bu nedenle, tüm bu unsurlar birbirleri ile sıkı ilişkiler içerisinde Türkiye çağdaş sanat ortamını ve sanat piyasasını etkileyen en önemli faktörlerdir.

**Anahtar Kelimeler:** Çağdaş Sanat, Güncel Sanat, Modern Sanat, Sanatçı, Sanat Piyasası, Galeriler, Müzeler, Bienal, Küratör, Uluslararası Bienaller ve Uluslararası İstanbul Bienalleri.

**ABSTRACT****PROFICIENCY IN ART THESIS****THE INTERNATIONAL ISTANBUL BIENNIALS OF CONTEMPORARY ART IN  
TURKEY AND THE EFFECTS OF CURATORS ON THE ART SCENE****Derya ÖZDEMİR****Advisor: Assoc. Prof. Evren KAVUKCU****2019, 318 pages****Jury: Assoc. Prof. Evren KAVUKCU****Assoc. Prof. Ayça Alper AKÇAY****Assoc. Prof. Dr. Semra ÇEVİK****Assoc. Prof. Dr. Orhan TAŞKESEN****Assist. Prof. Dr. Hüseyin ELİTOK**

In this research, the relationship between contemporary art, curator, biennial, and artistic concepts is elaborated by evaluating contemporary art with the concept of the job of curators and the International Istanbul Biennial in Turkey. The International Istanbul Biennials, which can be considered as a representative of contemporary art, are examined and their reflections on the art scene are investigated. In this context, the study consists of four parts. The first part of the study consists of two parts, namely "An Overview and Interaction of Contemporary Art" and "Factors shaping the art market in contemporary art and the stages of development". The second part of the study is examined under two different headings as "Biennials and Curatorial System" and "International Biennials". The third part of the study titled "Historical Development of The International Istanbul Biennial and Content Analysis through Images" is discussed. Finally, in the fourth chapter related to the subject; an evaluation is made with artists, curators, and art critics.

By giving information about the changing idea of art after 1850 and the art scene; the changes and their effects on the art scene in Turkey, brought by this process in the understanding of art, are discussed and evaluated with their relationship with contemporary art. The reflections of contemporary art towards Turkey's art scene, biennials are taken up with its curator relationship, first made in 1987 and currently is utilized on progressing research by means of the context of the International Istanbul Biennial, document analysis method is used. In the research process, the data are obtained by a wide literature review, by using theses, internet, articles, journals, and personal interviews. In the analysis of the data of the research, theoretical and descriptive analysis techniques which are used in qualitative research techniques are used. The research results in the environment of contemporary art shows that galleries, collectors, auctions, museums and International Istanbul Biennials have been progressing in a structure that constantly renews themselves. This process shows that curators have a significant power over the art scene and it has taken its place. Therefore, the most important factors which have been affecting the contemporary art scene and the art market in Turkey are all these elements which have a close relationship with each other.

**Key Words:** Contemporary Art, Current Art, Modern Art, Artist, Art Market, Galleries, Museums, Biennial, Curator, International Biennials and the International Istanbul Biennials.

**KISALTMALAR DİZİNİ**

A.K.M.	: Atatürk Kültür Merkezi
Fak.	: Fakülte
GSF	: Güzel Sanatlar Fakültesi
Hız.	: Hazretleri
İ.Ö.	: İsa'dan Önce
İKSV	: İstanbul Kültür Sanat Vakfı
KVMGM	: Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü
M.Ö.	: Milattan Önce
M.S.	: Milattan Sonra
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
TDK	: Türk Dil Kurumu
t.y.	: Tarih Yok
Üniv.	: Üniversite
vs.	: Vesaire
Yay.	: Yayın
yy.	: Yüzyıl



## RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Vendôme Sütunu'nun yıkılışı, 1871. ....	2
Resim 2. Gustave Courbet, Sanatçının Atölyesi, 1855, Tuval Üzerine Yağlıboya, 359×598 cm, d'Orsay Müzesi, Paris. ....	3
Resim 3. Edouard Manet, Kırdada Öğle Yemeği, 1863, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 214x270 cm, Orsay Müzesi, Paris. ....	5
Resim 4. Cindy Sherman, "İsimsiz Film Kareleri", 1978, Jelatin Gümüş Baskı, 19.1x 24.1 cm. (MoMA). ....	17
Resim 5. Halil Altındere, Portrait of Dealer, Video-Fotoğraf, 2010. ....	23
Resim 6. Banksy, Kırmızı Balonlu Kız, 2006. ....	25
Resim 7. Ayşe Erkmen, Uyumlu Çizgiler, Yeni Eğilimler Sergisi, 1985. ....	28
Resim 8. Burçak Bingöl, Çiçek Desenli Mobeseler, 15. İstanbul Bienali, 2017. ....	29
Resim 9. Baksı Müzesi. ....	35
Resim 10. "Baksı Müzesi" Solda, İç Mekân Tavan Görüntüsü / Sağda, Dış Mekân Tavan Görüntüsü. ....	42
Resim 11. Tracey Emin "I know, I know, I know", 2007, Beyaz ve Mavi Neon, 261, 3 x 112, 7 cm. 2007. ....	62
Resim 12. Anı/Bellek I Sergi Broşürünün Kapağı. ....	67
Resim 13. 57. Venedik Bienali 2017, "Çın", Cevdet Ereğ. ....	75
Resim 14. Güneş Terkol, "The Girl Was Not There", 2016, 32. Sao Paulo Bienali. ....	78
Resim 15. Cevdet Ereğ, <i>Bir Ritim Mekânı-Meşru İlişki</i> , 2016, Karışık Medya, Mimari Eklemler, Boyutlar ve Süre Değişken, Cockatoo Adası'ndan Yerleştirme Görüntüleri, 20. Sydney Bienali. ....	79
Resim 16. Nevin Aladağ, "Jali", Seramaik Heykel, Documenta, 2017. ....	81
Resim 17. Ahmet Öğüt, "United" (Müşterek), Gwangju Bienali, 2 Eylül-6 Kasım 2016. ....	82
Resim 18. Larry Bell (b.1939), Pacific Red II , 2017'nin montaj görünümü . Lamine cam, yirmi dört 72 x 96 inç (182, 9 x 243, 8 cm) panel ve yirmi dört 72 x 48 inç (182, 9 x 121, 9 cm) panelleri. ....	83
Resim 19. Gülsün Karamustafa, "Duvar Örlürken", 2003, Video, 8. Havana Bienali. ....	85

## VIII

- Resim 20. Erkan Özgen, “Purple Muslin”, Video, 16 Haziran–4 Kasım 2018,  
Manifesta..... 87
- Resim 21. Godfried Donkor, “Olympians”, 2017-2018, Dak'Art: Afrika Çağdaş  
Sanat Bienali, Dakar, 2018 Montaj Görünümü. Fotoğraf, Oumy Diaw. .... 89
- Resim 22. Aya İrini Genel Görünüm, 1. Uluslararası İstanbul Bienali, 1987. .... 93
- Resim 23. Michelangelo Pistoletto, Paçavralı Venüs, 1967, Alçı, Kumaş  
Paçavraları, 180x180x70 cm. .... 94
- Resim 24. Burhan Doğançay, Mavi Senfoni, 1987, Karışık Teknik, 165x284 cm..... 95
- Resim 25. Oskar Kokoschka, Heykelcikli Otoportre, 1966, Taşbaskı, 65x85 cm..... 96
- Resim 26. Robert Malaval, Malaval’ın Portresi, 1980..... 97
- Resim 27. Cevat Dereli, Natürmort, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1961, 65x53 cm. .... 99
- Resim 28. Fahrelnisa Zeyd, Soyut, 1958, Tuval üzerine Yağlıboya, 128x103 cm..... 99
- Resim 29. Zeki Faik İzer, Figür, 1930, Tuval üzerine Yağlıboya, 60x50 cm..... 100
- Resim 30. Ali Avni Çelebi, Büyükada, Tuval Üzerine Yağlıboya, 76x85 cm. .... 101
- Resim 31. Anne- Patrick Poirier, Geçmiş, kültür yalnız uluslararası turizmin malı  
olmaz, 1989. .... 103
- Resim 32. Serhat Kiraz, Dinlerin Tanrısı- Tanrının Dinleri, 1989, Cam, Mum, Neon  
Toprak, Kitap, Dikenli Tel. .... 104
- Resim 33. Erol Akyavaş, Aya İrini için Vitray Çalışması, 1989, Tuval Üzerine  
Yağlıboya. .... 104
- Resim 34. Gülsün Karamustafa, Ayasofya Müzesi, Çifte Hakikat, 1988,  
190x170x170 cm. Ayasofya Müzesi. .... 105
- Resim 35. Sarkis, Ayasofya Müzesi / Hazine Binası için Avize Projesi, 1989, Demir  
ve Neon, 220x118 cm..... 106
- Resim 36. Sol Lewitt, Duvar Deseni, Simetrik Piramit, Süperpoze Gri Mürekkep  
Tabakaları, New York, Eylül 1986. .... 107
- Resim 37. Luigi Campanelli, Ritmik, 1989, (Diptik) Tuval Üzerine Yağlıboya,  
130x300x15 cm..... 108
- Resim 38. Alberto Abate, Gezinler Kadını, 1987, 100x120 cm. / Şafak Bekçisi,  
1988, 100x120 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya. .... 109
- Resim 39. Alfonso Albacete, Adsız, 1985, Tual Üzerine Akrilik, 130x200 cm..... 110

Resim 40. Miguel Angel Campano, Omphalos IX, 1984, Tuval Üzerine Yağlıboya, 245x195 cm.....	110
Resim 41. Bedri Baykam, 1985, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x190 cm. ....	111
Resim 42. Rainer Mang, Krizlerin Balesi, 1988, Alüminyum ve Gazetelerin Matrisi, 17 Parça, 720x610x325 cm. ....	112
Resim 43. Olaf Metzel, Sezonun Açılışı, 1984, Kömür, Beton, 210x110x40 cm. Galeri Neueudorf, Frankfurt.....	113
Resim 44. Norbert Pümpel, Nesnelere ve olayların düzen öğeleri olduğu mekân/zaman süreli dizisi, 1977, kurşun kalem, renkli kalem dokulu kâğıt üstüne, 58, 5x87 cm.....	113
Resim 46. GÜN, 1989, Tuval Üzerine Akrilik, Kolaj, Kalay.....	115
Resim 47. Selma Gürbüz, Üçlü, 1988-1989, Demir, 87x71, 160x100, 157x129 cm. ..	116
Resim 48. Jan Fabre, Küvet, Murano Camı, 1989, 16.15x4.5 m.....	118
Resim 49. Absalon, Hücre No: 5, Ahşap, Mukavva Beyaz Boya, Neon, Pleksiglas, 1991, 215x280x180 cm. ....	119
Resim 50. Hale Tenger, Böyle Tanıdıklarım Var II / Ayrıntı, Pirinç, 1992. ....	120
Resim 51. Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye, Feshane, 3. Uluslararası İstanbul Bienali, 1992. ....	120
Resim 52. Christian Boltanski, Gölgeler, Karışık Teknik, 1990. ....	121
Resim 53. Shirin Neshat / Allah'ın Kadınları, 1993-1995, Fotoğraf Üzerine Mürekkep, 5 adet.....	123
Resim 54. Joseph Beuys, Keçe Takım Elbise, 1970, 170x100 cm. ....	124
Resim 55. Richard Wentworth, Yayılma, 1995, Çeşitli Seramik ve Porselenler.....	125
Resim 56. Semiha Berksoy, Aya İrini, 1997.....	126
Resim 57. Egle Rakauskaitė, “Tuzak, Cennetten Kovuluş”, Canlı Heykel, 1995. ....	127
Resim 58. Halil Altındere, Tabularla Dans, 1997.....	128
Resim 59. Gavin Turk, Kamuflaj (Kendi Portresi), 1998, Ters Renkli Baskı, 90x90 cm. ....	129
Resim 60. Ömer Uluç, Bir Türden, 1999, Karışık teknik. (Değişebilir Ölçüler).....	130
Resim 61. William Kentridge, Ölçülülük, Oburluk ve Yaşlanma, 1991, Kâğıt Üzerine Füzen ve Pastel. ....	131
Resim 62. Rirkrit Travanija, Mahalle Sineması, 2001.....	133

Resim 63. Gabriel Orozco, Darphane-i Amire, 7. Uluslararası İstanbul Bienali, 2001.....	133
Resim 64. Lee Bul, “Sessizlik, Sürgün, Kurnazlık+Mucize Duygusu”, Yerebatan Sarnıcı, 2001.....	134
Resim 65. Kemal Önsoy, “Gel Gözlerimden Ağla”, 2001. ....	135
Resim 66. Anya Gallaccio, En Yeşil Güneşte Daha Yeşil Pişen Yeşil, 2001.....	136
Resim 67. Michael Lin, Platform, 2001, Aya İrini. ....	136
Resim 68. Monica Bonvicini, Cehenneme Giden Merdiven, 2003, 4 Numaralı Antrepo.....	139
Resim 69. Doris Selcedo, Yerleştirme, 47/ İsimlessiz, 2003. ....	140
Resim 70. Walter Obholzer, Blot Streamer 17, 2001, Aliminyum Üzerine Tempara, 200x270 cm.....	141
Resim 71. Michael Riley, Bulut Serisi (detay), 2000. ....	141
Resim 72. Bjorn Melhus, Bazen, Video, 2002.....	142
Resim 73. Alexander Ugay, Teksaslıyız, 2002 – 2005, 22 Siyah-Beyaz Fotoğraf, Tütün Deposu.....	144
Resim 74. Hala Elkoussy, Periferik, 2005. C Baskılar, 300 x 240 cm. ....	145
Resim 75. Şener Özmen, İstanbul Guide, 2005. Kitap. ....	145
Resim 76. Hüseyin Alptekin, H-Olgusu: Atlar ve Kahramanlar, Karışık Teknik. ....	146
Resim 77. AES+F, Son Ayaklanma 2, Antrepo No.3.....	148
Resim 78. Kutluğ Ataman, “Tanıklık”, 2007, Video Projeksiyondan Bir Kare. ....	149
Resim 79. Atom Egoyan, “Auroras”ta farklı ırklardan yedi kadın, Aurora Mardiganian’ı canlandırıyor.....	149
Resim 80. Chen Hui-Chiao, Burada ve Şimdi, Antrepo No.3 .....	150
Resim 81. Cao Fei, Second Life, Video Enstalasyon. ....	151
Resim 82. Canan Şenol, İbretnüma, 2009, Antrepo No.3.....	153
Resim 83. Vyacheslav Akhunov, <i>Anıtsal Propaganda Konulu Lenin Planı</i> , 1975- 1985.....	154
Resim 84. Mladen Stilinović, Yemekli Çalışmalar, 1978-2009, 3 Numaralı Antrepo. ....	155
Resim 85. Martha Rosler, <i>Balonlar, Savaşı Eve Taşımak: Güzelim Ev</i> , 1967–72 Serisinden. ....	156
Resim 86. Kutluğ Ataman, jarse, 2011. ....	157

Resim 87. Dani Gal, <i>Tarihi Plak Arşivi</i> , 2005, Vinil plaklar, Çeşitli boyutlarda. ....	157
Resim 88. Eylem Aladoğan, <i>Ruhunu Dinle, Kanım Her An Çekilebilecek Demir Tetiklerin Şarkısını Söylüyor</i> , 2009–11. ....	158
Resim 89. İpek Duben, <i>Manuscript 1994</i> , Ayrıntı, (39.04 x 30.05) cm. / Akrilik Boya, Kola Hamuru, Parşömen, Canson Kâğıt. ....	161
Resim 90. Halil Altındere, <i>Harikalar Diyarı</i> , Şubat 2013. ....	162
Resim 91. Wouter Osterholt-Elke Uitentuis, <i>İnsanlık Anıtı- Yardım Eden Eller</i> , 2011/2013. ....	163
Resim 92. Adrian Villar Rojas, <i>Tüm Annelerin En Güzeli, Mekâna Özgü Enstalasyon, Organik ve Organik Olmayan Malzemeler</i> . ....	164
Resim 93. Christine Taylor Patten, <i>Mikro/Makro 1001 Çizim</i> , 1998-2015, Karga Tüyü Kalem ve Kâğıt Üzerine Mürekkep. ....	165
Resim 94. Bracha L. Ettinger, <i>Solda, Defterleri, Sağda, Eurydice n.37</i> , 2001, Tuval Üzerine Yapıştırılmış Kâğıt Üzerine Yağlı boya, Fotokopi Tozlu Elektrostatik Baskı, Pigment ve Küller. ....	166
Resim 95. Tsang Kin-Wah, <i>Dördüncü Mühür – O Gayesiz ve O İkinci Defa Ölmek İstiyor</i> , 2010. ....	168
Resim 96. Solda, Nick Ut, <i>Siyah-Beyaz Fotoğraf</i> , 1972. Sağda, Adel Abdessemed, <i>Feryat, Fildişi</i> , 2013. ....	169
Resim 97. Erkan Özgen, <i>Harikalar Diyarı</i> , 2016, Video Karesi. ....	169
Resim 98. Latifa Echakhch, <i>Silinen Kalabalık</i> , 2017, Ayrıntı. ....	171
Resim 99. Alejandro Almanza Pereda, <i>Boşluk Korkusu (İlkbahar Sahnesi #2)</i> , 2017. ....	171
Resim 100. Evim Evim Güzel Evim, 2017, Video Karesi. ....	172
Resim 101. Leander Schönweger, <i>Ailemiz Kaybetti/Kayboldu</i> , 2017. ....	173
Resim 102. Prof. Dr. Hüsamettin Koçak. ....	176
Resim 103. Prof. Mehmet Kavukcu. ....	182
Resim 104. Bedri Baykam. ....	199
Resim 105. Yusuf Taktak. ....	216
Resim 106. Denizhan Özer. ....	226
Resim 107. Beral Madra. ....	247
Resim 108. Ali Şimşek. ....	280

**ÖNSÖZ**

Bu tez çalışması, 1850 sonrası değişen sanat fikri ve sanat ortamı hakkında bilgi vererek, Gustave Courbet'in ilk kişisel resim sergisinden başlamak üzere, Türkiye'deki sergileme geleneğindeki değişim evrelerini görmemiz açısından önemlidir. Türkiye'deki sergileme geleneğinde ilk başlarda sanatçılar birleşip karma sergi şeklinde ilerlemekte iken daha sonraki dönemlerde karma sergiler, bir "kavram veya tema" üzerinden gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Sergileme geleneğinin topluma sunulma aşamalarındaki gelişmeler, bu aşamada sanat piyasasının gelişim evreleri ve bienallerin devreye girme aşamasına kadar ki dilimini kapsayan süreç izlenmektedir. Bu süreçle birlikte, çağdaş sanat, güncel sanat, modern sanat, küratör ve bienal kavramları ele alınarak, bu kavramların Türkiye'de aktif hale gelmeleriyle birlikte sanat ortamında yaşanan gelişmeler izlenmektedir. Çalışma; Bienallerin çıkış noktası olan Uluslararası Venedik Bienali ile başlayan ve ilerleyen bienal tarihini ve Uluslararası İstanbul Bienalinin 30 yıllık geçmişinin okunması açısından önemlidir. Çalışma, Türkiye'de 1987 yılından bugüne bienallerin, devreye girmesiyle sanat ortamına yansımalarını ve beraberinde getirdikleri değişiklikleri görmemiz açısından önemlidir. Son olarak sanatçı, küratör, sanat eleştirmenleri ile yapılan görüşmelerle bu sürecin genel değerlendirilmesi yapılarak genel bir öngörüye sahip olmamız amaçlanmıştır. Çağdaş sanat; bienal, küratör, sanatçı ilişkisi içerisinde değerlendirilerek, Türkiye sanat ortamının bugün geldiği son nokta hakkında bilgi vermektedir.

Bu çalışmanın her aşamasında, ihtiyaç hissettiğim her anda engin tecrübesi ile yolumu aydınlatan saygıdeğer hocam ve danışmanım Doç. Evren KAVUKCU'ya sanatta yeterlik eğitimimde emeği geçen hocalarım, Prof. Mehmet KAVUKCU'ya, Doç. Muhammet TATAR'a, Prof. Dr. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN'e, Prof. Dr. Hüsamettin KOÇAN'a ve sanatçı Yusuf TAKTAK ve Bedri BAYKAM'a, küratörler Beral MADRA, Denizhan ÖZER ve Vasıf KORTUN'a, sanat eleştirmeni Ali ŞİMŞEK'e vermiş oldukları desteğe, ilgi ve anlayışlarına, her zaman yanımda olan aileme ve bu süreci birlikte geçirdiğim varlığından güç aldığım yeğenim, Rüzgar Özdemir ÇELEBİ'ye sonsuz teşekkürler...



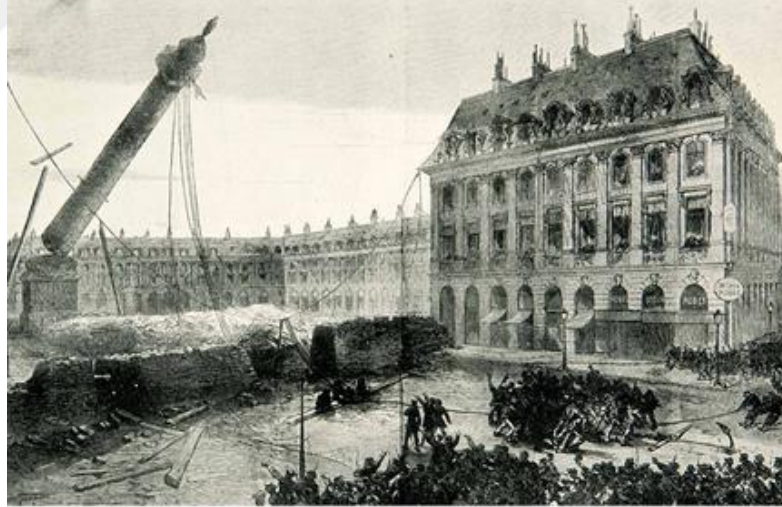
## GİRİŞ

1850 sonrası ortaya çıkan Romantizm ile birlikte sanatçı iç dünyasına yönelmeye başlamıştır. Duyguların ön planda tutulduğu Romantizm, Neo-Klasizm'in katılığının arkasından her ne kadar tepki olarak doğmuş olsa da ortak özellikleri vardır. Ressamlar, heykeltıraşlar, şairler, yazarlar ve besteciler tarafından farklı yorumlanan Romantizm, değişken bir akım olarak gelişmiş ve 19. yüzyılın sonlarına kadar sürmüştür ve döneminin devrimci ruhlarını temsil etmiştir. Romantik sanat, sanatta geleneksel olan her şeyi reddederek değişen ve gelişen dünyayı kabullenme mücadelesiyle ortaya çıkmıştır. Daha önceki sanatçılardan farklı olarak, duygularını, ideal güzellik anlayışıyla hayal güçlerini ön planda tutarak zengin fırça darbeleri ve canlı renklerle kendilerini ifade etmişlerdir (Hodge, 2013: 56). 19. yy. başlarında Romantizmle başlayan sanatın özerkleşme süreci, modernist estetik ve modernist eleştirinin yarattığı devrimler ile ortaya çıkmıştır (Artun, 2017a: 1). Bu durum Modernizm süresince etkili olacak; sanatçının özgürleşmesi, 19. yüzyıl Salon Sergilerinin Akademi'nin ve Devletin idaresinden çıkarak sanatçıların iradesine geçmesi, bu sergilerin yerini bağımsız ve kişisel sergilere bırakması, galeri sisteminin oluşması, müzelerin sayısının artmaya başlaması, sanat piyasasının oluşumu, sanat eseri sergileme şeklinde değişiklikler gibi birçok gelişmeyi beraberinde getirmiştir.

Bu özerkleşme sürecinde, Realizm (Gerçekçilik), Romantizme tepki olarak Fransa'da ortaya çıkmıştır. Romantizm'den etkilenmiş ancak Romantizm'in duygusallığının yerine zamanla gerçekçilik hâkim olmuştur. Gerçekçilik, sanatı ve sanatçıyı burjuva zevklerinden uzaklaştırmayı amaçlamış ve toplumun insan yaşamı üzerindeki rolünü sorgulamıştır. Resimlerinde konuları idealize edilmiş manzaralar için değil, gerçek doğada resmetmişlerdir. Gerçekçiliğin, önemli temsilcileri arasında Gustave Courbet ve Edouard Manet'i sayabiliriz. Sanayi Devrimi'nin etkisiyle hızlı bir şekilde gelişen teknoloji sayesinde gerçeklik üzerine yepyeni bilgiler edinilmiştir. Sanatçılar, hem gerçeği en doğal haliyle yansıtmaya hem de toplumsal gerçekleri resmin içine katmaya çalışmışlardır (Özdemir, 2014: 38).

19. yüzyılın ortalarında, Gustave Courbet, Honore Daumier ve Jean François Millet'in içinde bulunduğu "Realizm" Çağdaş Batı resminin oluşmasına ilk adım olarak görülebilir. Bu üç sanatçı salonlarda sergilenen resimlerin aksine Paris'in hızla modernleşen kent ve kırsal yaşamını anlatan, eleştirel, samimi, içerik açısından zengin

yaşayan sanatı benimsemişlerdir (Yılmaz, 2015, 1). Fransa'daki devrimci dönemde sanatçı Gustave Courbet, Marx'ın "Komünist Manifesto"sunun (1848) hemen ardından "Realist Manifesto"sunu (1851) kaleme almıştır. Manifesto genel olarak, toplumu değiştirme, özgür ve sosyalist bir geleceğe doğru yöneltme istek ve inancını kapsamaktadır. Courbet, 1871'de Parisli sanatçıları "müzelerin ve sanat koleksiyonlarının yönetimini ele geçirmeye" çağırmıştır. Ona göre bunlar, "her ne kadar ulusun mülkü olsalar da hem maddi hem de manevi bakımdan gerçek anlamda sanatçılara aittir. Courbet'in bu düşüncesi ekonomik çerçevedeki uygulama değişimine verilmiş bir cevaptır. Kapitalist kurumların elindeki sermayenin aktarımı yeni bir sınıf oluşturmuştur. Bu sınıf, varlığını ve gücünü göstermek için salon sanatı üretimine büyük yatırımlar yapmıştır. Burjuvazinin kontrolünde 19. yy.'da ortaya çıkan bu yeni sergi mekânları, kiliseden ve monarşiden bağımsız işlemiştir (Apostol, 2015: 1). Bu salonlar kendi içinde şekillenerek, sanat üzerinde önemli bir güç olarak söz sahibi olmuşlardır. Ancak sanatın, üretim aşamasında ve sergilenme aşamasında da özgür ve bağımsızlık sürecinin bir başlangıcı olarak görülebilir.

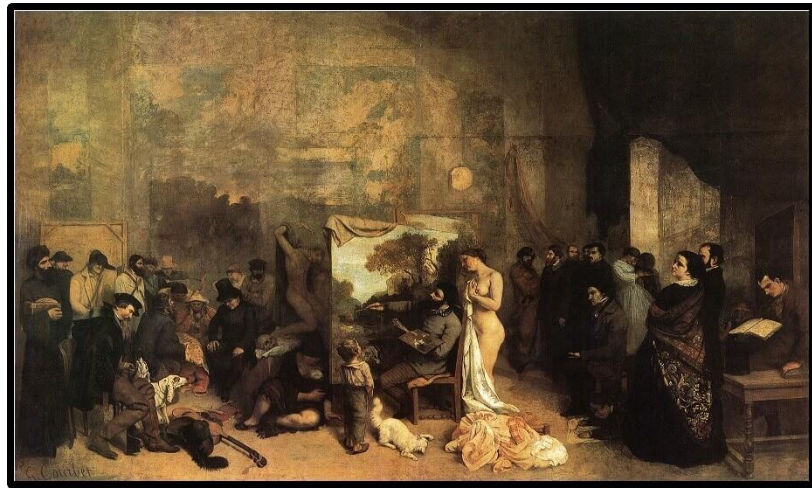


Resim 1. Vendôme Sütunu'nun yıkılışı, 1871.

Courbet'in, emeği, seks işçilerini, köylüleri resmettiği anıtsal tuvaleri, (Resim 1) 1871'de Emperyal Vendôme Sütunu'nu yıkan Komüncülere verdiği destek ve Komün Konseyi'nde kültür komiseri olarak oynadığı rolle, salon sistemine ve bu sistemin desteklediği siyaset sınıflarına meydan okumuştur. 19. yy.'ın ikinci yarısında, Realist hareketin öncülüğünde sanatçı öznelliğinin sanat işçisine ve eylemciye dönüşmesi günümüzde hala sanat ile toplum arasındaki ilişkiyi tanımlamaya devam eden ilk dönüm

noktasıdır. Sanatçılar toplumsal değişim istekleri doğrultusunda, bir işçi sınıfı hareketiyle birlik içinde olmuşlardır. Politik bir eylem niteliğindeki bu tavır burjuvazinin işçiler üzerindeki ezici gücüne ve burjuva sanat kurumlarına karşı tepkinin ilk örneklerden biridir. Sanatsal pratiklerin ötesine geçen sanatçının, politik olarak bir karşı güç rolünü üstlendiği söylenebilir (Apostol, 2015: 1).

Courbet'in 1849 tarihli "Ornans'da Cenaze Töreni" tablosu ve İkinci Dünya Savaşı sırasında Dresden Müzesi'nde hasara uğrayan ünlü "Taş Kıranlar" adlı tablosu, 1850 Paris Salon Sergisinde, ilk sergilendikleri zaman, "Skandal" olarak nitelendirilmiş ve tartışmalara yol açmıştır. "Taş Kıranlar" adlı tablosu bir akıma tek başına öncülük eden bir tablo olarak Courbet'in güncel olanı tarihsel bir bütünlüğe taşıdığı bir tablodur. 1855 yılında yaptığı "Atölye" adlı tablosu, seçiciler kurulunca geri çevrilmiştir. Courbet bunun üzerine Endüstri Sarayı'nın yanında, serginin yapıldığı salonun karşısında masraflarını kendisinin üstlendiği birkaç metre karelik bir sergileme mekânı yaptırmıştır. Bu mekânda "Atölye" adlı tablosunun da yer aldığı toplam 40 tablodan ve 4 desenden oluşan ilk kişisel sergisini düzenlemiştir (Özsezgin, 1977: 20). Courbet'in açmış olduğu sergi ilk kişisel resim sergisi olarak, kendinden sonraki sergilere öncülük etmiştir. "Atölye" isimli tablosunda 30 ayrı figür yer almaktadır (Resim 2). Üç aylık bir çalışmanın sonucudur. Bu tablonun sanatçının diğer tablolarından farklı bir öneme sahip olmasının nedeni, hem dünyadaki ilk kişisel sergiye sebep olması, hem de sanatçının "Milletlerarası Sergiye" başkaldırısının sembolü olmasıdır.



Resim 2. Gustave Courbet, Sanatçının Atölyesi, 1855, Tuval Üzerine Yağlıboya, 359×598 cm, d'Orsay Müzesi, Paris.

Courbet 1855 yılında “Uluslararası Paris Sergisi” için çalıştığı büyük tablosu ile ilgili düşüncesini; “*Oldukça esrarengiz. Yorumlayabilene iyi şanslar.*” cümlesiyle ifade etmiştir (Çiçek, 2016: 1). Sanatçı 1867 yılında da aynı stratejiyle devam ederek, evrensel sergiye dört tablosunu ayırırken, Alma köprüsü yakınında inşa ettirdiği bir pavyonda, geri kalan 132 tablosunu sergilemiştir (Wat, 1999: 59). Sanatçı kendi imkânlarıyla açmış olduğu sergilerle kendini tanıtmaya ve isminin yayılmasını sağlamıştır. 19. yy.’da Akademinin savunduğu Romantizm ağırlıklı temaları eleştiren Gustave Courbet, Edouard Manet, Claude Monet gibi sanatçıların yapıtları “Salon” tarafından reddedilmiştir. Bununla birlikte akademizme alternatif sanatçıların giderek artması akademik-sanatçı çekişmesinin ilk örneklerini oluşturmuştur. 20. yy. başlarında Modernizmin temsilini, kentsel temalarla ve endüstriyel süreçlerle ifade eden birçok sanatçının yanı sıra, hızla büyüyen kentleşmeye ve endüstrileşmeye tepki gösteren birçok sanatçı olmuştur (Kalkan, 2012: 126). Bu süreçte öne çıkan isimlerden biri olan Manet’in resimleri sürekli skandallar yaratmış ve eleştirilere ve tartışmalara neden olmuştur. “Kırda Yemek” adlı eseri 1863 Paris Sanat Fuarı’nın jürisi tarafından müstehcen bulunduğu için reddedilmiştir. Salonun jürisi bu çalışmayla birlikte yaklaşık 3.000 eseri daha reddedince imparator III. Napolyon’un emriyle, “Reddedilenler Salonu” adı altında bir salon açılmış ve resimler orada sergilenmiştir (Resim 3).

Modernleşme sürecinin izlenimcilikle hissedilmeye başlayarak, Fransa’da Modernizm’in ilk temsilcisinin “Kırda Öğle Yemeği” adlı tablosuyla Manet olduğu kabul edilmektedir. Bu şekilde görülmesinin sebebi sanatçının cesur bir kompozisyon kurgusu denemesidir. Aslında sanatçı geleneksel bir kompozisyon kurgusunu ele alırken aynı zamanda çağdaş bir içerikle sentezlemiştir. Modernizm sürecini etkileyen iki önemli unsur arasında; 1789 Fransız Devrimi ve 19. yy.’da ki İngiliz Sanayi Devrimi’nin etkileri bulunmaktadır. Bu iki önemli toplumsal olay her alanda olduğu gibi sanatta da değişimlere sebep olmuştur (Yılmaz, 2006: 18). 19. yy.’ın ikinci yarısında bilim mantıkla güncelleşmiştir. Fizik, Biyoloji gibi bilim dallarının laboratuvar ortamına girmesiyle bilimsel gelişmeler hızlanmıştır. Bu gelişmeler sanatta da etkisini göstererek, 19. yy.’ın sonları ve 20. yy.’ın başlarında sanatta Modernizm, ressamların dünyayı gördükleri gibi temsil etmeyi bırakmalarıyla hızlanmıştır (Özdemir, 2014: 41). Bu bağlamda Fovizm, Dışavurumculuk, Kübizm, Fütürizm, Dada, Sürrealizm gibi modern akımlar ortaya çıkmıştır.





Resim 3. Edouard Manet, Kırdaki Öğle Yemeği, 1863, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 214x270 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Dada'nın öncü sanatçılarından Duchamp'ın 1910'larda ortaya attığı 'hazır-nesne' olgusu, özellikle 1917 tarihli "Çeşme" adlı eseri Kavramsal Sanatın temellerini oluşturmaktadır. Duchamp'ın sıradan bir nesneyi sanat olarak sunması sanatın düşünsel boyutuna dikkat çekmektedir. Bu çalışma sanat olgusunda yeni bir önerme olarak, 20. yy.'ın Avangart ruhunun bir simgesi olma özelliğini taşımaktadır. Duchamp, 20. yüzyıl Avangardı içinde Picasso, Matisse, Maleviç, Mondrian gibi sanatçıların soyuta yönelen biçimci Modernist Avangart geleneğine karşı bir duruş sergilemektedir. Duchamp'ın 'Avangart içinde (daha) Avangart' ve 'Postmodern öncesi Postmodern' anlayışındaki tavrı 1950 sonrası sanat anlayışlarını önemli ölçüde etkilemiştir (Antmen, 2012: 193-194). Duchamp'ın 'çeşme' adlı eseri sanatta bir kırılma noktası olarak görülmekte ve sanatın ne olduğu, estetik değerlerinin ne olduğu gibi tartışmalarla birlikte sanatın düşünce ve kavram boyutunu öne çıkartarak birçok soruyu beraberinde getirmiştir.

1950'li yıllarda belirli bir sanatsal yaklaşıma bağlı olmaksızın oluşan çağdaş sanat anlayışıyla, örneğin; resmin diğerlerine olan egemenliğine son vererek, resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf gibi farklı disiplinleri bir araya getirmiş, çoğulcu bir sanat anlayışı oluşmuş ve yaygınlaşmıştır (Antmen, 2012: 277). 1850'lerden 1950'li yıllara kadar yaklaşık 100 yıllık bir sürecin getirmiş olduğu değişimler ve gelişmeler birçok alanda olduğu gibi sanatta da dönemsel olarak farklı dinamiklerle kendini göstermiştir. Yaşanan

sosyo-ekonomik durumlar, teknolojik gelişmeler, I. Dünya Savaşı, II. Dünya Savaşı vb. durumlar sanatı etkileyen faktörler arasındadır. 1950’li yıllardan başlayarak ve küreselleşmenin de etkisi ile birlikte sanat alanında uluslararası bir sanat ortamı oluşmaya başlamıştır. Bu durum; Çağdaş sanat nedir? Çağdaş sanat, Modernizm ilişkisi nedir? gibi pek çok soruyu beraberinde getirmiştir. Çağdaş sanat bağlamında bu durum kendisini; müzelerde, galerilerde, koleksiyoner yapısında, sergileme geleneğinde de hissettirmiştir. Ayrıca günümüzde şirketlerin sanata yatırım yapmaya başlamaları ile sanatın özelleşmesi söz konusu olmuştur. Sanat piyasası uluslararası bir yapılanma içerisinde ilerlemeye başlamış ve şekillenmiştir. 1850’li yılların “Uluslararası Büyük Salon Sergileri ve Fuarları” yerini Çağdaş sanatın temsili sayılabilecek bienallere bırakmıştır. Bienaller, ilk olarak 1895 yılında düzenlenen Venedik Bienali’nden günümüze artarak çağdaş sanat ortamında uluslararası düzeyde önemli bir yer edinmiştir. Türkiye ise bu sürece, ilk olarak 1987 yılında gerçekleştirilen 1. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri ile birlikte girmiştir. Ayrıca 1990’lı yıllardan itibaren Türkiye’de çağdaş sanat/güncel sanat tartışmaları yer almıştır. Aralarındaki ilişki ideolojik bir tercih olarak veya İngilizce’den Türkçe’ye çeviri durumundan kaynaklı birbiri yerine kullanılan kavramlar olarak kendini göstermiştir.

Sanat ortamında Uluslararası Bienallerle birlikte, “küratör” kavramı devreye girmiş ve bugün bütün bienallerde ve hemen hemen tüm sergilerde yerini almıştır. Aynı zamanda bienallerle birlikte sanat eseri sergileme geleneğinde uluslararası bir sisteme geçilmiştir. Günümüzde bienaller; ait oldukları kenti öne çıkartan, turizme katkısı olan ve uluslararası çağdaş sanat ortamını yansıtan, sanatçıların uluslararası etkileşimini artıran önemli bir etkinlik olarak söz sahibi durumdadır. Bu süreç uluslararası düzeyde bir aynı andalık ile Türkiye sanat ortamında da genel olarak değişikliklere neden olmuş, bazı tartışmaları ve eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Bunlar arasında; Türkiye çağdaş sanat ortamında çağdaş/güncel tartışması, Türkiye sergileme geleneğinde yaşanan gelişmeler, Uluslararası İstanbul Bienali’nin Türkiye sanat ortamındaki yeri, bienal-sanat piyasası ilişkisi gibi çağdaş sanat ortamını etkileyen unsurlar olarak yerini almış ve sanat ortamında etkili olmuştur. Günümüzde bienal etkinlikleri ve küratör sistemi uluslararası düzeyde sanat ortamına dahil olmuştur. Çağdaş Sanat içerisinde aktif rol oynayan küratörlerin sanat ortamına olumlu olumsuz etkileri zaman zaman tartışmaları beraberinde getirmiştir. Çağdaş sanat bağlamında ele alınan bienallerin bugün uluslararası sanat ortamı hakkında önemli verilere sahip olmakla birlikte, gelecekte



çağdaş sanat ortamı hakkında ve ait oldukları ülkelerin tarihlerinin okunabilmesi açısından da oldukça önemli bir veri haline geleceği düşünülmektedir. Sanat ortamındaki gelişmelerin bundan sonrada farklı dinamiklerle değişebileceği ortadadır. Ancak bu çalışmada; içinde bulunduğumuz dönemi de kapsayan çağdaş sanat ortamının, Türkiye'ye yansımalarının özellikle Uluslararası İstanbul Bienalleri üzerinden değerlendirilmesi amaçlanmıştır.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### ÇAĞDAŞ SANAT VE SANAT PİYASASINI ŞEKİLLENDİREN UNSURLAR

#### 1.1. ÇAĞDAŞ SANATA GENEL BİR BAKIŞ VE ETKİLEŞİMLERİ

##### 1.1.1. Çağdaş Sanat Nedir?

“Çağdaş Sanat Nedir?” sorusu özellikle sanat dünyası içinde, çeşitli kurumlar, dergiler, eleştirmenler, tarafından sorgulanmaktadır. Bugün bulunduğumuz dönemi de içine alması açısından özellikle üzerinde durulmakta ve sorunsallaştırılmaktadır. Çağdaş Sanat oldukça geniş kapsamlı bir dönemi ifade etmektedir. Bu bağlama bağlı olarak belirli bir tür sanat yapıtında belirli bir estetik anlayışı, tarihsel bir sanat dönemini, sergilemenin bir yolu, bir müzenin içinde özel bir bölümü hatta alışkanlıkları, zevkleri ve sanat piyasasının daha yüksek kademelerini, fiyatlarını kapsamaktadır. Postmoderne hükmeden bir kategori olarak karşımıza çıkmakta ve günümüzde tartışılmaktadır (Esanu, 2012: 5). Modernizmden sonraki dönem çağdaş sanat olarak nitelendirilmektedir. Bu bağlamda postmodernizm, modernizmden beslenen bir yapıya sahiptir. Çağdaş sanatın ise; postmodernizmi de içine alan ve içinde bulunduğumuz zamanı da kapsayan, daha güncel olan bir dönemi ifade ettiğini düşünebiliriz. Bununla birlikte Postmodernizm - Çağdaş Sanat karşılaştırmasının yanı sıra karşımıza üçüncü bir boyut olarak, Çağdaş Sanat - Güncel Sanat ikilemi çıkmaktadır.

“Çağdaş Sanat” farklı ülkelerde farklı başlangıç tarihleriyle kendini göstermektedir. Los Angeles’taki MOCA 1940’tan sonraki çalışmaları dikkate alırken, Londra’daki Tate Modern de bulunan çağdaş eserleri 1965’ten sonra yapılmıştır. Kristine Stiles ve Peter Selz’in kaynak kitabı Theories and Documents of Contemporary Art’ın başlangıç noktası 1945 tarihidir. Ülkelerin çağdaşlık anlayışı farklılık göstermekle birlikte ağırlıklı olarak 1990’ların başlarında ortaya çıkan bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır (Artun-Örge, 2014: 8). 1990’lı yılların sanatını etkileyen en önemli şeyler arasında Foucault’nun, Deleuza ve Guattari’nin ve Baudrillard’in çevirilerinin olduğu ve temel bir dönüşüm noktasını oluşturduğu söylenebilir. Sadece Türkiye’de değil 90’lı yılların Avrupa sanatında da etkili olmuştur. Batı Avrupa’da büyük sermaye destekleriyle bu tip sergiler yapılırken Türkiye’de sanatçıların kendi çabalarıyla sergiler yapılmıştır (Çalikoğlu, 2008:

22). Avrupa’da yaşanmış olan değişim Türkiye ile aşağı yukarı aynı döneme denk gelerek, 80’li yıllardan bir kopma oluşmuştur. Kurumsal ve kavramsal düşünme biçimleri ve uygulama şekilleri bu yıllarda kendini göstermeye başlamıştır. 80’li yıllarda enstalasyon yapılıyor olsa da 90’lı yıllardan sonra net bir şekilde görülmeye başlamıştır (Çalikoğlu, 2008: 25). Çağdaş sanat genel olarak; yeni medya, dijital görüntü, sürükleyici sinema, ulusal kimlikler, yeni enternasyonalizm, ilişkisel estetik, post prodüksiyon sanatı, remiks kültürlerini vurgulamaktadır (Smith, 2006, 683).

1980’lerin ortasından itibaren Ankara ve İstanbul’da yer almaya başlayan, uluslararası bienaller, sanat etkinlikleri ve ulusal düzeydeki “Yeni Eğilimler” ve “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” gibi sergiler genel sanat algısını etkilemiştir. Fakat bu yenilikler o dönemde “modern” adı altında nitelendirilmiştir. Batı’da 1970’lerde yükselmeye başlayan 1980’lerde iyice yer edinen postmodern ve çağdaş (güncel) gibi kavramlar Türkiye’ye 1990’lı yıllarda girmiştir (Yılmaz, 2012: 36). 1980’li yılların sonunda değişen sanat ortamının etkileri Türkiye’de de kendini göstermeye başlamış ve 1990’lardan sonra belirgin hale gelmiştir. Sanatçılar, toplum, gelenek, yerellik, otorite gibi değerlere karşılık içerik ve biçim açısından belirgin bir şekilde yenilik arayışlarına girmişlerdir (Çalikoğlu, 2008: 8). Bu durum kendisini 1984 yılında Uluslararası 14. İstanbul Festivali kapsamında düzenlenen “1. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” adlı sergide hissettirmiştir. Sergi, Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisinde gerçekleştirilmiştir. Katılan Sanatçılar arasında; Hale Arpacı, Mustafa Ata, Tomur Atagök, Bedri Baykam, Handan Börüteçene, Canan Beykal, Cengiz Çekin, Ayşe Erkmen, Âdem Genç, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Hüsamettin Koçan, Füsun Onur, Zekai Ormancı, Sarkis, Yusuf Taktak ve Nil Yalter’in çalışmaları yer almıştır. Bu sergide resmin dışında enstalasyon, kavramsal içerikli vb. farklı çalışmalarda yer almıştır (Yusuf Taktak ile kişisel iletişim, 21 Haziran 2018). Bu yılların başında akademinin soyut-figüratif tartışması yerini enstalasyon – resim tartışmasına bırakmıştır (Çalikoğlu, 2008: 47).

Bu konuyla ilgili tartışmaları Bedri Baykam;

Türkiye iki tane çocuksu kriz yaşadı. Biri figüratif ressamlar ve avangartlar soyutlar kavgası, ikincisi tuval ressamlarıyla mekân düzenlemeciler kavramsalcılar ... avangart sanatçılar olarak bizler başlatmadık. Birini akademisyenler başlattı bize karşı savaş gibi yani niye sizin adınız geçiyor esas sizin yaptığımız saçmalık bizim yaptığımız doğru iş diye, ikincisi de bu Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri daha sonra ikiye bölündü. Öncü Türk Sanattan Bir Kesit Sergisinden, bir grup sırf kavramsalcılar diye ayrıldı ondan sonra da genel olarak onları

destekleyen kimi küratörler yazarlar ve bazı sanatçılar hani siz hala tuval resmimi yapıyorsunuz biz tuvali çoktan aştık gibi bir komplekse giriştiler hâlbuki aynı kişiler sokağa çıkıp Almanya'ya, New York'a, Paris'e, Londra'ya, Washington'a gittiklerinde yine görüyorlar ki dünyanın bütün büyük müzelerinde  ağdaş Sanat adı altında enstalasyon da var kavramsal işler de var ama tuval resimleri de var. Ama dünyada hiç kimse tuval resmi yapmayı bir kompleks haline getirmemiş ... (Bedri Baykam ile kişisel iletişim, 21 Haziran 2018)

sözleriyle değerlendirmiştir. Bugün baktığımızda  ağdaş sanat içinde tuval resmi, enstalasyon, video vb. birçok tekniğin kullanıldığı gözlenmektedir. Sadece farklı sanatçılar açısından değil bir sanatçı bütün teknik ve malzemeyi kullanarak işler yapmaktadır. Bu durumun sebebini Bedri Baykam;

 nk  ana referans noktaları olan batıda bugün de beş yıl önce de on yıl önce de on yıl sonra da tuval resimleri olacak. Tuval hep öldü denilen, fakat dokuz canlı, kimsenin öldürmediği bir yüzey. Neden?  nk  aslında çok iddialı bir olay, asırlarca tuval üzerine resim yapıldıktan sonra, siz tekrar bir gün geliyorsunuz elinizdeki malzemeyle, geçmiş bilginizle ben tekrar bir tuval resmi yapacağım ve 2018 tarihi atacağım, 2019 tarihi atacağım ve bunun yenilikçi bir iş olması lazım beni yansıtması lazım, dönemimi yansıtması lazım şeklinde bir iddia taşıyor. Bugün yapılan her yeni tuval, iş (Bedri Baykam ile kişisel iletişim, 21 Haziran 2018).

cümleleriyle açıklamıştır. Bu tartışmaların bugün yersiz olduğu açıkça gözlenmektedir. Bu süreç sanatçının ifade etme biçimini zenginleştirerek kullanılan malzemenin çeşitlendirilmesini sağlamıştır.

Değişim ile başka bir bakış açısının varlığından ve sanat yapma biçimlerinden söz edilebilir. Fakat bugün, piyasaların yükselmesiyle ve paranın artmasıyla resme olan ilginin tekrar artmaya başladığı söylenebilir.

Emeğin sermayeye formel boyun eğmesinden reel boyun eğmesine geçtiği zaman, kapitalizmin hâkim üretim biçimi olarak kendini göstermesi gibi, sanatlarda da düşünsel veya kavramsal boyutta değil, biçim ve içeriğin formel olanın ve içeriğin kavramsal olana evrilerek ve bununla birlikte değişmesiyle bu gerçekleşti 1990'ların başında." ( alıkoğlu, 2008: 25-27).

Burada kastedilen durum, çalışmada kullanılan malzeme veya içerik ve anlatının karşılığını kavramda bulmasıyla ilgilidir. Çağdaş sanatın getirdiği değişim sürecini ifade etmektedir. Bu durumu sanatçıların sanat eseri üretim aşaması bakımından ele aldığımızda, Ilya Kabakov günümüz sanatçıların durumunu;

Çağdaş sanatçıların bugün önerdikleri projeler ile, geçmişin sanatçıların belirsiz projeleri arasında kökten bir fark var. Örneğin, "Nasıl bir resim yapmak istiyorsun veya ne yapmak istiyorsun?" sorusuna geçmişin sanatçısı sakince "Hele bir başlayalım da sonra bakarız" diye cevap verirdi. "Peki ne zaman bitirmeyi planlıyorsun?" diye sorulunca da "şimdi bir kere bu öyle bir süreç ki..." der ve daha fazla bir şey söyleyemezdi. Oysa bugün projenizdeki en ufak bir belirsizlik alameti, başarısızlık olarak değerlendiriliyor. (Artun ve  rge, 2014: 115)

sözleriyle ifade etmektedir. Burada Kabakov'un bahsettiği durum çağdaş sanatta yapılacak olan çalışmanın tüm evrelerinin planlanarak sistemli bir şekilde ilerlediğinden bahsetmektedir. Çalışmanın sonucunun baştan öngörüldüğü bir süreci kastetmektedir.

Denizhan Özer çağdaş sanat çalışmaları ile ilgili düşüncelerini;

Çağdaş sanat sergilerinin içinde her şey aslında içinde bulunduğumuz iç içe geçmiş, bu döneme ait bu çağın sanatı. O döneme ait eskiden yapılmış empresyonist renkler, doğaya açılanlar vb. Bugün yapılanlara kavram olarak çağdaş sanat diyorlar. Ama bu içinde bulunduğumuz her türlü yüksek teknolojiyi de kullanan, geleneksel yöntemleri de kullanan ama bugünün sorunlarını bugüne ait olan durumu dile getiren bir olgu. Ben çağdaş sanat yaparım resimle yaparım bazı şeyi, bazı şeyi fotoğrafla anlatırım, bazı şeyi enstalasyonla anlatırım bazı konuyu Video Art'la anlatırım (Denizhan Özer ile kişisel iletişim, 20 Haziran 2018).

diye açıklamıştır. Özer, sanatçının günümüzde oldukça geniş bir ifade diline sahip olduğunu belirterek, sanatçının malzeme ve teknik açısından özgür olduğunu ifade etmektedir. Bu konuda bir sınırlandırma ve ayırım yapılmasının günümüzde gereksiz bir tartışma olduğunu söylemek mümkündür. Önemli olan şey, yapılan çalışmanın hangi teknikle olursa olsun, en iyi şekilde aktarılması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çağdaş Sanat, her türlü uygulamaya açık, müzeler, akademik kurumlar, müzayede evleri ve metinler buldukları yakın dönemi kategorilere ayırarak ve kronolojik olarak temsil etmenin kesişme noktasını ifade etmektedir. Önceki dönemleri düşündüğümüzde “modern”e olanların “çağdaş” içinde geçerli olabileceğini, belirli bir süre sonra başka bir kavram karşısında geçmişi temsil etmesi söz konusudur (Artun ve Öрге, 2014: 8-9). Günümüzde çağdaş sanatla ilgili sürecin nereye kadar devam edeceği bilinmemektedir. Belki de şu an çağdaş sanat olarak nitelendirilen bu dönem başka bir kavramla nitelendirilerek çağdaş sanat kendini devam ettirecektir. Ancak günümüzde bu belirsizlik kendini göstermekte olup bu şekilde devam etmektedir.

### 1.1.2. Modern Sanat / Çağdaş Sanat / Güncel Sanat İlişkisi

Türk Dil Kurumu sözlüğünde, “Çağdaş” 1.Aynı çağda yaşayan, muasır. 2. Bulunulan çağın anlayışına, şartlarına uygun olan, modern, muasır. “Güncel” Günün konusu olan, şimdiki, bugünkü, (haber, olay vb.) aktüel (Türk Dil Kurumu (TDK), 1998: a421, 909). “Modern” *Fr. moderne*, Çağa uygun, çağcıl, asri, çağdaş (TDK, 1998: b1574)

şeklinde tanımlanmaktadır. Günümüzde yaygın bir şekilde kullanılan ‘modern’ sözcüğü, Latince’de ‘tam şimdi’ anlamına gelen ‘modo’ ve ondan türetilen ‘modernus’ sözcüğünden gelmektedir. Din olarak Hıristiyanlığın kabul edilmesiyle başlayan yeni dönemi, eski (Roma ve Pagan) dönemden ayırmak için ilk kez 5. yy.’da kullanılan bu sözcük; değişik dönemlerde de içeriği değişerek eski ile yeniye bariz bir şekilde ayırmak için kullanılmıştır (Yılmaz, 2006: 13). “Modern” sözcüğünün kullanılmasının tarihsel açıdan sınırlandırılması karışıklığa neden olabilir. Çünkü tüm sanat akımları ve anlayışlarını dönemine göre modern olarak nitelendirmek bu bakış açısıyla mümkün olabilir. Bu sözcüklerin anlamlarına bakıldığında hepsinin birbiriyle anlam ilişkilerinin olduğu açıkça görülmektedir. Aralarındaki bu karmaşık anlam ilişkisi sık sık tartışmalara ve anlam kargaşasına neden olmaktadır. Bu bağlamda aralarındaki ilişkiyi ve anlam farkını net bir şekilde ortaya koymanın ne kadar mümkün olduğu tartışmalara açık durumdadır.

Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre; “Çağdaş”ın “bulunulan çağın anlayışına, şartlarına uygun olan” ve “modern” anlamları ile “Modern”in “çağa uygun” /çağdaş anlamları birbirini karşılamakta olup hem kelime anlamlarıyla hem de “çağdaşın içinde modern” “modern’in içinde çağdaşın anlamlarını kendi içlerinde barındırmaları bakımından birbirlerini karşıladıkları görülmektedir. Bu yüzden buradaki sözcüklerin kullanımı ile birbirleri yerine kullanılabilecekleri bir durum gözlenmektedir.

“Güncel Sanat” ile “Çağdaş Sanat” ilişkisi ele alındığında, aynı ve farklı olduklarına dair iki görüş ortaya çıkmıştır. Ama şimdiki çağdaş sanat, Batı’da 1980’lere, Türkiye’de ise 1990’lara dayanan çağdaş sanattan farklı bir şey olarak algılanmaktadır. Bunun sebebi daha önceki dönemin “modern” olarak tanımlanmasıdır (Yılmaz, 2012: 37). TDK sözlüğüne göre; “Çağdaş” “aynı çağda yaşayan” ile “Güncel” “günün konusu olan, şimdiki, bugünkü” anlamlarını karşılaştırdığımızda arada şöyle bir fark gözlenmektedir. Çağdaş; aynı çağda yaşayan anlamı ile yaşanan dönemin daha uzun bir dönemini kapsarken, “güncel” günün konusu olan, şimdiki, bugünkü anlamlarıyla içinde bulunulan dönemin daha kısa, daha yakın bir zaman dilimini tanımladığı söylenebilir. Bu açıdan bakacak olursak çağdaş ve günceli ayrı düşünebiliriz. Ancak “Güncel Sanat” ile “Çağdaş Sanat” ilişkisi açısından ele alacak olursak; “Contemporary Art”ın Türkçeye çevirisi açısından baktığımızda çeviriyle ilgili bir anlam kargaşası karşımıza çıkmaktadır.



Mehmet Yılmaz bu durumla ilgili görüşlerini;

Bugünkü çağdaş sanat ile güncel sanatın içeriklerine gelince: Çoğunluk farklı diyor, bazılarıysa aynı. Ben aynı diyenlerdenim. Çünkü tür, araç, yöntem, dönem, eğilim ve ilgili sanatçılar gibi açılardan tek tek ele almaya başladığımızda, farkların birer birer azaldığı, hatta ortadan kalktığı gibi bir durumla karşılaşılıyor. En azından, benim gördüğüm manzara öyle ... ilk elden söyleyebileceğim şu: Bu konuda farklı algıların ortaya çıkmasının baş nedeni, *çeviri tercihi* gibi görünüyor (Yılmaz, t.y.: 1).

diye açıklamıştır. Burada Mehmet Yılmaz, “Contemporary Art”ın Türkçe’ye çevirisiyle ilgili durumdan bahsetmektedir. İngilizce’deki “Contemporary Art”ın Türkçede’ki iki farklı çevirisi olan; “Güncel Sanat” ile “Çağdaş Sanat” çevirisinden kaynaklı olduğunu kastetmektedir. Bu iki kavram sanat ortamında tercihe göre kullanılmaktadır. Bu bağlamda farklı görüşler üzerinden değerlendirdiğimizde; Türkiye’de “Güncel Sanat” kavramını ortaya atan Vasıf Kortun, bu durumu şu şekilde ifade etmektedir.

Çağdaş lafı benim için her zaman bir ezikliğin tarifi olmuştur. Çağdaş olmaya çalışmak ve çağdaşlığı Batılılaşmakla aynı okumak her zaman ön yargı içeren bir tabirdi. Çağdaş sanatçı, çağdaş müzisyen ... Benim tek arzum bugün yapılan sanat pratiğinden bu ön yargıları ayırmaktı, çıkartmaktı ... Çağdaş hep 80’lerden itibaren özellikle ayırıştırıcı bir tabir oldu. Halbuki sanat ve kültürün birleştirici olması gerekir ... Contemporary çağdaş demek değil, zamana dair demek. Bu zaman ‘contempor’ aynı zamanın ifadesi. Halbuki Çağdaşın moderniteyle olan yoğun bir ilişkisi var. Contemporary 1962 yılında başlıyor. 1961 yılında Londra’da başladı. ... Aslında rahmetli Ecevit’in, çağdaş kelimesini kullanması, dünyada Contemporary’in kullanılmasından öncedir. Bülent bey, orada moderniteden modernden bahsediyordu. Sivil bir moderniteden bahsediyordu. Bizim şu anda anladığımız anlamda çağdaş sanat ya da Contemporary Art’tan bahsetmiyordu. (Vasıf Kortun ile kişisel iletişim, 09 Temmuz 2018).

Vasıf Kortun bu cümleleriyle çağdaş ile modern arasındaki yakın ilişkiyi belirterek ikisi arasında bir fark olmadığını ifade etmiştir. Bununla birlikte; “Güncel Sanat” ile “Çağdaş Sanat” ilişkisini Yusuf Taktak;

Sözlük anlamıyla; bugün yapılanı ifade ediyor. Halk ağzıyla, gelir geçer şeyler için “güncel” şeyler yapıyor, ifadesi kullanılmaktadır. (Yusuf Taktak ile kişisel iletişim, 21 Haziran 2018)

Şeklinde açıklamıştır.

Hüsamettin Koçan ise;

Çağa ait olanlar çağdaş sanattır. Olmayanlar çağdaş sanat değildir. ... güncel başka bir şey. Güncel daha güne ait, ona ait bu aktörlerden, medyumlardan yapılmış olan şeye güncel diyoruz biz anlatabildim mi? ... Hep bir güncel var işte çağın enerjisine bağlı olarak ... o çağın ruhuyla, duygusuyla, bilimsel buluşlarla, keşiflerle şekillenen durumlardır. Çağın sanata yansımaması diye bir şey olamaz. Onun için çağın ruhu dediğimiz şey, tarihten geliyor, coğrafyadan geliyor, çağdan geliyor dediğimiz şey çok farklı ölçekte her zaman kullanılabilir diye düşünüyorum. (Hüsamettin Koçan ile kişisel iletişim, 03 Temmuz 2018)

sözleriyle ifade etmiştir.

Denizhan Özer;

İngilizcesi Contemporary Art'tır. Onun karşılığında da çağdaş sanat oluyor. Ama bunu bazıları güncel sanat olarak kullanıyor, bazıları çağdaş sanat olarak kullanıyor. Ama ben doğrusunu söylüyorum, bu çağın sanatı yaşadığımız bugüne ait bir şey değil, en yeni olanı da kapsıyor, içinde bulunduğumuz çağın sorunlarını dile getiren bir sanat. ... Çağdaş sanat hepsini kapsayan bir kavram yani güncel sanat dediğinde parantezi çok daraltmış oluyorsun çok daha bugüne ait yaşadığın zaman dilimine hapsedmiş oluyorsun, birazda image art dediğimiz daha gençlere yönelik bir şey getirmiş oluyorsun, ama asıl hikâye çağdaş sanat. Yani çağdaş sanat dediğimiz kavram bugünün sanatı, Batıda böyle tercih ediyor. (Denizhan Özer ile kişisel iletişim, 20 Haziran 2018).

çağdaş ve güncel arasındaki zaman farkına dikkat çekerek değerlendirmiştir.

Beral Madra ise;

... Şimdi Contemporary Art. Contemporary demek hem zaman demek aynı zamanda demek. ... Çağ, Türkiye'de çok farklı bir şeyi ifade ediyor. Çağdaş da çok geniş bir zamanı ifade ediyor. Bu geniş zamanı biraz kısaltmak için güncel dediler. Güncel dediğin zamanda gelip geçici anlamına geliyor. Bugün var yarın yok anlamına geliyor ikisi de çok doğru terim değil. Burada en doğrusu görsel sanatlar demek veya ilişkisel estetik demek bugün yani 2000'li yılların başından beri kullanılması gereken terim ilişkisel estetik. (Beral Madra ile kişisel iletişim, 10 Temmuz 2018)

diye açıklayarak farklı bir bakış açısı getirmiştir.

Bedri Baykam;

“... Contemporary Art, çağdaş sanat demek. Dünya buna 30 yıl önce de çağdaş sanat diyordu, bugünde çağdaş sanat diyor. Çok önemli öyle bir ayırım olsaydı herhalde Fransa, İngiltere, Amerika da bunu bulurdu. Türkiye'de buna böyle bir suni yapay ayırım yapılmaya çabasının nedeni ... İçeriği yok sırf bunu biz yaptık diyebilmek için anlatabildim mi? ... bunun adı çağdaş sanat yani bu dönem yapılan sanat ve artık multimedya olmuş sanat, yani içinde fotoğrafta var film de var edebiyatta var bütün bunların birbiriyle disiplinlerarası geçiş var...” (Bedri Baykam ile kişisel iletişim, 21 Haziran 2018)

şeklinde değerlendirme yapmıştır. Bu değerlendirmelerden yola çıkacak olursak Vasıf Kortun'un dışındaki küratör ve sanatçıların çağdaş ve güncel arasındaki zaman dilimine işaret ettikleri gözlenmektedir. Fakat bütün bu görüş farklılıklarına rağmen, günümüzde güncel kelimesi sıkça kullanılmaktadır.

Türkiye'de izlenimcilikten sonraki dönemler 1990'lara kadar “modern” olarak nitelendirilmiştir. Modern sanat ve çağdaş sanat arasında bir fark ortaya koyulmamıştır. Çağdaş sanat, Fransızca l'art moderne (ing. Modern art) kavramının Türkçe karşılığı olarak kullanılmıştır. Daha sonra Batı'daki tartışmaların yansıması olarak 1990'larda bazıları Contemporary Art'a çağdaş sanat deyince bir karışıklık oluşmuştur. Bunun üzerine “modern” artık çevrilmeden kullanılarak “Modern Art”a “modern sanat” denilmiş ve o haliyle bırakılmıştır. Bu konuda bir görüş birliği olduğu söylenebilir. “Modern”

tartışması bu şekilde sonuçlanırken, sonraki tartışma konusu olan Contemporary Art'ın nasıl çevrileceği tartışması ortaya çıkmıştır (Yılmaz, 2012: 39-40).

Mehmet Yılmaz,

Kitaplığında, Almandan İngilizceye çevrilmiş *Contemporary Art* adlı bir kitap var (5). 1980'lerde dünya sanatının önemli bir dönüşüm yaşadığı; bu dönüşümün mayasının ise 1960'larda Alman ve Amerikalı sanatçılarca atıldığı teziyle yazılmış kitap. Honnef daha en başında yanlı davrandığını, Batı dünyasında kendince en önemli saydığı sanatçıları ele almaya karar verdiğini belirtmiş. Sanatçılardan bazıları şunlar: Georg Baselitz, Andy Warhol, Anselm Kiefer, Jörg Immendorf, Keith Haring, Joseph Beuys, Gerhard Richter, Sigmar Polke, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Martin Kippenberger, David Salle, Eric Fischl, Jean-Michel Basquiat, Peter Halley, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Gilbert & George, Jeff Koons, Frank Stella, Anish Kapoor, Christian Boltanski, Leon Golup. Görüldüğü üzere, Honnef'in bakış açısına göre, güncel sanat birden çok eğilim, akım, tür ya da araca işaret eden *genel* bir kavram. Pop, yeni dışavurumcu ve yeni gerçekçi resimlerden video ve fotoğraf çeşitlemelerine, eylemlerden heykel ve yerleştirmelere kadar çok geniş bir alanı kapsıyor. Ayrıca bir konu birliği falan da yok – sanatçıların kimi yakın tarihi, kimi o anki olayları, kimi mahrem yaşantıyı, kimi de yalnızca sanatın doğasını sorguluyor. (Yılmaz, 2012: 43)

diyerek, hem çağdaş sanatın, modern sanatı da kapsadığı uzun bir dönemi, hem de birbirinden farklı akım ve anlayışları içinde barındırdığına işaret etmektedir. Bu açıklamaya istinaden postmodern - çağdaş arasında da bir fark olmadığını ikisinin de aynı anlama geldiğini söylemek mümkündür.

Sanat fuarları, bienaller, sempozyumlar, dergiler, sergiler, müzeler sanatın “şu anın” içine çekildiğini göstermektedir. Mallarme'nin insanın “*mutlak surette modern olması gerektiği*” şeklindeki düşüncesi “güncel” olma halini göstermektedir (Artun-Örge, 2014: 11). Bu bağlamda baktığımızda çağdaş ve güncel şu anı ifade ettiğinde geçmiş dönemlerin farklı bir kavram karşılığının olması gerekmektedir. Çağdaş, Modern, Güncel; bu üç sözcüğün arasındaki ilişkiler değerlendirildiğinde aralarında sıkı bir bağ olduğu görülmektedir. Birbirleriyle olan anlam bağları birbirlerini karşılamaktadır. Buna istinaden dönemsel bir ayırım yapılacaksa, bunun tekrar değerlendirilip tarihsel olarak tekrar yapılandırılması gerekmektedir. Şu anki durum içerisinde kimine göre güncel, kimine göre çağdaş ve kimine göre modern ve çağdaş ayrımların tartışmalı olarak veya tercihe göre devam edeceği görülmektedir. Zamanla yerine oturacak olan bu kavramlar, şu an için sanat ortamında kişisel tercihler çerçevesinde kullanılmaya devam ediyor ve edecektir.

### 1.1.3. Çağdaş Sanat - “Kavram” ve “Tema” İlişkisi

“Kavram” TDK Sözlüğünde; 1. *İs.* Bir nesnenin veya düşüncenin zihindeki soyut ve genel tasarımı, mefhum, fehva, konsept, nosyon. 2. *Fel.* Nesnelerin veya olayların ortak özelliklerini kapsayan ve bir ortak ad altında toplayan genel tasarım, mefhum, konsept, nosyon, olarak tanımlanmaktadır (“TDK”, t.y.a: 1). TDK sözlüğünde “Tema” ise; 1. *İs.* Asıl konu, temel motif, ana konu. 2. *Ed.* Öğretici veya edebi bir eserde işlenen konu, düşünce, görüş, tem, ana konu, olarak tanımlanmaktadır (“TDK”, t.y.b: 1). 1990’lardaki çalışmaların çoğu kavramsal bir modelden yola çıkmaktadır. 1997 yılında Documenta X sergisinin küratörü Benjamin Buchloh, kavramsal çağdaş sanat söyleminin çekirdeği olarak yeniden tanımlamış ve kavramsal olana yeniden dikkat çekmiştir (Fineberg, 2014: 477). Her sanat eserinin kendi içinde bir kavramı olmasının yanı sıra “kavram ve tema” çağdaş sanat içerisinde sergiler, bienaller vb. sanat etkinliklerinde kullanılmaya başlamıştır. Kavram ve Tema sanat eserinin anlatı dilini oluşturmasının yanı sıra bir sanat etkinliğinin tümünü kapsayan bir çerçeveyi yansıtmaktadır. Türkiye’de “Tema”lı sergilerin başlangıç noktası “Anı Bellek 1” adlı sergidir. Türkiye’de “Anı Bellek 1” ve “Anı Bellek 2” adlı sergilerde, paradigma değişikliğini bazı sanatçıların da kavrayamadığını ve özellikle genç sanatçılarda belirgin bir şekilde gözlemlendiğini söyleyebiliriz. Sanat yapıtıyla kavramsal bir bütünlüğü yakalamanın, kavramla düşünmenin hala bugün sıkıntılar yaşadığı söylenebilir (Çalikoğlu, 2008: 28).

Günümüzde sergilerde tema veya kavram kullanılması ile ilgili düşüncelerini

Denizhan Özer;

Karma sergi kalktı. Kavrama dayalı tematik sergiler başladı. Grup sergileri diyoruz, mesela, İngilizcede karma sergi ‘group exhibition’ grup sergisi var. O grup neye göre oluşturuluyor temaya göre oluşturuluyor. O temaya göre ben iki video sanatçısı, üç fotoğrafçı, beş ressam, iki heykeltıraş iki tanede enstalasyon sanatçısı seçiyorum o temayı daha iyi anlatıyorum. Küratöründe elini biraz rahatlatmış oluyor. Aynı yine sinemadaki gibi bir film izlersin isimsiz diye bir film olmaz. Bir isim takar neden o isimden yola çıkarak insanlar filmi içselleştirmeye, anlamaya başlarlar. Bienallerde böyledir. Sergilerde artık böyle oluyor hep bir tema üzerinden o tema üzerinden çalıştığında, o temadan yola çıkarak iş üreten yapıt ortaya çıkartan sanatçıların daha etkili olduğunu daha hayata dair izler taşıdığını ortaya koyduğunu görüyoruz. Ortaya koyduğu işlerden. (Denizhan Özer ile kişisel iletişim, 20 Haziran 2018)

bu cümleleriyle ifade etmiştir. Özer'in burada ifade etmek istediği şey sanatçının kullandığı malzemenin ötesinde, sanatçıların ürettiği yapıtlardaki kavramsal bir bütünlüğüne işaret etmektedir.

Çağdaş sanat kavramlarının nereye oturduğunu ele almak gerekirse; 1960'larda başlayıp 1970'lerin sonrasında ortaya çıkan ve yapısökümcü bir anlayışla kaynaşan bir şekilde ele almak gerekir. Çağdaş Sanat'ın en önemli unsurları arasında, sanatsal üretimlerin kendisini tekrar politikaya açması da yer almaktadır. Özellikle Amerika'da ortaya çıkan gelişmelerle, feminizm, gövde, ırk, ayrımcılık kavramları, siyaset kavramı teknolojiyle birlikte birleştirilerek çağdaş sanat üretimlerini oluşturmuştur (Resim 4). Ayrıca postmodernizmi, tamamen modernizmden ayrı düşünmemek gerekir. Birinin yapısalcı eğilimlerine karşı diğerinin, yapısökümcü altüst etmeye eğilimli yapısı bir ayrım ve farklılık oluşturur. Bu durumda, kavram sanatı, yerleştirmeler, sokak sanatı, sanata eklenir. Bu bakımdan bakıldığında postmodern diye görülen dönem, modernitenin kendisine bir alan açma çabası olarak düşünülebilir. Bu yüzden ayrı düşünmek yerine bu sürecin devamı olarak ele alabiliriz. Modernizmin eleştirel okumasına yönelik bir tavır olduğu da göz ardı edilmemelidir. Çağdaş sanat, olanaksız değil, olanaklıyı kendisine baz almakta ve sanatçının olduğu gibi izleyicinin de doğrudanlığı ve katılımını kendisine esas almaktadır (Kahraman, 1998: 185-186).



Resim 4. Cindy Sherman, "İsimsiz Film Kareleri", 1978, Jelatin Gümüş Baskı, 19.1x 24.1 cm. (MoMA).

1960-1980 yılları arasında, modernist temele dayalı olan, kimlik, cinsiyet, öteki, coğrafya vb. kavramlarla üretilen sanat, tüm bu birikimle birlikte artyapısalcı ve

yapısökümcü kökten türeyerek postmoderni bir “yöntembilim” olarak kullanan onunla etkileşim içerisinde ilerleyen çağdaş sanat oluşumu olarak görülebilir. 1990’lardan sonra gelişen sanat, artyapısalcılık ve yapısöküm olmaktan çıkmış ve bu kavramlar üzerinden değişerek yeni kavramlara dönüşmüştür. Küreselleşme, yerellik, evrensellik, ulus-devletlerin çöküşü gibi yeni kavramlar eklenmiştir (Kahraman, 2005: 199). Bu durumda modernizmi ve postmodernizmi birbirinden tamamen bağımsız düşünmek yerine postmodernizmin, modernizmden beslenen bir anlayış olarak ilerlediğini söyleyebiliriz.

Biçimsel bir değişiklik söz konusu fakat bu değişikliğin kavramsal ve teorik olarak oturduğu söylenemez. 80 ile 90’lı yıllar arasındaki bir grup sanatçı ve 95’ten günümüze kadar gelen sanatçı grubu vardır. İkisi arasında farklılıklar gözlenmektedir. Birinci nesil sanatçı grubu, sanatı sanat olarak düşünüp, siyasi ve sosyolojik çalışmalar ortaya koymuşlardır. Bu grubun sanat geçmişine baktığımızda yakın sanat tarihinden etkilenerek çalıştıkları söylenebilir. Ondan sonraki grup için bunu söyleyemeyiz. Sanatın dışında düşünerek siyasi temsili içeren çalışmalar yapan bir grup karşımıza çıkmaktadır. Eğitim ve üniversitelerin etkisi bu aşamada çok önemlidir. Bugün sanatı sanat olarak düşünüp iş yapan sanatçı sayısı çok az denebilir. Sadece Türkiye’de değil Dünya’da çağdaş sanatın güncel problemlerinden biri budur. Malzemenin verdiği kolaylıkla, çok hızlı iş üreten iş yaparken de az düşünen bir nesil gözlemleniyor. Bugünü temsil eden bakış yeni nesli temsil ediyor (Çalikoğlu, 2008: 30, 33). Bu durum sadece Türkiye için değil, genel bir sorun olarak durmaktadır. Rus sanatçılar, Ermeni sanatçılar, İsrail sanatçılar, Bulgar sanatçılar vb. içinde bu böyledir. Sanatsal yansımaları bir tarafa bırakıp, hiç düşünmeden biçimi ve temsili ironik çalışmalar yapan bir nesil oluşmuştur. Bunların çoğu video sanatı yapıyor, enformatik bilgi veren ironik işler ortaya koyuyorlar (Çalikoğlu, 2008: 34). Bu durumu zaman zaman çağdaş sanatın sorunsalı olarak görmek mümkündür. Ancak şöylede bir gerçeklik ortaya çıkmaktadır. Video işlerinin çoğalmasında veya tekrar eden kavramsal işlere karşılık, resimde de zaman zaman bu tür durumların yaşandığı gözden kaçırılmamalıdır.

Türkiye’de bazı sergilere gittiğinizde tüm işlerin birbirine benzediği, hangi işin hangi sanatçıya ait olduğunun anlaşılmadığı sergilerle karşılaşabiliyoruz. Türkiye’de sanat 90’lı yıllar Batıyla bir aynı andalık ile gelişmiştir. 2000’li yıllar içinde de bu durum devam etmektedir. Fakat bu süreçte ortaya çıkan en büyük problem yeni neslin çalışma pratiğinin getirmiş olduğu sorunlardır. Bu çağdaş sanatın en büyük problemlerinden biri

olarak görülmektedir (Çalikoğlu, 2008: 38-39). Çağdaş sanat içerisinde bu durum zaman zaman eleştirilen bir konu olarak ortaya çıkmaktadır. Bunun asıl nedeni kavramın öne çıkması, verilen mesaja uygun içeriği yansıtacak malzemenin tercih edilmesiyle ilişkilidir.

## 1.2. ÇAĞDAŞ SANATTA SANAT PİYASASINI ŞEKİLLENDİREN UNSURLAR VE GELİŞİM EVRELERİ

17. yy.'da Hollanda'nın 'Altın Çağı'nda başlayan ve 19. yy. sonlarında Paris'te olgunlaşan sanat piyasası sanatın özerkleşmesinde etkili olmuştur (Artun, 2012: 151). Sanat piyasasının oluşmasında şu unsurlar yer almaktadır.

Sanatçılar, simsarlar, galeriler, müzeler, sanat dergileri, müzayede evleri, bienaller ve sanat fuarları gittikçe daralan bir ağ içinde birbirine bağlanıyor; bir yandan Batı'daki olgunlaşmış modelin kopyasını oluşturmaya can atıyor, diğer yandan da durmadan ve çekinmeden, bu modeli yerel duruma özgü pratik ve felsefi ihtiyaçlara uyarlıyorlar. (Artun ve Örgü, 2014: 131).

Birbiriyle sıkı ilişkiler içerisinde olan bu kavramlar sanat ortamını ve sanat piyasasını şekillendirmektedir. Bugün geldiğimiz noktada sadece galeriler ve sanat fuarlarının değil müzelerin dahi sanat piyasasında yer almaya başladığını söyleyebiliriz. Böyle bir durumda sanat ortamının yeniden şekillendiğini, sanatın elemanı olan kurum ve etkinliklerin içeriklerini değiştirmeye başladığı söylenebilir.

1970'li yıllardan itibaren Amerika'da, 1980 yıllardan itibaren ise tüm dünyada sanat müşterisi olarak şirketlerin sayısında önemli bir artış gözlenmektedir. Her ne kadar şirketlerin üst yöneticileri genel olarak sanatı bir yatırım aracı olarak görmediklerini ifade etseler de enflasyon oranının arttığı dönemlerde sanat, "uzun dönemde sermayenin, en azından enflasyon oranında değer kazanması için ciddi olanaklar sunar". Çağdaş sanat, büyük ressamların eserlerinin alınıp satılmasından daha riskli olmasına rağmen, şirketler için bir yatırım aracı haline gelmiştir (Wu, 2005: 385-386, 396). Çağdaş sanat, küresel ve toplumsal bağlamda ele alındığında zengin şirketler ve bireyler sanayi ve ticareti idare etmeleri için aracı olarak CEO'lara verdikleri yetkilerle devam etmektedirler. Bununla birlikte sanatçı, eleştirmen ve küratörlerin sağladığı hizmetlerden faydalanarak yeni bir anlayışla sermaye "çağdaş" andırarak toplumsal hizmet ekonomisiyle etkileşime girmiştir (Artun ve Örgü, 2014: 13). Aynı zamanda sanatta kamusallığın parçalanarak küresel şirketlerle birlikte, sanat özelleştirilmektedir. Bu durum sponsorluk adı altında da

gerçekleştirilmektedir (Artun, 2013a: 1). Galerilerin ortaya çıkmasıyla sanat; sarayın, kilisenin, devletin, akademinin himayesinden çıkmıştır. Siparişe dayalı çalışma düzeninden kurtularak özgürleşmiştir. Modernizmi örgütleyen galericiler sadece izleyicilerle ve koleksiyonerlerle kurdukları ilişkiler ile değil, gazete ve dergi yayınlarıyla, tarih ve eleştiri yayınlarının yanı sıra başka galeri ve müzelerle kurdukları ilişkilerle de bu süreci oluşturmuşlardır (Artun, 2012: 151-152). Modernizmden başlayarak günümüze kadar galerilerin sayısında dikkate değer bir artış gözlenmektedir.

Müzeler ise; sanat ticaretinden çok uzakta olan kamuya ait eğitim kurumları olarak kurumsallaşmalarına rağmen, müzelerin özelleşmesiyle birlikte, bir koleksiyoner olarak ardından da sanat değerinin oluşmasındaki otoritesinden dolayı bu kurumlarda sanat piyasasının elemanları arasına girmiştir. Bir koleksiyonun “müze kalitesinde” olup olmadığının müzeye yüklediği anlam, müzelerin değerini ortaya çıkartarak müzeleri de sanat piyasası elemanları arasına katmıştır. Bununla birlikte müze ile müzayede arasında iki farklı anlam bulunmasına rağmen ikisi arasındaki anlam farkı müzayedelerin müze açmasıyla birlikte anlam ilişkisi kurulmasına sebep olmuştur. Örneğin; İstanbul’da “Antik A.Ş.’den Müze gibi Müzayede” sonra İstanbul Modern’in, bir müzenin sahip olduğu özellikleri yansıtan ve görevleri arasında bulunan “sanat tarihi ve eleştiri” konulu eğitimlerin yerine “Çağdaş Sanat Koleksiyonerliği” gibi eğitimler verdiği görülmüştür (Artun, 2012: 167). Bu ilişkilerle birlikte müzelerinde direk olmasa dahi piyasayla dolaylı bir bağ kurduğu söylenebilir.

Sanat piyasasının etkisiyle, geçtiğimiz yirmi sene içinde, çağdaş sanatın altyapısı yavaş yavaş şekil aldı. Ancak bu altyapı, galerileri, çağdaş sanat müzeleri, sanat dergileri, koleksiyonları, sanat merkezleri, arşivleri vb. ile her ne kadar olgun bir sanat sisteminin tanıdık özelliklerine sahip gibi görünse de bu yapıtaşlarının çoğu, gerçek içerikten yoksun birer biçimdir sadece. Sanat dergileri çoğu eleştirel olmayan bilgilendirici yazılar yayınlamakta, inceleme ve sanat eleştirisine yer vermemektedir (Artun ve Öge, 2014: 139).

Bundan dolayı çağdaş sanatın tam olarak oturmadığı ve hala bazı bilinmeyenleri içerdiği söylenebilir. Çağdaş sanat oturmuş bir yapı gibi görünmesine rağmen, kendi içinde sorunsalları olan bir özelliğe sahiptir. Buna rağmen, 1980’lerde fark edilir derecede artmaya başlayan; müzeler, müzayede piyasasındaki gelişmeler, şirketlerin sanat yapıtına olan ilgisi, galerilerin sayısındaki artış, ardından bienallerin ve fuarların devreye girmesi, çağdaş sanatın kurumsallaştırılması gibi etkenler, birbiriyle ilişki içerisinde ilerlemişlerdir. Gittikçe sayıları artan bu etkenler sanat ortamının bugünkü durumunu şekillendirmiştir. Sanat piyasasında söz sahibi olan etkenlerin tamamı Baudrillard’ın



1972 yılında belirttiği; “*sanat, “müzayede nesnesi” dir.*” cümlesini açıklamaktadır (Artun, 2012: 168). Baudrillard bu cümleyle sanatın bugün kazandığı maddi boyuta dikkat çekmektedir. Günümüzde bu etkenleri tek tek incelediğimizde hemen hemen hepsinin sanatla maddi bağlarının olduğu karşımıza çıkmaktadır.

### 1.2.1. Çağdaş Sanatta Sanatçı, Piyasa İlişkisi

Sanat, Sanatçı ve Piyasa ilişkisi ele alındığında;

Sanatçı, piyasa için yaratmaz. Piyasaya iş üreten sanatçı, gerçek sanatçı değildir. Sanat sanat içindir. Kendini bilen sanatçı kimseden emir almaz. Hakiki yapıt, sipariş verenin değil, sanatçının iç sesini yansıtır. Sanat bir teslimiyet değil, karşı duruştur, eleştiridir (Yılmaz, 2012: 120).

Şeklindeki bu yaygın görüşle karşılaşırız. Bu durumun oluşmasında Modernizmin etkili olduğu söylenebilir. Her ne kadar sanatçı için öncelik “sanat” olsa dahi geçmişte olduğu gibi günümüzde de bu durum sipariş sistemindeki değişikliklerle devam etmektedir. Bununla birlikte sanatçı ister istemez piyasayla dolaylıda olsa bir bağ kurar veya kurmak zorunda kalabilmektedir.

Sanatçı ve sermayedar arasındaki ayrım önemli bir noktadır. Sermayedar parayı yani bir anlamda kendi ticari çıkarlarını, ailesini, yakın çevresini vb. düşünmektedir. Sanatçı ise sanatı düşündüğünde öncelikleri arasında para, ailesi veya yakın çevresinin dışında insanlığı düşünür. Sanatının içinde daima insana, insanlık sorunlarına öncelik verir. Her ne kadar kapitalizm yaşamımızda etkili olsa da sanatçı sanatında egoları ve kişisel çıkarlarından çok daha fazlasına yer vermektedir (Akay, 2005: 22). 1980’li yılların sonunda serbest piyasa ekonomisinin işlemeye başlamasıyla galericilik sistemine burjuvalar ve koleksiyonerler girmeye başlamışlardır. Sanatçıların sanat adına risk almaları, ayırt edici bir özgünlük ve üslup arayışları, genel beğeni anlayışı dışında alternatif ifade biçimlerine yönelmeleri, Cumhuriyet dönemiyle başlayan “aydın sanatçı” rolünün dışında bir yer edinme arayışları içerisine girdiklerini göstermektedir (Çalikoğlu, 2008: 8). 1980’li yıllarda art arda açılarak sayıları artan galericilik sisteminin bugün sanatta üstlendiği rollerde değişiklikler gözlenmektedir. Bu sürecin sonucu mudur? Yoksa ekonomik bir sıkıntıdan mı kaynaklanmaktadır. Tam olarak bilinmemekle beraber bugün art arda galerilerin kapanması söz konusudur.

Türkiye’de 90’lı yıllardan itibaren çağdaş sanatta gözle görülür bir değişiklik yaşandığı söylenebilir. Bu aşamada birincisi analitik, ikincisi ise yapısal olmak üzere iki olgudan söz edilebilir. Analitik bölüm; düzenlenen sergileri, değişen malzemeleri ile kavramsallaşan çalışmalardan oluşmaktadır. Yapısal bölüm ise; piyasayı kapsamaktadır. Fakat piyasanın durağan bir seyir izlediği ve bir değişiklik olmadığı söylenebilir. Düzenlenen sergilerin, sanatçıların yapmış olduğu çalışmaların karşılığının alındığı söylenemez (Çalikoğlu, 2008: 24). Bir taraftan sanata devlet desteğinin kısıtlı olması diğer yandan Türkiye’de sanat- toplum ilişkisinin yetersiz oluşu bu durumun sebepleri arasındadır. Bir diğer durum ise çağdaş sanatın yaratmış olduğu piyasadır. Günüz sanatçısının, sanat piyasasındaki genel değerlendirmesini Ali Şimşek;

Contemporary sanatçısı belli şahıslar dışında çok kazanabiliyor mu? Hayatını idame ettirebiliyor mu? yo ettiremiyor. Ama modernizm içindeki sanatçıların bir kısmı, en vasatı bile hayatını idame ettirebiliyordu. Mesela Datça’da, Bodrum’da ev alabiliyordu. Bütün dünyada aşağı yukarı, Çağdaş Sanat sanatçıyı yoksullaştıran bir şey, yani çok ünlüsü çok kazanıyor. Diğerleri sadece iki tane İstanbul Artist haberi sonra unutuluyor. Bir de çağdaş sanatın en büyük dinamizmi ne? Sürekli genç sanatçı baskısı. Çağdaş sanat sürekli alttan genç sanatçı püskürtüyor. Bu bir tarafıyla doğru çünkü dünya tarihinde en çok sanatçı nüfusunun olduğu dönemler bu dönemler. Ama bu aynı zamanda onun rekabet gücünü artırıyor. Sürekli arkadan geliyor nasıl olsa, her şeye hazır genç çocuk, böylece piyasa gücünü elde ediyor. Mesela 80’li yıllarda sanatçılar koleksiyoner kovuyordu. Özgüveni vardı.” (Ali Şimşek ile kişisel iletişim, 07 Temmuz 2018)

cümleleriyle açıklamıştır. Ali Şimşek burada çağdaş sanatın gittikçe tekelleşen yönünü ifade ederek, sanat ortamında belirli bir düzeyde isim yapmış olan sanatçının çok kazandığını, tanınmamış sanatçıların ise hiç kazanamadığını belirtmektedir.

Sanat ortamı içerisinde algıda, üretimde, sergileme biçimlerinde 90’ların başından bu yana yaşanmakta olan değişikliklerin başında bienaller ve küratörlük unsuru gelmektedir. Bir taraftan da Türkiye’nin dünyaya açılmasıyla birlikte, birtakım sergilerin bizi dışarıya taşıması ve dışardan birtakım sergilerin Türkiye’ye gelmesi çağdaş sanat ortamını etkilemekle kalmayıp aynı zamanda, çağdaş sanat düşüncesinin değişmesine neden olmuştur. Bununla beraber, yurt dışı etkinliklerle birlikte sanatçılar uluslararası düzeydeki projelere davet edilmişlerdir. Türkiye’nin sosyopolitik durumunu etkileyen faktörler, küreselleşme olgusuyla birlikte ortaya çıkan sonuçların tamamı bu süreci etkilemiştir (Çalikoğlu, 2008: 143). Türkiye çağdaş sanat ortamında, önemli bir yere sahip olan sanatçı Halil Altındere bir Rönesans dönemi resmini sunar gibi ‘Portrait of Dealer’ adlı video ve fotoğraf çalışmasında galerici Yahşi Baraz’ın kafasına Türk

sanatının en önemli ressamlarından olan Burhan Doğançay'ın tablosunu geçirmiştir (Resim 5). (Bay, t.y.: 1).



Resim 5. Halil Altındere, Portrait of Dealer, Video-Fotoğraf, 2010.

Bu çalışmasıyla Altındere; sanatçı, sanat eseri, para-sanat, galerici gibi pek çok unsuru bir araya getirmiştir. Altındere, sanat ortamının bir gerçekliğini açıkça ortaya koymaktadır. Sanat piyasasında oldukça etkili olan bir aracı olma halini üslenen galericiler ile ilgili durumu sorunsallaştırmıştır. Bu çalışma güncel sanat ortamındaki sanat-sanatçı ve piyasa ortamını net bir şekilde özetlemektedir. Uzunca bir süre sanat piyasasında söz sahibi olan galericiliğin bu günlerde eski gücünü yitirdiği söylenebilir. Sanat piyasasını oluşturan unsurların tamamını ele aldığımızda günümüzde piyasayı şekillendiren kurumlar ve kişilerin sanatçının aleyhine geliştiği söylenebilir. Sanatçının sanat eserinden elde ettiği gelirden, üretim aşamasına kadar yapılan müdahaleleri de düşündüğümüzde özne olan sanatçının geri planda kaldığı görülmektedir. Halil Altındere 2007 yılında Documenta Sergisi'ne katıldıktan sonra, “politik” ve “protest” işler ürettiğini belirterek, Documenta'nın “bir sanatçı için kariyerinin en son noktası” olduğunu söylemiştir. Oysa, “son nokta” günümüzde fiyat düzeyidir (Artun, 2012: 154). Halil Altındere bu cümlesiyle sanatında geldiği noktaya işaret etmektedir. Fakat sanat piyasası açısından bakıldığında kariyerdeki son noktanın maddi bir karşılığı karşımıza çıkmaktadır. Bugün sanatçılar arasındaki yarışta son noktayı koyan müzayede piyasası olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde sanatçının tanınırlığını ve sanat eserinin

değerini belirleyen şey büyük ölçüde piyasa değeridir. Bu durumu; Damien Hirst'ün 12 milyon dolarlık “Yaşayan Birinin zihninde Ölümün Maddi İmkansızlığı” adlı köpekbalığı işi bu duruma örnek gösterilebilir. Hirst'ün gücünü ve fiyatlarını, iyi olmasına mı yoksa markalaşmış olmasına mı borçlu olduğu bilinmemektedir. Eserlerinden kaynaklı mı yoksa çok yüksek fiyatlarının dikkat çekmesi mi, yoksa Charles Saatchi gibi bir ismin arkasında olması mıdır tam olarak bilinmemektedir. Ancak gerçek olan, Hirst'ün, eserlerinin, markasının ve pazarlama kabiliyetinin göz ardı edilmeyecek durumda olmasıdır (Thompson, 2012: 112). Sanatçının eseri çağdaş sanatla ilgilenmeyenlerin dahi ilgisini çekmektedir. Bu durumda çağdaş sanat ortamında bir sanatçının tanınırlığı, ünü sadece eserleriyle ilgili değil piyasa değerini de kapsamaktadır. Bu durumda günümüzde sanatçının tanınırlığını çağdaş sanatın bütün dinamikleriyle birlikte düşünmek ve ele almak gerekmektedir.

Günümüzde bir eserin ve sanatçının durumunu belirleyen bir diğer örnek ise İngiliz sanatçı Banksy'in 2006 tarihli “Kırmızı Balonlu Kız” adlı eseri Londra'daki Sotheby's müzayede evinde açık artırmada, 1 milyon sterline satıldıktan birkaç dakika sonra eserin çerçevesi içine gizlenmiş kâğıt imha makinesi vasıtasıyla eser kendi kendini imha etmiştir (BBC, 2018: 1). Eserin satışının buna rağmen tamamlandığı ve hemen sonrasında eserin piyasa değerinin neredeyse iki katına yükseldiği tahmin edilmektedir (Resim 6). Banksy'in müzayede sırasında sanat eseri üzerinde yapmış olduğu işlem, hem sanat eserinin yeni bir oluşumunu göstermekte hem de sanatın piyasa değerinin anlık değişimine örnek olan bir durumdur. Bu durum sadece sanat eserinin değerini artırmakla kalmamış aynı zamanda sanatçı hakkındaki merakları, sanatçının tanınırlığını artırmıştır.



Resim 6. Banksy, Kırmızı Balonlu Kız, 2006.

Çağdaş sanat içerisinde, bir sanatçının büyük bir eseri aynı sanatçının sıradan bir eserinden çok daha değerli olabilmektedir. Fiyatları belirleyen farklı değerlerle birlikte, müzayede salonlarındaki rekabet, hırs, ego bu durumu etkilemektedir. Çoğu piyasa rekoru modern ve empresyonist sanatçılar tarafından kırılırken, bugün çağdaş sanatçılar bunlara yaklaşmayı başarmıştır (Thompson, 2012: 90). Bu durumda çağdaş sanatta büyük bir piyasa oluştuğunu ve çağdaş sanata ilginin artarak bir yatırım aracı olarak yer aldığını gözlemlemekteyiz.

### 1.2.2. Türkiye’de Sanat Yapıtı Sergileme Geleneğinin Tarihsel Süreçte Değişim Evreleri

Osmanlı Devleti, tarım, sanayi ve el sanatlarındaki gelişmelerini göstermek için farklı ülkelerde düzenlenen sergilere katılmıştır. Bunlar arasında; Londra (1851, 1862), Paris (1855, 1867, 1900), Viyana (1873, 1918), Chicago (1893) sergileri bulunmaktadır. Katılımın güzel sanatlardan çok ekonomik ve politik odaklı olduğu söylenebilir. Bu sergiler arasında 1867 Paris Sergisi önemli bir yere sahiptir. Osmanlı pavyonunda Şeker Ahmet Ali Paşa’nın bazı resimleri ile Sultan Abdülaziz’in büyük boy bir portresi sergilenerek ilk kez resim sergilenmiş olması açısından önemli bir yere sahiptir. 1900 Paris sergisinde ise bir cami inşa edilerek mimari ve bezeme sanatı izleyiciye sunulmuştur

(Yardımcı, 2014: 18). 1873 Viyana sergisinde ise, Osmanlı'nın geleneksel el sanatlarıyla birlikte Osman Hamdi Bey'in resimleri de sergilenmiştir (Çolak, 2011: 2).

Tanzimat'la birlikte sarayın sanata olumlu yaklaşımları sonucu, yabancı sanatçılar İstanbul'a gelmeye başlamış, askeri okullarda sergiler düzenlenmiştir. Pierre Desire Guillemet'nin Pera'daki atölyesinde resim, desen dersleri verilmiş ve öğrenci çalışmaları sergilenmiştir. Bu süreçte İstanbul'da ilk olarak düzenlenen uluslararası bir fuar olan Sergi-i Umumi-i Osmani (1863) gerçekleştirilmiştir. Fuar yerel sanatçı ve ziyaretçilerin ilgisini çekmekle kalmamış birçok Avrupalı gezginin tüccarın kente gelmesine sebep olmuştur. Fuarda tarım ve sanayi ürünleriyle birlikte Osmanlı'nın sanatsal ve kültürel değerleri sergilenmiştir. Sergilenen bu eserler arasında; hazine eşyaları, resimler, yazılı levhalar, ciltler, kitap ve risaleler bulunmaktadır (Yardımcı, 2014: 18).

Türkiye'de ilk resim sergisi, Şeker Ahmet Ali Paşa tarafından 27 Nisan 1873 yılında İstanbul'da açılmıştır (Tansuğ, 1996: 92). Şeker Ahmet Ali Paşa'nın düzenlediği sergiler (1873-1875) ile azınlık ve yabancıların kurduğu Elifba Kulübü'nün (ABC Kulübü) sergileri (1980-1982), sanat piyasasının oluşmasında etkili olmuştur. ABC kulübünün ilk sergisi Tarabya Rum Kız Okulunda 1880, İkincisi ise Tepebaşı Belediye Bahçesi'ndeki köşkte 1881 yılında açılmıştır. ABC kulübünün açmış olduğu sergiler, yabancı sanatçılarla birlikte Türk sanatçıları katılması açısından önemlidir. Bu sergiler sanat piyasasının oluşmasını sağlamakla beraber, zamanla saray dışından kişilerin ve yabancıların da sanat yapıtı satın almaya başlamasını sağlamıştır (Yardımcı, 2014: 18–Tansuğ, 1996: 92-93). Bu durum sanat yapıtının saray dışından izleyiciyle buluşması açısından önemlidir.

3 Mart 1883'te Sanayi-i Nefise-i Mektebi Alisi'nin eğitime açılmasıyla, kurumda üretilen öğrenci çalışmaları düzenli olarak sergilenmeye başlanmıştır. Böylece günümüze kadar uzanan bir geleneğin temelleri atılmış ve günümüzde de devam etmektedir. Fransa'dan etkilenerek açılan İstanbul Salon Sergileri düzenlenmiştir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin ilk olarak Galatasaray Lisesi'nde 1916 yılında gerçekleştirdiği sergiler 1952 yılına kadar devam etmiştir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Cumhuriyet dönemi Güzel Sanatlar Birliği olarak yerini almıştır (Tansuğ, 1996;Yardımcı, 2014).

Cumhuriyetin ilanından sonra Plastik Sanatlarda bir hareketlilik başlamıştır. 1914 kuşağı/Çallı kuşağı Galatasaray'daki Sergilere katılmayı sürdürürken, bu kuşağın Yeni

Resim Cemiyeti'ni oluşturan öğrencileri Nisan 1923'te Yerebatan'da kiralanan bir konakta sergi açmışlardır. Bu sergi giriş ücreti ödenmeden gezilebilmesi açısından önemlidir. 1929'da resmi bir birlik olarak kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, takip eden iki yıl içinde beş sergi açmışlardır. Fakat kendi aralarındaki anlaşmazlıklar ve Halkevlerinin etkin hale getirilmesiyle ilerleyen yıllarda sadece bir sanatçı derneği olarak yerini almıştır. Çağdaş kültürü Anadolu'nun her yanına yaymayı amaçlayan Halkevleri Sergileri (1932-1940) ile Cumhuriyet ve devrim temalarını işleyen İnkılap Sergileri (1933-1936) dönemin modernleşme ruhunu yansıtmıştır. Modernleşme sürecine bağlı olarak 1938-1944 yılları arasında her yıl on sanatçı değişik illere gönderilmiştir. Müstakillerden ayrılan D Grubu 1933-1951 yılları arasında on altı sergi gerçekleştirmiştir. 1937'de açılan Devlet Resim Heykel Müzesi'nde, 1939'da ilki Ankara'da, daha sonraki yıllarda İstanbul ve İzmir'de de düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergileri günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Bu sergiler ülkedeki sanatsal eğilimleri ve gelişmeleri tamamen yansıtmaya dahi bu konuda az çok öngörü oluşturması açısından önemli bir yer edinmiştir (Tansuğ, 1996;Yardımcı, 2014).

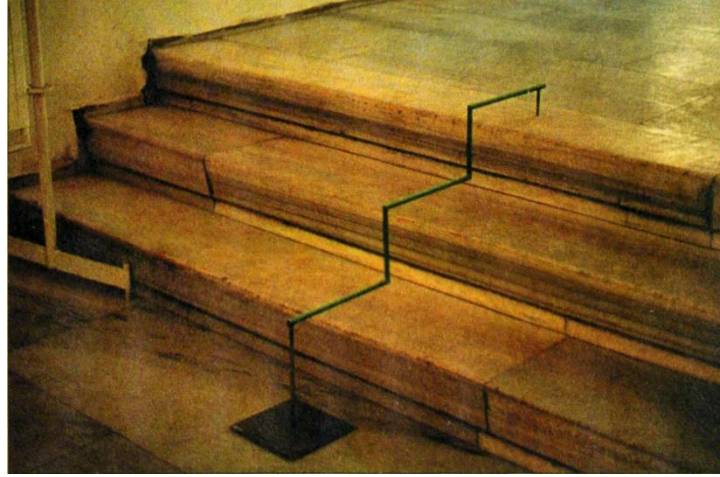
1930'lu yıllardaki etkinlikler arasında ise; 1936'da Akademi'de açılan Yarım Asırlık Türk Resmi ve Heykeli Sergisi, 1935-1937 yılları arasında Moskova, Bükreş, Atina ve Belgrad'da düzenlenen Türk Resim Sergileri, 1937 ve 1938'de gerçekleştirilen Birinci ve İkinci Birleşmiş Sanatlar Sergileri yer almaktadır. 1940'larda ise Yeniler Grubunun 1940-1951 arasındaki sergileri, Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar birliğinin 1942-1946 yılları arasındaki sergileri sayılabilir (Yardımcı, 2014: 20). İlk Galeri 1945 yılında İsmail Hakkı Oygur tarafından açılmıştır. 1950'ler Türk Plastik Sanatlarında bir değişime işaret etmektedir. Adelet Cimcoz'un Maya Galerisi 1950 yılında açılmıştır. 1951-1952 yıllarında Tavanarası Ressamlarının Sergileriyle Akademi'ye karşı çıkışlar başlamıştır. Onlar Grubu'nun çalışmalarında soyut resmin izleri görülmeye başlamıştır (Yardımcı, 2014: 20).

1970'li yıllarda serbest piyasa ekonomisinin etkisi sanat ortamına da yansımıştır. Sanat alanındaki etkinliklere özel kurumların ve kişilerin yatırım yapmaya başlaması 1980 sonrası kendini daha çok hissettirmiştir. 1967 yılında yarışmalı DYO sergileri düzenlenmeye başlanmıştır. 1970'li yılların ikinci yarısında sergileme biçimlerindeki değişiklikle birlikte Devlet Resim ve Heykel sergisi tek toplu sergi olmaktan çıkmış ve çeşitli resmi ve özel kuruluşların desteği ile alternatif sergiler düzenlenmiştir. Bunlardan

ilki, Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında 1974-1977 yılları arasında düzenlenen Açık Hava Resim-Heykel ve Seramik sergisidir. Özel Galerilerin artması, şirketlerin sanata yatırım yapmasıyla sanat piyasasında hareketlenmeler yaşanmıştır. Geleneksel anlayışın dışında yeni arayışlar ortaya çıkmıştır. Bu süreci resim, heykel veya kavramsal sanat alanında yapılan sergiler izlemiştir (Resim 7). Bunlar arasında; Yeni Eğilimler Sergileri (1977-1987), Günümüz Türk Sanatı Sergileri (1980-1988) ve Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri (1984-1988) sayılabilir. “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” adlı serginin içeriğiyle ilgili değerlendirmeleri sanatçı Yusuf Taktak;

Öncü Sanat sergilerinde, çıkış noktam: çağdaş sanatımıza yön verenlerin içinde farklı teknikte iş üreten sanatçılarımızı davet etmektir. “Öncü” kavramı tartışmalı ve görece olsa da o günlerin ölü ortamını diriltmek kendi kabuğundaki önemli saydığım sanatçıları sergi ortamına çektim. Hiç kuşkusuz sergiye katılan sanatçılar şimdi önemli yerdedirler. (Yusuf Taktak ile kişisel iletişim, 21 Haziran 2018)

sözleriyle ifade etmiştir. Taktak’ın sözlerinden anlaşılacağı üzere, özellikle İstanbul sanat ortamını yansıtan tüm işlere yer verdiklerini ve sergide enstalasyon, video ve fotoğraf gibi Türkiye sanat ortamında yeni yeni yer almaya başlayan çalışmaların bulunmasıyla serginin avangart bir tavır içerdiğini söyleyebiliriz. Farklı eğilimleri içinde barındıran sergide enstalasyon vb. çalışmalar yapan sanatçılar; Cengiz Çekil, Serhat Kiraz, Füsün Onur, Ayşe Ekmen ve Sarkis sayılabilir.



Resim 7. Ayşe Erkmen, Uyumlu Çizgiler, Yeni Eğilimler Sergisi, 1985.

Bu etkinliklerle birlikte, 1980 sonrası “çağdaşlaşma” politikaları ile birlikte gelişen değişimlerden kaynaklı uluslararası etkinlikler başlamıştır. Bunların birincisi; 1986 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından; başta kültürel değerlerimiz olmak üzere, ülkemizi her alanda tanıtmak amacıyla Ankara’da başlattıkları Asya-Avrupa Sanat



Bienali'dir. Ankara'da (1986-1992) yılları arasında düzenlenen Asya-Avrupa bienalleri, Asya sanatına dikkat çekmesi açısından önemli bir yere sahiptir. Ancak bu etkinlik sadece dört kez yapılabilmiş ve sürekliliğini koruyamamıştır. 1987'den sonra, bankalara bağlı galerilerin açılmasıyla, tek seferli sergiler yaygınlaşarak sayılarında önemli bir artış olmuştur. Özel galeriler ellerindeki eserleri sergilemek ve satmak için İstanbul Sanat Fuarı gibi sürekli etkinlikler düzenlemişlerdir (Yardımcı, 2014; Pelvanoğlu, 2009). Uluslararası düzeyde ikinci etkinlik ise; ilki 1987 yılında 1. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri adıyla gerçekleştirilen, ikincisinden sonra ismi Uluslararası İstanbul Bienali olarak değiştirilen ve günümüzde halen devam eden bir etkinliktir.

Bienallerin çıkış noktaları, 19. yüzyılda düzenlenen "evrensel sergiler"e dayanmaktadır. Bu büyük sanat/sanayi sergilerinden ilki 1851'de Londra'da, ikincisi 1855'te Paris'te düzenlenmiştir. Daha sonra dünyanın tüm merkezlerine, İstanbul'da dahil olmak üzere yayılmıştır. Bienaller, fuarlar gibi etkinliklerin temelinde 19. yy.'ın 'Salon Sergileri' bulunmaktadır. Sanatta kamusallaştırma modernizmle birlikte başlamış ve 19. yy.'ın önemli müzeleri; saraya, kiliseye ait özel koleksiyonların kamusallaştırılması ile halka mal edilmiştir (Artun, 2013a: 1). Zaman içerisinde kamusallaşmanın farklı bir örneği de kendisini meydanlara ve halka açık yerlere devletin yaptırdığı heykellerin koyulması şeklinde göstermiştir. Daha sonra ise bienal etkinlikleriyle beraber sanat yapıtı kamusal alanın birçok farklı yerinde sergilenmeye başlanmıştır.



Resim 8. Burçak Bingöl, Çiçek Desenli Mobeseler, 15. İstanbul Bienali, 2017.

Sergilere sadece sanatla ilgilenen insanlar gelirken, bienaller meseleyi kamusallaştırmış, sanatı meydana, sokağa taşımıştır. İnsanlar anlamasa bile bu nedir diye dönüp bakıyor, ilgilenabiliyor. Bienallerle bir sanat eserini otobüsle geçerken görebiliyorsun. Bu duruma; 15. İstanbul Bienali'nden Burçak Bingöl'ün mobeselere desen işlediği çalışması örnek verilebilir (Resim 8). Kimlerin farkında olup olmadığı tartışılabilir ya da güçlü mü değil mi? Bu konu yoruma açıktır. Ya da mesela geçmişte büyük adanın açıklarına filler vb. koyulmuştu. Onu mesela vapurla gelenler görebiliyordu. Güzelliğin ya da etkileyiciliğin formülü değişmiyor (Ali Şimşek ile kişisel iletişim, 07 Temmuz 2018). Ancak daha fazla izleyiciyle buluşma ortamı yaratarak ilgi çekmektedir. Bu durum bienallerin sürekli kendini yenileyerek devam eden sergileme şekline getirmiş olduğu yeni bir modeldir.

### 1.2.3. Müzeler

“Mesen” sözcüğü, TDK sözlüğünde, *İs. Fr. Mecene*, “*Sanat ve bilim adamlarını koruyan kimse*”, (TDK sözlüğü, 1998b;1542) olarak geçmektedir. Bu bağlamda koleksiyon yapma ve korumanın geçmişi Babil, Eski Girit ve Yunan medeniyetlerine kadar dayanmaktadır. En eski koleksiyonlar eski Yunan Tapınaklarında tanrılara sunulan adaklardan oluşmaktadır. Gerçek anlamda Mesenlik ise Rönesans'ta başlamıştır. Rönesans'ta sanat koruyuculuğuna kilisenin yanı sıra zengin tüccarlarda dahil olmuştur. Bunların en önde geleni İtalyan Rönesans sanatına büyük katkıları olan medici ailesidir. Sanat, kültür bilim gibi alanlar, geçmişten günümüze dini kurumlar, resmi veya özel kurumlar, burjuvalar, tüccarlar, üst düzey yöneticiler tarafından ve günümüzde sponsorlar aracılığı ile maddi olarak desteklenmiş, koruma altına alınmıştır (Yılmaz, 2009: 1). Dönemsel olarak mesenlik görevini üstelen kişi veya kurumlar değişiklik göstermektedir. Mesenlik olarak adlandırılan bu durum kendisini başlangıçta biriktirmek ve toplamak fikriyle başlatmış olup daha sonra özel koleksiyonlar oluşturulması, sanatçılara özel siparişler verilmesi, dini değerlerin artması ve kilisenin sanat üzerindeki etkisi şeklinde kendini göstermiştir. Sanat eserlerine sahip olmak, koleksiyon oluşturmak ve sanatçılara destek olmak, zenginlik, kültür ve saygınlığın göstergesi olarak görülmüştür. Müze, koleksiyoner ve sponsorluk anlayışının oluşum aşamasında mesenlik önemli bir yere sahiptir. Günümüzde mesenlik görevini sadece sponsorların gerçekleştirdiği söylenebilir.

Müze eski Yunan dilinde “*museion*”dan türetilmiş bir sözcüktür. Helenistik çağda ortaya çıkan *museion*, İlkçağ Grek kültüründe düşünmek için kullanılan bir yer, felsefe kurumu Musaların tapınağı olarak kullanılmıştır. Milattan önce 306-285 yılları arasında Mısırda hüküm süren Yunan asıllı Ptolemaios Soter, Pharos kanalı ile Mareotis gölü arasında kente Büyük İskender’in adını vermiştir. İskenderiye olarak bilinen bu kente bir *museion* yaptırmıştır. Sarayın bahçesinde bulunan *museion*’un çevresinde kitaplık, amfityatro, gözlem evi yemek ve çalışma odaları, hayvanat bahçeleri oluşturulmuştur. Akademi, üniversite, manastır niteliği taşıyan çok yönlü bir alan oluşturulmuştur. Bu “*museion*” da Yunanistan ve Doğu ülkelerinin eski ve yeni sanat eserleri toplanmış, belgelenmiş ve korunmuştur. Ayrıca şairler, coğrafyacılar, bilim adamları, sanatçılar İskenderiye Sarayı’nda toplanırlarmış. Bir anlamda İskenderiye Müzesi günümüz müze anlayışının temellerini oluşturmuştur. Romalılar müze sözcüğünü felsefi tartışmaların yapıldığı yer olarak kullanmışlardır. Uzunca bir süre müze sözcüğü kullanılmamış olup; 1450’li yıllarda ise İtalya’da Lorenzo Medici ailesine ait bir koleksiyonun tanıtılmasında kullanılmıştır. 16. yüzyılda ise daha çok resimlerin ve heykellerin sergilendiği alan olarak kullanılmıştır (Çalıkoglu, 2009: 119-120). 17. ve 18 yy. da ise kamu müzesi örnekleri görülmeye başlamıştır. Günümüzde “müze” olarak yer alan kurumun temeli “*museion*”dan gelmekte olup, geçmişte yer alan müzecilik anlayışından beslenen, kendini yenileyerek devam eden özel veya kamu kurumları olarak devam etmektedir.

Türkiye’de ise müzeciliğin geçmişi, 19. yy.’da Osmanlı döneminde, toplumun yüzünü Batı’ya çevirmesiyle sosyal ve kültürel alanlardaki değişmelerle başlamış ve devlet kurumlarındaki yöneticilerin desteği ve önderliği ile gelişmiştir. Yavuz Sultan Selim döneminde toplanan hazinelerin Yedikule Hisarı’nda saklanması, Topkapı Sarayı’nın Enderun hazinesinde bulunan Hırka-i Şerif’in saklanması, dini bayramlarda halka açılması gibi günümüze ulaşan bilgiler ilk örnekleri olduğunu göstermektedir. Bir süre yurtdışında görevlendirilmiş olan Tophane-i Amire Müşiri, Fethi Ahmet Paşa’nın Aya İrini kilisesinde, toplanan eserleri ve silahları düzenli olarak sergilemeye başlaması ile 1846 yılında müzeciliğimize ilk adım atılmıştır. 1869 yılında Aya İrini’deki müze, Müze-i Hümayun adını alarak devam ettirilmiştir. 1868’de Tarih-i Tabiiye Müzesi kurulmuş, 20. yy.’ın başlarında Zooloji Müzesi kurulmuş, İstanbul dışında 1902’de Konya ve 1904’te Bursa’da müze açılmıştır. 1914 yılında Türk ve İslam eserlerini kapsayan Evkaf-ı İslamiye Müzesi kurulmuştur. Cumhuriyetin kuruluşundan 1960’lara

kadar Türkiye'nin birçok ilinde müzeler açılarak sayıları artmaya başlamıştır. Ankara'da Hitit Müzesi açılarak daha sonra Anadolu Medeniyetleri müzesi adıyla devam etmiştir. İstanbul'da Topkapı Sarayı 1 Nisan 1924 tarihli bakanlar kurulu kararıyla müzeye dönüştürülmüştür (Atagök, 1999: 212-218). 1980 yılında Özel Müzeler Yönetmeliği çıkartılarak müzeciliğin gelişmesine yön verilmiştir. İlk özel müze 1980 yılında açılan Sadberk Hanım Müzesi ve ardından 1994 yılında kurulan Rahmi Koç Sanayi Müzesi'dir. 19. yy.'ın ortalarında başlayan Türk müzeciliğinde 2017 yılı itibariyle müze sayısının bugün, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'ne bağlı 198 müze bulunduğu ve 224 tane ise özel müzenin bulunmasıyla toplamda 417'ye ulaştığı görülmektedir ("KVMGM", t.y.: 1).

Batıya oranla Türkiye'de müzecilik 2000'li yıllara kadar sadece birkaç girişimle kendini göstermektedir. Halkın ilgi gösterdiği Tarih ve Etnografya Müzelerinin dahi bakımsızlıktan ve kadrosuzluktan kaynaklı kapalı olduğu dönemler bulunmaktadır. Resim ve Heykel Müzeleri de sergileme, yerel ortamla diyalog, izleyici sayısı, koleksiyon yapısı yönünden sıkıntılı bir süreç içerisindeydi. Bu müzeler çağdaş sergileme anlayışının oturduğu bir düzende izleyiciyle buluşmayı beklemektedir (Çalikoğlu, 2009: 14-15). 2000'li yıllar Türkiye'de müzecilik alanında önemli adımların atıldığı, peş peşe müzelerin açıldığı bir süreci yaşamıştır. Modern sanatımızı ve çağdaş sanatımızı düzenli ve kalıcı olarak sergileyen ilk müze olan İstanbul Modern 2004 yılında açılmıştır. Hemen ardından yeni bir koleksiyon politikasıyla kurulan Pera Müzesi açılmıştır. 2002 yılında kurulan ve yurtdışından getirdiği büyük bütçeli sergiler ile Sabancı Müzesi, müze ve çağdaş sanat kurumu arasında yepyeni bir anlayış sergileyen Santral İstanbul 2007 yılında ve 2001 yılında Güncel Sanat Müzesi adıyla açılan Proje 4L'nin düzenlediği sergiler, müzecilik ve koleksiyonerlik konularının sanat ortamımıza iyice yerleşmesini sağlamıştır. Bu süreç aynı zamanda modernden çağdaş sanata yönelen koleksiyoner kimliğinin doğmasını ve gelişmesini sağlamıştır. Sanat eserlerinde malzemeyi değil düşünceyi önemseyen, çağdaş sanata meraklı, uluslararası sanat ortamını takip eden bir koleksiyoner kimliği ortaya çıkmıştır. Sadece sanatçıların-galericilerin, koleksiyonerlerin olduğu bu alan, artık popüler kültürü ilgilendiren bir yatırım aracı haline gelmiştir (Çalikoğlu, 2009: 15). Türkiye'de çağdaş sanat müzelerinin açılması ve son yıllarda sayılarının artması Batıyla bir paralellik göstermektedir.

Andy Warhol'un, "*Bütün büyük mağazalar müze, müzeler de mağaza olacak.*" (Artun, 2018: 295) cümlesi günümüz müze anlayışının bir örneğini ifade etmektedir. Bu bağlamda Türkiye'den Borusan Contemporary Ofis Müzesi örneği verilebilir. Çağdaş müze anlayışı içerisinde Borusan Holding Yönetim Merkezi'nin bulunduğu Perili Köşk bir şirket müzesi olarak 2011 yılında açılmıştır. Türünün dünyadaki ilk örneği olan Borusan-ofis müze, şirketi sergilemektedir. Buradaki fikrin sahibi; Thomas Krens; 1990'larda müzelerin sanat tarihinden yalıtılarak küresel bir gösteri zinciri gibi oluşturulmasını tasarlayan Guggenheim müzeleri küratörüdür. Ofis Müze'nin danışmanlığı Krens tarafından sürdürülmektedir (Artun, 2017b: 1). Müze hafta içi ofis olarak kullanılmakta ve hafta sonu ise müze olarak ziyaretçilere açılmaktadır. Resimden videoya her çeşit sanat eserini içinde bulunduran müzede tasarım ürünü olan ofis malzemeleri de sergilenmektedir. Bu durum günümüzde yeni bir müzecilik anlayışı içerisinde karşımıza çıkmakta ve her şeyin bir sanat eseri olarak sunulabildiği bir ortamı yansıtmaktadır. Günümüzde özel kuruluşlar, şirketler vb. müzelerle birlikte Üniversitelerin, Güzel sanatlar Fakülteleri'nde de müzeler kurulmaya başlanmıştır. Örneğin; Atatürk Üniversitesi, Güzel sanatlar Fakültesi'nde 2016 yılında, Dekan Prof. Mehmet Kavukcu'nun çalışmalarıyla Güzel Sanatlar Müzesi açılmıştır.

Bugün müzelerle ilgili en büyük tartışmalardan biri, oluşturuldukları arşiv ve koleksiyonları ile, ait oldukları "tarihi" ne kadar yansıtabildikleridir. Batı sanatının etkisi ve müzeler aracılığı ile oluşturulan modern sanat tarihi, bugün Postmodern süreçte farklı bir yer ediniyor. Batı dışı toplumları geri kalmış kültürler olarak gören, sanatı Batılı toplumlara mal eden modern sanat müzesi anlayışları bugün tüm kültürleri kapsayan ve modernliğin sadece Avrupalı toplumlara ait olmadığını ifade eden bir koleksiyon ve sergileme anlayışını ortaya koyuyor. Örneğin Paris'teki ilk kamusal müze olan Louvre eserleri ile bu anlayışı yansıtan bir müzedir. Yani müzeler yeni bir anlayışla koleksiyonlarını gözden geçirerek, alternatif koleksiyon arayışlarıyla ve yapılarıyla tarih-Batı dışı kültürler ilişkisi içinde bir etkileşim içerisinde dirler. Günümüzde müzeler koleksiyon oluşturma yolunda uzmanlaşarak, koleksiyonlarıyla anılan özel mekânlar olma özelliğine sahip olmaya başlamışlardır (Çalikoğlu, 2009: 9-10)

Küresel kültürün oluşturulmasında ve bilginin ve tarihin yapılandırılmasında, kentler arasındaki rekabetin başlangıç noktası 18. yy.'dır. Bu durumun kökeninde koleksiyon oluşturma sebebi yatmaktadır (Artun, 2018: 17). Bugün çağdaş müzecilik

yönteminin önceliği olan koleksiyon yönetimi ve politikasıdır. Müzeciliğin var olma nedeni sadece biriktirmek olmadığından, kriterlerinin belirlenmesinde nelerle bir araya getirileceği, nasıl saklanacağı, nasıl sergileneceği, izleyiciyle nasıl buluşacağı gibi pek çok soruyu beraberinde getirmektedir. Bir müzenin koleksiyonu üzerine yapılan sergileme ve tarih okuması, sahip olduğu içeriğe göre yer aldığı coğrafyada toplumla olumlu ya da olumsuz sonuçlar doğurabilmektedir. Bu nedenle koleksiyon yönetiminin amacı sergileme ile toplumun güvenini kazanarak, içerisinde bulunduğu kültür ve toplumla bir bağ oluşturmaktır. Ayrıca müzeler uzmanlar ve araştırmacılara yönelik bir çalışma alanı oluşturmak için biriktirmez. Aynı zamanda bu nesnelere tanımlar, arşivler, depolar, sergiler aracılığı ile geniş bir izleyici kitlesine ulaşmayı hedeflemektedir (Çalıköğlü, 2009: 10-11).

Bir koleksiyon politikası gerçekleştirmek için öncelikle, müzenin vizyon ve misyonunu, hedefini belirleyerek kendini ifade ediş biçimini belirlemiş olması gerekir. Müzelerin koleksiyon politikalarını etkileyen en önemli özelliklerden biri ülkede müzeler için geçerli yasalar, diğeri ise UNESCO, ICOM gibi organizasyonların düzenlendiği ve müzenin bulunduğu ülkenin kabul ettiği uluslararası antlaşmalar ve kodlardır (Çalıköğlü, 2009: 12). Fakat bugün müzeler çalışmaların sonsuzluğunu ilan ettiğimiz mekânlar olmaktan çok, geçici sergilerin alanları haline gelmiştir. Bugün müzeler farklı kültürel etkinlikleri bir araya getirerek aktif mekânlar haline gelmeye çalışmakta ve kendilerini sürekli yenileyen mekânlar olarak dikkat çekmektedir.

### **1.2.3.1. Türkiye’de Günümüz Sanat Müzesi Örneği Üzerinden “Baksı Müzesi”**

Günümüzde müzeler eserlerin kapatıldığı alanlar olma özelliğini aşmaya çalışarak bir yenilenme süreci geçirmektedir. Bu konuda müzelerin kendini yenilemesine Türkiye’den bir müze örneği olarak “Baksı Müzesi” verilebilir (Resim 9). Baksı Müzesi 2010 yılında açılmıştır. “Baksı Müzesi” Doğu Karadeniz’de Bayburt’un 45 km dışında Bayraktar köyünde Çoruh Vadisi’ne bakan bir tepenin üzerine kurulmuştur (Baksı, 2019: 1). Bayburt şehir merkezinden Baksı’ya ulaşmak için yola çıktığımızda sizi neyin beklediğiyle ilgili bilinmeyenler kafanızı karıştırabilir. Bildiğimiz herhangi bir Anadolu köy yolu, fakat oldukça ıssız bir yol ve köyden sonra herhangi bir yerleşim yeri bulunmamakta ve diğer yerleşim yerleriyle daha ilerisinde bir bağlantı yolu bulunmamaktadır. Karşımızda bizi nasıl bir müzenin beklediği bilinmeyen bir yol. Bu

durum dahi tek başına oldukça cesaret isteyen bir seçim. Fakat sanırım Baksı'yı diğer müzelerden ayıran en önemli unsurlardan birisi budur. Bir bilinmeyene doğru yapılan bu yolculukta, bir dağın başında hoş bir sürprizin sizi beklediğini söyleyebiliriz. Perspektifi oldukça geniş bir alana hâkim konumda yer almaktadır. Yaşayan bir müze olan Baksı'de sakinlik ve huzur kendini hissettirmektedir. Baksı Türkiye'de ve uluslararası düzeyde müzecilik anlayışına yeni bir bakış getirmiş geleneksel ve çağdaş bir arada barındıran bir anlayışla kurulmuş bir müzedir. Baksı Müzesi projesinin sahibi olan Prof. Dr. Hüsametdin Koçan *“Baksı Müzesi benim bavulumdur geri döndüğüm...”* (Koçan, 2010: 41) cümlesiyle ait olduğu doğup büyüdüğü yere dönüşünü ifade etmektedir. Bir gün herkes ait olduğu yere geri döner, dönmek ister. Prof. Dr. Hüsametdin Koçan kendi eseri olan *“Baksı”* ile dönerek ait olduğu yerde bir iz bırakmak istemiş ve eseriyle ölümsüzleşmek üzere bir yola çıkmıştır.



Resim 9. Baksı Müzesi.

Baksı Müzesi, düzenlediği sergilerin yanı sıra yaratıcılığı, geleneksel, sanatsal, tasarımsal ve bilimsel üretimi ön plana alan projelerin yanı sıra atölyelere, sempozyumlara ve şenliklere ev sahipliği yapmaktadır. Baksı'nın temel amaçlarından ve çalışma alanlarından biriside *“kadın”*dır. Bu amaç doğrultusunda kendi geleneğinden yola çıkarak çağdaş yaşayan bir mekanizmayı amaçlamaktadır. İlk atölye 2005 yılında açılmıştır. Kadınların üretim faaliyetlerini destekleyerek *“ehram”* ve *“kilim”* atölyelerinde kadınlar için istihdam imkânı sağlamıştır. Üretimleri için, Türkiye ve yurt dışı piyasalarında alan yaratarak *“Ayrılık Örtüleri”*, *“Çözgüdeki Anadolu”*, *“Tezgâhta*

Gelecek Dokumak” gibi kadın odaklı projeleri gerçekleştirmiştir. Bununla birlikte; çocuklara özellikle yer veren müze, yaratıcılıklarını ve gelişimlerini desteklemek amacıyla önemli eğitimler ve etkinlikler gerçekleştirmiştir. 2013 yılından beri düzenlenen Baksı Müzesi Öğrenci Sanat Şenliği diğer çocuk etkinlikleriyle birlikte devam etmektedir (BaksıKSV, 2016: 127, 151, 203).

“Baksı”nın düşünce aşamasından, gerçekleştirilmesine aşamasına kadar olan süreci ve diğer özellikleri hakkında Prof. Dr. Hüsamettin Koçan ile 03 Temmuz 2018 tarihinde bir söyleşi gerçekleştirilmiştir. Söyleşi Bayburt’un Bayraktar köyünde, Baksı Müzesi’nde gerçekleştirilmiş olup, söyleşide üzerinde durduğumuz konular müzenin oluşum sürecini ve yapılanmasını daha iyi anlamamızı sağlamaktadır.

**Derya Özdemir: Baksı müzesi düşüncesi sizde nasıl oluştu? Nasıl olgunlaştı?**

**Hüsamettin Koçan:** Baksı müzesi fikrinin oluşması, ben bir kere sanatın merkezde kalmasının bir kısıtlılık olduğunu hep düşündüm. Birçok faaliyeti de onun için merkezin dışında yaptım. Merkezin dışında demek biraz pazarın da dışında demek. Yani benim çok fazla satma gibi meraklarım olmadığı için insanla buluşmayı daha öne çektim. Onun içinde devamlı gittim. Baksı müzesine gelince, merkezin dışına çıkma arzusu olan bir sanatçının aynı zamanda toplumsal sorumlulukları da vardır. 1987 yılında babam İstanbul’da vefat edince babamı köyüne getirdim. Getirdiğim zaman gördüm ki bizim köydeki konaklar yok olmuş. Herkes küçük bir televizyon almış o televizyonun karşısında dizi film seyrediyor. Halbuki bizim konaklarımız aşıkların atıştığı, çeşitli anlatıların, oyunların, ritüellerin sergilendiği mekânlardı. Onlar kültür merkeziydi, konakların durumu oydu.

**D.Ö.: Konaklar kimlere aitti?**

**H.K.:** Her ailenin kendine ait bir konağı vardı. Tabi onlar sivil bir kültür örgütlenmeydi. Toplum zaten kültür de öyle örgütlenir, resmi örgütlenmez sivil örgütlenir.

**D.Ö.: Bu farklı bir durummuş, bu durumu yöreye ait kültürel bir etkinlik olarak değerlendirmek mümkün sanırım.**

**H.K.:** Anadolu’da köy konakları vardı. Çok eskiden aşıklar orada toplanıyor orada atışıyorlar, orada sosyalleşme ortamı oluyor, orada iletişim sistemleri kuruluyor. Babam



benim için son derece önemli bir adam çünkü mühendis olmamı istiyordu. 3. Sınıfta mühendislikten ayrılıp güzel sanatlarda okumama izin verdi. Sonra modern bir kadınla evlenmemi de onayladı.

**D.Ö.: Bunlar o dönemde zor şeylerdi tabii.**

**H.K.:** Çok zordu. Çok çok zordu. Abimle eşimi tanıştırdığım zaman abim çok tepki gösterdi. Ya olmaz bizim aileye böyle birisini sokamayız diye. Onun için de babam benim bütün bu arayışlarımın önünü açan bir adam. Onun için dedim ki madem önümü açtı babam ben de babam için bir şey yapayım. Bir köy konağı yapmak istedim 87'de. Milleti topladık yeri tespit ettik falan filan sonra ben gidince öğretmenimi de başkan yaptık. Öğretmenim iki ay sonra bir mektup yazdı oğlum sen gidince bunların heyecanı gitti onun için sen masraf yapma. O köy konağı fikri kaldı. Ne zamana kadar kaldı? 2000 yılında benim akciğerimde bir nodül bulundu. Kötü bir doktor kötü de anlattı, ben anladım ki artık ölüyorum. O zaman ölmeden önce benim yapmam gereken şeyler vardı konak aklıma geldi. Konağı yapmam lazım ve ben geldim konak ile ilgili çalışmalara başladım. Bu projenin başlangıcı odur. Köy konağı yapma niyetiyle başlamış ve giderek her yıl bir ilave ile bir yıl sonra bu arsaların bir kısmını satın aldım.

**D.Ö.: Müzenin yerini nasıl belirlediniz, sizin için özel bir durumu var mıydı?**

**H.K.:** Aslında başka bir yer vardı. Bir yer vardı ben onu düşünmüştüm. Baraj yapılacak diye devlet su işleri orayı vermedi bize. Biz burada inek otlatırdık, buranın manzarasını da beğenirdim ben. Burayı satın alma imkânımız oldu. On dönüme yakın bir yer satın aldık buradan başladık. Şimdi altmış küsur dönüme yakın arazimiz var bizim. Adım adım adım adım adım böyle genişleyen bir kurum haline geldik. Baksı meselesi odur.

**D.Ö.: “Baksı” ismi nereden gelmektedir?**

**H.K.:** İsmi köyün eski adından gelmektedir. Bir dönemler biliyorsunuz bizim bu bölgedeki isimler değiştirildi devlet politikası olarak değiştirildi. Baksı'nın ne anlama geldiğini bilmedikleri için. Hâlbuki Öztürk'çe Kazaklar ve Kırgızlar, Şaman yerine baksı kullanıyorlar. Onun için bizimkini de değiştirmişler sonra biz geldik. Nasıl eski kültürü korumak için topluyorsak, Baksı'yı da eski isim olarak bu müzenin ismi haline getirdik ve devam ediyor. Şimdi aslında köyün Bayraktar olan ismi unutulmak üzere, herkes Baksı demeye başladı.

**D.Ö.: Belki bu konuda bir şey yapılabilir yani. Eski ismi yeniden kullanılmaya başlayabilir.**

**H.K.:** Onu köylüler yapsınlar. O işlerle uğraşmam vallahi. Yapsınlar bu benim işim değil. Şimdi memnunlar da.

**D.Ö.: Peki, Baksı'nın şu anki düzeni, müzenin özelliklerini siz tek başınıza mı belirlediniz? Burası için şunu diyebiliriz sürekli yaşayan bir müze. Oturup yemek yiyebildiğimiz, çay kahve içebildiğimiz, konaklayabildiğimiz bütün bu özellikleri içinde barındırıyor. Bu fikirler tamamen size mi ait?**

**H.K.:** Tabi ki bana ait. Bu bizim projemiz deli saçması bir projedir. Buradan bir yere gidilir mi? Bura merkezi bir yer de değil, Allah'ın dağının başı. Buradan bir yere de gidemiyorsunuz. Gideceğiniz zaman geri dönmeniz lazım. Onun için bu şekilde bu ancak bu eski kaşifler vardı ya gidiyor dünyanın yuvarlık olduğunu ispat etmek için hep doğuya giderseniz batıya da gitmiş oluruz diyen adamların, hesapsız ve bir şey kanıtlamak için kendilerini adadıkları durum ona benzer bir durumdur bizimki de. Burada bir şey yapacağız ve bu şey hem buradan göçü durduracak hem geçmişini hem geleceğini bir arada sergileyecek, interdisipliner bir müze olacak aynı zamanda istihdama önem verecek. Şimdi biz Avrupa'da çok önemli ve meşhur bir müzeyiz. Sebep tamamen ve tamamen konsept olarak öteki müzelere benzemememizden gelir. Bunun içinde işte göç veren bu tepeye gitmek ve orada yapılaşarak insanlara gitmeyin burada kendi hayatınız için kendi mutluluğunuz için değer üretebilirsiniz demek. Göçe karşı çıkmak. Sanat ve tasarım aracılığıyla bir üretim ve istihdam zemini oluşturmak için atölyelerimiz var.

**D.Ö.: Atölyelerde çalışan bayanlar var sanırım değil mi?**

**H.K.:** Şu anda bayanlar köydeler. Biraz şu sıra köyde çalışma temposu düştü kışın çalışıyorlar ama biz Bayburt merkezde yeni bir bina yapıyoruz. Büyük bir bina yapıyoruz orada ilk planda 35 kadın çalışacak. Bunun içerisinde kreşi olacak, tasarımcıları olacak, üretimi de doğal boya, doğal malzeme, el işi, endüstriyel bir şey yapmayacağız böylece markalaşacağız böylece kadını hem ülke ekonomisine katacağız hem de yerel kültür aracılığıyla uluslararası turizm pazarında bir pay alacağız.

**D.Ö.: Baksı'ya ait geleneksel çalışmalar ortaya çıkacak sanırım.**

**H.K.:** Geleneksel ve yine modern. Orada tasarımcılar da çalışacak.

**D.Ö.: Gelenekseli modern tasarımlarla ortaya çıkaracaklar.**

**H.K.:** Tasarımcılar onları bugünün hayatına uygulayacaklar.

**D.Ö.: Gelenekselciler bu durumu biraz eleştiriyorlar. Yani geleneksel sanatın çağdaş tasarımlarla yeniden ortaya çıkarılmasını, yeniden yorumlanması konusunu.**

**H.K.:** İtiraz mı ediyorlar? Böyle bir gelenek olmaz bakın gelenek kopya değil. Gelenekçi geçmişinden öğrendiğini tekrar eder. Onu yeniden üretir. Hâlbuki gelenek yenileyerek devam eden bir şeydir yoksa ölür o. Onun için bu gelenekçilerin, gelenekçi olduklarından biraz kuşku duyarım.

**D.Ö.: Genellemek doğru olmayabilir fakat bu şekilde savunanlar var.**

**H.K.:** Yanlış savunuyorlar bu bir ufuk sorunudur. Türkiye’de zaten “gelecekçilik” ve “gelenekçilik” ikisi de son derece özürlü bakış açılarıyla tartışılabilir, bakış açılarıyla kendilerini var etmeye çalışıyorlar. Hiçbir yenilik yoktan doğmaz. Her yenilik bir eskiyle yüzleşme sorunudur. Her özgünlük bir kendine aittir karşı çıkıştır ama neye karşı çıkıştır? Bir bilgiye bir tutuma karşı çıkıştır onun içinde yenilik olmadan uygarlık devam etmez. Yenilik olmadan gelenek de devam etmez. Biz aslında geleneğin bir başka devamını üretiyoruz yoksa geleneği bir yerde kesersen biter, bu iş gider. O zaman geride nerede keseceğiz biz bu geleneği? Onun için gelenek kendini yenileyerek devam eden bir insan öyküsüdür anlatabildim mi?

**D.Ö.: “Yenileyerek devam eden” bu önemli bir değerlendirme bence.**

**H.K.:** Bir insan öyküsüdür öyledir bir insan soyunun yaşadığı çağı işaretlemesidir. Kültür üç kaynaktan beslenir. Tarihten, coğrafyadan, çağdan. Şimdi işin içerisinde hep tarih, coğrafya vardır ve hep çağ vardır. Bunların bir tanesini çekerseniz kültür düşer. Onun içinde bizim gelenek dediğimiz şeyde zaten bu üç şeyden besleniyor. Tarihten, coğrafyadan ve çağdan besleniyor. Onun için yeni akımlar, çağın ruhunu yansıtır ama çoğunlukla da geleneksel teknolojiyi kullanarak bunlar devam ederler. Bazen yeni teknoloji gibi video art gibi sorularınızın arasında öyle şeyler vardı. Video art gibi yeni teknolojileri sanatçı elbette kullanacak. Biraz önce Bauhaus’dan söz etmişim size Bauhaus’da zaten bunu öneriyor. Yeni olan endüstriyel olana sanatçıyı katmak, sanatçının yaratıcılığını katmak. Bütün mesele budur diye düşünüyorum. Onun için gelenekçiler yanlış düşünüyorlar. Geleneği yok sayarak bir hayal inşa edenler de yanlış düşünüyorlar.

Gelenek bizim belleğimizdir, birikimimizdir. Belleğimiz olmuyorsa dünü hatırlamıyorsak bizim o zaman hayatımızda yok. Yani ben dünü hatırlayarak hayatımı ancak anlatabilirim, ancak öyle inşa edebilirim. Yarını olan bir dün içinde yaşıyorum diye düşünüyorum.

**D.Ö.: Günümüzde geleneksel el sanatlarının biraz daha aktif hale getirilmeye çalışıldığı söylenebilir mi?**

**H.K.:** Hayır aktif hale gelmiyor bakın, geleneği tabi ki çoğaltırız niye çoğaltmayalım ki? Yani ben dekanlığım süresince geleneksel el sanatları destekledim sebebi de şu, orada öğrenmemiz lazım gelen ressamın öğrenmesi gereken teknikler var anlatabildim mi? Kâğıt teknikleri var ressam bunu öğrensin isterim. Süsleme diye bir şey var. Varaklama diye bir şey var. Bütün bunları bilmenin ne zararı var? Bunları bilerek, bunlarla birlikte yeni bir şey üretebiliriz ve bu dünyaya özgün bir katkıda bulunuruz bizim aslında karşı olduğumuz şey, bilgiye birikime karşı olamayız biz. Onun için bu coğrafyada bilgi birikimi var. Bizim depo müzeye gittiğinizde orada bir sürü teknik görüyorsunuz. Orada yazı resimleri görüyorsunuz, orada yazı ile figür arayışını görüyorsunuz. E doğrusunu isterseniz bizim grafikçiler bunu bilsinler. Bilirlerse çok da avantajlı olur diye düşünüyorum. Onun için o bilgiye kapalı olmamızı son derece sakıncalı buluyorum ama onu da tekrar ederek biz geleneği sürdüremeyiz. Biz de dini mimarlıkta da böyle bir sorun var. Yani bunlar hiçbir zaman Selimiye inşa edemezler bugünün insanı bu hızla, bu kafayla onu yapamaz. O zaman bugünün insanı cami mimarisini yaparken eğer gökdelen teknolojilerini kullanıyorsa aynı teknolojiyle çağın ruhuna uygun ve islamın mistik anlayışına uygun yeni mekânlar üretmesi gerekir. Yoksa eskisi gibi eskiyi taklit ederek bir bina yapmakla ne Selimiye yaparsınız ne Süleymaniye yaparsınız ne de Sultanahmet yaparsınız. Onun için bizim şu anda yaptığımız şey odur. Bakın bütün köylerde sadece sivri sivri minareler görüyorsunuz. Bunlar beton. Köyün nispetine uygun değil, orada inşa edilen mekânlar kes yapıştır mekânlar. Ruhu yok ustalığın izi yok, yerellik yok. Bütün bunları yan yana koyduğunuz zaman o zaman biz bu durumu son derece tartışılabilir olmaktan çıkarırız.

**D.Ö.: Tartışılmıyor bile hani bu şekilde bakıldığı için olaya tartışma şansımızda ortadan kalkıyor. Ama sizin söylediğiniz şekilde çok mantıklı. Bu anlamda baktığımızda geleneksel sanatı da ayırıştırılmamış oluyoruz.**

**H.K.:** Şimdi bakın entelektüel birisi de geleneksel sanatla ilgili bir şey yapar. Bakın geleneği üretmenin bir ruhu var, bir teknolojisi var, bir kültürü var biz sadece o geleneksel dili bir hareket noktası olarak kullanabiliriz aynısını yapamayız. Bakın hat sanatı da öyledir. Bugünün insanı bizim eski büyük hattatların yaptığı işi yapamaz. Çünkü onun bir dünyası var, onun kendine ait bir yaşama tarzı var. O konuda bir şey var hattatın bir kutsiyeti de var hatta elinde bir şey taşımıyor ağırlık taşımıyor ki elinin ayarı bozulmasın diye meşk yapıyor ki attığı zaman harfi hemen ritmin içerisine soksun diye. Bugünün insanı bu kadar zaman ve konsantrasyona sahip değil diye düşünüyorum. Onun için aynı hattı yapmanın çok bir anlamı yok bana göre. Ama hattan yola çıkarak yeni bir şeyler yapabiliriz bence çok güzel olur. Bu dünyaya katkıda bulunur.

**D.Ö.:** **Yani evet bugünün işlerine çağa daha uygun olur, insanlara sıkıcı gelmez, aynı şeyleri görmekten aynı şeyleri yapmaktan daha farklı bir durum ortaya çıkar. Katılıyorum size. Siz üretim olarak, istihdamı sağlarken burada Baksı'nin ürettiği şeyler sanırım Baksı'ya ait dokumalardı.**

**H.K.:** Hayır bizim şimdi eham teknolojisi unutulmuştu, o teknoloji yeniden şimdi üretiliyor o motif dünyası yeniden yapılıyor. Biz onları alıyoruz Arzu Kaprol, Özlem Süer gibi tasarımcılar onlardan elbise yapıyorlar. Ondan sonra onu yeni bir kullanıma sokuyoruz ve buraya gelen insanlar o kumaşları çok beğeniyorlar ve o kumaşları satın alıp götürüyorlar böylece hem bizim kurumumuz için hem de çalışan insanlar için bir gelir kaynağı oluyor. Bu önemli bir şey o yereli kullanmak önemli bir şey. Bakın biz bu sene bir CD yayınlıyacağız. Bayburt türküleri diye bir araştırma yaptık. Yerel bu kadar ucuz bir şey değil yani yerel deyince yerel olmuyor. Burada değerler var o değerleri en asli şekilde keşfedeceksiniz, onu insanın çağdaş yaşamındaki kullanımına sokacaksınız. Şimdi 1960'lı yıllara kadar bizim buralarda ince saz diye bir şey var. Bağlama yok bununla ilgili bir araştırma yaptım bir kitap yayınlıyacağız. Ayrıca bununla ilgili şu günlerde, bütün o bantları tamir ettirdik bir cd yapıyoruz. O müzikleri bizim antik tiyatrodaki konserlerde sanatçılardan rica edeceğiz günümüz sanatçıları o türküleri okuyacaklar. Böylece günümüzle geçmiş arasında bir bağ kurmuş olacağız. O zaman biz geleneği yenileyerek devam ettiriyoruz demektir. Tam da söylediğim örnek budur. Anlatabildim mi? Mimarlıkta da biz bunu yapıyoruz, müzikte de yapıyoruz öteki alanlarda da yapıyoruz. Geleneğin o zaman bir anlamı var ve özgünlük dediğimiz şey de

oradan çıkıyor. Buranın özgün malzemesinden özgün anlatısından biz haberdarız o zaman onu kullanırsak özgünleşme şansımız yerleşmeyle birlikte artıyor diye düşünüyorum.

**D.Ö.: Peki Baksı'den söz etmişken devam edelim. Baksı'nin mimari yapısı nasıl ortaya çıktı? Farklı bir tasarımı var.**

**H.K.:** Evet. Mesela bu da aynı söylediğimiz anlamda o türküler gibi. Kardeşimle biz buranın konseptini oluştururken ne yapacağız? Dedik. Kardeşim ultra modern tamamen kontrast bir şey istiyordu. Ben itiraz ettim ona hayır buradaki yerel mimariden yola çıkacak ama modern olacak ve ama bu tepeye ait olacak dedim. O çok reddetti yerel mimarlık mı var? Şu var, bu var diye sonra ben geldim o dönemde bizim toprak damlı evlerimiz vardı bunların fotoğraflarını çektim. Bakın şu tepe ışıkları var ya bizim eski toprak damlı evlerin bacalarından yola çıkmıştır. Şimdi bu bacalar, bizim müzede de var, benim evimde de var bunlar toprak damlı devirde yaşayan bir insanın ışık alışkanlığıdır. Anlatabildim mi?

**D.Ö.: Işığı tavandan alıyor, bir anlamda pencere görevi yapıyorlar.**

**H.K.:** Tavandan alır (Resim 10). Onun için de bu tamamen yerel bir varlıktan yola çıkılarak yapılmış bir şeydir. Çatıları bir taraftan toprağa değer bizim müzenin çatıları o yüzden toprağa değer. Bizim buraların üstü topraktır arkası da toprağa değer çünkü eski evlerde arkada harman var. Orada üretirler getirir buğdayı evin bacasından samanı da mereğin bacasından aşağı dökerler. İlişki bu. Bu kültürden gelerseniz, bu duygudan gelerseniz o zaman bunu yapıyorsunuz. Bu da özgün anlatabildim mi?



Resim 10. "Baksı Müzesi" Solda, İç Mekân Tavan Görüntüsü / Sağda, Dış Mekân Tavan Görüntüsü.

**D.Ö.: Gelenekselden yola çıkıp yeni bir tasarım, yeni bir mimari ortaya çıkarttınız.**

**H.K.:** Yani gelenekçiler de bunu beğeniyor, gelecekçiler de bunu beğeniyor, modernistler de bunu beğeniyor. Onun için bunda herhangi bir sorun söz konusu değil. Bir şey var ayağını direktip bu olmalıdır diyenler var ya onlar hiç kusura bakmasınlar çok yanlış bir şey yapıyorlar. Bu budur demek çok makul değil hayat hayatın akışını, bu müze niye çok ünlü biliyor musunuz? Biz hayatı dinleyerek bu müzeyi inşa ettik. Biz herhangi bir müze modeline tutunarak bu müzeyi yapsaydık bu kadar olmazdı. Hayat bize ne veriyor? Onun için o hayattan çıktı bu müze. Hayatın gerçekliğinden çıktı. Kadınlar gelsin çalışsın diye bir müze kurulur mu ya şehrin merkezinde? Burada olduğu için bunu böyle istedik. Üretime onun için kattık. Biz dedik ki kadınların olmadığı, geleneğin olmadığı bir yerde çalışsan bile ne ürettireceksin ki? Onun için bunun toplamından, hayatın göğsüne kulağını dayadığın zaman sana söylüyor şunu şunu yap diye.

**D.Ö.: Kültürel değerleri vardı buna uygun bunu çevirebilecek.**

**H.K.:** Kültürel üretim potansiyelleri, birikimler bütün onları yan yana koyduğunuzda Baksı Müzesinin olmaması için bir sebep ortada kalmıyor. Geri kalan adanmışlık ve direnç.

**D.Ö.: “Baksı müzesi” örneği şu anda Türkiye’de tek, Dünyada da tek olduğunu söyleyebilir miyiz?**

**H.K.:** Öyle, örnek olarak öyle. Bakın Avrupa konseyi bizim için diyor ki, “Baksi Müzesi müzecilik açısından ilham verecek bir örnektir.” Anlatabildim mi? Yoksa öyle Türkiye’den gitmiş bir köye kimse ödül mödül vermez. Onun için biz ufuk açıcı bir projeyiz, cesur bir projeyiz, kendi olan bir projeyiz ve öneren bir projeyiz. Onun için bizim öyle üst sanat alt sanat gibi bir tasnife girmeden insanoğlunun yaratıcılığını bir arada sergileme tutumumuz da özgündür. Onun için bakın bizim çağdaş sanat koleksiyonumuzun hepsi bağıştır. Dünyada hiç böyle hepsi bağış olan bir koleksiyon yok. Bütün bunları yan yana getirdiğinizde Baksı Müzesi kendi söylemi olan kendi duruşu olan kendi karşı çıkışı olan bir projedir.

**D.Ö.: Peki Baksı Müzesini şöyle mi değerlendiresek, bu yanlış olur mu? Türkiye’deki veya Dünyadaki müzecilik anlayışının ilk çağlardan günümüze kadar geldiği noktayı düşünürsek normalde eserlerin hapsedildiği alanlar olarak devam**

etmiş uzunca bir süre. İlk başta böyle çıkmamış tabii, Grek kültüründe müze, Baksı gibi insanların kitap okuduğu, sohbet ettiği bir anlayışla ortaya çıkmıştır. Ama bu müze anlayışı sonra değişikliğe uğramıştır. Belki Baksı'yı onlarla düşünebiliriz. Onların o dönemde yaptıklarıyla, aynı değil ama orada da kültüre bir değer verilmiş...

**H.K.:** Şimdi yaşamın insan kendi yaşamı için bakın dünyanın her tarafında her kültür ortamında her ekonomik ortamda insan kendi yaşamını anlamlı kılmak için çaba göstermiş. Onun içinde biz, o insanın yaratıcılık dediğimiz yaşamı anlamlandırma çabasını herhangi bir önyargı kıskacından geçirmeden buraya gelen izleyiciye örneklerle gösteriyoruz bu da var, bu da var, bu da var. Kardeşim hangisini sevdi. İstediginle ilişki kurabilirsin. İstediginin önünde uzun süre bekleyebilirsin. İstediginin önünden hızlıca geçebilirsin. Onun için de deniliyor ki Baksı Müzesi aynı zamanda Avrupa Birliği'nin Faro sözleşmesinin öngördüğü kültürel demokrasiyi bütün koşullarıyla yerine getiren bir müzedir diyor.

**D.Ö.:** Yeni bir anlayışta, avangart diyebilir miyiz?

**H.K.:** Tamamen başka bir modele tutunmadan, hayatın içinden çıkardığı bir yeni tasarım, yeni gerçekçilik, yeni müze duygusu.

**D.Ö.:** Çağdaş müze örneği belki, bunu dersek bu yanlış olur mu?

**H.K.:** Avangart müze diyeceğiz. Çağdaş Müze dersek sanki çağdaş sanatın müzesi...

**D.Ö.:** Baksı'yı bu şekilde tanımlayabiliriz o halde. Peki, Baksı'nın almış olduğu ödüller var. Türkiye ve Dünya çapında, uluslararası ortamda almış olduğu ödüller var. Bunlar, bu yılda bir tane daha aldı diye biliyorum. Bununla birlikte kaç ödül aldınız Baksı'nın kuruluşundan bugüne?

**H.K.:** Yaklaşık 20 tane ödülümüz oldu. Hatta şimdi bir tane yakınım onları toplamaya başladı. Şimdi önce 2014'te Avrupa Müze Ödülü'nü aldık. 2015'te Büyük Millet Meclisi Kültür Onur Ödülü verdi bana Baksı'dan dolayı 2017'de Kültür Bakanlığı Özel Ödülü'nü aldık Baksı Müzesi olarak. 2016'da TÜRKSOY Basın Ödülü'nü aldık biz Türk kültürüne katkımız nedeniyle. Bu arada Contemporary İstanbul Ödülü'nü aldık. Tüypap Sanata Katkı Ödülü'nü aldık. EL Dergisi'nin yılın mekânı ödülünü aldık. O kadar



çok ödül aldık ki. Yani bunları topladığımız zaman 20 dolayında ödül yapıyor. Bu şudur, bizim projemiz her kültür katmanı tarafından alkışlanan desteklenen bir projedir. Onun için yani ulusalcılarda destekliyorlar, uluslararasılar da destekliyorlar.

**D.Ö.: Buradan o zaman şöyle bir şey ortaya çıkıyor, insanlar hep bir taraf olmak zorunda kalıyorlar sanatın içinde belki başka alanlarda da bu şekilde, demek ki gerçekten iyi bir şey yapıldığında bu ayırım ortadan kalkıyor.**

**H.K.:** Çünkü burası spekülasyondan çıkmış bir kurum değil burası onun için hayattan çıkmış bir kurumdur diyorum. Buranın tabi ki bir tutumu var. Yani bir tutumu var bu bir karşı çıkış. Bu aynı zamanda küresel kültür haritasına da bir karşı çıkış. Çünkü küresel kültür haritası herkesin eline bir şey veriyor. Şimdi Venedik'e, buradan Berlin'e, buradan başka bir yere gideceksin diyor. Orada şu lokantalar var şu yemekleri yiyeceksin şuraya gideceksin her şey sıradanlaşıyor. İnanlar da bunun içerisinde oradan oraya koşup duruyor. İnsanoğlu serüvenini yitirdi. Burası insanoğluna diyor ki ya bu küresel kültür haritası bir muhafazakârlıktır. Siz yeni heyecanlar için kendinize yeni ufuklar aramıyorsunuz? Diyor. Asıl mesele de budur. Baksı'nın söylediği söz budur.

**D.Ö.: Bu biraz cesaret istiyor sanırım, biraz risk almayı gerektiriyor, biraz emek vermeyi gerektiriyor.**

**H.K.:** Biraz değil çok.

**D.Ö.: İşte yani ben biraz öyle yumuşatıyorum. Bizim ülkemizde şu anda özellikle sanatta bu çok büyük bir cesaret gerektiriyor.**

**H.K.:** Vazgeçmeyi gerektiriyor. Baksı proje bize ödül diye önerilmiş bir sürü kof şeyden vazgeçilerek ulaşılmış bir projedir. Yani bana arkadaşlarım söylüyorlar, "Aptalın tekisin git bir tekne al adalarda gez işte bir yerde kendine bir ev yaparsın. Ne uğraşıyorsun oradaki insanlarla" diyorlar. Peki benim hayatımın karşılığı olabilir mi? Ben gideceğim bir sahilde bir teknede hayatımı geçireceğim.

**D.Ö.: Ama o zaman onların söylediği şuna dönüyor, Baksı'yı sizin bir eseriniz olarak görüyorum. Bir sanat eseri olarak görüyorum hani o zaman önceki çalışmalarını da niye yaptın gibi bir şey bu. Hep teknede gezebilirdiniz, ömrünüz boyunca.**

**H.K.:** Onun için bu şeydir, burası vazgeçmek, biz bu tür bize önerilmiş ödül gibi yanıltıcı şeylerden konforlardan onları reddettik biz geldik burada valla 18 yıldır bu tepeyi kazıyoruz. 18 yıldır bu tepede taş taş üstüne koymaya çalışıyoruz meselesi budur. Benzerini arayarak bir şey yaparsanız kendi yolunuzu bulamazsınız. Kendi yolunuz olsun istiyorsanız, kendi önünüze bakacaksınız ve oradan gideceksiniz. Baksı öyle. Onun için de resim yaparken de onu yapacağız heykel yaparken de onu yapacağız.

**D.Ö.:** “Baksı” o zaman şöyle bir şey söyleyeyim sizin sanatsal çalışmalarınızı arka plana atmanıza deden oldu mu?

**H.K.:** Hayır, bu benim en büyük eserim.

**D.Ö.:** Evet katılıyorum fakat bunun dışında, “Baksı”yı belki bu şekilde algılamayanlar var. Artık çalışma yapmadığınız için eleştiri aldığınız oldu mu?

**H.K.:** Yoo. Yani bu şey var ben pazar için çalışmıyorum. Benim geçen sene burada açtığım sergi çok büyük bir sergiydi anlatabildim mi? İnsanlar işin o kısmına bakmıyorlar. Onlar pazar için pazarda fiyatı nedir? Müzayedede fiyatı nedir? Ne sattı ne bu işler beni hiç ilgilendirmez bu işler. Ben onların getirdiği parayla bunları yaptım anlatabildim mi? Öyle gidip de kimseye herhangi bir şeyi pazarlamak istemedim. Ben pazarında aynı zamanda dışında kalmaya çalıştım. Pazara kendimi teslim etmedim, satılsın diye hiçbir şey yapmadım hayatım boyunca. Bunu da onun için yapmadım. Bunu yapsaydım merkezde yapardım, başka bir yerde yapardım. Onun için ben ne istiyorsam onu yaptım. Hangi yoldan gitmek istiyorsam o yoldan gittim. Yoruldum, risk aldım, şunu yaptım, bunu yaptım. Her gün yeniden başlarsam, aynı yoldan yine giderim. Çünkü ben ancak böyle ben olabiliyorum başka türlü olması mümkün değil.

**D.Ö.:** Peki, Baksı'nın gelecekteki durumu sürdürülebilirliği açısından, bir yönetim kurulu veya başka herhangi bir şey var mı? Bunlardan bahsedebilir miyiz?

**H.K.:** Var, olmaz olur mu? Depo müzenin girişinde bizim mütevelli heyetimiz var, yönetim kurulumuz var, denetleme kurullarımız var, Baksı gönüllüleri var, onur üyelerimiz var bütün bunlarda bir yapı Baksı ve Baksı'nın tipik özelliklerinden biri de Baksı yönetim kurulunun kadınlardan oluşmasıdır. Benim dışımda herkes kadın. Daha önce eşimdi. Aileyi biraz bunun dışına çekelim diye onun yerine ben geçtim yönetim kurulu başkanı olarak. O şimdi mütevelli heyet üyesi. Onun için böyle de bir kimlik arayışımız var biz kadından yanayız. Kadın ve çocuk odaklıyız biz. Çocuklar için

yetenekli çocuklar için burslar veriyoruz biz. Yarışmalar düzenliyoruz, orada bir kurumsallaşmaya doğru gidiyoruz. Kadınlar için, kadını üretime katmak için kadın istihdam merkezini kuruyoruz. Onun için bizim iki tane temel hedefimiz var. Kadın ve çocuk. Kadının üretkenliği, taşıyıcılığı, çocuğun ise gelecek enerjisi bütün bu iki büyük kavramın etrafında Baksı için aynı zamanda bir gelecek inşa ediyoruz.

**D.Ö.: Şimdi Baksı'den sonra buraya gelip müzeyle ilgilenen, müzecilikle ilgilenen insanlar arasında Türkiye'de şöyle bir algı oluşmuştur diyebilir miyiz? Farklı bakış açıları ile farklı müzeler ortaya çıkartmalıyız gibi. Tabi ki Baksı bu konuda örnek oldu. Bu tür yaklaşımları gördünüz mü?**

**H.K.:** Var bu tür şeyler. Tek tek insanları cesaretlendirdiğini görüyorum ama büyük sermaye gerektiriyor. Müze kurarken her zaman olduğu gibi batıdaki örneği neyse ona benzer bir şey yapmaya çalışıyorlar.

**D.Ö.: Alışılmış müze anlayışının dışına çıkılamıyor o halde...**

**H.K.:** Onun dışına çıkmak cesaret ister. Para var diye cesur olamıyorsunuz cesur olmak inançla, kalple ilgili bir şey.

**D.Ö.: Sizin açınızdan o farklı yani.**

**H.K.:** Zihinsel ve felsefik bir şey o.

**D.Ö.: Baksı'nın, gelecek hedefleri arasında sürpriz bir şeyler var mı? Bize söyleyebileceğiniz.**

**H.K.:** Yo daha bundan sürpriz ne olabilecek?

**D.Ö.: Hayır, yeni bir gelişme.**

**H.K.:** Hayatın kendisi yeni.

**D.Ö.: Mesela ben 3 yıl önce gelmiştim. Bu süreç içerisinde bugün yeni bir şeyler eklendiğini gördüm. Baksı'ya Amfi tiyatro, ek bina yapılmış o yüzden soruyorum.**

**H.K.:** Amfi tiyatro yapıldı. Şimdi Bayburt'taki o büyük inşaat yapılıyor. İnterdisipliner dediğimiz bir yapıya doğru gidiyoruz. Burada müzikte olacak, edebiyatta olacak sinema da olacak bütün sanatlar burada olacak. Bütün sanatlar kendilerini burada bu tepede temsil edecekler.

**D.Ö.: Varlıklarını hissettirecekler.**

**H.K.:** Tabi tabi tabi. İki türlü şey var bir yenilik krizine tutulsun da istemem. Süreklilik ve tutarlılık olması lazım bütün bunların içerisinde anlatabildim mi?

**D.Ö.: Sürdürülebilirliği önemli tabi ki.**

**H.K.:** Şu ön taraftaki yeri bu sene kapattık. Yani mekânsal oluşumları giderek kendine göre daha kurumsallaşıyor. Daha işlev kazanıyor. Belki biraz daha da konforu artıyor. İşte o tepede şimdi onu gördünüz mü? O heykelleri koymaya başladık. Biz orayı heykel alanı yapıyoruz. Ya bu bir şans biliyor musunuz? Böyle bir coğrafya da olursanız orayı görmemezlikten gelemezsiniz. Bazıları orayı görmüyorlar. Çünkü müze deyince iç mekâna bakıyorlar anlatabildim mi doğaya bakmıyorlar. Doğadaki ilişkiye bakmıyorlar. Son derece temel bir şeydir diye düşünüyorum.

**D.Ö.: Belki artık yavaş yavaş o sıkıştırılmış müze anlayışından uzaklaşmaya başladığımız söylenebilir.**

**H.K.:** Şimdi bir iki örnek galiba yapılıyor. Borusan yapıyor Kayseri’de mi Afyon’da mı öyle bir yerde bir şey yapıyor. Yavaş yavaş bu yeni sınırları geliştireceklerini düşünüyoruz.

**D.Ö.: Evet, belki dünyada da diyorum ya, siz de öncü olarak yer alacaksınız.**

**H.K.:** Bilmiyorum yani olacak onlar herkes biraz memleketinde bir şey yapmaya başlıyor. Öyle öncelik bu yani yaparsınız önce sizi yerden yere vururlar, sonra yavaş yavaş peşinizden koşarlar.

**D.Ö.: Her zaman böyledir, eleştiri güzeldir.**

**H.K.:** Eleştiriye dayanamıyorsan zaten kendin olmayacaksın. Eleştirenlere benzersen eleştirmezler.

**D.Ö.: Peki yılda kaç tane sergi açılıyor.**

**H.K.:** Şimdi bizim burada şöyle oluyor. Bu ana binada bir sergi açılıyor. Depo müzedeki koleksiyonlar değişiyor. Çocuklarla ilgili sergiler açıyoruz bazen böyle küçük spontane sergiler oluyor, onların kütüphane katında bir kısmını açıyoruz. Bazen atölyelerde açıyoruz ama asıl eksen her sene bir depo müze koleksiyonunu değiştiriyoruz. Bir de ana binada yeni bir sergi açıyoruz.

**D.Ö.: Her sene bu şekilde devam ediyor. Şu andaki disiplin bu şekilde ilerliyor yani.**

**H.K.:** Evet ama şimdi mesela İstanbul'daki Contemporary Art'a katılıyoruz, Tüyap'ta ki İstanbul Sanat Fuarı'na katılıyoruz. Turizm Fuarlarına katılıyoruz.

**D.Ö.: Müzenin tanıtımı için neler yapıyorsunuz?**

**H.K.:** Tabi. Müzeyi tanıtmak için İstanbul'da, Ankara'da, çeşitli yerlerde bazen uluslararası fuarlara katılıyoruz.

**D.Ö.: Çok teşekkür ederim.**

#### **1.2.4. Galeri, Koleksiyoner ve Müzayede Yapısı**

Modern sanat piyasasının temelini oluşturan galeriler 19. yy.'ın sonlarında Paris'te doğmuştur. Galeriler sanatçıların hem ekonomik bağımlılıklarından hem de estetik koşullanmalarından kurtulup bağımsızlaşmalarındaki en önemli etken olmuştur. Oluşturdukları yeni anlayışla modernist ve avangart sanatın üstlendiği çatıyı oluşturmuşlardır. Sanatı malikanelerden vitrinlere taşımışlardır. Geçmişten beri etkin olan müzayedelerin gücünü önemli ölçüde azaltmışlardır (Artun, 2014: 1).

Galeriler ilk kuruldukları yıllarda, sanatın sergilenmesine öncelik vererek, sanat eserlerini müzayede aracılığı ile tacirler arsında alınıp satılabilen mal olmaktan çıkartmışlardır. Fakat, sanatın parasal bir kaynak olarak görülmeye başladığı Postmodern dönemde galeriler, yeniden müzayedelerin etkisine girmeye başlamıştır. Çağdaş galeri yönetiminde, galerilerin sanat eserinin satışından aldığı pay, sanatçının aldığı paydan oldukça yüksektir. Galeriler sanatçının kariyerini bir anlamda geleceğini yönetmeye başlamıştır. Galerilerin sanatçıları ve sanat fiyatlarını denetleme konusunda müzayedecilerle rekabete girmeleri sonucu, varlık nedenleri olan sergileme etkinliğinden uzaklaşmışlardır (Artun, 2012: 153-155). Günümüzde ise galerilerin rolü ve sanat üzerindeki etkileri farklılıklar göstererek karşımıza çıkmaktadır. Çağdaş sanat pratikleri ve sergileme şekilleri bu durumu doğurmuştur.

Ülkemizde sanat olgusunun en önemli öğelerinden birisi galerilerdir. Sanat galerisi kavramı ülkemizde; sanat etkinliklerinin merkezi olan İstanbul'da başlamıştır. İlk olarak 1939 yılında Taksim'de açılan ve kısa süre sonra kapanan Daimî Resim-Heykel Satış

Galerisi'nden sonra, İsmail Hakkı Oygur'un 1945 yılında, Beyoğlu'nda yer alan atölyesini bir galeri mekânına dönüştürerek açtığı "Galeri İsmail Oygur" adıyla bilinen galeri yer almaktadır. Fakat bu galeri de kısa bir süre sonra kapanmıştır (Pelvanoğlu, 2015a: 1). Bu galeriler Türkiye'de özel galericilik sisteminin oluşmasında önemli bir adımdır. Daha sonra ise 1950 yılında Adalet Cimcoz tarafından Maya Sanat Galerisi açılmıştır. Bu galeri sanatla ilgilenen kesim tarafından varlığını sürdürebilmiştir. Sanat galerilerinin tüm eksikliklerini tamamlamış bir kuruluş haline gelmesi 1970'li yılları bulmuştur. Sanat eserleri bir çeşit yatırım türü olarak değer kazanmaya başlamıştır ve buna istinaden galerilerin örgütlenmesi hızlanmıştır. Galeriler ticari olma özelliğinin yanı sıra sanatı yücelten, saygınlık kazandıran bir yapıya sahip olmuştur. Özel ve kamu kuruluşlarının da sanata ilgi göstermeye başlamalarıyla, sanat ve galeri bir gösteriş ve reklam aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Sanat eğitimi veren kuruluşların artması ve sanat dallarının çeşitlenmesi, uygulama alanına girmesi, gençlerin sanatı meslek olarak seçmeleri, galerilerin sürekli sanat eserleriyle yenilenmesine sebep olmuştur. Bu süreç içerisinde galeriler Türkiye'de önemli bir koleksiyoncu kitlesinin oluşmasında etkili olmuştur. Galeriler günümüzde bu işi meslek edinerek, sürekli yatırım yaparak kendini kanıtlamış sanatçılar yanında, bu işi kamuya yönelik hizmetler kapsamında ve halkla ilişkiler kapsamında etkili kuruluşlar tarafından yönlendirebilmektedirler.

Özel galeriler kendi içlerinde sınıflandırılabilirler. Güncel ve yaşayan sanata ve sanatçılara yatırım yapanlar, yaşlı ustaları destekleyerek satış imkânı yüksek resimleri pazarlayanlar veya hiçbir ayırım yapmadan sadece satış odaklı olanlar ve değer kazanmış resim satanlar olarak ayrılabilirler. Galerilerin kendilerine özel nitelikleri aramalarının yanı sıra sanatçılarında galeri seçme durumu söz konusudur. Galeriler zaman içerisinde ülkemizde yaşayan sanatı gündemde tutmak, sanatçıyı desteklemek ve sanat yapıtının değerini (ticari veya estetik değer) temsil etmek gibi görevler üstlenmişlerdir (Madra, 1987: 76-77).

Günümüzde fuarlar ve müzayedeler sanatın ve paranın bulunduğu bir ortam olarak dikkat çekmektedir. Galeriler ve bienallerde bu ortamda etkinliğini artırmaktadır (Çalıkoglu, 2009: 27). Plastik sanatlar sergileme geleneğinde, özel kişilerin, özellikle bankaların ve şirketlerin sanata yatırım yapmaya başlamaları 1970'li yıllara damgasını vuran önemli bir gelişmedir. Bu durum geçmişte yaşamış sanatçıların eserleri ve güncel sanatçıların eserlerinin sergilenmesi ve pazarlanmasını kolaylaştırmıştır (Yardımcı, 2014:

20-21). Koleksiyon, koleksiyoner, müze fikri üzerine son birkaç yıldır çok yoğun bir ilgi ve çalışma bulunmaktadır (Çalikoğlu, 2009: 17).

Cumhuriyetin ilk elli yılında büyük ölçüde devletin himayesinde olan sanat, Devlet Resim Heykel Sergileri ile izlenmekteydi. Sanat eserlerinin müşterisi devletti, sanatçı ile izleyici arasındaki bağ yine devletti. Bu süreçten sonra sanat, devletin himayesinden çıkarak kurulan galeriler ile sivil alana taşınmıştır. Galeri sayılarının artmasıyla sanatçılar için alternatifler artmıştır. Bu süreçte; Maya, Galeri 1, Melda Kaptana gibi galerilerin açılmasıyla sanat pazarının dinamikleri oluşmaya başlamıştır. Daha sonra bu galeriler kapanarak ardından, Maçka Sanat Galerisi, Galeri Baraz, Cumalı Sanat Galerileri açılarak piyasayı şekillendirmişlerdir (Dostoğlu, 1999: 202).

1880’li yılların ilk yarısında art arda açılan Artizan, Urart, Siyah Beyaz, Nev, Tem, Bm gibi galeriler sanat piyasası ilişkilerinin gelişmesini sağlamıştır. 80’lere kadar sanatçı ile izleyici arasındaki ilişki, galerilerin pazardaki güçlerinin artması ile yeni bir sürece girmiştir. Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de galeriler; sanatçılar, izleyiciler ve koleksiyonerler arasındaki bağı kuran, geliştiren bir kurum olarak ilerlemiştir. Banka galerileri ise, genel olarak popüler zevke hitap eden eserlere yönelmişlerdir. Bunun yerine kaliteye yönelmiş olsalardı ya da özel galerilerin üstlenemediği projeleri üstlenebilselerdi önemli katkıları olabilirdi. Batıda 80’li yılların başında oluşmaya başlayan galerici-sanatçı-koleksiyoner ilişkisi 80’li yıllarda gerçekleştirilen uluslararası ilişkiler sonucu ülkemizde de yerleşmiştir. Bu yıllarda galeriler bir tür müze görevini de üstlenmişlerdir (Dostoğlu, 1999: 203).

90’lı yıllarda ise; İstanbul sanat ortamı Batı Sanat çevresinin ilgisini çekmeye başlamıştır. Bunda bienaller ve uluslararası sergilerin payı büyüktür. Bu yıllarda birçok sanatçımız Batı’da eserlerini sergileme imkânı bulmuşlardır. Bunlar arasında; Ayşe Erkmen, Hale Tenger, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, İnci Eviner, Selda Asal, Hüseyin B. Alptekin, Erdağ Aksel gibi sanatçılar yer almaktadır. İlk işlerini galeriler de sergileyen bu sanatçılar İstanbul Bienallerinin ardından uluslararası sanat ortamında yer almaya başlamışlardır. Bu yıllarda söz sahibi olan sanat dünyasının diğer dinamikleri ise, müzayede ve sanat fuarlarının yer almaya başlamasıdır. Ülkemizin önde gelen üç müzayede kuruluşu, Portakal, Antik AŞ. ve Maçka Mezat’ın organize ettiği müzayedelerde, günümüz resimleri de yer almaya başlamış ve piyasayı etkilemiştir.

Kurumların, özellikle bankaların elindeki koleksiyonlar tesadüfî alımlardan oluşmuş ve bir tema veya projeyle oluşturulmamıştır. Yabancı koleksiyonların sanatımıza ilgi duyması güçlü bir sanat ortamına bağlıdır ve bunun sağlanması gerekmektedir (Dostoğlu, 1999: 204). Günümüzde ise galerilerin teker teker kapanarak, müzayedelerin tekrar güçlenmeye başladığını bununla birlikte bienallerin ve fuarların da etkisinin arttığını söyleyebiliriz.





## İKİNCİ BÖLÜM

### BİENAL, KÜRATÖR İLİŞKİSİ VE ULUSLARARSI BİENALLER

#### 2.1. BİENALLER VE KÜRATÖRYEL SİSTEM

##### 2.1.1. Bienaller

Türk Dil Kurumu sözlüğünde, “Bienal” kelimesi yıl aşırı, iki yılda bir olan diye tanımlanmaktadır (TDK, 1998a: 290). Bu bağlamda “Bienali” her iki yılda bir düzenlenen ve devamlılığı esas olan bir sanat etkinliği olarak tanımlayabiliriz.

Resmin bir satış rekoru kırdığı 1980’li yılların sonlarına doğru, bienallerin dışa açık yüzü ile, sanat yapıtının malzemesinde ve içeriğinde farklılıklar ortaya çıkmaya başlamıştır. Alternatif mekânlar içerisinde kavramsal düzenlemeler yapılmış, hazır yapım nesnelere kullanılarak üç boyutun olanakları sınanmıştır. Bu süreçte yapıtın tartışmasız saflığı yerine disiplinlerarası bir anlayış yer edinmiştir. Yani 1990’ların sanatı, salt estetik, kapalı bir dilin ötesine geçerek, sosyolojiye, felsefeye, popüler kültüre, sinema ve teknolojiyle etkileşime geçmiştir (Çalikoğlu, 2008: 10-11). 20. yy.’ın sonlarında bienallerin sayısında bir patlama olmuştur. Bienallerin çoğu Batı Avrupa ve Kuzey Amerika dışında bulunmaktadır. Bienaller sanat dünyasındaki yeni eğilimleri yansıtmaktadır. Ele aldığı konular arasında; postkolonyalizm, yerinden olma, göç, uluslaşırılma, ırk, kentleşme ve diğer küresel meseleler bulunmaktadır. Ait oldukları şehrin gündemi ne olursa olsun kendi gündemlerini oluşturan büyük sanat etkinlikleridir (Lockard, 2013: 103). Günümüzde tıpkı Gustave Courbet’nin uluslararası Paris Salon Sergisi tarafından reddedilen çalışmalarını, Salon jürisine tepki olarak kendi kişisel sergisini açması örneğinde gördüğümüz gibi, bienallere tepki olarak paralel etkinliklerin artmakta olduğu dikkat çekmektedir. Bu etkinliklerin bazılarının haklı nedenleri bulunmaktadır.

İstanbul Kültür Sanat Vakfı, kâr amacı gütmeyen bir sivil toplum kuruluşu olarak İstanbul’da Uluslararası Sanat Festivalleri düzenlemek amacıyla 1973 yılında Dr. Nejat F. Eczacıbaşı önderliğindeki 17 iş adamı ve sanatsever tarafından kurulmuştur. İlk olarak 1973 yılında Uluslararası İstanbul Festivali gerçekleştirilmiştir (“İKSV”, 2018a: 1). Bu etkinliğin ardından kültür sanat etkinliklerini artıran vakıf günümüze kadar devam eden

birçok etkinliğin başlangıç noktasını oluşturmuştur. Çağımızın genel sanat anlayışına uygun bir etkinlik kazandırmak amacıyla festival yöneticileri tarafından bienal düzenlenmesi kararı verilmiştir. Ülkemizdeki sanat pratiklerine uluslararası ilgiyi çekmek, Uluslararası sanat pratiklerini ise ülkemize getirmek amaçlanmıştır. Bienalin ilkeleri, amaçları, uygulama şekli ile ilgili kuralları, altyapısını ve değerlendirmesini festival yönetimi yapmıştır. Beral Madra, bienalin amacını;

Uluslararası bir bienalin amacı, uluslararası sanat ve kültür etkinliklerinin üst düzey bir kesitini öne çıkarmak, her ülkenin belirginleşmiş güncel sanat anlayışını tanımak, ülkesinde ya da uluslararası sanat ortamında sanatın genel gelişimine katkı getiren sanatçıları tanıtmak ve bu olguyu uluslararası sanat uzmanlarına, koleksiyonculara ve geniş kitlelere sunmaktır. (Madra, 2003: 13)

diye açıklamıştır. Bu amaçlar doğrultusunda bienal, yeni sanat anlayışlarının oluşması, uluslararası düzeyde sanat alışverişinin canlanması, sanatçıların kendilerini bu platformda tanıtılmalarına imkân veren, uluslararası düzeyde çağdaş sanat ortamını yansıtan çalışmaların izlenmesi gibi sonuçlar vermeyi hedeflemiştir.

1995 yılında Rene Block'un yapmış olduğu bienalle, İstanbul bienallerinin küratörleri Türk vatandaşı olmayanlardan seçilmeye başlamıştır. Arkasından sırasıyla Rosa Martinez daha sonra ise Paolo Colombo gelmiştir. Bu durum sanat piyasasını oluşturan bir galeri çizgisi olarak adlandırılabilir. Türkiye'de resim yapan bir ressam grubu bienalleri görmeyi reddederek, bu konuda çeşitli tepkiler göstermişlerdir. Hatta bazen hocalar öğrencilerine "Bienallere gitmeyin orada saçma sapan işler var" gibi söylemlerde bulunmuşlardır. 90'lı yılların ikinci yarısından itibaren Çağdaş Sanat, Modern Resim Geleneği tartışmalarının artması sanat görüşünün parçalanmasına neden oldu denilebilir. Bu aşamada çağdaş sanat, kendine bir yer edinmede ve kendini ifade etmek için uygun bir ortam bulmakta zorlanmıştır. Günümüzde de bu sorunların devam ettiği söylenebilir (Çalikoğlu, 2008: 27).

Bienaller 90'lı yılların sanatına biçim veren en önemli faktörlerden biridir. Bugün büyük küratör sergilerinin önemini yitirdiği, çağdaş sanatın bir yer edindiği söylenebilir. Çağdaş sanat eserlerinin piyasada yüksek rakamlara konu olamaya başladığı gözlenmektedir (Çalikoğlu, 2008: 54). 90'lı yıllara damgasını vuran sanat etkinlikleri arasında bienaller başta gelmektedir. Tartışma ortamı oluşturan büyük sergilerdir. Bunun nedenlerinden birisi birçok sanatçının işlerini gösterme imkânı bulması ve farklı görüşlerin bulunduğu alanlar olmasıdır. 90'lı yılların sonlarına doğru birçok ülkede

bienaller yapılmaya başlayarak, sayıları fark edilir derecede artmaya başlamıştır. Bienaller gerçekleştirildikleri şehri öne çıkartan bir etkinlik olarak yer almaktadır. Ayrıca ait olduğu coğrafyaya, kültürlere dikkat çeken oluşumları yansıtmaları genel özellikleri arasında bulunmaktadır. (Çalikoğlu, 2008: 68).

Türkiye’de 90’lı yılları en çok etkileyen olgu olarak Uluslararası İstanbul Bienalleri dikkat çekmektedir. Vasıf Kortun’un küratörlüğünü yaptığı 3. İstanbul Bienali ile birlikte bir kırılmadan söz edebiliriz. Bu bienal ile, uluslararası bienal sisteminin tam olarak yerleştiğini söyleyebiliriz. Bu süreçte sanatçılar arasında bir kopuş olmuştur. Yani resim yapan, geleneksel tarzda işler üreten sanatçılarla, yeni eğilimlere yakın olan sanatçılar arasında bir tartışma ortamı ve ayrılma olmuştur. 3. Bienalden sonraki bienaller, yurt dışındaki organizasyonlarda yer alacaklarsa, söz sahibi olmak istiyorlarsa uluslararası bir hedef belirleyerek, yeni eğilimleri de içine alan bir yapı içerisinde hareket etmesi gerekiyordu. Bununla birlikte Türkiye’nin kendi içindeki sanatı, bir parçada olsa uluslararası sanat ortamıyla ilişki içine girmiştir. İstanbul’un küresel bir marka olmasında İstanbul Bienali’nin etkisinin büyük olduğu reddedilemez. Bu süreçte Türkiye’deki sanatçılar, yeni sanat anlayışı içerisinde ilerleyen bienal sanatçıları ve kendi geleneksel disiplinlerine bağlı olarak devam eden bienal dışı sanatçılar olmak üzere ikiye bölünmüştür (Çalikoğlu, 2008: 145-146, 197). 1991-1992 yıllarında Türkiye’de “resim öldü, yaşasın enstalasyon gibi söylemler çok fazlaydı. Bu durum Bienal dönemleri ile birlikte, Yeni Eğilimler ve Günümüz Sanatçıları Sergilerinin de etkisiyle ortaya çıkan bir durumdur. İlk zamanlarda bienallerde taval resmi, özellikle ilk iki bienalde ağırlık olarak yer almıştır. Üçüncü bienalden sonra enstalasyon daha ağırlıklı bir hale gelerek belirginleşmiştir (Çalikoğlu, 2008: 202). Bu durumu Ali Şimşek; “*Dünyada contemporary resmi dışlamadı, bizim ülke dışladı. Vasıf Kortun’la beraber, bunun dünyada örneği yok.*” (Ali Şimşek ile kişisel görüşme, 07 Temmuz 2018) şeklinde yorumlamıştır. 3. Bienalin küratörlüğünü yapan Vasıf Kortun ise bu durumla ilgili açıklamalarını; “*Tabi dışlayacağım, zaten dünyanın bir tane daha üçüncü sınıf bir yağlı boya resme falan hiç ihtiyacı yok.*” (Vasıf Kortun ile kişisel görüşme, 09 Temmuz 2018) şeklinde açıklamıştır. Vasıf Kortun bu cümlesiyle yağlı boya resimde geline son noktayı ifade etmek istediği söylenebilir.

Küratör ve sanatçılar konuk edilen bu etkinlikle dünya kamuoyunun dikkatini çekmek istemenin birçok nedeni vardır. Bu nedenle Bienalleri ele alırken; siyasi,

ekonomik gelişmelerden, kentsel dönüşüm projelerinden, küresel sanat piyasası ortamından ayrı düşünmemek gerekir. Şehirle ilişkili olarak dolaşımdaki sermayeyi kente çekmek nedenler arasındadır. Sadece sanat etkinliği olarak değil ekonominin canlanmasına katkıda bulunacağı düşünülür ve beklentiler içindedir. Bu inançla bienallerin sayısında özellikle 1990 sonrasında gözle görülür bir artış söz konusudur. Bu beklenti bienalleri kent sakinlerinin ilgi ve etki alanlarına sokmuştur. Dünyanın birçok yerinde düzenlenen bienallerin sayısının 300'e ulaştığı bilinmektedir. Bunların en çok bilinenleri arasında; Venedik, Sao Paulo, Havana ve Gwangju bienalleri ve beş yılda bir düzenlenen Documenta bienalleri sayılabilir. Dünyanın birçok yerinde düzenlenen bu bienallerden Avrupa dışında gerçekleştirilmekte olanlar, konum veya ölçekleri baz alınarak sınıflandırılmıştır. Üçüncü dünya bienalleri, çevre bienaller ve mikro-bienaller olarak ayrıştırılmıştır (Yardımcı, 2014: 12). Son yıllarda bienal etkinliği içerisinde; panel, konuşma, performans ve film gösterileri gibi etkinlikler yer almaya başlamıştır. Bienalin kendi içindeki yeni arayışları, farklı yayınların ve açık alanlarda sergilenen çalışmaların artması, bienali geleneksel sergileme anlayışının dışına taşımış ve etkinliğin sürekli kendini geliştirme eğilimi göstererek ilk bienalleri aşmaya çalıştığı söylenebilir.

Son yıllarda bienal etkinliği içerisinde; panel, konuşma, performans ve film gösterileri gibi etkinlikler yer almaya başlamıştır. Bienalin kendi içindeki yeni arayışları, farklı yayınların ve açık alanlarda sergilenen çalışmaların artması, bienali geleneksel sergileme anlayışının dışına taşımış ve etkinliğin sürekli kendini geliştirme eğilimi göstererek ilk bienalleri aşmaya çalıştığı gözlenmektedir. İlk iki bienalin küratörü Beral Madra bienalin oluşum sürecindeki şartları;

İstanbul Bienali, yarım yüzyıllık bir sanat ortamının verileri üzerine kurulmuştur; bienalin eleştirisini yapmak üzere onu "ameliyat masasına" yatırmadan önce, bienal öncesi sanat ortamını "teşrih" masasına yatırmak ve bu verilerin ne olduğunu bilmek gerekir (Madra, 2003: 44).

cümleleriyle aktarmaya çalışmıştır. Madra bu sözleriyle, yapılan eleştirilerle bienalin sanata katkısının göz ardı edildiğini ifade ederek, bienallerden önceki Türkiye sanat ortamının değerlendirilmesi gerektiğini kastetmektedir.

Madra bu verileri şu şekilde açıklayarak;

Devletin her türlü olanaktan yoksun bıraktığı, yılda bir iki resim bile satın alamayan, dahası binasının onarımını yaptıramayan üç müze; plansız, programsız, rastlantısal düzenlenmiş yurtiçi ve yurtdışı sergiler; kendi çabalarıyla yurtdışında başarı kazanmış birkaç sanatçıyı bile desteklemeyen ilgisiz bir anlayış; hiçbir yabancı sanatçı, sanat eleştirmeniyle ilişki kurmayan

kendi kendine yetinen bir sanat ortamı; çifte standartlı bir eleştiri; büyük bir sanat yayını boşluğu; atölye köşelerinde, depolarda saklı duran otuz yıllık bir sanat üretimi; sanatçıyı bir yorumcu olarak değil, yatırım nesnesi üreten işçi, düş ve duygu besleyen bir aracı olarak algılayan bir sanatsever kitlesi. (Madra, 2003: 44)

bienal öncesi süreci bu şekilde özetlemiştir. Bienallerden önce uluslararası sanat ortamında söz sahibi olmayan Türkiye sanatının ve sanatçılarının durumunu belirtmiştir. Bienallerle birlikte Türkiye sanatçıları, dışardan gelen sanatçılarla ilişkiler kurmuşlar ve uluslararası bağlantılar geliştirmişlerdir.

İlk olarak 1987 yılında düzenlenen Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri düzenlendiği tarihten itibaren diğer sanat etkinlikleriyle kıyaslandığında ayrı bir yere sahiptir. Bunda; İstanbulluların çağdaş sanata, diğer türlere oranla daha az aşına olmalarının etkisi ve en önemlisi İstanbul'un dünyaya sunulması projesinde çağdaş sanatın ayrı bir önem taşıması vardır. Yerel izleyici kitlesine hitap eden diğer etkinliklerin aksine bienal, dünya kamuoyunun dikkatini çekmeyi başarmıştır. Burada ortaya çıkan sonuç, bienal Türkiye içinde en az bilinen bir etkinlik olarak karşımıza çıkarken, uluslararası sanat ortamında Türkiye'yi en iyi temsil eden ve tanınan sanat etkinliğidir. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, Bienalin amacını; farklı kültürlerden sanatçı ve izleyicileri bir araya getirerek görsel sanatlarda etkileşimi ve iletişimi artırmak olarak yorumlamaktadır (Yardımcı, 2014: 15-16).

Diğer uluslararası bienaller gibi Uluslararası İstanbul Bienalleri de iki yılda bir yapılan düzenli bir etkinliktir. Gün geçtikçe profesyonelleşen bir kurum olarak, kamusal alanda yaygınlaşan tüketim kültürünü kentle özdeşleştirmekte ve eleştirel bir yaklaşımla akıl yürütmeye olanak sağlamaktadır (Yardımcı, 2014: 31). Bienal etkinliği uzunca bir süre tarihi yarımada içerisinde farklı yerlerde düzenlenmiştir. Bu seçimde tarihi yerlerin uygun ve özgünlüğünün yanı sıra bu yerlerin varlığını ve önemini tekrar vurgulamak yatar. Bununla birlikte; kentin mekân problemi ve teknik özellikler açısından uygun mekânların yetersizliği, kent alanı ve nüfusa oranla yetersiz kalmaktadır. Kente yayılmanın artan masrafları, erişim ve kontrol açısından yaşanan sıkıntıları da düşündüğümüzde bienal etkinliklerinin farklı bölgelere yayılmış bir şekilde düzenlenmesi sıkıntılı bir süreci doğurmuştur. Bu yüzden etkinliğin belirli bir yerde toplanması ve kontrol altına alınması daha uygun görülmüştür. Ayrıca bu durumda izleyici bütün eserleri bir arada görme şansına sahip olmuştur. Bu bağlamda Bienal etkinliğinin kentle etkileşiminden çok sanat yapıtlarının içinde sergilendikleri mekânla

etkileşimi öncelikli hale gelmiştir (Yardımcı, 2014: 48). Bu yüzden yapılan birçok çalışma bir yönüyle mekânla ilişki içerisinde düşünülerek oluşturulmaktadır.

#### **2.1.1.1. Bienallerin Sanat Ortamına Yansımaları**

Türkiye, iki yüzyıldır çağdaşlaşma sürecinin tamamında olduğu gibi, mimarlık ve plastik sanatlar alanında da Batı'ya yönelmiş durumdadır. Batı sanatındaki akım ve anlayışlar, gelişmeler ülkemizde de etkisini göstermeye başlamıştır. Bu durum Türkiye'ye özgü bir Modernizm sürecini başlatmıştır. Günümüzde Batı Sanatı teriminin yerini Uluslararası Sanat terimi almış ve dünyadaki sanat anlayışını etkilemektedir. Çağdaşlaşma bilincinin bireysel özgürlükle birleşmesi, yeni malzeme ve teknikler sanatçıyı yeni arayışlara, biçimlere, çok gereçli sanatsal deneyimlere yönlendirmiştir. Sanatta çoğulcu bir eğilim oluşmuştur. Uluslararası sanat akımları, Türk sanatçısını etkilemiş ve gelenekselle güncelliği birleştirme eğilimi eleştirel veya bir durum saptaması olarak görülebilir. Bu durum kendisini, Pop Sanat, Hiper Gerçekçilik, Minimal ve Kavramsal Sanat, Yeni Gerçekçilik, Yeni Dışavurumculuk gibi sanat akımlarıyla göstermektedir (Madra, 2003: 14-15).

İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 1986'da "Çağdaş Sanat" alanında da bir etkinlik gerçekleştirme kararı almıştır. 1987 yılında 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri adı ile bir dizi sergi gerçekleştirilmiştir. Daha sonra bu sergilerin iki yılda bir yapılması kararı alınmıştır. Bu kararla serginin ismi Uluslararası İstanbul Bienali olarak değiştirilmiştir. Bienalle ülkemizdeki çağdaş sanat ortamının ihtiyaçları, sorunları doğrultusunda bir amaç belirlenerek ülkemizdeki çağdaş sanatı uluslararası bir düzeye getirmek, ilişki ve iletişimlerini artırmak amaçlanmıştır (Madra, 2003: 32). İlk bienal yepyeni bir anlayışı temsil etmiştir. Postmodern dönemin etkileri görülmekte olup, modern dönemin eleştirel ve sorgulayıcı tavrının, tartışmaların hâkim olduğu bir süreçte gerçekleştirilmiştir. Tarih, bellek, coğrafya kavramları altüst edilerek, bu kavramlardan kentsel mekâna gelmek yerine, kentin kendisine doğrudan bir müdahale imkânı doğmuştur. Daha çok kentin ellenen dokusu, insanları, diğer olguları irdelenmiştir (Kahraman, 1998: 185).

Bir kentin, tarihi ya da doğal zenginliğinin yanı sıra güncel sanat yapıtlarıyla da gündemde tutulması, sanat ortamında yer edinmesi, oldukça önemli bir durumdur.

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın 1987'de başlattığı İstanbul Bienalinin, İstanbul'u uluslararası düzeyde bir sanat merkezi haline getirmek için başlattığı etkinliklerden birisidir. Bu etkinliğin başlangıçtan günümüze Vakfın amaçlarına cevap vermeye başladığı göz ardı edilemez (Atagök, 1998: 181).

Bienalden beklentiler arasında İstanbul sanat ortamının kalitesini artırabileceği düşünülmüştür. Türkiye'de kişisel sergi, karma sergi içerisinde yer alan birçok sanatçı bienaller içinde yer almıştır. Dünya'nın çeşitli bienallerini düzenleyen küratörlerin, o şehrin galeri sistemini görmezden gelmesi mümkün değildir. Galerici, küratörler, eleştirmenler, müzeciler hepsi bir sistemin parçasıdır ve birbirinden ayrı düşünmek mümkün değildir. Başka bir ülkede bienal düzenleyecek olan küratörün, o ülkenin sanat ortamının nabzını yakalamak, ölçmek, değerlendirmek gibi sorumlulukları vardır (Dostoğlu, 1998: 189). Bienallerde bu durum sık sık sorunlar doğurabilmektedir. Bu aşamada küratöre düşen görevler net bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Günümüzde bienallerden yola çıkarak bienalleri kopya eden büyük organizasyonların sayısı artmaktadır. İstanbul Bienal'lerinin Türkiye'de organizasyon boyutuyla da ön plana çıktığı görülmektedir. İstanbul Bienali'nden yola çıkarak aynı modeli taklit eden Mardin Bienali, Bodrum Bienali, Çanakkale Bienali vb. etkinliklerin arttığını söyleyebiliriz. Küratörler, belirlenmiş içerikler, büyük sanatçı kitlesinden seçilmiş katılımcıların eserleri, sponsorlar, tanıtımlar, bienal etkinliği için kullanılacak yerlerin sergiye katacağı prestij gibi unsurlar önemli ölçüde üzerinde durulan konular olarak dikkat çekmektedir. Serginin medyatik gücü, reklamda aynı ölçütler arasındadır. Türkiye'de bienallerin en büyük etkisi organizasyon boyutu ve biçimi üzerine olmuştur. Fakat bu durum olumsuz sonuçlar doğurabilmektedir. Türkiye'de plastik sanatların hareket alanı bu organizasyonların içine sıkışmaya başlamıştır. Bienallerin önemli bir özelliği de kamusal alana açılmalarıdır. Fakat bazı bienaller sadece müze sergisi konseptinde yapılmakta ve sokakla, toplumla iç içe geçmiş bir bienal yerine kapalı mekânlarda sürdürüldüğü gözlenmektedir. Bienale katılan sanatçılar için yapılan her iş bir sonraki bienal için bir hazırlık sergisine ya da bir önceki bienalle kıyaslamaya veya rekabete dönüşmeye başlamıştır. Bienal etkinlikleri kimi zaman genç sanatçıları olumsuz etkileyebilmektedir. Genç sanatçıların bu etkinliklere olan ilgisi, bu organizasyonlara katılmak istemeleri, güncel sanat ortamında yer edinmek istemeleri, çalışmalarını bu

organizasyonlara uydurma çabalarıyla kesişmektedir. Bu durum olumsuz bir şekilde karşımıza çıkarak, bir taklit sorununu doğurabilmektedir (Zeytinoğlu, 1998: 175-176).

Bir bienalin sadece sanatsal amaçlarla yapılması beklenemez, fakat sanatçılar ve toplumla olan ilişkileriyle güçlenir varlığından söz ettirir. Sanatçılar farklı beklentiler içinde olabilir; kendilerinin uluslararası bir etkinlikte yer almaları, güncel sanatla ilgili örnekler görmeleri vb. Toplumun ise çok az kısmı sanatçılar gibi güncel sanat örneklerini görmek isterler. Hatta halkın çoğunluğu bienallerle ilgili bir fikre sahip olmamakla birlikte, sanatla ilgilenmeyenlerin çoğunlukta olduğu görülmektedir. Buradan şöyle bir çıkarım yapabiliriz. Bienal öncelikle sanata, sanatçıya ve sanat severlere hitap eder (Atagök, 1998: 181). Hemen hemen bienal yapılan tüm ülkelerde ve şehirlerde olduğu gibi bizim ülkemizde de sanat çevresinde bienallere eleştiri veya tamamen karşı olan çevreler mevcuttur. Bazıları ise desteklemelerine karşı, içeriğine, uygulamalarına veya konseptine vb. durumlara karşı olabilirler (Dostoğlu, 1998: 189). Bu eleştiriler olumlu veya olumsuz olabilmektedir. Bazıları yapıcı eleştiriler sergilerken, eksiklikleri üzerinde dururken, bazıları tamamen karşı duruş sergileyebilmektedir.

Bugün birçok bienal, etkinlik alanları içinde mimari sergiler (Venedik), sempozyumlar seminerler ve konferanslar içermektedir. 1990'lerden sonra gerçekleşen ekonomik ve politik değişiklikler bienallerin sayısının artmasında oldukça etkili olmuştur (Lockard, 2013: 111). Bienaller günümüzde izleyiciye dünya sanat ortamında neler yapıldığı ile ilgili bilgi veren en önemli etkinlik olarak karşımıza çıkmaktadır (Bunulday, 2005: 16).

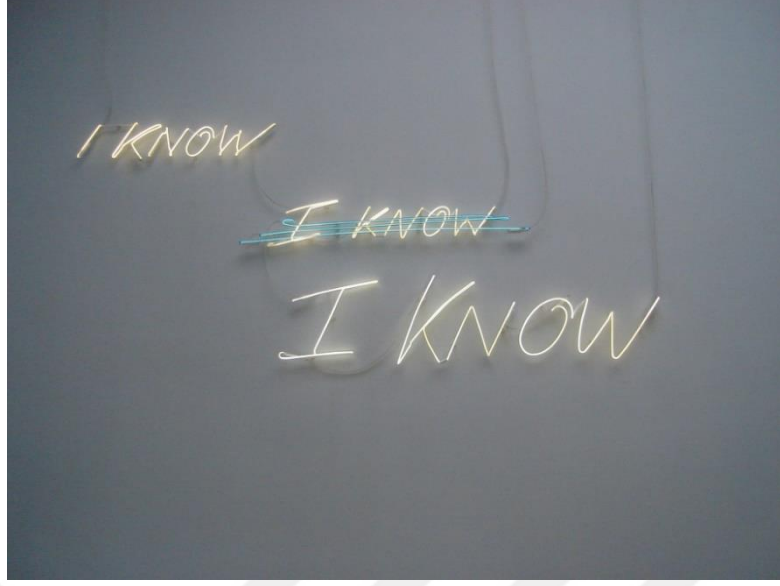
### **2.1.1.2. Bienaller ve Sanat Piyasası Arasındaki İlişki**

Bienalin atası uluslararası evrensel sergiler ve müzeler, modernliği ve ulusal devletleri temsil eden modellerdir. Onlardan beslenerek şekillenen bienallerin ise çağdaşlığı ve global şirketleri temsil etmeye başladığı söylenebilir. Aslında her iki dönemde de egemen aynıdır: sermaye. Ama buna rağmen, iki dönem arasındaki, modernlik ile çağdaşlık arasındaki bu geçişin bir çağ dönüşümünü simgelediği söylenebilir. Elbette bu özelleştirme ve çağdaşlaştırma süreci son derece karmaşık bir sanat ağını ve yönetim anlayışını oluşturmuştur. Bu durumun gerçekleşmesinde kültür



savaşlarını yöneten devlet adamları ve diplomatların yer aldığını söyleyebiliriz (Artun, 2013a: 1).

20. yy.'ın sonları ile 21. yy.'ın başlarında tüm dünyada küreselleşmeyle birlikte bienallerin ve sanat fuarlarının sayısında belirgin bir artış yaşanmıştır. Sanat fuarları, bienallerden farklı olarak ticari bir amaca sahipken bienaller kendilerini piyasanın dışında tutmaya çalışmışlardır. Her ikisi de uluslararası düzeyde büyük sanat sergileri olarak tasarlanmış kurumsal yapılardır (Wu, 2016: 1). Bu durum küratörlük unsurunun önemini de artırmıştır. Farklı ilgi alanlarından farklı sanatçıları kültürel bir noktada bir araya getiren küratörler, Politik bağlamın yanı sıra, kimi kentlerin, ülkelerin veya etnik grupların görünürlüğünü artırmaktadırlar. Beraberinde, sanatın estetik değerlerinden çok ekonomik değerlerini yansıtan çağdaş sanat fuarlarına ve müzayedelere yön vermektedir. Yüksek prestijli bienallerden Venedik Bienali özellikle 20. yy.'ın ikinci yarısından sonra “evrensel sanat gelişiminin bir ölçütü olma özelliği” kazanmıştır. Ayrıca sanat piyasası üzerinde de etkili bir bienal olma özelliği göstermektedir (Bayrak, 2013: 126). Bu durumun en iyi göstergesi, 2007 yılında yapılan 52. Venedik Bienali'nin Britanya Pavyonu'nda White Cube Galeri, Tracey Emin'in yapıtlarının çoğunu bienal daha resmen açılmadan satmıştır (Resim 2.2). Bu nedenle “Venedik'te gör, Basel'de satın al” ifadesi koleksiyoncuların söylemi hâline gelmiştir. Sanat bienalleri, çağdaş sanatın yayılmasında ve dolayısıyla satın alınmasında etkin birer araç konumuna yerleşmişlerdir. Bienal, sanat fuarı, müze ve özel galeri arasında oluşan bu bağ, yapıtların ticarileşme hızını artırmaktadır (Bayrak, 2013: 127). Burada bienallerin direk satış yapan fuardan farklı olarak gizli bir pazar olma durumu söz konusudur. Bu durum “bienalde seç, fuarda, galeride veya sanatçıyla kurulan ilişkiler çerçevesinde satın al” olarak tanımlanabilir.



Resim 11. Tracey Emin “*I know, I know, I know*”, 2007, Beyaz ve Mavi Neon, 261, 3 x 112, 7 cm. 2007.

Bienal, belirli kurumlarla ve sanat müzeleriyle çok eski örgütsel bağları olan bir sergi formatıdır. Bu bağlamda; 1937’den bu yana Whitney Amerikan Sanatı Müzesi tarafından düzenlenen Whitney Bienali bunun bir göstergesidir. Bienaller daha çok ait oldukları şehrin adını alarak şehir odaklı, Şangay Bienali, İstanbul Bienali vb. şeklinde ilerlemektedir. Bu tür bienaller genellikle sırf bu iş için kurulmuş; Gwangju Bienal Vakfı, İstanbul Kültür Sanat Vakfı gibi bağımsız vakıflar tarafından düzenlenmektedir. Öte yandan, Asya Bienalleri genellikle müzelerin çatısı altında gerçekleşiyor: mesela, Şangay Bienali, Şangay Sanat Müzesi’nde düzenleniyor; Taipei Bienali’ne de 2008’e kadar Taipei Güzel Sanatlar Müzesi ev sahipliği yapmıştır. Müzeler tarafından ve müzelerde düzenlenen şehir-merkezli bienallerin Whitney Bienali’nin bir örneğini teşkil ettiği ve daha eskilere dayanan müze-merkezli formattan pek de bir farkının olmadığı ileri sürülebilir. Ancak, geçtiğimiz yirmi yıla damgasını vuran şehir-merkezli bienaller, yerel yönetimlerin sahip çıktığı, önemli politik olaylar olarak görülüp belediye başkanları, şehrin ileri gelenleri ve hatta başbakan da dahil olmak üzere devlet erkânı tarafından usulünce ziyaret edilen etkinlikler arasındadır.

Küreselleşmeyle birlikte şehir-merkezli kültür turizminde kayda değer bir artış kendini göstermiştir. Bununla beraber yerel yöneticiler, şehre turist çekebilmek ve dünyaya yeni bir imaj yaymak için kültür miraslarından yola çıkarak başta bienaller olmak üzere sanattan faydalanmayı amaçlamışlardır. 1995’te gişe rekorları kıran bir

çağdaş sanat sergisinin gerçekleştiği şehir olarak kamusal bilinçte yer edinmeye başlayana kadar neredeyse kimsenin adını sanını duymadığı Gwangju, buna iyi bir örnektir (Wu, 2016: 1). Burada piyasayla ilgisi yokmuş gibi duran bienallerin, dolaylı olarak turizme olan katkısıyla ait olduğu şehre sağladığı para akışı kendisini göstermektedir. Bunlarla beraber çağdaş sanat sergileme biçimleriyle dikkat çeken sanat fuarları ile benzerliklerinin arttığı söylenebilir. Gizli bir aracı kurum niteliği gösteren bienallerin, kendisini sanat piyasasının dışında göstererek, piyasaya; seçilen sanatçılarla, sanat eserleriyle, ait oldukları şehre yerel sanatçılar ve ziyaretçilerin turizme olan katkılarıyla gizli ticari bir ilişkisinin dolaylı olarak yer aldığı gözlenmektedir.

Bunların dışında günümüzde yeni birtakım arayışlar kendini göstermektedir. Bu anlayışla, sanat fuarları ve bienallerin aynı tarihlerde veya birbirine yakın tarihlere denk getirilmesi durumu kendini göstermeye başlamıştır. Buradaki amaç iki büyük etkinliğin bir araya gelmesiyle oluşacak güçlü ve ses getirecek bir etkinliğin kapıları aralanmaktadır. Uluslararası ortamda birçok yerde yapılmaya başlayan bu uygulama aynı zamanda sanat piyasası açısından önemli bir durumdur. Örneğin, Art Basel'in Venedik Bienali'nden üç gün sonra açılması, ShContemporary 08 ile Şangay Bienali 2008'in de açılış tarihlerini birbirlerine yakın tarihlerde açılması, ShContemporary'de yer alan galerilerin, sanki bienalde stantları varmışçasına ısrarla sanatçıları bienal ziyaretçilerine pazarlamaya çalıştıkları gibi durumlar söz konusudur (Wu, 2016: 1). Ayrıca, Contemporary Yönetim Kurulu Başkanı Ali Güreli 14. Contemporary İstanbul'u, 2019 yılında düzenlenecek olan 16. İstanbul Bienali ile, açılış ve gala davetlerini çakıştırmayacak şekilde aynı tarihlere denk getirmek istediklerini belirtmiştir. Güreli bu durumu; *"En son dünyaca ünlü Venedik Bienali'ne paralel şehirde 30'dan fazla sanat etkinliği yer aldı. Ünlü sanatçı Damien Hirst'ün sergisi ziyaretçi rekoru kırdı"* diye açıklamıştır (Kadak, 2018: 1). Güreli, bu durumun şehre gelen turist sayısını artıracığını kastetmektedir. Tüm dünyada bienallere paralel etkinliklerin arttığı gözlenmektedir. Bu duruma birde fuarlar eklenmeye başlamıştır. Pazarla ilişkisi olmayan bienallerin, pazarla direk ilişkisi olan fuarlarla aynı tarihlere denk gelmesinin ne gibi avantaj veya dezavantajlar getireceği tartışmalı bir durum olarak durmaktadır. Ziyaretçi sayısındaki artış veya birinin diğerini ne şekilde etkileyeceği etkinlikler gerçekleştikten sonra belirlenecek bir durumdur. Ayrıca beraberinde tartışmalar getireceği düşünülmektedir. Her zaman piyasadaki uzak duran bienallerin piyasayla bu kadar yakın ilişkiler kurmaya

başlaması bienallerin piyasadan uzak tavrıyla düşünüldüğünde, beraberinde soru işaretleri getirmeye başlamıştır. Documenta 12'nin küratörlerinin: “Çağdaş sanatı biz sergiliyoruz. Önümüzdeki 20-30 yıl içinde sanat piyasasına yön verecek modeller burada yaratılıyor. Bu performansı gösteremezsek biteriz” (Eroğlu, 2018: 1). cümlesi bienallerle, bir anlamda dünya sanat ortamında söz sahibi olacak işlerin Documenta gibi büyük etkinliklerde belirlendiğini net bir şekilde ortaya koymakta ve bienallerin piyasayla olan kapalı ilişkisini ifade etmektedir. Bienallerin kavramsal yönü düşünüldüğünde diğer sanat etkinliklerine göre daha siyasi ve yönlendirici etkilerinin olabileceği, vereceği mesajların etkili bir yönün olduğu göz ardı edilmeyecek bir konumdadır.

### 2.1.2. Tarihsel Süreçte Küratör

Küratör; Latince kökenli “bakım için” anlamına gelen “*curare*” kelimesinden türeyerek ortaya çıkmıştır (Graham-Cook, 2010: 10). TDK ise “küratör” sözcüğünü; Müze, kütüphane, sergi, hayvanat bahçesi vb. yerleri yöneten ve etkinliklerini düzenleyen yetkili kimse (“TDK”, t.y.c: 1) olarak tanımlamaktadır. Bu tanımlardan da anlaşıldığı üzere küratörlük, sanatın üretiminden izleyiciyle buluşmasına kadar pek çok durumda etkin rol oynamaktadır.

Küratörlük ilk olarak Roma İmparatorluğu’nda ortaya çıkmıştır. Günümüz Avrupa’sındaki yasal sistemin temelini oluşturan idari ve hukuki alanlarda belirli görevleri olan küratörler kamu çalışanlarıdır. O dönemki küratörler her zaman erkekler olmuştur. Roma imparatorluğu döneminde küratörler, kendi işlerini idare edemeyen; reşit olmayanlar akıl hastaları, sağırlar, engelliler, savurganlar vb. durumları söz konusu olan kişilere atanmışlardır. Sadece insanlar için değil aynı zamanda çeşitli kamu hizmet dairelerinde temizlik, ulaşım, polislik vb. görevlerden sorumlu olmuşlardır. Küratörler kişilerin kendisini değil, değerli görülen ve korunması gereken onlara ait mal varlıklarını muhafaza etmekle görevlendirilmiştir. Daha sonra Orta çağda, küratörün rolünü kilise üstlenmiş Hıristiyan Katolik kilisesinin hiyerarşisinde “*curate*” bir cemaatin başında bulunan, bir bölge ya da mahalle papazına yardım etmekle görevli kişi (*The Free Dictionary*) veya cemaattekilerin ruhlarını koruma ya da iyileştirmekle sorumlu kişi (*cure/cura*) din görevlisi (*Wikipedia*) olarak görevlendirilmiştir (Madzokı, 2016: 25-28).

Modern zamanlarda ise; küratörlüğün müze koleksiyonlarını korumakla sorumlu kişiler olduklarını belirten çeşitli tanımlar yapılmıştır. Müze koleksiyonlarının içindeki değerli nesnelere fetihler, savaşlar, soygunlar vb. olayların izlerini taşımaktadır. Küratörler bu koleksiyonları muhafaza ederek, bunların tarihlerini, kökenlerini gizlemek ve korumak için görevlendirilmişlerdir (Madzokı, 2016: 28-29). Bu bağlamda küratörler her dönemde değerli görülen nesneyi korumak için görevlendirilmiş uzmanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Yaşanılan sosyal ve toplumsal olayların değişmesi devletin değerli kıldığı kriterler ve önceliklere bağlı olarak, muhafaza edilmesi gereken durumlarda görevlendirilmişlerdir.

Sanatla – küratör ilişkisinin artarak, bir meslek olarak ortaya çıkmasını II. Dünya Savaşı'ndan önceki dönem ve sonraki dönem olarak tanımlayabiliriz. II. Dünya Savaşı'ndan önce sergilerin organizasyonunda “müze küratörü” diye adlandırılan kişiler görevliyken bu görev tanımı; kuruma bağlılığı, kalıcı bir koleksiyonun oluşturulmasını ve muhafaza edilmesini tanımlıyordu. *Curare* kelimesinin etimolojik kökenlerinin ve “korumanın” ima ettiği, sanatın yorumlanması ve sanat eserinin korunmasını kapsıyordu. II. Dünya Savaşı'ndan sonra zamanla “müze küratörü”nden “sergi yazarı”na (müellifine) bir değişiklik gerçekleşmiştir. 1960'lı yıllarda bugün konuşulan “küratör”ün rolü tarif edilmeye başlamıştır ve “küratör”ün ne olduğu ne yaptığıyla ilgili tartışmalar doğmaya başlamıştır. Zamanla sanatın korunması ve bakımı gibi durumlardan sorumlu olan küratörün farklı görevleri ve sorumlulukları ortaya çıkmıştır. Bunlar arasında; az tanınmış sanatçıların, akımların, anlayışların ortaya çıkartılması gibi sorumlulukları taşıyan, akademik yayın ve çalışmalarla şekillenen bir meslek olarak yerini almıştır (Madzokı, 2016: 30). Küratörle ilgili gelişmeler ve çeşitli tanımlarda anlam açısından çok fark bulunmamaktadır. Ancak gittikçe artan bir sorumlulukla karşılaşmaktayız.

Barnaby Drabble küratörün; sanatçı, kurum ve izleyiciler arasında “ortaklıktaki eleştirel anlamın gelişimi ile sanatçılar ve izleyiciler arasında bir tartışma” bir tür arabulucu olarak hareket ettiğini belirtmiştir (Graham-Cook, 2010: 10). Bu sözleriyle Drabble, eleştirel yönü ağırlıkta olan bir etkileşimi ifade etmektedir. Küratörlüğün gelişimi, müzeciliğin gelişimi ile paralellik göstermekte olup, sanat kurumlarının da değişip gelişmesiyle birlikte küratörün rolünde değişiklikler meydana gelmiştir. Çağdaş sanatta küratörün sorumlulukları artarak; sanat eserlerini seçmek, sergiyi organize etmek,

materyalleri yorumlama, kataloglar ve basın bültenlerinin hazırlanması gibi birçok rol üstlenmiştir (Graham-Cook, 2010: 10).

Alışlagelmiş akademisyen küratör dönemi bitmiştir. Yerine iş tanımı daha geniş birçok özelliği içinde bulunduran bir yapı oluşmuştur. Sanatçının kendine özgü yapısını aktaran, politikacının kültürel amaçlarını yerine getiren, bağışlara aracılık ederek müzeleri ve koleksiyonlarını ileriye taşıyan kurumsal özgürlükten taviz vermeden sponsorlarla iş birliği yapan, izleyicilerin ilgi ve gereksinimleriyle, eğlence arzularını yorumlayabilen biridir. Diplomat, akademisyen, eğitimci, muhasebeci, politik taraftar ve eğlence yeri sorumlusu gibi birçok farklı beceriyi bir arada isteyen bir meslek olarak karşımıza çıkmaktadır (Schubert, 2004, 87). Yapılan iş tanımı düşünüldüğünde, bazen çok basit bir iş gibi görülen küratörlüğün birçok alanda bilgi ve deneyim gerektiren zorlu bir alan olduğu görülmekte ve anlam karmaşasına sebep olarak bazı tartışmaları beraberinde getirmektedir.

Andy Warhol 1975 yılında “para yapmak sanattır” diyor ve ekliyor: “En müthiş sanat ticarettir.”\*\* Bu sözlerde ‘pop’ bir ironi aramak boşunadır. Zaten Warhol da işlerinin arkasında gördüklerinden başka bir şey aramamaları için izleyicilerini uyarır. İşte ‘sanat yönetimi’ bu zamanlarda gündeme gelir ve en kestirme ifadesini sanatçının parayla sanatı özdeşleştirdiği yukardaki özdeyişinde bulur. İş alemi ile sanat aleminin kaynaştırılması, hızla örgütlenen bir eğitim dalı, profesyonel bir disiplin olarak belirir. ... Bu sanat yönetimi seferberliği bu yoğunlukta sürerse, yakında sanatı yönetmeye hevesli olanların sayısı sanatçıları aşacak gibi görünüyor. (Artun, 2012: 103-104)

Ali Artun, bu sözleriyle tüm dünyada hızla artarak yaygınlaşan ‘sanat yönetimi’ bir diğer adıyla ‘küratörlük’ olgusunu öne çıkartmıştır. Üniversitelerde ders olarak verilmesinin yanı sıra ‘sanat yönetimi’ bölümlerinin bizim ülkemizde de var olduğunu ve sayılarının artmaya başladığını gözlemleyebiliriz. Bu durum Warhol’un kastettiği sanatla-paranın birleştiği ve ticarileştirildiği bir sürecin sonucu olarak, bu süreci yöneten ‘küratör’ faktörünün etkin bir rol olarak oluştuğunu söyleyebiliriz.

### 2.1.2.1. Türkiye’de Küratöryel Sisteme Geçiş

Küratörlük kavramının Türkiye’de İstanbul Bienalleri ile yerleştiğini söyleyebiliriz (Yüksel, 2005: 10). Bu bağlamda, 1987 yılında Beral Madra’nın koordinatörlüğünde gerçekleştirilen 1. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri adı altında gerçekleştirilen etkinliği küratöryel sistemin başlangıcı olarak görmek mümkündür. Beral Madra; ilk üç İstanbul Bienali’nde küratör kelimesinin yer almamasını; o dönemde Türkiye’nin küratör

kelimesine yabancı olmasından, kavramın anlaşılmasından dolayı kullanılmadığını belirtmiştir. Bu nedenle küratörlüğe başladığı ilk yıllarda, daha anlaşılır olan “sergi yapımcısı” ifadesini tercih ettiğini belirtmiştir. Ancak küratör isminin kullanılmamasına rağmen ilk üç bienalin Türkiye’de yapılan ilk küratörlü sergiler olduğunu belirterek, bu bienallerde küratörün yapması gereken her işin kendisi ve Vasıf Kortun tarafından yapıldığını belirtmiştir (Ötkünç, 2017: 12-13). Bu sürecin ardından, bir seri olarak tasarlanan “Anı/Bellek 1” adlı sergi 1991 yılında Taksim Sanat Galerisi’nde açılmıştır (Resim 11). Türkiye’deki ilk küratöryel sergi olması ve bir tema etrafında düzenlenmiş ilk sergi olması açısından önemlidir. Akaretler 50 numaralı sıra evde düzenlenen ikinci serginin adına binanın kapı numarası eklenmiştir. Proje taslağında yer alan Anı/Bellek III ise gerçekleştirilmemiştir (Kortun, 2014: 91).



Resim 12. Anı/Bellek I Sergi Broşürünün Kapağı

Türkiye’de ilk küratörlük sürecinden bugüne baktığımızda karşımıza çıkan isimler şu şekildedir. Türkiye küratörlük sürecine girdiği 1985-1995 yılları arasında ilk küratörler, zaman zaman birlikte çalışmış olan ve bu işi bir meslek olarak yapan Beral Madra ve Vasıf Kortun’dur. Madra ve Kortun yurt içinde ve yurt dışında birçok proje üretmişlerdir. Daha sonra küratörlük mesleğini kapsayan sergi organizasyonlarının yanı sıra, sanat kurumu yöneticiliği, akademisyenlik, danışmanlık gibi çalışmalarıyla küratörlük mesleğini geniş bir çerçevede yürütmüşlerdir. 1996-2005 yılları arasında ise; sosyal bilimlerle ilişkili diğer akademisyenler, Ali Akay, Ahu Antmen, Hasan Bülent

Kahraman, Zeynep Yasa Yaman, Levet Çalikoğlu, Necmi Sönmez gibi akademisyenler çeşitli sergiler düzenlemişlerdir. Aynı dönemde Başak Şenova, Fulya Erdemci, Ferhat Özgür, Halil Altındere, Marcus Graf, Haşim Nur Gürel, Borga Kantürk gibi isimler bağımsız veya kuruma bağlı küratörlük çalışmaları sürdürenler arasındadır. 2005 yılından itibaren ise; Şener Özmen, Ferhat Özgür, Hera Büyüktaşçıyan, Elmas Deniz gibi sanatçı ve sanatçı akademisyenler Ferhat Özgür, Marcus Graf, Ezgi Bakçay, Fırat Arapoğlu, Adnan Yıldız, Denizhan Özer gibi kısmen yurt dışında da yaşayan bağımsız küratörlerinde yer aldığı bir çeşitlilik söz konusudur (Ötkünç, 2017: 14). Bugün baktığımızda ise hemen hemen tüm sergilerin küratörlü olduğunu söylemek mümkündür. Bu kapsamda bu işi meslek olarak yapanların dışında birçok sanatçının, akademisyenin küratör olarak görev aldığı sergileri gözlemliyoruz.

Vasıf Kortun'un ilk küratöryel sergi 1991 "Anı/Bellek 1" ve 1992 3. İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü yaptığı sıralarda büyük tartışmalar yaşanmıştır. Vasıf Kortun küratöryel sisteme geçişle ilgili düşüncelerini, *"Türkiye böyle bir döneme geçmek zorundadır."* diye ifade etmiştir (Çalikoğlu, 2008: 183). Vasıf Kortun'un bu cümlesi olumlu veya olumsuz tüm tartışmalara karşılık gelebilecek bir durumun zorunluluğunu dile getirmektedir. Küratörlerin yapmış oldukları sergilerin içeriğinden çok; küratör nedir, ne yapar, neden gereklidir gibi tartışmalar ön plana çıkmıştır (Bunulday, 2005: 16). Bu süreç "küratör" kavramının olumlu yönlerinin göz ardı edilerek sadece eleştirel açıdan ele alındığını göstermektedir. "Küratör" kavramı Türkiye sanat ortamında oldukça fazla eleştiri ve tartışmalara konu olmuş ve bu durum günümüzde hala devam etmektedir. Genel olarak eleştirilen durumlar arasında; Küratörlük kavramıyla, birilerinin sanatçıların yerine konuşmaya başlaması, kişisel bir durum olmasının ötesinde sanatçının bu duruma alıştığı gibi konular bulunmaktadır. Küratörlü sergiler 90'lı yıllarda yaygınlaşarak bugün çok fazla öne çıkmıştır. Küratörlü sergilerde birçok sanatçının sergide yer almasına rağmen, küratörü tanıyanların sanatçıyı tanımadığı görülebilmektedir. Sanatçının kendi tavrını ortaya koyması yerine bunu küratör üstlenerek, organizasyonun isminden konseptine kadar küratör belirliyor, yönetiyor ve sorumlu oluyor. Bu durumun sonucunda, sponsor buluyorsun, küratör buluyorsun ve senin yerine düşünen birileri oluyor (Çalikoğlu, 2008: 160-161). Bu durumun bir kolaycılık mı yoksa bir gereklilik mi olduğu noktası tartışmaya açık durmaktadır.

Solmaz Bunulday küratörlerle ilgili eleştirileri;



Bu eleştirilerde haklılık payı oldukça fazla diye düşünüyorum. Evet, sanatçı seçimlerindeki kriterlerin belirsizliği, neredeyse her sergilerinde bazı isimlerin yer alması gibi nedenler, eleştirilerin haklılığını ortaya koymakta. Ama sermayenin olduğu yerde bu kurumun varlığı veya gerekliliği tartışılmaz bir gerçek. Bununla birlikte kendini küratör olarak tanımlayan ve belli bir birikime, deneyime sahip olmayan kişilerle de karşılaşırız. (Bunulday, 2005: 16)

şeklinde ifade etmiştir. Bunulday, kendi sanatçı listelerini oluşturmalarını, sanatçı seçimindeki kriterlerini, aynı sanatçılar ile çalışmalarını ve kendisini küratör olarak tanımlayanların yeterli bilgi ve deneyime sahip olmadıklarını belirtmiştir. Burada dikkat çeken konu küratörün belirli sanatçılarla çalışması bir sorun mu? Değil mi? Küratörün her meslekte olduğu gibi belirli bir kriteri, ilgi alanı olamaz mı? Bununla birlikte yine her mesleğin belirli bir olgunlaşma süreci olduğu gibi küratörlükte de aynı durum söz konusu olamaz mı? Küratörlüğün yeni bir meslek olduğu düşünüldüğünde tabii ki başarılı veya başarısız, iyi veya kötüsü olabilir. Ancak bunlar her alanda olduğu gibi bu alanda da zaman içerisinde iyi ile kötünün ayrıştırılmasıyla yerini alacaktır.

Küratörlerin düzenlediği sanat etkinlikleri, bazen küratör tanımında yapılan derinliğe ulaşmayan sıradan fikirler olarak dururken bazen de gerçekten önemli, sarsıcı boyutta olabiliyor (Çalikoğlu, 2008: 68). Günümüzde yapılan küçük, büyük, uluslararası veya ulusal pek çok sergi “küratör”lü olarak gerçekleştirilmektedir. Ancak bu durum bazen oldukça sıradan bir sergiyi de tanımlayabilmektedir. Genel olarak küratörler, belirli yerleştirmeler ve alan sorunlarını çözebilmek için sanatçı ile iletişim ve iş birliği içerisinde olmaktadır (Schubert, 2004: 83). Sanatın, izleyiciyle buluşma sürecinde; sanatçı, küratör ve izleyiciye ek olarak bir de kendi varlıklarını reklamla ön plana çıkartmak isteyen sponsorlar bu sürece dahil olmakta ve etkin rol oynamaktadır. Sponsorlar sergilerde sergileme ve içerik aşamasında söz sahibi olmaktadır (Schubert, 2004: 86). Bu durum sanatın mali bağımlılığını yansıtan bir boyuttur. Böyle bir durumda sanatçının ve küratörün özgürlük ve yaratıcılık alanı kısıtlanmaktadır. Sanatçı bu tür bir durumda iki kez sınırlandırılmış durumdadır. Birincisi küratör, ikincisi sponsor faktörüdür. Günümüzde sanatın mali destek sorunları bu tür durumlara sebep olabilmektedir. Bu durumla birlikte sanatçılar geri planda kalmaya başlamışlar ve küratör iktidarıyla birlikte hareket eden diğer dinamikler söz konusu olmuştur (Çalikoğlu, 2008: 181).

Bir anlamda küratörle olan ilişkilerimizi abartmış olabiliriz. Bize yardımcı olabilir mi, bir sergi açabilir mi, bir fayda sağlayabilir miyiz? gibi düşüncelerle birçok sanatçı,

küratör olgusuna başlarda karşı çıkan sanatçıların dahi birçoğu küratörlerin etrafında dalaşmaya başlamışlardır. Aslında çoğu şeyde olduğu gibi günümüzde sanat ortamının durumu bunu gerektiriyorsa bunun bir sakıncası yoktur. Ama gereğinden fazla yüceltilmesi kimi zaman sanatçının hatta sanat ürününün önüne geçmesi bir sorun olarak görülebilir. Buna örnek verecek olursak, Vasıf Kortun'un bir konuşmasında “*Ben kendi cemaatimi istiyorum.*” demiştir. Bu durum Türkiye’de bir dönem galericilerin yaptığı tavırdan farksız görülmekle birlikte, fazla bir para ve emek harcamadan sanatçıları kendilerine bağlamaya çalışmaları şeklinde yorumlanabilir. (Çalikoğlu, 2008: 186). Beral Madra ise bu konu hakkındaki düşüncelerini;

Modern-postmodern kırılmasında Türkçe’yi kullanma şeklinde de değişiklikler oldu. Birdenbire Osmanlıca kelimeler kullanılmaya başlandı. Bizler hep öz Türkçe kullanmaya çalışırdık. Çağdaş sanat için “cemaat” kelimesi kullanılamaz. Kitle, toplum veya gösteri toplumu vb. diyebilirsin ama cemaat diyemezsin.” (Beral Madra ile kişisel iletişim, 10 Temmuz 2018)

şeklinde açıklamıştır. Vasıf Kortun’un kelime tercihinin ideolojik bir tercih olarak yorumlamak mümkündür. Küratörlerle ilgili zaman zaman farklı eleştirilerde söz konusu olabilmektedir. Bunlardan birisini Bedri Baykam;

Tanıdığımız Türk küratörler, gerçekten samimi olarak kendini sanata adanmış, ama duygusallıklarını işlerine karıştırmamayı başaran kararlı birer mekanizmadır. Birbirleriyle sürekli harp halinde olmaları, bizim anlayamayacağımız şekilde bu “pozisyonun” doğasından olsa gerekir! (Baykam, 2001: 7)

diye ifade etmiştir. Bu eleştirilerin haklılık payı olabilir ancak hiçbir oluşum tamamen olumsuz özellikler getirmemektedir. Bu süreç sadece Türkiye’de başlayan bir süreç olmamakla birlikte tüm dünya ülkeleriyle birlikte girilen bir süreçtir. Bu bakımdan değerlendirildiğinde yaşanması gereken bir süreç olarak değerlendirilebilir. Sanat ortamında sanatçılar bugün küratörlü ve küratörsüz olmak üzere ikiye bölünmüştür (Özgür, 2005: 17). Bütün tartışmalara rağmen küratörün sanat ortamında bir meslek olarak yerini aldığı ve kabul edildiği görülmektedir. Her zaman her meslekte olabileceği gibi bu meslekte de başarılı, başarısız veya iyi, kötü olabilmektedir. Ayrıca küratörlerin düzenlemiş oldukları sanat etkinlikleri arasında oldukça başarılı ulusal ve uluslararası etkinlikler bulunmaktadır. Bu durum güncel sanat ortamında özne olan sanatçının yanı sıra küratöründe sanat ortamında kalıcı bir yer edindiğinin göstergesi durumundadır.

### 2.1.3. Bienal-Küratör İlişkisi

Türkiye’de ve dünyada, bienal-küratör ilişkisinin günümüzde birbirleriyle güçlü bir bağı bulunmaktadır. Bu bağın en önemli nedeni küratörlük sisteminin Türkiye’de I. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileriyle ortaya çıkarak, bienallerle başlayan bu sistemin daha sonra sergilerle, kurumsal veya bağımsız diğer sergilerle artarak günümüze kadar devam etmesidir. İlk bienalden bugüne Türkiye bienaller kapsamında ulusal küratörlerin yanı sıra, uluslararası birçok küratöre ev sahipliği yapmıştır. Bu bağlamda, bienaller için seçilen küratörlerin doğruluğu ya da yanlışlığı tartışmaya açık durmaktadır. Bu tartışma kimi zaman sanatçıların etkinliğe seçilmemeleriyle başlamaktadır. Eleştirinin boyutu değişebilmekte ancak şu bir gerçektir ki; iki yılda bir yapılan etkinlikle sanatçının, halkın güncel sanatı görme isteği, sadece bir küratörün seçimiyle sunulmaktadır. Bu durumda bir değişikliğe gidilip seçici kurul üyelerinin artırılarak, daha fazla sanatçı, sanat eleştirmeni ve küratörlerin sayısının artırılması ve ortak bir değerlendirme yapılması söz konusu olabilir. Bienalin bize çağdaş sanatı oluşturan, önemli sanatçıların işlerini sunması gerekmektedir. Küratörün bienallerde özellikle genç sanatçıları ve yeni parlayan sanatçıları seçmeleri de başka bir tartışma konusudur. En iyisini seçmek küratörün sorumluluğudur. Küratör kendi beğenisinin dışında genel sanat ortamını etkileyen, biçimlendiren seçimleri ortaya koymalıdır. Bienalin hedefi öncelikle sanatçı ve toplum odaklı ise; daha geniş bir çerçeve içerisinde değerlendirilerek, en iyileri hedefleyerek, genç sanatçıları ve yaşlı sanatçıları ile dünya sanat platformunu gerçek anlamda yansıtan bir zenginliğe sahip olmalıdır. Bunu belirleyecek olan İstanbul Kültür Sanat Vakfı, yöneticileri ve danışmanlarıdır (Atagök, 1998: 182).

Uluslararası İstanbul Bienali’ne yabancı küratörlerin seçilmesi eleştirilen durumlardan birisidir. Bu konuyla ilgili düşüncelerini Prof. Dr. Hüsamettin Koçan;

Türkiye’ye, İstanbul Bienali’ne yabancı küratör gelmesinin öncülerinden birisi benim, yani o iyi bir şeyse iyiliğin sebeplerinden birisi kötü bir şeyse kötülüğün sebeplerinden birisi benim... dedik ki uluslararası ortamda bir küratör getirirsek Türk sanatına objektif bakar ki, bu insan dünya platformundan geldiği için bienali evrensel bir boyuta taşıyabilir dedik. Hatta bu yabancı küratörler gelirse bizde de bu yönde adımlar atılır, küratörüm diyen insan sayısı bir iki üç dört beş ona doğru gider, böylece de bizim de bir birikimimiz olur dedik. (Bek, 2000: 28)

diye açıklamıştır. Bu sözleriyle Koçan; Türkiye’de henüz yer edinmemiş bir olgu durumunda bulunan küratörlük sisteminin yararlı olabileceği görüşünü bildirmekle kalmamış, ülkemizde bu alanın gelişmesine bir kapı açmayı amaçladıklarını ifade

etmiştir. Ayrıca diğerk bir açıdan yabancı küratörlerin Türk Sanatı'na objektif bir bakış açısıyla bakabileceğini bununla beraber, uluslararası sanat ortamını gözlemlemiş, bu ortamda yer edinmiş küratörleri getirerek İstanbul Bienali'nin evrensel boyutlara ulaşmasında etkili olacağına dikkat çekmektedir.

Uluslararası ortamda kimlik olabilmek, asıl kimliğinden ödün vermekle başlıyor, Batının oyunlarını oynamakla devam ediyor, başarı kolay gelmiyor. Tabii kabullenme risk almaya değer. ... Sanatın gündemi verilen temalarla biçimleniyor, sanatçı bu beklentiyi, daveti kaçırmıyor. Kendi yolunu değiştirebiliyor ve gidebileceği yönü köreltiyor, başkası olabiliyor. Bütün bunların sanatsal olduğu kadar ahlaki bir sorun olduğunu düşünsek de küratör de bienal sanatçısı da memnun, yapay bir değişim olarak da algılanacak bir yol çizilmiş gidiyor. Ulusal bir alandan uluslararası bir boyuta kendi yolunda ilerleyen sanatçılar belki biraz daha az dikkati çekiyor ama yolları onların açacağı kuşkusuz. (Atagök, 1998: 183)

Tomur Atagök'ün özellikle belirlemek istediği nokta küratörlerin oldukça etkili olması, seçilen sanatçı ve yapılan işlerin sanatçının kendi iradesinin dışında dış etkenlere bağlı olarak değiştiğini eleştirmektedir.

Günümüzde küratörlük mesleği tartışmaya açık bir durumdadır. Küratörlerin sanatçılar üstündeki hakimiyeti; küratörlerin ne sanatçı ne filozof ne de sosyolog olmamasına rağmen bu kadar güçlü olmaları, bienallerdeki küratörlerin Türk olup olmaması, sorunlar ve tartışmalar doğurabilmektedir. İstanbul Bienali için; İstanbul'a ait bir kavram üzerinde durup durmaması, galeriler ve diğer büyük sergi kurumlarıyla ilişkileri, sanatçı seçimi, isim yapmış sanatçıların seçilip seçilmemesi, Türkiye'den eski nesil sanatçılar yerine genç nesil sanatçıları seçmesi gibi durumlar beraberinde sorunlar doğurmuştur (Akay, 1998: 191). Bienalleri yöneten belirli sayıdaki küratörler, Harald Szeemann'ın izinden ilerleyerek şirketlerin CEO'ları gibi çalışmaktadırlar. Günümüzde şirketler nasıl yönetiliyorsa bienallerinde küratörler tarafından o şekilde yönetildiği ve sıkı bir disiplin içerisinde çalıştıkları söylenebilir. Burada, yerin ve zamanın çağdaş ruhuna uygun "tema"yı belirleyen ve bununla dolaylı olarak bütün dünya sanatçılarına bir anlamda siparişler dağıtan, dünya sanatına yön veren, işlerin kabul edilip edilmemesine karar veren küratörlerdir (Artun, 2013a: 1). Bu durum genel olarak değerlendirildiğinde bugün bienal ortamı içerisinde küratörlerin büyük bir güce sahip olduğu söylenebilir. Çağdaş sanata yön veren en önemli sistemi, özellikle bienal küratörlerinin şekillendirdiği düşünülebilir. Bunun sonucunda; günümüzde bienaller ve küratörler dünya sanat ortamını şekillendiren büyük bir güce sahiptir.

## 2.4. ULUSLARARASI BİENALLER

Bienal etkinlikleri 19. yy.'da ülkelerin "ulusal kimlik"lerini ön plana çıkartmak ve uluslararası ortamda ticari ve ekonomik ilişkilerin artmasıyla, bu alanlarda kendilerini tanıtabildikleri fuarlarla başlamıştır. Fuarlar sonraki uluslararası sanat etkinliklerinin alt yapısını oluşturmuştur. Ayrıca fuarlarla birlikte 19. yy.'ın ortalarından itibaren uluslararası jürili "Paris Salon Sergileri" gibi büyük sergilerde bienallerin çıkış noktasında etkili olmuştur. 1895'te Venedik'in belediye başkanı Riccardo Selvatico, yerel turizmi canlandırmak ve kentteki sanatçıları desteklemek üzere bir sanat fuarı oluşturmuştur. Bu etkinliğe Avrupa'nın önde gelen ülkelerinden, Fransa, Britanya ve Almanya'da katılmıştır. Giardini Pubblici'de kendi ulusal pavyonlarını inşa etmişlerdir (Haacke, 2018: 1). Zamanla sanatçıları Venedik Bienali'ne göndermek isteyen başka ülkeler de kendi ulusal sergi mekânlarını Giardini'deki pavyonlarını kurmuş ve tüm masraflarını kendileri karşılamışlardır (Bek, 2000: 50). Böylece Venedik Bienali diğer bienallere rol model olan, bienallerin çıkış noktası olarak yerini almıştır. 1950'li yıllara kadar oluşturulmuş bienallerde modern sanat anlayışının hâkim olduğu söylenebilir. 1950'li yıllardan sonra kurulmuş bienaller ise Modernizm sürecini Çağdaş Sanata bağlayan ve geçiş aşamasındaki eğilim ve değişiklikleri yansıtması açısından önemlidir. İlk bienal örneklerinin öncelikleri arasında daha çok kendi ülkelerine ait sanatı ve sanatçıyı desteklemek, kendi kültürlerine sahip çıkmak gibi amaçlar yer almaktadır.

Bu süreçle birlikte; dünyanın belirli ülkeleri Venedik Bienal'i örneğinden yola çıkarak buldukları kentin adını alan bienaller oluşturmuşlardır. Bienallerin sayıları özellikle 1950'li yıllardan itibaren artmaya başlamıştır. Venedik Bienali'ni takiben başlayan bienaller bugün dünyada 300'ün üzerindedir. Bunlar arasında; Brezilya: Sao Paulo Bienali, Kore: Gwangju Bienali, Avustralya: Sydney Bienali, İspanya: Valencia Bienali, Senegal: Dak'Art (Afrika Çağdaş Sanat Bienali), Almanya: Documenta (Kassel), Küba: Havana Bienali, ABD : Whitney Bienali, Avrupa: Manifesta (Avrupa Çağdaş Sanat Bienali), Bangladeş: Asya Sanat Bienali, Birleşik Krallık: Liverpool Bienali, Birleşik Arap Emirlikleri: Sharjah Bienali, Fransa: Paris Bienali, İsveç: Göteborg Uluslararası Çağdaş Sanat Bienali, Singapur: Singapur Bienali, Türkiye: İstanbul Bienali, Sinop Bienali, Çanakkale Bienali, Mardin Bienali gibi bienaller sayılabilir. Önemli bienallerin yanı sıra birde sıra dışı sayılabilecek bienaller

bulunmaktadır. Örneğin; Hindistan: Kochi-Muziris Bienali, Güney Kore: Busan Bienali, Letonya; Riga Uluslararası Çağdaş Sanat Bienali gibi bienaller yer almaktadır. Bunun yanı sıra çok zor ekonomik ve siyasi koşullarda yapılan bienaller de yer almaktadır. Dünyanın tüm ülkelerinde bir veya bazı ülkelerde birden fazla olmak üzere bienaller düzenlendiğini söyleyebiliriz. Bunların ortak özelliğinin en ücra köşelerde kalmış ülkeler arasında dahi olsa bienalin uluslararası platformda getirmiş olduğu, ait olduğu şehri öne çıkartma özelliği önde gelmektedir.

#### **2.4.1. İtalya: Venedik Bienali**

Bugün 123 yıllık tarihiyle Venedik Bienali, dünyanın en prestijli sanat etkinliklerinden biri olarak yerini almıştır. 1895 yılındaki kuruluşundan bu yana, benzersiz yapısını karakterize eden çok disiplinli bir model olarak, çağdaş sanatta uluslararası etkinliklerin organize edilmesinde ve yeni sanatsal trendlerin teşvik edilmesinde öncü olmuştur. Bugün bienale, 500.000'den fazla ziyaretçi katılım göstermektedir. 1930'lu yıllarda festivaller doğmuştur: Müzik, Sinema ve Tiyatro gibi alanlarda. 1932 yılında yapılan Venedik Film Festivali tarihteki ilk film festivalidir. 1980 yılında ilk Uluslararası Mimarlık Sergisi gerçekleştirilmiş ve 1999 yılında Dans Festivali Bienalde ilk açılışını yapmıştır ("La Biennale di Venezia", 2017: 1). Venedik Bienali birçok sanat dalını içinde barındıran bir yapıya sahiptir.

Sanatın farklı alanlarını içinde barındırarak; Uluslararası Film Festivali, Uluslararası Sanat Sergisi ve Uluslararası Mimarlık Sergisi ile tanınmaktadır. Aynı zamanda Çağdaş Dans Festivali ile birlikte düzenlenen büyük Çağdaş Müzik ve Tiyatro Festivali geleneğini sürdürmektedir. Bienal aynı sektörlerdeki çok sayıda yayın inisiyatifinin de tanıtımını yapmaktadır. Bütün medyada görünürlük oranı yüksektir. Çağdaş Sanatlar Tarihsel Arşivi, ASAC ile Bienal, geçmişinin belgelerinin koruyuculuğunu yapmaktadır. Uluslararası kamuoyundan geniş bir kitleyi ağırlayan kuruluş yeri kendisine ait olmasa da kanun yoluyla Venedik Belediye Meclisi tarafından – *Giardini di Castello* (görsel sanatlar ve mimari), Lido'daki (sinema) *Palazzo del Cinema* ve *Palazzo del Casinò* tarafından kullanıma sunulmakta veya İtalyan Dolanması veya İç Gelirler İdaresi ile yapılan çok yıllık anlaşmalarla alınmaktadır- *Arsenale* (görsel sanatlar ve mimari), *Teatro alle Tese* ve *Teatro Piccolo Arsenale* (dans müzik ve tiyatro). Ocak 2004 tarihinde yapılan mevzuat değişikliği ile bienal bir derneğe dönüştürülmüştür.

Yeni derneğin hedefleri arasında; Bienalin potansiyelini yalnızca önemli sergiler esnasında artırmak değil, aynı zamanda yıl boyunca her sektörde sanatsal prodüksiyonlar için de bir cazibe merkezi olarak üstlendiği benzersiz yapısını canlandırma potansiyeli yatmaktadır. Bunun için, Bienalin kimliğini pekiştiren ve tesis eden aynı zamanda kalıcı bir sergi merkezinin yanında, Venedik'ten bütün dünyaya ulaşan bir kültür, sanat ve fikir laboratuvarı haline gelebilmeyi hedeflemektedir. Kendi yerini, kalıcılığını korumak ve potansiyelini artırmak için sürekli alternatifler geliştirmektedir (“Venice Biennale”, 2019: 1). Venedik Bienali kendinden sonraki bienallere örnek olması açısından ayrı bir öneme sahiptir. Ayrıca 6 aylık bienal süresiyle en uzun tarih aralığına sahip olmakla beraber ait olduğu şehrin turizmüne büyük katkıları bulunmaktadır. Bunun sonucu olarak da ekonomik katkıları oldukça fazladır.

Türkiye, Venedik Bienali'ne ilk olarak 1956 yılında on yedi sanatçımız; Sabri Berkel, Zühtü Müridoğlu, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Ali Çelebi, Hamit Görele, Kuzgun Acar, Nurullah Berk, Eşref Üren, Salih Urallı, Arif Kaptan, Nuri İyem, Neşet Günal, Cevat Dereli, Cemal Bingöl, Halil Dikmen ve Hakkı Anlı ile katılmıştır. Türkiye katılımını komiser olarak Sabri Berkel düzenlemiştir. Bundan sonraki süreçte ise hemen hemen her bienale düzenli olarak Türkiye'den katılım gerçekleştirilmiştir.



Resim 13. 57. Venedik Bienali 2017, “Çın”, Cevdet Erek.

Bienale günümüze kadar uzanan bu süreç içerisinde, bir veya birden fazla katılım gösteren sanatçılarımız arasında; İlhan Koman, Erdal Alantar, Hadi Bara, Turgut Zaim, Şadan Bezeyiş, Sadi Çalık, Devrim Erbil, Ercüment Kalmık, Ferruh Başağa, Altan

Gürman, Tülay Tura, İhsan Cemal, Kemal Önsoy, Mithat Şen, Serhat Kiraz, Erdağ Aksel ve Âdem Yılmaz, Ahmet Öğüt, Banu Cennetoğlu, Kutluğ Ataman, Ayşe Erkmen, Hüseyin Bahri Alptekin, Sarkis, Ali Kazma, Hale Tenger, Nevin Aladağ ve Cevdet Erek gibi isimler bulunmaktadır (Resim 13). Türkiye katılımı farklı tarih aralıkları ile; Beral Madra, Vasıf Kortun, Başak Şenova, Fulya Erdemci, Emre Baykal ve Defne Ayas gibi küratörlerimiz tarafından düzenlenmiştir (“Salt”, 2019: 1).

#### **2.4.2. Brezilya: Sao Paulo Bienali**

Sao Paulo Sanat Bienali (Portekizce: Bienal de São Paulo) 1951 yılında başlamıştır. İki yılda bir düzenlenmektedir. Bu bienal, rol model olarak Venedik Bienali’nden etkilenmiştir ve Venedik Bienali’nden sonra dünyadaki en eski ikinci bienaldir. Bienal, İtalyan-Brezilyalı sanayici Ciccillo Matarazzo (1898–1977) tarafından kurulmuştur. 1957’den beri Sao Paulo Bienali, Parque do Ibirapuera'daki Ciccillo Matarazzo köşkünde düzenlenmektedir. Üç katlı köşk, mimarlar Oscar Niemeyer ve Hélio Uchôa tarafından yönetilen bir ekip tarafından tasarlanmış ve 30.000 m<sup>2</sup>'lik bir sergi alanı sunmaktadır. Bu mekân ayrıca ülkenin en büyük sanat fuarı SP-Arte’ye ev sahipliği yapmaktadır. Sao Paulo Bienali, Brezilya ve uluslararası çağdaş sanat eserlerinin sergilendiği ve Brezilya ve Güney Amerika’daki en önemli büyük ölçekli sanat sergilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Sao Paulo Bienali, 6. Bienal’i tamamladıktan sonra, 1962’de Sao Paulo Bienal Vakfı kurularak ve bu sürece kadar Sao Paola Modern Sanat Müzesi – (MAM-SP) yönetimindeki Bienal’in organizasyonunu devralarak, sergiyi daha ileriye taşımak için yeniden yapılandırılmıştır.

İlk kuruluş aşamasında, Sao Paulo Bienali’nin Brezilya’da etkili olan modernizmi uluslararası bir düzeyde yansıtması ve yerel gelişmeleri göstermesi amaçlanmıştır. Kendi tarihine dikkat çekerek, uzun ömürlü ve özgün bir şekilde büyük bir bienal olarak devam etmektedir. 28’inci bienal ile başlatılan arşiv odağı, geleneksel, aralıklı sergi formatından ve bienalin ‘tarihsel’ sürecini yansıtması, sanatçıların, eserlerin sunulması için tarafsız bir aşama olarak belgelenmesinden yola çıkmıştır. Bunun bir diğer sebebi ise, 2008 yılında başlatılan arşiv odağının 1970’lerin boykot sonrası basımlarıyla ilgili olarak, sadece uluslararası perspektiften göreceli olarak belirsizlikleri nedeniyle değil, aynı zamanda zamansallık ve yerellik nedeniyle de özel bir öneme sahip olmuştur. Her sergi bienal’in



fiziksel mekânını, süresini veya bağlamını keşfetmeye çalışmış olan sanatçıların yönelttiği önemli konular üzerinden öne çıkmaktadır (Whitelegg, 2009: 107).

1951'den bu yana, 170 ülkenin katıldığı, 16.000'ni aşkın sanatçı ve yaklaşık 10 milyon ziyaretçinin katıldığı 33 bienal düzenlenmiştir. Brezilya halkı, görsel, teatral ve grafiksel sanatlar, müzik, film, mimarlık ile ilgili dünyanın dört bir yanından diğer sanatsal ifade biçimleri ile doğrudan temas kurmuştur. Bienalin ilk hedefi, Brezilya'da çağdaş sanatı (esas olarak Batı Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri) yakalamak, ülkenin diğer metropollerdeki mevcut sanat sahnesine erişimini sağlamak ve Sao Paulo'yu uluslararası bir sanat merkezi haline getirmektir. Doğal olarak, bienal her zaman Brezilya sanatını yabancı misafirlere yakınlaştırmaya hizmet etmiştir. 7 Eylül – 11 Aralık 2016 tarihleri arasında Ciccillo Matarazzo Pavilion'da yaklaşık 90 sanatçı ve kolektifin katılımıyla gerçekleştirilen 32. Bienalde olduğu gibi, Brezilya'nın gerçekliğindeki ağır ekonomik durgunluk, siyasi istikrarsızlık ve en yüksek enflasyon oranına gönderme yaparak, “umut ve belirsizlik kaybı” temasını ve başlığını belirleyerek güncel temaları da işlemiştir. 32. Sao Paulo Biennali mevcut yaşam koşulları üzerindeki belirsizlik kavramına odaklanmıştır (“Bienal de São Paulo”, 2019: 1). Zamanımızın büyük sorunlarıyla yüzleşmek için, küresel ısınma ve habitatlarımız üzerindeki etkisi, türlerin yok oluşu, biyolojik ve kültürel çeşitliliğin kaybı, ekonomik ve politik istikrarsızlık, Dünya'nın doğal kaynaklarının dağıtımında adaletsizlik gibi, küresel göç, belirsizliği korkudan ayırmak gerektiğine vurgu yapılmıştır (“32nd Bienal De São Paulo”, 2019: 1). Bienal genel olarak, küreselleşmenin getirmiş olduğu olumsuzlukları, güncel yaşam koşulları içerisinde değerlendirerek, dünyanın ortak sorunlarına yer vermiştir.

Sao Paulo Bienali'nde ülkemizden farklı yıllarda birçok sanatçımız bireysel veya Türkiye katılımı olarak yer almıştır. Bunlar arasında; 1957 yılından günümüze bir veya birden çok katılımı ile, Sabri Berkel, Zühtü Müridoğlu, İlhan Koman, Hadi Bara, Bedri Rahmi Eyüboğlu. Adnan Çoker, Ferruh Başağa, Ercüment Kalmık, Zeki Faik İzer, Reşat Atalık, Kuzgun Acar, Nuri İyem, Salih Urallı, Şükriye Dikmen, Mustafa Asher, Ali Teoman Germaner, Devrim Erbil, Reşat Atalık, Fethi Kayaalp, Hasan Kavruk, Dinçer Erimez, Nurullah Berk, Mustafa Ayataç, Nihat Akyunak, Altan Gürman, Ömer Uluç, Kutluğ Ataman, Ayşe Erkmen, Ebru Özseçen, Kemal Önsoy ve Haluk Akakçe, Hale Tenger, Gülsün Karamustafa ve Güneş Terkol gibi sanatçılarımız bulunmaktadır (Resim

14). Türkiye katılımını düzenleyen küratörler arasında; Sabri Berkel, Cemal Tollu, Hüsamettin Koçan gibi isimler bulunmaktadır (“Salt”, 2019: 1).



Resim 14. Güneş Terkol, “The Girl Was Not There”, 2016, 32. Sao Paulo Bienali.

### 2.4.3. Avustralya: Sydney Bienali

Sydney Bienali, Avustralya’daki en büyük ve en ilginç görsel sanat etkinliğidir. Pek çok etkinliğin eşlik ettiği bienal 3 ay boyunca sergilenmektedir. Sanatçılar, forumlar, performanslar, serbest erişimli rehberli turlar ve Sydney çevresinde birçok yerde düzenlenen genel ilgi alanlarındaki projeler: Çağdaş Sanat Müzesi ve Yeni Güney Galler sanat galerisi ve ayrıca Kraliyet Botanik Bahçeleri, hatta Cockatoo adasındaki eski bir uğrak evi, Walsh Körfezi ve Sydney Operası’ndaki bazı restore edilmiş kanyonlar kullanılmaktadır (Cranganu, 2017: 1).

Bienal ilk olarak Sydney Opera Binası’nın açılış kutlamaları kapsamında 1973’te yapılmıştır. Kurucu Vali Franco Belgiorno-Nettis tarafından başlatılan ve kurucu patronlar Transfield Holdings tarafından desteklenen, Bienal of Sydney, Asya-Pasifik bölgesinde kurulan, türünün ilk sergisi olmuştur. Venedik ve Sao Paulo Bienalleri ve Documenta’nın yanı sıra, dünyadaki en uzun süreli periyodik sergilerden birisi olmuştur. Bugün, dünyanın önde gelen uluslararası sanat festivallerinden biri olarak yer almakta ve Avustralya’da ve dünyada, en yeni ve en provokatif sanatı sergilemek için tanınmaya devam etmektedir. Avustralya’da, ücretsiz programlar ve ücretsiz eğitim kaynakları sunan, her ölçekte tek ücretsiz festivaldir. 1973 yılındaki kuruluşundan bu yana, Sydney

Bienali, 100'den fazla ülkeden yaklaşık 1.800 sanatçının çalışmasını sergilemiş ve hem ulusal hem de uluslararası alanda önemli bir yer tutmuştur. Sydney'in açılış Bienali, çağdaş sanat için uluslararası bir vitrin sağlamak üzere sahnelenmiştir. Amacı, geleneksel düşünceye meydan okuyan ve yenilikçi yaratıcı ifade için yeni heves seviyelerini teşvik eden bir program geliştirmek ve sunmaktır. Bienal taze bakış açısı ve bağımsız bir sanatsal vizyon sağlayarak geleneksel kurumsal programlara, sergilere ve yayınlara karşı bir denge işlevi görmektedir. Bienal sergileri, eğitimleri ve kamu programları, sanatçıların konumları ve yayınları ile fikirlerin iletişimini, deneyimlenmesini ve inovasyonunu teşvik eden bir kültürel katalizör olarak hareket etmektedir (“Biennale of Sydney”, 2019: 1).

Bienale 2006 yılından itibaren farklı aralıklar ile; Fikret Atay, Mürüvvet Türkyılmaz, Kutluğ Ataman, Meriç Algün, Cevdet Erek ve Nilbar Güreş gibi sanatçılarımız katılmıştır (Resim 15), (“Salt”, 2019: 1).



Resim 15. Cevdet Erek, *Bir Ritim Mekânı-Meşru İlişki*, 2016, Karışık Medya, Mimari Eklemler, Boyutlar ve Süre Değişken, Cockatoo Adası'ndan Yerleştirme Görüntüleri, 20. Sydney Bienali.

#### 2.4.4. Almanya: Documenta (Kassel)

Documenta, 1955'te ressam ve profesör Arnold Bode tarafından kurulmuş ve bugün, modern ve çağdaş sanatı sergileyen en önemli uluslararası etkinliklerden biri olarak, her 5 yılda bir küçük bir kasaba olan Kassel'de gerçekleştirilmektedir. Documenta, belki de benzersiz karakterini günümüze kadar koruyan birkaç etkinlikten biridir; çünkü her bienalde kendini yeniden keşfetmekte ve farklı uzmanlar tarafından yönetilmektedir. İlk başta, amacı Naziler tarafından sözde çökmekte olan sanat üzerine uygulanan yasaklarla mücadele etmeyi amaçlayan Documenta, siyasi açıdan kültürel bir

perspektiften ayrılan ülkeyi birleştirmeyi amaçlamıştır. Bu nedenle Almanya'nın kalbinde yer alan Kassel tesadüfen seçilmemiştir.

Dayatılan Nazi diktatörlüğünün ve kültür karanlığının ardından, Alman kamuoyunun uzlaşmaya kavuşturulmasına ve tekrar modern uluslararası sanatsal ortama dönüştürülmesine yönelik bir etkinlik olarak ortaya çıkmıştır. Bu koşullar 20. yüzyılın ilk on yılı ile başlayan fovizm, ekspresyonizm, kübizm, fütürizm gibi en önemli sanatsal hareketlerin gelişmesine ortam sağlamıştır. Arnold Bode, Fridericianum Müzesi'nin yıkıntılarında sanat eserlerinin değerini sergilemiş ve bugün, Documenta etkinliklerine ana bina ev sahipliği yapmaktadır. Kendisi aynı zamanda, modern sanatı keşfetmeyi amaçlayan belirli etkinliklerin önemini çağrıştırarak, belgelere atıfta bulunan bir terim önerisi ile, Documenta sergisine isim veren kişidir (Cranganu, 2017: 1).

1920-1930'ların soyut sanatına odaklanan ilk edisyonda, Picasso ve Kandinsky gibi önemli sanatçılar sergilenmiştir. Zamanla, bu sergi çağdaş sanat üzerine gitgide daha fazla odaklanmıştır. 1955 ile 1992 arasında Documenta sadece Kassel'deki Fridericianum Müzesi'nde yapılmıştır. 1992'den bu yana, mimarlar Jourdan ve Müller etkinlik için özel bir sergi salonu tasarlamışlardır. Bu mekân 14.000 metrekare üzerinde alana sahip ve yıl boyunca başka etkinlik ve konferanslara ev sahipliği yapmaktadır. Bununla birlikte, serginin kesin ve sınırlı bir alanı bulunmamakta ve şehrin tamamına yayılma eğilimindedir. Örneğin, 2012 yılında, 30 sanatçı, çalışmalarını açık havada, Auepark'ta sergilemiştir. Giuseppe Penone'nin heykeli – ağaç- buraya 2010 yılında dikilmiş ve ayrıca Gökyüzüne yürüyen insanlar (Jonathan Borofsky tarafından yaratılan 1992 tarihli bir heykel) veya Alman sanatçı Joseph Beuys'un 7.000 meşesi de Kassel'in açık alanlarında abzorbe edilmiştir.

Joseph Beuys, Documenta'nın politik perspektifinin şekillendirilmesinde kilit bir rol oynamıştır. Kendisi, serginin euro merkezli yaklaşımını kırmaya çalışırken hem dahiliyet hem de farklılık fikirlerine eşit düzeyde saygı duyan bir formata inandığını savunmuştur. Sanatçıların ve kamuoyunun kültürü, yalnızca batı perspektifinden algıladığını eleştirerek Documenta'yı, kültürün küresel bir temsilini sağlayan bir platform haline getirmiştir. Afrika kökenli ilk müdür olan Okwui Enwezor, Beuys'un çok kültürlü inisiyatifini benimsemiş ve Platform 5 adlı proje ile bunu araştırmıştır. Dolayısıyla, dokuzuncu edisyonda çağdaş sanatın çok sayıda kültürel, sosyal ve politik farklılıkları ve

bütün kurumsal geçişleri, dönüşümleri, çatlakları ve küresel seviyedeki konsolidasyonları nasıl ele aldığı hakkında bir tartışma başlatmış olmuştur. Son edisyonlar esnasında, Documenta şehrin tamamına yayılarak 32 lokasyon kullanılmıştır (2012 sergisi için). Geniş ölçekli birçok sanatsal aktiviteden farklı olarak, Documenta, uzmanlaşmış eleştirmenler arasında tartışmalar yaratan, müze müdürünün- büyük ölçüde entelektüel-yaklaşımına bağlı olarak ön plana çıkmaktadır. Documenta - bu türdeki diğer sergilere daha fazla cazibe katan - çok fazla yemek ve parti organizasyonu içermemektedir. Bununla birlikte, çok geniş bir kitleyi kendisine çekmeyi ve modern sanatçılar arasında ilgi ve fikirler yaratmayı başarmaktadır. Sanat eleştirmenleri, son derece ağır içerikli mesajlar sebebiyle kamuoyunun geneline yönelik mevcut olan bariyerlerden bazılarını dikkat çekmiş ve “Eğer geniş ölçekli bir sosyal değişiklik istiyorsak, bu durumda bizim daha geniş kamuoyunun erişimini kolaylaştırmak amacıyla entelektüel- ezoterik mesajları hafifletmemiz gerekiyor” sonucuna varmıştır (Cranganu, 2017: 1). Burada sanat eleştirmenleri, daha geniş bir kitleye açılabilme için, özellikle küratörlerin içerik olarak daha açık, daha ulaşılabilir kavramları seçmeleri ve anlaşılabilir bir sistemi benimsemeleri gerektiğini belirtmektedir.

Bienale Türkiye’den farklı tarih aralıkları ile; Sarkis, Kutluğ Ataman, Halil Altındere, Cevdet Erek ve Füsun Onur, Banu Cennetoğlu ve Nevin Aladağ gibi sanatçılarımız katılmıştır (Resim 16), (“Salt”, 2019: 1).



Resim 16. Nevin Aladağ, “Jali”, Seramaik Heykel, Documenta, 2017.



#### 2.4.5. Güney Kore: Gwangju Bienali

İlk olarak 1995 yılında Asya’da gerçekleştirilen Gwangju Bienali, Documenta gibi siyasi bir kökene sahiptir (Haacke, 2018: 1). Gwangju Bienali, çağdaş sanat eserlerini özel konuk sergileri ve çeşitli performanslarla birlikte bir tema altında sergilemektedir. Kerry Brougher, Sukwon Chang, Okwui Enwezor, Charles Esche, Massimiliano Gioni, Hou Hanru, Honghee Kim, Yongwoo Lee, Youngchul Lee, Kwangsoo Oh, Wan-kyung Sung ve Harald Szeemann gibi küratörlerin üstlendiği Gwangju Bienali, uluslararası bienaller arasında hızla önemli bir yer kazanmaktadır. Gwangju’nun Jungoui Parkı’ndaki Bienal Salonu’nun etrafında bulunan Gwangju Bienali, 1, 4 milyonluk şehri Doğu Asya’nın kültür merkezi haline getirerek Asya sanatı ve kültürüyle birlikte, Asya’nın yeni şehirlerine ve kültürel trendlerine olan ilgiyi yansıtmaktadır. Bienalde kullanılan temalar arasında; ‘sınırların ötesindeki’ (1995), ‘Dünyayı Yeniden Haritalandırmak’ (1997), ‘Adam ve Boşluk’ (2000), ‘Duraklama’ (2002), ‘Bir Toz Tanesi’, ‘Bir Damla Su’ (2004), ‘Ateş Varyasyonları’ (2006) gibi başlıklar bulunmaktadır (“Gwangju Biennale”, 2019: 1). Gwangju Bienali’nin en önemli amaçlarından birisi Asya kültürüne dikkat çekmek ve Asya sanatını dünyaya tanıtmaktır.



Resim 17. Ahmet Öğüt, “United” (Müşterek), Gwangju Bienali, 2 Eylül–6 Kasım 2016.

Bienale, Türkiye’den katılan sanatçılarımız arasında; Selma Gürbüz, Gülsün Karamustafa, Ayşe Erkmen, Hale Tenger, Bülent Şangar, Esra Ersen, Oda Projesi, Ahmet

Öktem, Can Altay, Banu Cennetoğlu, Güneş Terkol, Nil Yalter, Ahmet Ögüt (Resim 17). İnci Eviner ve Halil Altındere gibi isimler yer almaktadır (“Salt”, 2019: 1).

#### 2.4.6. ABD: Whitney Bienali

Whitney Bienali, resim, heykel, fotoğraf, enstalasyon, film ve video, performans, internet sanatı gibi kategorileri içinde barındıran, çağdaş sanatın sağlam bir kesitini içermektedir. Amerikan sanatını ve sanatçıları yansıtan ve benimseyen bir yapıya sahiptir. Bu ülkede yaşayan ve çalışmakta olan sanatçıları ifade eden bienal, uluslararası bir profile sahiptir. Bienalin oluşum aşamasında bu fikrin kökleri 1918 yılında Gertrude Whitney tarafından kurulmuş olan, The Whitney Studio Club’ün kökeninden gelmektedir. İlk olarak 1932’de Gertrude Whitney tarafından düzenlenerek, bienal olarak adlandırılmış ve Whitney’in ayırt edici özelliğini oluşturmuştur. İlk yıllarında Amerikan sanatına ve sanatçılarına destek olmak amacıyla düzenlenen etkinlik yıllık olarak düzenlenmiştir. 1937’den sonra yılın farklı zamanlarında resim, heykel gibi gruplar halinde dönüşümlü olarak sergilenen yapıtlar 1973’ten bu yana hep birlikte sergilenmeye başlamıştır. Bienal yapısında tüm medyayı içerecek farklı bir küratöryel yaklaşımı benimsemişlerdir (“Whitney Biennial”, 2019: 1).



Resim 18. Larry Bell (b.1939), Pacific Red II , 2017'nin montaj görünümü . Lamine cam, yirmi dört 72 x 96 inç (182, 9 x 243, 8 cm) panel ve yirmi dört 72 x 48 inç (182, 9 x 121, 9 cm) panelleri.

Amerikan sanatının en uzun süredir devam eden etkinliğidir. 28. Bienal 17 Mart-11 Haziran 2017 tarihleri arasında düzenlenmiştir. 28. Whitney Bienali, ırksal gerilimler,

ekonomik eşitsizlikler ve kutuplaşan politikalarla dolu bir zamana uzanmıştır (Resim 18). Sergi boyunca sanatçılar, bu gerçeklerin kendi kendimizin ve toplumun duyularını nasıl etkilediğini düşünmemiz konusunda meydan okumuştur. Bienal, resim ve enstalasyondan aktivizme ve video oyun tasarımına kadar çok çeşitli formlarda çalışmalarda bulunan altmış üç kişi ve kolektif ile gerçekleştirilmiştir (“Whitney Biennial”, 2017: 1).

#### **2.4.7. Küba: Havana Bienali**

Havana Bienali 1984 yılında kurulmuş ve ilk bienal Latin Amerikalı ve Karayiplerli sanatçılara adanmıştır. 1986’daki ikinci Bienalden bu yana, Afrika, Asya ve Ortadoğu’dan sanatçılar da yer almıştır. Takip eden bienallerin her birinde devam eden bu gelenek Havana’ya “Batılı olmayan” sanat için önemli bir toplanma ve sergi yeri merkezi haline getirmiştir. Havana Bienali, çalışmaları kendi bölgelerinde sık görülen-çoğunlukla evrensel kapsamda - endişeleri ve çatışmaları temsil eden Güneyli sanatçılara odaklanmıştır.

Gelenek ve çağdaşlık arasındaki mevcut gerilimler, tarihsel sömürgeleşme süreçleri ile ilgili zorluklar, sanat ve toplum arasındaki ilişkiler, birey ve onun hafızası, teknolojik gelişmeler karşısında insan iletişimi ve şehir kültürünün dinamikleri gibi konular, bir sistem olarak kültür içerisinde faaliyet gösteren çoklu formlardaki görsellikler arasında ayırım olmaksızın, bienalde özellikle ilgi gören konular olarak karşımıza çıkmaktadır. Havana Bienali hazırlanırken, jeopolitik açıdan yeniden yapılanmalar görülmektedir. Bunun sonucunda Güney adı verilen bölgede hâkim olan koşullara benzeyen ve kalkınma durumu güvenilmez olduğu için kendilerini daha avantajlı ülkelerin ekonomik bloklarına sokma amacı taşıyan ülke sayısındaki artış dikkate alınmaktadır.

Şu an, Havana Bienali’nin özellikle kendisine atfedilen söylev, kalkınmanın farklı aşamaları ve gezegende var olan sosyo-politik oryantasyonlar görmezden gelinerek, ekonomik hegemonyayı, bağımlılığı ve bilginin kontrolünü önem sırasına göre sıralama eğiliminde olduğu zaman içerisinde, birçok yüz, karmaşa ve çatışma ile görünen, küreselleşen dünya içerisinde yer almaktadır. Havana Bienali, bir araştırma ve sergi yönetim sürecine göre organize edilmekte ve bütün katılımcılar, yansıtma temasına tematik-kavramsal bağlılık gibi belli parametrelere göre seçilmektedir. Bu süreçte bienalin organizasyon ekibi Havana’daki Wifredo Lam Çağdaş Sanat Merkezinden



gelmekte ve bu ekip, eser yaratıcıları ile diyalog için gerekli bağlantıları kuran, önerileri ile katkı yapan ve diğer ülkelerden gelen meslektaşlarının da desteğini arkasına alarak çalışmaktadır (“Bienal de la Habana”, 2019: 1).



Resim 19. Gülsün Karamustafa, “Duvar Örülürken”, 2003, Video, 8. Havana Bienali.

Havana Bienali’ne Türkiye’den farklı yıllarda; Vahap Avşar, Gülsün Karamustafa (Resim 19). Hale Tenger, Can Altay, Oda Projesi, Mürüvvet Türkyılmaz, Levent Şentürk, Ali Kazma, Fuat Şahinler ve Murat Şahinler gibi sanatçılarımız katılmıştır (“Salt”, 2019: 1).

#### **2.4.8. Avrupa: Manifesta (Avrupa Çağdaş Sanat Bienali)**

Manifesta, her 2 yılda bir düzenlenen çağdaş sanat sergisidir; İlk olarak 1996 yılında düzenlenmiştir. Avrupa Göçebe Bienali olan Manifesta iki yılda bir yerini değiştirmektedir. Bu yerler arasında; Rotterdam (1996), Lüksemburg (1998), Ljubljana (2000), Frankfurt (2002), San Sebastian (2004), Lefkoşa (2006- iptal edildi), Trentino-Güney Tirol (2008), Murcia Kuzey Afrika (2010), Limburg (2012), St. Petersburg (2014), Zürih (2016) ve Palermo’da (2018)’de gerçekleştirilmiştir. Gelecek bienal ise; Marsilya’da (2020)’de gerçekleştirilecektir (“Manifesta”, t.y.: 1).

Manifesta bilinçli olarak kendini sanatsal üretimlerin baskın bir merkezi olmaktan uzak tutmaktadır. Bunun yerine bir kültürel topografyanın haritalandırılması için taze ve verimli bir alan arayışı içerisinde ilerlemektedir. Bu küratöryel pratiklerde, sergi modellerinde ve eğitimde yeni modelleri içermektedir. Her Manifesta Bienali, Avrupa

bağlamında belirlenen çağdaş sanatta ortaya çıkan gelişmeleri araştırmayı ve yansıtmayı amaçlamaktadır. Manifesta, iki veya daha fazla yıllık bir süre boyunca uzanan bir dizi aktiviteden oluşur. Bunlar Avrupa ve komşu bölgeler boyunca çeşitli lokasyonlarda sergilenen yayınlar, görüşmeler, tartışmalar seminer ve ev sahibi şehir veya bölgelerdeki 3 aylık final sergilerini kapsamaktadır. Böylelikle Manifesta, verilen yerin niteliklerine ve kendine özgü yapısal özelliklerine dikkat ederek uluslararası artistik ve entelektüel müzakereler arasında keskin ve uygulanabilir bir ara yüz oluşturmayı amaçlamaktadır.

Manifesta'nın göçebe karakterinin doğası sınır çizgilerine ve kavramlara birlikte atıfta bulunarak Avrupa'nın coğrafyasını ve psikolojisini keşfetmeyi hedeflemektedir. Bu süreç, değişen kültürel ve sanatsal durumlar ile değişen bir toplumdaki daha geniş, çağdaş sanat, teori ve politika alanlarının daha yakın diyalogunu amaçlamaktadır. Manifesta her bienalde, 40 farklı ülkeden sanatçı, küratör, genç profesyonel ve stajyerleri bir araya getirmekte ve izleyiciyle buluşturmaktadır. Manifesta, aynı zamanda Asya'nın, Doğu Akdeniz'in ve Kuzey Afrika'nın Avrupa'daki komşuları ile bağlantı kurmasının önemini vurgulamaktadır. Aynı zamanda, Avrupa içindeki azınlık gruplarına ve kültürlere odaklanmaya devam etmektedir. Bu nedenle Manifesta, ağını genişletmeyi ve Avrupa ve ötesindeki kurumlar, küratörler, sanat profesyonelleri ve bağımsız kişilerle yaratıcı ortaklıklar kurmayı ve çağdaş sanatın birbirine kenetlenmiş bir haritasını çıkarmaya yönelmektedir. Bunu yaparken yerel, ulusal ve uluslararası dinleyicileri yeni yönleriyle ve sanatsal ifade biçimleriyle sunmaktadır ("Manifesta", t.y.: 1). Manifesta'nın yapılması diğer bienallerden farklı ve dikkat çekicidir. Bir anlamda küreselleşmenin sanat üzerindeki etkisini belgelemektedir. Belirli bir bölge olan Avrupa çevresinde dolaşarak, farklı kültürel değerlerden faydalanmakta ve birbiriyle etkileşim içerisinde olan bir sanat anlayışı sunmaktadır.

Manifesta'ya ülkemizden katılan sanatçılarımız arasında; Ayşe Erkmen, Hale Tenger, Kutluğ Ataman, Bülent Şangar, Halil Altındere, Hüseyin Bahri Alptekin, Cengiz Çekil, Emre Hüner, Banu Cennetoğlu, Ergin Çavuşoğlu, Eşref Armağan, Ahmet Ögüt ve Aslı Çavuşoğlu ve Erkan Özgen gibi isimler yer almaktadır ("Salt", 2019: 1). (Resim 20).



Resim 20. Erkan Özgen, “Purple Muslin”, Video, 16 Haziran–4 Kasım 2018, Manifesta.

#### 2.4.9. Afrika: Dak’Art (Afrika Çağdaş Sanat Bienali) Senegal

Senegal hükümeti Dak’Art’a; Bienal de Afrika’nın Contemporain’ı (Afrika Contempo’nun Bienali) ev sahipliği yapmaktadır. Johannesburg Bienali’nin 1995 ve 1997 yıllarında üretilmesine rağmen, Dak’Art Afrika’nın alt-alanında devam eden tek bienaldir. Dak’Art’ın sponsorları, yöneticileri ve teknisyenleri, Afrika’da ve Diaspo Ras’da yaşayan ve çağdaş sanatçıları bir araya getirmek ve onların çalışmalarına mekân sağlayarak çalışmalarını uluslararası bir kitleye sunmalarına izin vermek konusunda övgüyle karşılanmaktadır. Küresel eleştirilerle karşı 2 yılda bir bu denli bir etkinliğin yapılması hayli zorlayıcıdır. Bütün bienallerde ve diğer jüri sergilerinde olduğu gibi, bienal dışında bırakılan sanatçılar ve geride bırakılanlar içinde daha iyi şeyler yapabileceklerin olduğunu düşünen küratörler, ticari beklentileri olan galeri sahipleri, reklam yapmayı düşünen siyasetçiler ve postkolonyal Afrika’nın sert gerçeklerini ve parlak direncini kavrayamayan gözlemciler kaçınılmaz olarak yer almaktadır (Roberts, 2006: 54). Bu tür eleştiriler her bienalde olduğu gibi Dak’Art içinde de zaman zaman tartışmalar doğurmaktadır.

Dak’Art, 1990 yılından bu yana Afrika’da kültürel tabanlara sahip çağdaş sanat için bir platform olmuştur. Dak’Art Bienali, 1989 yılında sanat ve edebiyat arasında gidip gelen bir bienal olarak hayata geçmiştir. Bu bienal, yetmişli yıllardan bu yana farklı şekillerde çağdaş sanat yaratma evrimine ışık tutan düzenli yıllık sanat sergileri düzenlemekte olan yerel artistler ile, etkinliğin kontrolünü üstlenen Senegal Devleti’nin

iradesi sayesinde yaratılmıştır. Buradaki amaç Afrika'daki sanat ve edebiyatın vitrinini oluşturmaktır. 1990 yılında yapılan ilk edisyon edebiyat üzerine odaklıyken, 1992 yılında görsel sanatlara odaklanmıştır. İki edisyondan sonra, bu etkinlikte, tekstil ve duvar halıları alanında küçük ölçekli sergilerle birlikte, yalnızca görsel sanatlar ve tasarım üzerine odaklama kararı verilmiştir. Günümüzde ise, Dak'Art'da dijital sanatlar da yer almakta ve duvar halıları ve tekstil şovu artık bienalin bir parçası olarak devam etmektedir. 1993 yılında bienalin yapısı değiştirilerek, 1996 yılından itibaren Dak'Art yalnızca Çağdaş Afrika Sanatlarına adanmış bir sergi haline gelmiştir ("Dak'Art", 2019: 1).

1998 yılında yapı pekiştirilmiş ve 2000 yılında kayda değer bir değişiklik yapılmıştır. Etkinliğin açılışından birkaç ay önce Abdoulaye Wade Senegal Başkanı olarak seçilmiştir. Yeni Başkan Senegal hükümetinin etkinliğe olan desteğini yinelemiş ve 2000 yılından bu yana Dak'Art iki yılda bir gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Dak'Art 2002'de yeni personel ve yeni ortaklarla karakterize edilmiştir. Dak'Art'da 2004'te daha fazla uluslararası ziyaretçi yer almış ve basında daha fazla yer bulmuş; açılış esnasında başkan, Dünya Siyah Sanatlar Festivali'nin yeni sürümünü organize etmek istediğini açıklamıştır. Dak'Art 2006'da ilk defa bir sanat direktörü görevlendirilerek ve etkinlik birçok sanatçının katılımıyla ve daha tutarlı bir bütçeyle organize edilmiştir. 2008 yılında bienal, daha küçük bir bütçe ile yapılmış ve son dakika organize edilmiştir. 2010 yılında Avrupa Komisyonu- başlıca finansal ortak- etkinliği desteklememiştir. Aralık ayında Dak'Art'da Dünya Siyah Sanatlar Festivali'nin üçüncü sürümü organize edilerek, 2014 sürümü Abdelkader Damani, Elise Atangana ve Ugochukwu-Smooth Nzewi idaresinde gerçekleştirilmiştir. 2016 sürümü Simon Njami idaresinde gerçekleştirilmiştir. Bugün, yakın sosyal çevrenin güçlü baskısına rağmen nispeten uzamsal sınırlamalarla karakterize edilmektedir. Dak'Art belli bir etik kavramından endişe duyan ve belli belirlilikler içerisinde kendilerini kısıtlamayı reddeden görsel sanatlar dünyasının farklı seviyelerinde çalışmakta olan farklı bir uzman kategorisine zemin yaratarak, bazı Afrikalı yaratıcılar tarafından ifade edildiği üzere, çağdaş sanat hakkında ön yargılı olma eğilimi ile mücadele etmek için bir fırsat oluşturmaktadır. Olgunlaşma aşamasında, Dak'Art şüphesiz, Afrika Birliği için süreçle alakalı bir kültürel fırsat olarak durmaktadır. Çağdaş Sanatlar Bienali'nin geçmişi, daha iyi bir yaşama yönelik toplumlarımızın ilerlemelerindeki çeşitli aşamalarda karşılaşılan farklı zorluklarla karşı karşıyayken kültürün üstlendiği rolden baştan beri haberdar olan diaspora ile Afrikalı entelektüeller

ve kültür uzmanları tarafından gerçekleştirilen yansıma ve aksiyonların toplamının doğal bir uzantısıdır (“Dak’Art”, 2019: 1).



Resim 21. Godfried Donkor, “Olympians”, 2017-2018, Dak'Art: Afrika Çağdaş Sanat Bienali, Dakar, 2018 Montaj Görünümü. Fotoğraf, Oumy Diaw.

Bienalin etki alanları arasında; sanat alanında yeni modellerin oluşturulmasını sağlamak. Görsel sanat dünyasında yeni yetenekleri tasarım ve dijital sanat dünyasında olduğu gibi teyit etmek veya ortaya çıkarmak. Afrika’da çağdaş sanatın tanımı ve kavramsal bakışında yeni yaklaşımlar yaratmak (Resim 21). Dünyanın dört bir yanından gelen yaratıcı ve yenilikçi sanat anlayışı ile Afrika sanatı arasında bir bağ kurmak. Afrika sanatını bienale gelen büyük bir kitleye göstermek. Dak’Art’ın kendini yenileyerek ilerlemesi için, içerik ve yapılandırılmasında yeni ortaklıklar oluşturmak gibi amaçları bulunmaktadır (“Dak’Art”, 2019: 1).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ'NİN TARİHSEL GELİŞİMİ VE GÖRSELLER ÜZERİNDEN İÇERİK ANALİZİ

#### 3.1. ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALLERİ

##### 3.1.1. Bienalin Oluşum Süreci

Dönemin başbakanı Özal'ın “dışa açılma” politikaları kapsamında, Türkiye’de küreselleşme ile büyümeye başlamıştır. Bu kültürel büyümeyle birlikte İstanbul uluslararası düzeyde bir metropol olma yolunda ilerlemeye başlamıştır. Türkiye’de çağdaş sanatın söz konusu olmaya başladığı süreç bu dönemi kapsamaktadır (Çapan, 2018: 1). Bu süreçte İKSV başkanı Nejat Eczacıbaşı ve genel müdürü Aydın Gün’ün çalışmalarıyla farklı kültürlerden sanatçılar ve izleyiciler arasında görsel sanatlar alanında İstanbul’da bir buluşma noktası oluşturma çalışmaları başlatılmıştır. Aydın Gün başkanlığında, Prof. Doğan Kuban, Prof. Belkıs Mutlu ve Sezer Tansuğ’un bulunduğu kurulda Beral Madra koordinatör olarak görevlendirilmiştir. İlk oluşum sürecindeki bu kurulun maddi açıdan uluslararası sanatçıları İstanbul’a getirmeye gücü yetmemiştir. Yabancı kültür merkezleri ve resmi bağlantılarda olumlu sonuçlar vermemiştir. O dönemde Avrupa sanat merkezlerinde öne çıkmış adların yer aldığı uluslararası bir kurul oluşturulmuştur. Bu isimler arasında; Christos Joachimides, Germona Celant, Alexander Grevenstein, Wieland Schmidt, Norman Rosenthal, Dieter Schrage, Radu Varia ve Hubert G. Hermes bulunmaktadır. Bu kurul üyeleri, 1986 yılı Ağustos ayında İstanbul’da konuk edilmiştir. Kurulla yapılan toplantılar ve geziler sonucunda Germano Celant küratörlüğünde uluslararası bir sergi düzenlenmesi ve bu serginin tarihi mekânlarda yapılması kararlaştırılmıştır. O dönemde küratörlük ülkemizde bilinen ve uygulanan bir meslek değildir. Fakat Haziran 1987’de açılışa dört ay kala Celant’ın on iki sanatçıyla oluşturmayı düşündüğü sergi için istediği 350.000 dolar olarak belirlediği bütçe sağlanamamıştır. Bunun sonucunda, sergiyi oluşturma görevi Beral Madra’ya devredilmiştir (Madra, 2003: 16).

Serginin hazırlanması için İstanbul festivaline bağlı olarak az sayıda da olsa sponsor bulunmuştur. Fakat yine de sıkıntılar yaşanmıştır. Çünkü çağdaş sanat üretimi henüz

Ülkemizde benimsenmiş bir alan değildir. Sponsorların sonunda ne elde edecekleri bilinmemektedir. İzleyicilerin ilgisini çekmek için bienalin şehrin farklı merkezlerinde olması, sanatçılara çekici gelecek tarihi mekânların kullanılmasına karar verilmiştir. Türkiye sanat ortamının pek çok sanatçıyla temsil edilmesi önemli bir unsurdur. 20. yüzyıl sanatını temsil eden sergide, Aya İrini, Ayasofya Hamamı, Resim ve Heykel Müzesi, Hareket Köşkü ve Askeri Müze salonları gibi tarihi mekânlar müze solonu olarak kullanılmıştır. Bu mekânlar sahip olduğu ışık, ısıtma, nem, asma sistemleri vb. donanımlara sahip olmaması, her birinin başka bir kuruma bağlı olmaları, mekânların birbirine olan uzaklığı gibi unsurlar birtakım sıkıntılar doğurmuştur. Serginin kusursuz olmasını engellemiştir. Fakat yine de sanat çevresinin ve basının etkisi, Türkiye'ye gelen yabancı sanatçı ve sanat eleştirmenleri, uzmanların olumlu etkiler edinmesi, sanat ortamıyla kalıcı ilişkiler kurması, sanatçıların bu etkinlikler nedeniyle yeni bir üretim sürecine girmeleri, izleyicinin çağdaş sanatı görmesi, algılaması gibi sonuçlar doğurması beklentiler içerisinde ilerlemiştir. Bu sonuçlar bienalin başarısını belirleyecek dönüşler olmuştur (Madra, 2003: 17).

Dr. Nejat F. Eczacıbaşı, Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri ile ilgili düşüncesini;

Dünyanın birkaç büyük metropolünden birisi olan İstanbul'da gerçekleştirilen Uluslararası İstanbul Festivali, ele aldığı bütün sanat dallarında ulusal ve uluslararası izleyiciye ve dinleyiciye doyurucu yanıtlar vermeyi amaçlamaktadır. Aynı sonucu, Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergilerinden de almak konusunda kararlıyız. (Eczacıbaşı, 1987: 8)

diye açıklamıştır. Eczacıbaşı'nın da belirttiği amaçlar kapsamında, Türkiye'nin görsel sanatlar alanındaki durumunu uluslararası sanatla karşılaştırmak, etkileşimi ve sanat alışverişini artırmak gibi birçok alternatifi içinde barındıran, Türkiye'de sanat adına yapılmış önemli ve yararlı katkılarının olacağı düşünülerek başlatılmış bir adımdır.

Çağdaş sanat sergileri çok gecikmiş veya geciktirilmış bir kültür sanat faaliyetidir. Tarihimizin uzun bir döneminde geri kalmış olan sanatta, uluslararası çağdaş ölçülerin sınırlarını dahi zorlayan bir etkinliktir. Dolayısıyla bu süreç toplumumuzun geleneği sürdürme ile gelişmenin ve dönüşmenin arasında çıkmazlar yaşadığı zamana denk gelmektedir. Ülkemizde kültürel çağdaşlaşma hareketlerinin bir birikime, bir güce sahip olmadığı süreci kapsamaktadır. Aydın Gün bu sürecin gerekliliğini;

Sağlıklı bir tarih bilinci, yalnız geçmişe duyulan hayranlıkla değil, geleceği yaratma yolunda gösterilecek istek ve irade ile üretilir. Bunun içindir ki "her şeyden önce kendi tarihimize hesaplaşmak, böylece çağdaşlaşmak zorundayız." diyoruz. Başkalarının omuzlarına tırmanarak değil, kendi ayaklarımızın üstünde durarak "kendi kafa ışığımızla" görebiliriz

dünyayı, tüm boyutları ve derinliğiyle ... Her kültürel atılım, özünde bir yeniden doğma ve yeniden yıkılmanın çelişkili birliğini taşır. Bunun içindir ki, kültür ve sanat alanında “gelişme ve dönüşme fikri” bir tür estetiksel değer düzeyindedir bizim için.” (Gün, 1987: 11)

şeklinde açıklamıştır.

### 3.1.2. I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri

İKSV tarafından, 1. İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri adı altında ilk kez düzenlenen Bienal, 25 Eylül – 15 Kasım 1987 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Farklı tarihi mekânlarda gerçekleştirilen bienal dört başlık altında sergilenmiştir. Geleneksel yapılarda çağdaş sanat sergileri; Aya İrini, Ayasofya Hamamı’nda (Mimar Sinan) 25.09 – 15.11.1987 tarihleri arasında, Ulusal- Uluslararası sergiler; Askeri Müze’inde (Harbiye) 27.09 – 15.11.1987 tarihleri arasında, 80’li Yıllarda Fransız Sanatı; İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nde (Hareket Köşkü) 01.10 – 05.11.1987 tarihleri ve İstanbul Koleksiyonlarında Çağdaş Türk Resmi; İstanbul Resim Heykel Müzesi’nde 16.10 – 15.11.1987 tarihleri arasında düzenlenmiştir.

İlk iki bienal, Geleneksel Yapılarda ve Tarihi Çevrelerde Çağdaş Sanat temaları çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Bu temalar altında sergi çeşitli alt başlıklar altında bölümlere ayrılmıştır. Bu bölümler mekânsal olarak da ayrılarak, sanatçıların eserleri bu kapsamda sergilenmiştir. İlk iki bienalin temel mekânları Aya İrini Kilisesi, Ayasofya Hamamı ve Süleymaniye Kültür Merkezi olmuştur. İlk sergide, Türk sanatçıların eserleri Ayasofya’da, yabancı sanatçıların eserleri ise Aya İrini’de sergilenmiştir (Yardımcı, 2014: 47-48). Böylece Osmanlı dönemine ait mimariyi Türklerin, Bizans’inkini ise yabancıların yorumlaması istenmiştir (Resim 22). Geleneksel yapılarda çağdaş sanat sergileri; Aya İrini ve Ayasofya Hamamı’nda sergilenen çağdaş eserler, plastik sanatlara yeni bir biçim ve boyut kazandırma niteliği taşımıştır. Eserlerin sergilendiği tarihi mekânların çağdaş sanat eserlerine ev sahipliği yapması farklı bir ilişki oluşturmuştur. Ayrıca bu durum sanatçıların mekân sorunlarına yeni bir anlayış getirmiştir.





Resim 22. Aya İrini Genel Görünüm, 1. Uluslararası İstanbul Bienali, 1987.

Batının güncel sanat ortamında uluslararası düzeyde isim yapmış olan sanatçılar eserlerini bir Bizans yapıtı olan Aya İrini’de sergilemişlerdir. 16. yy. Osmanlı mimarisine ait ve Mimar Sinan’ın eseri olan Ayasofya Hamamı’nda ise seçilmiş bazı Türk sanatçıların eserleri sergilenmiştir (Tansuğ, 1987a: 19). Bu durum sanatçılara kendi kültürlerinden yola çıkarak, eserleri ile mekân arasında bağlantı kurarak tarihlerini çağdaş bir anlayışla yeniden yorumlama imkânı vermiştir.

20. yy. sanatına büyük katkılarda bulunan Arte Povera sanatçılarından, Michelangelo Pistoletto çalışmalarında zaman zaman farklı nesne ve kavramları bir arada kullanmıştır. Pistoletto “Paçavralı Venüs” adlı enstalasyonunda geçmiş ile günümüzü bir araya getirerek, Venüs’ün geçmişteki büyümesine eleştirel ve sıra dışı bir yaklaşımda bulunmuştur (Resim 23). Venüs’ün sırtı her zamankinin aksine bize dönüktür. Önünde bir elbise yığını bulunmaktadır. Klasik resim anlayışında iyilik, sevgi ve güzelliğin sembolü olarak taçlandırılmış Venüs farklı bir üslupla görselleştirilmiştir. Burada biraz eleştirinin birazda Venüs’ün taçlandırılmış konumunu aşağılamanın söz konusu olduğunu söylemek mümkündür (Özdemir, 2014: 77).



Resim 23. Michelangelo Pistoletto, Paçavralı Venüs, 1967, Alçı, Kumaş Paçavraları, 180x180x70 cm.

Ulusal- Uluslararası sergiler, Askeri Müze'sinde (Harbiye) sergilenmiştir. Ulusal sergiler olarak belirlenen bölüm; heykel sergisi, seramik sergisi, galeriler sergisi ve fuarı, resim sergisi, özgün baskı sergisinden oluşmaktadır. İstanbul Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri, sanat galerileri sergi ve fuarında; Ankara ve İstanbul'dan 10 galeri 14 sanatçının eserlerini sergilemiş ve satışa sunmuştur. O güne kadar belirli bir birikime sahip olmuş galerilerin eserleri sergilenmiştir. Üslup, teknik ve kavram çeşitliliği içeren yapıtlar sergilenerek, bu eserler yüzyılın başından itibaren çok hızlı gelişen resim ve heykel sanatının, seçkin örneklerini ortaya koymuştur. Batı Sanatı Rönesans'a kadar inen bir geçmişe sahipken, Türkiye'de yaklaşık 19. yy.'la başlayan bir geçmişe sahiptir. Bu sergi Türkiye'deki sanatçıların kendi geçmişlerindeki resim bakış açısını kırarak, Batı sanatını öğrenmeyi ve özümsemeyi amaçlamıştır. Atatürk devrimlerinin yarattığı sanatçı, 20. yüzyılın ikinci yarısında çağın değişikliklerine ayak uyduran, özgür düşünceyi, teknoloji ve bilimin yarattığı yeni gerçekleri sanata dönüştürmesini başaran bir kesiti temsil etmektedir (Madra, 1987: 76-78).

ABD'nin New York kentinde yaşamlarını sürdürmekte olan Burhan Doğançay ve Erol Akyavaş aynı zamanda da Türkiye'de ki yapmış oldukları çalışmalarıyla, üsluplarıyla gelenekten yararlanarak modern anlatım diliyle Türk çağdaş sanatının gelişmesine önemli katkıları vardır. Burhan Doğançay, kent duvarlarındaki lekeler ve yırtık afişlerden esinlenerek oluşturduğu Wall-Painting stili, düz beyaz ve siyahtan başlayarak, anlam boyutlarını zenginleştiren çeşitli fon renkleri üzerinde kaligrafik olarak

kullanmıştır. Çalışmalarında sınırlı bir ritmik hareket söz konusudur (Resim 3.3). Doğanay'ın Shadow-Sculpture adını verdiği heykel çalışmalarından resimlerine rölyef yansımalar gözlenmiştir. Yüzey boşluklarında tamamen ritmik bir bütünlük bulunmaktadır.

Sanatçı sergi için hazırladığı “Mavi Senfoni” adlı yapıtta, klasik çağa “hommage” niteliğindeki yapıtlarında “collage” fantezisinin sınırlarını zorlayarak çağdaş bir duyarlılıkla geleneksel formların kaynaklarından faydalanmıştır (Tansuğ, 1987b: 102). Sanatçı pek çok yapıtında olduğu gibi bu yapıtında da geleneksel formlardan yararlanmıştır. “Sultanahmet”in içindeki mavi İznik çinilerinden yola çıkarak, modern formları kolaj tekniğini kullanarak yeniden yorumlamıştır. Sanatçının Osmanlı dönemini yansıtan yapıtlarından birisidir (Ateş, 2015: 1).



Resim 24. Burhan Doğançay, Mavi Senfoni, 1987, Karışık Teknik, 165x284 cm.

Uluslararası sergilerde yer alan sanatçılardan, 1 Mart 1886'da Viyana yakınlarında doğan Oskar Kokoschka portreleri ve Art Nouveau'nun etkisindeki resimleriyle öne çıkmış bir sanatçıdır. Ressamlığın yanı sıra yazarlıkla da uğraşan sanatçı, 1910 yılında ilk kişisel sergisini gerçekleştirmiştir (Niyazioğlu, 1987: 21). Kokoschka, özgün baskıyı geniş bir şekilde kullanmıştır. Başlangıçta; 1913-1914 yılları arasında gerçekleştirdiği taş baskı dizileri, Freud'un ruhsal çözümlemelerinin etkisiyle, Fransız Sembolizminin ve Münih Jugendstil'inin oluşturduğu Viyana'nın düşünsel ortamının ve toplumsal devriminin etkisinde kalmış resimlerdir. Sanatçının “Bir Konu Üstüne Çeşitlemeler” adlı on portresi, modern grafika sanatının üstün örnekleri arasındadır (Resim 3.4). Sanatçı, 70



yılı aşkın üretim aşamasının her döneminde özgün baskıyı sürdürmüştür. Kokoschka sanatıyla yaşamı arasında bir bağ kurarak, çalışmalarında dışavurumcu bir anlayışı benimsemiştir. Sanatçı özellikle portrelerinde kişisel acılarını, deneyimlerini sanatına aktarmıştır (İKSV, 1987: 117).



Resim 25. Oskar Kokoschka, Heykelcikli Otoportre, 1966, Taşbaskı, 65x85 cm.

Fransa'da 80'li Yıllar (Yeni Bir Sanatçı Kuşağı), İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde (Hareket Köşkü) 1 Ekim – 5 Kasım 1987 yılında gerçekleştirilmiştir. Yakın bir geçmişi çözümlenmenin güçlüğüne rağmen, Bütün Batı sanatını etkilemiş olan bir kopmadan sonra, Fransız sanatında da 80'li yıllardan itibaren değişiklikler başlamıştır. Birçoğu Güzel Sanatlar okulundan mezun yeni bir sanatçı kuşağı oluşmuştur. Bu sanatçılar;

Resim öldü, yaşasın resim! 80'li yılların bu başlangıç çılgılığı, uluslararası öncülerinin çılgılığı, İtalyan "Öncülükötesi"nin, Alman "Yeni Fovlar"ının, ABD "Yeni İmge"sinin, Fransız seçmeciliğinin bağrında en iyi dolanmış bulunan kümenin, "Özgür Figür"ün çılgılığıdır. (Toran, 1987: 176)

gibi söylemlerden yola çıkarak çalışmalarında bunları yansıtmışlardır.

14 sanatçının eserlerinin sergilendiği bölümde; figüratif anlatımlar, reklam veya çizgi roman gibi anlatılar yer almıştır. 80'li yıllarla birlikte sanatçılar resim, heykel

fotoğraf gibi türler arasındaki ayrımı kaldırarak, Güzel Sanatların geleneksel tavrına sırt çevirmişlerdir (Resim 26). 80'li yıllar ağırlıklı olarak bu geçiş dönemini belirleyen deneyimleri temsil etmekte olup bu açıdan önemlidirler (Toran, 1987: 176).



Resim 26. Robert Malaval, Malaval'ın Portresi, 1980.

İstanbul koleksiyonlarında Çağdaş Türk Resmi başlığı altında, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde 16.10-15.11.1987 tarihleri arasında düzenlenen sergi, 1900-1925 yılları arasında doğmuş sanatçıların eserlerini kapsamaktadır. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında temeli atılmış, özgür, ilerici ve laik bir sanat anlayışını yansıtmıştır. Bu sanatçılar Türkiye'de ki çağdaş sanat anlayışını biçimlendirmiş ve sanat dünyamıza büyük katkıları olmuştur. Sergi, 23 ressamın eserleriyle, 30 İstanbul koleksiyonundan seçilmiş 170 eseri kapsamıştır. Seçilmiş olan eserler; Yahşi Baraz, Suna Kıraç, Halil Bezmen, Füreyya Koral, Besi Cekan, Altan Marçelli, Nazan Cumalı, Engin Okan, Barbaros Çağa, Karin-İhsan Oral, Rabia Çapa, Selman Pınar, DR. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, Fazıl Seyhanlı, Prof. Sefa Erkün, Mutlu Metin Sugan, Sevgi Gönül, Arzu Süren, Vitali Hakko, Hatice Süren, Haşmet Hitay, Leyla Süren, IBM Türk Ltd. Şti., Suna-Erdoğan Tanaltay, Rasih Nuri İleri, Mustafa Taviloğlu, Nahit Kabakçı, Dr. Halide Urman, Ayşe Kalmık, Tezcan M. Yaramancı, Tuğray Kaynak ve Tezcan M. Yaramancı'nın koleksiyonlarına aittir.

İzleyiciler, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin nakışlı salonlarında sergiyi dolaşma fırsatı bulmuşlardır. İzleyiciler bu sanatçıların 1937 yılından itibaren korunan

eserlerinden bazılarını görerek, Türk resminin sergilenen dönemi ve sanatçılarıyla buluşmuşlardır. Koleksiyoncuların, koleksiyonlarından eserler vererek bu yapıtları sanatseverlerle paylaşmaları geniş kitlelere ulaşmasına sebep olmuş ve sergiye katkı sağlamıştır (Çağa, 1987: 212). Ayrıca bu eserler ülkemizde 1970’li yılların başından itibaren gelişen koleksiyonculuk anlayışının gözlenmesi açısından da önemli olmuştur. Türk Resmî’nin temsili sayılabilecek eserlerin korunarak, gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamak amacıyla 1937 yılında Atatürk’ün emriyle kurulan müze bu eserlerin sergilenmesi için seçilmiştir. İstanbul’daki koleksiyonlardan gelecek kuşaklara kalacak Çağdaş Türk Resmî’ne örnek olacak çok sayıda değerli yapıt aynı anda geniş bir izleyici kitleyle buluşmuştur. Sergi Müze’nin yarım yüzyıllık geçmişine de katkıda bulunmuştur (Niyazioğlu, 1987: 23). Bunun yanı sıra sanatçı-galerici-koleksiyoncu birlikteliğini yansıtmıştır. Ülkemizde özellikle İstanbul’da resim biriktirme olgusunun ilk 15-20 yıllık bir geçmişe sahip olduğu bir dönemi içermektedir. Sergide eserleri olan sanatçılar Çağdaş Türk Resmî’nin gelişim süreci içerisinde saygın bir yeri olan sanatçılardır. Sergi koleksiyoncuların birbirleriyle olan iletişimini artırmak, topladıkları eserleri görmeleri, değerlendirmeleri açısından da önemli olmuştur. Resim sanatının gelişmesine katkıda bulunan koleksiyonculuk bilincinin gelişmesine de katkı sağlamıştır (Niyazioğlu, 1987: 24). Bu sergide; 30 farklı koleksiyona ait, 23 sanatçının eserinden oluşan toplam 170 eser sergilenmiştir.

Bu sanatçılardan biri olan Cevat Dereli 1900 Rize doğumludur. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin kurucularından olan sanatçı daha sonra D grubuna katılmıştır. Sanatçının çalışmalarının çoğu manzara resimleri ve doğaya ait nesnelere aittir. İçerik bakımından yöresel bir anlayış, biçim yönünden ise lekesel bir anlayış hakimdir. Sanatçı doğayı şiirsel bir havada mutlu görüntüler ile yansıtmıştır. Duygu yüklü resimleri yumuşak çizgilerle, esnek biçimlerle kendini göstermektedir (Kuzucular, 2012: 1). Sanatçının “Natürmort” adlı resminde soft renkler hâkim olmakla birlikte, resim bitmemişlik hissi uyandırmaktadır (Resim 27).



Resim 27. Cevat Dereli, Natürmort, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1961, 65x53 cm.

Fahrelnisa Zeyd, 1901 İstanbul doğumludur. Sanay-i Nefise'nin ilk kadın mezunlarından biri olan sanatçı modern sanatın ve soyut sanatın Türkiye'deki ilk temsilcilerinden birisidir. Soyut resimleri ve portrelerinde olan başarılarıyla tanınmaktadır. Soyut çalışmalarında, vitray yüzeylerini anımsatan geometrik şekiller ve serbest bir anlayış hakimdir (Resim 28). Bizans-İslam-Batı sanatı etkileri yer almaktadır. Sanatçının kullandığı renkler kendine özgüdür (Toros, 1984: 65). Sanatçının çalışmasında anlatıdan çok rengin ön planda olduğunu ve geleneksel sanattan etkilendiğini söyleyebiliriz.



Resim 28. Fahrelnisa Zeyd, Soyut, 1958, Tuval üzerine Yağlıboya, 128x103 cm.

1905 doğumlu Zeki Faik İzer, D grubu sanatçılarından biridir. Sanatçının 1933-1947 yılları arasındaki çalışmaları figür ağırlıklıdır. Sanatçı çok fazla desen çizmiş ve bunları renklendirmiştir. 1950’li yıllarda figüratif soyutlama ve 1960’lardan sonra ise tamamen soyut sanata kaymıştır (Resim 29). Türk resminde soyut sanatın önemli isimlerinden biridir (“Turkish Paintings”, t.y.: 1). Sanatçının çalışmasında figür ön planda olup, resmin tamamına hakimdir. Modern bir kadın figürünü ele alan sanatçı renge önem vermiştir. Sanatçının bu çalışması soyut sanata geçmeden önce yaptığı figüratif resimlerini temsil etmektedir.



Resim 29. Zeki Faik İzer, Figür, 1930, Tuval üzerine Yağlıboya, 60x50 cm.

Ali Avni Çelebi 1904 İstanbul doğumludur. Alman Dışavurumculuğundan etkilenen sanatçı, Kübizm’den yola çıkarak dışavurumcu bir anlayış geliştirmiştir. Doğa biçimlerini nesne olarak düşünerek geometrik formlar halinde yorumlamıştır. Sanatçının çalışmaları günlük yaşamdan görüntüler içermekte ve kompozisyona özellikle önem vermektedir. Deseni resim sanatının temeli olarak gören sanatçının resimlerinde desen sert, köşeli kontörler içermektedir (Erten, 2008: 1). (Resim 30) Sanatçı ‘Büyükada’ adlı resminde doğanın hâkim renklerinden yeşil’in farklı tonlarını kullanmıştır. Resimde genel bir hareket göze çarpmaktadır. Sanatçının çalışmasında dışavurumculuğun yansımaları olmakla birlikte, resimde renk ve biçimlerde özgün bir anlayış hakimdir.

Sergi genel olarak değerlendirildiğinde, resmin ağırlıkta olduğu gözlenmektedir. Sanatçıların çalışmalarında ise genel olarak soyut sanatın ve dışavurumculuğun etkileri



izlenmektedir. Sergi bölümlere ayrılarak, ayrı başlıklardan oluşturulmuştur. Türk sanatçıların eserleri geleneksel izler taşımaktadır. Bu sergide Türk sanatçılara sayı olarak geniş bir yer verilmiştir.



Resim 30. Ali Avni Çelebi, Büyükada, Tuval Üzerine Yağlıboya, 76x85 cm.

1. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri adıyla 1987 yılında gerçekleştirilen etkinlik nedeniyle ülkemize çağdaş sanat ortamının önemli sanatçıları, sanat uzmanları, eleştirmenleri gelmiştir. Sergilerin katalogu birçok sanat merkezine, eleştirmene, koleksiyoncuya, galeriye ulaşmıştır. İstanbul'un ve sanatçılarımızın ismi uluslararası düzeyde çağdaş sanat ortamlarında yer almıştır. Ülkemizde çağdaş sanatın varlığı, uluslararası iletişimin önemi, günümüz sanatının, özel ve devlete bağlı kuruluşlarca desteklenmesi gerekliliği bilinci oluşmuştur. 1987'deki sergileri yaklaşık 50.000 kişinin paralı girişle gezmiş olması, sanat çevresinin ve toplumun sergilere göstermiş olduğu ilgiyi göstermektedir (Madra, 2003: 32). Bu ilk adım sanat adına önemli bir adımdır. Etkinliğin bundan sonraki yıllarda yapılacak olan aşamaları uluslararası düzeyde yapılmış olan sergilerin, amacına ulaşip ulaşamayacağı yönünde bir sorumluluğu devralmıştır.

### 3.1.3. II. Uluslararası İstanbul Bienali

1987 yılında İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri adıyla gerçekleştirilen etkinliğin ardından, sergilerin iki yılda bir yapılmasının uygun görülmesiyle bu başlık, Uluslararası İstanbul Bienali olarak

değiştirilmiştir. 25 Eylül- 31 Ekim 1989 yılında gerçekleştirilmiş olan 2. İstanbul Bienali İKSV genel müdürü Aydın Gün başkanlığında yürütülmüştür. Danışma kurulu üyeleri; Prof. Doğan Kuban, Beral Madra, Prof. Belkıs Mutlu, Prof. Dr. Bülent Özer ve Sezer Tansuğ'dan oluşmuştur. Bir yıl süreyle yapmış oldukları çalışmalar neticesinde ülkemizdeki yabancı elçiliklerin, konsoloslukların ve kültür merkezlerinin katkılarıyla desteklenmiştir. Bienal; Kültür Bakanlığı, Genel Kurmay Başkanlığı, Eminönü Belediye Başkanlığı, Mimar Sinan Üniversitesi, Türk Dünyasını Araştırma Vakfı ve ilgili müdürlüklerin izin ve destekleriyle gerçekleştirilmiştir. Aya İrini, Ayasofya Müzesi, Sultanahmet çevresindeki tarihi açık hava mekânları, Süleymaniye Kültür Merkezi (Süleymaniye İmaret), Askeri Müze, MSÜ Resim ve Heykel Müzesi, Dolmabahçe Sarayı, Hareket Köşkü, Yıldız Sarayı Sanat Galerisi, Basın Müzesi, Yıldız Üniversitesi, Sabancı Kitaplığı ve 24 galeride gerçekleştirilmiştir (Madra, 2003: 33). Bu bienale katılan genç Türk sanatçılar, genel olarak yeni dışavurumculuğu benimseyen sanatçılardır. Bu sanatçılar Batı aktarmacılığı yaptıkları ve yapay oldukları gerekçesiyle eleştiri almışlardır (Yılmaz, 2012: 25).

İkinci bienalde, birinci bienalin tam tersi bir uygulama ile Aya İrini'de Türk sanatçıların çalışmalarına yer verilirken, yabancı sanatçıların çalışmaları Süleymaniye Kültür Merkezi'nde sergilenmiştir. Bunlarla birlikte, Sultanahmet Meydanı, Sarayburnu gibi açık alanlarla, Askeri Müze gibi başka mekânlar da yer almıştır (Yardımcı, 2014: 48). Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat başlığı altındaki iki sergiden biri Aya İrini'de yer almıştır. Aya İrini, sade duvarları, kusursuz boyutları, gizemli yapısı, değişen ışığıyla sanatçılar için çekici bir mekân özelliği taşımaktadır. Burada; Mehmet Aksoy, Erol Akyavaş, Neşe Erdok, Serhat Kiraz, Anne & Patrick Poirier – Fransa, Ömer Uluç'un yapıtları yer almıştır (Madra, 2003: 33-34).

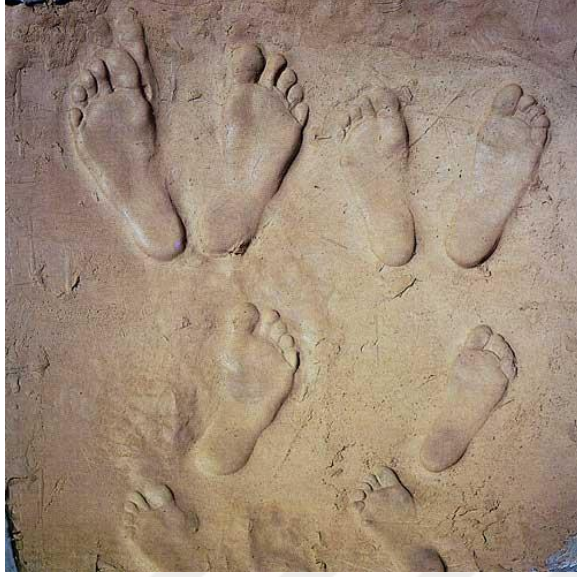
1.Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri adıyla düzenlenen, 1. Uluslararası İstanbul Bienali'nde yabancı sanatçılar bir Bizans kilise mekânını değerlendirmeleri, Türk sanatçıların ise Osmanlı mekânını yorumlayan eserler yapmaları istenmiştir. 2. Uluslararası İstanbul Bienalinde ise tam tersi bir uygulama istenmiştir. Çağdaş sanat çalışmalarının tarihsel mekânlarla bütünleşmesi, geçmişin estetik ve sanatsal kökenlerinden beslenmesi zorunluluğu, bu uygulamaların nedenlerinden biridir. Bu sürece uygun eserler üreten Anne & Patrick Poirier'nin, Aya İrini anıtının büyük kubbe

altı mekânına yerleştirdikleri obje, simgesel işaretleri ifade eden saydam bir triptikten oluşmuştur (Resim 31). Poirier'lerin objesi amacına ulaşmıştır (Tansuğ, 1989a: 66).



Resim 31. Anne- Patrick Poirier, Geçmiş, kültür yalnız uluslararası turizmin malı olmaz, 1989.

Aya İrini anıtının mekân atmosferiyle bütünleşmeye çalışan Türk sanatçılar, tuval, heykel, obje enstalasyonu gibi farklı çalışmalar yapmışlardır. Sanatçı Serhat Kiraz'ın yapmış olduğu "Dinlerin Tanrısı" adlı çalışma avlunun batısında geometrik bir düzen içerisinde dört dinsel kitabı vurgulayan bir biçimde düzenlenmiştir. Yapının geçmişteki dinsel işlevini sorgulayan sanatçı, dinsel ayrımların yarattığı sorunlara dikkat çekmek istemiştir (Resim 32). Dini ayrımlar hakkında düşündüren, insanların inançları dışında evrensel birliğine dikkat çekmesi yönünde mesaj vermesi amaçlanmıştır (Tansuğ, 1989a: 66-67).



Resim 32. Serhat Kiraz, Dinlerin Tanrısı- Tanrının Dinleri, 1989, Cam, Mum, Neon Toprak, Kitap, Dikenli Tel.

İslam dünyasının mistik tasarımlarını, resim sanatının çağdaş yaklaşımları içerisinde bireysel bir şekilde sürdüren Erol Akyavaş, bu kez bu tavrını Bizans mimarisiyle bütünleştirmeyi başarmıştır (Resim 33). Akyavaş doğu yan nef sütunlarının arasında altın varakla bezenmiş buzlu cam levhalarını kullanmıştır. Ortodoks – Hıristiyan ve İslami yansımaları iç içe kullanarak bir ilişki içerisinde birleştirmiştir (Tansuğ, 1989a: 67).

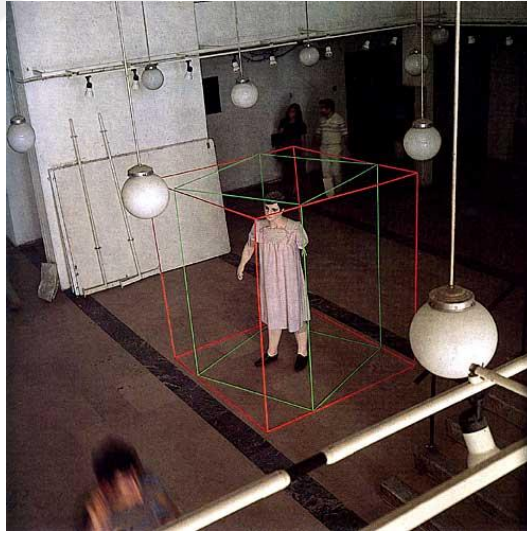


Resim 33. Erol Akyavaş, Aya İrini için Vitray Çalışması, 1989, Tuval Üzerine Yağlıboya.



Sultanahmet çevresindeki tarihi açık hava mekânlarında ise, Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat başlığı altında tarihi çevreyi bir bütün olarak vurgulamak amacıyla, açık havadaki düzenlemelerde; Erdağ Aksel, Mustafa Altıntaş, Metin Deniz, Erol Eti, Ayşe Erkmen, Mehmet Güteryüz, Gülsün Karamustafa, Azade Köker, Safa, Sarkis ve İngiltere’den Alison Wilding’in eserleri yer almıştır (Madra, 2003: 34).

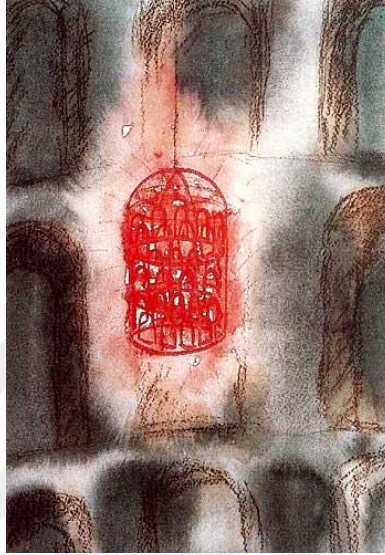
Modern bir sanat yapıtının tarihi anlamak için kolaylık yarattığına inanan Gülsün Karamustafa, modernle geçmişin uyumunu tarihi anlamak için bir yol olarak yansıtmaya çalışmıştır. Aya Sofya’nın Bizans ve Osmanlı yapılarının karşılıklı durduğu kapının önüne sanatçı üç parlayan biçim yerleştirmiştir (Resim 34). Bununla, tarih ile yüzleşme anımı gerçekleştirerek geçmişi zamanımızda yeniden yorumlama imkânın sağlamasını amaçlamıştır (Kuban, 1989: 81). Genellikle göç, kimlik, toplumsal cinsiyet gibi konuları elen sanatçı, burada kullandığı yerleştirmesi ile bir çıkmazı, dışlanmayı veya toplumsal cinsiyet ayrılığı gibi konuları yansıtmaya çalışmıştır. Sanatçı çeşitli duyguları uyandırabilecek çalışmasını yorumlara açık bırakmıştır. Kırmızı ve yeşilden yapılan küpler beraberinde bir zıtlığı yansıtmaktadır.



Resim 34. Gülsün Karamustafa, Ayasofya Müzesi, Çifte Hakikat, 1988, 190x170x170 cm. Ayasofya Müzesi.

Boş mekânları kullanmayı seven Sarkis; bu boşlukları mekânın merkezine yerleştirdiği figürlerle vurgulamaktadır (Resim 35). Bu boşluk sanatçının biçimlerini daha dikkat çekici kılmıştır (Kuban, 1989: 81). Sanatçı heykellerini mekânla ilişki içerisinde yansıtmıştır. Aya Sofya’nın Hazine Binası kubbesine asılan figür diğer

işlerinde yansıttığı tutumun farklı bir örneğidir. Yapıt tarihsel bir olayın farklı bir yorumu şeklinde sunulmuştur. Sarkis çalışmalarını yaptığı mekânın ait olduğu bir kültürle birleştirmiştir. Sanatçı ‘Avize Projesi’nde dikkat çekici bir kırmızı rengi seçmiş ve yerleştirme kafesi andırmaktadır. Kafes şeklindeki avizesi kavramsal bir boyutun göstergesi olarak, bir sıkıştırılma, kafese kapatılma hissi uyandırmaktadır.



Resim 35. Sarkis, Ayasofya Müzesi / Hazine Binası için Avize Projesi, 1989, Demir ve Neon, 220x118 cm.

Süleymaniye Kültür Merkezinde (Süleymaniye İmaret), Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat; 1960’larda başlayan çalışmalarıyla uluslararası sanat ortamına büyük katkıları bulunan; Daniel Buren ve Jannis Kounellis Fransa’dan, Richard Long İngiltere’den ve Sol Lewitt İstanbul için yeni yapıtlar gerçekleştirmiştir. Uluslararası sanat ortamının 80’li yılların gözde sanatçıların eserleri yer almıştır. Batı sanatında bu sanatçılar Kavramsal Sanat, Minimal Sanat başlıkları altında değerlendirilmişlerdir. Bu sanatçılar sanat yapıtının önce düşüncede daha sonra nesnel olarak yaratılabileceği ilkesini benimsemişlerdir (Madra, 1989: 106).

Sol Lewitt, sanatı düşünsel sürecin aktarımı olarak gören Kavramsal Sanatın temsilcilerindedir. Sanatçı üç boyutlu ve iki boyutlu yapıtlar üretmiştir. Yorumu yer vermeyen yalın, geometrik biçimleri daha çok siyah ve beyazla sınırlandırmış sıradan malzemeler kullanmıştır. Küp, piramit biçimlerini birbirine ekleyerek, aralarındaki boşlukları azaltıp artırarak oluşturmuştur. Sanatçının iki boyutlu yapıtları, duvar çizimleri veya duvar desenlerinden oluşmaktadır. Duvar desenlerinde, küp topprağın, piramit ateşin,

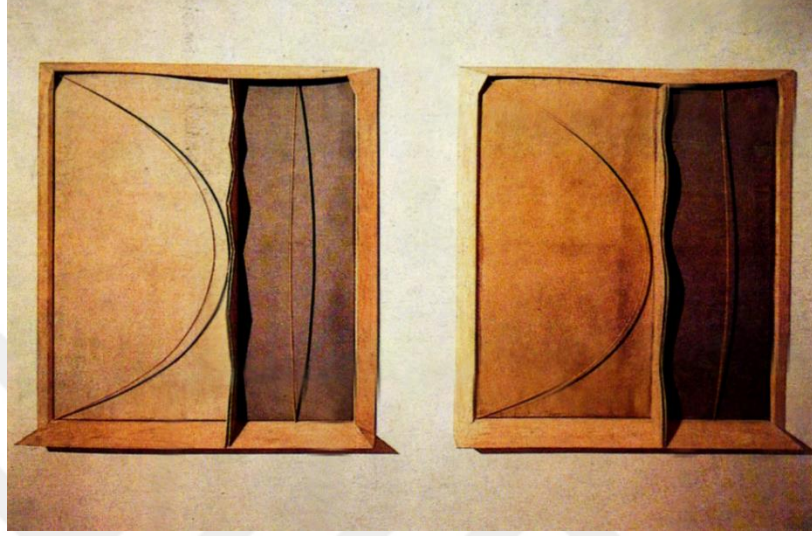
çokgen piramiti havanın simgesi olarak kullanmıştır. Bu biçimler sanatçının kendine özgü bir yöntemiyle renkli mürekkeple boyanmıştır (Resim 36). Sanatçı, fresk renklerini anımsatan pas, amber, gül kurusu, çam yeşili, arduvaz mavisi gibi renkleri kullanmıştır (Madra, 1989: 109-110).



Resim 36. Sol Lewitt, Duvar Deseni, Simetrik Piramit, Süperpoze Gri Mürekkep Tabakaları, New York, Eylül 1986.

Askeri Müze’de uluslararası grup sergileri düzenlenmiştir. “Diptik” 80’li yıllarda İtalya’da Soyut ve Figürlü Sanatın Durumu, başlıklı sergi düzenlenerek 30 sanatçının eserleri sergilenmiştir. Alberto Abate, Luca Alinari, Aulo, Luciano Bartolini, Carlo Bertocci, Lorenzo Bonechi, Luigi Campanelli, Bruno Ceccobelli, Gianni Dessi, Stefano Di Stasio, Mario Fallani, Lino Frongia, Giuseppe Gallo, Paola Gandolfi, Sebastiano Guerrera, Paolo Iacchetti, Massimo Livadiotti, Nicola Maria Martino, Tommaso Massimi, Sabina Mirri, Elisa Montessori, Gianfranco Notargiacomo, Nunzio, Luca Maria Patella, Maurizio Pelegrin, Piero Pizzi Cannella, Giuseppe Salvatori, Marco Tirelli, Alessandro Twombly ve Walter Gatti – İtalya. Bu sergi; sanat anlayışı bakımından birbirinden farklı sanatçıları bir araya getirmiştir. “Diptik” tam olarak sözcük anlamını karşılamaşının ötesinde sanatçıların konuyu ele alışlarıyla ve ifade edişleriyle farklı boyutlar kazanmıştır. Yapıtlar her sanatçının kendine özgü tavrıyla bu sergi için tasarlanmıştır (Mussa, 1989: 121). Her sanatçının konuyu kendi özgünlüğü ile ele almasına karşı bazen yapıtlarda bir bağ veya kesişme söz konusu iken, kimi zaman ise çok karmaşık ve farklı anlamlar çıkmıştır. Kendiliğindenlik fikriyle çalışmalarda bulunan Aulo ve Luigi Campanelli, yapıtlarındaki kutsal görüntüler üzerinde yoğunlaşmışlardır.

Aulo'nun eseri daha düşsel, Campanelli'nin ise geometrik ve aklın ön planda olduğu bir çalışmadır. Aulo'nun yapıtlarında figür değişimleri ve yansımaları hakimdir (Resim 37). Campanelli'nin ise gölgenin yumuşak ve kavranamayan oyunu boyalı ve kabartmalı alanlarda kendini göstermektedir (Mussa, 1989: 122).



Resim 37. Luigi Campanelli, Ritmik, 1989, (Diptik) Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x300x15 cm.

Figüratif resim alanında; Lorenzo Bonechi, Massimo Livadiotti, Alberto Abate ve Stefano di Stasio gibi sanatçılar birbirinden farklı anlatıları olan diptikler yaratmışlardır (Resim 38). Alberto Abate peçeli kadın imgesi ve kahraman erkek imgesini yan yana koyarak farklı olanakları aralamıştır. Sanatçının maskelerde kullandığı parlak kırmızı, turuncu tonları ve yeşil dikkat çekicidir (Mussa, 1989: 123). Sanatçının, kadın ve erkek imgesini yan yana koyarak ikisi arasında bir karşılaştırma, zıtlık ya da ikisi arasındaki uyuma dikkat çektiği söylenebilir.





Resim 38. Alberto Abate, Gezginler Kadını, 1987, 100x120 cm. / Şafak Bekçisi, 1988, 100x120 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya.

İspanya'dan; Alfonso Albacete, (Resim 39) Carlos Alcolea, Gustavo Adolfo Almarcha, Alfredo Alvarez Plagaro, Santiago Arranz, Dis Berlin, Jose Manuel Broto, Patricio Cabrera, Miguel Angel Campano, Victoria Civera, Cesar Fernandez Arias, Xavier Franquesa Llopart, Xose Freixanes, Patricia Gadea, Miguel Galanda, Ferran Garcia Sevilla, Alejandro Gornemann, Alfonso Gortazar, Xavier Grau, Menchu Lamas, Anton Lamazares, Jesus Mari Lazkano Perez, Jose Maldonado, Din Matamoro, Victor Mira, Felicidad Moreno, Guillermo Paneque, Anton Patino, Jose Maria Sicilla, Juan Ugalde, Dario Urzay, Juan Usle ve Lourdes Vicente katılmıştır. 1979'lu yıllarda İspanya'da açılan çeşitli sergiler, resmin güçlenmeye başladığının göstergesi olmuştur. Sergilerde, Bonnard, Matisse'nin eserlerinden etkilenen denemeler ve Manyerist bir anlayış, düşsel duyarlılık ve İngiliz Pop Art'ına bağlı çizgi roman etkileri olan örnekler yer almıştır (Resim 40). Bu sergi de tanınmış adlar yanında, adları yeni duyulmaya başlayan sanatçıların geniş bir üslup zenginliği ile İspanya'da 1980'li yılların modern sanat ortamının zengin ve heyecan verici eserleri sergilenmiştir (Bartolome, 1989: 153).



Resim 39. Alfonso Albacete, Adsız, 1985, Tual Üzerine Akrilik, 130x200 cm.



Resim 40. Miguel Angel Campano, Omphalos IX, 1984, Tual Üzerine Yağlıboya, 245x195 cm.

Askeri Müze'nin iki büyük salonunda 80'li Yıllarda Türk Resmi başlıklı sergide ise; Fuat Acaroğlu, Halil Akdeniz, Mevlut Akyıldız, Bilge Alkor, Hale Arpacıoğlu, Bedri Baykam, Asım İşler, Özer Kabaş, Komet, İbrahim Örs, Nedret Sekban, Yavuz Tanyeli, Esat Tekand, Şenol Yoroğlu'nun kendi içinde figürden soyuta doğru ilerleyen bir sergi düzeni izlenmiştir. Bu sergi, 80'li yıllarda Türk resminin genel yaklaşım ve üslup eğilimlerinin belirlenmesi amacıyla oluşturulmuştur. Figüratif ve soyut eğilimlerin yanı sıra, 80'li yıllarda yaygın olan yeni-ekspresyonist eğilimleri de yansıtmaktadır. Soyut çalışmalar genellikle geometrik ve lirik olarak belirlenen çalışmalar, post-modern ya da minimalist etkiler taşımaktadır (Tansuğ, 1989b: 176-177). Bu alanda yer alan Bedri Baykam'ın resminde soyut figüratif bir etki görülmesinin yanı sıra sanatçının çalışması dışavurumcu bir anlayıştaır (Resim 41). Çalışmanın siyasi bir göndermeye sahip olduğu söylenebilir.



Resim 41. Bedri Baykam, 1985, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x190 cm.

MSÜ Resim ve Heykel Müzesinde düzenlenen Berlin'de Dokuz Sanatçı – 90'lı Yıllara Doğru başlığı altındaki bölümde; Ina Barfuss, Peter Chevalier, Ulrich Gorlich, Raimund Kummer, Rainer Mang, Olaf Metzler, Hermann Pitz, Berthold Schepers, Thomas Wachweger Almanya'dan yer almaktadır. 70'li yılların sonunda 80'li yılların başında Berlin'de sanatta figüratif dışavurumcu bir tarz izlenmekteyken, 90'lı yıllara doğru, çeşitli araçlar kullanılan yeni bir anlayış hâkim olmuştur. Enstalasyonlar, resim, heykel, fotoğraf çalışmalarında bu anlayış hissedilmeye başlanmıştır. Berlin'deki güncel sanat bölgesel bir üslubu belirtmemiş, yeni sanatsal ifade arayışlarını göstermiştir.



Sergide yer alan sanatçıların hiçbiri Berlinli olmayıp Berlin'e Batı Almanya'dan gelmişlerdir. 80'li yılların başında resim daha çok duygulardan etkilense de bu sergi çelişkiler entelektüel ve duygusal yansımalar uyandırmıştır. İzleyiciden beklenen özelliği ve toplumsallığı birlikte kapsayan karmaşık bir izlenim beklenmiştir (Joachimides-Faust, 1989: 16, 18-19). İzleyicinin duygusal durumuna, kendi yorumuna göre değişebilecek bir kavramsal karşılığın oluşması beklenmiştir.

Rainer Mang'ın desenle biçimlendirdiği heykelleri hırçın bir etki yaratmaktadır. Sanatçının heykelleri yapıbozuma uğramış, gerçekliği olduğu gibi yansıtmayan fakat ilişki içerisinde olan kavramsal boyutlu heykeller olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 42).



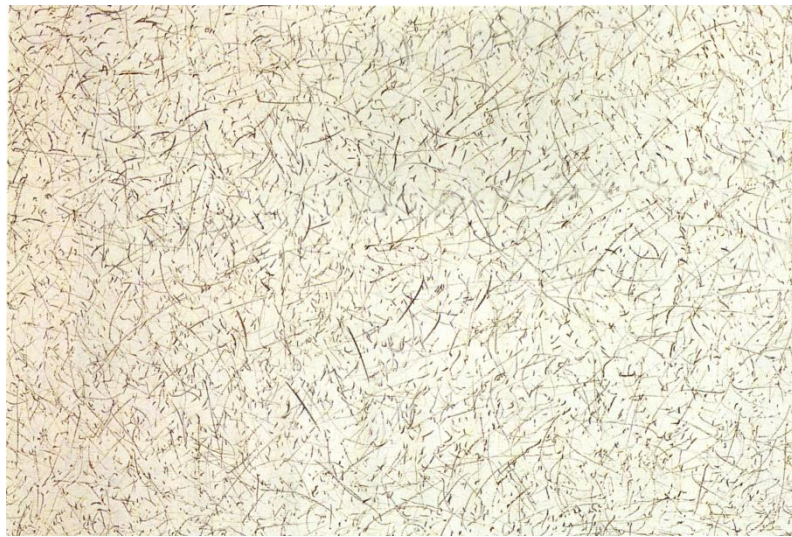
Resim 42. Rainer Mang, Krizlerin Balesi, 1988, Alüminyum ve Gazetelerin Matrisi, 17 Parça, 720x610x325 cm.

Olaf Metz'el'in erken dönem yapıtları, kentin ücra köşelerindeki sosyal sorunlara eğilmektedir. Sanatçının enstalasyonları, gerçeğin resmediliş biçimi değil, kavramlara dayalı farklı biçimleridir. Sanatçı toplumsal gerçekliği olan malzemeleri kullanmıştır. Bu çalışmalar, izleyicide kimi zaman kışkırtıcı kimi zaman karmaşık düşüncelere sebep olabilecek nitelikler taşımaktadır (Resim 43).



Resim 43. Olaf Metzel, Sezonun Açılışı, 1984, Kömür, Beton, 210x110x40 cm. Galeri Neueudorf, Frankfurt.

Genç Avusturyalı Öncü Sanatçılar başlıklı sergide, Maurizio Bonato, Josef Adam Moser, Norbert Pümpel, Ewald Spiss, Werner Boesch, Tuncay Boztepe ve Wolf Peter Miksch bulunmuştur. Sanat ve doğa bilimleri Norbert Pümpel'in sanatının vazgeçilmez parçalarıdır. Çalışmalarında, quantum fiziği, görecelik kuramı ve belirsizlik ilkesinde doğabilimsel araştırmaların felsefi yaklaşımı hakimdir (Resim 44). Bu bütünleşme sanatın şematik alanını ve sınırlarını genişletmiştir (Gappmayr, 1989: 54-55).



Resim 44. Norbert Pümpel, Nesneler ve olayların düzen öğeleri olduğu mekân/zaman süreli dizisi, 1977, kurşun kalem, renkli kalem dokulu kâğıt üstüne, 58, 5x87 cm.

MSDB Hareket Köşkünde, Avusturya Öncü Sanatı'nı ise Attersee, Peter Kogler, Hubert Schmalix, Martin Walde ve Gün temsil etmiştir. Attersee'nin resimleri figüratif özellikli resimler içerisinde özel bir yer edinmiştir. Bu resimleri herhangi bir sanatçı grubunun içerisinde yer almadan bağımsız bir şekilde gerçekleştirmiştir. Attersee'nin eserleri yazınsal bir temele dayanmaktadır (Resim 45). Yapıtları karmaşık bir çoksesliliğe sahiptir. Sanatçı geçmiş yaşamını eserlerinde tekrardan ele alarak yansıtmıştır. Yaşamını yapıtlarına yansıtan sanatçının resimleri, yazılarla, müzikle bağlantılı bir bütünlük göstermektedir (Hainlain, 1989: 40). Sanatçının, "Sanatçı; Sanat değişimlerinde, balığı kuş yapmayı, denizi dağlara çıkarmayı başarır." sözleri ile bir anlamda kendi çalışmalarını özetlemiştir.



Resim 45. Attersee, Kıskançlık Parçası, 1984, tuval üzerine akrilik, siyah tahta çerçeve, 105x105 cm./118x118 cm.

Mehmet Gün'ün yapıtları; acılarını sıkıntılarını, yaşamının zor yanlarını yansıtmaktadır. Bu duygular eserlerine enerji ve hareketle etkileyici bir şekilde yansımıştır (Resim 46). Eserlerinde merkezde toplanmış şifreler belli belirsiz yazılarla ifade edilmiştir. Az sayıda renk ve yazılarla bütünleşen çalışmaları derin ve etkileyicidir (Schmied, 1989: 52).





Resim 46. GÜN, 1989, Tuval Üzerine Akrilik, Kolaj, Kalay.

Atatürk Kültür Merkezinde, Genç Türk Sanatçıları başlığı altında; Selim Altan, Arzu Başaran, Haluk Gedik, Selma Gürbüz, Bahar Kocaman, Murat Morova, Argun Okumuşoğlu, Şeyma Reisoğlu Nalça, Gonca Sezer, Murat Sinkil, Mithat Şen, Emre Zeytinoğlu bulunmuş ve İtalya'dan Marco Del Re, Hollanda'dan Rudy Pijpers'in kişisel sergileri yer almıştır. "Genç Kuşak Sergisi" resim heykel dallarında ürün veren genç sanatçılarla gerçekleştirilmiştir. 1980'li yıllarda sanat ortamına katılan bu sanatçılar Yeni Dışavurumculuk anlayışıyla yapıt üretmeleri açısından, bazı galeri ve eleştirmenlerden destek görürken, bazılarında eleştiri almışlardır. Aslında eleştiriler sanatçıların kendilerinden çok akıma yöneliktir. Düşünsel altyapısı biçimlenmemiş bir toplumda bu akım yapay ve Batı aktarmacılığı olarak görülmüştür (Resim 47). Fakat bu sanatçı grubu, sanatın düşsel boyutunu ilk olarak ele almaları açısından önemlidir (Özayten, 1989: 198).



Resim 47. Selma Gürbüz, Üçlü, 1988-1989, Demir, 87x71, 160x100, 157x129 cm.

Tüm bunlarla birlikte, Basın Müzesinde; Gürcistan'dan Zurab Tzereteli yer almıştır. Yıldız Üniversitesi'nde Evgeniya Demnievska ve Jasna Tomic Yugoslavya, Dimitri Alithinos, Danil, Niki Liodaki ve Marios Spiliopoulos Yunanistan'dan katılmışlardır. Galerilerdeki Sergilere ise, Su Yücel, Aydın Ayan, Devrim Erbil, Adem Genç, Ergin İnan, Ali İsmail Türemen, Nejad Melih Devrim, Bilge Friedlaender, Kadir Akorak, Özdemir Altan, Tamer Serbay, Cihat Burak, Selim Turan, Burhan Uygur, Tomur Atagök, Bubi, Veit Stratmann, Anne Samson, Angela Conner, Joan Miro, Koray Ariş, Saim Bugay, Nur Koçak, Kemal Önsoy, Ivan Louis Dominique Bafoil, Nazmi Ziya, Habib Aydoğdu, Hüseyin Bilişik, Muammer Durmuş, Rafet Ekiz, Abdurrahman Öztoprak, Eser Afacan, Erdal Alantar, Mustafa Ata, Yunus Tonkuş, Ahmet Öner Gezgin'nin eserleri, 24 galerinin kendi mekânlarında sergilenmiştir.

1. ve 2. Bienalde İstanbul'un tarihsel önemi üzerinde durulmuştur. Sanatçılar çalışmalarını bu yönde yoğunlaştırmışlardır. Tarihi mekânlar sanatçılar için yaratıcılık sürecinde esin kaynağı olmuştur. Bienal, galerilerin tekelinde olan sanatı, belirli çevrelere hitap eden Pazar ağırlıklı oluşumdan uzaklaştırmış geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır (Madra, 2003: 38). İlk iki bienal İstanbul'un tarihi mekânlarının öne çıkartılmasıyla birlikte uluslararası sanat ortamıyla ilişkilerin artması yönünde de önemli bir başlangıçtır. Ayrıca 80'li yıllarda sanat ortamındaki eğilimleri ve gelişmeleri yansıtarak Türkiye sanat ortamına büyük katkıları olmuştur. Kendinden sonraki etkinliklerin temelini oluşturması ve bienalin geleceği yönünde ilk adım olarak önemli bir görevi üstlenmiştir.



### 3.1.4. III. Uluslararası İstanbul Bienali

3. Uluslararası İstanbul Bienali, 17 Ekim – 30 Kasım 1992 tarihleri arasında Vasıf Kortun küratörlüğünde ve onun belirlemiş olduğu “Kültürel Farklılığın Üretimi” teması üzerinden, 15 ülkeden 70 sanatçının 100’den fazla eseriyle gerçekleştirilmiştir. 2. Bienal ve 3. Bienal arasında 3 yıl ara bulunmasının sebebi, 1991 yılındaki 1. Körfez Savaşı’nın yansımalarından kaynaklanmıştır (Örer, 2011: 10).

3. Uluslararası İstanbul Bienali’nde eserler ülkelere göre ayrılarak sergilenmiştir. Sanatçılar arasında hiyerarşi gözetilmemiş, değerlendirmelerin sanatçılardan çok yapıtların üzerine yoğunlaştırılması sağlanmıştır. Sadece Belçikalı sanatçı Jan Fabre’nin yapıtı, belki mekândan kaynaklı olarak bu durumun dışında kalarak geleneksel müze başyapıtı olma özelliğine sahip olmuştur. Yapıtlar arasında bir bütünlük söz konusudur. Küresel bir anlatım diline sahip olan bienalde, 60’lı ve 70’li yıllarda etkili olan Fluxus ve Pop Art gibi akımların etkisinin olduğu çalışmalar yer almıştır. Yapıtları genel olarak üç kategoride ele almak mümkündür. İtalya ve İspanya sergisinde modernist yapıtlar; Kanada, ABD, Bulgaristan, İsrail, Rusya sergileri, siyasal, toplumsal, kültürel içerikli yapıtlar; İngiltere, Fransa, Hollanda, Romanya, Polonya sergilerinde ise felsefenin etkileri görülmektedir. Bu sanatçılar ve yapıtlar arasında en dikkat çekici özellik kültürel özelliklerinden çok, ülkelerin sanatçılara sağladıkları imkanlar ve sanatçıların çağın sanatına katılma farklılıkları dikkat çekmiştir (Madra, 2003: 73-74). 3. Uluslararası İstanbul Bienali 1. ve 2. Bienallerden farklı olarak tek bir mekânda sergilenmiştir. Burada tarihi mekânların öne çıkmasının ötesine geçerek yapılan çalışmalar arasındaki ilişkinin, bağlantının ortaya koyulma çabası dikkat çekmektedir. O zamanlar Eczacıbaşı desteğiyle Çağdaş Sanatlar Müzesi olmak üzere restore edilen “Feshane” binasında düzenlenmiştir. Çalışmalar her ülkenin kendi küratörleri tarafından tasarlanmış ulusal pavyonlar şeklinde sergilenmiştir (Yardımcı, 2014: 48). İlk iki bienalden farklı olarak bienal Venedik Bienali’nde olduğu gibi kendi ülkelerinden küratörlerle, ulusal pavyonlar şeklinde gerçekleştirilmiştir.

3. Uluslararası İstanbul Bienali’nde her ülkeden katılım ayrılan alan bakımından eşit tutulmaya çalışılmış ve bu yüzden önceki iki bienale göre Türkiye’den katılan sanatçı sayısında bir kısıtlama yapılmıştır. Aynı zamanda Sanatçı seçimleri kısmen davet edilen küratörlere bırakılmıştır (Pelvanoğlu, 2015b: 1). Vasıf Kortun’un getirmiş olduğu değişikliklerle bienal, ilk iki bienalden farklı bir kırılma noktası olarak karşımıza

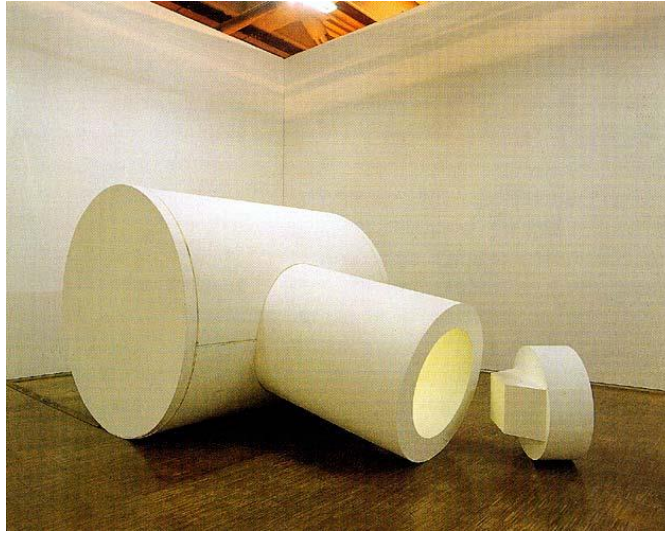
çıkmaktadır. Türkiye pavyonun küratörlüğünü serginin tamamında koordinatör görevini üstlenen, serginin temasını belirleyen, Vasıf Kortun üstlenmiştir. Türkiye’den Selim Birsell, Gülsün Karamustafa, Hakan Onur, Hale Tenger, Canan Tolun katılmışlardır. Yabancı Sanatçılar arasında popüler isimler; Belçika’dan Jan Fabre, İtalya’dan Sergio Fermariello, Kanada’dan Jana Sterbak, Polonya’dan Mariusz Kruk, Fransa’dan Absalon ve Jean-Micheal Othoniel, İspanya’dan Juan Usle, Avusturya’dan Haimo Zobernig gibi Documenta 9’a katılmış sanatçılarda yer almıştır. Bienalin küratörü sanatçı seçimindeki tercihini; “çağın nabzını tutan genç insanlar”ı tercih etmeye dikkat ettiklerini belirterek, “dinamizm ve heyecan” yaratmayı amaçladıklarını vurgulamıştır. Kültürel farklılığı irdelemeleri ve güncel olanın nabzını yansıtmaya çalışmaları önemli bir unsur olmuştur (Günyüz, 1992: 1).

Belçika’lı sanatçı Jan Fabre, sanatçı kişiliğinin yanı sıra, yazar, tiyatrocu ve koreograf gibi alanlarla ilgilenen çok yönlü bir sanatçıdır. Sanatçının “Scheldt” adlı “yedi mavi banyo küveti” adlı çalışması pencereler ile bir bütünlük oluşturmuştur (Resim 48). Çalışmanın bütününde mavi renk tamamlayıcı bir unsur oluşturmuştur. Küvetler, yazı, baykuşlar ve pencereler tükenmez kalem mürekkebi mavisinin tonundadır (Hoorne, 1992: 45). Sanatçı günlük yaşamda rahatlıkla ulaşılabilecek su, cam gibi malzemelerle birlikte tükenmez kalem gibi basit, ucuz, malzemeleri de kullanmıştır. Sanatçı pencerelerde kullandığı mavi ile gece ve gündüz arasında alacakaranlık diyebileceğimiz saatlere gönderme yapmıştır.



Resim 48. Jan Fabre, Küvet, Murano Camı, 1989, 16.15x4.5 m.

Fransa’lı sanatçı Absalon’un yerleştirmeleri dünyayı değiştirmeyi hedefleyen bir arayış içinde, düzen ve eşya ile bazı toplumsal olaylarla birlikte evrenle olan ilişkiyi de kapsayan bir yaşam biçimini oluşturmayı hedeflemiştir. ‘Yerleştirme Birimi nerileri’ ya da ‘Hücreleri’ Maleviç’in ‘Arkitekton’larını anımsatmasına rağmen, Absalon’un yapıtlarında kişisel ‘neriler’ ve sıradan günlük gerçeklerle ilgili zmler mevcuttur. (Resim 49). Kendi dünyasının lekesiz beyazlığını ideal arılığın ve sessizliğin göstergesi olarak kullanmıştır. İdealizm net bir şekilde kendini göstermez ama yapıcı ve yönlendirici bir şekilde biçimde gizlidir. Sanatçı nesnenin görselliğiyle karılaşan izleyiciyi düşüncenin önemine yönlendirir. Sanatçının yapıtlarının belirgin bir işlevi yoktur, yalın biçim kütlelerinden oluşmaktadır (Tosatto, 1992: 65).



Resim 49. Absalon, Hücre No: 5, Ahşap, Mukavva Beyaz Boya, Neon, Pleksiglas, 1991, 215x280x180 cm.

Hale Tenger ‘Böyle Tanıdıklarım Var II’ adlı çalışmasında pirinç heykelciklerle kurduğu duvar kolajında iki simge kullanmıştır (Resim 50). Toplumun tepkisizliğini ve edilgenliğini simgeleyen  maymun ile erkek egemen toplumu simgelediği anlaşılan bereket tanrısı fiğr, küçük fiğrlerden oluşan büyük bir motifi oluşturmuştur. Bu motif Türk bayrağını anımsatmaktadır. Tenger’in çalışmasında feminist bir tavır kendisini hissettirmektedir. Çalışmanın genelinde geleneksel imge kullanan sanatçının, geçmişine ve süsleme sanatına gönderme yaptığı söylenbilir (Madra, 2003: 77).



Resim 50. Hale Tenger, Böyle Tanıdıklarım Var II / Ayrıntı, Pirinç, 1992.

Gülsün Karamustafa çalışmasında, gündelik yaşamdan yola çıkarak, saten yorganlar ve market sepetlerini kullanmıştır (Resim 51). Bu yapıt bize göçebelikteki devinimi yansıtmaktadır (Madra, 2003: 77). Market sepetlerinin içindeki farklı renklerdeki saten yorganlar farklı kültürlerden, farklı ülkelerden insanları temsil etmekle birlikte yerinden edilme, yer değiştirme çağrışımlarını beraberinde getirmektedir.



Resim 51. Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye, Feshane, 3. Uluslararası İstanbul Bienali, 1992.

Fransa'dan Christian Boltanski'nin yapıtı; Bienaldeki yapıtlar arasında en dikkat çekici çalışmalar arasındadır. Sanatçının çalışması ansızın gelen ölümle birlikte parlayarak düşünmediğimiz gerçeklerle bir anda yüzleştiren bir ışık kadar keskin, endişeli, acı, nefes kesicidir (Resim 52). Bu yapıtların bu kadar dokunaklı olmasının nedeni sanatçının kendi belleğinde yer edinmiş olmalarıdır. Varlığı göz ardı edilmiş bir durumun yansımalarıdır. Yahudi soykırımının bıraktığı izlerin, sorunlu geçmişin gerçeklerini yansıtmaktadır. Aynı zamanda, sanatçının çalışmaları birkaç kişiyi ilgilendiren bir anı değil, bütün insanlığı, ölümün kaçınılmazlığı ile yok oluşu çağrıştırmaktadır (Madra, 2003: 78-Tosatto, 1992: 66).



Resim 52. Christian Boltanski, Gölgeler, Karışık Teknik, 1990.

3. Bienal, 1. ve 2. Bienalden beslenen fakat bununla birlikte gerek organizasyon boyutuyla gerekse sanatçı ve eser seçimleri ile kendini geliştiren bir yapı sunmuştur. Vasıf Kortun'un getirmiş olduğu yeniliklerin bienalin kurumsallaşma sürecine olumlu katkıları olmuştur.

### 3.1.5. IV. Uluslararası İstanbul Bienali

4. Uluslararası İstanbul Bienali 10 Kasım – 10 Aralık 1995 tarihleri arasında Almanya'dan Rene Block küratörlüğünde "ORIENT-ATION – Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü" başlığı altında gerçekleştirilmiştir. Yerebatan Sarnıcı, Aya İri ve Antrepo olmak üzere üç ayrı mekânda 49 ülkeden 119 sanatçının katılımıyla



gerçekleştirilmiştir (Block, 1996: 8). 3. Bienal ile 4. Bienal arasında yaşanan ekonomik kriz nedeniyle, 3 yıl süre bulunmaktadır (Örer, 2011: 12).

4. Bienalle birlikte, sergiye katılacak sanatçıları belirleme hakkı farklı ülkelerden küratörlere değil tek bir küratöre verilmiştir. Bu değişiklikle tek küratörlü sisteme geçilmiştir (Çapan, 2018: 1). 4. Bienal genel sanat yönetmeni Rene Block “*Orien Tation*” başlığı altında Batı sanatının büyük bir yapıt topluluğunu bir araya getirmiştir. Block, kullandığı mekânlarda düzenlediği iç içe geçmiş sergilerde küresel sanat ortamının “çok yönlülüğü”nü yansıtmaya çalışmıştır. Aynı zamanda yerel sanat ortamının “oryantal” özelliklerini hissettirmeye ve yerel ortama çağdaş sanat müzesinin nasıl olması gerektiği konusunda ders vermeye çalışmıştır. Bienal’le ilgili uluslararası sanat dergilerinde küratörü koruyucu yorum ve yazılar çıkmıştır. İstanbul’un özel gereksinimleri, işlevleri ve beklentileri üzerinde durulmamıştır. Bienal kataloğu kapağı ve posterde, İstanbul’un Kuzey-Güney-Doğu-Batı yönleri oklarla gösterilmiştir. Fakat bu durumun sadece kapakta kaldığı söylenebilir. Birçok şeyin Batı’ya ait olduğu hatta Doğu-Güney kökenli sanatçıların dahi Batı merkezli olduğu görülmüştür (Madra, 2003: 103-104). İstanbul Bienali’nde ilk kez yabancı bir küratörün yer alması sanat çevresi, sanatçılar ve sanat eleştirmenleri tarafından, sanat ortamında tartışmaları beraberinde getirmiştir (Sönmez, 2017: 1). Bu tartışmalar; Türkiye’nin dışından gelen bir küratör, belirlediği tema ve seçtiği sanatçılar ile Türkiye’yi ne kadar temsil edebilir, içinden geçtiği süreci ne kadar anlayabilir üzerinden yapılmıştır. Bu süreç, bu gibi soruları ve tartışmaları beraberinde getirmiştir.

Dördüncü Bienal’in ana mekânı ise, uzunca bir süre Eczacıbaşı yönetiminde İstanbul Modern olarak yer alan ve 2018 yılında yıkılan, Salı Pazarı’ndaki 4 numaralı Antrepo binasıdır. 4. Bienal’de, 3. Bienalde terk edilmiş olan tarihi yarımadaya tekrar dönülmüştür. Aya İrini ve Yerebatan’ı kullanmışlardır (Yardımcı, 2014: 49).

Bienal küratörü Rene Block Antrepo’yu;

Üst kattaki yükleme rampasından Galata Köprüsü’nün diğer tarafındaki tarihi İstanbul’da yer alan Aya Sofya’ya açılan bir manzara görünmektedir. Manzara aynı zamanda Marmara Denizi’ndeki hareketli gemi trafiğini, Boğaz’ın karşı yakasında kentin Asya’daki bölümü Üsküdar’ı ve Karadeniz’e doğru uzanan canlı Boğaziçi’ni de kapsamaktadır. Dört büyük yükleme lomarının pencerelere dönüştürülmesiyle tüm bunlar sergi mekânının ta içine kadar girebilmekte, dışarıdaki yaşam serginin bir parçası olmaktadır. (Yardımcı, 2014: 48-49)

diye tarif etmiştir. Block, bu sözleriyle sergi ile günlük hayatın koşuşturması arasındaki ilişkinin bütünleşerek kaynaştığını ifade etmiştir. Aynı zamanda İstanbul'un birçok tarihi mekânına, pencerelerden gözükten görüntüye vurgu yapmıştır. Block'un sözleri Bienal'de daha çok İstanbul'un manzarasına vurgu yapan bir yaklaşıma sahiptir.

İranlı sanatçı Shirin Neshat'ın çalışmaları fotoğraftır. Sanatçı genel olarak Ortadoğu ülkelerindeki yasaların özel ve genel sınırları üzerine yoğunlaşmıştır. Batının İslam kadınına ve İslam kimliğine bakış açısını sorgular (Resim 53). Neshat çalışmalarında gelenekselden yola çıkarak çağdaş tasarımlarla yeniden yorumlamaktadır. Sanatçının çalışmalarında feminizmin etkisi gözlenmektedir. Sanatçı foto imgelerin üzerine kendine ait Arapça şiirler yazmıştır. Fakat bu yazılar sıradan Arapça aşk şiirleri olarak gözlenmektedir. Bu yazılar İran'daki feminist şiirleri temsil etmektedir (Weber, 1995: 218). Sanatçının çalışmaları uzun yıllardır yaşamadığı bir ülkenin izlerini sürmesinden kaynaklı bazen yapaylık uyandırabilmektedir. Sanatçının, içinde bulunmadığı bir süreci dışardan bir göz olarak değerlendirmesi; Batı'nın oryantalizm anlayışına benzer bir durumla ilişkilendirilebilir. Batıda yaşayan bir kadının gözünden İran kadını olarak nitelendirilebilir. Shirin Neshat bu durumdan ötürü zaman zaman eleştiri alabilmektedir.



Resim 53. Shirin Neshat / Allah'ın Kadınları, 1993-1995, Fotoğraf Üzerine Mürekkep, 5 adet.

Alman sanatçı Joseph Beuys'un eserlerinde Fluxus sanat anlayışı belirgin bir şekilde görülmektedir, sanatçı eserleri ile ilgili bir açıklamada;

Nesnelerim, heykel ve de genel olarak sanat fikrinin dönüşümünün uyarıcıları olarak görülebilir ... benim heykelim sabit ve bitmiş değildir. Çoğunda süreçler devam etmektedir: kimyasal reaksiyonlar, fermantasyonlar, renk değişimleri, çürüme, kuruma. Her şey, bir değişim halindedir. (Antmen, 2012: 212)

sözlerini kullanmıştır. Sanatçı kullandığı malzemelerin doğada değişime uğrayarak yok olmasına kadar giden süreci ifade etmektedir. Sanatçı, sanat eserinin kalıcılığından çok, düşünce ve fikrin kalıcılığına işaret etmektedir.



Resim 54. Joseph Beuys, Keçe Takım Elbise, 1970, 170x100 cm.

Beuys'un bienaldeki "Keçe Takım Elbise" adlı yapıtı; askıda asılı, keçeden yapılmış bir takım elbisedir. Sanatçı performanslarında kullandığı organik malzemelerden birisi olan keçeyi, yerleştirmelerinde ve kıyafetlerinde sık bir şekilde kullanmıştır (Resim 54). Beuys, sanat kariyeri boyunca çalışmalarında Şamanizm'e ait nesnelere kullanmıştır. Keçe Şamanizm'de putların yapımında kullanılan kutsal bir nesne olmasının yanı sıra kıyafetlerinde de yer almaktadır (Öğüt, 2014: 103-104) Sanatçı burada kutsal bir nesne olan keçeyi bir takım elbisede kullanarak gündelik hayatın içine dahil etmiş ve eleştirel bir yorum katmıştır.

Nesnelerin kavramını kuşatan Richard Wentworth günlük tecrübelerimizin parçalarını kullanmıştır. "Yayıma" adlı çalışmasında sanatçı heykelin ve fotoğrafın



alışılagelmiş geleneğini bozarak sanayi ve buluntu nesnelere sanat eserinin parçası olarak kullanmıştır (Resim 55). Sanatçının heykel düzenlemeleri birbiriyle bağlantısı olmayan nesnelere yan yana konmasıyla oluşmaktadır (“Lisson Gallery”, t.y.: 1). Farklı renk, biçim ve malzemelerin uyum içerisinde bir araya gelerek yeni bir bütüne dönüştüğü gözlenmektedir.



Resim 55. Richard Wentworth, Yayımla, 1995, Çeşitli Seramik ve Porselenler.

### 3.1.6. V. Uluslararası İstanbul Bienali

5. Uluslararası İstanbul Bienali, Bienalin onuncu yılını temsil etmesi açısından önemlidir. Birtakım soruları beraberinde getirmiştir. Beral Madra bu soruları;

Birinci soru, on yıl sonra İstanbul Bienali, dünya Bienalleri arasında nasıl bir konuma geldi? İkinci soru ise “Bienal kavramı içinde İstanbul’un Doğu – Batı arasında bir kapı olduğu belirtiliyor. Yüzyıl boyunca bu kapıdan hep içeri girildi, ne zaman dışarı çıkılacak?” (Madra, 2003: 96).

şeklinde özetlemiştir.

5. Uluslararası İstanbul Bienali küratör, Rosa Martinez’in ele aldığı “Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne” temasıyla, 40 ülkeden, 86 sanatçı ile gerçekleştirilmiştir. Bienal Darphane-i Amire, Yerebatan Sarnıcı, Aya İrini, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Sirkeci ve Haydarpaşa tren istasyonları, Yeşilköy Atatürk Havalimanı gibi mekânlarda gerçekleştirilmiştir (Eczacıbaşı, 1997: 2). Bu mekânlarda gerçekleştirilen bienal ilk dört Bienale göre daha geniş bir alana yayılmıştır. 5. İstanbul Bienali’nin kavramından çok içeriğindeki farklılık dikkat çekmektedir. Kadın sanatçıların

öne çıkarıldığı bir bienal olarak diğer bienallerden farklıdır. Martinez, sergiye çok sayıda kadın sanatçıyı davet ederek, kadın meselelerine dikkat çekmek istemiştir (Örer, 2011: 12).

Semiha Berksoy'un resimleri kendi iç dünyasını yansıtan resimlerdir. Tuvallerinde dış dünyayı yansıtan veya vurgulayan, bu dünyayı yeniden kuran veya yıkan bir ressam değildir. Sanatçı çalışmalarında, iyi, güzel, tutarlı bir resim, bir manzara, bir portre ya da nature-morte yapma kaygısı gütmemiştir (Resim 56). Kendi dünyasında yer alan imgeleri, korkuları, kaygıları, tutkuları, düşlerini resmetmek istemiştir. Bu sebepten resimlerinde bir renk uyumu, dış dünyaya ait bir nesnenin yorumu veya sanat tarihinin birbirine eklenen halkalarından birine rastlanmaz. Her resminde bir öykü vardır fakat bu öyküler yaşama dair alışlagelmiş öykülerin çok ötesindedir (Edgü, 1997: 58).



Resim 56. Semiha Berksoy, Aya İrini, 1997.

1967 Litvanya, Vilnius doğumlu Egle Rakauskaite'nin objeleri, canlı heykelleri ve performansları, incinebilir bir güzellikte, gizemli ve acının sınırlarını zorlamaktadır. Sanatçı canlı heykelleri kullandığı "Tuzak: Cennetten kovuluş" da on üç genç kıızı bir araya getirerek, hepsine beyaz renkte, kiliseye kabul töreni kıyafeti, gelinlik veya okul kıyafetine benzer kıyafetler giydirmiştir. Uzun örgülü saçlarını birbirine bağlayarak kızları bir çember oluşturacak şekilde yan yana sıralamıştır. Kızlar sessiz, kıpırdamadan dururken çevrelerindeki kalabalık çok ses çıkartmıştır (Resim 57). Yarım saat sonra kızların acı çekmesiyle bu halka dağılmaya başlamıştır. Kızlar, bakireliği, sözdinlerliği,

sakinliği anımsatarak, Orta Avrupa'nın saf güzelliğini temsil etmişlerdir (Jurenaite, 1997: 178).



Resim 57. Egle Rakauskaite, “Tuzak, Cennetten Kovuluş”, Canlı Heykel, 1995.

1971 Mardin doğumlu Halil Altındere, “Tabularla Dans” adlı çalışmasında “Kimlik” sorununa dikkat çekmektedir. Altındere, birey olarak yaşadığı toplum içerisinde sorunsallaştırdığı olayları ideolojik bir yaklaşımla ortaya koymaktadır. Sahip olduğu Kürt kimliğinin üzerine basarak sorguladığı durumları felsefi ve plastik bir dille ifade etmeye çalışmıştır. Bununla birlikte esas vurgunun yapıldığı nokta ise iktidar kavramı ve devlettir. Birey ve devlet ilişkisinin en net göstergesi olan nüfus cüzdanlarındaki vesikalik fotoğraflara müdahale ederek fotoğraflarda değişik yapmıştır (Resim 58). Bedenin öne çıkarılmasıyla sınırlandırılmış kimliğin yeniden inşasına vurgu yapmıştır (Soycan, 1997, 48). Sanatçı sahip olduğu kimlik karşısında yaşamış olduğu sıkıntıları yansıtmaya çalışarak, bu kimliğin kabul görme noktasında karşılaşılan zorluklara, ön yargılara dikkat çekmektedir. Sanatçı doğumumuzla birlikte Devlet tarafından verilen kimlik üzerinden, farklı kimlikler oluşturmuş ve bu kimlikler arasındaki gel-gitlere dikkat çekmektedir.



Resim 58. Halil Altındere, Tabularla Dans, 1997.

### 3.1.7. VI. Uluslararası İstanbul Bienali

6. Uluslararası İstanbul Bienali'nin kavramsal çerçevesi ile İstanbul'un çok uluslu karakterine vurgu yapılmıştır. 17 Eylül – 30 Ekim 1999 tarihleri arasında Dolmabahçe Kültür Merkezi, Aya İrini ve Yerebatan Sarnıcı olmak üzere üç mekânda “Tutku ve Dalga” adı altında gerçekleştirilmiştir. Sergi, Yunanca’da “tutku”, Türkçe’de “dalga” anlamına gelen Dalgas sahne adını kullanan, her iki dilde şarkılar söyleyen Arnavutköy doğumlu ünlü ses sanatçısı Antonis Diamantidis’in hikâyesi üzerinden yola çıkmıştır (Örer, 2011: 12). Tutku ve Dalga hem duygusal bir durumu çağrıştırmış hem de bu şehri bölen ve birleştiren denizin altını çizmiştir. 6. İstanbul Bienali, 17 Ağustos, İzmit depreminin yaşandığı tarihten bir ay sonra, tüm Türkiye’de yas tutulduğu bir süreçte gerçekleştirilmiştir. Bu süreçte İstanbul Bienali dışında tüm etkinlikler ve festivaller iptal edilmiştir. Çağdaş sanat etkinliği bu kez kültürel bir eğlence olarak değil, ciddi bir etkinlik olarak ele alınmıştır. Bazı sanatçıların yapıtları ile geliri depremzedelere verilmek üzere uluslararası bir müzayede düzenlenmiştir (Madra, 2003: 109-110). Yapılan çalışmalar daha önceden tamamlandığı için depremle içerik olarak bir ilgileri bulunmamaktadır. Bununla birlikte bazı işler deprem nedeniyle, yaşanan acı ve kötü sürece içerik olarak veya mekânsal olarak uygun olmadığı için iptal edilmiş veya yerleri değiştirilmiştir. Bienalin küratörü Paolo Colombo tarafından bienale davet edilen sanatçıların ortak özelliği, 90’lı yılların sanatının çoğulculuğunu yansıtıyor olmalarıdır. O dönemin en

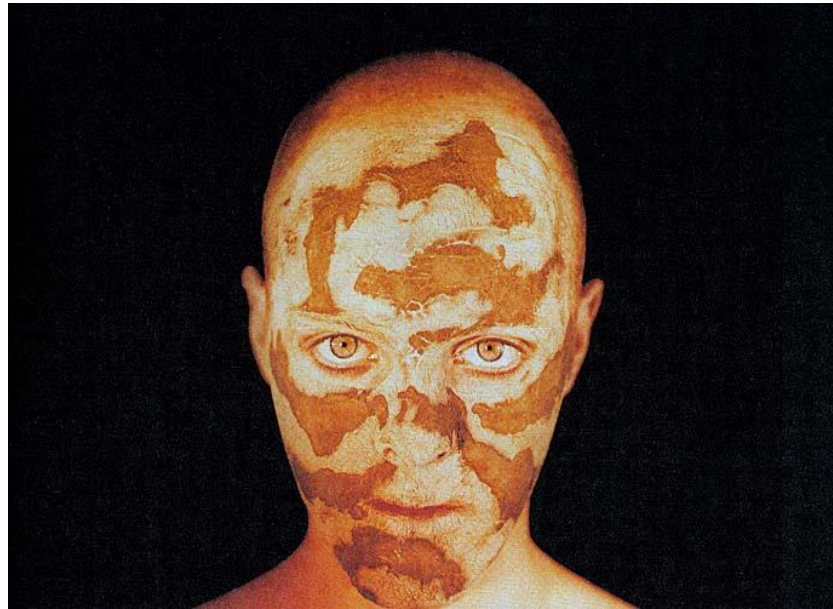


önemli sanatçıları konuk etmişlerdir. Bu sanatçılar arasında; Chris Ofili, sözcüklerle resim yapan New Yorklu sanatçı Christopher Wool, videolarıyla dikkat çeken İngiliz Gillian Wearing, 1998 Hugo Boss Ödüllü iki sanatçı Pipilotti Rist ve William Kentridge, 80'lerde ünü tüm dünyaya yayılmış Kübalı sanatçı Pedro Alverez, İngiliz pop ikon yaratıcısı Gavin Turk gibi sanatçılar bulunmaktadır. Küratör Paolo Colombo'nun gerçekleştirdiği bienal, kavramsal işlerin yoğunluğu ve ressamların geri planda tutulduğu gibi izlenimler bırakmıştır (Sönmez, 2017: 1). Bienal küratörü Paolo Colombo;

Her Bienal, özellikle de coğrafi olarak kültürlerin kesişme noktasında ve tarihin belli bir anında konumlanmış bir Bienal, zamanının, "bir hesap çıkarma döneminin" fotoğrafı sayılabilir. Bu fotoğraf, var olan değişimlere ve ileride söz konusu olacak dönüşümlere işaret edecektir. (Colombo, 1999: 18)

diyerek önemli bir noktaya işaret etmiştir. Bu sözleriyle Colombo, her bienalin içinde bulunduğu zamanı yansıtarak geleceğe ışık tutarak evrilmesini ifade etmektedir.

İngilizlerin 90'lı yılların ilk yarısında yaptığı çağdaş sanat oluşumundan etkilenen Gavin Turk, balmumu heykelleriyle öne çıkmıştır. Sanatçılar yaptıkları işlerle İngiltere pop tarihini baştan yaratmışlardır. Turk'un balmumundan otoportre heykeli serseri, Aya İrini'de sergilenmiştir (Resim 59). Turk işlerinde kendi kişisel yaşamından yola çıkarak, ironi ve mizahı birlikte kullanmıştır (Sönmez, 1999: 9).



Resim 59. Gavin Turk, Kamufraj (Kendi Portresi), 1998, Ters Renkli Baskı, 90x90 cm.

Ömer Uluç'un kendine özgü çalışmaları, tekrarlı, anlatımlı olmayan bir hareket olarak karşımıza çıkmakta fakat sıradan bir çağdaş sanat örneği değildir. Espası

etkileyici bir şekilde kullanan sanatçı figürleri yakalamak için daralan hareketler kullanmaktadır. Tablo espasın yarattığı manyetik alan içinde dolaşmaları, zamanın kasılmalarına işaret etmektedir (Resim 60). Sanatçı figürleri birbirinden bağımsız bir şekilde oluşturmaktadır. Daha sonra tablonun oluşturulması sırasında birleştirmektedir. Kör başların, Pin-up kuklaların, mumya bebeklerin ve diğerlerinin hepsi sanatçının elinden çıkmış olsa da çok önceden yapmış olduğu için kendisinden uzun süre kopmuş nesnelerdir. Bu çalışma şekli bizi çağdaş resmin yansıttığı dünya hakkında bilgilendirir. Sanatçının elinden çıkan iş dünyanın maddesiyle yapılmış, tamamıyla yeni bir nesnedir ancak dünyadaki yerini onu zorlayarak bulan bir artı nesnedir (Millet, 1999: 222).



Resim 60. Ömer Uluç, Bir Türden, 1999, Karışık teknik. (Değişebilir Ölçüler)

Sanatçı William Kentridge, 70'lerin sonundan itibaren kömür kalem desenden gravüre, sinemadan canlandırmaya, oyunculuk set tasarımı, sahne yapımları yönetmenliğine kadar birçok deneyimi yaşamış bir sanatçıdır. Sanatçı çalışmalarında hatırlamanın önemine dikkat çekmektedir. Bellek kaybına düşme, tarihsel belleği reddetme, travmatik olaylar sonrasında toplumda ortaya çıkan bellek yitimlerine karşı çıkmaktadır. Suç, suç ortaklığı ve dolaylı sorumluluk sanatının anahtar temalarındandır (Christov-Bakargiev, 1999: 110). Sanatçının ilk dönem çalışmalarından olan "Ölçülülük, Oburluk ve Yaşlanma" toplumsal bir olayı yansıtmaktadır (Resim 3.40). Bir zafer görüntüsü veya bir eylem içerisinde bulunan kalabalığı yansıtmaktadır.



Resim 61. William Kentridge, Ölçülülük, Oburluk ve Yaşlanma, 1991, Kâğıt Üzerine Füzen ve Pastel.

### 3.1.8. VII. Uluslararası İstanbul Bienali

7. Uluslararası İstanbul Bienali 22 Eylül – 17 Kasım 2001 tarihleri arasında, 22 ülkeden 63 sanatçının katılımıyla, Japon Yuko Hasegawa küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir. Yuko Hasegawa, Bienalin konusunu “Egokaç” veya “Gelecek Oluşum İçin Ego’dan Kaçış” olarak belirlemiştir. Bienalde Aya İrini Müzesi, Darphane-i Amire, Yerebatan Sarnıcı ve Beylerbeyi Sarayı Müzesi mekân olarak kullanılmış ve bunlarla birlikte yedi uydu mekân kullanılmıştır. Bunlar arasında; Platform: Garanti Güncel Sanat Merkezi, Kız kulesi, Boğaz köprüsü, Çemberlitaş hamamı, Billboardlar, Atlıkarınca anaokulu, TÜYAP sergi salonu önü bulunmaktadır.

Hasegawa, Ego-kaç kavramının İstanbul’la olan ilişkisini;

Burasının kültürel anlamda bir kaynaşma potası olduğunu düşünüyorum ama yalıtılmış bir mekân aynı zamanda. Bu kent ve ülke ne Avrupa tarafına ne de Asya tarafına aittir. Ego-kaç kavramı dünyada olup bitenler karşısında edindiğim gözlemlerden çıktı. ... tam bir özgürlük deneyimi yaşıyorum. Asya/Doğu bağlamından özgürüm, Avrupa bağlamından özgürüm. Bu karmaşa, karışım, gerilim hoşuma gidiyor.” (Alptekin, 2001: 118)

diye açıklamıştır. Hasegawa, burada İstanbul’un tam olarak ne Avrupa ne de Asya’ya bağlı olmayan özgür bir şehir olmasını, vurgulamıştır. Sınırlandırılmış mekân ve şehir algısının ötesinde yaşanan karmaşık durumdan bahsetmektedir. Bununla birlikte ego-kaç



kavramını tartışmaya açık, farklı şekillerde yoruma açık bir kavram olarak değerlendirmiştir.

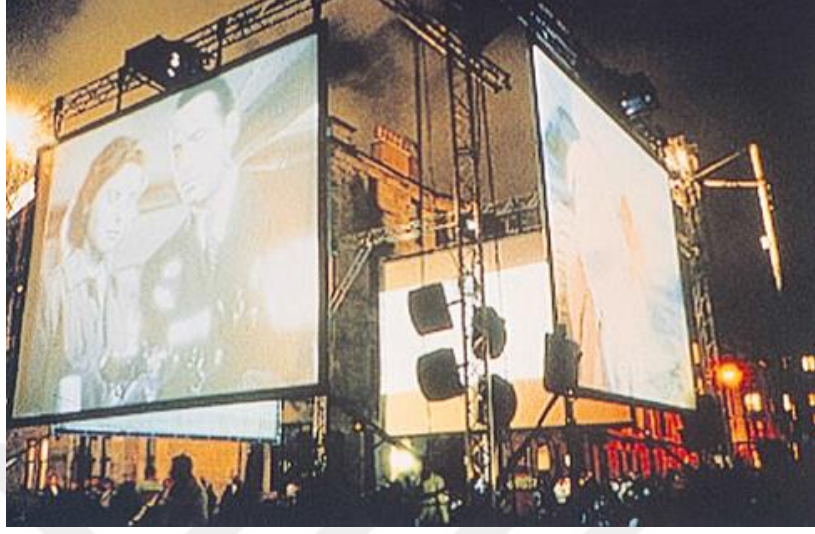
Hasegawa, bireysel ego ve kişisel özgürlüğün büyük önem kazandığı, 20. yy.'da benmerkezciliğe dikkat çekmektedir. Bununla birlikte beraberinde getirdiği, aşırı maddecilik, hırs, rekabet, etnik çatışmalar gibi durumları yansıtmaktadır. Yuko Hasegawa'ya göre, teknolojiye ve ulaşımdaki gelişmelerin artmasıyla bu durum yeni bir dönemin başlamasına sebep olmakta ve insanlar arasında sınırsız karşılıklı alışveriş sürecini başlatmaktadır. İnsanları bencillik ve ego'ya bağlı davranışlardan uzaklaştırıp paylaşmaya yöneltmeyi amaçlamıştır. Paylaşırken “kolektif bilinç” ve “kolektif zekâ” bambaşka ilişkileri ve yeni sanat anlayışlarını doğurmuştur (Eczacıbaşı, 2001: 4). Dünyadaki ekonomik değişiklikler, kültürel deformasyonlar ve toplumsal sıkıntıların yarattığı sürece yanıt bulmaya çalışan bir özveriye önermiştir. Yabancı küratörlerin yaptığı bienaller arasında ilk kez konu İstanbul'un Doğu ile Batı arasında bir köprü olmasının, İstanbul'un Tarihi değerlerinin öne çıkartıldığı durumun dışında farklı bir kavramla buluşuştur. Tüm insanlığı ilgilendiren küresel kapitalist sistem ve postmodern söylemin yücelttiği “bencillik” sorununa dikkat çekmektedir. Bienalde bazı sanatçının çalışmaları “Egokaç” kavramını yansıtmıştır (Madra, 2003: 116). Yuko Hasegawa “egokaç” kavramını;

Bir model olarak egokaç, içinde yaşadığımız dönemde hayatta kalabilmek için açıklığı, anlayışı, hoşgörüyü ve bilgeliğin paylaşımını gaye edinir. Benim açımdan asıl mesele, bu terimi sanatçılara anlaşılır bir şekilde aktarabilmek ve onlardan bu terimi yorumlamalarını istemektir. (Hasegawa, 2011: 128)

diye açıklamıştır.

Etkileyici ve “egokaç” kavramını benimseyen işler arasında; Michael Lin'in Aya İri Müzesi'nin merkezine yerleştirdiği izleyiciye çevrelerinin bir parçaları olduklarını hissettirmeyi amaçlayan büyük zemin resmi, Ana Maria Tavares'in sahneye koyduğu ayna yerleştirmesi, Chris Burden'in uçan halı yerleştirmesi, Cambalache Kolektifi'nin sokaktan geçen insanlarla eşya değiş tokuşu yapması, Rirkrit Travanija'nın toplumun beğenisini sorgulan açık hava sineması, projeksiyonla bir meydana yerleştirilmiş dört ekranda önceden yapılan anket sonucu belirlenen dört film (Resim 62) (Vizontele, Eşkya, Ucuz Roman ve Dövüş Kulübü), Jan Fabre'nin yatağı, böcekli küresi ve videosu, Chris Cunningham'ın videoları, Alberto Garutti'nin Boğaz Köprüsü'ne yerleştirdiği

İstanbul'da her yeni doğan çocuk için aydınlanan nüfus patlamasını sorgulan yapıtı örnek verilebilir (Hasegawa, 2011; Madra, 2003).



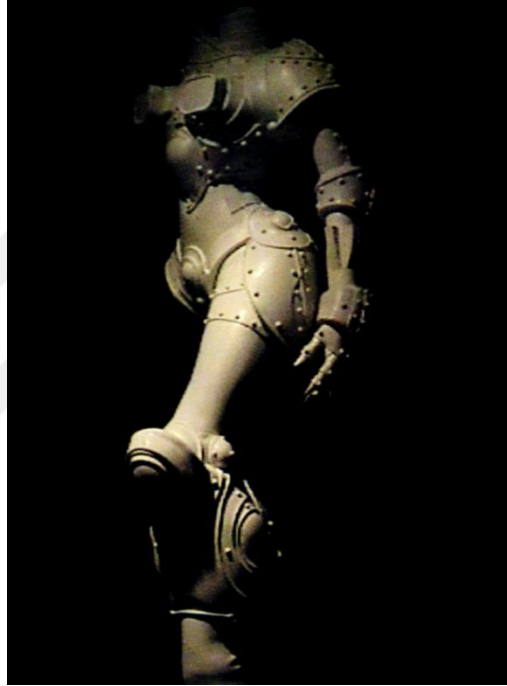
Resim 62. Rirkrit Travanija, Mahalle Sineması, 2001.

Gabriel Orozco, video kamerasını; bir çöp bidonu, kaldırımda bir detay, su birikintisi, trafik ışığı gibi günlük yaşamın parçaları olan çevremizdeki nesnelere yönelmiştir. Bu nesnelere sanatı dahil ederek, sanatın birer imgesi haline getirmiştir. Sanatçının tarzı özgün ve etkileyicidir (Resim 63). Sanatçı yapıtıyla şehrin kendi içindeki düzenini yapı sökümü uğratmıştır (Madra, 2003; Ruiz, 2001).



Resim 63. Gabriel Orozco, Darphane-i Amire, 7. Uluslararası İstanbul Bienali, 2001.

Lee Bul'un çalışmaları, yeni medya ve teknolojinin ileri derecede cinsiyetçi bilinçdışına yönelik estetik bir anlayış oluşturmaktadır (Resim 64). Kadını teknolojiyle bağdaştıran sanatçı, “Bir makine olarak kadın” ve “vamp makine” olarak görselleştirmiştir. Sanatçı kadın figürünü radikal bir şekilde yeniden ele almıştır. Eserlerinde kadın bedenini bütün bir şekilde kullanmaktan çok parçalanmış bir şekilde kullanmaktadır. Mekanik kadınlığı temsil eden bu çalışmalar kadına özgü özellikleri taşımakta ve yansıtmaktadır (Volkart, 2001: 68). Ayrıca sanatçının kısırlaştırılmış kadın bedenleri daha çok dramatik bir etki yansıtmaktadır (Madra, 2003: 116).



Resim 64. Lee Bul, “Sessizlik, Sürgün, Kurnazlık+Mucize Duygusu”, Yerebatan Sarnıcı, 2001.

Kemal Önsoy “Gel Gözlerimden Ağla” çalışmasını,

Ne istiyordu yaprak: Kar için kor, su için toprak, geçiş için geçit, kan dolaşımına ağaç, düşüş hissedebilen aşağı, dokunabilen yukarı, ilerleyemeyen l'e iki ayrı ilk. Sanki birkaç gün hiç ışık yok. Dibimden de mi esirgenmiş yaprağımın kokusu? Otomatik gün... İndirgeneme kendine. Bulunama benimle. Çalışma ileriye.” (Dökmecibaşı, 2001: 146)

cümleleriyle açıklamıştır.

Kemal Önsoy'un çalışması, göğe yükseliyor gibi gözükmektedir (Resim 65). Etkileyici bir görsellikle Op Art izlenimi vermektedir. Sanatçı yukarıda kurduğu cümlelerle ifade ettiği yapıtına, duygusal anlamlar yükleyerek sonsuzluğa, ulaşılmaza, bir eksikliğe işaret ediyor gibidir.



Resim 65. Kemal Önsoy, “Gel Gözlerimden Ağla”, 2001.

Anya Gallaccio'nun cam ve çim avlu düzenlemesi etkileyici çalışmalar arasındadır. Sanatçı genel anlamda ve sanatın kavramsal yaklaşımında tam bir göçebidir. Bilinen tüm davranışları daha en başından reddeder. Sanatın ne denli çeşitli olduğu konusunu anlamak için kullandığı malzemelerin çeşitliliğine bakmak yeterlidir. Kurşun, tuz, buz, demlik, dikenli tel, grafit, taş, tebeşir, mum, halı, çikolata, çiçekler, sebzeler, kan, idrar, sperm ve jöle. Bu malzemelerin çoğunu bir ya da iki kez kullanmıştır. Çeşitli estetik alanların sınırlarını aralar ve sürekli sınırları ihlal eder, birinden diğerine sürekli değişiklik içindedir bir türlü yerleşik hayata geçmemiştir (Resim 66). Bir galerinin sınırları içerisinde dahi eserleri beklenmedik yerlerde kendini gösterir. Minimalizme yakın bazı belirtileri yakalayabilseniz dahi hiçbir okul ya da yaklaşımı kabul etmemiştir (Rugoff, 2001: 94). Mekân kullanımını bakımından farklılık taşıyan bir iştir. Sanatçı malzemede ve mekânda sınır tanımayan bir özgünlük içerisinde çalışmalarını sürdürmektedir.





Resim 66. Anya Gallaccio, En Yeşil Güneşte Daha Yeşil Pişen Yeşil, 2001.

Michael Lin Aya İrini’de sergilenen eserinde geleneksel bir Tayvan basması kullanmıştır. Büyük bir itina ile çizilmiş ve büyütülmüş Anka kuşu motifi platformu oluşturan panellere resmedilmiştir (Resim 67). Bunun üzerine yerleştirilen elli adet yastık, askeri kamufraj kumaşıyla kaplanmıştır. Lin bu işi “burada olmak, burada olmamak” diye tanımlamıştır (Mahoney, 2001: 128). Bir anlamda izleyiciye bir dinlenme mekânı sunan “platform”u, “egokaç” kavramıyla uyuşmasına karşın bir taraftan sanatçının egosunu olabildiğince artırdığı bir iş olarak karşımıza çıkmaktadır (Antmen, 2001: 23). Çalışmasını olabildiğince büyük bir alana yaymış olan Sanatçı’nın işini “egokaç” söylemini çok iyi tersten okunmuş bir iş olarak görebilmek mümkündür.



Resim 67. Michael Lin, Platform, 2001, Aya İrini.

Bedri Baykam, Yuko Hasegawa'la ilgili değerlendirmesini;

Hasegawa 20 sayfalık küçüçük yazılmış koca bienal yazında, bir tek kere bir Türk sanatçıdan örnek vermemekte, yazısının zengin kaynakçasında da hiçbir Türk düşünür ve yazara atıf yapmamaktadır... Türkiye ile ilgili tek gözlemi, tabii ki ağır bir Mucos Sendromu tezahürü olarak bilinen Semazen Ayinlerinin yarattığı trans halinden söz etmesidir. (Baykam, 2001: 8)

cümleleri ile ifade etmiştir. Sanatçı Bedri Baykam'ın Hasegawa ile ilgili eleştirisi oldukça haklı bir eleştiri olarak karşımıza çıkmaktadır. 7. İstanbul bienali "Egokaç" kavramı farklı bir bakış açısı getirmiş olmakla beraber yapılan çalışmaların çoğu kavramı karşılamamaktadır. Küratör Yuko Hasegawa bu kavramı seçerken Dünya'ya genel bir bakış sergilemiştir. İstanbul Bienali, İstanbul'u Türkiye sanat ortamını, çevresel koşulları ne kadar yansıtmaktadır. Bu durum tartışma konusu olabilecek niteliktedir. Önceki 6. bienalle kıyaslısak evet farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Ama bu kavram seçilen sanatçıların çalışmalarıyla çok fazla bağdaşmamıştır.

Küratör Yuko Hasegawa, tarafından ortaya atılan "Egokaç" kavramı daha önce kullanılmamış bir kavramdır. Bu kavramı gündeme getirerek "Kendimize verdiğimiz değerden vazgeçmeden, kendimizi egomuzdan nasıl özgür kılabiliriz?" sorusunu irdelemiştir. Hasegawa'ya yapılan ilk eleştiri, yapıtların/işlerin sergilenmesinde rutin ve temkinli bir tavır izlemesinden kaynaklı tarihi mekânların işlerden ağır basması olmuştur. İkincisi ise; "Gelecek oluşum için Egodan Kaçış" olarak belirlenen kavramla yapılan işlerin örtüşmemesidir. Bienal genel olarak ele alındığında ağırlığın video işleri olduğu görülmüştür (Yıldırım, 2002: 18-19).

### 3.1.9. VIII. Uluslararası İstanbul Bienali

8. Uluslararası İstanbul Bienali 20 Eylül – 16 Kasım 2003 tarihleri arasında "Şiirsel Adelet" başlığı altında Amerika'lı Dan Cameron küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir. 42 ülkeden 85 sanatçıyı bir araya getiren bienalde, kullanılan mekânlar arasında; Antrepo, Yerebatan Sarnıcı, Ayasofya, Tophane-i Amire bulunmaktadır.

Dan Cameron;

Adalet nedir? Adalet günümüzde neden aciliyeti olan bir konu olarak ortaya çıkmıştır? Bugünün küreselleşmiş dünyasında adalet mümkün müdür? Adaletin belli cepheleri hem oturmuş toplumlara hem de radikal bir dönüşüm geçiren toplumlara eşit biçimde uygulanabilir mi? (Cameron, 2003: 10).

“Şiirsel Adalet” olarak belirlediği kavramını bu sorularını sorarak irdelemiştir. Bu konu tüm Dünya’yı ilgilendiren evrensel bir adalet sisteminin ne kadar ve ne şekilde sağlanabileceği sorusunu akla getirmektedir. Bu ne kadar mümkündür. Konu küreselleşme çağında pek çok tartışmayı beraberinde getirmeye müsaittir. “Şiirsel Adalet” etkileyciliği olan bir kavram olarak durmaktadır. Fakat Dünya’daki adalet sistemini karşılayan hukuk söz konusu olduğunda nasıl ve ne şekilde bir adaletten söz etmek mümkün olur bilinmez. Bu konuda sanatçıların yaklaşımları, konuyu kavrama ve gönderileri farklılıklar göstermektedir.

Bienalde uluslararası bir star veya diğer bienallerin vazgeçilmez isimlerine rastlanmamıştır. Cameron, bir risk olarak genç ve ismi fazla duyulmamış sanatçılara yer vermiştir. Belki de bu sebepten “şiirsel adalet” temasını karşılamayan, oldukça zayıf işlere de rastlanmıştır (Çalikoğlu, 2003: 66). Burada dikkat çeken durum önceki bienallerin fazlaca eleştiri aldığı genç sanatçıların olmamasıydı. Küratörün bu tercihi bu duruma bir yanıt olabilir. Ayrıca küratörler önceki bienallerde daha çok Batılı sanatçıları seçerken, 8. Bienal’de Doğulu ülkelerden sanatçılarla birlikte, Batı’da yaşayan Doğulu sanatçıların seçilmesi gibi durumlar gözlenmektedir (Özer, 2003: 68). Bu durum İstanbul’un konumu düşünüldüğünde olumlu bir gelişme olarak karşımıza çıkmaktadır.

Seçilen eserler ile ilgili Levent Çalikoğlu genel bir değerlendirme yapmıştır. Buna göre; Mike Nelson’un Büyük Valide Han’da izleyiciyi bir karanlığın içine çeken düzenlemesinin sarsıcı bir nitelik taşıdığını ve bienal tarihinin en gerçek, geleneksel mekân fikri içine yerleşmiş en doğru yerleştirmelerden biri olduğunu belirtmiştir. Lucia Koch’un Cağaloğlu Hamamı’ndaki düzenlemesini ise bienal tarihinin en kötülerini arasında değerlendirerek, Yerebatan’da Fiona Tan’ın, küresel ısınmayı insanoğlunun deniz ve suyla mücadelesini, dalgaların yuttuğu teknelerin ve kentlerin görüntülerinden film karelerini renklendirerek oluşturduğu “Yakın Gelecekte Haberler” adlı videosu oldukça şiirsel bir nitelik taşıırken, Hintli Nalini Malani’nin iyi ile kötünün mücadelesini bir renk cümbüşü içerisinde yansıtan düzenlemesinin oldukça adaletli olduğu yönünde bir değerlendirme yapmıştır (Çalikoğlu, 2003: 63). Denizhan Özer ise bienalle ilgili değerlendirmesinde en etkileyici ve kalıcı işleri genel olarak; Ergin Çavuşoğlu’nun dörtlü projektörle gösterdiği “Dolaşıklık” adlı yerleştirmesi, Jun Nguyen’in Vietnam II için yaptığı “Mutlu Yeni Yıllar” isimli anıt projesi, Seifollah Samadian’ın video yerleştirmeleri ve fotoğrafları, Monica Bonvicini’nin “Cehenneme Giden Merdiven” adlı



antreponun iki katını birbirine bağlayan işi ve Bruguera'nın kullanılmış çay poşetleriyle gerçekleştirdiği yerleştirmesi olduğu üzerinde durmuştur (Özer, 2003: 68).

Monica Bonvicini'nin "Cehenneme Giden Merdiven" adlı çalışması, antreponun iki katını birbirine bağlamıştır. Sanatçı, kurşun geçirmez cama balyozla darbeler indirmiş, çarpıcı bir çatlak etkisi oluşturmuştur. İzleyicilerde, inerken içinden geçtiği cehennem geçidi acı ve korku veren duygusal durumlara neden olabilmektedir (Resim 68). Aynı zamanda merdiven dekoratif bir yapıya da sahiptir. Gökyüzünü, Tanrı'ya ulaşmamızı sağlayan bir yolu işaret ediyor gibidir. Ağır metal zincirler ile süslemiştir.



Resim 68. Monica Bonvicini, Cehenneme Giden Merdiven, 2003, 4 Numaralı Antrepo.

Doris Salcedo 1958 Kolombiya'nın Bogota kentinde doğmuştur. Yaşamını ve çalışmalarını bu kentte sürdürmüştür. Sanatçının bienal için yapmış olduğu yerleştirme, kentin merkezinde sıradan bir sokakta iki bina arasındaki boşluğa karmaşık şekilde yığılan 1.550 ahşap sandalyeden oluşmaktadır. Yaklaşık üç kat yüksekliğe sahip olan sandalye yığını, mahalledeki hırdavatçılardan ve demircilerden daha çok dikkat çekmiştir. Yerleştirme kasvetli bir görüntüye sahiptir (Resim 69). Sanatçı ülkesi Kolombiya'daki çalkantılı siyasi durumdan etkilenmiş ve yapıtına yansıtmıştır. Şiddet, kaybolma yer değiştirme, terk etme gibi durumları yansıtmaktadır. Çöküş ve felaket hissi uyandırmaktadır (Wilson, 2015: 322).



Resim 69. Doris Selcedo, Yerleştirme, 47/ İsimlessiz, 2003.

Antrepo'nun üst katında “Şiirsel Adalet” başlığıyla bağdaşmayan işler sergilenmiştir. Paul Noble'nin “Umumi Tuvalet”i, Jockum Nordström'ün kâğıt üzerine fügen resimleri, Walter Obholzer'in aliminyum üzerine baskı ile oluşturulmuş yuvarlak imgeleri, Ann Hamilton'un hareket eden mavi-beyaz yüzü perdeleri, Raguel Ormella'nın pazen bezden yapmış olduğu harfler, Dora Garcia'nın uzaktan kumanda ile kontrolü altında tuttuğu perde sisteminin kavramla zorlama bir ilişki içinde olduğu gözlenmiştir (Çalıköğlü, 2003: 65).

Walter Obholzer Avusturalyalı bir sanatçısıdır. Obholzer, çalışmalarında yağlı boya resme olan tavrını sistemli bir şekilde göstermektedir. Temaları, algının eleştirisi değil, resim sisteminin, algının eleştirisi üzerinde çalışırken gözlemlenmiştir. Sanatçı çalışmalarını oluştururken hem kabul hem de reddettiği resim kriterleriyle karşılaşır (Resim 70). Sanatçının çalışmaları basit bir düzenlemenin ifadesi gibi durmaktadır. Önce kablo ve esnek borular birbirine dolanıp küçük figürler daireler haline getirilip, sonra bunlar fotoğraf ile görüntülenir.

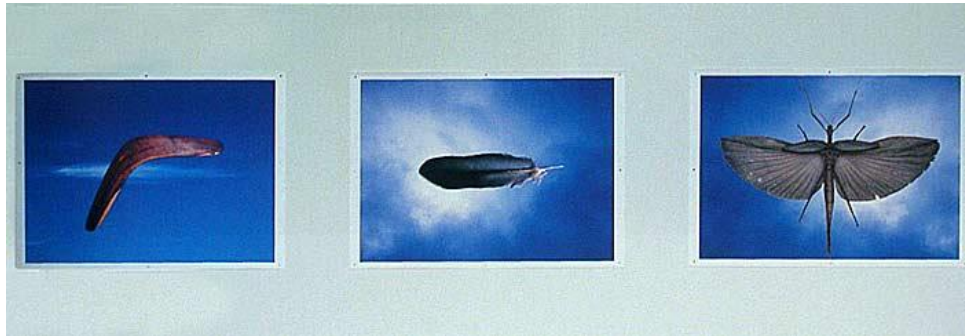
Bu sadelik içinde resimler, renk, örgü, form gibi özelliklere sahiptir. Bu kompozisyonlarda birbirine ulanmış ayrımların farklı yankılanmaları görülmektedir.



Resim 70. Walter Obholzer, Blot Streamer 17, 2001, Aliminyum Üzerine Tempara, 200x270 cm.

Michael Riley, fotoğraf, film, video çalışmalarından dijital medyaya uzanan kesintisiz ve tutarlı çalışmalar yapmıştır. Riley'in ilk kavramsal işi "Adak" 1993 ismindeki bir grup işidir. Sanatçı çocukluğundan itibaren çevresini etkileyen, Hıristiyanlık, misyonda hayat, yemek karnesi, beslenen imgeler, yerli halkın mülksüzleştirilmesini incelemiştir. Riley'in imgelerinde bir "yitiriş" fikri gerçek ile hayal arasındaki gel-gitler hakimdir.

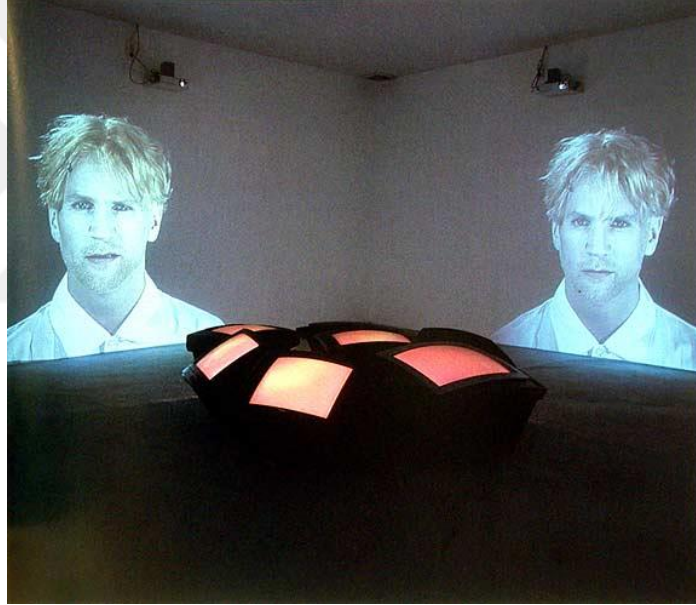
Riley'in "Bulut" 2000 adlı işi, 'bir yere bağlı olmak'tan kurtulup normal ötesini kapsayan hayali dünyaya kaymaktadır (Resim 71). Havada süzülen kartal ya da karga tüyü gibi baştan çıkarıcı, dijital ortamda elde edilmiş imgeler, düşsel boyutta karşılık bulan, aynı zamanda bir "Adak" fikridir (Croft, 2003: 194-195). Riley'in yapıtında şiirsel bir etki kendisini net bir şekilde hissettirmektedir. Sanatçının çalışması kavramla ilişki içerisindedir.



Resim 71. Michael Riley, Bulut Serisi (detay), 2000.

Aborjin sanatçı Bjorn Melhus, Video sanatında, sinema ve televizyonun eleştirel analizinde kendine özgü bir yorumlama geliştirmiştir. Hikâyelerinde, görüntü ve ses düzenlemelerinin parçalara ayrılmasıyla oluşturduğu bir anlatısı vardır. İşleri ticarileştirme sistemini açığa çıkararak, basitleştirmeye ve küresel ölçekli kültürel standartlaşmaya karşı çıkmaktadır (Schmidt, 2003: 162).

“Bazen” adlı çalışmasında sanatçı; 10 tane televizyon monitörünü bir kamp ateşini andıran şekilde kullanmıştır (Resim 72). Bu yapıyı dört figür bir araya getiriyor ve birbirlerine bakıyor. Çalışma gerçekte kurgu arasındaki ayrımı kaybederek bir paranoyaya dönüşüyor. Öykü, medyanın ürettiği kurguların dışına çıkarak bir sözcüğün dışında çalışmak, Bazen (Sıfır Yer Çekimi Ağırlığı İçinde Yangın) gerçekte kurgu arasındaki ayrımı sorgulamaktadır.



Resim 72. Bjorn Melhus, Bazen, Video, 2002.

11 Eylül 2001’den sonra üretilen dört duvar, pijama giymiş, bir oyuncağın kanadını tutan sanatçıyı, çocukça bir figür olarak projeksiyonlara yansıtıyor. Bu dört çocuk bir kamp ateşinin etrafında birbirlerine veya televizyona bakıyor gibidir. Televizyonlarda sunulan video, çocuklar arasındaki kesilmiş diyaloga, uyumsuz ses ve renk alanlarına dikkat çekmektedir. ‘Bazen’ gerçekte var olmayan şüpheli bir kurgu biçimini üstlenirken bir kamp havası veya kutlama töreni hissini uyandırıyor (“Bjorn Melhus”, 2019: 1). Sanatçının çalışması durağan sessiz ve bir dinginliği yansıtmaktadır.



8. İstanbul Bienali kapsamında, 4.000'e yakın yabancı koleksiyoner, gazeteci, galerici, müzeci ve eleştirmenin İstanbul'a geldiği İKSV tarafından açıklanmıştır. Bu durum Amerikalı bir küratörü destekleyen bir tavır olarak görülebilmektedir. Böyle olmuş dahi olsa, İstanbul Bienali "Tanıtım" amacını gerçekleştirmiş durumdadır (Çalikoğlu, 2003: 66). İzleyici sayısının küratörden kaynaklı artmış olma ihtimali farklı bir boyut olan küratörün bienal üzerindeki etkisini ve gücünü göstermektedir. Bundan sonraki bienallerde yabancı izleyici sayısındaki artış veya azalma İstanbul Bienali'nin uluslararası düzeyde geldiği noktayı göstermesi açısından önemlidir.

### 3.1.10. IX. Uluslararası İstanbul Bienali

9. Uluslararası İstanbul Bienali Charles Esche ve Vasıf Kortun'un küratörlüğünde, "İstanbul" adı altında, 16 Eylül – 30 Ekim 2005 tarihleri arasında düzenlenmiştir. Bienalde; Deniz Palas Apartmanı, Garanti Binası, Antrepo No: 5, Tütün Deposu, Bilsar Binası, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Garibaldi Binası ve Yolda sergi mekânı olarak kullanılmıştır. Bienal farklı ülkelerden 53 sanatçı ile gerçekleştirilmiştir. "İstanbul"a dikkat çekmek isteyen bienalde İstanbul'a dair işler seçilmiştir. İstanbul'un öne çıkan özelliklerine dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Bu bienalde İstanbul'un tarihi mekânlarının dışında mekânlar seçilmiştir. Sanat şehrin farklı bölgelerine yayılmıştır. Sanatın kişisel ve toplumsal değişimle ilişkisi üzerinde durularak, sanatçının bakışı ile kentin dinamiğinin kesişmesi sağlanmaya çalışılmıştır (Esche ve Kortun, 2005: 8). Dikkat çeken tarihi mekânların bienalle özdeşleşen durumuna bir ayrıcalık getirilmiştir. Bienalin küratörlerinden Vasıf Kortun, 9. İstanbul Bienali'nde izleyiciyi yoran, sıkıcı süreli video gösterilerini azaltmayı düşündüklerini söylemesine rağmen, özellikle Antrepo No: 5'in ilk katında 6 dakikayı geçen birçok video gösterileri yer almıştır (Sönmez, 2005: 7). İstanbul'un şaşırtıcı ve değişken yüzüne dikkat çeken Antrepo'daki 'İstanbul', bir dinlenme mekânı özelliğini de birlikte üstlenmiştir. 9. İstanbul Bienali'ni öncekilerden ayıran özellik, bienalle özdeşleştirilen Doğu-Batı kimliklerine atıfta bulundurulmamış ve boğazın derinliği, kültürel mozaik, etnisite gibi klasikleşmiş yargılara dayandırılmamıştır (Çalikoğlu, 2005: 14).

Alma Ata'dan bienale katılan sanatçı Alexander Ugay, Tütün Deposunda sergilenen siyah beyaz fotoğraflarıyla birlikte Antrepo No: 5'te 3 bölümden oluşan bir videosu gösterilmiştir. "Yas" değişik bir biçim ve ruhu yansıtan bir hikâyedir (Resim

3.52). Ugay, İstanbul Bienali sayesinde tanıdığımız bir isimdir. Ugay'ın kendi dilinde söylediği blues'e eşlik eden eskitilmiş görüntüler oldukça etkileyicidir. Özellikle 'Kahramanın Ölümü' bölümü. Sanatçı, Sovyetler Birliği sonrası, küreselleşmeye maruz kalan Orta Asya'da yaşananları kendine özgü bir dille anlatmıştır. 'Blues' iki farklı anlayış arasında kalmış bu bölge halkının yaşadığı trajediye yakılmış bir ağıtı andırmaktadır (Sönmez, 2005: 8).



Resim 73. Alexander Ugay, Teksaslıyız, 2002 – 2005, 22 Siyah-Beyaz Fotoğraf, Tütün Deposu.

Bienalin en iyi Video işi, Amsterdam ve Kahire'de yaşayan Hala Elkoussy'ya aittir. Sanatçının çalışmaları, uzun ve sıra dışı aktarımıyla dikkat çekmektedir. Sanatçının "Periferik Hikâyeleri" Kahire'de geçmektedir. Zaman zaman David Lynch filmlerini hatırlatan gerçeküstü kareleri bulunmaktadır. Doğal bir dile sahip, Mısır'a özgü olanı içerikte yerelliğe düşmeden, tadında anlatmayı başarmıştır. Sanatçının 28 dakikalık video filmi sıkıcı bir nitelik taşımamaktadır. Video filmine, "Periferik Manzaraları" isimli fotoğrafları eşlik etmektedir. Bu fotoğraflar Kahire'nin sokaklarında dolaşiyor hissi vermektedir (Resim 74). Asfaltsız zeminde toprağa basıyormuş hissi veren fotoğraflar, sıvasız kiremit apartmanlar tarafından kuşatıldığınız mekânlarla, Elkoussy'nin rüya görüntüleriyle tamamlanarak keyifli bir deneyim yaratmıştır (Sönmez, 2005: 8-9).



Resim 74. Hala Elkoussy, Periferik, 2005. C Baskılar, 300 x 240 cm.

Diyarbakır’da yaşayan Şener Özmen, ilginç işleriyle dikkat çekmektedir. Bienale ‘İstanbul Rehberi’ ile katılan sanatçı ‘Nerede bu İstanbul?’ diye sormuştur. Her zamanki gibi mizahı, yıkıcı tarzı ve diliyle, alışlagelmiş rehber dilini alt üst etmiştir. Rehberde birçok şey bulunmaktadır (Resim 75). Pierre Loti, Lord Byron, Hemingway vb. ‘İstanbul Rehberi’ Turistik İstanbul imgesini parçalayan cesur işlerdendir (Sönmez, 2005: 8).



Resim 75. Şener Özmen, İstanbul Guide, 2005. Kitap.

Platform Garanti Güncel Sanat Merkezinde; güncel sanatçı Hüseyin Alptekin’in ‘H-Olgusu: Atlar ve Kahramanlar’ isimli heybetli yerleştirmesi mekânla bir bütünlük



oluşturmuştur. Sanatçı üç plazma ekran vasıtası ile hayatı boyunca topladığı ‘dökümanları’ izleyiciye sunmuştur. Venedik’teki San Marco Bazilikasında yer alan dördü at heykellerinden yola çıkmıştır. Bu Atlar İstanbul’a aittir. 1204 yılında Haçlılar tarafından çalınana kadar Sultanahmet’teki At Meydanı’nda sergilenmiştir. Sanatçı bu olayı sorgulamış ve araştırmıştır. Uğraşlarının sonucunda Venedik’teki bir Bazilika’nın deposundan 800 yıl aradan sonra bu heykellerin kopyalarını ödünç almayı da başarmıştır (Resim 76). Dördü at heykeli Osmanlı kültüründen günümüze gelen çiniler kullanılarak tekrar üretilmiştir (Altuğ, 2005; Çalıköğlü, 2005; Esche, 2005). Zaman içerisinde farklı imparatorlukların güçlerine göre el değiştiren bu heykeller bir kopyasıyla dahi olsa sanatçının uğraşları ve hassasiyeti sayesinde tekrar İstanbul’un bir parçası olmuştur.



Resim 76. Hüseyin Alptekin, H-Olgusu: Atlar ve Kahramanlar, Karışık Teknik.

### 3.1.11. X. Uluslararası İstanbul Bienali

10. Uluslararası İstanbul Bienali, 8 Eylül – 4 Kasım 2007 “İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik” başlığı altında, Çin’in dünyaca tanınmış sanatçılarından Hou Hanru’nun küratörlüğünde düzenlenmiştir. 5 sergi mekânında, 96 uluslararası sanatçı ve sanatçı grubunun 150’yi aşkın yapıtı, projesi sergilenmiştir. Bu

mekânlar, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, Antrepo No.3, Santralistanbul ve Kadıköy Halk Eğitim Merkezi'nden oluşmaktadır (“İKSV”, 2007a. 1). Hou Hanru'nun küratörlüğünde gerçekleşen bienal yabancı gözüyle Türkiye'ye siyasi açıdan bakmayı deneyen bir bienaldir (Sönmez, 2017:1). Bu bienalde seçilen mekânlar açısından ve mekânlara yüklenen anlamlar açısından farklılıklar gözlenmektedir. Siyasi bir bakış açısı kavramsal açıdan kendisini hissettirmiştir.

AES+F grubu 1987 Moskova doğumlu üç sanatçıdan oluşmaktadır. AES+F, fotoğraf ve bilgisayar temelli sanat ve video sanatı ile ilgili işler üretmekle birlikte, çizim, resim, heykel gibi geleneksel yöntemlerden de faydalanmışlardır (İKSV, 2007b: 94). Grubun çalışmalarında; ahlaki ve acil, güzel ve çarpıcı, politik ve ses getirici imgeler dikkat çekmektedir. Eserlerinin etkisi, insan algısına meydan okuyan bir yansıma göstermektedir. Kaçınılması güç yüzleşmesi zor imgeler yer almaktadır (Atasoy, 2007: 11).

AES+F grubunun “Son Ayaklanma” adlı çalışması; 20. yy.'ın yarattığı sanal dünyaya odaklanarak büyümektedir. Bu yeni Dünya'da gerçek savaşlar bir oyuna benzetiliyor. Teknoloji ve malzemeler yapay çevreyi şekillendiriyor. İmgeler cinsiyetsiz melekleri andırmaktadır. Zamanın donduğu, mutasyona uğramış bir dünya, imgeler keskin, belirsiz, erotik bir havayı yansıtmaktadır. Yeni dünyanın kahramanlarının temsil ettikleri kimlik; ‘Son Ayaklanma’nın katılımcıları olmalarıdır. Kahramanlar hem kendileri için hem de öteki için savaşmaktadır (Resim 77). Kurban ve saldırgan, erkek ve kadın arasında bir fark gözlenmemektedir. Bir dünya ideolojisinin, tarihin ve ahlakın sonunu kutluyor gibidir (İKSV, 2007b: 94; “Aes+f”, 2007:1). Grubun çalışması, 20. yy.'ın mitolojik kahramanlarını yansıtıyor gibidir. Çalışma, bir savaş sahnesini modern bir ortam içerisinde sıradan bir olay gibi yansıtmaktadır. Kadın erkek fark etmeksizin savaşan figürlerin rahatlığı dikkat çekmektedir.



Resim 77. AES+F, Son Ayaklanma 2, Antrepo No.3.

Kutluğ Ataman, 1961 İstanbul doğumlu, aslen Erzincanlı bir Türk sanatçıdır. Atom Egoyan ise bir Ermeni'dir. Bu iki sanatçının “Tanıklık” ve “Auroras” adlı videoları, 10. İstanbul Bienalinin biçim olarak en yalın, içerik olarak ise çok ses getiren işlerinden biridir.

Genellikle bedensel deneyimlerle kurulan kimlikler üzerine odaklanan Ataman'ın çalışmalarında bellek önemli bir rol oynamaktadır. Fakat “Tanıklık” adlı çalışmasını bedensel yönden değil zihinsel yönden ele almıştır. Ataman bu çalışmasında babasını, kardeşini ve kendisini yetiştirerek evlerinde hizmet veren Ermeni asıllı “Kevser Abla”nın hayatını konu almıştır. Fakat “Kevser Abla”nın hayatı bir tabudur ve evlerinde pek konuşulmamıştır. Ataman bir sanatçı olarak bu konuyu ele almak istediğinde ise “Kevser Abla” yaşlanmış ve hafızasını yitirmiştir. Kevser ablanın hikâyesi Ataman için bir muamma olarak kalmıştır (Resim 78). Ataman bu yapıtında aslında yanıtız kalan sorularına cevaplar aramaktadır. Kevser Abla'nın hafızasının kaybolması toplumsal bir bellek kaybının göstergesidir. Filmde Ataman Kevser Ablaya herhangi bir soru sormuyor “hatıralarını anlat” diyor (Taşçıyan, 2007: 13-15).

Ataman bu ortak projeyi şu sözleriyle ifade etmiştir.

Ben her zaman kimlik ve bellek üzerine çalışmış biriyim. Tanıklık, esasen benim tanıklığım. Türk vatandaşı olarak benim ulaşamadığım bir bilgi söz konusu. Bu bilgiye ulaşamamasının sorumlularından bu işle hesap soruyorum. Bu bilgiye ulaşamadığı sürece biz bunun üzerine yeni bir tarih kuramayız. Bunu aşabilmenin ilk yolu da diyalog. Bu yüzden Atom ile bir diyalog işi yaptım. (Taşçıyan, 2007: 13-14)

Bu cümleleriyle Ataman'ın özellikle üzerinde durduğu şey, Atom'un bir Ermeni olmasıdır.



Resim 78. Kutluğ Ataman, “Tanıklık”, 2007, Video Projeksiyondan Bir Kare.



Resim 79. Atom Egoyan, “Auroras”ta farklı ırklardan yedi kadın, Aurora Mardigian'ı canlandırıyor.

“Tanıklık” işinin bir kesinlik vermeyen yanına karşın bir sinemacı olan Egoyan'ın çalışması, işin diğer yarısı olan Aurora ise; daha doğrudan, kararlı bir yapıttır (Resim 79). Aurora 1915'te ailesi öldürülünce ABD'ye kaçıp sağ kalan kardeşlerini ararken kendisini Hollywood yıldızı olarak bulan ve daha sonra yaşadıklarının ağırlığından bunalıma girerek intihar eden Aurora Mardigian'ın öyküsünü anlatmaktadır. Aurora ve Kevser arasındaki fark; Kevser Anadolu'da kalmış ve yaşadıklarını unutmuştur, Aurora ise Anadolu'dan kaçtığı halde hiçbir şeyi unutmamıştır. Onun hatırladıkları Kevser'in

unuttuklarına tanıklık etmiştir (Taşçıyan, 2007: 13). İki yapıt birbirini tamamlamakta ve bir bütünlüğü ifade etmektedir.

1964'te Tayvan doğumlu Chen Hui-Chiao'nun çalışması 'Rüya Evi'nde, "Burada ve Şimdi" başlığı ile yer almıştır. Çalışmalarını törensel bir hava içerisinde, tekrar eden hareketler kullanarak gerçekle, bilinç arasındaki ilişkiden yola çıkarak oluşturmuştur. Sanatçı, şiir, psikoloji ve rüyalardan ilham almıştır (Resim 80). Farklı biçimleri bir araya getiren sanatçı, yeniden yorumlamış ve nesnelere arasında yeni ilişkiler kurmuştur ("Mimarizm", 2007: 1; "Chen Hui-Chiao", 2007: 1). Sanatçının çalışmaları sade ve yalın bir şekilde gözlenmekte ve dinlendirici ve şiirsel duygular yansıtmaktadır. Aynı şekilde renklerde de bu durum hâkimdir.



Resim 80. Chen Hui-Chiao, Burada ve Şimdi, Antrepo No.3

Cao Fei, 1978 Guangdong-Guangzhou'da doğmuştur. Sanatçı, Pearl Nehri Deltası'ndaki ekonomik gelişmeler sonucunda Çin'in küresel ekonomideki değişen rolünden kaynaklı oluşan durumu irdelemiştir. Bienalde, Çin'in en önemli toplumsal gerçeklerinden biri haline gelen, göçmen işçileri konu alan ve bu insanların mutluluk arayışlarını ele aldığı "Kimin Ütopyası" ve Venedik Bienali'nde büyük ilgi gören (Resim 81). "Second Life" projesinin "RMB City" başlıklı video enstalasyonu uyarlamasıyla yer almıştır (Arslan, 2007: 18; "Cao Fei", 2007: 1).

Cao Fei, çalışmalarını;

Modern sanattaki geçmişim, yeni bir dille iletişim kurmamı sağlıyor ve bu dili 'süper-düşsel' olarak tanımlıyorum. Bu, gerçeküstücülük gibi, bir kurgu ama gerçeğe dayanan bir kurgu. Geleneksel olmayan bir dilde anlam iletmek için görece deneysel yöntemler kullanarak, insanların bir sanat biçimi olarak sinema hakkındaki anlayışını yenileyebileceğimi umuyorum." (Arslan, 2007: 18)



bu açıklamalarıyla özetlemiştir.



Resim 81. Cao Fei, Second Life, Video Enstalasyon.

Küratörün Çinli olması sebebi ile Çin sanatından ilk kez bu kadar fazla sanatçının katıldığı bir bienal olarak karşımıza çıkmaktadır. Açıkça gözlenmektedir ki Çin'in iyimserliği, aktifliği çalışmalarına yansımış ve tüm bienali etkilemiş ve farklılık katmıştır.

### 3.1.12. XI. Uluslararası İstanbul Bienali

11. İstanbul Bienali, İnsan Neyle Yaşar? başlığı altında 12 Eylül – 8 Kasım 2009 tarihleri arasında, Hırvatistanlı What, How & for Whom / WHW üyesi dört kadın küratörlüğünde; Antrepo No.3, Feriköy Rum Okulu ve Tütün Deposu olmak üzere üç ayrı mekânda gerçekleştirilmiştir. İnsan Neyle Yaşar? başlığı ile gerçekleştirilen 11. Uluslararası İstanbul Bienali, bienal yapısını, mevcut sanatsal ve siyasi yapının, ekonomik krizin yaşandığı ve kapitalist sistemin sorgulandığı bir süreçte sanatın toplumu dönüştürmek ve eleştirel düşünceyi geliştirmek için nasıl bir rol üstlendiği üzerine sorular sormuştur (Örer, 2011: 16, What, How and for Whom/WHW, 2009: 66).

Bienal, iktidarın dilleri, ahlaki ikiyüzlülük, görünürlük ve mesafe, normallik ve günlük örgütlenme ideolojisi, kamusal alan, feminist olgular, cinsiyet rolleri, suçluluk, af, tarihsel dönüm noktaları, beslenme, çağdaş toplumlarda savaş gibi tüm insanlığı ilgilendiren siyasi bağlamlar ve ideolojik koşullarla başa çıkmaya çalışan hikâyeler oluşturmaya çalışmıştır. Kavram daha çok kendisini, propagandadan geri kalan bir üretim olarak, içinde birçok şeyi barındırmasına rağmen siyasi bir havada göstermiştir. Adil bir

dünya düzeni, adil bir dağılım hedeflemiştir (What, How and for Whom/WHW, 2011: 212).

İnsan Neyle Yaşar? başlığı, Bertolt Brecht'in Elisabeth Hauptmann ve Kurt Weill ile birlikte 1928'de yazdığı 'Üç kuruşluk Opera'dan alınmıştır. Yapıtların tamamı Brecht'in eserine doğrudan ve tamamen göndermede bulunmamıştır. Bazıları tamamen bağımsız yapıtlar olarak farklı ve çeşitli göndermelerle bağ kurmuşlardır.

Üç kuruşluk operanın ikinci perde finali'nden bir bölüm;

*...İnsan neyle yaşar?*

*İnsan neyle yaşar: Ezip hiç durmadan,*

*Soyup, dövüp, yiyip yutarak insanları.*

*Yaşayabilmek için hemen unutmali,*

*İnsanlığını unutmali insan.*

*Katı gerçek budur, kaçınılmaz.*

*Kötülük yapmadan yaşanamaz... (İKSV, 2009: 62)*

1970 İstanbul doğumlu Canan Şenol, yapıtlarında feminist bir yaklaşımı benimsemektedir. Şenol çalışmalarını feministlerin sloganları olan "Kişisel olan siyasaldır" düşüncesi üzerinden giderek ortaya çıkartmaktadır. Bunlar arasında; "İbretnüma", "Kibele", "Odalık", "Görmedim, duymadım, bilmiyorum" gibi çalışmaları toplumsal cinsiyet, toplumsal iktidar ve bedenin denetimine dayanmaktadır. Çalışmalarında sık sık toplum tarafından kadına biçilmiş rollere yer vermektedir. Şenol'un işlerini sanat tarihinde daha önce ele alınmış konuların çağdaş sanat ortamında yeniden yorumlanması olarak değerlendirmek mümkündür (Özdemir, 2016: 53).





Resim 82. Canan Şenol, İbretnüma, 2009, Antrepo No.3.

İbretnüma 2009 adlı video çalışmasının baş karakteri, Güneydoğu Anadolu'da doğmuş bir kızın hayat hikâyesidir. Annenin, kızını toplum tarafından dayatılmış doğrularla yetiştirmeye çalışmasına dikkat çekmektedir. Sanatçı eski halk masallarının anlatısından yola çıkarak bir gerçekliği yansıtmaktadır. Binbir Gece Masallarına benzemektedir. Türkiye'de kadının Laik değerler ile dini değerler arasında yaşadığı gerginliklere dikkat çekmektedir (Resim 82). Ayrıca sanatçı Modernizm süresinin kendi sanatımızla aramıza bir mesafe koyduğunu eleştirerek, çalışmada çoğu orijinallerinden uyarlanmış yaklaşık 20 tane Osmanlı minyatürü kullanılmıştır (Gümüş, 2009: 1). Sanatçı genel olarak Türkiye'de kadına biçilmiş rollerin kadın üzerindeki baskıcı tutumunu yansıtmaya çalışmıştır.

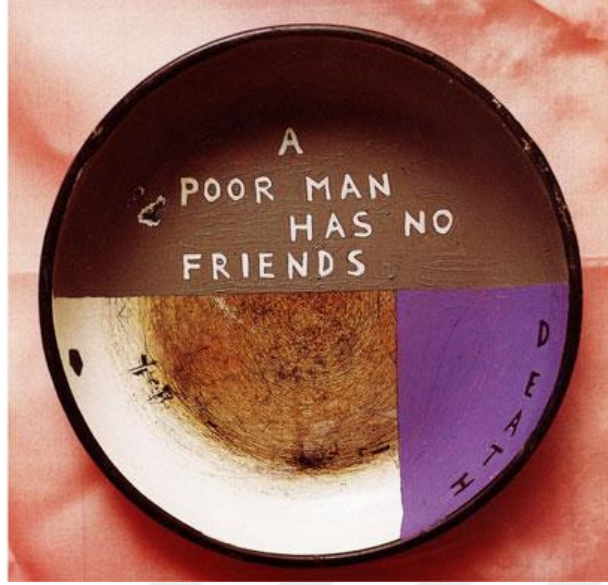
Vyacheslav Akhunov, kolaj, resim, enstalasyon, performans, eylem ve video gibi çalışmalarla birlikte çok sayıda deneme ve roman yazmış bir sanatçı, yazar, felsefecidir. Yaşadığı Taşkent'te, 1970'lerin Moskova'sındaki kavramsallık deneyimlerini tekrar işlemiştir. 1980'lerde öncü happeningler ve eylemler düzenlemiştir. Sanatçı 1974-1987 arasında tipik sosyalist propogandanın ikonografisini kullanan birçok kolaj üzerinde çalışmıştır. Lenin'in Anıtsal Propaganda Planı (1976-1983), Leniniana (1977-1982) ve Şüpheler (1976) devrim lideri Lenin'e adanmıştır. Sanatçı kolajlarında; kitaplar, sanat dergileri, gazeteler, albümler ve posterler kullanmıştır. Sanatçının işleri Sovyet propogandasının estetiğinin sınırlarını zorlamakta ve ideolojiyi ironik bir şekilde

sorunsallaştırarak gündeme getirmektedir (Resim 83). Geçmişle nostaljinin ötesine geçen bir bağ kurmuştur ve bir anlamda komünizmle ilişkileri de sorgulamaktadır (“Vyacheslav Akhunov”, 2009: 1).



Resim 83. Vyacheslav Akhunov, *Anıtsal Propaganda Konulu Lenin Planı*, 1975-1985.

1947 Belgrad doğumlu Mladen Stilinović, 1970’li yıllardan itibaren farklı malzemeler kullanarak sanatsal stratejiler geliştirmiştir. Teknik olarak basit yöntemler kullanan sanatçı, fakirlik, ölüm, güç ve baskı gibi konuları ele almıştır. Çalışmaların çoğunda yapıtın adı yapıtın içinde geçmektedir. Çarpık çurpuk el yazısını kullanarak ve çoğu zaman serginin alanı ve konusuyla ilişki kurduğu ucuz yiyecekler ve organik malzemeleri kullanmıştır. Bu şekilde varoluşun kırılganlığını ve savunmasızlığını vurgulamıştır. Sanatçı, sözcükleri işaretleri ve nesnelere parçalamasında ve yeniden bir araya getirmesinde tekrarlarıyla kafa karıştırıcı bir durumda karşımıza çıkmaktadır. Çalışmalarında, beyaz boşluğu, siyah ölümü, kırmızı ideoloji ve siyasal gücü yansıtmaktadır (Resim 84), (“Mladen Stilinović”, 2009: 1).



Resim 84. Mladen Stilinović, Yemekli Çalışmalar, 1978-2009, 3 Numaralı Antrepo.

### 3.1.13. XII. Uluslararası İstanbul Bienali

Küratörlüğünü Adriano Pedrosa ve Jens Hoffmann'ın üstlendiği 12. İstanbul Bienali "İSİMSİZ", 17 Eylül – 13 Kasım 2011 tarihleri arasında yer almıştır. 12. İstanbul Bienali Küba asıllı Amerikalı sanatçı Felix Gonzalez-Torres'in (1957-1996) yapıtlarından yola çıkmaktadır. Eserlerini "İsimsiz" olarak adlandıran Felix Gonzalez-Torres, izleyiciye dayatılmış başlıkların yerine, eser için uygun başlığı seçme hakkını izleyicilerin özgürlüğüne bırakarak izleyiciyi sanatına dahil etmiştir. Sanatçının çalışmaları, kişiselle siyasi arasındaki ilişkiyle birlikte sanatsal üretimin biçimsel yönleri üzerine yoğunlaşmıştır. Günlük yaşam temalarına, Modernizm, Minimalizm ve Kavramsalcılıkla kendini göstermiştir. Bienal, "İsimsiz" (*Soyutlama*), "İsimsiz" (*Ross*), "İsimsiz" (*Pasaport*), *İsimsiz (Tarih)* ve "İsimsiz" (*Ateşli Silahla Ölüm*) Gonzalez-Torres'in farklı yapıtlarına gönderme yapan 5 karma sergi ve 50'nin üzerinde kişisel sunumdan oluşmuştur. Her karma sergi, belirli bir tema altında birleşerek çok sayıda sanatçının yapıtını bir araya getirmiştir (Hitay, 2011: 1).

Martha Rosler'in 'Savaşı Eve Taşımak' isimli çalışması oldukça etkileyicidir. Sanatçının Vietnam Savaşına ait karelerle, Birleşik Devletlerde yayımlanmış iç mimarlık dergilerinden resimleri bir araya getirerek oluşturduğu kolaj fotoğraflarından oluşmaktadır. Oturma odaları ve mutfaklarda askerler, evlerinin içinde ve etrafında cesetler görülmektedir (Resim 85). Savaşın neden olduğu dehşet, acı, kaos Amerika'nın

rüyası yansıtılmış ve rahatsızlık verici görüntüler oluşturmuştur. (“Martha Rosler”, 2011: 1). Sanatçı savaşın gerçekliğini çarpıcı bir şekilde göz önüne sermiştir. Sanatçının kolaj kullanmasının nedeni, kavramsal açıdan apaçık ortada olan şeyleri, kolajın ayrıştırıcı ve birleştirici özelliğiyle bağdaştırmasıdır.



Resim 85. Martha Rosler, *Balonlar, Savaşı Eve Taşımak: Güzelim Ev*, 1967–72 Serisinden.

1961 İstanbul doğumlu, Kutluğ Ataman homoseksüalite ile ilgili yayınladığı askeriye tarafından verilen bir çürük raporu belgesi kullanmıştır. Hayatınız boyunca belki de hiçbir zaman göremeyeceğiniz bir belge ile, bir gerçeklikle karşı karşıya kalıyorsunuz. Siyasi duyarlılığı oldukça yüksek bir bienal havası veren işlerden birisi bu belgedir (Resim 86), (Özdoğan, 2011: 1). Ataman bu eserde toplumsal bir gerçekliği göz önüne sermiştir. Aynı zamanda devlet tarafından verilmiş bir belgeyle, bu durumun hem gerçekliğini hem de eleştirel yönünü aynı anda hissettirmektedir.





Resim 86. Kutluğ Ataman, jarse, 2011.

1975'te İsrail, Kudüs doğumlu sanatçı Dani Gal, yapıtlarında genellikle ses ve görselleri bir arada kullanmıştır. Ancak 'Tarihi Plak Arşivi' adlı çalışmasında ses kullanmamıştır. Son 100 yılın tarihini albüm kapaklarında yer alan kişilerin varlığıyla ortaya koymuştur. Altı Gün Savaşı'nı belgeleyen bir İsrail plağı ile karşılaştıktan sonra bu arşivi oluşturmaya başlayan sanatçı, tarihi olayları resmeden vinil plak olgusunu araştırmaya başlamıştır. *Tarihi Plak Arşivi*'ni potansiyel bir ses çalışması olarak nitelendiren sanatçının seyirciye plakları dinletmemesi, seyirciyi sesleri hayal etme sürecine itmektir (Resim 84), ("Dani Gal", 2011: 1). Her plak ait olduğu dönemle ilgili tarihi bir belge niteliği taşımakta ve döneminin ruhunu yansıtmaktadır.



Resim 87. Dani Gal, *Tarihi Plak Arşivi*, 2005, Vinil plaklar, Çeşitli boyutlarda.

Eylem Aladoğan, 1974'te Hollanda, Tiel'de doğmuştur. Heykel, kuş tüyleri ve tüfekleri namı dipçikleri gibi tanıdık şekilleri çağrıştırmaktadır. Yapıtın bir yanı (dağlama demiriyle tahtaya uygulanan) Doğu'ya özgü mimari şekil ve desenleri

çağrıştırırken, diğer yanı birbiriyle bağlantılı şekilde bir kanat tüyü görüntüsü sergilemektedir. Çalışmanın alt tarafı açılmış kanat hissi vermekte ve sağlam bir duruşu bulunmaktadır (Resim 88). Tüfeklerin işaret ettiği yöne doğru bir çekim gücünden bir yığılmadan söz edilebilir. Güç ve şiddet etkisi veren çalışma tüfeklerin üst üste bindirilmesiyle verilmiştir. Yapıt, herhangi bir tehlikeye, tehditte karşı bir savunma, tetikte olma halini, korkularımızı, inançlarımızı temsil etmektedir. Sanatçı, kuş tüyü gibi hafif bir nesneyle, tüfek gibi hem ağırlık bakımından hem de anlam bakımından çok sesli bir nesneyi seçerek kendi içerisinde bir çelişki ve zıtlığa gönderme yapmıştır (Ergen, 2012: 36).



Resim 88. Eylem Aladoğan, Ruhunu Dinle, Kanım Her An Çekilebilecek Demir Tetiklerin Şarkısını Söylüyor, 2009–11.

12. İstanbul Bienali kendisinden önceki bienallerden, bienal oluşum süreci, bienalin kavramsal çerçevesi, mekânlar gibi özellikler düşünüldüğünde oldukça farklı biraz da gizemli bir yaklaşım sunmuştur. Felix Gonzalez-Torres'in eserleri farklı sanatçılar tarafından ele alınarak başka sanatçıların eserleriyle tekrar yaşam bulmuştur. Bienalin içten, samimi bir havası olduğu gözlenmektedir. Ayrıca eserler 'isimsiz' başlığı altında sergilenerek izleyicilerin kendi yorumlarına açık bırakılmıştır.

### 3.1.14. XIII. Uluslararası İstanbul Bienali

13. İstanbul Bienali, 14 Eylül – 20 Ekim 2013 tarihleri arasında Lale Müldür'ün kitabının başlığından alıntı olan, “Anne, ben barbar mıyım?” teması altında Fulya Erdemci küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir. Antrepo no.3, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, Arter, Salt Beyoğlu, 5533 olmak üzere beş ayrı mekânda düzenlenmiştir. Erdemci, bienalde daha çok Latin Amerika'dan, Kuzey Afrika'dan, Ortadoğu'dan ve Türkiye'den sanatçıları öne çıkartmıştır (Smith, 2013: 93). 13. İstanbul Bienali, Fulya Erdemci küratörlüğünde düzenlenerek, Gezi olaylarıyla kesişmiş olan bienal, basın toplantısı yapılmayan ilk bienal olarak yer almıştır. Gezi olaylarının ardından yaşanan sorunlar ve kamuyla bienal arasında yaşanan gerginliklerle yer almıştır (Sönmez, 2017: 1).

Bienali kavramsal açıdan ele alacak olursak; 13. İstanbul Bienali; Fulya Erdemci'nin Küratörlüğünde “Anne Ben Barbar Mıyım?” (Kamusal Simya) Şehri kamusalılaştırmak çıkış noktası olmuş ve şehirdeki son derece gerçek, şiddetli kentsel dönüşümü ele almıştır. Hem İstanbul'dan hem de başka şehir ve ülkelerden gelen katılımcılar, kentsel dönüşüm, kamusal alanın yaratılışı ve bastırılması ile kapitalizm arasındaki ilişki üzerinde düşünme ve tartışmayı amaçlamıştır (Örer, 2013: 16, 18).

Tarihsel ve estetik bütün normların silindiği bir döneme özgü sergiler olmalarına rağmen, piyasanın işletme modellerine göre işleyen bienallerin ömrünü doldurdukça her açıldıkları metropolde birbirini tekrarlayan tekdüze, bıktırıcı-usandıran gösterilere dönüştüğü biliniyor. Bu durumun yarattığı patoloji (marazi haldaralma duygusu), 13. İstanbul Bienali'nde iyice tırmanıyor. Örneğin, artık kimsenin izlemeye sabrının yetmediği video sanatı gösterileri. (Artun, 2013b: 1).

Ali Artun'un açıklamasından, çağdaş sanatın en önemli temsil aracı olan bienallerin kuruluşundan itibaren geldiği son durum gerçekten bu mudur? Bu durum düşündürücü durmakta ve çelişkileri beraberinde getirmektedir. Necmi Sönmez ise;

Günümüzde heyecanını yitirmiş, topallayan, sadece yapılmış olmak için yapılan bir etkinlik karşındaysak, bunun nedenlerini ve sonuçlarını tartışmak zorundayız. Sanata ve sanatçılara alan açmak konusunda kurumsal sorumluluğu olan bienalin yeniden yapılandırılması bir gerekliliktir (Sönmez, 2013: 1).

13. İstanbul bienali ile ilgili düşüncelerini bu cümlelerle dile getirmiştir.

13. İstanbul Bienali'nin Gezi olaylarından çok önce kurgulanmış olmasına rağmen gezi olaylarıyla bağdaştırılmaya çalışılması, sanat çevresi tarafından oldukça eleştirilmiştir. Ayrıca bienal içerik bakımından da sanat eleştirmenleri ve sanat çevresi



tarafından sıradan bir karma sergiden farksız görülmekle beraber Video Art'ların çokluğu ve sıkıcılığı ile de eleştirilmiştir.

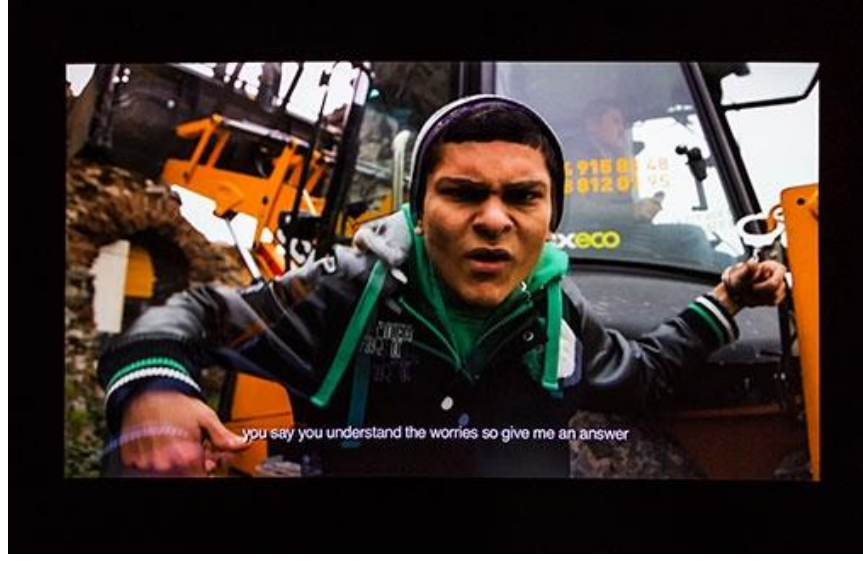
Fulya Erdemci bienalde, toplumsal cinsiyet meselesini ele alan bir grup kadın sanatçıyı öne çıkartmıştır. 1930-1950'li yıllar arasında doğmuş bir kuşak Türk kadın sanatçının çalışmalarını birlikte sergilemiştir. Bunlar arasında; İnci Eviner, İpek Duben, Ayşe Erkmen ve Nur Yalter yer almıştır (Smith, 2013: 96). 1941 İstanbul doğumlu İpek Duben, Öğrenim hayatını Amerika ve Türkiye'de farklı alanlarda almış olduğu eğitimlerle tamamlamıştır. Sanatçının iki kültür arasında devam eden yaşam serüveni büyük ölçüde işlerine de yansımaktadır. Sanatçının yaşamış olduğu kültürel farklılıklar, çift kültürlülük olgusu üzerinde yoğunlaşmasına neden olmuştur. Sanatçı birçok çalışmasında kendini model olarak kullanarak, kendi bedeni üzerinden kadın sorunlarına, içsel dünyamızdaki hiçlik duygusuna, kadınların toplumsal sorunlarına feminist bir yaklaşımla göndermelerde bulunmuştur. Sanatçının çalışmaları, bedene ikincil bir rol vererek, dinsel kimlik arayışıyla bir yüzleşme olarak değerlendirilebilir (Özdemir, 2014: 128).

“Manuscript 1994” adlı çalışmasında, kimliğini belirleyen görsellerini yazdığı bir şiirle birlikte özdeşleştirerek sunmuştur (Resim 89). Çalışma, tekli ve üçlü ünitelerden oluşan 51 adet kâğıt plakadan oluşmaktadır. Belli aralıklarla ayrılan üniteler kelimelerin yerini alarak öyküsüz görsel bir metin oluşturur. Plakaları koruyan portfolyo/kutu alüminyum bir platform üzerinde cam altında açık olarak sergilenmektedir. İngilizce bir şiir Türkçesi ile birlikte padişah fermanlarını simgeleyen parşömen bir rulo üzerinde tavandan yere kadar uzanmaktadır (Sülün, 2010: 28).



Resim 89. İpek Duben, Manuscript 1994, Ayrıntı, (39.04 x 30.05) cm. / Akriik Boya, Kola Hamuru, Paşşömen, Canson Kâğıt.

1971, Mardin doğumlu sanatçı Halil Altındere, farklı kimlik siyasetlerini, iktidara karşı direniş stratejileriyle birlikte, geleneksel ve modernite arasındaki sanatın içindeki farklı anlayışları sorunsallaştıran bir sanatçıdır. “Harikalar Diyarı” 2013 video çalışması, 600 yıldır Roman nüfusuna ve kültürüne ev sahipliği yapan Sulukule semtinin 2006 yılında, yıkılmasından sonra o semtin çocuklarının, öfke, direniş ve umudunu belgelemiştir. Klipte sulukuleli hip-hop grubu Tahribad-ı İsyân ve Fuat Ergin rol almıştır (Bora, 2014: 1). Roman ve hip-hop kültürünü yan yana getiren Altındere’nin klip ile video sanatı arasında gezinen farklı bir film dilini ilk kez kullandığı bir çalışmadır (Resim 90). Kentsel dönüşüm nedeniyle yıkılan mahallelerin yerine yapılan TOKİ evlerinin vaat ettiği refahı, aslında toplumsal eşitsizlik, yoksulluk ve alt yapı sorunlarını vurgulamaktadır. İstanbul’un betonlaşma, soylulaşma ve temizlenme serüvenini görsellerle birlikte ortaya çıkartmaktadır. TOKİ’ye sert bir anlatım ile tepki göstermiştir (İKSV, 2013: 321, 323).



Resim 90. Halil Altındere, Harikalar Diyarı, Şubat 2013.

Wouter Osterholt 1979 ve Elke Uitentuis 1977 Hollanda doğumlu iki sanatçının eseri olan “İnsanlık Anıtı / Yardım Eden Eller” 2011-2013, Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan’ın Ermenistan sınırındaki Kars şehrinde yer alan “İnsanlık Anıtını” bir “ucube” olarak nitelendirmesi ve yıkımı için talimat vermesi sonrasında ortaya çıkan tartışmalara odaklanmıştır.

Söz konusu heykel, eskilere dayanan Türk – Ermeni ihtilafına göndermede bulunan çok tartışmalı bir barış anıtı olarak yapılmıştır. Anıtı yapan sanatçı Mehmet Aksoy yıkımını engellemeye çalışmıştır. Birbirine bakan iki insan figüründen oluşan heykel, Nisan 2011’de yıkımı sırasında neredeyse tamamlanmıştır (Resim 91). Eksik olan tek kısım, bir figürün diğerine barış içerisinde uzattığı devasa eliydi. Anıtın gerçeğe uygun boyuttaki kopyası, bir el arabası üstünde sokaklarda dolaştırarak oradan geçenlerin verecekleri anlık tepkiler ölçülmek istenmiştir. Anıtla ilgili düşünceleri alınan insanlardan, kendi ellerinin istedikleri gibi kalıbını almalarını istemişlerdir. İnsanlık Anıtı/ Yardım Eden Eller 120 adet döküm elden oluşmuştur. 2011’de Kars’taki bir tepeye geçici olarak yerleştirilen alternatif bir insanlık anıtına dönüşmüştür. Boş bir araba konulmuştur. “Yardım eden eller”, Türk toplumunu tanımlayan çeşitli politik ve kültürel görüşleri temsil etmekle kalmamış ulusal anıt ve sembollerin yaratımı konusunda, demokrasi ve ifade özgürlüğünün sınırlarını da araştırmıştır (Vos, 2013: 239, 241).



Resim 91. Wouter Osterholt-Elke Uitentuis, İnsanlık Anıtı- Yardım Eden Eller, 2011/2013.

### 3.1.15. XIV. Uluslararası İstanbul Bienali

14. İstanbul Bienali, Carolyn Christov-Bakargiev küratörlüğünde 05 Eylül – 01 Kasım 2015 tarihleri arasında “TUZLU SU” adı altında gerçekleştirilmiştir. 14. İstanbul Bienali, çok fazla mekâna yayılması bakımından diğer bienallerden farklılık göstermiştir. Şehre yayılmış olan bienali gezmek isteyen insanlar açısından biraz zahmetli bir durumu doğurmuştur. Fakat sanatın şehirle bütünleşmesi yaşamın içine karışmış bir bienal etkisi yarattığı gözlenmiştir.

14. İstanbul Bienali; “Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori” 80’in üzerinde sanatçının yer aldığı farklı alanlardan denizbilimci, hikâye anlatıcısı, matematikçi ve nörobilimcilerin çalışmalarının bulunduğu bir etkinliktir. Sanatçıların eserlerinin çoğu Bienal için özel olarak tasarlanan işler olup ilk kez sergilenmiştir. Serginin küratörü, sanatı diğer bilim dallarıyla bağdaştırarak aralarındaki ilişkiyi, yakınlık uzaklık gibi durumlarını ortak bir alanda göz önüne sermiştir. TUZLU SU; Sanatın dönüştürücü gücünü merkeze alan, yaşamdan, hayattan, tarihten izler taşıyan bir etkinlik durumu sergilemiştir. Sanatçıların dünyaya bakışlarındaki farklılığı, gerçek ve gerçeküstü, bilinç ve bilinçaltı, şiirsel ve politik, form ve estetik arasındaki ilişkilene ve dalgalar ile düğümler aracılığıyla anlamlandırmaya çalışmıştır. TUZLU SU; Boğaz’ın Avrupa ve Anadolu yakasında bulunan 30’dan fazla mekâna yayılmıştır. Müzelerin yanı

sıra tekneler, oteller, eski bankalar, otoparklar, bahçeler, okullar, dükkânlar ve özel konutlar gibi kara ve su üzerindeki geçici yerleşim alanlarına yayılmıştır. Mekânlar arasında, özellikle de vapurlarla yapılan seyahatlerde, ziyaretçilerin sanatı deneyimleme süreleri yavaşlamıştır. Bu durum izleyicide merak, heves gibi duyguları uyandırmakla kalmamakta aynı zamanda tarih-doğa-sanat birlikteliği hissini uyandırmıştır. Carolyn Christov-Bakargiev özellikle tuzlu suyun vücudumuzdaki sodyum ve sinir sistemimizi oluşturan en önemli içerenlerden biri olduğunu vurgulamıştır. Ziyaretçilerin tuzlu su üzerinde geçirecekleri vaktin sağlık açısından solunum problemlerine, sinir sisteminin yatıştırılmasına faydaları üzerinde durmuştur (Örer, 2015: 22). Bu durum tarihi mekânlarla sıkı bir bağı olan bienalin, boğaza, adalara açılması yönünden farklılık göstermektedir.

Çalışmaları Büyükada'da sergilenen sanatçı Adrian Villar Rojas, çalışmasını;

Ben anlamlara doğrudan ulaşmaktan hoşlanmıyorum. Bu perspektiften bakarak anlatmak benim ilgimi çekmiyor, daha çok sembolik, mecazi ve hatta mitolojik bakış açısıyla yapılan anlatımdan yanayım.” (Sağır, 2015: 1).

şeklinde yorumlamıştır (Resim 92). Çalışmalarını, dünya ile uzay arasındaki bağlarla açıklayan sanatçının çalışması oldukça dikkat çekici ve büyük bir iştir. Aynı zamanda sanatçı işlerini düşünce sürecini yansıtan yansımalar olarak değerlendirmekte ve sembolik ve mitolojik öğelerden faydalanmaktadır.



Resim 92. Adrian Villar Rojas, Tüm Annelerin En Güzeli, Mekâna Özgü Enstalasyon, Organik ve Organik Olmayan Malzemeler.



Bienalde birçok çalışmanın çizimleriyle, eskizleriyle birlikte sergilenmesi dikkat çekici durmaktadır. Bu çizimler çalışmaların oluşma sürecini yansıtmalarının yanı sıra, bienalin kavramsal çerçevesinin bir parçası olan “Düşünme Biçimleri Üzerine Teori” kısmına dikkat çektiği söylenebilir. Disiplinlerarası anlayışın üzerinde yoğunlaşan bienalin kavramsal boyutunun ağırlıkta olduğu söylenebilir. 1940, Los Angeles doğumlu sanatçı Christine Taylor Patten, çizmeye kendini adanmış ve çizginin sonsuz olanaklarını deneyimlemektedir (Resim 93). Sanatçı 2.001 adet işten oluşan Mikro/Makro serisine 1998 yılında başlamıştır. Çalışmanın tamamında karga tüyü kalem ve kâğıt üzerine mürekkep kullanmıştır (“Christine Taylor Patten”, 2015: 1).



Resim 93. Christine Taylor Patten, Mikro/Makro 1001 Çizim, 1998-2015, Karga Tüyü Kalem ve Kâğıt Üzerine Mürekkep.

Sanatçının 2 metreye 7 metrelik 2.000 adet 2.5 santimetreye 2.5 santimetrelilik çalışmasında, her birisi bir öncekinin devamı niteliğindedir. Burada bir süreklilikten sonsuzluktan bahsedilebilir. Yüzlerce küçük çizimden oluşan çalışma sonsuzluğu yansıtıyor gibidir. Evrenden, yaşamdan izler taşıyan kare kutularda geometrik soyutlamaya dayalı şekiller ağırlıktadır.



Resim 94. Bracha L. Ettinger, Solda, Defterleri, Sağda, Eurydice n.37, 2001, Tuval Üzerine Yapıştırılmış Kâğıt Üzerine Yağlı boya, Fotokopi Tozlu Elektrostatik Baskı, Pigment ve Küller.

1948, İsrail'in Tel Aviv şehrinde doğan Bracha L. Ettinger'in pratiği resimden çizime, yazıdan performatif teoriye kadar uzanmaktadır. 1980'lerin sonundan itibaren Matrissel olana ilişkin bir teoriyi benimsemektedir. Bu teori Psikanalizi ve kültürel teoriyi kendi sınır bölgelerine kaydırmaktadır. Resimlerinin sayısı az olan sanatçının defterlerinde resimlerini anlatan yazılar ve eskizler yer almaktadır (Resim 94), ("Bracha L. Ettinger", 2015: 1). Sanatçının resimleri yavaş yavaş varoluşu veya yok oluşu katmanlar halinde ifade ediyor gibidir. Sanatçının resimlerinde genellikle flu renkler ve belirsiz imgeler hâkimdir. Sanatçı hem resimlerinde hem de yazılarında kendi iç dünyasını duygusal durumunu yansıtmaktadır.

14. İstanbul Bienali, seçilen mekânlar, ortamlardan kaynaklı şehrin tamamına yayılarak, şehrin farklı bölgelerini, sokaklarını, mekânlarını, otellerini, müzelerini aktif hale getirmiştir. 2015 yılında 36 farklı mekânın 2 ay boyunca açık kaldığı 14. İstanbul Bienali'nin, yoğun istek üzerine İstanbul Modern'de yer alan sergisi 26 Kasım'a kadar uzatılmış ve bienali toplamda 12 haftada, 545 bin izleyici ziyaret etmiştir ("İKSV", 2018b: 1). Aynı zamanda şehrin ekonomisine katkıları da gözlenmektedir. Eserleri görmek için biraz zaman ve çaba göstermek gerekmiştir. 13. İstanbul Bienali gerek mekânsal özellikleri gerekse içerik bakımından amaçladığı hedefleri yakalayamamıştır. 14. İstanbul Bienali ise gerek seçilen işler gerekse düşünce boyutuyla çıkış noktasını



yakalamıştır. Sanat-bilim-düşünme ilişkisi nitelikli bir şekilde sunulmaya çalışılmıştır. 13. İstanbul Bienali daha fazla Video Art içermekte iken, 14. İstanbul Bienali Resim, Heykel, Fotoğraf, Enstalasyon, Video Art ve diğer bilim dallarıyla ilişki içerisinde ilerlemiş ve çalışmaların çeşitliliği dikkat çekici durmaktadır. 14. İstanbul Bienali, 13. İstanbul Bienali ile kıyaslandığında içerik bakımından daha nitelikli işlerin olduğu bir bienaldir. Ayrıca bienal şehrin farklı bölgelerine yayılmış ve şehir-sanat ilişkisi belirgin bir şekilde kurularak farklılık göstermiştir.

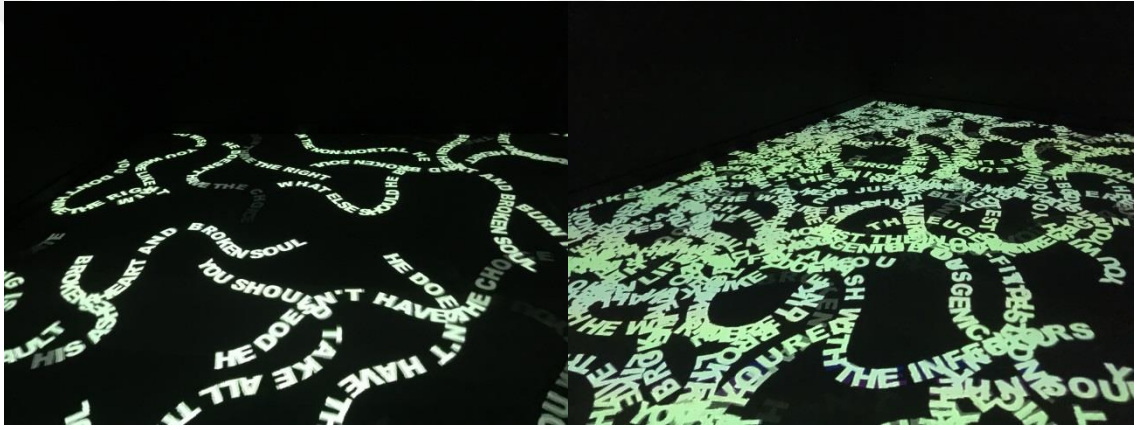
### 3.1.16. XV. Uluslararası İstanbul Bienali

15. Uluslararası İstanbul Bienali, “İyi Bir Komşu?” adı altında 30. yılını tamamlamıştır. 16 Eylül – 12 Kasım 2017 tarihleri arasında Elmgreen ve Dragset küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir. İstanbul Bienali’nin küratörlüğünü tarihinde ilk defa küratörler değil sanatçı ikilisi üstlenmiştir (“Diken”, 2017: 1). Burada değişik bir durum dikkat çekmektedir. Küratörlerin gözünden bienal değil, sanatçıların gözünden bienal. Bu durum bienalin kendi yapısında yeni anlayışlar ve arayışlar içinde olduğunu gösterebilmektedir. Bienal, İstanbul Modern, Pera Müzesi, ARK Kültür, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, Yoğunluk Sanatçı Atölyesi ve Küçük Mustafa Paşa Hamamı olmak üzere 6 mekânda gerçekleştirilmiştir. 32 ülkeden 56 sanatçının 150 eseriyle gerçekleştirilen bienal “İyi Bir Komşu”yu sorgulamıştır. Bu çalışmalardan 30’u sanatçıların özellikle bienal için ürettiği, ilk kez izleyici ile buluşan işlerden oluşmaktadır. Küratörler Elmgreen ve Dragset bienalin temasını bir kavramsal metinle özetlemek yerine, “iyi bir komşu, korkmadığımız bir yabancı mıdır?”, “iyi bir komşu, sizinle aynı gazeteyi mi okur?” vb. komşuluk kavramını 40 soru altında ele almışlardır. Yaşları 8-84 arasında değişen 40 kişinin iyi bir komşu ile ilgili sorduğu sorular aralık ayında yapılan basın toplantısında canlı bir performansta tanıtılmıştır (Sözcü, 2017: 1).

Kavramsal çerçeve olarak dünyada toplumsal travmaların, siyasi depremlerin, gelecekle ilgili bilinmeyenlerin yaşandığı, bireysel özgürlüklerin sıkıştığı bir süreçte kişisel hikâyelerin ışığında ilerlemeyi tercih etmiştir. Küratör ikilisi, ev ve aidiyet gibi kendi sanat pratiklerinde de sıkça yer verdikleri kavramlar üzerinden yol almışlardır. Sergide savaş yerinden edilme, göçler farklı kimliklerin komşulukları gibi konularla ilişki kuran kişisel hikâyelere yer verilmiştir (Demirtaş, 2017: 1). Bienal bir önceki bienale göre daha az sanatçı ve eserle birbirine yakın mesafede altı ayrı mekânla karşımıza çıkmıştır.

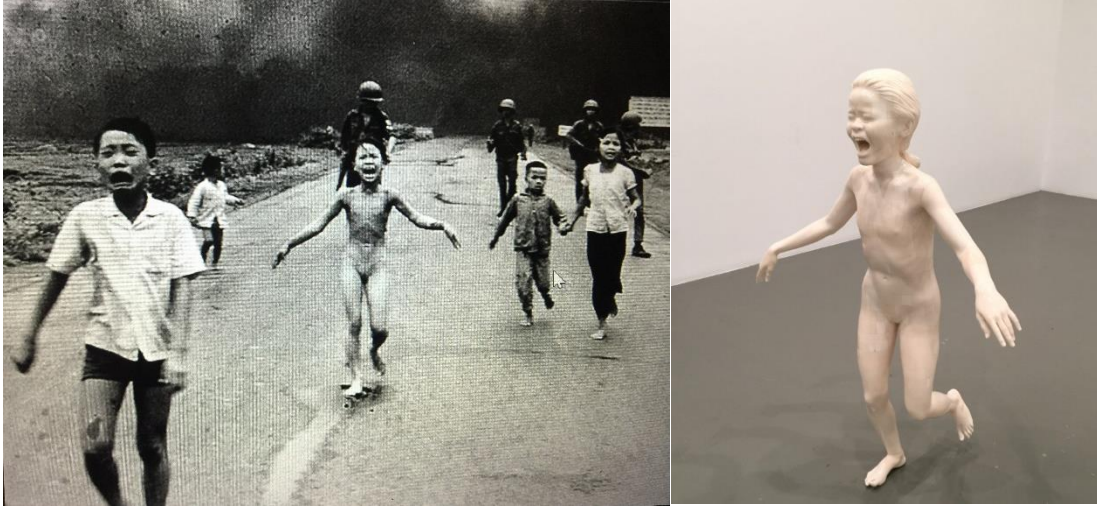
Kavram açısından bakıldığında İstanbul'u işaret eden kavramsal bir çerçevenin dışına çıkılmış ve sosyal bir içerik taşımaktadır. Kavramı karşılayacak işlerin yanı sıra taşımayan işlerde içermiştir. Bienal "İyi Bir Komşu" nasıl olmalıdır? Kimdir? Ne yapar? gibi birçok soruyu irdelemiştir.

Tsang Kin-Wah 1976 Çin doğumlu bir sanatçıdır. Sanatçı'nın çalışması izleyiciyi sözcüklerin içine alan, tamamen etkisi altında bırakan bir iştir (Resim 95). Yavaş yavaş artan ve hızlanan sözcük gurupları sözcüklerin anlamını ve gücünü hissettirerek yılan gibi kıvrılan bir şekilde yansıtılmıştır. Sözcük guruplarını; duygu dünyamızdaki, kargaşalar, sorunlar, kalabalık, yalnızlık gibi farklı duyguların yansıtıldığı birer anlatı temsili gibi görmek mümkündür.



Resim 95. Tsang Kin-Wah, Dördüncü Mühür – O Gayesiz ve O İkinci Defa Ölmek İstiyor, 2010.

Adel Abdessemed, 1971 Cezayir doğumlu bir sanatçıdır. Sanatçı gerçek boyutlarda bir kız çocuğunu tek ayak üstünde dengede duran bir şekilde yansıtmıştır. Duruşu, kapalı gözleri, açık ağzıyla bir feryadı çağrıştırmaktadır (Resim 96). Fil dışından yapılan heykel, insan trajedisinin bir yansımasıdır. Feryat'ta sanatçı, 1972 yılında fotomuhabir Nick Ut tarafından Güney Vietnam birliklerinin Kuzey Vietnam'a düzenlediği bombardıman sırasında çekilen siyah-beyaz bir fotoğraftan yararlanmışır. Sanatçı, fotoğrafın orijinalinde dört çocuğun üzerlerine napalm bombaları yağarken çığlıklar içinde koştukları bir fotoğraf karesinden, kız çocuğunu ayırıştırarak Feryat'taki kız çocuğunu oluşturmuştur (İKSV, 2017: 126). Heykel, acı ve şiddetin trajik öyküsünün bir parçası olmuştur. Heykel tam anlamıyla bir gerçeğin yansımasını ve bir çocuğun çaresizliğini açıkça hissettirmektedir.



Resim 96. Solda, Nick Ut, Siyah-Beyaz Fotoğraf, 1972. Sağda, Adel Abdessemed, Feryat, Fildişi, 2013.

1971, Mardin doğumlu sanatçı Erkan ÖZGEN, “Harikalar Diyarı, 2016” başlıklı videosunda travmanın tarif edilemez boyutları üzerine düşünüyor. Bu kısa video, Kuzey Suriye’de Türkiye’nin güney sınırına komşu olan ve Ocak 2015’te IŞİD tarafından kuşatılan Kobani’den kaçan Muhammed adlı on üç yaşındaki bir erkek çocuğu konu almıştır. İşitme ve konuşma engelli olan Muhammed, yaşadığı kötü deneyimleri sadece beden dilini kullanarak ifade etmektedir (Resim 97). Muhammed bu olayları anlatırken herhangi bir acı belirtisi göstermeden aktarmıştır. Muhammed, izleyiciyi anlattığı olayların gerçekliği konusunda düşündürmekle kalmamış, izleyiciyi böyle bir olayı anlatmanın ruhsal, psikolojik ve nasıl görselleştirilmesi gerektiği konusunda da düşünmeye sevk etmiştir. Savaş ve çatışmanın, travma ve acının anlatılmasının imkansızlığını göz önüne sermektedir (İKSV, 2017: 284). Hikâye ile videonun başlığı düşünüldüğünde sanatçının arasındaki ilişkiyi Harikalar Diyarı başlığı ile bizi bir tersten okumaya, arasındaki çelişki ile imkânsız olana yaptığı göndermeleri düşündürmektedir.



Resim 97. Erkan Özgen, Harikalar Diyarı, 2016, Video Karesi.

Bienalde içerik olarak komşuluk ilişkileri; siyasi, politik, yerinden edilme, göç vb. ilişkiler üzerinden değil de günlük yaşamın getirdikleri üzerinden öne çıkmıştır. Daha çok mahalle, aile, ev düzeyine indirilerek ele alınmıştır. Küratörlerin sanatçı seçimlerini bu yönde yaptığı söylenebilir. Buna rağmen siyasi ve politik yönü olan işlerde mevcuttur. Fred Wilson'ın Pera Müzesi'nde yer alan Osmanlı ve Türkiye tarihinde Siyah ve Afro-Türk kimlikler üzerine çalışması, Fas asıllı Fransız sanatçı Latifa Echakhch'ın İstanbul Modern'de yer alan duvar resmi ve Victor Leguy'un Fener bölgesinde yer alan bir mekân üzerinden mülteciler ve onların hikâyelerine dair nesnelere barındıran çalışması ve siyasi ve politik bir durumu yansıtmaktadır. Bunlara ilaveten, Chi Yin'in göçmenlerin düşük ücretli olarak Pekin'de bodrum katlarında, penceresiz odalarda yaşamlarını gösteren fotoğraf serileri de katılabilir (Arapoğlu, 2017: 73-75).

Latifa Echakhch, 1974 Fas doğumlu bir sanatçıdır. Sanatçının çalışmaları, Politika ve ekonomik iniş-çıkışların yaşandığı bu süreçte kişisel anlatıların, deneyimlerin bir yansımasıdır. Sanatçının çalışmaları aidiyet, ilerleme, demokrasi ve isyan üzerine yorumlardan oluşmaktadır. Sanatçı İstanbul Bienali için, İstanbul Modern'de karşılıklı iki duvar üzerine iki büyük fresk olarak "Silinen Kalabalık" başlıklı bir enstalasyon tasarlamıştır (Resim 98). Bu ilişkileri, kaos havası içerisinde yansıtan sanatçı, son dönemlerde dünyanın her yerinde demokrasi, protesto ve politik durumların bazı güçlerin baskılarıyla bozulmasını vurgulamaya çalışmıştır (İKSV, 2017: 182). Sanatçı çalışmasında duvar yüzeyinde yer yer boşluklar bırakarak bazı parçaları dökülmüş, eski bir fresk izlenimi vermiştir. Aynı zamanda insanlar arasındaki farklı ilişkilere dikkat çeken sanatçı pastel renkler kullanmıştır. Parçalanmış, dağılmış boyalar yerle bir olmaya, kaybolmaya, kaosa, güvensizliğe ve ortak bir demokratik gelecek hayalinin yok olmasına, kayboluşa işaret etmektedir.





Resim 98. Latifa Echakhch, Silinen Kalabalık, 2017, Ayrıntı.

Alejandro Almanza Pereda, 1977 Meksika doğumlu bir sanatçıdır. Sanatçı, Boşluk Korkusu 2010-2017 adlı çalışmalarında, İstanbul'da arayıp bulduğu Romantik tarzda yapılmış manzara resimlerini kullanmıştır (İKSV, 2017: 134). Sanatçı çalışmasında manzara resmiyle birlikte inşaat malzemesi olan sıvı beton ve beton kullanmıştır (Resim 99). Sanatçı, 18. yy.'dan 20. yy.'ın başlarına kadar oldukça popüler olan manzara resimlerinin yitirmiş olduğu değerine ayrıca doğal çevrenin yok oluşu ve betonlaşmaya göndermelerde bulunmuştur. Duvarda asılı olan manzara resminin bir kenarını betonla kapatarak ve duvara savrulan sıvı betonla, manzara resmine kavramsal bir boyut kazandırmıştır. Çalışma görsel olarak oldukça etkileyici bir görüntü içermektedir.



Resim 99. Alejandro Almanza Pereda, Boşluk Korkusu (İlkbahar Sahnesi #2), 2017.

Volkan Aslan 1982 Ankara doğumlu bir sanatçıdır. Sanatçının “*Evim Evim Güzel Evim*” (2017) konulu video enstalasyonu, İstanbul Boğazi’nda yer alan üç kanallı bir video yerleştirmesidir (İKSV, 2017: 142). Video, iki ayrı kadının aynı saatlerde gündelik yaşamın standartları içerisinde yer alan davranışlarını yansıtmaktadır (Resim 100). Su ve yolculuk, yoksul bölgelerde rastlanan bir barınağı andıran tekne-ev karışımı bir yapıyla birleşerek, göçmenleri, evini yitirmeyi veya bir yer değiştirmeyi, bir çöküşü düşündürmektedir. Birbirinden bağımsız gibi görünen üç görüntünün aynı zaman diliminde ve ortak mekânları gösterdiği görülmektedir. Evin sunduğu güzelliklerle birlikte bunların kaybolduğu bir durumu, belki farkında olmadığımız yan komşumuzu, manzaranın güzelliğini, pek çok konuyu, çelişkileri yansıtmaktadır.



Resim 100. Evim Evim Güzel Evim, 2017, Video Karesi.

1986 İtalya doğumlu bir sanatçı olan Leander Schönweger’in “*Ailemiz Kaybetti/Kayboldu*” 2017 adlı projesi, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu’nun çatısında sergilenmiştir (İKSV, 2017: 302). Sanatçının, odanın içinden farklı odalara açılan ve giderek daralan kapılarla beyaz renkte tasarladığı bir mekândır (Resim 101). Daralan kapılar bir tavan arasını yansıtmaktadır. Duygusal olarak bir daralma hissi veren kapılar bir kayboluşu işaret etmektedir. Labirent şeklindeki odalar izleyicide, yaklaşım uzaklaşmayı, bir kayboluşu, bilinmeyi, düşsel olanı çağrıştırmaktadır.





Resim 101. Leander Schönweger, Ailemiz Kaybetti/Kayboldu, 2017.

15. Uluslararası İstanbul Bienali, daha önceki bienallerle karşılaştırıldığında etkileyici işlerin olduğu görülmektedir. Ancak, daha az ülkeden daha az sanatçının katılımıyla gerçekleştirilmiştir. Bienalden ziyade büyük bir sergi niteliği taşıdığı söylenebilir. Bir önceki bienal düşünüldüğünde seçilen mekânlar birbirine yürüme mesafesinde bulunmaktadır. Ancak bienal kavram açısından ele alındığında farklı mekânlar seçilebilirdi. Bienalin kavramını tam olarak karşılayan yaklaşık 15 eserden söz edilebilir diğerleri ise sonradan bienalle ilişkilendirmeye çalışılan eserler olarak görülebilir. Daha önceki bienallerde sık sık sıkıcılığı ve uzun olmalarıyla eleştirilen Video Art'ların sayısı önceki bienallere oranla daha azdır. Video Art'ların içinde izleyiciyi sıkmasının ötesinde ilgi çekici ve etkili çalışmalar bulunmaktadır. Bienalin genel olarak sıcak bir havaya sahip olduğu söylenebilir.

Bienalin eleştirildiği yönlerde vardı, bunlar arasında; hayvanseverler tarafından tepki gösterilen işler bulunmaktaydı. En çok tartışılan ve eleştirilen işlerden bir tanesi olan sanatçı Xiao Yu'nun İstanbul Modern'in bahçesinde sergilenen "Ground" adlı işi ve Adel Abdessemed'in "Feryat" adını verdiği fildişi heykeldir. Hayvanseverler tarafından hayvan sömürüsünün sanat adı altında sergilenmesine göz yuman İKSV'na tepki gösterilmiştir ("Dijitalturta", 2017: 1). Önceki bienaller kavramsal bir çerçevede gerçekleştirilirken 15. İstanbul Bienali "İyi Bir Komşu" başlığı çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Kavramsal çerçevenin dışına çıkılması belki de bienalde bir değişim, farklı bir arayış olarak nitelendirilebilir. 15. İstanbul Bienali 8 haftada 440 bin izleyici ile buluşmuştur. Elde edilen veriler 2015 yılına göre hafta olarak değerlendirildiğinde %21 artış göstermektedir. Bu artışın sebepleri arasında bienalin temasındaki samimiyet ve ücretsiz oluşu düşünülebilir ("İnternethaber", 2017: 1).

İngiliz gazetesi, The Guardian'ın muhabirlerinden Hannah Ellis-Petersen'in İstanbul Bienali kışkırtıcı küratörleri seçiyor, fakat politik sanat nerede? Başlıklı yazısında küratörleri eleştirmiştir. Türkiye'nin Avrupa ile giderek gerginleşen ilişkilerinin ve kendi içinde yaşadığı 15 Temmuz darbe girişimi vb. durumları yansıtan siyasi ve politik sanatın yansımalarının yokluğu konusunda eleştirmiştir (Petersen, 2017: 1). Siyasi ve politik bir yanı yokmuş gibi duran bienal aslında özellikle seçilmiş bir konu olabilir. Bu başlıkla Dünya'nın problemlerine, ülkeler arası ilişkilere, siyasi politik ilişkilere vb. her türlü ilişkiye gönderme yaparak bir arada yaşamının gereklerini, güçlüklerini, ilişkileri sorgulamakta ve düşündürmektedir. Sıradan komşuluk ilişkilerinden sanal komşuluk ilişkilerine kadar insanlar arası ilişkilerin geldiği nokta gözlemlenebilmektedir.

Küratör ikilisi bireysel örnekler üzerinden giderek;

Politik sorunların gözümüze biz bireylerin yakalamayacağı, nüfuz edemeyeceği ve akıl sır erdiremeyeceği kadar büyük görüldüğü bir zamanda, politikayı eve, yani kendi köklerine geri getirebilmeyi umut ediyoruz." (Demirtaş, 2017: 1).

diye ifade etmişlerdir. İstanbul Bienalleri, sosyo-politik süreçten ve küratörlerin kişisel meraklarından beslenmektedir. İkincisi ise İstanbul'dur. Şehirle özel bir ilişki kurarak farklı mekânların kültür sanat alanına dahil edilmesine katkıda bulunmaktadır. Şehrin ilham veren özel noktalarına yayılarak izleyicilere bir keşif imkânı tanımaktadır. Küratör seçim süreci; Her iki yılda bir üyeleri yenilenen uluslararası danışma kuruluyla birlikte yapılmaktadır. İki ay süren bu sürecin sonunda bienal için belirlenen vizyon ve hedefler doğrultusunda, farklı sergileme yöntemlerine ve uluslararası sanat dünyasında etkili olacağına inanılan isimlerle çalışmaktadır. 30 yıldır devam eden bu sanat etkinliği risk alan, yeniliklere açık bir duruşla, şehirle ve Türkiye'de yaşayan sanat izleyicisiyle özel bir ilişki kurmayı başarmaktadır.

Bienal, bir ülkenin veya o bölgenin kültür-sanat hayatı için neden önemlidir; 1987'den bugüne, İstanbul Bienali hem şehir hem de bölgedeki güncel sanat ortamını etkileyen önemli bir güç olarak kendini göstermektedir. Bienal yeni sanatsal ve kültürel etkinliklerin gelişmesini desteklemekle kalmayıp, uluslararası iş birlikleri içinde imkân sağlamaktadır. Türkiye'den ve dünyadan birçok sanatçı küratörlerle ilişki içerisinde yeni eserler geliştirmekte ve farklı estetik yaklaşımları deneyimlemektedir. Sergiler hem içerik

açısından hem de geleneksel sergileme biçimlerinin dışında bir anlayışla uluslararası sanat ortamının bir parçasını yansıtmaktadır.

15. İstanbul Bienali güncel siyasi eleştiri dilini sürdürmek yerine, ev, mahalle ve kişisel olanı benimseyen bienal, billboard projesiyle, 20'nin üzerine yayılan "iyi bir komşu" billboardları bienal süresince İstanbul'da da birçok noktada yer almıştır (Demirtaş, 2017: 1). Documenta Kassel dahi Venedik Bienali'nden sonra gelirken, günümüzde İstanbul Bienali'ni tekrar değerlendirmek, ele almak gerektiği söylenebilir. Bienallerin içerikleri, bütçeleri, etkileri, pazarlarla ilişkileri üzerine yapılan tartışmalar ve araştırmalar İstanbul Bienali ve benzerlerinin tekrar değerlendirilmesi ve yapılandırılması gerektiğini göstermektedir. İstanbul Bienali, içinde yaşadığı bölgenin, sorunlarından, kimliğinden, söylemlerinden yola çıkmaya çalışmalıdır. Bienalin gerçekten bu kentin içinden çıktığı hissini vermelidir. İstanbul Bienali, Avrupa ve ABD odaklı bienal sistemini takip etmektedir. Sanat uzmanlarının, temel kurumların, mimari altyapıların, koleksiyoncuların bienal sürecindeki etkisi ve aktifliği artırılmalıdır (Madra, 2003: 117). Fakat tüm bu değerlendirmelere, bienalin kavramsal çerçevesi, küratörü, sanatçı seçimi, çalışmalar ve kavramsal çerçeve arasındaki bütünlük gibi konularda zaman zaman eleştiriler yapılmasına rağmen, İstanbul Bienali'nin bugün oturmuş bir bienal olduğu ve Türkiye'de yapılan sanat etkinlikleri içerisinde başarılı ve istikrarlı bir şekilde ilerlediği gözlenmektedir. Bienallerin yaşam süresini veya değişimlerini, başlangıcından bugüne kadar belirleyen koşulların nasıl evrileceği veya nasıl sonlanacağı, açıkçası ömrünü ve uluslararası düzeyde sanat ortamındaki yerini, gelecekte yaşanacak gelişmeler ve değişimler belirleyecektir.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### SANATÇI, KÜRATÖR, SANAT ELEŞTİRMENLERİ İLE BİR DEĞERLENDİRME

#### 4.1. PROF. DR. HÜSAMETTİN KOÇAN (03 Temmuz 2018, Bayburt)



Resim 102. Prof. Dr. Hüsamettin Koçak.

**Derya Özdemir:** Bize biraz kendinizden bahsetmek ister misiniz? Sanatçı ve akademisyen kimliğinizden.

**Hüsamettin Koçan:** Galiba en zor soru bu. Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda yükseköğrenimimi tamamladım. Bu okulun benim açımdan çok önemli olduğunu düşünüyorum. Çünkü geriye dönük baktığımda, bundan önce 3 yıl mühendislik okuluna devam ettim. Mühendislik okulundaki ilişkiler açısından kendimi yenileyebileceğim herhangi bir kısıktırıcı unsur söz konusu değildi. Ne zamanki Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'na gittim orada önüme geniş bir kültürel perspektif açıldı ve kendimi yenileyerek okumak zorunda hissettim. Onun içinde Tatbiki Güzel Sanatlar Okulunda aldığım eğitim, bugün yaptığım işlerin temelini, hareket noktasını oluşturuyor. Çünkü tatbiki geleneği bir Bauhaus sistemi geleneğidir. Bu anlayış aynı zamanda burada

yetişen insanların malzemeyi ve teknolojiyi çok iyi öğrenmelerini öneren bir sistemdir. Onun içinde eğitim daha çok deneysel bağlamdadır. Onun içinde Tatbiki'de aldığımız eğitim nedeniyle çoklu malzeme ve mekân sorunlarını, form ve işlev sorunlarını bir arada çözmeyi bir düşünce sistemi olarak edindik diye düşünüyorum. Tabi bütün bunları yapmak için sadece beceri yetmiyor. Tasarımın kendi iç anlam derinliğini de mutlaka çözmeniz gerekiyor. Bunun içinde teorik birikime ihtiyacınız var. Daha sonra mezun olduğum okulda asistan olmak istedim fakat o dönemde biz biraz da yaramaz çocuklar olduğumuz için geçmişte okul işgalleri vs. gibi şeyler vardı. Ben cemiyet başkanıyım. Okul idaresi benim asistan olmamı istemedi. Onun için de beni elediler ve 1975'te dönüp gelip tekrar sınava girdiğimde asistan oldum. Asistanlığım sürecinde içinde bulunduğum kurumun yenilenmesine katkıda bulundum. Kurumdaki teorik eksiklikler her zaman dikkatimi çekti ve teorik alanda kurumun daha derinleşmesi daha donanımlı olması için çaba gösterdim. Daha sonra Doç. ardından Prof. oldum ve 1996 ile 2006 arasında üç dönem dekanlık yaptım. Dekanlığım dönemimde bulunduğum kurumu uluslararası bir kurum haline getirmek istedim ve bunu başardım. Kurumun içerisini bir bakıma güncel sanat müzesi haline dönüştürdüm. Önce üç galeri sonra dört galeri daha sonra on bir galeri açtık. On bir bölümümüz vardı ve üç ayda bir, on bir sergi açan bir fakültemiz vardı Marmara Üniversitesi'nde. 82'de YÖK ile birlikte Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi haline dönüştü. Daha sonraki yıllarda, ben bu arada tabi sanat toplum ilişkisine çok önem verdim önemsedim sanatın merkezde kalmasını bir kısıtlılık olarak gördüm ve sanatın coğrafyasını değiştirmeye yönelik faaliyetlerim oldu. Dekanlığım sırasında bir sanat tırı yaptım. Diyarbakır, Van, Erzurum, Bayburt'a bu tırı götürdük. Daha sonra bütün Türkiye'yi dolaşacaktık. Büyük deprem olunca herkes bütün destek fonlarını deprem bölgesine yönlendirdi. Daha sonra Çankırı'daki tuz mağarasında "Tuz Tadı" diye büyük bir sergi gerçekleştirdim. Ondan önce Alanya'daki Selçuklu Tersanesi'nde "Selçuklu" sergisi açtım. Belki de geçtiğimiz yüzyılda merkez dışında açılmış en büyük sergileri kişisel olarak ben gerçekleştirdim diye düşünüyorum. Bunlar kişisel sergiler bunlar merkezin dışında bireysel, çok büyük ve etkili sergilerdi. Daha sonra, Marmara Üniversitesi Cumhuriyet Müzesi diye bilinen müzeyi kurdum. Bu arada Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin başkanlığını 6 yıl yaptım. O süreç içerisinde İstanbul sanat fuarını kurdum. O süreç içerisinde çok yayın yaptık o dönemlerde 90'lı yıllardan söz ediyorum bugünkü gibi çok yaygın şeyler yoktu,

yayınlar yoktu. Hep İngilizce yayınlar geliyordu. O sıra bir yayın diye bir dergi çıkardık. Uluslararası önemli makaleleri çevirdik. Sanatçının teori eksikliğini gidermeye çalıştık, galerilerin kurumsallaşması için çaba gösterdik. Sanat alanında kurumsal bir yapının uluslararası bir alana taşınması için gerekli çalışmaları yaptık. Özerklik arayışları içerisinde olduk ve yaşayan sanat için özerk sanat kurumunu oluşturduk. Onun bir dönem başkanlığını yaptım ve böylece bir sanat ortamını oluşturmayla ilgili çok yoğun çalışmalar gerçekleştirdim. Daha sonra 2000’de Baksı projesine başladım. 2005’te Baksı Müzesi kuruldu. 2010’da Baksı Vakfı kuruldu, 2010’da ana binayı açtık ve 2014’te Baksı Müzesi Avrupa konseyi tarafından yılın müzesi seçildi.

**D.Ö.: Uluslararası sanat ortamı bağlamında Türkiye’nin bugünkü sanatsal durumunu nasıl değerlendiriyorsunuz?**

**H.K.:** Uluslararası sanat ortamıyla bizim ilişkilerimiz aslında fena gitmiyor. Bunun arkasındaki en büyük güçte İstanbul Bienali’dir. O yüzden de İstanbul bienalinin çok önemli olduğunu bilmek lazım. Ben bienalde galiba 12 yıl danışma kurul üyeliği yaptım ve danışma kurul üyeliğim sırasında bu bienalin Türkiye’deki sanatı uluslararası, belki işte bu moda deyimıyla güncel sanat ortamına taşıyabilecek bir gücü olduğunu düşündüm ve nitekim İstanbul Bienali ilk yıllarda star sistemine gitmeden genç sanatçılar üzerinden hareket ederek, yeni bir bienal kültürüne katkıda bulundu. Bu karar benim değil, bu görüş kimin 2003 yılında Avustralya’ya gittiğimde Sydney Bienali sırasında tartışmalarda konuşulan şeylerden birisi buydu, kimlikli bienal üretmek diye bir şeyi tartışıyorlardı. Sydney Bienali’nin bir kimlik sorunu yaşadığını, sadece popülist davrandığını söylüyordu oradaki aydınlar ve iyi örnek olarak da İstanbul Bienali’nin bu söylediğim yapısını örnek gösteriyorlardı. Star sistemine gitmiyor genç sanatçılarla genç bir enerji oluşturuyor diyorlardı. Bunun en önemli sebeplerinden bir tanesi ise yanılmıyorsam 3. Bienal’di. Üçüncüsü yapılırken bir küratörlük sorunu çıkmıştı. Bu küratörlük sorununu nasıl çözebiliriz tartışmaları sırasında, Nejat Eczacıbaşı bana, aslında onlar bir şirket kurduklarında yabancı bir uzman getirirlermiş, yanına da zeki bir Türk verirlermiş adam hiç kimseyle bir sorunu olmayan bir adam olduğu için hiç tartışma yaratmazmış ve de adam işi kurduktan sonra, işte o zeki adam da işi öğrenince adam memleketine dönüyor bunlar üretime devam ediyorlar. Acaba biz bunu sanat ortamında yapar mıyız? dediler. Ben de bunun olabileceğini söyledim. O yıllarda biz Rene Block’u getirdik. Plastik sanatlar derneği olarak “Beuys ile 3 gün” diye bir etkinlik yaptık. Rene Block Türkiye’yi



çok beğendi çok sevdi ve de büyük bir sempati duyuyordu. Rene Block ismini ben Bülent Eczacıbaşı'na önerdim. Ben gidip gördüm Rene Block kabul etti. Rene Block geldikten sonra İstanbul bienali uluslararası platforma çıktı anlatabildim mi? Ondan sonra çeşitli ülkelerden yabancı küratörler geldiler ve bu küratörler kendileriyle birlikte hem belli sanat çevrelerini getirdiler hem de Türk sanatçıları uluslararası ortama taşıdılar. Onun için bienaller dünyasında Türk sanatçıların çoğalmasının sebebi İstanbul Bienalindeki küratörlerdir. Bu sanatçılarla tanışıp farklı bienallere götürmeleridir.

**D.Ö.: İlk bienallerde yabancı küratör konusu biraz eleştirilmiş ve günümüzde de zaman zaman eleştirilmektedir. Bu konu hakkında ne düşünüyorsunuz?**

**H.K.:** Ya şimdi her şeyi eleştiriyoruz biz, her şeyi tartışıyoruz. Ağzı olan konuşuyor tam tabiriyle. Yani dünya ile ilişkileri geliştirmek zorundasınız onun için ondaki birikimleri kendi birikimlerinize katmak gerekir. Artık yerellik merellik bu işler öldü. Şimdi siz yerel otomobil yapmak için hala uğraşıyorsunuz anlatabildim mi? Ama bu arada birtakım şeyleri uluslararası ilişkiler nedeniyle götürebiliyorsunuz bu kompleksten çıkmak lazım. Onun için yabancı geliyor da bilmem yerli gelmiyor da şu anda şimdi Mardin'de bienal yapılıyor oradaki gençler biz niye yokuz diyorlar. Hadi bir tane de siz yapın anlatabildim mi? Onun için de burada yapılması lazım gelen şey "Biz niye yokuz?" sorusuna cevap aramak yerine "Biz niye yapmıyoruz?" sorusuna cevap aramak.

**D.Ö.: Mardin'de karşı bienal diye bir bienal yaptılar. Sizin bahsettiğiniz durumla ilgili sanırım.**

**H.K.:** Yapsınlar bir sürü enerji çıkabilir, şu olabilir, bu olabilir onun için yabancı küratör eleştiriliyor. Eleştirmek yerine, herkes bir şeyler yapsın.

**D.Ö.: İstanbul Bienali'ne Türkiye'den katılan sanatçıların sayılarının az olması gibi eleştirilerle ilgili ne düşünüyorsunuz?**

**H.K.:** Yani hayır bu az olur çok olur bunlar çok önemli şeyler değil. Eninde sonunda bu bienaller aracılığıyla, Türk sanatçılar dünya ile tanıştılar. Bugün dünyada bir sürü Türk sanatçı var. Bienaller dünyasında Türk sanatçısı var. Bazen buradaki küratörler götürüyorlar bazen de bizim bienalleri, sergileri gelip görüp yabancı art kritikler ne bileyim küratörler bizim sanatçılara yurt dışında iş teklif ediyorlar. Keza galeride de aynı şey oluyor. Onun için bu tür dar tartışmaların dışına çıkmak lazım. Yok bizi alıyorlar da

almıyorlar da. Bu bir kompleks. O enerji gelirse o ortam olursa onun içerisinde dolduran insanlar bu sistemin içerisine girerler dahil olurlar.

**D.Ö.: Türkiye'ye küratörlük sistemi ilk girdiği dönemlerde çok tartışılmış, kabul görmemiş bir durum.**

**H.K.:** Yani Türkiye'de kabul gördü de Türkiye'de abartıldı o iş. Herkes küratör olmaya başladı. Herkes patron olmaya başladı sanatçının rolü neredeyse sıfırlandı orada. Onun için de küratörler sanatçıdan itaat istediler. Bunlar tartışılabilir eleştirilebilir tarafı, sanatçılar bu küratörlere fazla ödün verdiler diye düşünüyorum. Sanatçı neredeyse kendi tercihlerini küratöre devretti diye düşünüyorum. O tartışılabilir ama.

**D.Ö.: Bu konuda tartışmalar hala zaman zaman devam etmektedir. Sizce bugün bir şeyler oturmuş durumda mı?**

**H.K.:** Şimdi sorun şu. Sizin sorularınız arasında İstanbul bienali ile ilgili şeylerde vardı. Fena mı, İstanbul Bienali bir enerji getiriyor. O arada uluslararası sanat ortamı İstanbul'a geliyor. Bu aynı zamanda bir market bir pazar. Venedik öyle yaşıyor anlatabildim mi? Onun için söylenecek bir sürü söz olabilir, eksiklikler olabilir ama asıl meseleye baktığımızda bizim orada gördüğümüz şey şu bienal çağcıl bir eleştiri. Bienaller kendi arasında bir tutuculuğu da temsil etmeye başladı. O başka bir platform da, onu da tartışırız. Yani küresel kültür haritası dediğimiz şey var ya ona epeyce hizmet ediyor bienaller. Bu tartışılabilir ama topyekûn baktığımızda bienallerin bir enerji getirdiği ve çoklu ilişkilere alan açtıklarını söyleyebiliriz. Eninde sonunda bu bienaller aracılığı ile Türk sanatçılar dünyayla tanıştılar, bienaller dünyasında birçok Türk sanatçısı var.

**D.Ö.: Şöyle diyebilir miyiz? Bienali çağdaş sanatın temsili gibi düşünmek doğru olur mu?**

**H.K.:** Yani bu böyle illa bu budur, bu budur meselesi değil çağdaş sanatı temsilen avangardizmi temsilen bir şeyler yaptıkları düşünülüyor. Orada bazı deneyimler de söz konusu ama bunlar her zaman en üst düzeyde şudur, budur. Bir tekrarlar dünyası bienallerde söz konusu. Orada bir tekrarın bunalımı diye bir sorun üstünden tartışılabilir.

**D.Ö.: Bienallerdeki video işleri için ne düşünüyorsunuz? Sayılarının artışıyla ve video sanatının bienallerdeki sıklığıyla ilgili birçok eleştiri bulunmaktadır.**

**Eleştiriler yapılırken sadece yermek amaçlı mı yapılıyor? Yoksa bu eleştirilerin haklı nedenleri var mıdır?**

**H.K.:** Siz sıkılıyor olabilirsiniz başkaları sıkılmaz onda bir kulp bulmuyorum. Resim görmek istiyor, binlerce yıldır millet resim görüyor sıkılıyor musunuz?

**D.Ö.:** Evet, hepsi için aynı şeyi söyleyemeyiz.

**H.K.:** O zaman burada, sanatın metalaşması sorununa ilişkin birtakım tartışmalar ortaya çıkabilir onun dışında bir şey bulmuyorum yani. Çok fazla zaman istiyor çünkü videoyu oturup izleyeceksiniz. Halbuki resmi gidip dolaşabiliyorsunuz ani algılama söz konusu orada. O zamanı verme alışkanlığımız yoksa onun mal edilme metalaşma üstünden değerlendirirsek videoya ve yeni medyaya bazı itirazlarımız olabilir.

**D.Ö.:** Sanatçıların küratörden beklentileri hakkında ne düşünüyorsunuz?

**H.K.:** Gerçek sanatçı bunların içinde direnendir. Küratörün dönem dönem bilgisine ihtiyaç duyabilir, dış göz olarak. Ama teslim olmak yok. Hiçbir sanatçıyı küratör zirveye çıkartmamıştır. Sanatçı kendi ayaklarıyla çıkar oraya. Küratör bir araçtır.

**D.Ö.:** Çok teşekkür ederim.

#### 4.2. PROF. MEHMET KAVUKCU (15 Şubat 2019, Erzurum)



Resim 103. Prof. Mehmet Kavukcu

**Derya Özdemir:** Hem akademisyen hem de bir sanatçı olarak bize biraz kendinizden, kendi çalışmalarınızdan bahsedebilir misiniz?

**Mehmet Kavukcu:** Akademisyen ve sanatçı olarak, bir taraftan eğitim vermeye çalışıyor, bir taraftan da eşzamanlı olarak kendi işlerimizi, kendi çalışmalarımızı gerçekleştirmeye çaba gösteriyoruz. Yani eğitim verdiğimiz alanda, aslında bir eğitmen olarak kendi öğrencimize örnek olmaya çalışırken, ürettiğimiz işlerle, belki de bir yönden daha etkili daha dinamik bir pozisyonda öğrenciye örnek olmaya çalışıyoruz. Çünkü üretilen işin öğrenciyi daha çok etkilediğini düşünüyorum. İllaki kendi verdiğimiz bilgileri alan öğrenci, bizim birde sanatçı kimliğimizi bildiği için ne yapıp yapmadığımızı takip ediyor. Hangi doğrultuda gittiğimizi takip edip, kendi işlerinde yorumlayıp kendi aralarında tartışabiliyorlar. Konuşmasalar, tartışmasalar dahi kendi dünyalarında bir iz bırakma anlamında, onların dünyasında bir etki alanı oluşturma açısından işlerimizi daha doğru ve etkin bir şekilde gerçekleştirmemiz gerekiyor.

**D.Ö.:** Zaman zaman gündeme gelmiş bir konu olan akademisyen-sanatçı tartışması hakkında siz ne düşünüyorsunuz? Sizce böyle bir ayrım var mı? Sanatçı kimliği de ön plana çıkmış birisi olarak bu konuda neler söyleyebilirsiniz?

**M.K.:** Sanatçılık daha bağımsız bir durum. Akademisyenlikte ise bir eğitim-öğretim sistemine bağlısın, bu sistem ile beraber kendi bildiğin eğitim-öğretim sistemi

üzerinden hareket ediyorsun. Ben aslında ikisini birbirinden çok ayırmak istemiyorum. Sanatçıda bir eğitimcidir aynı zamanda. Çünkü topluma verdikleriyle, sunduklarıyla kendi içinde bir eğitim oluşturuyor. Kendi içinde toplumu etkileyip yönlendirebiliyor. Sanat tarihine baktığımız zaman bunun örneklerini de çokça görürüz. Kendinden sonra gelen nesiller üzerinde de etkili oluyor doğru ve etkin iş yapmış sanatçılar.

**D.Ö.: Ama öne çıkan sanatçıları düşündüğümüzde sanki bağımsız sanatçıların sayısı daha fazla.**

**M.K.:** Son yüzyıla baktığımızda bu ayrımı yapmak benim kanımca çok doğru değil. Ama tabii sanatçı ne kadar bağımsız olursa o kadar daha etkili iş üretir. Ama eğitim sanatçıyı bağımlı kılar kavramını da iyi tartmak gerekiyor. Yani doğru düşünmek lazım onu. Atölye eğitimi verdiğin zaman eğer orda kendi içinde bağımsız değilsen zaten o verdiğin atölye eğitimi doğru değildir. Öğrenciyi tanıyıp, yapısını irdeleyip, yapısı üzerinden hareketle eğilimlerini tespit edip, eğilimleri üzerinden, öğrenciye doğru yola gidebileceği bir yön çizmek, yoksa şartlandırmak değil. Birde hem sanatçı hem öğretim üyesi olan bir kimlik öğrenci üzerinde daha doğru etkiler daha etkileyici izler bırakabilir. Ama sadece sanatçı olmak tercih edilebilir. Fakat eğitimci ve sanatçı kimliği ile yani kendi açımdan bakacak olursam, hem sanatçı olarak hem öğretim üyesi olarak ele aldığımızda böyle bir kimliği, ben öğrencilerime de bir şeyler kattığıma inanıyorum. Öğrenci yetiştirerek de topluma ya da sanat dünyasına önemli katkılar verilebileceğini düşünüyorum. Ne kadar başardık ya da ben kendi açımdan ne kadar başardım bu başka bir konu. Bu durum tartışılır, beğenilir beğenilmez bu ayrı bir mesele ama normalde hem sanatçı hem eğitimci hem de öğretim üyesi kimliğinin önemli bir durum oluşturduğunu, yönlendirme açısından ve takip edilebilir bir kimlik olma açısından da önemli olduğunu, etkili olduğunu ve bu kimlikteki kişilerin hem sanatçı olarak üretimlerinin hem de eğitimci olarak söyledikleri sözlerin ve verdikleri eğitim biçiminin, öğrenciyi çok daha fazla etkilediğini düşünüyorum ve öyle olacağına inanıyorum. Ama sanatçı tamamen özgür olur mu? Tabii ki tamamen özgür olur. Öğrenciyle atölyede iş ürettiği zamanda düşüncelerinin ve inandığı sanat yapısını, doğru olarak öğrenciye vermek istediği sanat düşüncesini özgür olarak vermek durumunda. Aksi bir durumda, atölyede kendi ürettiği ve kendi düşündüğünün dışında başka bir bilginin doğru olduğunu söylemek çokta birbiriyle örtüşen bir durum değil. Kontrast bir yapı oluşturur ona çok katılmıyorum.

**D.Ö.: Peki şu anda Güzel Sanatlar Fakültelerinde ve Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinde öğrencilere gerekli sanat eğitiminin verildiğini söyleyebilir misiniz? Özellikle bu işin içinde olan biri olarak.**

**M.K.:** Genel olarak baktığımız zaman birtakım problemler var, ciddi anlamda problemler var. Az önce söylediğim olması gereken durum. Ama bazı fakültelerde yani daha doğrusu eğitim fakültelerinde bir program üzerinden hareket ediliyor. Oradaki sanatçı ve öğretim üyeleri kendi istediği değil de ona sunulmuş olan bir program üzerinden hareket etmek zorunda kalıyor. Zaten ondan sanatçı olması da istenmiyor. Böyle olmadık bir durum da söz konusu. Onlardan sadece bilen, anlatan, öğreten, söyleyen olmaları isteniyor yani sizin uygulamanız gerekmiyor gibi benim açımdan çok gereksiz ve yanlış bir eğitim mantığı üzerinden hareket ediliyor. Fakat Güzel Sanatlar Fakültelerinde de eğitim açısından illaki sıkıntılar var çok fazla açıldığı için eğitim kalitesinde birtakım sorunlarla karşı karşıyayız bu başka bir durum. Fakat Güzel Sanatlar Fakültesindeki sanatçı, öğretim üyesi kimliğindeki birisinin bunu da aşabilmesi gerekiyor.

**D.Ö.: Peki kendi işlerinizi çağdaş sanat içerisinde nasıl değerlendiriyorsunuz? Biraz kendi çalışmalarınızdan bahsedebilir misiniz?**

**M.K.:** Kendi çalışmalarımnda, yaşadığımız dünyanın sorunları, bu dünyada yaşayan insanların düşünceleri üzerinden hareket eden ve şimdiye kadar gerçekleştirilmiş olan sanat yapıtlarını inceleyerek, onlar üzerinden çıkış arayan bir kimliğim. Kendine özgü bir tavır yakalama çabasımdayım. İlk adımdan bugüne kadar hep bu uğraş içinde olmaya çalıştım. Yaptığım işler de çağdaş kimlik içinde yer almaya, günümüz sanatı bağlamında düşünce üretirken eser üretmeye, yapıt üretmeye, çalışan bir kimlik olmaya çalıştım.

**D.Ö.: Kullandığınız teknikler açısından bir çeşitlilik söz konusu, tuval, enstalasyon, performans birçok teknik bulunmakta.**

**M.K.:** İlk önce tabii tuval resmiyle çıkışım oldu. Tuval resminde yaptığım çalışmalar da yaşadığımız zamanın paralelinde olan ya da yaşadığımız zamanın sanat düşüncelerinin dışına çıkmayan ama geleceğe dönük bir adım atabilir miyim endişesini taşıyan bir çalışma bağlamında değerlendiriyorum o çalışmalarımı. Ama enstalasyonlar ya da performanslarda, aynı paralelde günümüz dünyasıyla örtüşen, kendime ait bir çizgi



çabasını sürekli zorlayan ve o dinamizmi yakalayıp o heyecanı sürdürmeye çalışan bir sanatçiyim.

**D.Ö.: Yaptığımız enstalasyon, performans vb. işlerinizle sanatla ilgisi olmayan izleyicilerden ne tür tepkiler alıyorsunuz?**

**M.K.:** Aslında benimle konuşabilen, bana yaklaşan ya da benim yaklaştığım insanlara ben de soruyorum bazen yaptığım çalışmalarını, hiç ilgisi olmayan insanlara da soruyorum. Onların algılarında, onlar üzerinde bıraktığım izlenimleri arıyorum. Olumsuz bazı şeyler olduğu zaman dahi -ki bazı işlerimin çok sert bir anlamda, insanları irrite eden yönleri var- izleyici ile iletişimi, izlenimlerini önemsiyorum. Bazı işlerde de insanlarla beklediğimden çok daha fazla uyumlu olduğunu gördüğüm işlerim var. Konuştukça insanlarla bu tip sorunlar olsa da bunları aştığımızı görüyorum. Çünkü konuştuğum, işi izah ettiğim, işin düşünsel alt yapısını arka planını anlattığım zaman kendileri de teşekkür ediyorlar. Çünkü kendi insanımızın sorunları üzerinden çıkış yapıyorum. Kendi insanımızın problemleri üzerinden çıkış yaparak hareket etmeye çalışıyorum. Onların dünyası dışında olmadığımı ama farklı bir dilde, günümüz sanat dünyasının diliyle bir anlatım dili, bir anlatım yapısı oluşturup sunmaya çalışıyorum. Mesela performanslarda olsun, enstalasyonlarda olsun hatta tuval resimlerinde olsun, tuvallerdeki figürlerde de günümüz sorunlarına değinen, onlara dokunan bir yönü toplumla ilişkili, bir yönü kendimle ilişkili, yakın çevremle ilişkili, kendi iç dünyamla ilişkili yönler var. Bu yönlere dikkat ederek insanlara da anlattığım, onlarla paylaştığım zaman demek böyle olabilirmiş, şimdi daha iyi anladık, böyle düşünmüyorduk ama biz sizin söylediklerinizle farklı düşünmeye başladık, gibi cevaplar duyuyorum.

Ama bununla beraber, benim yapmış olduğum birtakım yorumların ötesinde beklediğimden daha farklı düşünceler, farklı tepkiler de gelebiliyor. Çok enteresan algılar gelişebiliyor. Yani sanat dünyası içinde gördüğün birilerinin çok gereksiz bir tepkisiyle karşılaştığın bir çalışmada, sanatla çokta iç içe olmayan bir başka insanın söylediği sözü yan yana getirdiğimde algının çok farklı olduğunu görüyorum. Çünkü dışarıdaki insan bazen çok daha doğruyu yakalıyor. Çok daha bağımsız düşünüp, çok daha rahat sözünü söyleyebiliyor. Bağımsız olup herhangi bir yerde kendini kısıtlamadığını söyleyen bir takım sanat dünyası içinde yer alan bazı kişilerin, bazı kimliklerin, daha kısıtlı, dar eleştiriler içerisinde olduklarını da görebiliyorum. Sadece ben değil tabi çevremdeki

insanlarla da bunları paylaşıyorum. Onun için dışardaki insanlarla, halkımızla, toplumumuzla ben bunları paylaşınca onlardan daha farklı elektrik alabiliyorum, daha farklı, daha doğru iletişim kurabiliyorum. Sanat dünyasından da çok iyi destekler aldım. Çok iyi etkiler oldu, çok doğru tepkiler aldım ve onları da dikkate alıp kendime bir yön çizmeye çalışıyorum. Gelen eleştirileri kendi içinde değerlendirip birtakım süzgeçlerden geçirip onların işlerimde yerinin nasıl olup olmayacağını tartmaya çalışıyorum. Bunları da dikkate alıyorum bu anlamda.

**D.Ö.: Çalışmalarınızın kavramsal ekseninde izleyici ile olan ilişkisini genel olarak nasıl değerlendiriyorsunuz? Sizce bir sıkıntı var mı?**

**M.K.:** İzleyici ile olan bağlantılarında çokta bir sıkıntı yok. Çünkü yaptığım birçok iş medyada da geniş yer bulabiliyor. İnsanlar evlerinde, haber bültenlerinde, sanat programlarında ya da batılı yayınlarda bunları gördükleri zaman beni arayıp tebrik edenleri de biliyorum. Çok sert işlerimde beni arayıp çok güzel olmuş, çok ilgi duydum diyen tanıyan tanımayan insanlarla da diyaloglarım oldu bu anlamda.

**D.Ö.: Bu anlamda problem olduğunu düşünmüyorsunuz yani.**

**M.K.:** Çok büyük bir problem olduğunu düşünmüyorum. Ama onlarla doğru diyalog kurmak önemli.

**D.Ö.: Aslında bir anlamda şunu söylemek istemiştim. Bu sanat mı? Gibi sorular gündeme gelebiliyor zaman zaman.**

**M.K.:** Bu sanat mı? Zaten belki bazı işlerde bunu da arıyoruz. Sanatın sorgulanmasını arıyoruz. Onu sorgularken orda verilmek istenen mesajın belki de daha doğru verilebileceğini zaman zaman düşünebiliyoruz.

**D.Ö.: Biraz önce sanat eğitiminden bahsetmiştik, oradan yola çıkarak, akademik anlamda sanat eğitimi güçlendirecek unsurlar olarak, galeriler ve müzeler ile ilgili ne söyleyebilirsiniz?**

**M.K.:** Müzeler, galeriler çok önemli, öğrenci üzerinde de çok etkili. Sanatla ilgili eğitim veren her birimin galerisi ve müzesi olmalı.

**D.Ö.: Ama pek çoğunda yok ve bu büyük bir eksiklik olarak duruyor.**

**M.K.:** Çoğunlukla yok evet. Galeri olarak kullanabildikleri birtakım mekanlar var da gerçek anlamda üniversitelerin, bir öğrencinin bir galeri böyle olmalı diyebileceği bir mekân mı ona bakmak gerekiyor, o zor. O tip yerler çok az. Müzeler ise onlarda çok fazla değil. Halbuki üniversitelerin müzesi olmalı, belediyelerin müzesi olmalı, bu sadece kent müzesi değil tabi kent müzesi yapıyorlar sadece şehirle ilgili birtakım bilgiler veriyorlar. Ama müze anlamında çağdaş sanatlar müzemiz olmalı, eğer daha geçmişe dönük klasik sanatlarla ilgili birtakım müzeler varsa onlara da yer verilmeli. Eğitim içerisinde zaten bunlar olması gereken şeyler. Bir öğrenci eğitim aldığı kurumda birtakım sanatçıların resimlerini, çalışmalarını, heykellerini, üç boyutlu işlerini sadece fotoğraflardan, kataloglardan, kitaplardan görmemeli ya da ekranda izlememeli. Onu bizzat gidip görmeli, bizzat yaşamalı onu. Bir enstalasyon bir yerde belli boyutlarda olup kurulmuş olmalı, öğrenci onu görmeli. Videoları kurum içerisinde sık sık izlemeli, görmeli. Çok devasa boyutlarda demiyorum ama eğitime yeterli diyebileceğimiz bir düzeyde birtakım eserlerin yer aldığı müzeler olmalı. Müze koleksiyonları olmalı. Çünkü orijinali hiç değilse görmeli. Uluslararası anlamda başarı getirmiş, eserlerini almak, onların yapıtlarına müzelerde yer vermek bu çok zor imkansıza yakın bir durum. Ama onlar için de yurt dışına çıkmalı ya da Türkiye'ye onlardan bazı koleksiyonlar getirilip sık sık sergilenmeli. Türkiye son zamanlarda bu anlamda birtakım çalışmalar gerçekleşiyor. Yeterli mi? Yeterli değil tabi.

**D.Ö.: Türkiye'de açılan müzeler arasında sizin dikkatinizi çeken müzeler var mı? Yapılanması vb. durumları ile.**

**M.K.:** Bunların daha ileri boyuta gitmesi gerekiyor. Daha güçlenmesi lazım. Özellikle devlet desteğinin bunlara çok daha üst boyutta yansımaları lazım. Kurumlar bunlara daha önem verip büyütmeli, genişletmeli. Müzeler küçük şehirlerde de olmalı, küçük üniversitelerde de olmalı. Güzel Sanatlar Liseleri var. Belli boyutlarda yapılabilirse Milli Eğitim'inde bunlara önem vermesi gerekir. Çünkü Güzel Sanatlar Lisesi'ndeki öğrencilerin bu tip eksikliği çok büyük. Onun dışında da Güzel Sanatlar öğrencilerine müzeler gezdirilmeli bu programlarına alınmalı. Bu program kapsamında öğrenciler orijinal eserler görmeli. Bir yapıtın orijinalini görmek başka bir şey, onu kitap sayfalarında, kataloglarda izlemek oralarda takip etmek başka bir şey. Müzelerin en

önemli özelliklerinden birisi de bellek oluşturuyorsun. Yaşadığın dönemi, geçmiş dönemden birtakım yapıtları da müzene alabiliyorsan almalı ve geçmiş, bugün, geleceğe bellek oluşturmalı. Yaşayan sanatçıların işlerinin belleği tutulmalı. Her iş müzede olabilir mi bence olmaz. Her yapıt müzeye girmeli mi bence girmemeli. Onun için müzelerin kuralları da olmalı. Yani müze yaptım her yeri kapladı bu değil. Müze niteliğine uygun ve ülkemizin sanatçı yapısını doğru yansıtabilecek doğru anlamdaki işler devreye girmeli. Kendi galerileri olmalı kendi ürettikleri işleri sergileyebilmeliler. Her şeye rağmen.

**D.Ö.: Ama bu yapıya birçok üniversite sahip değil. Belki yeni yeni kuruluyor diyebiliriz.**

**M.K.:** Ama dünya başka, gelişmiş ülkelerde bu durum farklı, bizde farklı. Her şeye rağmen bizim sanatçı yapımız iyi bir düzeyde. Yani nitelikli işler üreten sanatçılarımız var. Bireysel gayretlerin burada çok önemi var. Devlet desteği bu konuda artırılmalı ve güçlenmeli. Çünkü bir ülkenin gelişmişliğinin en önemli noktalarından, en önemli çizgilerinden, ana hatlarından birisi de kültürün ve sanatın üst düzeye çıkması. Uluslararası boyutta kendi disiplinleri içerisinde söz sahibi olması. Yani sanat kendi disiplinleri içerisinde, işte çağdaş Türk sanatının kendi disiplinleri içerisinde farklı disiplinler olarak uluslararası boyutta etkin rol oynaması ülkemiz açısından da çok önemli. Bize ait olan birtakım değerlerin, birtakım tartışmaların, birtakım sorunların ya da kendimize ait olan önem verdiğimiz birtakım çizgilerin, renklerin, boyaların, biçimlerin, nesnelere her ne ise, neyiz varsa onların uluslararası boyutta yer alması lazım. Ses getirmesi lazım. Onun için ulusal ve uluslararası boyutta sanatçı kimliğine ulaşmak için eğitim sistemine ve eğitim sistemindeki eğitimcilerin belirli bir seviyeye çıkması ne kadar önemli ise onları besleyecek, onları destekleyecek hem öğrenciyi hem öğretmenleri destekleyebilecek, onların bilgi dağarcıklarını artırıp, onları cesaretlendirip daha farklı işler üretmesine katkıda bulunacak olan müzeler, bu anlamda çok değerli. Ve kendi ürettikleri işleri de sergileyebilip insanlara sundukları galeri mekanları çok önemli. Çünkü sözünü söylüyor. Nerede söz söyleyecek. Ben yaptım benim sözüm evde, ben yaptım benim sözüm atölyede. Ama ben yaptım değer bulundu falanca müzeye alındı çalışmam, bu çok değerli.

**D.Ö.: Üniversitelerin Güzel Sanatlar Fakültelerini değerlendirdiğimizde, Atatürk Üniversitesi GSF’de bir müze açıldı, 2016 yılında. Bu süreç sizin**

**Dekanlığınız döneminde oluştu. Bu müzenin kurulum aşamaları, amaçları, yapısı hakkında, kısaca bu fikrin oluşma ve olgunlaşma aşaması nasıl oluştu?**

**M.K.:** Müzenin fikri 2002-2003 gibi o yıllarda ben, Bünyamin Özgültekin, Tahsin Parlak üçümüz bu bulunduğumuz kompleks bina yapılırken, inşaat halindeyken dışarıda konuşuyorduk. Bu konuşma sırasında filizlendi. Bu konuşmadan sonra bu fikri ben dekanımıza sundum. Oda yaklaşık bir ay sonra bunu hemen hareketlendirelim dedi. Ben İstanbul’la birtakım görüşmelerde yaptım. Sanıyorum o zaman Devrim Erbil’di. Bu çok iyi olur bunu destekleyelim gibi dekan hanımla Devrim hocanın bir konuşması olmuş. Oradan geldikten sonra biz bunu çalıştık. O zaman 35 kadar iş bağış aldık. Yazışmalar yapıldı 35 kadar iş bağışı geldi. Ve müzeye doğru ilk adım sergisini açtık. Bu da müzenin tohumuydu. GSF binasının hemen alt katında gelen eserlerin yani müze koleksiyonunun sergilenmesini gerçekleştirdik. Dış açık mekânda da bizim kendi fakültemize ait öğretim elemanlarına ait işleri sergiledik.

**D.Ö.: Şu anda müzedeki mevcut eser sayısı kaç?**

**M.K.:** Benim bıraktığım zaman 2016’da müzenin açılışından birkaç ay sonra ayrıldım. O zaman 430-440 civarında idi. Bunların tamamı bağış. Bunların 30 tanesi sempozyumda üretildi. O rakama yakın bir rakamda Erzurum da hem Eğitim Fakültesi hem de Güzel Sanatlar Fakültesi’nde görev yapan sempozyuma katılan arkadaşların yapmış olduğu işler dahil oldu. O işler Rektörlük adına üretilmişti. Sonra Rektörümüz Prof. Dr. Hikmet Koçak onları müzeye bağışladı. Ve açtığımız bu müze koleksiyonun içinde yer aldı.

**D.Ö.: Müzedeki koleksiyon yapısını değerlendirecek olursak, hangi dönemleri kapsıyor? Çağdaş sanat müzesi diyebilir miyiz bu müzeye?**

**M.K.:** Evet. Resimde En geriye gittiğimiz Bedri Rahmi Eyüboğlu var. Ondan da öncesine gittiğimizde Burhan Doğançay’ın babası Adil Doğançay’ın işleri var. Burhan Doğançay onları bağışlamıştı. Burhan Doğançay’ın bildiğim kadarıyla 9 tane işi var. İki tane de babasına ait iş bağışlamıştı. Onların bir tanesi yanılmıyorsam 1945 yılına ait, bir tanesi de 1957’ye ait. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun bir çalışması var. O da Erzurumlu olup Mimar Sinan’da Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencisi olan bir sanatçımız var. Onun koleksiyonundan bize bağışlandı Bedri Rahmi’nin işi.

**D.Ö.: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ndeki müzeyi, Karadeniz, Doğu ve Güneydoğu Bölgesindeki üniversiteler açısından değerlendirdiğimizde bu bölgede tek sanırım değil mi?**

**M.K.:** Öyle görünüyor. Ona rakip Erzincan çıkacak.

**D.Ö.: Öğrencilerin müzeye ilgisi nasıl?**

**M.K.:** Öğrencilerin teşvik edilmesi, öğrencilerin oraya yönlendirilmesi gerekiyor. İllaki öğrenci için çok önemli o müze. Çünkü müzede çağdaş Türk resminden yaşayanlardan ve hayatını kaybetmiş olanlardan önemli isimler yer alıyor. Bu anlamda önemli bir koleksiyon var. Onun dışında çağdaş heykeller var, onun dışında fotoğraf sanatçılarımızdan bir grup fotoğraf işleri var. Ayrıca karikatürler var uluslararası anlamda bir grup karikatür başışı var. Onu da müzenin içine dahil ettik. Video Art'lar var. Bu anlamda müze iyi bir çeşitlilik ve geniş seri oluşturuyor.

**D.Ö.: Müzeyle ilgili gelecekte başka projeleriniz var mı?**

**M.K.:** 22 Mayıs 2016 da müzenin açılışını yaptık. 50'nin üzerinde sanatçı, eleştirmen, koleksiyoner, galerici ile açılışı gerçekleştirdik. Heyecanlı, güzel, coşkulu, bir açılış oldu. İnşallah bundan sonra o heyecan ve coşku devam eder. Biz orada devam edebilseniz, Milli Eğitim ile bağlantı kurup ilk ve orta öğretim öğrencilerini programlar dahilinde çağırıp, onların üretimlerini gerçekleştirip müzemizde tutacaktık o işleri. Ona göre de fiziki şartları hazırlamıştık.

**D.Ö.: Şu anda devam etmiyor mu müzeyle ilgili o projeler?**

**M.K.:** Çok takip edemiyorum ama her yönetimin kendine dönük bir programı var. Onlara da o anlamda saygı gösteriyorum tabii. Ben o zaman dekan olarak atandığımda, daha önceki dönemlerde de sık sık bunu dile getiriyordum gelen yönetimlere bende içinde yer aldım zaten birçok yönetimin. Ama ben kendi inisiyatifim olduğu zaman doğrudan müzeye etki ettim. O zamanki Rektörümüz Prof. Dr. Hikmet Koçak'ta ona katkıda bulundu. O konuda dönemimdeki yönetime de bu anlamda teşekkür ederim. İki yıl içinde biz bu müze alanını 2.500 m<sup>2</sup>'ye çıkarttık. Mekânı değiştirdik daha çağdaş algılar oluşturan bir koleksiyon mekanına kavuşturduk müzeyi. Onun için o anlamda da bize destek veren yardımlarını her zaman yanımızda tutan arkadaşlarıma da teşekkür ediyorum.

**D.Ö.: Peki bu konuda gelecekte başka projeleriniz, çalışmalarınız var mı?**

**M.K.:** Şu anda Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi'nde Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı görevine yeni başladım. Üniversite Rektörümüz Prof. Dr. Akın Levent ile de konuştum. Şimdi orada bir müze faaliyetine başladım. Orada 22 Ekim'de müze temeli de atılan bir bina var. Sayın Binali Yıldırım Beyin de katılımıyla müze ve kütüphane temeli atıldı. Müze içerisinde de sanırım yapacağımız çalışmalar yer alacak.

**D.Ö.: Günümüz müze örneklerinde Müzeye bağlı farklı aktivite ve etkinlikler yapılıyor. Bu tarz bir şeyler düşünüyor muzunuz?**

**M.K.:** Evet. Çünkü müzenin yaşaması için müzenin diyaloglarının sürekli olması lazım. Bağlarının sürekli halkla, öğrenciyle toplumla iç içe olması lazım. Toplumun ilgisini oraya yöneltip insanların müze içerisinde gezip orada vakit geçirmelerini sağlamak lazım. Bu hem toplumsal eğitim açısından önemli hem de öğrenci eğitimi açısından çok önemli. Erzurum'daki müzeye de Erzincan'daki müzeye de düzeyli bir destek olabileceğini düşünüyorum. Hem üniversite yönetiminin hem de sanatçıların desteğinin olacağını düşünüyorum. Çünkü bağışlarla ve çalıştaylar ile bu müze oluşturulacak.

**D.Ö.: Peki Atatürk Üniversitesi'nin dışında, başka üniversitelerin fakültelerinde müze örnekleri var mı?**

**M.K.:** Türkiye'de bazı üniversitelerde var ama yeterli mi? Bence sayı çok düşük. Çok dikkatli olmak lazım müzeyi kurarken resmi kayıtları doğru almak lazım. Çünkü oraya bağış yapan sanatçıların o hakkını korumak lazım. O anlamda ciddi bir müzecilik yapmak gerekiyor. Koleksiyonu koruma anlamında, sanatçıların haklarını korumak anlamında çok önemli. Zaman zaman da bağışta bulunan sanatçıları, kente, üniversiteye davet etmek müzeyi de görmelerini sağlamak onları onore etmek gerekir.

**D.Ö.: “Baksı Müzesi”ni genel olarak değerlendirecek olursanız neler söyleyebilirsiniz?**

**M.K.:** Baksı müzesi doğru ve önemli bir örnek oluşturuyor. Çünkü hem kentten uzak hem de büyük kentlerin, çekim merkezlerinin çok uzağında. Kendi bulunduğu kentinde çok uzağında ve bir köyün arazisi üzerinde yapılmış, uluslararası çağdaş bir müze. Kendi içinde baktığında çok kontrast bir ayırım var. Uluslararası Çağdaş Müze ve



olabilecek en geleneksel yerde duruyor. Türkiye'nin en derin noktalarından birinde. Bu açıdan bakınca aslında bir kırılma noktası olarak ta bakabilir miyiz diye de düşünüyorum bazen. Ama bu bölgenin ihtiyacı mı, aslında müze Türkiye'nin bir ihtiyacı bu ayrı bir konu. Bu gölgede önemli bir sanat merkezi, çekim merkezi oluşturabiliyor. En önemli noktalardan birisi yaşaması ve yaşadıkça da kendine yakın etkilerde farklı müzelerin oluşmasını cesaretlendirmek, onlara da güç verme adına da bir önem arz ediyor.

**D.Ö.: Peki “Baksı”nın yapılanmasını nasıl değerlendiriyorsunuz? Çağdaş sanat müzesi diyebilir miyiz? Ya da başka bir şey?**

**M.K.:** Bir üstten bakmak lazım müze olarak Baksı'ya çünkü içinde çağdaşları da barındırıyor. Geleneksel dokuyu da barındıran bir yönü var. Bulunduğu yere de hitap edip aynı zamanda uluslararası platformda ses veren bir yönü var.

**D.Ö.: Sanata kamu desteğinden bahsedecek olursak siz kendi çalışmalarınızda bağlı olduğunuz üniversiteden veya başka bir kuruluştan destek veya sponsor vb. alıyor musunuz?**

**M.K.:** Elbette o olmadan olmuyor. Çünkü benim yaptığım çalışmalar çok büyük boyutlu, bir tuval resminde buna çok ihtiyaç duyulmayabilir. Ama bir enstalasyon, bir yerleştirmede buna çok ihtiyaç duyuluyor. Büyük boyutlu işlerde buna çok ihtiyaç duyuluyor. Çünkü bunlar sponsor desteği maddi destekle yürütülebilen, sürdürülebilen çalışmalar. Onun için özellikle kendi üniversitemde yani Atatürk Üniversitesi'nde bulduğum destek belki de burada uzun yıllar kalmamı sağladı. Onun için burada geçmiş bütün yönetimlere bu anlamda teşekkür ediyorum. Atatürk Üniversitesi sanata destek anlamında örnek ve lider bir kurum o anlamda. Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi de bu anlamda açılımlar yapmaya başladı şu anda oradan da çok ümitliyim.

**D.Ö.: Özel anlamda sponsor olan kişilerle bağlantınız nasıl? Çağdaş sanatta sponsorluk kavramı çok önemli bir durumda. Sponsorların etkisi nasıl sizin işlerinizde.**

**M.K.:** Özel anlamda şirketlerin ya da koleksiyonerlerin sponsorlukları Türkiye'de kısıtlı tabi. Daha geniş daha etkili olmalı. Devlet onlara teşvikini daha güçlendirmeli belki de. Bugüne kadar verilen birtakım teşvikler oldu. Ama benim kendi yaptığım işlerin arka kısmında devlet sponsorluğu bulunmakta. Belli bir oranı da daha az oranı da özel sponsorluklarla geliştirdi. En son İzmir'de yaptığım bir iş vardı. Bir otelin içinde

gerçekleştirdiğim bir çalışma vardı geçen yıl. Onlar o işi aldılar. En son orada ve bazı performanslarda da daha küçük sponsorluklar zaman zaman aldım. Ama devlet kurumlarından daha güçlü destekler aldım.

**D.Ö.: Sizin kamuda, Mecliste de sanırım bir enstalasyonunuz vardı.**

**M.K.:** Büyük Millet Meclisi'nde evet 2010 yılında, Meclisin kuruluşunun 90.'ıncı yılında gerçekleştirdiğim büyük boyutlu bir enstalasyonum var.

**D.Ö.: Hala orada mı?**

**M.K.:** Geçici bir süre için yapılmıştı. Zaten o enstalasyonun anlamı da onunla bütünleşiyordu. Benim enstalasyonların çoğu “doğar, yaşar, ölür” mantığında yer alıyor.

**D.Ö.: Bunun sizin sanat bağlamınızla mı ilgisi var?**

**M.K.:** Evet var tabi. Birtakım işlerimi de kalıcı kılmak istiyorum. Onlardan birisi de Atatürk üniversitesi Sürekli Eğitim Merkezi'nde yer alıyor. Orda da yine kürelerden oluşan bir enstalasyonum var. Onlar kalıcı işler. Büyük Millet Meclisi'ndeki çalışma hem etkili güzel bir iş olmuştu. Hem de sosyal medya da ya da diğer medya birimlerinde geniş yer bulmuştu. Ama kimi zaman bunu suistimale çalışan bazı durumlarda oluştu. Kendi çalışmalarımın, o çalışma döneminin günlüğünü oluşturuyorum. Ya o sırada yazıyorum. Ya da notlar alıyorum sonradan toparlıyorum. Kitaba dönecek bu notlar. Bazıları da orada yer alacak yani Meclis'te enteresan bazı olaylarda oldu yani. O dönemde Meclis başkanlığına, Büyük Millet Meclisi yönetimine teşekkür ederim. Çünkü o yönetim beni davet etmişti. Hem çalışmaya desteklerini verdiler hem de yanımda yer aldılar.

**D.Ö.: Peki bugün uluslararası sanat ortamında, Türkiye sanatçıların söz sahibi olduğunu söyleyebilir miyiz?**

**M.K.:** Aslında bizim sanatçılarımız bu anlamda iyi işler üretiyorlar, sağlam işler üretiyorlar. Bu anlamda çok iyi sanatçılarımız var. Uluslararası anlamda etkin olan isimler var ama daha ileri boyutlara taşınmalı. En önemli unsur burada devlet desteği. Devlet desteği çok önemli çünkü diğer özel birimler bu anlamda özel şirketler ya da koleksiyonerlerin destekleri sınırlı kalıyor. Aslında onların teşvikini artırabilecek yeni tedbirler yeni önlemler alınmalı, destekler verilmeli. Sanatçılar yurt dışına çıktığında desteklenmeli ki uluslararası ortamda daha etkin daha güçlü olarak yer alsınlar. Yoksa biraz kendi içimize kapalı olma durumumuz var. Tabi çok iyi, çok güçlü sanatçılarımız

var. Uluslararası sanat platformundan uzak olmayan onlardan geri olmayan hatta zaman zaman onlardan ileri düzeyde olan sanatçılarımız var. Bunu biliyorum ve inanıyorum ama birtakım desteklerin de olması gerekiyor ki bunlar seslerini daha çok getirsinsin.

**D.Ö.: Bienallerle ilgili genel olarak ne düşünüyorsunuz? Bugün çağdaş sanat ortamında söz sahibi olan bir sanat etkinliği olarak düşündüğümüzde, özellikle İstanbul Bienali ile ilgili ne düşünüyorsunuz?**

**M.K.:** Bienaller büyük kitleleri çeken önemli bir etkinlik. Büyük kitleler ilgi gösteriyor. Büyük kitleler orada bazen birkaç gün gezebiliyor, inceliyorlar. Metinlerini okuyorlar, düşüncelerini alıyorlar. Birbirleriyle paylaşıyorlar, sosyal medyada paylaşıyorlar bu anlamda tabi ki çok önemli. İstanbul Bienali'nin dışında başka etkinliklerimiz de olmalı.

**D.Ö.: Paralel etkinlikler gibi mi? Onlar oluyor son yıllarda.**

**M.K.:** Ama daha güçlü olmalı. Hatta İstanbul Bienalini daha ileriye taşıyabilecek düzeye gelmeli. Onun dışında da bu bienali oluşturabilecek bir yapı olmalı, bir başka bienal daha gerçekleştirilmeli. Bu uluslararası anlamda da çok etkin olacak duruma gelmeli. Bienallerle ilgili çok sancılı, çok sıkıntılı süreçte var çok eleştirilen yönleri de var. Tabi ki birtakım etkinlikler eleştirilecek. Ama eleştirileri bienal yönetimleri ne kadar dikkate alıyor ne kadar almıyor, o konuyu çok irdelemedim. Bienalleri ben gidip izlerim, gezerim ama bugüne kadar bir bağlantımda olmadı, bir teklifte gelmedi. Hatta bienalin birisine ben bir çalışma vermiştim. Teklifte bulunmuştum yani önerim vardı Yerebatan Sarnıcı'nda yapmak üzere. Orada kabul olmadı, iyi ki olmadı. Çünkü sonradan Yerebatan Sarnıcı'nın ben bütün alanını kullandım. Orada küçük bir alanda, dar bir alanda, belli bir metrekaresinde bir çalışma gerçekleştirecektim ama sonrasında bulduğum bir imkanla Yerebatan Sarnıcı'nın 4/3'ünü kullandım.

**D.Ö.: Kendi imkanlarınızla mı?**

**M.K.:** Üniversitenin desteği ve İstanbul Büyükşehir Belediyesinin desteği oldu.

**D.Ö.: Bienallerin sanat piyasasıyla ilişkisi hakkında ne düşünüyorsunuz? Genel anlamda bienallerin sanat piyasasını etkilediğini şekillendirdiğini söyleyebilir miyiz?**

**M.K.:** İster istemez zorluyor ister istemez kendi sözünü söylüyor. Birtakım isimlere destek veriliyor. Ama bunların piyasa ile ilişkileri ne oluyor ne olmuyor, bununla ilgili çokta fazla bir çalışmam ve merakım olmadı. Bienal yöneticileri, bienal küratörleri daha dikkatli daha titiz olmalı diye düşünüyorum. Daha iyi araştırma yapmalı. Çünkü eleştirilerden kimisi şuydu. İşte belli kimlikler, belli sanatçılar, belli yerde, belli düzeyde bazı şeylerle sürekli kendi iç döngüsünü oluşturduğu yönünde. Birde katılımcı sayısını daha farklı boyutlara çekip, daha dinamik bir yapıya ulaşabilirler bu anlamda. Türkiye’de ki bienallerde de bir kısır döngü söz konusu. Hatta bu yönde de eleştiriler var. Aslında eleştirileri de zaman zaman dikkate alıp zenginleşmeyi sağlamak gerekir.

**D.Ö.:** Türkiye’den katılan sanatçıların sayısı ile ilgili ne düşünüyorsunuz?

**M.K.:** Aslında bir yerde çok önemli, bir yerde de değil. Orda ele alınan kavramın nasıl ifade edildiği önemli. Ne tarz bir anlayışın sergileneceği, etkinliğin sürdürüleceği önemli. Bu anlamda verilebilecek karar işte o küratörler ve yönetimle ilgili bir durum. Ama tabii ki ben Türk sanatçıların daha fazla katılımını tercih ederim. Ama dışarıdan uluslararası boyutta etkin isimlerin gelmesi hem bizim izleyicilerimiz açısından hem de sanatçılarımız açısından önemli. Fakat Türk sanatçılarının da bir ağırlığının sayıca ve nitelik bakımından olması önemli.

**D.Ö.:** Peki bienaldeki işlerle ilgili ne düşünüyorsunuz? Zaman zaman Video-Art’ların veya kavramsal işlerin yoğunlukta olması eleştiriliyor. Bu konuda ne söyleyebilirsiniz?

**M.K.:** Zaman zaman tuval resimlerini de sergiliyorlar. Bu bienallerde konseptle ilgili bir durum. O işin mantığı, işin düşünsel alt yapısı nasıl planlanıyorsa onunla ilişkili bir yönü var. O küratörün o günkü karar verecek organın ne yapmak istediği ile ilgili bir yönü var. Orda bir çeşitlilik mi olacak yoksa belli bir tekniğin, belli bir anlayışın öne çıkması mı söz konusu olacak. O anlamda eleştiriyi biraz daha dikkatli kullanmak gerekiyor.

**D.Ö.:** Çağdaş sanatta işlerin tekrar etmeye başladığı, sıkıcılığı vb. gibi genel eleştiriler gündeme geliyor. Tabii bu tuval resminde de zaman zaman karşımıza çıkan bir durum. Acaba bienaller bir çıkmazda mı, böyle değerlendirebilir miyiz?

**M.K.:** Zaman zaman bahsettiğiniz anlamda durumlar söz konusu olabilir fakat, sanat her zaman dinamiktir bana göre. O dinamizmi oluşturacak, dinamizmi harekete

geçirecek dinamikler önemli orada. Yani sanatçıları teşvik edecek, toplumu teşvik edecek, küratörleri, galericileri teşvik edecek, koleksiyonerleri teşvik edecek dinamikler çok önemli o anlamda.

**D.Ö.: Bienallerde olsun, sergilerde olsun, sanat ortamında oldukça etkili hale gelen küratörlerle ilgili ne düşünüyorsunuz? Çok gerekli mi? Olmalı mı? Olmamalı mı?**

**M.K.:** O işin doğasında olan bir durum. Kimisi çok etkin çok pratik, çok etkili ekipler oluşturabiliyorlar. Kavramlar üzerinde daha söz sahibi olabiliyorlar bu anlamdaki etkinliklerde. Kavramları üretirken belki de doğru noktalara temas ediyorlar ya da kimisinin arkasında birtakım etkin gruplar etkin güçler var onlarında desteğini alanlar var. Böyle iki tane farklı yön ve açı var. Bu açıdan baktığımız zaman sıkıntılı olan yönleri var. Destek söz konusu. Birtakım desteklerle, korumalarla geliniyorsa bu bir sorun. Ama kendi çabasıyla, kendi gücüyle aldığı destekleri de doğru kullanarak bir yere gelmişse onu da taktir etmek gerekir. Ama duyumlarımız kadarıyla bu anlamdaki diyaloglarda birtakım yerlerin desteğiyle yükselmek çok ta sağlıklı bir şey değil.

**D.Ö.: Güncel sanat ortamını değerlendirecek olursak neler söyleyebilirsiniz?**

**M.K.:** Şimdi güncel, Günümüz sanatında, benim anlayışım paralelinde de söyleyeyim onu. Hem bireylerin kendi iç sorunları var. Hem de toplumsal sorunlar var. Dünyayı ilgilendiren sorunlar var. Çünkü dünyanın hangi köşesinde yaşarsanız yaşayın mutlaka bu sorunlarla karşı karşıya geliyorsunuz. Haberdar oluyorsunuz. Artık iletişim dünyasındayız. Onun için herkes etkileniyor. Bu açıdan baktığımızda sanatçının kendi iradesi, özgür iradesini hiç unutmamak gerekiyor. Çünkü sanatçı olaylardan etkilenirken kendi bireyselliği üzerinden de hareket ediyor. Ama burada toplumu da dikkate almak lazım. Toplumsal olaylar üzerinden çıkışla bir hareket tarzı oluşturursa o zaman toplumla insanlarla daha farklı bir diyalog, daha farklı bir etkileşim kurabilir. Güncel sanatta da en çok geçmişte tarihsel olaylardan tutun bugüne kadar birtakım yaşanılanlar üzerinden bir eleştirel durum oluşturuluyor. Sanatçının eleştirel bir kimliği var bu eleştirel kimlik üzerinden bir yapılanma oluşuyor. Bu bienallerde çok daha farklı etkilerle sergileniyor. Türkiye’de ki bienallerde de bu söz konusu fakat tek taraflı olmamalı. Bazen bir kavramı ele alırsınız. Yaşanılan bir olay üzerinden çıkış yapılan bir kavram olabilir. Yaşanmış bir olay üzerinden gerçekleşen bir durum söz konusu olabilir. Bunu ele alırken bir başka

sanatçı, diyelim ki beş sanatçı bununla ilgili birbirlerine yakın etkilerde iş üretirken, bir başkası da onlara karşıt iş üretebilir. Bizde yapılan bienallerde böyle bir sorun olduğunu düşünüyorum. Bir olay eleştiriliyor, bir düşünce eleştiriliyor, bir durum eleştiriliyor tamam doğru. Bir başkası da başka bir söz söylesin. Bazen kontrast anlayışların iç içe olmasında yarar görüyorum. Tek ses, tek söz bence biraz bu anlamda, ülkemizde yapılan bienallere böyle bir eleştiri getirmek istiyorum. Kavramı ele alma açısından, onu yorumlama açısından, onu sanat üzerinden, obje, nesne, renk, biçim her neyse onların üzerinden yorumlarken farklı yapıdaki sanatçı kimlikleri yer almıyor. Onlara bakmak gerekiyor.

**D.Ö.: Evet bienallere katılan sanatçılara baktığımızda hemen hemen aynı isimler karşımıza çıkıyor.**

**M.K.:** Bu zenginleşme olursa, bu farklılıklar gelirse o zaman doğruluk oranı, etki oranı, ilişki oranı çok daha farklı bir boyuta gelir.

**D.Ö.: Ama işte burada devreye giren kişi sanırım küratör. Küratörler hemen hemen aynı isimler üzerinde yoğunlaşıyorlar ve olumsuz yönleri ortaya çıkmış oluyor.**

**M.K.:** Bu da tartışılıyor sürekli. Başka sanatçılar yok mu eleştirisi çok geliyor. Bir küratör söylenilmek istenen sözü, kendi isteği doğrultusunda söylenilmesi istenen söz olarak arıyorsa o zaman sorun vardır.

**D.Ö.: Bienallerin, sergilerin bir kavram, bir tema çerçevesinde gerçekleştirilmesini nasıl değerlendiriyorsunuz? Bir kavram olmalı mı?**

**M.K.:** Bir kavram bir tema getirebilirsin. Ama o kavram o temaya farklı bakış açılarında yer vermek, niteliği arayarak yer vermek önemli. Birtakım sergilerde bu çok önemli değil. Diyelim ki fakültenin öğretim üyeleri sergisi yapıyorsunuz. Orada herkes farklı, kavram farklı düşünceler üzerinden ürettiği çalışmalarını sergiliyor. O tip sergilerde bu çok dikkate alınmıyor.

**D.Ö.: Peki bütün sergiler küratörlü olmalı diyebilir miyiz?**

**M.K.:** Bir yöneticisi olmalı. Ama bu küratör mü yoksa sergi yöneticisi mi olacak, küratörün orada bir kavram verip, kavram üzerinden iş üretmek gibi bir durumu da söz

konusu. Ama organizasyonlar, sergi düzenlemeler de belli bir kavramı dikkate almak çokta önemli değil.

**D.Ö.: Çok teşekkür ederim.**





### 4.3. BEDRİ BAYKAM (21 Haziran 2018, İstanbul)



Resim 104. Bedri Baykam.

**Derya Özdemir:** Bize biraz kendinizden bahsetmek ister misiniz? Birçok alanla bir arada uğraşıyorsunuz. Yazarlık, ressamlık, kısa film, uzun filmler vb.

**Bedri Baykam:** Sonuçta ben her şeyden önce bir sanatçıyım yazan bir sanatçıyım. Yayınlanmış 28 kitabım var. Üzerinde çalıştığım 12 kitabım var. Bunların bazıları yayına hazır birbiri peşi sıra yayına çıkması lazım bu sene 2-3 tanesinin. Diğerleri kimisi yakın, kimisi uzak, kimisi yarısı yazılmış ama bütün bu kitapları bir dışarı verebilmek doğurabilmek en büyük emeğimdir aralarında çok ama çok önemli kitaplarda var. Onun dışında UPSD başkanım 12 yıldır. Onun dışında 2, 5 yıldır uluslararası sanat dernekleri dünya başkanım UNESCO'ya bağlı sanat derneklerinin, UNESCO resmi partneri olan uluslararası derneklerin, Oda Tv de yazı yazıyorum 3, 5 yıldır sürekli olarak, ondan önce Cumhuriyet gazetesinde yazdım yıllarca bunun dışında birçok başka yayında da yazdım Tempo, Akşam, Siyah-Beyaz vs. gibi gazetelerde 5 yıl Fransa'da yaşadım, 8 yıl Amerika'da yaşadım 87'den beri atölyem İstanbul'da. Piramid Sanat önce bir yayınevi ve film şirketi olarak kuruldu 98 yılında Piramid prodüksiyon olarak. Piramid sanat 2006 yılında onun şubesi olarak kuruldu, Taksim'deki sanat merkezi. Onun dışında bildiğiniz gibi siyasetle çok ilgiliyim CHP parti meclis üyeliği yaptım, CHP genel başkan adayı oldum kazanmak üzereydim başka hikâyeler döndü siyasetin biraz kirli yüzü döndü. 2003

yılında, bunların hepsini detaylı anlatan kitaplarım var. Her şeyin üstünden çok hızlı geçiyoruz fakat her şeyi kitaplaştırmaya çalışan bir insanım yani Fransa’da geçirdiğim yıllar otobiyografimde var Amerika’da geçirdiğim yıllarda var. CHP genel başkan adaylığım süreci de var onun adı ‘Korku İmparatorluğu’ otobiyografimin adı. İlk 87 yılına kadar otobiyografim, 87 yılının sonuna kadar birinci cilt “Harika çocuk” ikinci cilt “Sonsuz Okyanus”. Harika çocuk cildi benim 60’lı yıllarda bütün dünyada ses getiren birçok uluslararası sergi gibi çocuk sanatçı olarak açıp dünyada işte biraz olağanüstü harika çocuk olarak görüldüğüm ve belki bu sıfatla en çok ses getiren insan olduğum yıllar. Özellikle geçmişime baktığımda başka ne ekliyim sporla çok ilgiliyim 10-14 yıldır Fenerbahçe spor televizyonunda spor yorumculuğu yapıyorum, Fenerbahçe kongre üyesiyim, Fenerbahçe’nin her maçına giderim, bu da çocukluğumdan beri 4-5 yaşımdan beri süregelen bir olay. Onun dışında bilardo severim, pinpon severim, eski çocukluk ilgi alanım olan satranca yeniden merak sarıyorum, kedilerim köpeklerim var burada gördüğümüz gibi. Özetle öz geçmişim bu.

**D.Ö.: Çalışmalarınızın siyasetle bir ilişkisi var mı? Siyasi tavrınızı çalışmalarınıza yansıtıyor musunuz?**

**B.B.:** Şimdi aşağı yukarı siyasi işler sanatımın %35 ine yakını yansıyor belki %35-40. Dev siyasi sergiler açtım 80’li yıllardan başlayarak. Daha doğrusu ilk siyasi işlerim “Amerika’da modern sanat tarihi batının bir oldubittisidir” diye San Francisco Modern Sanat Müzesi’nde dağıttığım manifesto döneminde sanattaki batı tekelciliğine karşı yaptığım resimler, kültür emperyalizmine karşı yaptığım resimler ilk politik sanat eserlerim. Arkasından Türkiye’ye geldikten sonra demokrasi için, yobazlığa karşı Atatürkçülüğü ve demokrasiyi korumak için, insan haklarını korumak için yaptığım sergiler de çok büyük. Onlar arasında çok büyük sergiler var mesela “88 Sansür ve İşkenceyi Protesto Sergisi” Evren ve Özal iktidardayken yaptım bunu. Çok zor bir olay. 90 yılında “27 Mayıs İlk Aşkımızdı” sergisi veya 94 yılında “Kuvayı Milliye” sergisi Atatürk dönemi hakkında, 97 yılında “68’li yıllar” sergisi, 68 kuşağı hakkında şu an aşağıda 50. yılı var onun 30. yılıyla ilgili de video var.

**D.Ö.: 50. Yıl sergisinin içindeydi değil mi?**

**B.B.:** Şimdi 97 yılında AKM de açmıştım o sergiyi onun açılış videosu aşağıdaki sergide yer alıyor onun dışında mesela Ergenekon süreci hakkında açtığım büyük bir sergim oldu “İçim Parçalanıyor” başlıklı daha sonra 2000’lerde. Onun dışında gezinin birinci yılında benim küratörlüğünü yaptığım bir sergimiz oldu gezinin birinci yılı hakkında o da güzel bir sergiydi. 68 kuşağının 40. yılı hakkında yine bir serginin küratörlüğünü yaptım o da 40. yılında 2008 yılında burada açtığım sergi yani siyaset çok yoğun olarak hayatımda sürekli var zaten yazdığım kitapların yarısı siyasi kitap. Devamlı beni takip eden bir siyasi, makalelerimi demeçlerimi takip eden önemli bir siyasi grup var. Yalnız CHP grubu değil genel olarak cumhuriyetçi, Atatürkçü gruplarla sürekli doğal bir ilişkiyim.

**D.Ö.: Uluslararası sanat ortamında Türkiye’nin bugünkü durumunu nasıl değerlendiriyorsunuz? Sizi uluslararası bir sanatçı olarak değerlendirebiliriz. Bu anlamda Türkiye’den bir sanatçı olarak bugünkü durumumuz hakkında neler söyleyebilirsiniz?**

**B.B.:** Benim “Maymunların Resim Yapma Hakkı” adlı kitabım çok kritik bir kitaptır ve modern sanatın neden bir batı tekelinde kaldığını, neden bir türlü açılmadığını, neden 4-5 ülkenin yalnız büyük baskısı altında yürüdüğünü ve bunun nedenlerini anlatan bir kitap, kültürel emperyalizmi anlatan bir kitap, olayın ticari boyutunu anlatan bir kitap fakat aynı zamanda modern sanatın kökenlerinin çoğunun da Güney ve Doğu ülkelerinden geldiğini hatırlatan bir kitap yani Batı sürekli olarak şu tavırda oldu modern sanat akımları yaşanırken ve kurulurken, ben başka bir kültürden bir şey alıp esinlenmişsem bu benim ufkumu ne kadar genişlettiğimi gösterir. Bu bana artı puan yazılmalıdır. Siz bana referans yapan bir iş yaparsanız tam tersine siz benden çalmış olursunuz. Yani ben yaparsam ufkumu genişletme sayılacak, siz yaparsanız derivative yani kopya sanat, türev sanat sayılacak siz benim ürettiğim bir akımla, Kübizmle, Sürrealizmle, Dışavurumculukla bağlantılı bir şey yaparsanız ben bunun hesabını sorarım. Ama ben doğrudan Okyanusya sanatı, Güney Amerika sanatı, Ortadoğu sanatı, Çin-Japon sanatı bunları kullanırsam beni ayrıca da alkışlamanız lazım bak ne güzel ufkumu genişlettim diye. Batının tavrının özeti bu. Fakat bu benim 84 yılındaki San Francisco Modern Sanat Müzesi önündeki büyük protesto çıkışıma kadar, Batı olayı o

kadar iyi korumuş, kollamış ve dünyaya kabul ettirmiş ki herkes buna böyle inanmış yani herkes bunu böyle kabul ediyordu, de facto yani. Zaten burası bir Batı alanı. Hani biz bunun içinde ne yaparsak Batı şayet bize bir gün bir lolipop verirse teşekkür etmemiz lazım. İşte biz burada zaten ancak bize müsamaha gösterildiği oranda varız. Mühim olan Batılı büyük Fransız, İngiliz, Alman, Amerikan sanatçılarının yaptığıdır. Bizlerde işte kendimizi biraz aldatıyoruz gönül eğlendiriyoruz gibi bir havada hep olay sürdü. Yalnız Türkiye ile ilgili değil, Ortadoğulu sanatçılar, Güney Amerikalı sanatçılar, Asyalı sanatçılar herkes biraz böyle baktı ve bir şekilde benim 84 San Francisco manifestom ki dünya tarihine yön veren 100 manifesto diye bir kitap yapıldı geçen gün mesela oraya benim manifestomu da almışlar. Bu tabi bana keyif verdi laf aramızda ben bunun böyle olduğunu zaten içimden biliyorum ama batının bunu böyle bilip, kabul edip yayınlaması ayrı bir şey. Şimdi dolayısıyla özetle uluslararası ortamda Türkler 80'lerden beri giderek daha büyük bir yer alıyorlar şimdi 80'lerin başında daha yeni dışavurumculuk akımının adı konmadan biraz sonra önünde de şey yaparız bakarız. Benim yaptığım ve daha sonra adına yeni dışavurumcu denilen o stildeki o resimlerin o akımın adı da 82'den sonra konuldu yani o resimler, o dönem yaptığım resimler ilk defa şunu getirdi mesela elimizde 1860 yılı imzalı empresyonist Türk ressamı işi yok, 1880 imzalı dışavurumcu Türk ressamı işi yok ya da 1907 imzalı kübist Türk ressam işi yok, 1923 imzalı sürrealist Türk ressam işi yok, 1914 imzalı Kandinsky imzalı soyut Türk ressam işi yok, 1960 imzalı pop-art işimiz yok, 1970 imzalı kavramsal sanat işimiz yok ama 1980-1981 imzalı yeni dışavurumcu işimiz var bu ilk Türk çağdaş sanat çizgisi ile Batı sanatının ilk doğrudan kesişme anı.

**D.Ö.: Bunlar sizin işlerinizdi ama başka var mıydı? Sizden sonra?**

**B.B.:** Ondan sonraki dönemde yavaş yavaş oldu. 80'den itibaren bu ilk kesişme noktasından sonra Türkiye'de siyasette şöyle değişiklikler oldu Özal'ın dışa açılması Özal ki benim en çok eleştirdiğim siyasetçilerin başında gelir ve Turgut Özal Türk parasını koruma kanununu değiştirdi ve mesela siz elinizde tuttuğunuz video aletini ithal edilmiş olarak buradan özgürce alabilir hale geldiniz veya bir fotoğraf makinesini veya yabancı bir sanat dergisine abone olabildiniz, kredi kartınızla yurt dışına çıkıp kitap satın alabildiniz veya belki para biriktirip orada 2 ay 3 ay müzeleri gezmeye gittiniz veya atölye tuttunuz resim yaptınız veya buraya Türkiye'ye ithal sanat malzemesi geldi boya geldi şimdi bunlar bugün size çok standart şeyler geliyor ama hiç standart şeyler değildi bunlar

yoktu. Tenis ayakkabısı satılmazdı Türkiye’de. Türkiye’de tenis topu satılmazdı ayrıca Türkiye’den Amerika’yı veya Avrupa’yı aramak için yazdırırdınız operatöre 8 saat beklerdiniz ki Avrupa size bağlansın yada 12 saat beklerdiniz ki Amerika’yı bağlasınlar size de oradaki dayınızla konuşun hayat böyle bir hayat şimdi Özal onu da değiştirdi en büyük telefon telekomünikasyon santrallerini kurdu ve diyelim Amerika’yı anında arama şansınız oldu veya kredi kartınızla yurt dışına çıkma şansınız oldu ben kendisine en büyük siyasi eleştirileri yapmış biri olarak bunları gönül rahatlığıyla söylüyorum yani yaptığı olumlu şeyleri de söylememiz lazım o zaman bunlar olumlu mu gözüküyordu hayır olumlu gözüküyordu o zamanki sol siyasetçilere göre ama olumluydu çünkü dünyada kendi ülkesinin kredi kartını yurtdışında kullanamayan pek ülke yoktu Türkiye dışında şimdi bütün bunlar birbirini tamamladı. Yani benim işler bunlarla eşzamanlı yeni dışavurumculukla eşzamanlı bir momentum yakaladı ve yeni dışavurumculukla ilgili Türkiye’de paneller yapıldı, benimle söyleşiler yapıldı, iyi midir kötü müdür?, Yeni midir eski midir?, Yenilikçi midir değil midir? Panelleri polemikleri yaşandı aynen Fransa ve New York’ta neler konuşulduysa Türkiye’de benzer şeyler konuşuldu ilk defa tartışma anlamında da bir eşzamanlılık yakaladık ondan sonra bu bahsettiğim Türk sanatçıların dışarı çıkışı boyaların gelişi, insanların seyahat edişi müzeler gezişiyle bu eşzamanlılık altyapısı arttı. Ondan sonra da internet geldi internette geldikten sonra şimdi artık siz şu anda bilgisayarınızdan Metropolitan Müzesi’nde hangi sergi var orada ne var burada ne var onun hakkında kim ne yorum yapmış anında takip edebiliyorsunuz ve güncel kalabiliyorsunuz dünya sanatına göre. İşte bu güncelliğin önünü açan ve çağdaş sanatın önünü açan 80’lerdi. Şimdi Türkiye’de maalesef uyanık insanlar var birçok küratör veya genç küratör kendileri 90’larda iş yapmaya başladığı için sanki Türkiye’de her şey 90’larda başladı gibi yaklaşımlar komik. Oldubittiye getirilmiş düzmece sanat tarihi anlatmaya girişiyorlar halbuki Türkiye’de sanat değişimin en tartışılmaz yoğun tüm değişimleri 80’lerde yapıldı yani benim AKM’de açtığım açılışına, aynen bienaller gibi 3 bin kişinin geldiği sergiler 83, 85, 86 ilk bienal 87. Aynı zamanda mesela Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi. Yani 4 ya da 5 tane yapıldı.

**D.Ö.: Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi ilk kavramsal işlerin sergilendiği sergi olarak yer alıyor bu konuda ne söyleyebilirsiniz?**

**B.B.:** Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi, genç sanatçıların ve çağdaş avangart sanatın grup olarak Türkiye’ye sunulduğu bienalden önce gelen 84-85’ten itibaren gelen

ilk önemli çıkışlardı sonra yeni eğilimlerde geldi vs. Şimdi burada sanat düşünceye dayalı ki benim o dönem Türk çağdaş sanatına yön veren kitabımın adı 90 yılında çıkan ve 80'lerde yazdığım bütün önemli yazıları toparlayan kitabımın adı "Boyanın Beyni", boyanın rengi değil, Boyanın Beyni çünkü Türkler genellikle hep "Ne güzel renk olarak kullanmışsınız ne kadar göze hoş geliyor" diye yalnız renkle ilgili düşünmeye alıştılar genellikle. O kitabın adı da Boyanın Beyni'ydi. Yani konu yalnız bir güzel renk kullanma işi değil konu bir beyin işi yenilikçilik işi geçmiş akımları sorgulama işi, yeni çıkış kapısı arama işi, bu bir beyin olayı anlatabilir muyum şimdi dolayısıyla bütün bu kitap bunun yarattığı tartışma ortamı, binlerce kişinin geldiği sergiler, benim gazetelerde tam sayfa birçok röportaj yapmam ilk defa bir sanatçının belki bir aktör kadar konuşulması yönetmen kadar konuşulması bir şarkıcı kadar meşhur olması falan bütün bunlar tabi Türk sanatında ve sanatın Türkiye'deki kitlesel algısında kapılar açtı. Gençlerin demek ki ben illa akademisyen olmadan da çağdaş sanatçı olabilirim, üstelik uluslararası çağdaş sanatçı olabilirim umudunu içlerinde yaktı böyle bir şeyin olabileceği böyle bir duruşun olabileceği ilk defa görüldü kanıtlandı. Benim o ısrarıma ve duruşuma verdiğim örneğe dayalı olarak Amerika'ya taşınan, Avrupa'ya taşınan yalnız profesyonel resim yaparak yaşayacağım diyen birçok insan bunu bana söyledi zaten sonra. Mesela sana güvenip gittik senin örneğinden yola çıkarak gittik şeklinde. Şimdi Türk çağdaş sanatında bu Batıyla eşzamanlılık anlattığım şekilde 80'lerin başından itibaren geliştiği için ki bu bütün bu saydığım grup sergiler de 80'lerde. Bienalde 87 bizim uluslararası 86'lar derneğini kuruluşumuzda 89. Yani 80'ler bittiğinde bienaller başlamıştı, UPSD kurulmuştu, küratörlü sergiler yapılmıştı, yeni dışavurumculuk ve onun bütün tuvali a'dan z'ye zelzeleye uğratan devrimleri yapılmıştı yani resimlerde fotoğraf, kolaj, grafiti, seks, politika her şeyin özgürce kullanıldığı işler devreye girmişti. 1. İstanbul Bienali'nde özellikle yine kullandığım neon, su akıtmaları, fotoğraf büyütmeleleri, siyaset, içine girilen kutular, izleyicinin sanatçının işiyle girdiği diyalog, duvara yazmalar her şey devreye girmişti yani beş duyuya hitap eden soundtrackler yani ses kayıtları vs. daha sonra adına 90'larda güncel sanat denilen her şey 87'deki "Hamam" sergim yani 1. İstanbul Bienali Mimar Sinan Hamamı'nda yapıldı Sultanahmet'te. Hamam sergimin tarif ettiği ve yolunu açtığı her şeyin daha sonra adı güncel sanat oldu.

**D.Ö.: Sanırım enstalasyon-tuval ressamaları tartışmaları bu süreçte başlamıştı.**

**B.B.:** Arkaik bulduğum bir eleştiri tarzı çünkü benim realist yapan kimseyle bir alıp veremediğim yok ama diyelim ben bambaşka şeyler deniyorsam realist tuval resmi yapan birinin de bana saldırmasına gerek yok anlatabiliyor muyum? Aksi takdirde dünyada herkes aynı şekilde sanat yapardı. Türkiye iki tane çocuksu kriz yaşadı. Biri figüratif ressamlar ve avangartlar soyutlar kavgası, ikincisi tuval ressamlarıyla mekân düzenlemeciler kavramsalcılar. İkisi de birbirinden gereksiz kavgalardı ikisi birbirinden daha saf daha naif ve daha çocuksu kavgalardı ikisini de avangart sanatçılar, bizler başlatmadık. Birini akademisyenler başlattı bize karşı savaş gibi yani niye sizin adınız geçiyor esas sizin yaptığımız saçmalık bizim yaptığımız doğru iş diye ikincisi de bu Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri daha sonra ikiye bölündü. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisinden bir grup sırf kavramsalcılar diye ayrıldı ondan sonra da genel olarak onları destekleyen kimi küratörler yazarlar ve bazı sanatçılar hani siz hala tuval resmimi yapıyorsunuz biz tuvali çoktan aştık gibi bir komplekse giriştiler hâlbuki aynı kişiler sokağa çıkıp Almanya'ya New York'a Paris'e Londra'ya Washington'a gittiklerinde yine görüyorlar ki dünyanın bütün büyük müzelerde çağdaş sanat adı altında enstalasyon da var, kavramsal işler de var ama tuval resimleri de var. Ama dünyada hiç kimse tuval resmi yapmayı bir kompleks haline getirmemiş. Aaa ben gerici resim yapıyorum çünkü tuval resmi yapıyorum ya da bir müze aaa ben şimdi gerici oldum çünkü tuval resmi sergiliyorum diye bir komplekse girmemiş yani Türkiye'ye bu saçmalığı yutturmaya çalışan bazı kavramsalcı mekân düzenlemeci diye kendini tarif eden kimi avangart sanatçılar orada biraz yaş tahtaya bastılar çünkü tabi ki zamanın kendilerini haklı çıkarmasına imkân yoktu. Çünkü ana referans noktaları olan batıda bugün de, beş yıl önce de, on yıl önce de, on yıl sonra da tuval resimleri olacak. Tuval hep öldü denilen, fakat dokuz canlı, kimsenin öldürmediği bir yüzey. Neden? Çünkü aslında çok iddialı bir olay, asırlarca tuval üzerine resim yapıldıktan sonra, siz tekrar bir gün geliyorsunuz elinizdeki malzemeye, geçmiş bilginizle ben tekrar bir tuval resmi yapacağım ve 2018 tarihi atacağım, 2019 tarihi atacağım ve bunun yenilikçi bir iş olması lazım beni yansıtması lazım, dönemimi yansıtması lazım şeklinde bir iddia taşıyor bugün yapılan her yeni tuval iş. Şimdi dolayısıyla bu iki kavgada gereksizdi. Çünkü mesela ben kendi resmimde bunun şöyle gereksiz olduğunu ortaya çıkarıyordum. E ben soyut resim de yapıyordum figüratif resimde yapıyordum. Yani çünkü yaptığım kimi resim, içsel dünyanın tıkanması veya



bir içsel bir kriz hakkındaydı ve soyuttu kimi yaptığım iş diyelim mesela bir kıza hissettiğim şehvet duygularıyla ilgiliydi figüratifti. Bir başkası modern sanat tarihi batının bir oldubittisi kavramıyla ilgiliydi figüratifti ve siyasi mücadeleyi anlatıyordu. Yani sonuçta bir resim, aynı ressam figüratif ve soyut resim de yapabiliirdi ki zaten ben bugün video da yapıyorum, enstalasyon da yapıyorum, bunun küratörlüğünü de yapıyorum, tuval resmi de yapıyorum, aşağıda 68 sergisinde tuval de var enstalasyon da var. Yani bu ayrımlar zaten çok arkaik ve demode kaldı umuyorum yakında Türkiye’de de o dönemi toptan bitirecekler. Ben kavramsalcıyım işte yenilikçiyim mekân düzenlemeciyim aaa sen hala tuval resmi mi yapıyorsun? Deme çocukluğundan ve toyluğundan çıkacaklar.

**D.Ö.: Bütün bu tartışmaların sonucunda tek fark sadece sanatçının kullandığı malzeme çeşitlenmiş oldu.**

**B.B.:** İsteyen yalnız tuval yapar, isteyen karışık yapar, isteyen yalnız kavramsal kağıtlara değişik şekilde tükürür veya kanından iz koyar ne bileyim istediğini yapar. Ama sen kendi işine bak başkalarının ne yapması ya da ne yapmaması gereğiyle başkalarının önünü tıkamaya çalışma. Zaten bizim en büyük sorunumuz bu. Bakın açık konuşayım Türk sanatında en çok bana saldırıldı. Neden? Çünkü adam her tepeye baktığında beni görüyor. E şimdi bu 30 yıldır tepeye kendini bildiğinden beri tepeye baktığında beni görüyor, en meşhur ressam beni görüyor, halkın tanıdığı ressam beni görüyor, en çok yayın çıkaran ressam beni görüyor. Buna da uydurma izahatlar buluyor yok işte ailesi zengin, babası meşhur. Ya Türkiye’de ailesi zengin ve babası meşhur yüzbinlerce insan var, yüzbinlerce böyle sanatçı mı çıkıyor? Bu bir. İkincisi evet doğru ailem bana çok aydın bir eğitim verdi çok aydın, Atatürkçü bir ailede doğdum, bugün tüm siyasi doğrularımı başta babama ve tüm aileme ve anneme borçluyum ama otobiyografimi okuyan ve o günleri içinde yaşayan herkes bilir ki ben Amerika’ya 800 dolarla taşındım. 800 dolarla taşınıp orada resim satana kadar tenis dersi vererek inanılmaz zorluklar yaşayarak ben Amerika’da hayata tutundum. Yani hiç sanıldığı gibi bir elim yağda bir elim balda, villalarda filan yaşayarak Bedri Baykam olmadım ki orada da bir iddiam var, öyle yaşasam, bu sonuca ulaşısam yine kendimle gurur duyardım ama öyle yaşayan insanlardan ve ailelerden kalıcı ve iyi sanatçı bir ressam çıkmıyor yani sanatçılık belki sert yeri oluşturmakla, mücadeleyle, aç kalmakla, savaşmakla, günde 20 saat çalışır hala gelmekle ki ben o noktaya 78 yılında geldim. 78 yılından bugüne kadar geçen 40 yılın içinde ben günde 20 saat çalışmaya devam ediyorum. 40 yıldır. Onun için ya Bedri

Baykam, bu kadar kitap yazdı, bu kadar kitap bastı, bu kadar sergi ha haaa... ya belki adam günde 20 saat çalıştığındandır 40 yıldır hiç aklına geldi mi bu? Olaya böyle bakmak aklına geldi mi senin? Niye bu adam sana göre başarılı veya niye onu bu kadar kıskananı var, saldıranı var? O saldıranların hiçbiri karşıma gelip konuşamaz. Konuştuğu an cevabını alır her konuda tak tak tak dersini alır gider ancak arkamdan dedikodu yapabilir. Şimdi bu genel olarak sanatta yalnız Türkiye’de ben değil, dünyada da böyledir. Picasso da en çok taşı yemiştir. Amerika’da bugün benden önce benimle aynı dönemlerde 80’lerde 90’larda Julian Schnabel’da aynı taşları yemiştir. Dali’ye de aynı şekilde saldırılmıştır veya empresyonistlere, bugün pasta kadar güzel resim olarak görülen empresyonistlere de herhalde eğlenmek için böyle resim yapıyorsunuz denmiştir kendilerine. Onun için sanatta. Hele Jackson Pollock, yerde yalnız akıtma resim yapan Jackson Pollock’a inanılmaz saldırılmıştır. Yani zaten yeni bir şey yapan veya dikkati çeken o yüzden en çok konuşulan hangi sanatçı varsa, başkaları ona saldırarak kendi alanlarını korumaya çalışmışlardır ki buda bana sorarsanız onlara yeri gelmişken bir genel cevap vereyim, “bu bir zaman kaybı sen kendi işine bak, sen kendi işini nasıl geliştireceğine bak, uydurma ve sahte gerekçelerle Aliye, Veli’ye, Hans’a, Robert’e, Leyla’ya saldıracağına kendi düşünceni geliştir, kendi sanatını geliştir anlatabiliyor muyum?” En sonda artık tek cümleye indireceğim Türk sanatçılar, işte bu tutucu insanları değil bizim verdiğimiz örneği seçtiler o yoldan gelmeyi seçtiler. 90’lar, 2000’ler, 2010’lar bugün artık öyle güzel bir noktaya geldi ki ben bir çağdaş Türk sanatı sergisini buradan alıp Londra’ya, Tokyo’ya şuraya buraya götürebilirim ve bu herkesin ilgisini çeker, satılır satılmaz ayrı bir olaydır ama çok ilgi görür ve Türk çağdaş sanatı artık 30 yıl geriden gelmiyor. O eş zamanlılığı 80’lerin başında yakaladıktan sonra onu hep geliştirdi ve bugün artık Türkiye’den al güzel bir sergiyi Ukrayna’ya da götür Chicago’ya da götür Paris’e de götür ilgi görür ve saygı da görür.

**D.Ö.:** Türk sanatçıların uluslararası sanat piyasasında kimlik kazanma durumu hakkında ne düşünüyorsunuz? Belirli bir kimliği olduğunu, belirli bir yeri olduğunu söyleyebilir miyiz?

**B.B.:** İçerik olarak doğru yolda, sanatçıların donanımı olarak doğru yolda ama bunun arkasından bunu destekleyecek bir devlet yapısı yok, bir kültür bakanlığı yok, bakmayın adı var kendi yok. Ya ben 12 yıldır UPSD başkanım, ya Bedri Bey ben bir bakanım buyurun sizin alanın sorunlarını sizden dinlemek istiyorum demeyen, bu aradaki

dönemde herhalde beş tane kültür bakanı geçti. Bir tanesi bunu demedi bu size anlatıyor Türkiye'nin ne durumda olduğunu.

**D.Ö.:** Evet, sanatçılarla ya da almış oldukları yolla ilgisi yok. Bizde devlet desteği büyük oranda eksik. Türkiye'de bunu söyleyebiliriz şu anda genel olarak sanat ortamında ve sanat piyasasında sıkıntılar var. Bu daha çok maddi yönünü ile ilgili, devlet desteğini kapsıyor büyük oranda bunun eksikliği olarak değerlendirilebiliriz.

**B.B.:** Bunların eksikliği var bir de Türkiye'de koleksiyonerler gerçek koleksiyonerler kendilerini geliştireceğine koleksiyonerler birbirleriyle affedersiniz sidik yarıştırmaları yapacakları müzayedelerden iş almaya başladılar. Bu da bizi piyasa konusuna getiriyor, sanat piyasası konusuna getiriyor ki o da başka bir felaket çünkü kendi zevkini geliştirmeden, satın alacağı sanatçıyı ve onun dönemlerini tanımadan onun hikâyesini dinlemeden sırf bir resim kaldırıyorlar "Ali'nin resmi 5 lira, 4 lira, 3 lira evet bitti" anlatabiliyor muyum böyle resim alınmaz. Siz o ressama 15 saniye tutularak orada bir değer başkalarına bakılarak eller iniyor mu kalkıyor mu bir şey veremezsiniz.

**D.Ö.:** Koleksiyonerlerin belirli bir üslubu, belirli bir tarzı olması gerekmiyor mu? Devamında belirli bir anlayışta, tarzda ilerlemesi anlamında.

**B.B.:** Koleksiyonerlerin belirli bir üslubu da olması lazım, koleksiyonerlerin hangi sanatçıyı, hangi dönemini, aradıkları eseri biliyor olmaları lazım, o sanatçı hakkında okumuş olmaları lazım. Türk koleksiyonerler komik bir şekilde bir resmin ucuz olup olmadığına bakıyorlar. Zannediyorlar ki resmin ucuzunu alırsak ticari zekâlarını kanıtlamış olacaklarını zannediyorlar ve yarın çıkıp ha haa sen 10'a mı aldın hi ha ha ben 6'ya aldım ha ho haa bitti. Adamın sanatla tek ilişkisi bu yani bir ev hanımını domatesin çürüğünü almamaya çalışır pazarcı çürüğünü vermeye çalışır işte bizim bu sözde koleksiyonerimiz de malın, ona mal diye bakıyor malın ucuzunu almaya çalışır. Yani kendisini çok besleyen bir sanat eseri âşık olduğu bir sanat eseri ya da bir sanat tarihinin kilit bir yapıtı olan bir sanat eseri almaya çalışmaz. Piyasada kaç lira ediyor? Ben kaçta aldım? Daha ucuza aldıysam ben çok zekiyim ben çok iyi bir iş adamıyım hatta Ali'den, Osman'dan ve Veliden daha da iyiyim bunu hemen onlara söyleyeyim de krize girsinler. Şimdi Fransa'da müzayedeci olmak için sanat tarihi diplomanız olması lazım bir de hukuk diplomanız olması lazım Türkiye'de bir menkul değerler şirketini iflas ettirmiş

olmak yeter, müzayedeci olabilmek için siz eğer menkul değerler şirketini iflas ettirdiyse neden çünkü o piyasalar çok denetleniyor ve size orada yasak getirilmişse siz kalkıp oradan sanat piyasasına gelebilirsiniz çünkü sanat piyasasında alan memnun satan memnun, kimse bir şey bilmiyor, devletin bir denetimi yok, isteyen istediği spekülasyonu yapar, aa burası rahat alan deniyor buraya giriliyor bu devletin de bir ayıbı oradan resim alanların da bir ayıbı anlatabiliyor muyum?

**D.Ö.: Peki küratörlük kavramı ile ilgili ne düşünüyorsunuz? Sanırım bazı eleştirileriniz olmuştu ilk dönemlerde şu anki düşünceleriniz nasıl? Türkiye’de kabul gördü mü bu meslek ya da tam anlamıyla yerine getirilebiliyor mu? Yapılabilir mi?**

**B.B.:** Şimdi orada benim o çıkışımı yanlış anlayan bazı kişiler oldu.

**D.Ö.: İşte bende ona açıklık getirmek için sordum.**

**B.B.:** Benim küratörlere karşı olduğum gibi bir algı verilmiş.

**D.Ö.: Evet öyle bir algı yayılmış, okuduklarımdan bu sonuçlar çıkıyor.**

**B.B.:** Ben Türkiye’de küratörlerin sanatçılara karşı tekelcilik yapmasına karşı olduğumu anlattım yani öyle bir durum vardı ki iki ünlü küratör vardı Ali’nin takımına giren bir daha Veli’nin takımına giremiyordu Veli’nin takımına giren Ali’nin takımına giremiyordu sanki ihanet yapmış olacaktı iki takıma da girenler ve sanatçılar kendi stillerini, kendi egolarını, kendi görüşlerini, kendi dillerini oturtmadan küratörün tarif ettiği bir yola sapıp, onun istediği sergide onun istediği eseri üretmiş oluyorlardı.

**D.Ö.: Sanatçıların sanırım küratörlerden beklentileri çok fazla ve bunu abarttıkları dönemler olmuş. Yani kendi kimliklerini kaybedip küratörün çizdiği yolda ilerleyenler olmuş. Böyle bir algı var. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?**

**B.B.:** O hatayı 90’larda veya 2000’lerde yapan çok sanatçı oldu işte küratöryel şizofreni sergisi benim düzenlediğim küratörlüğünü yaptığım 6-7 sanatçıyı davet ederek o sergi yine işte bu konuyla ilgiliydi, bu küratörlerin baskısı ve bunun mağduru olan sanatçılar. 41 tane koyun getirdim açılışa, AKM’ye 41 koyunu çıkardım ve dedim ki genç sanatçılara çoban da vardı. Siz başında bir çobanla işte onun çektiği her yere giden bir koyun mu olmak istiyorsunuz? Bağımsız sanatçı mı olmak istiyorsunuz dedim anlatabiliyor muyum? O çok önemli bir sergiydi, çok ses getirdi ve bir şekilde o koyun

analojisi tahmin ediyorum kalıcı bir iz bıraktı genç sanatçılarda yani koyun olmak istemediklerini umuyorum.

**D.Ö.:** Şu an biraz daha iyi diyorsunuz. Yani oturdu küratörlük.

**B.B.:** Biraz daha iyi ve zaten o iki küratörün tekeli filan gibi bir ortam kırıldı. Yani o sergi, epey tabuyu epey korkuyu dağıttı yani biraz destructive etkili bir sergi oldu yani yıkıcı oldu. Şu anlamında kötü bir yerleşik düzene gidişi altüst etti o yerleşmeye ve kireçlenmeye yüz tutan o tip hatalar sonra biraz sekteye uğradı normalleşti olaylar.

**D.Ö.:** Peki bienallere katılmış bir sanatçı olarak, şu an bienallerin uluslararası İstanbul Bienali'nin gelmesi gereken noktaya geldiğini düşünüyor musunuz? Ya da ilk kuruluş amacını gerçekleştirdiğini düşünüyor musunuz? Neye hizmet diyor ya da sadece yapılmış olmak için yapılan bir etkinlik olarak mı devam ediyor?

**B.B.:** Şimdi bu çok hassas bir konu. Çok hassas bir konu birçok artı eksi yönü var. Şu ana kadar diğer konuları uzun konuştuğumuz için bu bienal kısımlarını da topluca ve hızlı geçeceğim. Şimdi bu 1. İstanbul Bienali çok etkiliydi ilk defa önemli Türk sanatçılarla önemli yabancı sanatçılar İtalyan, Alman vs. Aynı anda aynı büyük ortamlarda sergileniyorlardı aynı dönemde 1. Bienalde. Orada da Türkler ve yabancıları ayırmışlardı o bir hataydı birlikte sergilenmeliydi. Bienal bugün İstanbul'da olmasa daha mı iyi olur? Hayır olması, olmamasından kesinlikle daha iyi. Dolayısıyla iyi ki bienal var, iyi ki İstanbul Kültür Sanat Vakfı bu bienali düzenliyor, iyi ki uluslararası sanatçılar, küratörler İstanbul'a gidip geliyor. İstanbul'u dünya sanat haritasına koyuyorlar yerleştiriyorlar ve İstanbul Bienali artık bilinen, insanların gittiği hatırladığı akıllarına gelen bir bienal vs. Şimdi bunlar işin olumlu yönleri, iyi ki var, olmalı, yabancılar biliyor, birçoğu geliyor vs. peki eleştireceğimiz sorgulayacağımız şey bir bienallerin geneli üstüne olabilir. İki, İstanbul Bienali'nin özeli hakkında ne diyebileceğimiz sorgulanabilir. Yani İstanbul Bienali'nin özeline gelmeden bienaller hakkında şöyle bir durum var, özellikle 5-6-8-10 özellikle bienal sanatçısı oldu 90'larda 2000'lerde bunlar Sao Paulo'da da var, İstanbul'da da var, Venedik'te de var, Lyon'da da var oradan oraya turluyorlar neden çünkü küratörler birbirleriyle ilişkide. Sen bana o beşini ver ben sana o üçünü vereyim bu turnikeye giren bir sanatçılar grubu oluştu. Bu da kaçınılmaz şekilde birbirine benzeyen bir bienal sanatı ve bienal sergileri tipolojisi yarattı. Bu bienal sergileri tipolojisi de çok birbirine benzer işler ve aslında çok birbirinden farklı gibi görünen ama gezilip

daha sonra bende ne iz bıraktı? diye sorguladığınızda birden grileşen ve birbirine benzeyen geçmiş değişik gezdiğimiz bienaller paketleri oluşturmaya başladı. Yani belki belirli bir oranda fotoğraf, belirli bir oranda yere atılmış ready-made hazır yapılmış malzeme, belirli bir oranda küçük tuval resmi kavramsal göndermeli küçük tuval resmi, belirli bir oranda çağdaş heykel gibi veya belirli bir oranda tabi video olmak üzere şimdi tabi bütün bunlar sürekli tekrar haline gelmeye başladı. Sürpriz faktörü azaldı, risk faktörü azaldı. Mesela adam 25 dakikalık video yapıyor ama ben çok iyi biliyorum ki gezenlerin %88'i 25 dakikalık videoda 3 dakikada duruyor dikkat ettiniz mi hiç buna? Aşağı yukarı doğru değil mi? Sizin gözlemlerinize uyuyor değil mi?

**D.Ö.: Evet bazen 3 dakika bile fazla gelebiliyor. Çalışmaya göre değişebiliyor.**

**B.B.:** Oran veriyorum. Kimi 1 dakika durur, kimi 5 dakika durur ama ortalama 3 dakika duruyor video 20 dakika da olsa 40 dakika da olsa neden? Bir, insanların zamanı az. İki, bu bir gerçek bu bienali gezmeye 2 saat 3 saat ayırsa bile günümüz insanının elinde artık teknolojik aletler var. Bir kere bir yandan hepsi bir video'dan 1 dakikalık bir şey çektiği an ben bunu paylaşırım diyor gerisini almasam da olur diyor. Paylaşma unsurunu nasıl olsa bir dakikada hallettim diyor. İki tane de genelini çektim, bir tane de gerçekten hoşuma giden şu nü resmi çektim diyor ee tamam yani ben gidebilirim artık ve gezdiğimi kanıtlayarak keyifle ve gururla paylaşabilirim bunu diyor tamam mı biraz böyle bir dünyada yaşıyoruz artık dolayısıyla olaylar o sunum paketini hazırlayan küratör ve detayda noktasal paketi hazırlayan sanatçının umduğu gibi gitmiyor o algı. Sergi ister istemez çok daha hızlı geziliyor, işlere ister istemez daha yüzeysel bakılıyor, herkesin bunu içeriğini anlamak için geçirmesi gereken zaman her zaman olmuyor, her küratör duvara açıklayıcı şeyler yazmayı sevmiyor, tam tersine snob şekilde aa bir katalogdan baksınlar diyebiliyor parantez 'Avrupa'da galeriler sanatçının adını ve yapıtın adını duvara koymuyorlar' mesela biz buna çok karşıyız Piramid'te. Daima duvar bilgilerini sanatçı adını, yapıt adını veya yapıt hakkında bilgileri sergi salonuna koyuyoruz hala. Hala değil hep koyacağız var olduğumuz sürece. Yani aa canım o da anlasaydı, anlamasın, o da bir şey bilmiyorsa gelmesin filan ben buna çok karşıyım.

**D.Ö.: Peki Avrupa’da neden koymuyorlar?**

**B.B.:** Snobizm yani ihtiyacı yok zaten tanınır bu iş diyor. Tanımayana da ihtiyacım yok diyor mesela.

**D.Ö.: Ama bizim ülkemizde zaten şöyle bir sıkıntı var. Çağdaş sanat izleyiciye tam olarak ulaşmıyor. Bu durum bizim ülkemizde mi böyle? Yoksa tüm dünyada mı böyle? Çağdaş sanatın genel bir sıkıntısı mı bu?**

**B.B.:** Evet, çağdaş sanatın sıkıntısı bir anlaşılma zorluğu. İkincisi medyanın buna içerikte yer ayırdığı ülkeler var ayırmadığı ülkeler var Türkiye ayırmadığı ülkeler arasında. En iyi ihtimalle iki fotoğrafla haber bültenini koyuyor, basın bültenini koyuyor yani artık eleştirmen kavramı da yok olmaya yüz tuttu yani bir eleştirmenin ciddi ve objektif bir şekilde bir şeye neden çok iyi dediği bir şeye neden vasat dediğinin bir şeyi yok, böyle bir platform yok. Eleştirmenlerin özgürce eleştiri yazıları yazdığı gazeteler yok. Biraz bienalleri yapanlar da yabancı küratöre vermeyi seviyorlar çünkü o uluslararası düşünce eşanjı, Türkiye’yi haritaya koyma onunda çok tanıdığı insan, onlarında buraya gelmesi vs. iyi de işte o yabancı küratörlerin yaptığı bienaller de birbirine benziyor. Onların zaten Türk sanatçıları tanımak için geçirecekleri burada bir zaman yok, araştırma yapacakları pek zaman yok, onlara biraz kulaktan dolma verilen bilgilerle bir şey yapıyorlar, yapmıyorlar.

**D.Ö.: İstanbul Bienali’nde Türkiye’den katılan sanatçılara ve genç sanatçılara daha fazla yer verilmesi ile ilgili ne düşünüyorsunuz?**

**B.B.:** Ben olsam farklı yaparım bienalleri ama mesela ben sanatı ön plana çıkarırım sanatın kendisini ön plana çıkarırım, küratör kendi boyamak istediği resmin başlığını koyuyor. O başlığa o kavrama uyan sanatçılardan onlara yakın var olan işlerini alıyor veya onlara yakın siparişler veriyor anlatabiliyor muyum? Bienal bir sanatçının özgür bir patlama yapabileceği bir alan, her zaman pek olmuyor ve genç sanatçı zaten bienale alındım diye bunun kabul heyecanıyla, genç sanatçı bu sefer uslu olmaya çalışıyor söylenileni yapmaya çalışıyor ve genç sanatçı risk alacağı kendini göstereceği büyük işleri her zaman bienallerde yapamıyor. Yapanlar oluyor doğru ama genel olarak bir küratörün denetmenliği var küratörün getirdiği sınırlar var her açıdan, dolayısıyla mekânın ve düzenin getirdiği genel sınırlara küratörün daha ince çizgileri de ekleniyor, sınırları da ekleniyor özetle.



**D.Ö.: Peki, bienal ait olduğu şehri yansıtmalı mı size? Yani bu şehri, İstanbul Bienali İstanbul’u tam olarak yansıtmalı mı? İstanbul’u hissettirmeli mi? Ya da beklentimiz ne olmalı?**

**B.B.:** Yani İstanbul’u daha yakın yansıttığı düşünülen bienaller içeriğiyle ilgili benim bahsettiğim o Mimar Sinan hamamından yola çıkarak tarihi mekânlarda çağdaş sanat orası da kullanıldı. İstanbul’a daha çok gönderme yapabileceğimiz başka bienaller de düşünüldü ama tabii bu sorunun sahibi her serginin küratörü veya İKSV’nin kendisi. Siz bienallerle neyi hedefliyorsunuz da neye göre küratör seçiyorsunuz? Sırf uluslararası trafik artsın diye mi küratör seçiyorsunuz? Ünlü küratör getirdik diye isim mi seçiyorsunuz? Veya yabancı olsun çünkü Türkler çağdaş sanatta her şeye rağmen batı onayı ister o yüzden mi yabancı getiriyorsunuz? İçinizden bilinçaltı Türklerin oluşturabileceği bir uluslararası seçime güvenmiyor musunuz? Şimdi bir tek anekdot kısa anlatacağım onun da kısasını anlatacağım detayını şeyde bulabilirsiniz. Oda TV’de olabilir oraya yazdığım yazıda olabilir veya Ayşegül Sönmez’in Sanatatak’a yazdığı yazıdan bulabilirsiniz. 1907’de Picasso, Les Demoiselles d'Avignon’unu yaptı meşhur resmini “Avignonlu Kızlar”. 2007 de ben 100. yılında 24 sanatçı, 5 kıta, 3 kuşak bunu nasıl görüyor 100. yılında ve Picasso’nun o dönem yaptığı ve dünyayı zaman içinde sarsan resim gibi bugün ne yapılabilir ondan yola çıkarak Les Demoiselles d'Avignon’unun 100. Yılı ve bunu yorumlayan 25 sanatçı diye bir sergi hazırladım. Bu uluslararası sanatçılarla yazıştım, görüştüm, onları ziyaret ettim. Picasso konusunda eksper dört tane de yazarla temas ettim ve onlar da yazacaktı dev bir sergi olacaktı önce İstanbul’da yapılacaktı sergi buradan dünyaya gidecekti. O zaman ben bunu başarsaydım bu kadar Picasso’dan yola çıkarak ve Les Demoiselles d'Avignon’dan yola çıkarak ki adı da çok çarpıcıydı “Aman Tanrım Matmazeller 100 yaşında” Matmazel genç kadın demek nasıl 100 yaşında olur? Bunu mesela İstanbul Modern’e teklif ettim Oya Eczacıbaşı bayıldı. Çok şöyle güzel, böyle güzel ama ben bunu daha müzenin kuruluş yılında teklif ediyorum 2005. Yani 2007’deki sergiyi, fakat müzenin başında o zaman bir İspanyol küratör vardı ve kadın çok kıskandı bunu inanılmaz kıskandı çünkü Picasso hakkında böyle bir uluslararası büyük sergi fikri neden kendisinden çıkmadı da bir Türk’ten çıktı? Eee şimdi böyle bir sergi yapılırsa kendisi ikinci planda kalacak, hele büyürken her gün adını duyarak Picasso’nun adını içinde onu büyütmüş bir insan neden bu krediyi bir Türk’e yedirsin. Bu komplekse girdi yaptırmadı İstanbul Modern’de bu sergiyi.

Sabancı'ya gittim harika bir fikir Bedri Bey harika Nazan Ölçer bayıldı şu bu filan ama biz yaşayan sanatçı sergilemiyoruz dedi. Sorun değil Nazan Hanım dedim ben açılışta hepsini makineli tüfikle tararım öldürürüm hepsi ölü sanatçı olur rahat rahat açarız sergiyi dedim şimdi güldü falan orada da yapılamadı. İsim vermeyeyim üçüncü müzede de yani isim vereyim sonuçta yazıldı çizildi niye vermeyeyim. Pera Müzesi'nde de bu yapılacaktı. En son bir yıl kala 2006 ekiminde, 2007 ekiminde açılacaktı, bir yıl kala sergiyi iptal ettiler, tam bir katta mı olsun, iki katta mı olsun konuşulurken sergiyi bütçesiz diye iptal ettiler. Şimdi böyle bir dünyayı ilgilendiren evrensel, uluslararası, sanat tarihsel sergi Türkiye'den çıkıp gitse o ülkenin küratörlerinin, sanatseverlerinin, koleksiyonerlerinin Türkiye'ye bakışı bambaşka olacak ama bizimkiler hep şöyle, batı onayından bahsediyordum ya bienaller içinde öyle.

**D.Ö.: Önce orada yapılsaydı buraya getirirdik. Bir konuda öncü olmaktan korkuyoruz sanırım.**

**B.B.:** Yani yabancı bir küratör yapsın biz bunu şey yapalım ama bizimkilerin kendilerine özgüvenleri yok. Türkiye'nin böyle bir şey yapabileceğine ve yapma hakkı olduğuna dair bir inançları yok anlatabiliyor muyum? Bu çok önemli bir örnek, şu verdiğim örnek çok önemli bir örnek ve bienallere dönüyorum son olarak evet İstanbul bienalleri sürsün, evet biraz daha Türk küratörlerden bu kadar korkulmaması lazım. Olayın halk nezdinde halkın ilgisini çekmesini isteyen bir sergiler tasarlayabilecek beyinlerle mi bunu yapıyoruz yoksa yalnız çok dar bir alan çok az sayıda insan, onlarla kendileri bile anlamadan herkesin hım çok güzel deyip birbirine bakacağı ve soracağı işler mi istiyoruz yani anlam anlamında daraldıkça daralıp, inceldiği yerden kopacağı işler mi, sergiler mi istiyoruz? Gerçekten sanatın kitleleri yerinden oynatabileceği veya sorgulayabileceği işler mi risk alan sergiler mi istiyoruz? Bu sorunun dünyada yayınlaması lazım biraz yani popüler kültür ile sanat tarihsel avangardist elitist yaklaşım arasında ki dengeler ve bu denge arayış sorunları nerede? Bunun daha yakından etüt edilmesi lazım.

**D.Ö.: Ama dünyada tam olarak böyle değil herhalde, çağdaş sanat veya sanata ilgi bizden farklı bu şekilde söyleyebiliriz.**

**B.B.:** Unutmayalım ki orada her gün sayfalarca sanat anlatan gazeteler yayınlanıyor, televizyon programları yapılıyor, kültür bakanlıkları var, vakıflar var, beş

kuşaktır, altı kuşaktır, yedi kuşaktır sanat koleksiyonerliği yapan aileler var bunlar hep fark ettiriyor tabi.

**D.Ö.: Şu anda Türkiye'deki sanat piyasasını nasıl değerlendirebiliriz?**

**B.B.:** Demin anlattım onu kısaca koleksiyonerler, gerçek koleksiyoner olacağına, ucuz mal arayarak kendilerini çok zavallı bir konuma itiyorlar.

**D.Ö.: Onun dışında, koleksiyonerlerin dışında, resim satışları vb. sanat piyasası biraz durgun gibi değil mi?**

**B.B.:** Resmi kim alır? Koleksiyoner alır. Gerçek koleksiyonerin kendini üretme yolları kapatılmış. Koleksiyonerler kendi aralarında bir virüs yemişler, bir virüs yediklerinin ve veba gibi bunun aralarına bağırsaklarını mahvedercesine çöreklediğinin farkında değiller. Topluca intihara gider gibi topluca müzayede evlerine gidip geliyorlar. Bu yaptıkları için koleksiyonerlik mesleği ile hiçbir bağlantısı yok.

**D.Ö.: Şu an Türkiye'nin içinde bulunduğu ekonomik durum etkiliyor olabilir mi sanat piyasasını?**

**B.B.:** Yalnız ekonomi etkilemiyor, tabi ki doların çıkışı da etkiliyor ama yalnız o etkilemiyor. Mesela devletin sanata çağrı yapmaması özendirilmemesi tam tersine, çağdaş sanatı hedef alması bir sorundur.

**D.Ö.: Geleneksel sanatı ön plana çıkarttıklarını söyleyebilir misiniz?**

**B.B.:** Çağdaş sanatı ön plana değil, arka plana hatta suçlu bir konuma itip yalnız geleneksel hat sanatını, kaligrafiyi vesaireyi çiniyi filan öne çıkarmaya çalışılıyor.

**D.Ö.: Çok teşekkür ederim.**

#### 4.4. YUSUF TAKTAK (21 Haziran 2018, İstanbul)



Resim 105. Yusuf Taktak.

**Derya Özdemir: İsterseniz biraz kendinizden bahsedebilirsiniz. Yani kendi dönemlerinizden, resim dönemi, kolajla ilgili çalışmalarınız var, bunlardan biraz bahsedecek olursak...**

**Yusuf Taktak:** Akademi öğrencilik yıllarımda son döneminde foto-gerçekçi resimler yaptım. O yıllarda; Avrupa’da Foto-gerçekçi, Amerika’da ise “Hyperrealizm” olarak biliniyordu. İlgi alanıma girmesi ise, okulun ve konsoloslukların kitaplıklarını keşfetmemle başladı. Artforum, Art in Amerika gibi dergilerde neredeyse dünyada ne olup bittiğini öğrendim... Gerçekçiliğin yanı sıra “OP Art”, “Pop Art” ve “Kavramsal Sanat” örneklerini görerek kendimi deyim yerindeyse güncelledim... Saygısızlık yapmak istemem ama bazı hocalarımız atölyeye getirdiğimiz dergilere büyük bir ilgiyle bakıyorlardı... Böylelikle resimlerim, hiç çekinmeden, deneysel bir tavırla fotoğraf, üç boyutlu biçimler ile şekilleniyordu. İşlerime hocam Adnan Çoker onay veriyordu. Özdemir Altan da neredeyse her gün atölyemize uğrar ve çalışmalarını çok cesaretle bulurdu. Sınavlarda, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Neşet Günal “fotoğraftan resim mi olur?” diye, şiddetle karşı çıkmışlardı. İşlerimi beğenmemeleri doğaldı da düşüncelerini notla ifade etmeleri canımı yakmıştı... Ben sonra Akademi biter bitmez, bir bursla Salzburg’a gittim akademi son sınıfta ufak tefek kolajlar yapıyordum. Salzburg Yaz Akademisi’nde iken kentin duvarlarından söktüğüm büyük boyutlu parçalarla kolalar

yapmaya devam ettim. Çalışmalar bittiğinde çok yakında olan Münih'e arkasından Paris'e yol aldım. Bu iki cümle basit gibi görülebilir ancak beni çok etkiledi ve heyecanlandırdı... Kitaplardan tanıdığım ve hayran olduğum baş yapıtların orijinallerini ilk kez görüyordum Bir yandan İstanbul'a dönüşte yapacağım büyük resimlerin hayallerini kurarken askerlik yakama yapıştı ve 18 ay tüm düşlerim yerle bir oldu... Tezkere almaya doğru bir mektup aldım; Antalya Duvar Resimleri sempozyumuna davet ediliyordum... Tabi ki keyifle gittim. Sempozyum uluslararası olduğu için birçok ülkeden gelen sanatçılarla tanışıp sanat üzerine sohbet etme olanağına da sahip oldum. Orada seçtiğim yer mezbaha duvarıydı. 37 metre eninde 3-4 metre yüksekliğinde upuzun bir duvar! oysa kan kokusunu, et nakliyatı hiç hoşuma gitmemesine karşın sanat uğruna katlanırım dedim... Tam ortada kapı var sol tarafına işçiler sağ tarafa kapitalist dünya görüntüsü yerleştirdim. Mezbaha kasaplarından bazılarını model olarak kullandım. Sağdaki kapitalist dünya ise İstanbul'dan taşıdığım bir fotoğraftı... Böylelikle toplumsal gerçekçiliğe adım atmış oldum. Akademi öğrencilik yıllarında sanatın temel sorunlarına yoğunlaşma nedeniyle ilgi gösteremediğim toplumsal konular; askerlikten başlayıp duvar resimleriyle devam eden süreçte bakış açımın içine yerleşmiş oldu. Antalya duvar resmi bittikten sonra İstanbul'da birkaç fabrikanın duvarına resimler yaptım hatta Atina'da da duvar resmi yaptım. Bu çalışmalarda; toplumsal mesaj vermenin dışında izleyicilere yaptığım resimle ilgili bilgiler vermek, tekniğini anlatmak, eleştirilerini dinlemek bana çok şeyler kattığını söylemem gerekir.

**D.Ö.: O resimler genel olarak toplumsal gerçekçiliği yansıtan resimler miydi?**

**Y.T.:** Genel olarak adlandırmak gerekirse "Toplumsal Gerçekçi" diyebiliriz. Birçok duvar resminden sonra Kuşadası Festivali sırasında duvar resmi yapmaya gitmiştik ki henüz boyamaya başladığımız sırada 12 Eylül darbesi oldu yurt dışına kaçanların dışında kalan bizleri bir otobüse doldurdular doğruca İstanbul'un yolunu tuttuk... Asıl acı da darbe sonrası ortaya çıktı... Birçok aydın, sanatçı işkence gördüler, hapislerde yattı, bazıları da uzaklaştı memleketinden. Elbette resimler de bu durumdan payını aldı; duvar yazılarıyla bir tutulup boyayla kapatıldılar...

Toplumsal sinmişlik sanatçıları da kapsadı; sanatsal eğilimlerde değişimler ve otosansür görülmeye başladı. İşte bu yıllarda ben de '80 öncesi yaptığım grev çadırları, işçi resimlerini soyutlayarak yorumladım. Çadırlar üçgene dönüştü! zamanla öğrencilik

döneminde kullandığım motorsiklet biçimi de bisiklet olarak kendini gösterdi. Çadır-üçgen ikilisini her zaman “mekân” içeriğiyle ele aldım. Üçgenin giderek uzaması ve dikilitaş biçimine evrilmesinin ilhamı biraz da Sultanahmet Meydanıdır. Belki de “zaman” kavramını ele almaya başlamamın ilk denemeleridir, diyebilirim. Dikilitaşlar aynı zamanda “uygarlık anıtları”dır... özetlemek gerekirse “Mekân ve Zaman” benim sanatsal sorunum haline dönüşmüş oldu. İki boyuttaki devinim, biçimlerin karakterleriyle koşut oldu. Örneğin: çadırın beyaz rengi, yukarı doğru enerjik durumunun dikilitaşa dönüşmesiyle artan etkinliği dolayısıyla üzerindeki hiyerogliflerin güncel yazılar olarak değişmesi işime yaradı çünkü kolajlarda kullandığım yazı karakteri bu kez dikilitaşlarda sürmekteydi. Bana göre iyi bir kaynak bulmuştum; hem üzerinde yaşadığım toprakların kültür varlıklarını irdeleyip hem de günün sanatıyla ilişkiye geçmekteydim. Bu temelden hareket ederek; işlerimde kolaj, assemblaj, neon kullanmakta hiç tereddüt etmedim. Benim sanata bakışım **deneme** üzerinedir. Hiçbir zaman çeşitlemeler yapmak birbirinin benzeri işler üretmek kendi işimi kopya ederek başka bir şey yapma yoluna gitmedim. Boş tuvalin önünde her defasında yeni maceralar aramak, kendimi yenilemek ve kısacası yeni bir şey yaratmayı düşledim...

**D.Ö.: Uluslararası sanat ortamı bağlamında Türkiye'nin bugünkü durumunu nasıl değerlendiriyorsunuz?**

**Y.T.:** Bizde, 19. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle “batı” anlamında sanat başladı. Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi, Süleyman Seyyit gibi sanatçılarımızla birlikte tuval resmi, üç boyutlu biçimler girmeye başladı ki bu durum hem batı sanatından etkilenme hem de onun uydusu haline uymayı kabul etme anlamına geliyordu. Önceki yüzyıllarda oluşan adeta kolektif yaratı diyebileceğimiz minyatürde kökten bir kopuşla sanatçının “birey” olarak ortaya çıkmasıdır.

**D.Ö.: Minyatürle birlikte, Ebru vardı, o da önemli evrakların içinde kullanılmıştır.**

**Y.T.:** Evet, defterlerin arasında kalıp sadece kısıtlı çevrelerin görebileceği dekoratif ürünlerdi. Osmanlı sarayı Tanzimat ile birlikte batı sanatına ayak uydurmayı ve “sanatçı”, “sanat eseri”, “kul” değil birey kavramlarını kabul etmiştir. Saray dışı bireylerin sanatla ilgilenmesi dışında sarayın önemli şahsiyetleri de sanatı uygulamaya başlamışlardır. Abdülhamit kızlarına piyano dersi aldırıyor, saraya fotoğraf atölyesi kurduruyor, Halife

Abdülmecit resim yapıyor... vb. Bununla da kalınmıyor askeri okullardaki ve Darüşşafaka'daki yetenekli gençleri dönemin sanat merkezi olan Paris'e gönderip hepimizin tanıdığı ressam-hocalardan sanat eğitimi aldırtıyor... bu sürecin son noktasını da Osman Hamdi koyuyor: "Sanayi-i Nefise Mektebi" açılıyor.

**D.Ö.: Batı sanatı etkisi başlamış oluyor...**

**Y.T.:** Bir bakıma resmileşmiş oluyor. Sorunuzda günümüz sanatının durumunu belirtmiştiniz, işte o dönemlerde sanat kervanına katılan Türk sanatçıları için Paris'te oluşan öncü sanatı anlamaları elbette düşünülemezdi. Bir yüzyıl geriden izleyerek dünya sanatının içine dahil oldular. Örneğin Empresyonistler yerlerini kübistlere bırakmak üzereyken Paris'in tükenmiş Oryantalist anlayışını benimsediler ister istemez. Çünkü batıların resimlerinde konu olarak esinlendiği topraklardan geliyorlardı ne da olsa. Aramızdaki sanatsal fark günümüze dek kapanmaya başladı. Bunu tek yanıtı kitlesel iletişim araçlarıdır. Günümüz sanatçısı hem yurt dışına giderek hem de internet ortamında dünya sanat merkezlerinde neler olup bittiğini öğrenebiliyor.

**D.Ö.: Belki sanatta geçmişimiz yok, arada boşluklarda var. Ama şu anda Batıyı yakaladığımız söylenebilir.**

**Y.T.:** Elbette haklısınız. Demin sözünü ettiğim kitlesel iletişim araçları değil sadece; batıdan gelen büyük sergiler, bienaller, sanatçılarımızın batıya gidip önemli sergiler açmaları tüm dünya sanatçılarıyla aynı sözü söylemeleridir.

**D.Ö.: Peki sizce, Türkiye'deki sanatçıların uluslararası sanat ortamında bir kimliğinden söz edebilir miyiz?**

**Y.T.:** Az önce de bahsettiğim gibi ülkemizdeki sanatçı potansiyeli günümüz sanatının yakınında. Bu başarı tamamen sanatçıya aittir. Devlet desteklemez, müzesi yoktur, galerici istikrarsızlığı başlı başına bir sorun, koleksiyonerler deseniz her defasında "Türk sanatından çıktım, yabancı eserleri biriktiriyorum..." İşte bu umutsuz ortamda sanatçı idealleri uğruna didinir. Ha, bir de müzayede sorunu var ki o da başka büyük bir sorun!



**D.Ö.: Mesela bir çağdaş sanat tartışması var izleyiciye ulaşma noktasında. Çağdaş sanatın anlaşılmasını bu kadar zorlaştıran şey nedir?**

**Y.T.:** Bilgisizlikten kaynaklanıyor... Tabi ki kültürel birikimin de önemi ortada! Sanat eğitimi açısından destek olunmadığı sürece halkın sanata olan mesafesi katlanacaktır. Aydın bir kişi; sanat dili geçmişte kalan bir yapıyla, en güncel yapıt arasında ayırım yapmadan bakabilirse mesele kalmaz...

**D.Ö.: Ama izleyiciyle arasında bir mesafe var sanki, geçmiş dönemlerle kıyasladığımızda.**

**Y.T.:** Doğal olarak sanatçı üretirken halkla birlikte yaratması düşünülemez. Örneğin; şimdi sıradan kişilerin beğenisini kazanan empresyonistleri bırakın Türkiye’yi Paris’te bile kabul görmüyordu, dışlanıyordu. Sanatçı yeni bir şeyler yaratırken hep yalnızdır. Sanatçıların yıllar sonra anlaşılmasının gerekçesi de budur. İlk dönem Paris’e giden sanatçılarımız bile Empresyonistleri anlamamış, dalga geçmişlerdir resimleriyle... Sanat eğitimi de kabullenilmiş sanatı öğretmekle ilgilidir ama çok önemlidir.

**D.Ö.: Evet, sanata yansıyan kısmı da eğitimle ilgili.**

**Y.T.:** Sözü bitmiş, kabullenilmiş sanat, kültürün malı oluyor. Kültür adına söylemler yaşayan, savaşımını veren sanatla ilgili değildir.

**D.Ö.: Biz şu anda belki, sanatçılar açısından hemen hemen yakalamış durumda olabiliriz batıyla aynı andalığı. Sanatçılar buna göre çalışıyor, bu şekilde üretim yapıyor ama toplumla arasında bir sorun var gibi. Türkiye’deki sanatçıların Türkiye içerisinde sorunları var.**

**Y.T.:** Yani, topluma sanatı sevdirmek için ne yapmak lazım? Elbette sanat sevgisi denen olguyu geniş kitlelere yaymak sanatçının görevi değildir, sanat eğitimi veren kurumların, müzelerin, galerilerin görevidir.

**D.Ö.: Eksiklikler çok fazla bence sanatçılar burada belki bir rol alabilir. Yani sanatçılar belki bu konuda bir şeyler yapabilir.**

**Y.T.:** Sorunuz bana hocalarımın duyduğum hoş bir anektodu anımsattı. Sanatçı diyor ki: “ben resmimi duvara asarım, anlayan anlasın. Benim görevim buraya kadar!” Günümüz sanatçısı bu söylemden uzaklaştı. Artık kendi işleri önünde derdini

anlatabiliyor, yazıyor, konuşuyor... bunlara karşın sanatçının yapabileceği çok dar çevrede kalıyor. Kesinlikle devletin el atacağı bir durumdur.

**D.Ö.: Şu anda sanatçılara farklı bir görev düşüyor gibi. Bu tabi ki sanatçıların görevi değil aslında.**

**Y.T.:** Sosyal medyada, kitaplarda, dergilerde müzelerde yerlere serpilmiş çocukları görüp imreniyoruz; Leonardo'nun, Van Gogh'un resimlerine bakarak resim yapıyorlar... Kendimize baktığımızda yıllardır müzesi yok, sanatımızın ağırlığını taşıyan İstanbul'un... Ne kadar çırpınırsak çırpınalım zor mesafe katederiz.

**D.Ö.: Çağdaş sanatın en iyi temsillerinden birisi günümüzde bienaller. Uluslararası İstanbul Bienali ile ilgili ne düşünüyorsunuz? Sizce ilk kuruluş amacını gerçekleştirildi mi?**

**Y.T.:** Elbette gerçekleştirdi. İstanbul bienali Türk sanatı için çok önemli bir etkinlik. Aynı zamanda kendi sanatımızı ve sanatçılarımızı da dünyaya tanıtma açısından çok önemli bir işlevi yerine getirdi. Bir an bu soru sorulduğunda İstanbul Bienali'nin olmadığı yılları anımsadım. O dönemlerde Güzel Sanatlar Akademisi Yeni eğilimler sergileri düzenlemişti. Sanat ortamı günün yeni eğilimlerini, örneğin enstalasyonu, videoyu, resim ve heykelleri görmüştü. Tabii ki devletin desteklediği bir oluşumdu. Arkasından gelen, ki benim girişimimle bir araya gelen sanatçılar "Öncü Sanat" sergileri açtık, sivil bir etkinlikti. Hemen arkasından İstanbul Bienallerini başlattı İstanbul Kültür Sanat Vakfı.

**D.Ö.: Ama hala orada da bir sıkıntı var gibi. Çünkü bienallerin belki giderek izleyicisi artıyor olabilir ama diğer sıradan izleyicileri bir tarafa bırakıyorum, Güzel Sanatlar Fakültelerinde, bienallere hiç gitmemiş belki hiç duymamış öğrenciler bulunmakta. Hiç bunlardan bahsetmeyen hocalar da bulunmakta. Böyle bir sorun var burada da.**

**Y.T.:** Bırakın bienalleri müzeler açık olmadığı için kendi sanatını, geçmişini tanıyamayan genç sanatçı adayları var. Her şey dönüp dolaşıp devletin sanata ve sanatçıya gerekli desteği vermediğine gelip dayanıyor. Bir takım dünya sanat merkezleri gibi İstanbul da ülkemizin sanat merkezi. Önce merkezden başlayıp yaygınlaştırmak gerekir. Bu bağlamda Cumhuriyetin ilk kuruluş yıllarına göre geriye gittiğini söyleyebilirim. Atatürk müzeyi açmıştı peşi sıra her kentte küçük bir müzecik gibi sanat galerileri hayata

geçirilmişti. Sanat eğitimi desanız devletin sonsuz desteği ile devam ediyordu. Ara yılları anlatmayı şimdiki halimize bakın!

**D.Ö.: İstanbul bienaline yabancı küratörlerin gelmesi çok eleştirilen bir konu. Bununla ilgili ne düşünüyorsunuz? Türkiye’den bir küratör olsa daha mı iyi yansıtılır?**

**Y.T.:** Küratör nedir: sergi tasarlayıcısı! tasarlayan kişilerin çeşitliliği sergiye katılanları da farklı olarak artıracaktır. Bu nedenle bienal gibi uluslararası etkinliğe dünyanın her bölgesinden sanatçı dolayısıyla izleyici de koleksiyoner de müzeci de katılıyor. Bu özelliklere bağlı olarak basında ve sosyal medyada ses getiriyor ki bizim de isteğimiz değil mi? sözün kısası, dar bir milliyetçi kafayla bakılamaz. Aksi halde sanat evrenseldir demeye hakkımız olmaz...

**D.Ö.: Şu şekilde bağlantı kuruyorlar, yani işte Türkiye’yi yansıtan, Türkiye’nin sanatını yansıtmak üzerinden gidiyorlar. İşte İstanbul’u bilmeyen, İstanbul’daki sanatçıları bilmeyen, Türkiye’deki sanatçıları bilmeyen birisi, burayla ilgili nasıl bir bienal yapar?**

**Y.T.:** Bienali düzenleyenler tüm sanatçılara belirtilen konsepti belirten duyurular ulaştırıyorlar. Bu durumdan sanatçıların haberi oluyor. Yani İstanbul’a gelen küratör hem ülkemiz sanatından hem de dünya sanatından haberdar. Yurt dışından gelen başta küratörler olmak üzere sanat severlere kendi müzelerinizi gösteremiyorsanız, sizin sorunuz vardır, demektir. Ayrıca bizim genç küratörlerimiz de yurt dışından davet alıp büyük sergiler yapıyorlar ve arasına sanatçılarımızı da katıyorlar.

**D.Ö.: Türkiye’den katılan sanatçıların az olmasıyla ilgili ne düşünüyorsunuz?**

**Y.T.:** Yani her defasında 7-8 sanatçı 10 sanatçı 15 sanatçı katılır.

**D.Ö.: Normal diyorsunuz.**

**Y.T.:** Tabi normal ne olacak? Türk sanat sergisi yapılmıyor ki orada, uluslararası bir sanat sergisi yapılıyor. Ayrıca, bienallerin Türk sanatını geliştirdiğini düşünüyorum.

**D.Ö.: Peki, bienal sanatçısı olmak farklı bir şey mi? Sizce.**

**Y.T.:** Farklılığı şurada: küratör tarafından ortaya atılan bir düşünce var yani sergi konsepti. Katılacak sanatçı kavram çerçevesinde bir şeyler yapar, başarılı olursa ve beğenilirse sergiye katılma hakkı kazanır.

**D.Ö.: Sadece bienal sanatçısı olmak, sanatçıların daha çok bienalleri tercih etmesini, eserlerini orada sergilemeyi tercih etmeleri gibi.**

**Y.T.:** Sanatçılarımız uluslararası küratörlerin listesinde ve onlarcası sergilere davet alıyorlar. Bu nedenle batının önemli saygın müzelerinin koleksiyonlarına girdiler, kötü bir şey mi?

**D.Ö.: Peki, bizim tarihimizi, kültürümüzü daha çok yansıtmayı gerektiğini düşünüyor musunuz bienallerin?**

**Y.T.:** Yok öyle bir şey. Yani isterse yansıtabilir. İsterse yansıtmaz yani böyle bir zorunluluk yok. Olmaması gerekiyor bence.

**D.Ö.: Böyle de bir algı var İstanbul Bienali, İstanbul'u yansıtmalı.**

**Y.T.:** Sanat eserlerine dikkatli bakmalı! Bunlar İstanbul'da yapılıyorlar, mutlaka bir yerlerinde yaşadığı topraktan esintiler vardır. Aksi halde önerilen şeye göre illüstratör olmak gerekir.

**D.Ö.: Peki, seçilen mekânlarla ilgili ne düşünüyorsunuz? Tarihi mekânlar ile ilgili örneğin, ilk iki bienalde tarihi mekânlar öne çıktı ve daha sonraki bienallerde de sık sık kullanılıyor. Bu şekilde olmak zorunda mı? Yoksa mekân olmamasından mı kaynaklanıyor?**

**Y.T.:** Mekân olmamasından kaynaklanıyor. Ancak bizim avantajımız oldu bu durum. Hangi bir kentte zengin bir kültür var bizim gibi?... Bir bakıma kültür varlıklarıyla hesaplaşma da oluyor güncel sanatçı için.

**D.Ö.: Bienaldeki video işleri ile ilgili ne düşünüyorsunuz? Bu çok eleştiriliyor gitgide artan sayısı ile ilgili, sıklığından bahsediliyor.**

**Y.T.:** Sadece Türkiye'ye özgü değil dünyada da böyle bir tepkinin doğduğunu okudum ve duydum. Uzun süren video sanatlarında kimse baştan sona kadar izlemiyor.

**D.Ö.: İstanbul Bienali dünya güncel sanat ortamını yansıtıyor mu?**

**Y.T.:** Yansıtıyor elbette. Dünyada ne gibi eğilimler var, sanatçı potansiyeli nedir gibi soruların yanıtlarını alabiliyorsunuz. Ancak şunu da belirtmeliyim; bu tür güncel sanat sergileri bir süreçtir, son nokta değil sürekliliği betimler.

**D.Ö.: Peki, küratörlükle ilgili ne düşünüyorsunuz? Küratörlük de ilk İstanbul Bienali ile ortaya çıkmış. Bunlar birbirine bağlı yani tam olarak küratör ismi kullanılmamış olsa da Beral Madra'nın ilk bienalde yaptığı iş bu kapsam altında değerlendirildi. Bununla da ilgili tartışmalar oldu falan ama sanki belli bir yere oturdu Türkiye'de.**

**Y.T.:** Küratörlüğün yerleştiğini yıllardan bu yana deneyimlediğimiz sergilerde gördük ve artarak sanatın önemli bir ögesi olduğuna karar verdik. Daha farklı bir çözüm gelinceye dek geçerliliğini koruyacaktır.

**D.Ö.: Bir de eleştirildikleri yönler var mesela yapılacak işin her aşamasına müdahale eden küratörler olduğu söyleniyor. Bu konudaki eleştiriler sizce haklı mı?**

**Y.T.:** Küratör, karma bir sergi yapmıyor. Belirlediği kavram sürecini denetlemek zorunda. Kanımca, olumlu anlamda müdahale eden değil hiç karışmayıp sergi mekânında işleri gören küratör sorunludur.

**D.Ö.: Yani işte şöyle nasıl diyeyim size, siz bu çalışmayı şu şekilde değil de biraz daha farklı yapmalısınız, bunun gibi falan.**

**Y.T.:** Şöyle denilebilir, “bu yaptığın çalışma benim konseptin sınırlarını aşmaya başladı. Oysa benim konseptim şudur.”, “Bu doğrultuda yapmanı arzu ederim” falan gibi yani sen kendi kişiliğinden taviz vermiyorsun sanatçılığından taviz vermiyorsun ama serginin bünyesine göre bir iş oluşturmalısın demeliyim tabi ki.

**D.Ö.: Bir de mesela sanatçıların, genç sanatçılar da dahil olmak üzere işte küratörlerden beklentileri çok fazla. Ben bir küratörle çalışacağım, o beni yönlendirecek, işte ne bileyim daha tanınmış bir sanatçı olacağım. Bu tarz beklentileri olanlar var sanırım.**

**Y.T.:** Onların kendi sorunu. Yani öyle bir beklentiye girmek onun zayıflığından kaynaklanan bir şey bence yani her dönemde her süreçte bence sanatçının bir numarada olması gerekiyor veya küratöre ezdirirse yine kendi sorunu aynı sanatçılar için verdiğimiz

örnekler küratörler için de geçerli, bienaller için de geçerli bienal iki yılda bir yapılan bir etkinliktir. Zamanla sanatçılar nasıl ki üst yüzeyde kalıyorlar, küratörler de aynı şekilde!

**D.Ö.: İstanbul bienali dışında gerçekleştirilen yerel bienaller var. Mardin Bienali var, Bodrum Bienali var belki Bodrum’da falan denk gelmiş olabilirsiniz bilemiyorum. Bunlarla ilgili neler söyleyebilirsiniz?**

**Y.T.:** Ama yapılan şeyleri biliyorum.

**D.Ö.: Yani bu hani gerçekten bir bienal mi yoksa büyük bir sergi gibi mi düşüneceğiz?**

**Y.T.:** Bienal dediğim gibi iki yılda bir yapılan bir etkinlik. Yani kötü bienal olabilir iyi olabilir. Nasıl ki sergilerde iyilik, kötülük, çağdaşlık vb. yargılamalar yapılıyorsa bence bienaller içinde söz konusu bu Trienal var üç yılda bir yapılıyor, dört yılda bir, beş yılda bir yapılanları var.

**D.Ö.: Son zamanlarda sayıları artan bienaller için büyük karma sergilere dönüşmeye başladığını söyleyebilir miyiz?**

**Y.T.:** Görece bir durum. “Bienal” başlığı attığımızda sergini iyi olacağı anlamına gelmiyor. İyi bienal olduğu gibi o kadar çok kötü bienaller var...

**D.Ö.: Türkiye’de çağdaş sanatla ilgili genel bir değerlendirme yaptığımızda sizce en büyük sıkıntısı nedir?**

**Y.T.:** Konuşmamda tekrar ettiğim sorunu bir kez daha belirtmeliyim MÜZELERİN OLMAYIŞI! Bağlı olarak; galerilerin, çağdaş sanat müzelerinin çoğalmasını dilerim. Özellikle genç sanatçıların kendilerini ifade edebileceği mekânlara kavuşması gereklidir. Ayrıca orta öğrenimden başlayarak sanat eğitime önem verilmesi gereklidir. Özetlersem sanat konusunda devletin üstleneceği görevler vardır özel kesimin yapmaları gerekenler vardır. Aslolan sanatçıları desteklemektir. Geleceğe bırakılacak kültür varlıkları da kendiliğinden artacaktır.

**D.Ö.: Çok teşekkür ederim.**

#### 4.5. DENİZHAN ÖZER (20 Haziran 2018, İstanbul)



Resim 106. Denizhan Özer.

**Derya Özdemir: Bir sanatçı, bir küratör olarak hatta oyunculuk yönünüzde var. Sizin için hangisi daha ağır basıyor?**

**Denizhan Özer:** Oyuncuyu da sanatçı olarak düşünebilirsin, sonuçta bedenini kullanarak sanat yapıyor. Küratörde bir anlamda sanatçı sayılır. Sanatçı olmadan aslında ne küratör olur, ne müze müdürü olur, ne galerici olur, ne koleksiyoner olur. Sanat üreten yani sanatçı öznedir. Fakat sanatçının özne olması küratörü önemsiz bir hale getirmiyor. Bu yaşadığımız çağın bir gerekliliği. Şöyle düşünelim, mesela bir film düşün, diyelim ki *Steven Spielberg* bir yönetmen bir anlamda küratör. Bir film yönetmeni filmde neyse küratörde sergide ya da sanat projesinde film yönetmeni gibidir. Yani o yönetmen filmin artistik yönüyle ilgilenirken konseptte bağlı olarak, küratörde aynı şekilde sergilerin, sanat ortamının bir şekilde orada ki film yönetmenin yerine geçen kişi. Eskiden sanatçıların çok daha önemli olduğunu düşünüyordum fakat daha sonra yaşadığım süreç de hayatın pratikliği içinde küratörlüğün de çok önemli olduğunu görmüş oldum. Hangisi dersin açıkçası ben ayırt edemiyorum ikisi de benim için önemli, ikisinin de önemli olduğunu düşünüyorum.



**D.Ö.: Günümüzde küratörlerin sanatçının önüne geçtiği ile ilgili düşünceler söz konusu ve küratör sayısının da günden güne arttığı gözlenmektedir. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?**

**D.Özer:** Küratörlerin sanatçıların önüne geçtiği ile ilgili tartışma doğrudur. Ama başlangıçta bir cümle söyledim, sanatçı en önemlisidir özne sanatçıdır. Sanatçı olmadan hiçbirisi olmaz, olamaz. Sanatçı olmadan sanat yapıtı ortaya çıkmaz, sanat yapıtı ortaya çıkmadığı zamanda onu sergileyecek, onunla ilgili kafa yoracak eleştirmene, küratöre, teknik ekibe vs. kısacası hiçbir mesleğe ihtiyaç kalmaz. O yüzden sanatçı öznedir, esas olan sanatçıdır. Fakat sanatçıların görünürlüğü açısından özellikle günümüzde küratörlük kavramı da ön plana çıktı. Küratörlük aslında küvezden geliyor: Bu açıdan baktığımızda küratör, sanatçıyı koruyan, bir şekilde avuçlarının içine alan, sistemle sanatçı arasındaki bir aracı ama bu aracılığı iyi şekilde yapmak gerekiyor. Ben çok sayıda iyi küratörler biliyorum ama bunun yanı sıra işini iyi yapmayan küratörlerde var. Kendilerini tırnak içinde tanı gören küratörler var. O açıdan baktığımızda aslında bir yanlışa girdiklerini söyleyebiliriz. Ama işini iyi yapan bir küratör olduktan sonra neden küratör kavramına karşı çıkalım. Zaten sistem artık o aracıya ihtiyaç duyuyor bu bir gereklilik.

**D.Ö.: Bazı küratörlerin belirli sanatçılarla çalışması söz konusu bu durumu nasıl değerlendiriyorsunuz?**

**D.Özer:** Tabi ki küratör sanatçısını seçme hakkına sahiptir. Ama bunu bir kadro hareketine dönüştürdüğünde yanlış olur. Ben bu durumu Türkiye’de çok görüyorum. Birçok küratör hep aynı sanatçılarla çalışıyor neden çünkü, onları tanıdıkları için onlarla işleri daha kolay yürüttükleri için bunu yapıyorlar. Belki onlarla anlaşmaları bile var. Ben öyle değilim ve öyle olmayan başka küratörler de biliyorum. Küratörlerin bir kadro hareketine dönüşerek aynı sanatçılarla çalışması bana göre kötü bir şey. Bu aslında sanatın önünü tıkayan bir durum. Sanatçıları bir şekilde klikleştiriyor. Bu durum maalesef bizim ülkemizde çok oluyor. Bunun nedeni de rekabet ortamında beş altı tane küratörün olması. Bu beş altı küratör kendi kafalarına göre bir sistem belirlemişler, kendi projeleri, kendi sergileri dışında bir şey görmüyorlar ama market büyük olsa başka küratörler işin içine girse rekabet olacağı için bu şekilde davranamayacaklardır. Aksi takdirde sistem tıkanır ya da dışlanırlar.

Kendimden örnek vermek istiyorum. Ben Türkiye’de bu işe Çanakkale Bienalleriyle başladım. Avrupa’da küratörlük yapıyordum zaten ama Türkiye’deki serüven Çanakkale Bienalleri ile başladı. O dönemde sistem beni İstanbul’da kabul etmedi. Her sergi mekânı yapmak istediğim sergilere hayır diyordu ve ben de İstanbul’u Anadolu üzerinden, Çanakkale’de gerçekleştirdiğim bienaller vasıtasıyla ikna ettim. Orada yaptığım iş çok başarılı bulunduğu için sonra bir şekilde onlar kabul etmek durumunda kaldı. Küratör dediğin kişi aslında çok bilgili olmak zorunda. Küratörün her konu hakkında bilgisi olması gerekiyor. Sanat, estetik, sosyoloji, felsefe, edebiyat, matematik, psikoloji, fizik, politika vs. kısaca her şeyi entelektüel düzeyde bilmesi gerekiyor. Yani ciddi bir bilgi birikimine, kültürel alt yapıya sahip olması lazım. İşte bu özelliklere sahip olan kişi, finans kapitali elinde tutanla sanatçının arasındaki bir aracı olarak kabul görüp sistem yönetimi içinde önemli bir söze sahip oluyor. Finans kapitali elinde tutan bir kişi ya da kurum; diyelim ki, Sabancı ya da Eczacıbaşı koleksiyon yönetimi ya da yapacağı bir etkinlik için hiçbir şekilde sanatçılarla artık muhatap olmak istemiyor. Olmak istese bile buna zamanları yok. Doğal olarak sanatçı ile olan ilişkisini profesyonel bir ortamda küratörle sağlıyor.

**D.Ö.: Sanat organizasyonu yapan, sanat alan şirketler, kurumlar ya da sanat alıcılarının sanatçılarla kendileri arasında bir aracıya ihtiyaçlarını var?**

**D.Özer:** Evet, hızlı yaşanan bir zaman diliminde, gerçekten bir aracıya ihtiyaçları var. O nedenle bu bir gereklilik ama o aracının da işini iyi yapması lazım. Eğer bu iş dört beş kişinin eline kalırsa o kişiler bir anda tanrılaşırlar. Tanrılaştıkları zamanda kendi hastalıklarını, yanlışlarını, egolarını sisteme taşırlar. Ben öyle küratörler bilirim ki tam bu dediğim şekilde çalışıyor. Sürekli olarak, her yaptığı sergiye kendi sevgilisini, karısını alan küratörler biliyorum. Maalesef bu da Türkiye sanat ortamına zarar veriyor. Sistem bunu, zaman içerisinde eliyor, ayıklıyor belki ama bu da bir zaman kaybına da yol açmış oluyor. Oysa ben bunların tamamen dışında bir sistemi kendi kafama göre kurdum; birincisi, yaptığım sergileri bir dost ya da aile sofrası gibi düşündüm, bir masa gibi düşündüm. O masa ne kadar kalabalık olursa o kadar iyi olur. O masanın üzerindeki çeşitlilik ne kadar artarsa o masa zenginleşir diye düşündüm. Bir masayı düşün eğer o masada evin dedesi, ninesi, annesi, babası ve çocukları bir arada oturuyorsa, aynı mantığı biz sergiye taşıdığımızda usta sanatçılar, orta kuşak ve genç sanatçıların bir arada olduğunu düşünün, orada bir zenginlik olmaya başlar. Tabi ki bu her sergide olacak diye

bir şey yok. Bir genellemeden bahsediyorum. Kısacası herkese fırsat eşitliği tanımak gerek ve ben tanıdım. Bugün ben Türkiye'deki her sanatçıya ulaşabilirim, onlara ulaşabilecek gücüm var. Bir telefonla Bedri Baykam, Devrim Erbil, Ergin İnan, Ekrem Kahraman vs. gibi önemli sanatçıları herhangi bir sergi projesine çağırabilirim. Ama sadece usta sanatçılarla birtakım sergiler oluşturmak ne kadar doğru? Bir piramit kuruyoruz, tepede usta sanatçılar, usta sanatçıların altında orta kuşak, o orta kuşağın altında da daha geniş tabanda genç sanatçılar olması gerekiyor. Belki zaman içinde ölenler, sanatı bırakanlar o piramidin dışına çıkıyorlar. Geri kalanlar o piramidin içinde yavaş yavaş yükseliyorlar. Bende bu mantığa uygun olarak düşünüp, bu çeşitliliği yaratmaya çalıştım. Bunun dışında yani genç, orta kuşak ve usta sanatçıların seçimi dışında birde yapılacak sergilerin içeriği ne olacağı da önemli. Mümkün olduğunca büyük projelerin içinde resim, heykel dışında, fotoğraf, enstalasyon, video art vs. de koydum. Açılışlarda performanslar oldu. Bu şekilde çağdaş sanatın farklı formlarını hayata dokunan ve izleyiciye ilginç gelen bir şekilde ortaya koymaya çalıştım. Onun dışında da biraz insanla ilgili hikâyeleri irdeleyen sergiler yaptım. Şöyle bir baktığımızda hep aynı tip sergiler olduğunu görüyoruz. Örneğin sınır, hiçlik, kimlik vs. gibi, ama o kadar çok konu var ki yaşadığımız hayatta her şey üzerine sergi ya da sanat projesi yapılabilir.

**D.Ö.: Küratör bir üslup oluşturmak zorunda değil, özgür bir şekilde davranmalı diye mi düşünüyorsunuz?**

**D.ÖZER:** Zamanın ruhunu yakalamak gerekiyor. Bak, bu cümlem çok önemli. “Küratörün zamanın ruhunu yakalaması gerekiyor.” Küratörün içinde bulunduğu coğrafyanın özelliklerini bilmesi gerekiyor. İçinde bulunduğu o coğrafyada yaşayan insanların yaşam biçimlerine, duygularına dokunması gerekiyor. O yüzden bir küratörün sergi yapacağı coğrafyayı, kültürü ve zamanın ruhunu iyi bilmesi gerekiyor. Mesela yaptığım bir bienalde, bienalin konusunu “şeffaf yanılısamalar” olarak belirledim. Ama Artvin’in dağlarında, Rize'nin köylerinde sergi yaparken de o köylerde ki insanların anlayabileceği, ilgilerini çekebilecek “taş, bal, dereler vs. gibi konuları belirledim. İnsanlar doğa ile iç içe oldukları ve sergi mekânı olmaması nedeniyle bu projeler Land Art projeleri olarak hayata geçti. O yüzden küratörün tamamen içinde bulunduğu zamanı ve projesini gerçekleştireceği coğrafyadaki insanların kültürel, sosyal yaşamlarını iyi bilmesi gerekiyor. Oluşturacağı sergi ve sergiye çağıracağı sanatçıları da bu duruma göre belirlemesi gerekiyor. Bunları yaptığında hedefine varmış olur.

**D.Ö.: Küratörlerin sanatçının üretim aşamasına müdahale ettiği yönündeki düşüncelerle ilgili ne söyleyebilirsiniz? Bu durum bir sipariş gibi algılanabilir mi?**

**D. zer:** Bence bir küratörün sanatçuya ne yapacağını dikte etmesi, ne yapacağını söylemesi yanlış bir Şey ama bu Şekilde alışan küratörler var. Ben sanatçının üretim sürecine hiçbir zaman müdahale etmedim. Bu yanlış bir Şey. Müdahale edenler var. İşte “tanrı küratör” dediğimiz, tırnak içindeki kavram bu. Niye sanatçının üretim sürecine müdahale edeceksin? Tam tersine sanatçuyu  zg r bırakacaksın ama düşünceni tartışacaksın. Sanatçuya “Ben Şu konseptte bir sergi yapmak istiyorum. O konseptte senden beklentim Şu, ama özgürsün sen istediğini yap, ne yaparsan yap, hatta istediğin zaman beni arayabilirsin, istediğin zaman benimle tartışabilirsin.” demek gerekiyor. Kısacası sanatçı istediğini yapma, küratörde istediği sanatçuyu ve yapıtı seçme özgürlüğüne sahip olmalı. O yüzden ben genelde yaptığım sergilerde risk alıyorum. Bunun dışında gerektiğinde daha önceden sergilenmiş işler serginin temasına uyarsa seçiyorum. Yani bir sanat eseri bir kere sergilendi artık bir daha sergilenmeyecek diye bir gerçek mi var? O nedenle daha önceden sergilenmiş yapıtlarda sergilenebilir ama sanatçının kendi özgün iradesiyle ortaya çıkardığı yapıt olması lazım, birilerinin d rt klemesi, birilerinin işareti ya da söylemesi ile sipariş iş yaptığında o iselleştirmedeğiniz bir yapıya dönüşür. Çok eklektik bir Şey olur buda doğru değil. Zaten iyi sanatçılar kendilerine müdahale ettirmezler. Müdahale edilse bile kendi bildikleri gibi hareket ederler.

**D. .: O zaman Şunu net olarak söyleyebiliriz, “Küratör” kavramı ilk ortaya çıktığı dönemdeki tüm eleştirilere rağmen tüm dünyada belirli bir yer edindi. Bunu kabul etmek zorundayız.**

**D. zer:** Kesinlikle, çünkü sistem bunu istiyor. Az önce örnek verdiğim gibi herhangi bir iş insanının buna ayıracak zamanı yok. Yoğun tempoda çalışan, binbir derdi olan iş insanı sanatçılarla nasıl vakit geçirsin.

**D. .: Bu biraz finansman sağlamakla, konunun maddi yönüyle ilgili bir olay değil mi?**

**D. zer:** Tabi ki, sistem işin maddi yönünü önemsiyor. Sonuçta her Şey kapitale dayalı. İster bir iş insanı, ister bir kurum ya da kültür bakanlığı bir sergi yaptığında profesyonel bakış açısına ihtiyaç duyuyor. Günümüzde işler artık profesyonellik

üzerinden yürüyor. Birisine sen sadece doktor diyemiyorsun, kalp doktoru diyorsun, göz doktoru diyorsun, iç hastalıklar uzmanı diyorsun. Hatta günümüzde göz kapağı ameliyatı yapanla, gözün içine lens takan doktor bile başka. Artık bu kadar spesifik, branşlaşmaya gidilen bir süreçte yaşıyoruz. Neden çünkü yaşadığımız dünyanın hızı öyle bir noktaya geldi ki insanlar her tarafa, her şeye yetişemez hale geldiler. Sistem artık kendi alanında profesyonelleşmiş, kendi alanında işten anlayan, profesyonel dokunuşlarla çözümler üretebilecek kişilere ihtiyaç duyuyor. Bu durum sanat içinde geçerli. Sanatçıyla finans kapitali elinde tutan kişiler arasında küratöre ihtiyaç var. Bu kişi sinemada da yönetmen, görsel sanatlar alanında küratör oluyor.

**D.Ö.: Küratörün görev tanımları çok fazla, hatta net bir tanım yok. Geçmişte müzeyle ilgilenen kişi. Bugün daha farklı, bunların çok dışında hem maddi hem de manevi yönde sorumluluğu olan, görev tanımı giderek artan bir meslek değil mi?**

**D.Özer:** Evet, o yüzden dedim küratör çok bilgili olmak zorunda, o yüzden küratör at gözlüğü ile bakma hakkına sahip değil. Herhangi biri başarılı bir küratör olmak istiyorsa, herkese dokunmak zorunda. O yüzden ben küratöryel projelerde Erzurum'dan, Bodrum'dan, Adana'dan, Trabzon'dan, kısacası her yerden sanatçı buluyorum. Sadece İstanbul'la yetinmiyorum. Eğer uluslararası bir sergi ya da proje yaparsam sadece gelişmiş batılı ülkelerden değil Dünyanın her yerinden sanatçılara ulaşıyorum. Hep bir denge arayışı içindeyim. Bu davranışla kendi yaptığım sergi ya da projeleri daha zenginleştirmiş oluyorum. Sürekli yeni bir arayış içindeyim. Yeni yeni sanatçılar bulup onları sergilerime davet ederek sanat ortamında bu sanatçıların görünürlüğünü sağlıyorum. Bu uluslararası projeler içinde geçerli. Kısacası projelerim hep bir denge üzerine kurulu. Doğu batı dengesi, kadın erkek dengesi, usta genç dengesi. Mantıklı olan, doğru olan bu.

**D.Ö.: Peki sanatçıların küratörlerden beklentileri ile ilgili ne düşünüyorsunuz? Bu durum abartılıyor mu?**

**D.Özer:** Evet sanatçıların küratörlerden beklentisi çok fazla. Küratörlük kavramını Türkiye'de sanatçılar tam anlamıyla bilmiyor. Genelde küratörü satış yapan biri olarak gören çok sanatçı var. Küratör satışla ilgili birisi değildir. Mesela ben satıştan ve pazarlamadan anlamam. Satış galericinin ya da simsarın işidir. Türkiye'de sanatçı küratöre sen benim küratörümün diyerek sahip çıkıyor. O sahip olma duygusuyla beni

ya da başka bir küratörü sahipleniyor. Sahiplendiği anda sanatçının senden bir beklentisi oluyor. Benim eserimi satacak, benim eserimi sergileyecek, beni yurt dışına götürecektir, beni ünlü yapacak, vs. Ama ben küratörüm, tek sanatçıya ya da bir grup sanatçıya bağlı olarak çalıştığım zaman az evvel bahsettiğimiz ve eleştirdiğimiz kadro hareketini yapan küratörlerin pozisyonuna düşmüş olurum. Ben öyle değilim, bunu kabul etmiyorum. Ben bir küratör olarak senin eserlerini satacağım ya da seni her sergime alacağım diye kimseye söz vermiyorum. Her zaman, sen sanatçısın, özneyi ortaya çıkartansın, o nedenle tüm küratörlerle çalışma hakkına sahipsindir diyerek onları doğru bir gerçeğe yöneltmeye çalışıyorum. Niye bir sanatçı sürekli olarak bana bağlı kalsın ya da ters mantıktan baktığımızda niye ben hep aynı sanatçılarla çalışayım.

**D.Ö.: Bu şekilde yürümüyor sanki, belirli gruplaşmalar var. O onun küratörü, o bunun küratörü diye devam eden.**

**D.Özer:** Ben o gurupların içinde değilim. Geçenlerde saydım, binlerce sanatçıya ulaşmışım eğer böyle düşünmeseydim binlerce sanatçıya ulaşamazdım. Portakal Çiçeği sanat Kolonisinin küratörlüğünü yaptığımızda her sene 130 – 150 civarında sanatçıyla bir araya gelmişiz ve hep ayrı sanatçıları çağırmışız. Bienaller, fuarlar yapmışım ve seferinde farklı sanatçılara olanak tanımışım. Ben bu olanakları verirken hep bir fırsat eşitliği sağlamaya çalıştım. Ustaların ya da orta kuşaktan sanatçıların arasına genç sanatçıları ekledim. Hatta tam kendini bulamamış geliştirmekte olan sanatçılara bile fırsat veriyorum. Çünkü fırsat verdiğiniz zaman, o çocuklarda yetişerek gelişeceklerdir. Ben böyle düşünüyorum ama Vasıf Kortun, Hasan Bülent Kahraman, Ali Akay vs. başka türlü düşünebilir.

**D.Ö.: Vasıf Kortun'un ben kendi cemaatimi istiyorum diye bir cümlesi vardı, bu konuda ne düşünüyorsunuz?**

**D.Özer:** O isteyebilir, ben o tür cemaatlere karşıyım. Her zaman şunu söylüyorum, ne sanatçı Denizhan'ın sürekli çalıştığı küratör olsun, ne de Denizhan herhangi bir sanatçının sürekli çalıştığı, sürekli ilişkide olduğu küratör olsun. Önemli olan yapılan işin iyi ve nitelikli olması. Her ne kadar bu çalışma sistemi içinde olsam da kendime göre iyi sanatçılara biraz daha fazla olanak tanıyorum. Çünkü bu benim elimi rahatlatan bir durum. Mesela Tansel Türkdogan'la çalışmak çok keyifli. O benim ana sanatçı grubumun

içinde ama bu bir kadro hareketi değil. Tansel Türkdoğan'ı almadığım onlarca da sergi var.

**D.Ö.: Küratörsüz devam eden sanatçılarda var. Fakat zaman içinde ister istemez sistemin içerisine giriyorlar gibi.**

**D.Özer:** Ben asla bir küratörle çalışmıyorum diyen sanatçı olabilir. Buna saygı duyuyorum. Hatta beni reddeden sanatçılarda oldu, bu çok normal. Ama ben o sanatçıya gittiğimde senin neden bir küratörle çalışmak istemediğini anlıyorum ama ben istemimi ve yapacaklarımı anlattığımda hala hayır deyip kabul etmiyorsa saygı duyuyorum. Ama o da benim yaptığım projede yer almamış oluyor. Sonuçta sanatçının özgür iradesiyle verdiği karara saygı duymak gerekiyor. Günümüzde küratörün sanatçıya, sanatçının küratöre ihtiyacı var fakat söylediğim gibi nitelikli anlamda. Birbirlerini kullanmadan, birbirlerine kötülük yapmadan, birbirlerini zaman içinde anlayarak, kendilerini geliştirerek bunun oluşması gerekiyor. Benim ayrıca yaptığım bir şey daha var. Bu iyimi, kötümü bilemiyorum ama yapıyorum. Ben bütün çalıştığım sanatçıların ailelerini tanımak istiyorum. Bu benim için önemli. Mesela babası ölmüşse şayet örnek olarak veriyorum, o zaman ona göre daha hassas davranıyorum. Ya da onun ailesinin içinde bulunduğu sosyal koşulları, yaşam biçimini iyi bilirim kurduğum insani ilişki de güçlü oluyor. Bu da projeye olumlu olarak etki ediyor.

**D.Ö.: Bu durumu sanatçının yaratıcılık süreciyle ilgili olarak mı düşünüyorsunuz?**

**D.Özer:** Tabi ki, bir insanla ilgili özel durumları bilerseniz, onun yaşam biçimiyle ilgili bilgilere sahip olursanız o sanatçının ne yapacağını daha iyi bilirsiniz.

**D.Ö.: Türkiye'ye küratörlük sisteminin Uluslararası İstanbul Bienalleri ile girdiğini düşünürsek, bienallerle ilgili ne düşünüyorsunuz. Bugün ilk kuruluş amacını gerçekleştirebildi mi?**

**D.Özer:** Bienal süreci ilk kez Ankara'da yapılmıyorsa 1986 yılında Asya-Avrupa Sanat Bienali ile başladı. Devlet kontrolünde yapılan, sansür olan bir yapı olduğu için sanat dünyası reddetti ve ikincisi yapılmadı. Gerçek anlamda bienal 1987 yılında Beral Madra küratörlüğünde yapılan İstanbul Bienali ile başladı. Küratör kavramı çok eskiden beri var. O dönemde küratör yerine "sergi komiseri" deniyor ve bu coğrafyanın ilk küratörü ya da sergi komiseri de Osman Hamdi Beydir.



**D.Ö.: Var ama kullanılmaya başlaması, görev tanımı, yapılan işin genişlemesi bu süreç oldukça uzun.**

**D.Özer:** Küratörlük sergi komiseri kavramının devamı olarak var oldu. Dünya savaşları sonrasında yapım ekonomisine bağlı gelişen finans kapital ve çok uluslu teknelci şirketlerin gücünün artması dünyada ki parayı daha çok dolaşıma soktu. Kapitalizmin örgü ağlarının genişlemesi ile birlikte, finans kapitalin biçimi de değişti. Nüfus artışı ile birlikte kapitalist sürecin biçiminde bir profesyonelleşme başladı. Bu profesyonelleşme sanat alanında da oldu ve öncelikle Amerika ve Avrupa'da başladı. Biz ve bizim gibi ülkelere daha sonraları girdi. Mesela benim üniversiteye gittiğim zamanlarda üniversitelerde sanat yönetimi diye bir bölüm yoktu. Şimdi bunlar var. Artık şu net ki küratörsüz olmuyor sistem bunu istiyor.

Bienallerle birlikte sisteme giren küratörlük kavramı zaman içinde kişisel sergilerde bile görülmeye başladı. Neden, çünkü o serginin A'dan Z'ye konseptinin belirlenip sonuçlanana kadar küratöre ihtiyaç olabiliyor. Hatta bazen çift küratörlü, üç küratörlü, sergiler bile yapılıyor, bu da bir güç birliği yaratmış oluyor.

**D.Ö.: Bienallerin oluşumunu ait oldukları kentle değerlendirecek olursak, ne söyleyebilirsiniz?**

**D.Özer:** Sanat iki koldan yürür biri alınıp satılan, diğeri de alınıp satılmayan, deneysellik üzerinden ilerleyen sanat. Bienaller genellikle çağdaş ve öncü olan, satılması zor olan sanatın ilk ve farklı örneklerinin gösterildiği alanlardır. Dünyanın en eski bienali Venedik Bienali'dir. 56.sı yapıldı yanılmıyorsam. Venedik Bienali'nin başladığı 100 küsur yıllık süreç içinde öyle bir noktaya gelindi ki, bu süreç içinde dünyadaki sanatta ister istemez değişti. Sanatın değişkenliğinde ekonominin, politikanın, kültürel yapılanmanın ve teknolojik gelişmelerin hayata getirdikleri yeni durumlar oldu. Bienaller aslında hep bütün bunların içinde yer alarak gelişim süreci sağladı. Venedik Bienali ile başlayan bu sürece Lubiyana, Sao Poula, İstanbul, Sidney, Busan ve diğer bienaller eklendi. Eklenen bienallerin bir bölümü kapandı. Ama baktığımızda bienaller sanatın gelişimine yaptığı katkı nedeniyle vazgeçilmez bir olguya dönüştü. Baktığımızda Paris, Londra, New York, Tokyo, Zürih gibi paranın çok dönüşümde olduğu yerlerde bienal olmuyor: Neden olmuyor? Çünkü orada zaten sanat öyle bir market değerine kavuşmuş ki çok rahat bir şekilde alınıp satılıyor. Bienallerin amacı en yeni, en çağdaş en farklı

olanı, ilk elden çok sofistike bir şekilde topluma göstermek. İkincisi yapıldığı kente bir katma değer kazandırmak, bu katma değeri kazandırırken de bienallerin aynı zamanda kimliği oluşuyor. Venedik Bienali apayrı bir noktada tutarak örnek verelim. Çünkü Venedik Bienali dünyanın en büyük ve en önemli bienali. Bienallerin annesi. Bunun dışında örnek vermek lazım. Mesela Berlin Bienali. Berlin, ikililiğin yaşandığı bir şehirdir. Doğu Almanya ile Batı Almanya'nın yeşerdiği bir topraktır. O yüzdende bugün Berlin Bienali yapıldığında Berlin'in içindeki doğu ve batıya ait tarihi binalar kullanılır. Hitlerin ana karargâhı, ya da sosyalist dönemin önemli mekânlarından Cafe Moscov ya da KW binası bienalin ana merkezlerinden birkaç tanesidir. Yani sosyalist dönemin ya da faşist Almanya'nın mimari yapılarının kent kültürü içindeki yerini görürsünüz. Ya da Güney Kore'de yapılan Busan Bienali'ne baktığında deniz kültürünün yarattığı etki ile karşılaşırsınız. Bienalle deniz festivali iç içe geçmiş durumdadır fakat aynı şeyi bizim İstanbul Bienali için söyleyemiyoruz.

**D.Ö.: İstanbul Bienali'nde Antrepo, Koca Mustafa Paşa Hamamı, Yerebatan Sarnıcı, Aya İrini vs. gibi tarihi mekânların kullanılmasıyla ilgili ne düşünüyorsunuz?**

**D.Özer:** İstanbul bir ayağı Asya'da bir ayağı Avrupa'da olan bir şehir. O zaman İstanbul Bienali'nin hem Asya'ya hem de Avrupa'yı kucaklayan bienal olması gerekiyor. Hem fiziki olarak hem seçilen sanatçılar bunu yapması lazım. İstanbul Bienali'nin ilk dönemlerine baktığımızda *Rosa Martinez'in* küratörlüğünü yaptığı 5. Bienale kadar olan döneme baktığımızda, Bienalin Asya ve Avrupa yakasında konuşlandığını görürüz. Beral hanımın yaptığı ilk iki tanesinden sonra Vasıf Kortun, Rene Block ve *Rose Martinez'in* küratörlüğünde yapılan bienaller var. O zamana kadar olan süreçte bu binalar kullanılmış. Yerebatan Sarnıcı, Antrepo, Aya İrini, Koca Mustafa Paşa Hamamı gibi tarihi binalar kullanılmış. Bu güzel bir şey. Öbür taraftan da Asya tarafından da bir sürü mekân kullanılmış ama daha sonra gerek ayrılan bütçenin yetersizliği, gerek buraya gelen tırnak içindeki küratörlerin gerekli ciddiyet ve önemi göstermemesi nedeniyle İstanbul Bienal'i hep Avrupa yakasında ki merkez bölgelerde oldu. Ben o yüzden "bu artık İstanbul Bienali değil, Beyoğlu Sanat Bienali diye dalga geçerim. Neden? Çünkü, sadece Beyoğlu'nda İstanbul Modern, onun yanındaki Antrepo, Galata Rum Okulu'nda yapıldığı için.

**D.Ö.: 15. İstanbul Bienali için böyle söyleyebilirsiniz?**

**D.Özer:** Evet, o daha kötüydü tabi.

**D.Ö.: Ama bir önceki “Tuzlu Su” biraz daha farklıydı belki bienalin şehrin birçok yerine yayılmasından kaynaklı, adalar vb.**

**D.Özer:** Bir tek adalar ekledi. Onun haricinde var mı? Yok. Ama ben bu durumu düşünerek Haydar Paşa Garında ve Sirkeci Garında bienale paralel proje yaptım. Biri Asya diğeri Avrupa'nın giriş kapısı. Demek ki istenirse bulunuyor. Asya yakasında o kadar çok yer var ki. İstanbul 10.000 yıllık bir tarihe sahip bir kent İstanbul gibi bir yerde bienali sadece Beyoğlu gibi bir alana sıkıştırmak çok yanlış bir şey. O yüzden ben bunu kabullenmiyorum ve beğenmiyorum. Bienalin sadece Avrupa yakasında yapılmasının bazı nedenleri olsa da ben bilmediğim için ben böyle konuşuyorum. Ama gönlümden geçen bienalin kentin bütün dokusuna yayılmasıdır. Hatta bienal komitesinin, bu işin başında olanların küratörlerden özellikle bunu rica etmeleri, uygun bir dille söylemeleri gerekiyor. Yani İstanbul Bienali yapacaksın Asya'dan da Avrupa'dan da muhakkak bu bienalin kimliğine uygun yerler bulmak, doğru ve batılı sanatçıları davet etmek gerekiyor.

**D.Ö.: O zaman şöyle anlıyoruz. İstanbul Bienali İstanbul'un tarihi yapıları ve kültürel dokusu içinde yer almalı. Ayrıca küratörler genellikle yabancı olduğundan, katılan sanatçıların da çoğunluğu yabancı. Türkiye'den seçilen sanatçılar çok az. Peki onlar Türkiye'yi İstanbul'u ne kadar anlayabilir ve yansıtabilir?**

**D.Özer:** Az önce söylediğim şeye geldik. Ben istediğim bir küratörü seçerim, bienali de o küratörün özgür iradesine bırakırım, ne yaparsa yapsın dediğinizde yanlış başlıyor. Sen, yapımcı olarak ana çizgiyi koyacaksın. İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın şunu yapması gerekiyor. “Bu bienalin bir kimliği var arkadaş sen küratör olabilirsin, hatta dünyanın en önemli küratörü ol ama şunu bil ki bizim senden istediğimiz bazı şeyler var. Bizim birtakım kurallarımız, olmazsa olmazlarımız var” demeli. Mesela, yüzde 20 – 30 Türk sanatçı kotası olmalı. İkincisi doğu batı dengesi. Yani burası İstanbul, bir ayağı Asya'da bir ayağı Avrupa'da olduğu için muhakkak senden sadece batılı sanatçılar değil doğru sanatçılarda istiyorum, ya da Afrikalı, Latin Amerikalı sanatçılarda istiyorum. Demeliler. Yani bienalin bir takım kırmızı çizgilerinin olması gerekiyor. Bir üçüncü kırmızı çizgide bienalin iki yakaya yayılması. Ancak bu şekilde insanlar İstanbul kimliği

içinde yer bulabilirler. Bu kırmızı çizgiler net bir şekilde küratörlere belirttiğinde onlarda ona göre karar vererek hareket edecektir.

**D.Ö.: Bienal toplumun büyük bir kesimi tarafından çok bilinen bir sanat etkinliği değil. Hatta İstanbul dışındaki sanat çevresi, Güzel Sanatlar Fakülteleri dahi bunun içerisinde. Neden toplumun büyük bir kesimine hitap edemiyor?**

**D.Özer:** Kimliksiz olduğu için toplumun ilgisini çekmiyor ve bu yüzden büyük kitlelere hitap etmiyor. Son iki bienal ücretsiz olduğu halde giden yok. Nedeni bu.

**D.Ö.: Bienalleri çağdaş sanatın temsili olarak değerlendirebilir miyiz?**

**D.Özer:** Bienaller en geniş anlamda çağdaş sanatı temsil etse de çağdaş sanatın gelişimini sadece bienaller başlatmadı. Şüphesiz bienallerin büyük katkısı oldu ama öbür olguları da reddedemeyiz. Ayrıca ülkemizde yanlış anlaşılan bir konu daha var. Çağdaş sanat dendiğinde; insanların aklına öncelikle video art, enstalasyon, fotoğraf geliyor. Resim ve heykel bu kavramın dışında tutuluyormuş gibi algı yaratılıyor. Bu çok yanlış, hiç alakası yok. Çağdaş resimde, heykelde çağdaş sanat kavramının içindedir.

**D.Ö.: Uluslararası sanat ortamında Türkiye'nin bugünkü durumunu nasıl değerlendiriyorsunuz? Belirli bir yeri var mı?**

**D.Özer:** Bugün Türkiye Cumhuriyeti Devleti, uluslararası alanda siyasi olarak nasıl görülüyorsa, ekonomik olarak nasıl görülüyorsa, sportif olarak nasıl görülüyorsa, sanatsal olarak da o kadar görülüyor. Türkiye sanatından ya da Türk sanatından uluslararası alanda söz etmek şu anda mümkün değil. Dünya'da böyle bir yerimiz yok. Neden acaba? Şöyle bir örnek vereyim; Gelişmiş batılı ülkelerde, gelişmiş derken Amerika, İngiltere, Fransa, Almanya, Kore, Japonya vs. kastediyorum, satılan iki adet resim ya da sanat eseri, Türkiye Cumhuriyeti'nin bütün kültür bütçesinden daha fazla. Adamlar iki resim satıyor senin; opera, bale, tiyatro, sinema, görsel sanatlar, arkeolojiyi bütçenden daha fazla. Hatta buna kültür bakanlığında çalışan memurların maaşlarını, müzayede evlerinde, galerilerde satılanları ne varsa ekle. Sinemaya giden insanların aldığı biletleri de koy, bunların oluşturduğu genel o büyük makro bütçenin o iki tane resim kadar olduğunu görüyorsun. Yani adam iki resim satıyor, bu Türkiye'nin bütün kültür bütçene eşit. Şimdi ben sana soruyorum, bu kadar az paranın harcandığı bir ülkede sanat nasıl gelişebilir? Bu şartlar altında sanatımız nasıl gelişebilir? Dünya ile nasıl rekabete girebilir? Tabi ki bu mümkün değil, olsa da bu bireysel çabalarla oluyor. Ben bugün dünyanın dört bir tarafında sergiler

yapıyorum, maalesef arkamda devlet, ne yerel yönetim nede özel sektör var. Ya imece usulü sanatçılarla yaptığım dayanışmalarla ya da yurt dışından bulduğum desteklerle bu işi götürmeye çalışıyorum. Sanatçı ya da küratör olarak şimdiye kadar devletten ya da yerel yönetimlerden bir kuruluş destek görmedim. Bu dediklerim diğer küratörler ve sanatçılar içinde geçerli. Böyle bir ortamda sanat nasıl gelişebilir ki? Bu mümkün değil.

**D.Ö.: Bu durumun Türkiye'deki sanatçıların yetersiz olmasıyla ilgisi yok. Ekonomik nedenlerden kaynaklandığını düşünüyorsunuz?**

**D.Özer:** Bu durumun sanatçıların yeterli ya da yetersiz olması ile hiçbir ilgisi yok. Eğer bir sanatçının başarılı olmasını istiyorsan bu tamamen kurulacak sistem, altyapı ve sanatçılara verilecek destekle ilgili. Mesela, milli takım dünya kupasına katılmadı. Bu milli takımın suçu değil ki, sen devamlı dışarıdan milyon dolarlar vererek yabancı futbolcu getirirsen, Türkiye'de futbolun alt yapısını kurmazsan, gençlere sporu sevdirmezsen, bununla ilgili özel sahalar açmazsan, sadece İstanbul'da ki üç takıma dünyalarca parayı harcarsan o zaman Türkiye'de futbol gelişmez. Alt yapı, sporcu yetiştiremez o zamanda dünya kupasına gidemezsin. Bu kadar basit. Bu sanat içinde geçerli. Bugün Türkiye'deki zenginlerin çoğu bırak Türk sanatını desteklemeyi Türkiye'yi terk etmeye başladılar. Türkiye'den kaçıyorlar çünkü zemin kaygan. Türkiye'nin demokratik olmadığını düşünüyorlar ve bundan dolayı da Türkiye içinde herhangi bir sanat yatırımı yapmıyorlar.

O yüzden sanat alanında da geride kalıyoruz. Ama bunun suçu sanatçılarda değil. Bu kadar zorluğa rağmen kendi imkânlarıyla, bireysel çabalarla bir şeyler yapıyorlar. Türk sanatçıların bu bireysel çabalarını takdir etmek gerekir. Bende sanatçı ya da küratör olarak gittiğim yerlere kişisel ilişkilerim ve bireysel çabalarımla gidiyorum. Şimdiye kadar ne devlet, ne özel sektör, nede yerel yönetimlerinin desteğini gördüm. Sanatın gelişmesi için bu üç ayağa ihtiyaç var ama bunların hiçbirisinin desteği yok. Özel sektör, özel insanlar, yoğurdu üfleyerek yiyor, kaçıyorlar. Hatta memleketi terk etmeye başladılar. Devlet katalizör olamıyor, yerel yönetimlerde vasıfsız projelerle halkın gözünü boyuyorlar. O yüzden Türkiye'de sanat gelişmiyor. Ayrıca bu dönemde bugünkü iktidarın içinde bulunduğu duruma göre sadece geleneğe bağlı sanat destekleniyor. Maalesef göstergeler bu yönde.

**D.Ö.: Geleneksel sanatın biraz daha öne çıktığını, devlet tarafından desteklendiğini söyleyebilir miyiz?**

**D.Özer:** Net bir şekilde söyleyebiliriz. Devlet iktidarın politikaları doğrultusunda açıkça geleneksel sanatı destekliyor ama bu bir çelişki. Bugün yaşadığımız dünyada eğer cebimizde iphone taşıyorsak, yaşadığımız dünyada son derece modern otomobiller kullanıyorsak, internet üzerinden sınırsız bir iletişim sağlayabiliyorsak, fotoselli sistemle musluktan akan suda elimizi yıkayabiliyorsak ya da uydu antenler üzerinden dünyanın dört bir tarafını izliyorsak çağdaş dünyanın gereği olan çağdaş sanatı anlamak ve desteklemek gerekir. Geleneğe ve geleneksel sanata karşı değilim ama geleneksel sanatın en iyisini zaten geçmişte bu işin ustaları yapmışlar. Eğer biz bu çağda yaşıyorsak, bu çağın gereksinimlerine, sorunlarına cevap verecek, bu çağın tercümesini yapacak, yaşadığımız çağın sorunlarını irdeleyecek sanata yer vermemiz lazım. Aksi takdirde dünya sizi kabul etmez. Sen istediğin kadar geleneksel sanatla uğraş kimin umurunda. Geleneksel sanat yapanlar hangi bienale, hangi önemli fuara ya da müzelere davet ediliyor? Edilse bile bunun genel içinde ki oranı ne? Bu sorunun cevabı gerçeği ortaya koyar. Zaten eskisini, daha iyisini, daha özelini, o zamanın ruhunu içinde taşıyarak yapan insanların orijinal eserlerini sergilemek dururken bugün yapılan kopyaları neden sergilesinler ki.

**D.Ö.: Kendi kültürümüzü sürdürebilmemiz için bunları geleceğe taşımamız gerekiyor gibi düşüncelerle geleneksel sanat destekleniyor olabilir mi?**

**D.Özer:** Geleneksel sanata karşı değilim. Geleneksel sanatta tabi ki yapılınsın ama sadece onu destekleyip öbürkünü desteklemediğinde batarsın. Bugün benim için Türk Sanat Müziği de Klasik Türk Sanat Müziği de önemlidir. Ama aynı oranda operada önemlidir. Dünyada çalınan klasik müzikte önemlidir. Geleneksel sanat olabilir ama bugün yapılan figüratif resim ya da soyut resimde önemlidir. Yani hayattan bazı şeyleri koparttığında onun yerini o boşluğu başka bir şey dolduramaz. Ben şimdi şu masayı buradan kaldırdığımda aynı bunun gibi bir şeyi bulup yerine koymam kolay değil. Bu bakımdan geleneğe bağlı sanatı gereğinden fazla destekleyenler biraz yanlış yapıyorlar. Geleneksel sanat yaşadığımız dünyanın ve içinde bulunduğumuz zaman diliminin gerçek anlamda göstergesi olamaz. Sorunda bundan kaynaklanıyor ve dünyada bu yüzden bizi

kabul etmiyor. Kısacası sen kendi sanatçına değer vermezsen, onu yok yerine koyarsan başkaları da senin sanatçına değer vermez.

**D.Ö.: O zaman böyle bir durumda sanat eserinin pazarı ya da pazarlanması gibi bir durumdan da bahsedemeyiz.**

**D.Özer:** Çok kötü bir durumdayız. Bugün İstanbul'da onlarca galeri kapandı. Galeriler can çekiyorlar, bazıları kiralarnı ödeyemez durumdadır. Galerilerin içine günde üç dört tane insan giriyor. Bu çok kötü bir durum. Neden? Çünkü sanatın gelişimi için özel programlar, eğitim projeleri yapılmadı. Mesela ben sana hikâyemi anlatayım. Bir gün İngiltere'de bir proje yapmaya karar verdim ve İngiltere sanat konsülüne (Art Council of England) gittim, görevli memurların hepsi dolu olduğu için benimle görüşmeye oranın görsel sanatlar direktörü Peter Cross geldi. Buyurun dedi ne istiyorsunuz. Ben bir sergi yapacağım, desteğinize ihtiyacım var var dediğimde "Çok memnun oluruz, lütfen şu formu alıp doldurun ve bana getirin" dedi. Bir hafta sonra perşembe gününe bana randevu verdi. Bir hafta sonra formu doldurup götürdüm. Destek için 10.000 sterlin istedim. Adam şöyle baktı güldü, biz bu projeye para vermeyiz dedi. Bende dedim neden ben Türküm diye mi bana bu parayı vermiyorsunuz. Hayır, yanlış anlıyorsun, Türklükle falan alakası yok, tam tersine sen bizim zenginliğimizsin ama sanatçıların paralarını yazmamışsın forma, Bu sanatçılar nasıl yaşayacak diyerek bana yeni bir form verdi. Haftaya gel gene görüşelim dedi. Bir hafta sonra gene gittim. Peter, forma gene baktı gene güldü. Ne var gene dedim. Sen garsonluk yaparak mı bu sergiyi yapacaksın, kendi paranı yazmamışsın, birde serginin tanıtım bütçesini de yok, böyle olmaz dedi ve doldurman için yeni form daha verdi. Formu tekrar doldurdum ve bütçe 32.000 sterline çıktı. Gidip formu tekrar gösterdim. Peter formu kontrol etti her şey tamam ama serginin eğitim çalışması eksik. Biz gelecek kuşakları düşünmek zorundayız, her projenin içinde muhakkak eğitim olması gerekiyor. Lütfen yeni vereceğim forma eğitim programını ekle dedi. Bende projeye eğitim programını ekleyerek, bütçeyi 40.000 sterline çıkarttım. Sonuçta bana bu sergiyi yapmam için İngiltere Sanat Konsülü 40.000 sterlin verdiler. Sergi çok gezildiği ve çok başarılı olduğu için sergiye bağlı yeni bir eğitim projesi daha yapmam için bana 20.000 sterlin daha verdiler. Ben sanat konsülünden 10.000 sterlin isterken, onlar bana 60.000 pound para vermişlerdi. Bu arada o projeler yapıldı, raporlar yazıldı ve her şey hatasız ve eksiksiz bir şekilde bitmişti. Bu arada Peter Cross ile arkadaş olmuştum. İki yıl sonra bir gün Peter Cross ile bir barda otururken



aklıma sergi geldi. “Peter dedim bu ülke çok ilginç, yaptığım sergi için bana 10.000 sterlin verilir mi diye düşünürken siz bana 60.000 sterlin para verdiniz dedim. Adam bana hayatım boyunca unutamayacağım şu cümleyi söyledi “bizim çöpe atılacak 10.000 sterlinimiz yok ama iyi kullanılacak 60.000 sterlinimiz var.” Kıssadan hisse. Eğer sen iyi bir şey yapıyorsan, devlet arkanda ve destek oluyor. Yeter ki iyi bir şey yap diyor. Eğer o zaman bana 10.000 sterlin verselerdi gerçekten o proje iyi olmayacaktı, Harcanan para çöpe atılmış bir para olacaktı. Oradaki mantık böyle yürüyor. Aynı şeyi biz burada yapsak, ya hocam tamam çok güzel projede sen şunu 10.000 ne değil, 5.000’ne yap derlerdi ya da muhatap olacak birini bulamazdık. Ama onlar her şeyin en iyisini yaptırmaya çalışıyor ve şeyin içine eğitim ekleyerek gelişıyorlar.

**D.Ö.: O halde biz şu anda bir sanat piyasasından bahsedemeyiz, Türkiyeli sanatçıların uluslararası bir kimlik kazanımından bahsedemeyiz.**

**D.Özer:** Sanat piyasası var ama devede kulak. Türk sanatının doğru dürüst oluşan bir kimliği yok, Türk sanatının arkasında hiçbir şekilde bir destek yok. Bunları net bir şekilde söyleyebiliriz. Bu yuzdende Türk sanatının gelişmişliğinden maalesef bahsetmeye imkân yok.

**D.Ö.: Çağdaş sanatın izleyici ile buluşma noktasındaki sıkıntılarını eğitimle ilgili bir sorun olarak mı değerlendirmemiz gerekiyor?**

**D.Özer:** Öyle bir insan kitlesi yetiştiriyoruz ki bırak çağdaş sanatı herhangi bir sergiden, filmde, konserden, tiyatrodan zevk alamıyor. Böyle bir durumda bu toplumdan ne bekleyebiliriz ki.

**D.Ö.: Önceki dönemlere göre çağdaş sanat algılanmıyor. İzleyiciye ulaşamıyor. İzleyici kavramsal boyutunu vb. anlamıyor gibi sorular söz konusu.**

**D.Özer:** Niye Avrupa’daki, Japonya’daki, Amerika’daki, Kore’daki, İsviçre’daki Kanada’daki anlıyor da bizdekiler anlamıyor. Bunun en önemli nedeni “Tinsel Estetik” Bir çocuk doğduğu günden itibaren ondaki tinsel estetiği geliştirmezsen, doğduğu günden itibaren o kişiye sanatı sevdirmezsen, yapılan sergilere, etkinliklerle o insanları çekemezsin. Bizde zehir gibi gençler, çok zeki çocuklar var. Fakat öyle kötü yetiştiriliyorlar ki çocuklar ne yapsın. Kendini geliştiren, yetiştiren gençlerimiz kaçıyorlar. Başka çareleri yok. Çünkü bu ülke onların önünü açmıyor. Bu durum sanat

yapan gençler içinde aynı. O yüzden bir yere varamıyoruz. O yüzden Türk sanatından bahsedilemiyor. O yüzden Türkiye birçok konuda geri kalıyor.

**D.Ö.: Şu anda sayıları gittikçe artan bienaller hakkında ne düşünüyorsunuz? Türkiye üzerinden değerlendirecek olursak, Çanakkale Bienali, Mardin Bienali, Sinop Bienali vb.**

**D.Özer:** Bienal aslında bir kentin kültürüne katma değer veren bir olgu. Dünyanın her tarafında bu tür bienaller başladı artık. Neden çünkü büyük bienaller, kendi izleyicisini, kendi topluluğunu oluşturduğu ve yapıldığı yere katma değer kattığı için, bunlara alternatif küçük bienaller ortaya çıktı ve bu dünyanın her tarafına yayıldı. Tabii bu süreçte Türkiye de çıktı. Bunlardan bir tanesini olan Çanakkale Bienali'nin ilk iki tanesini ben yaptım. Hatta bu süreçte bienalden önce, bienal gibi bir deneme sergisi bile yaptık. Ben iki bienal yaptıktan sonrada bıraktım. Çünkü hayatımda hiçbir işte beş, altı yıldan fazla çalışmadım. Altı yıldan sonra verimlilik düştüğü için hep yeni arayışlara giriyorum. Çanakkale Bienali'nde de sistemi kurup oradan ayrılmış oldum. Bunların haricinde Bodrum Bienali ve İzmir Bienali diye bienal ismi altında sıradan sergiler yapıldı. Bunların isminin bienal olması onları bienal yapmıyor. Onlar bir kere bienal değil. Hatta bazılarında ev kadını amatör ressamı görebilirsiniz. Onları ben bienalden de saymıyorum ama Mardin Bienali ve Sinop Bienali yerel bienaller olarak iyi sayılır. Her ne kadar dışarıdan bakan biri olarak bize iyi görünse de onların da kendi içinde birtakım sorunsalları var. Mesela, benim görme fırsatım olmadı ama Mardin Bienali'nin oradaki yerel halkı, yerel sanatçıları dışladığını, yeterince yer vermediğini söylediler. Hatta orada yaşayan bir grup sanatçı karşı bienal diye bir şey yapmış. Kısacası Mardin Bienali kendi içinde çelişkileri de olan bir bienale dönüştü. Aslında bienallerde muhakkak o kentte yaşayan oranın, lokal sanatçılarına da yer vermek gerekirdi. Çünkü amaç orada yaşayan sanatla ilgili insanlarla ulusal ve uluslararası alanda yer alan sanatçıları bir araya getirmekse dışardan getirilen sanatçılarla yapılan bir etkinlik tepki toplar. Bu sebeple küçük kentlerde yapılan bienaller için seçilen küratörlerin her şeyden önce gidip o coğrafyada yaşamaları, o coğrafyada bulunan sanatçılarla diyalog haline geçmeleri gerekiyor. Konuşmanın başlarında ben dedim ki ben sanatçılarımın ailelerine varana kadar tanıyorum. Niye, tanıdığınız zaman yapacağınız proje daha güzelleşip iyi bir hale gelir. Onlarında en azından o kenti tanımaları için gidip oralarda yaşamaları oraları bilmeleri gerekiyor ama maalesef bu yapılmıyor. O açıdan da oralarda yapılan küçük

bienaller istenildiği gibi bir sonuca varamıyor. Keşke Türkiye’de üç beş şehirde daha bienal yapılırsa ve sanat olgusu o kentlere yayılsa.

**D.Ö.: Bienaller artık büyük karma sergilere dönüşüyor gibi bir algı oluşmaya başladı. Böyle değerlendirebilir miyiz?**

**D.Özer:** Evet, bir çeşit grup sergisine dönüştü diyebiliriz.

**D.Ö.: İstanbul Bienali tam olarak dünyanın güncel sanat ortamını yansıtıyor mu?**

**D.Özer:** Tam olarak yansıttığını diyemeyiz. Neden tam anlamıyla yansıtmıyor? Çünkü bir kimliği, kendine göre bir çizgisi yok. Az evvel konuştuğumuzda da söyledim. Doğu ile Batıyı dengeli bir şekilde bir araya getirmiyor. Fiziki yapı olarak kentin Asya yakasına yer vermiyor, verse de zaman zaman ya da çok az yer veriyor. Türk sanatçı sayısı çok çok az. Tamamen dışarıdan getirilen eserlerle ve isimlerle işi döndürmeye çalışıyorlar. O yüzden de gerçek anlamda güncel sanatı yansıtmıyor. Çünkü Türkiye’deki güncel sanatla ilgili izleri göremiyoruz. Ben bir yerde bienal yapacağım da gidiyorum o kentte yaşıyorum, orada ne varsa görüp, içselleştiriyorum. Oradaki sanatçıların atölyelerini ziyaret edip diyaloglar kuruyorum. Böylece kafamdaki programı zenginleştirmiş oluyorum. Ama birçok küratör bunu yapmıyor. Seçildikten sonra, tanıdığı, bildiği kafasında olan sanatçılarla işi kotarmaya çalışıyor ve bunu her küratörlük yaptığı projeye taşıyor. Bu da aynı sanatçıların sürekli dolaşımı anlamına geliyor. O yüzden dünyayı çok gezen birisi olarak artık büyük bienalleri dolaşacağıma sadece Venedik Bienali’ne giderek her şeyi görmüş oluyorum.

**D.Ö.: Bugün 30. yılını doldurmuş olan İstanbul Bienali oturmuş durumda mı?**

**D.Özer:** Sorunları olsa da oturduğunu söyleyebiliriz.

**D.Ö.: Ama size göre kimlik sorunu hala devam ediyor.**

**D.Özer:** Evet bana göre daha oluşmadı. İstanbul Bienali Asyalı ve Avrupalı olmak zorunda ama hala o kimlik oluşmadı.

**D.Ö.: Bienal sanatçısı olmak farklı bir durum mu? Sanatçılar arasında böyle bir ayrım var mı?**

**D.Özer:** Böyle bir ayrım var ama bu bir palavra. Sanatçı öznedir, sanatçı yaratandır. Ben bir sanatçı olarak ya da sen bir sanatçı olarak bir yapıt üretirsin, ürettiğin bu yapıtı fuarda da sergilersin, bienalde de sergilersin, herhangi bir sergiye de koyabilirsin. Bu sanatçının yaratım süreciyle ilgili uğraştığı şeylerdir. Ama bazı sanatçılar daha çok bienallere yönelik çalışıyor. Bende fuarlardan çok bienallerde yer alan bir sanatçıyım. Ama kendimi bienal sanatçısı olarak adlandırmam. Çok bienale katıldığım halde kendimi bienal sanatçısı olarak görmem. Sanatçı sanatçıdır. Sanatçı üretir. İçinde bulunduğu coğrafya ya da dünyanın sorunlarına göre yapıt üretir. Burada sanatçının kendine göre bir dil oluşturması çok önemli. Yoksa bienal sanatçısı olmak önemli değil. Maalesef bu yanlış düşen sanatçılarda var. Bienal sanatçısı olarak kendini adlandırarak, daha iyi bir sanatçı olduklarını iddia ediyorlar ama bu kendi kendini kandırmaktan başka bir şey değildir. İyi bir sanatçı bu hataya düşmez.

**D.Ö.: Bienallerdeki video işleri için ne düşünüyorsunuz? Sıkıcılığı, uzunluğu vb. durumlarla ilgili.**

**D.Özer:** Bu sadece video ile ilgili bir süreç değil. Günümüzde o kadar çok resim var ki sıkıcı, günümüzde o kadar çok fotoğraf var ki onlar da çok kötü. Yaşadığımız çağın bir sorunu bu. Artık sanatçılar hayatı yüzeysel olarak değerlendiriyorlar. Bu sadece Video Art'la ilgili bir şey değil. Video Art aslında bu çağın sanatıdır. Teknolojik bir çağda yaşıyoruz. Teknolojiyi iyi kullanırsan iyi bir şey çıkar ortaya, kötü kullanırsan kötü bir şey çıkar. Önemli olan onun arkasındaki düşünce yapısıdır. Yani bu şuna benziyor arabaya binmeye karşı olmak gibi bir şey. Biri kötü araba kullanılıyorsa o arabaya binmeye binmem ama o arabayı kullanan iyi ve kuralına göre kullanıyorsa, neden binmeyeyim. O yüzden Video Art'a karşı değilim, bu dünyada var olan bir şey ama Video Art'ın kötü örneklerine karşıyım. Bir video sanatçısını son derece zevk alarak seyrederken, bir diğerinde o zevki alamayabilirsin. Eğer üretilen videoda bir düşünce bir felsefe bir planlama varsa, kurgusu iyi yapılmışsa neden karşı çıkayım. O yüzden video arta karşı değiliz, kötüsüne karşıyız. Resme karşı değiliz kötüsüne karşıyız, fotoğrafın, heykelin, enstalasyonun kötüsüne karşıyız.

**D.Ö.: Bienalin sanatla ilgisi olmayan kişilere ulaşmaması ile ilgili ne düşünüyorsunuz?**

**D.Özer:** Bu tamamen eğitim sistemine bağlı. Batılı ülkelerde ulaşıyor da niye bizde ulaşamıyor. Demek ki sorun bizde. Mesela şöyle bir rakam vereyim. Dünyadaki bütün bienalleri gezen insan sayısı 8 milyon olmasına karşın, sadece Venedik Bienali'ni gezen insan sayısı 12 milyon. Demek ki Venedik Bienali dünyadaki bütün bienallerden daha büyük ve etkili. Bunun en önemli nedeni en uzun süreli bienal oluşudur. Takvim olarak da en uzun, 6 ay kalıyor. Bu süre içinde de insanlara en iyi şekilde ulaşıyor. Ayrıca dünyanın en iyi sanatçılarının en iyi eserlerini getiriyor. O zamanda insanlar üşenmeyip Venedik'e gidiyor.

**D.Ö.: İstanbul Bienali'ni, Venedik Bienali ile karşılaştıracak olursak, ne söyleyebilirsiniz?**

**D.Özer:** Mümkün değil karşılaştırılması. Az evvel bir rakam verdim. Venedik Bienali'ni 12 milyon kişi izliyor. İstanbul Bienali'ni dün kadar 60.000 kişi geziyordu. Şimdi Koç'un sponsorluğu ile bu rakam 500.000'e çıktı. 12 milyon nerde 500.000 kişi nerde. İkincisi Venedik Bienali ile nasıl karşılaştırabiliriz. Birisi 100 yıldan fazla bir süredir yapılan bir bienal, İstanbul Bienali daha 30 yıldır yapılıyor. Üçüncüsü ise, Venedik sanatı o kadar içselleştirmiş bir şehir ki, sanat kentin her yerine yayılmış. Her meydan, her boş bina, kamusal alana ait her yer tamamen bienalle ilgili. Yani Venedik kentini bienal mekânlarına uğraya uğraya dolaşabiliyorsun. Bienal Venedik'in içindeki her alana yayılmış. Ayrıca bienalle beraber paralel projelerde yapılıyor. Bu paralel projeler de en az bienal kadar ilginç. Kısacası Venedik Bienali dünyada yarattığı etki ve ulaştığı insan sayısı bakımından çok büyük. O yüzden İstanbul Bienali ile kıyaslanamaz.

**D.Ö.: Son bienal "İyi Bir Komşu" başlığı ile çıktı, bu bienalle ilgili ne düşünüyorsunuz?**

**D.Özer:** İstanbul Bienali'nin ilkleri güzeldi. İlklerinde ki enerji başkaydı. Neden çünkü uluslararası kadar yereli de sahipleniyordu. İstanbul'da yaşayan sanatçılar, sanatla ilgili insanlar bienale ilgi gösteriyordu. Bienalin kurumsal yapısı güçlenip daha iyi bir noktaya geldiğinde daha kötü bienaller yapılmaya başladı. Bu seneden biraz ümitliyim.

Fransa’da yaşıyan önemli bir küratör bienal için seçildi. Onun iyi şeyler yapacağını düşünüyorum. Şimdi gelelim “iyi bir komşu” temasına. Yani laf ola beri gele Allah aşkına, iyi bir komşu temasını seçtiler de ne oldu? Komşu ülke sanatçılarından doğru dürüst hiç kimse yoktu bienalde. Hep bildiğimiz aynı sanatçıları taşımışlardı ve o bienal çok kötüydü. Hatta şunu söyleyebilirim. Nine Dragon Heads grubunun Haydarpaşa Garında yaptığı “Taste of Tea” sergisi daha etkiliydi. Haydarpaşa Garı’nda, 24 tren vagonunun kullanıldığı 5000 metrekarelik alana yayılan ve 34 sanatçının yer aldığı bu sergi, bienalden daha çok etki yarattı diyebilirim.

**D.Ö.: Sizce bienalde bir kavram olmak zorunda mı?**

**D.Özer:** Zorunda, çünkü artık dünyada karma sergi diye bir şey kalmadı. Her sergi bir tema üzerinden yapılıyor. Doğal olarak bienallerde de bir tema ya da kavram olmak zorunda.

**D.Ö.: Tema fikrinden yavaş yavaş vazgeçiliyor olabilir mi?**

**D.Özer:** Bunu bir fuarda yapabilirsin çünkü satışa yöneliktir. Herkes kendi satacağı yapıtları oraya getirir koyar. Bienalde ise bir durum yaratıyorsun yani o duruma göre bir tema olması gerekiyor. Tema olayı daha zevkli bir hale getiriyor. En azından izleyici o temadan yola çıkarak işler üzerinden çözümlemelere gitmeye başlıyor. O açıdan her bienalin teması oluyor. Zaten iki yılda bir yapılan etkinlik olduğu için muhakkak bir tema oluyor ona göre de sanatçılara hazırlanma süresi veriyor. Yani temasız bienal olmaz.

**D.Ö.: Çok teşekkür ederim.**

#### 4.6. BERAL MADRA (10 Temmuz 2018, Ayvalık)



Resim 107. Beral Madra.

**Derya Özdemir: Bir küratör, bir eleştirmen, bir galerici, bir akademisyen olarak hangisinin sizin için daha önemli olduğunu söyleyebilirsiniz?**

**Beral Madra:** Aslında bu işler birbirini destekleyen işlerdir. Küratörlük oldukça yeni bir meslek. Diyelim ki 90'lı yıllarda itibaren oluşmuş bir meslek; bu da çağdaş sanatın ve kültür sanayisinin yeni bir sisteme geçişiyle ortaya çıkan bir iş. Fakat küratörlük hiçbir zaman işin felsefesi, eleştirisi, kuramı olmadan iyi bir şekilde gerçekleşecek bir meslek olamaz. Mutlaka bir taraftan eleştirel bir görüş ve bunun yanında ideolojik bir duruşta gerekiyor; ya da felsefe bilgisi bile gerekiyor. Bunun yanında akademisyenin bütün yaşamı boyunca yaptığı birçok yatırım vardır. Bu da böyle bir şey; akademisyen olmak için hangi aşamalardan geçiyorsan - en doğru bilgiye ulaşmak, o bilgiyi en iyi şekilde topluma yansıtmak, öğrenciyi yetiştirmekse! Küratörlük de en iyi sanatçılara ulaşmak, en iyi yapıtları belirleyebilmek, en iyi bir şekilde bunu topluma sunmaktır. Küratörlüğün çok büyük zevkleri var. Bir sergiyi baştan sona kurmak, o aşamaları yaşamak gerçekten çok güzel bir deneyim. İşte önce sanatçıları iyi tanıyorsun ondan sonra o sanatçıların ürettiklerinin bugün ne anlama geldiğini belirliyorsun ve bugün topluma nasıl bir mesaj verebiliriz bu yapıtlarla diyorsun ve sonunda da ortaya bir sergi çıkıyor. Bunun belgelenmesi var, bunun kavramının yazılması var, sanatçı ilişkileri var, toplum ilişkileri var; bütün bunları yaşamak güzel bir deneyim ama hangisi daha beni



etkileyen kısmı diye düşünürsem galiba küratörlük ve eleştirinin iç içe geçmesi benim için önemliydi her zaman için.

**D.Ö.: Peki yazarlık.**

**B.M.:** Evet, o da geliyor; sonuçta işte 30 sene boyunca bir üslubunuz oluşuyor. Evet bunu da eğitimde öğretmek gerekiyor; bu işin yazı kısmı nasıl olacak, bu konseptler nasıl yazılacak, bunları da öğretmek gerekiyor. Sonuçta küratörlük gerçekten bir üniversite programı içinde en az 3-4 sene öğrenilmesi gereken bir meslek durumuna geldi bugün.

**D.Ö.: Küratörlüğün oldukça genişleyen bir tanımı var, sürekli yeni görev tanımları eklenmekte, ilk zamanlarda nasıldı? Türkiye'nin ilk küratörlerinden birisi olarak neler söyleyebilirsiniz?**

**B.M.:** Daha dardı anlamı. İlk çıkışı *Harald Szeemann* ile. İsviçreli avangart bir sanatçı olarak işe başlamış ve sonra sergi yapımcısı oluyor. İlk defa olarak 80'li yılların başında yaptığı bir sergiyle kendisini küratör olarak sunuyor öyle ortaya çıkıyor. Oradaki mantık şu, yaşadığı dönemde sanatçıların ürettikleri işlerden o dönemin ruhuna cevap veren bir sonuç çıkarıyor ve o sonucu yapıtlarla topluma gösteriyor. Bu küratörlük olarak adlandırıldı. Çağdaş sanatın içine girdi; aslında küratörlük sanat tarihi terimi. Müzelerdeki sanat yapıtlarını koruyan onların sergilenmesini sağlayan uzman demek, küratör. Oradan aktarıldı çağdaş sanat ortamına ama burada şunu da belirteyim: Almandada mesela 'Ausstellungsmacher' 'sergi yapımcısı' da deniyor. Yani toplumda daha anlaşılır olsun diye küratör yerine sergi yapımcısı da kullanılabilir. Çünkü ben kendimi küratör olarak sunmadan önce koordinatör olarak adlandırıldım 1. ve 2. İstanbul Bienali'nde çünkü o zaman küratör terimi kullanılmıyordu ama daha sonra da sergi yapan insana Türkçede sergi yapımcısı denilebilir.

**D.Ö.: Uluslararası sanat ortamında Türkiye'nin bugünkü durumunu nasıl değerlendiriyorsunuz?**

**B.M.:** Çok haklı bir soru bu çünkü işte dün gerçekleştiği gibi Türkiye yeni bir siyasal yönetim biçimine geçti; biz bunu daha deneyimlemedik, bu siyasal yönetim biçimi nasıl olacak bizi nasıl etkileyecek diye şu anda o aşamadayız; o soruyu soruyoruz. Onun için şu anda ben uluslararası sanat ortamının Türkiye'ye bakışını şöyle anlatabilirim: Geçirdiğimiz süreçte, 2010'dan beri, diyelim - neden 2010 tarihini söylüyorum - 2010'da

Türkiye Avrupa birliği kültür başkenti olarak İstanbul Avrupa Kültür Başkenti olarak değerlendirildi ve hükümet bu işe milyonlarca Euro yatırım yaptı. İstanbul 2010 Avrupa kültür başkenti bağlamında yaklaşık 600 küsur proje gerçekleştirildi ve Avrupa birliği ile olan birtakım ilişkiler son derece yoğunlaştı ve son derece verimli ilişkiler oluştu. Yani Avrupa'daki STK'lar, Avrupa'daki müzeler, Avrupa'daki küratörler, İstanbul 2010 dolayısıyla Türkiye'de projeler gerçekleştirebildiler ve üstelik bu bütçelerden yararlandılar. 2010'da İstanbul Avrupa Birliğine yüzünü döndürdü ve büyük bir kültürel iş birliğine girişti. Fakat 2010 sonrasında şu geçtiğimiz 8 yıl içinde grafikte düşüş yaşanmaya başladı. Bunun birçok olumsuz siyasal, ekonomik ve toplumsal nedenleri var. İstanbul'un 2010'da bu ortaya çıkarılmış olan parlak profilini yavaş yavaş sönmeye başladı ve son dönemde de Avrupa birliği ile Türkiye arasındaki ilişkiler yani siyasal ilişkiler, ekonomik ilişkiler ve bu mülteci krizinin ortaya çıkarttığı büyük çatışki çoğunlukla İstanbul'da üretilen çağdaş sanatı uluslararası bağlamda çok kolay kabul görmesini engelleyecek bir durumdur. Son bienalde Türkiye'ye gelen ziyaretçi sayısında bir düşüş yaşandı.

**D.Ö.: 15. Bienal içinde aynı şekilde ziyaretçi sayısında bir düşüş olduğunu mu düşünüyorsunuz? Küratörleri aynı zamanda sanatçı ikilisiydi.**

**B.M.:** Evet, çok fazla bir düşüş değildi belki ama öyle bir izlenimim var benim; çok rağbet görmedi. Küratörler bir gay çiftti ve Avrupa birliğinde çok tanınmış sanatçılardı. Hem sanatçı hem küratör; yani burada iki network birleşmişti, buna rağmen düşük profilli bir bienal oldu. Şimdi bir sonraki bienale bakacağız.

**D.Ö.: Genel bir değerlendirme yapmak için mi?**

**B.M.:** Düzen değişiyor. Buna bağlı olarak bir sonraki bienalde bakacağız duruma. Nasıl bir ilgi göreceğiz? Türkiye'de sanatçıların yurt dışına çıkma çizgisi de başladı. Buradaki olanaklar azaldıkça galerilerde sergiler açmak zorlaşıyor veya kamusal alanda mekân bulunamıyor. Büyük bir sergi yapmak için birkaç yer var. O birkaç yerin de programları senelerce dolu. Bir mekân sorunu var şu anda İstanbul'da. İstedğin gibi büyük bir sergiyi yapacak mekân bulamıyorsun ya da kişisel sergisini yapacak sanatçı mekân bulamıyor. Koleksiyoncuların sanata gösterdikleri ilgide de bir düşüş var.

**D.Ö.: Size göre bu düşünüş neyle ilgili olabilir?**

**B.M.:** Ekonomik durum; Türkiye’deki ekonomik durum bir şekilde herkesi dikkatli davranmaya yönlendiriyor. Belki de sanat yapıtı alma işi en sona bırakılıyor. Zaten benim gözlemime göre Türkiye’deki sanat üretiminin oluşturduğu birikimini satın alacak kadar rahat bir şekilde satın alacak kadar koleksiyoncu yok! 100-150 koleksiyoncu var mı? Ben böyle bir rakam olduğunu düşünmüyorum. Çok yüksek düzeyde alım yapan koleksiyoncu sayısı zaten belli, 20-25 kişi.

**D.Ö.: Türkiye’de sınırlı seviyede kalıyor, peki diğer ülkelerle kıyaslayacak olursak.**

**B.M.:** Mesela Avrupa’daki durum şöyle buna karşılık: Avrupa birliğinde sanatçıların birçok şansı var. Birinci şans galerileri satış yapabiliyor; Türkiye’ye göre daha iyi satış yapabiliyorlar. İkinci şans fuarlara katılma şansları çok. Avrupa fuarları iyi kazanan fuarlar. Üçüncü şans yapıtlarını devlet ya da yerel yönetimler satın alıyor sürekli. Dördüncü şans çok büyük koleksiyoncu var; bankalar, büyük şirketler, sigorta şirketleri; çok büyük mega şirketler koleksiyon yapıyorlar ve bunların danışmanları var. Bu danışmanlarla o yıl saptanan yapıtları satın alıyorlar. Şimdi uluslararası sanat ortamının Türkiye’deki sanatçıyı satın alma seviyesi, oranı çok düşük. Yani İstanbul’daki fuara bile gelen az. Şöyle söyleyeyim istatistiğe girmeyecek kadar düşük.

**D.Ö.: Şu anda sanat piyasasının, galerilerin durumunun da kötü olduğu gözleniyor.**

**B.M.:** Post-modern dönemden kalma bir iyimserlik vardır. İşte “Her şeyi iyi görürsen sonuçta iyi olur” gibi, ama artık o dönemi geçtik. Her şeyi iyi görmek bazen gerçeklerle uyuşmuyor; çok hayali bir durum oluyor. Biz şu anda hayali bir durumla kendimizi avutacak durumda değiliz. Bizim gerçekçi olmamız lazım; sanat ortamının gerçekliği çok yaratıcı insan potansiyeli olmasıdır. Türkiye’de insanlar üretmek ve yaratmak istiyor ve üniversitelere gidiyorlar, mezun oluyorlar çıktıkları zaman da bunun karşılığını görmek istiyorlar. Fakat çıktıkları zaman karşısındaki kültür sanayisi onların bu isteklerine tam olarak cevap verecek durumda değil. Şimdi şöyle bir örnek birden aklıma geldi, bir karşılaştırma olarak. Geçen ay Yeditepe Bienali yapıldı ve bu bienal Türkiye’deki el sanatlarını - hat, minyatür vs.- bunları ortaya çıkartmayı amaçladı. Yüzlerce sanatçı var bienale katılan. Bunların içinde çok kaliteli işler üretenler var. Bu

sanatçılar zamanlarını bir şeyi üreterek geçiriyorlar; bunun karşılığında bir kültür sanayisi var mı? Bunu da sormak lazım. Yani müzeler bunları satın alıyor mu? Hayır. Bunun da koleksiyoncusu lazım; ancak bunun da koleksiyoncusunun sayısı sınırlıdır.

**D.Ö.: Evet haklısınız.**

**B.M.:** Demek ki Türkiye’de bu görsel sanatlar sistemi hala modernist kalıpların içinde sürüp gidiyor. Yani bunun çok az bir bölümü, çok üstteki bir bölümü - uluslararasıyla karşılaşma olanağını bulmuş olan bölümü - günümüze özgü bir çağdaş sanat mesleğinin tadını çıkarıyor diyelim.

**D.Ö.: Sizde modernizmden çok farkı var mı? Çağdaş sanatın.**

**B.M.:** Var tabii.

**D.Ö.: Biliyorsunuzdur o tanımları, bazıları birlikte veya devamı niteliğinde yorumlayabiliyor. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?**

**B.M.:** Çağdaş sanatın içinde modernist eğilimler var. Ama çağdaş sanat dediğimiz zaman bu daha çok ilişkisel bir estetikten söz ediyoruz. Yani interdisipliner bir üretim süreci ve bunun başlangıcında da düşünme süreci var. Esas mesele çağdaş sanatta bir ideoloji sahibi olma, bir düşünce, bir felsefe sahibi olma ve bunu görsele dönüştürme. Çağdaş sanat bunu yapıyor. Fakat modernizmde daha çok bir estetik kaygı var. Yani tek bir yapıt üretme, yüce bir yapıt üretmek veya hayatı boyunca bir yapıtı üretmek gibi. Örneğin *Mark Rothko*; minimal sanat bunun en iyi örneği. Yaşamı boyunca minimal sanat yapıyor. Yani baştan kırmızıyla başlıyor işte sonuna doğru siyaha doğru gidiyor, ama başka bir değişiklik yok; içe kapanık. Toplumla olan ilişkisi modern sanatın çok seçkinci. Hâlbuki çağdaş tamamıyla sanatta üretilen her şeyin geniş topluma ulaşması lazım. Onun için üretim yapıyor.

**D.Ö.: Yani belki ulaşabiliyor ama şöyle bir şey var toplumda sanatla ilgisi olmayan kişiler diyor ki “Bu ne?” “Bu şimdi sanat mı?” bu tür söylemler söz konusu.**

**B.M.:** Burada o çizgi de eğitime geliyoruz. Toplumun da eğitilmesi gerekiyor; sadece sanatçı eğitimden geçmemeli. Toplum da o sanatı anlamak için bir eğitim almalı. Avrupa’daki müze ağı bu işe yarıyor. Toplum sürekli eğitiliyor, sürekli yenilikleri gösteriyor. Çocuğunu alıyor müzeye götürüyor; orada çocuk eğitim alıyor. Bir minimal

sanata nasıl bakacağını, kavramsal sanata nasıl bakacağını, enstalasyonun, yerleştirmenin ne olduğunu çocuk daha ilkokuldayken öğrenmeye başlıyor. Annesi, babası da zaten bunu öğrenmiş. Yani orada toplumsal eğitim boyutu da var çağdaş sanatın.

**D.Ö.: O zaman bizim zamanı yakalamış olmamızın bir anlamı kalmıyor. Çağdaş sanatın Türkiye’de yapılıyor olması tek başına izleyiciye ulaşamadığında çok önemi kalmıyor.**

**B.M.:** Doğru bir noktaya değiniyorsun. Toplum görsel dili öğrenmeli; çünkü günümüzdeki her şeyi yöneten bir görsel dil var; söylemler sözsöz değil artık. Türkiye’nin geleneksel sanatı "sözsöz"; 20. yy.’ın büyük bir kısmını da sözsöz geçiriyor, ama 80’lerden sonra bir kırılma başlıyor ve görsel dil, kültür oluşmaya başlıyor. Şu anda Roland Barth’ın söylediği gibi “Gösteri Toplumu” diyoruz. Gösteri ve tüketim toplumunun dili görseldir. İşte sokaktaki reklamdan tut, medyaya kadar; sonra internet, son noktada "selfie" olayı var. İnsanın kendine bakması, kendini dünyaya gösteriyor olması! Selfie’yi internete koyduğun andan itibaren dünyada onun nereye ulaşacağını denetleyemezsin ve nasıl yorumlanacağını da denetleyemezsin. Hatta şöyle bir şey var; o selfie’yi alıp dijital ortam da bozup bambaşka bir şekilde tekrar sunabilirler. Yani burada görsel olan malzemenin her türlü güvenilirliği de yok olmuştur. Böyle bir durumda, hiçbir şekilde denetleyemediğin yeni bir görsel kültür var. Burada topluma bu görsel dilin şifresini çözmeyi öğreteceksin. Çağdaş sanat bunu yapıyor işte. Farklı görsel malzemeler sunuyor ve bunları çözdüğün anda, o malzemelerle uğraşmaya başladığın anda toplum olarak tüketim kültürünün sana sunduğu görsel malzemeyi eleştirmeye başlıyorsun.

**D.Ö.: Bu şu anda bizde pek geçerli değil sanırım.**

**B.M.:** Evet? Şunu mu demek istiyorsun? Çağdaş sanat seçkin bir topluma hitap eder, onu mu demek istiyorsun?

**D.Ö.: Evet oda var. Aslında da toplumu bırakın, ben şu anda güzel sanatlar fakültelerindeki öğrencilerin dahi çağdaş sanatı tam anlamıyla; özellikle güzel sanatlar eğitiminde okuyanların tam olarak anladıklarını düşünmüyorum. Yani anladıklarını, anlatıldığını düşünmüyorum. Tam olarak ne yaptıklarını bildiklerini düşünmüyorum. Çağdaş sanatın temsili olan şeylerden; bienaller, fuarlar bunlardan tam haberdar olduklarını da düşünmüyorum.**

**B.M.:** Şöyle Ankara, İzmir, İstanbul, Antalya’da.

**D.Ö.:** İstanbul'dan bakmamak gerekiyor şimdi şöyle bir şey var. Ben bu soruları hazırlarken gerçekten hem içinde olan birisi olarak hem okuduklarımdan hem çevremdeki ifadelerinden yola çıkarak belirledim. Niye çağdaş sanat okunmuyor mu? Anlaşılmıyor mu? dendi. Yani anlaşılmıyor maalesef bir İstanbul'dan bakmak gibi değil herkes İstanbul'da yaşamıyor.

**B.M.:** Tabi.

**D.Ö.:** Herkes İstanbul'da da eğitim almıyor hani tabi bu işte direk bizim eğitimimize artık kaydı bunun sebebi belli ama şimdi İstanbul'da anlaşılıyor da neden başka şehirlerde anlaşılıyor?

**B.M.:** E çünkü orada bir sanat galerisi yok, bir sanat müzesi yok, yani müzeler bile çok kısıtlı. Bu sistemi kurmazsan olmaz; sistemi kuracaksın. Şimdi geçmişte ne vardı hatırlıyor musun? Güzel sanatlar galerileri vardı. Kültür bakanlığına bağlıydı bunlar; hemen hemen her şehirde bir güzel sanatlar galerisi vardı; oraya gidip insanlar sergilerini yapıyordu sanatçılar veya amatör olanlar. Demek ki Modernizmdeki sistem bitmiş onun yerine yeni bir sistem kurulmamış. Yani daha geniş bir kitleye daha yoğun bir bilgi verecek; bu görselliği gösterecek yeni bir sistem kurulmamış. Güzel sanatlar galerileri dönüştürülebilirdi. Yani çağdaş sanat içeriklerine dönüştürülebilirdi. İşte sonuçta sanat yönetimi üniversitelerden sanat yönetiminden mezun olanlara da iş alanı olurdu, istihdam alanı olurdu. Bu kurumlara sanat yönetiminden mezun olmuş birisi müracaat ederdi, kabul edilirdi, girer, orada sergi programları yapardı. Güzel Sanatlar Fakültesi olan üniversitelerin de sanat galerisi olması lazım.

**D.Ö.:** Yeni yeni açılıyor diyebiliriz.

**B.M.:** İşte bu lazım çünkü öğrenci de orada bir galeride sergi açma deneyimini yaşayacak. Ya da küratör ve sanat yöneticisi yetiştiriyorsa, o da sergi yapıp deneyim kazanacak. Yani bütün bunlar aslında, şöyle bir şey: Bugün çağdaş sanat üretimi tek başına bir üretim değil. Çok geniş bir sistemin içinde yer alan bir üretim. Eğer o sistemin bütün gereklerini yapmıyorsanız, kurmuyorsanız eksik kalıyor. Geniş kitleye ulaşmıyor, seçkin kalıyor. Koleksiyoncu yetişmiyor, galeri açılmıyor, tabi bütün bunlar olumsuz sonuçlar. Ama ne oldu? Anadolu'da bir bienal yapma isteği doğdu, değil mi? Neden doğdu bu? İşte aynı şekilde sistemin bir parçası da bienal. O bienali Sinop'ta yaptık, Çanakkale'de yaptık. Antalya'da da yapmışlardı.

**D.Ö.: Mardin’de ve Bodrum’da da var.**

**B.M.:** Demek ki bir ihtiyaç vardı ki yapıldı bunlar.

**D.Ö.: Peki, bunlarla ilgili ne düşünüyorsunuz? Diğer bienallerle kıyasladığınızda yapılarını, içerik olarak, kavram olarak baktığınızda nasıl değerlendiriyorsunuz?**

**B.M.:** Tabi ona geçeriz. Şimdi bienallerin de türleri var. Dünyanın model olarak aldığı bienal Venedik Bienali çünkü ilk kurulan bienal o. Neden Venedik Bienali oluşmuş? Venedik Avrupa’nın en egzotik kenti; Oryantalist bir kent orası, Doğu’ya açılan. Venedikli tüccarlar Doğu’nun bütün sanatını Avrupa’ya taşımışlar ve Venedik’teki bu geleneksel, tarihsel kimlik oradaki yöneticilerin bu kimliği nasıl kullanırsınız, düşüncesine gelmiş? Ve bu şehri nasıl daha ilginç yaparsınız düşünceleri oluşmuş. Çünkü bir yerde 20. yy. başında Venedik’in bu üstlendiği rol bitiyor. Başka bir rol edinmesi gerekiyor ki devam etsin! Tüketim meselesi yani gelir gelsin vs. Dünyada bir model var o sırada: "Büyük Sergiler" denilen bir model bu. 19. yy.’da Oryantalizmle beraber gelişmiş bir sergi türü; olan Paris’te, Londra’da büyük sergiler yapılıyor. Doğu’dan gelen her şey; aslandan, kaplandan, palmiyeye kadar bunların içinde sergileniyor. Venedik’te de işte böyle bir şeyi neden işte sanatta da yapılmasın, diyor ve bir park (Giardini) açıyorlar. Ülkelere de diyorlar ki, gel burada binanı kur; iki yılda bir burada ressamlarını sergile. Böyle başlayan bir sistem, tabi zaman içinde büyük değişiklikler geçiriyor. Parka yapılan binaların bazıları çok küçük bazıları da çok büyük; İngiltere’nin, Almanya’nın, Fransa’nın büyük diğerlerinin daha küçük. Şu anda bu park dolmuş vaziyette en son Kore bir pavyon yaptı veya bir başka ülke daha yapmıştı. Arjantin olabilir. Park dolunca bu kez şehrin içindeki bütün saraylar bundan faydalanmak istiyorlar ve parkta mekân olmayan gelsin bizim sarayımızda açsın diyorlar ve böylece bütün şehrin içinde açılıyor sergiler. Yüzlerce sergi açılıyor her yıl.

**D.Ö.: Ortaya çıkış noktası bu şekilde.**

**B.M.:** Evet, bunun karşılığı olarak Avrupa’da 1950’li yıllarda Kassel’de Documenta kuruluyor; beş yılda bir yapılan büyük sergi etkinliği.



**D.Ö.: Onun bazı farklılıkları var sanırım. Yılının, içeriğinin farkı olması vb.**

**B.M.:** O da şöyle: Almanya'nın entelektüel düzeyini gösteren bir platform; hem görsel sanatlar hem aynı zamanda da sosyoloji, felsefe, insan bilimleri konusunda bir platform çünkü orada yapılan sergilerde her zaman çok politik konseptler seçiliyor. 90'lı yıllardan itibaren Documenta Kassel çok daha önemli olmaya başladı; çünkü bütün dünyaya hitap etmeye başladı. En eski bienallerden biri Sao Paulo Bienali Güney Amerika'daki tüm üretimi ortaya çıkartmak açısından önemli. ABD'de bir müzenin düzenlediği Whitney Bienali; o da oldukça eski bir bienal. Hepsinin modeli başka. Her şehir her ülke kendi siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel durumuna göre bir bienal oluşturuyor. Son dönemde 2000'li yıllardan itibaren küçük şehirler de öne çıkmak için bu bienalleri düzenlemeye başladılar. Bu şehirlerdeki bazı bienalleri yerel yönetimler ve özel girişimciler birlikte ve ortaklaşa yapıyorlar: kimilerinde ise sadece kişisel girişimciler ve özel bütçelerle yapılan bienaller var. Aslında ideal olan devlet, yerel yönetimler ve özel sektörün finansal olanağı sağlaması, bu finansal olanağın da uzmanlar tarafından kullanılmasıdır; ama her zaman böyle olmuyor farklı şekillerde oluyor. Bizim küçük bienaller de yerel ortamlardaki küreselleşme gereksiniminden ve çok sayıda sanat fakültesinin çok sayıda sanatçı yetiştirmesinden dolayı ortaya çıktı. Örneğin Sinopale'yi Sinoplu bir sanatçı kurdu.

**D.Ö.: Peki Çanakkale Bienali.**

**B.M.:** Evet. Çanakkale bienalini Çanakkale'de yaşayan ve akademisyen olan bir sanatçı yarattı. Burada kişisel girişimler çok önemli. Kamusal para da bulan oluyor, özel sektörden para bulan da oluyor. Sonuçta bunu uluslararası ortamı o kente getirme gücüne sahip insanlar yapıyor ve güçlü bir tanıtım doğuyor. Sinop'un adı hiç bilinmezken birdenbire çağdaş sanat haritasının içine giriyor ve Sinop bienali dendiği zaman herkes biliyor. Çanakkale de öyle şimdi Çanakkale, Çanakkale savaşı dolayısıyla tanınırken şimdi bir de çağdaş sanat dolayısıyla tanınıyor.

**D.Ö.: Yerel bienallerden bahsederken bunların açılmasında bir sıkıntı yok diyorsunuz. Bunları faydalı olabilecek etkinlikler olarak görmemiz gerektiğini düşünüyorsunuz.**

**B.M.:** Kesinlikle.

**D.Ö.:** Ben bunların sayılarının artmasının sıradanlaşmasına neden olabileceğini, sıkıntılar yaratabileceğini düşünmüştüm, böyle yorumlamıştım.

**B.M.:** Onu da söyleyelim; çoğaldıkça hakikaten değerini kaybedebilir, bunların bir kalitesi olması gerekiyor. O kaliteyi kaçırdığınız anda tabi ki bir önemi kalmıyor. Bu kalite de zaten uluslararası değerlendirmeyle oluyor; yani uluslararası bağlamda doğru ve pozitif değerlendirilmiş bir bienal olması lazım.

**D.Ö.:** Bu bizim ülkemizde mi var yerel bienaller her yerde mi var?

**B.M.:** Her yerde.

**D.Ö.:** Şu an her yerde sistem bu şekilde devam ediyor o halde. O zaman bunun sonuçlarını da zaman gösterecek biraz.

**B.M.:** Avrupa birliği Manifesta diye bir bienal tarzı oluşturdu; o da küçük şehirlere gidiyor. Küçük şehirleri öne çıkarıyor. Her sene başka bir şehirde oluyor ve o şehri öne çıkarıyor. 2018’de Palermo da oluyor. Sicilya şu anda Avrupa’nın krizli bölgesi; mülteci krizinin gerçekleştiği alanda oluyor. Yani İtalya’nın güney kıyıları mülteci kriziyle baş ederken orada bir bienal oluyor.

**D.Ö.:** Peki bu bienaller Sinop Bienali, İstanbul Bienali’nden farklı tabi ki ama veya Çanakkale Bienali; içerik olarak o şehrin kültürünü o şehre ait olan bir şeyleri yansıtması gerekir mi?

**B.M.:** Bir veya birkaç küratörü davet ediyorsunuz; tabi ki o şehirle bir diyaloga girmek zorunda o küratörler. Gelip, hiç o şehirle ilgisi olmayan bir sergi mi yaparlar, yoksa gerçekten o şehrin veya o bölgenin durumunu, sorunlarını veya işte önemini ortaya çıkaracak bir bienal kavramı mı sunarlar? Doğru olan şehirle bir ilişki kurmak; çünkü yani sonuçta o şehrin insanlarının da bu bienale ilgi göstermeleri gerekiyor. Gelen uluslararası sanatçıların da o şehirden bir tat alması ya da bir bilgi alması gerekiyor.

**D.Ö.:** Bienallerin kuruluş amacında bu var mıydı? Mesela İstanbul Bienali kurulurken.

**B.M.:** Tabi başında tamamen İstanbul’u öne çıkarmıştık; tarihsel mekânlarda gerçekleştirmiştik birinci ve ikinci bienalde.

**D.Ö.: Tarihsel yapıların kullanılması gerekir diyorsunuz. Seçilen yerlerin Aya İrini vb.**

**B.M.:** Estetik açıdan çok güzel oluyor ve tarihsel mekân başka bir biçimde gündeme gelmiş oluyor. İkincisi tarihsel mekân sanatçı için kışkırtıcı bir ortam oluyor. Burayı ben nasıl değerlendiririm, burada nasıl bir sergi yaparım gibi. Küratör de aynı şekilde; tarihsel mekânları kullandığı zaman, sonuçta o mekânlarla bir ilişkiye giriyor, bir diyaloga giriyor. O mekânların varlığı onun konsepti ile örtüşebilir; ya da bunu sağlamaya çalışabilir.

**D.Ö.: Peki İstanbul Bienali'nde küratörün dışarıdan olması, yani yabancı olması durumuyla ilgili ne düşünüyorsunuz?**

**B.M.:** Bunun için birtakım eleştiriler yapıldı. Yabancı küratörlerin gelip hiç bilmedikleri, tanımadıkları ve birkaç hafta içinde tanınmayacak kadar büyük bir şehirde - İstanbul'u tanıyabilmek için en az 6 ay oturmak lazım ki o bile yetmez - bienal yapmaları tabi ki işin doğasına aykırı diyelim. O şehre geliyorsunuz, o şehrin bütün insanlarını ilgilendirecek İstanbul gibi büyük ve heterojen bir nüfusu olan yani başlı başına ülke gibi olan yani 20 milyon demek bir ülke demek böyle bir şehirde bienal yaparken o şehrin insanları sizin listenizin başında. O insanlara ben nasıl hitap edeceğim diye bir zorluk var. O yüzden bu eleştirildi; kenti hiç tanımayan birisi geliyor, bize bir şeyler dayatıyor izlenimi olabilir. Daha çok sergiler yapıldıktan sonra, bienal açıldıktan sonra küratörün başarılı mı başarısız mı olduğu ortaya çıkıyor. Yani İstanbul'da son dönemde bir mekân sorunu var, mekân bulunamıyor. Bu yüzden 13. Bienalde bütün şehirde 35 yerde sergi yapıldı. 35 yer deyince bir ucu boğazda bir ucu adalarda; bu izleyiciyi de zorladı, bienalin prodüksiyon kalitesini de zorladı.

**D.Ö.: Ama öyle olması gerektiğini düşünenler de var. İstanbul Bienali Asya ve Avrupa'yı kapsamalı vb.**

**B.M.:** Çok zorluklar var; İstanbul küçük değil. Bu kadar dağıttığın zaman bütçeyi çok zorlar. Bienalin bütçesi ile küratörün ortaya koyduğu serginin çapının örtüşmesi lazım. Yani bütçeyi aşmaması lazım, ama 35 uzak mesafeli yerde yaptığın zaman bütçeyi zorluyorsun.

**D.Ö.: Şu anda KOÇ destek oluyor herhalde devletin hiç desteği yok mu? İstanbul Bienali'nde?**

**B.M.:** Bunu açıklamıyorlar, bilemiyorum; eskiden vardı ama bu destek parasal mıydı? Yoksa mekânları mı veriyorlardı?

**D.Ö.: Şu anda mekân sıkıntısı var dediniz?**

**B.M.:** Bina hem var hem yok; amaç için kullanıma yönlendirilen bina gerekiyor. Örneğin Feshane uygun, ancak başka amaçla kullanılıyor.

**D.Ö.: Antrepo vardı, Aya İrini vardı.**

**B.M.:** Tarihsel binalar her zaman kullanılabilir; dikkatli ve özenli bir şekilde.

**D.Ö.: Geçmişte kullanılmış mekânlar zaman zaman kullanılıyor hala.**

**B.M.:** O zaman başka da çare yoktu. Birinci bienal 1987, ikinci 1989; bu ne demek Türkiye'nin 80'li yıllar askeri darbe travmasından yeni yeni çıktığı, dünyaya farklı bir yüz göstermek istediği yıllar. O zamanlar kültür bakanlığı açtı o binaları, kullanabilirsiniz dedi. Ayasofya'yı bile kullandık; o zamanki koşullarla bugünkü koşullar başka. Bugün Ayasofya'yı kullanamazsınız; Ayasofya'da şu anda her yer dolu, çeşitli satış işlerine açılmış mekânlar. Aya İrini konserler için kullanılıyor; girip de içinde bir şeyler yapmak kolay değil. Şu andaki hükümetin ideolojisi ne kadar çağdaş sanata, eleştirel içerikli, muhalefet içeren sanata ne kadar izin verir, o da ayrı bir konu.

**D.Ö.: Şu anda zaten sanırım şöyle bir tavrı var hükümetin, genel görüşte bu yönde. Şu anda geleneksel sanat biraz daha öne çıkıyor.**

**B.M.:** Çıksın istiyorlar.

**D.Ö.: Çıksın istiyorlar ve destek veriyorlar durum bu şekilde sanırım.**

**B.M.:** Yeditepe Bienali ile bunu belirtmiş oluyorlar.

**D.Ö.: Bienaller, Türkiye içerisindeki izleyici kitlesine yeteri kadar ulaşabildi mi? İlk bienal sanat ortamında oldukça eleştirilmiş. Bu eleştirileri nasıl değerlendiriyorsunuz?**

**B.M.:** İlk 2 bienal Türkiye'deki bir durgunluğa son verdi. Buna Modernist durgunluk diyorum; çünkü üretim o dönemdeki orta yaş kuşağının ürettiği Modernist resimlerden ve heykellerden oluşuyordu. Bu bienal başladığında yurt dışıyla hiçbir ilişki

yoktu. Yani 50'li, 60'lı, 70'li yıllarda maalesef ilişki şu kapsamdaydı: ya 5-6 sanatçı birleşip yurt dışına gidip geri dönüyordu ya da işte *Goethe-Institut* gibi Fransız Kültür Enstitüsü gibi yabancı misyonun Türkiye'ye getirdiği sergilerden oluşuyordu ilişki. Bu kadar kısıtlıydı yurt dışıyla ilişki. Şimdi sorulacak çok ilginç sorular var. Biz neden 50'li, 60'lı, 70'li yıllarda 80'li yıllarda hatta Bulgaristan, Romanya, Rusya, Ermenistan, Irak, Suriye ile hiç ilişki kurmamışız? Yani o kuşak hiçbir şekilde Suriye'den bir sanatçıyı tanımıyor. Hadi bırak onu Bulgaristan'dan bir sanatçıyı bile tanımıyor. Yani böyle bir durum vardı; Türkiye tamamen içe dönük bir 3. Dünya ülkesi kültür sanayisiyle yönetilen bir ülkeydi. Bu iki bienal -nasıl diyeyim- tankla girdi bu alana. Neden? Çünkü birinci bienalde o dönemde Avrupa'daki bir numaralı 8-10 sanatçı davet edildi. Yapıtları çağdaş sanat mekânlarında inanılmaz enstalasyonlarla gösterildi. 2. Bienalde de aynı şekilde. Birdenbire resimden başka türlü bir üretim ortaya çıktı.

**D.Ö.: Kavramsal sanat için Türkiye'de ilk Bienallerle ortaya çıktı diyebilir miyiz?**

**B.M.:** Aslında Türkiye'de zaten bu kavramsal sanat 1970'lerin ortasından itibaren gelişmeye başladı; 1980'lerin başında Öncü Türk Sanatından bir Kesit diye sergiler yapıldı. 80'lerde Güzel Sanatlar Akademisi (Mimar Sinan Üniversitesi) odaklı bir kültür ve sanat hegemonyası vardı; iki bienal bu hegemonyaya son verdi ve oradaki önde gelen ressamlar buna karşı çıktılar.

**D.Ö.: Yeni bir etkinlik olarak ortaya çıktı, fakat bienal ismiyle yer almamıştı ilk bienal.**

**B.M.:** Bir zemin kayması oldu; bu zemin kayması herkesi rahatsız etti. Buna karşılık genç kuşak çok memnun oldu, çünkü bambaşka olanaklar açıldı önünde. Birinci sergi Tarihsel Mekânlarda Çağdaş Sanat diye başladı; yapıldıktan sonra İKSV'nin yönetim kurulu ve danışmanları dediler ki bunu biz iki senede bir yapalım. Adı bienal olsun dediler.

**D.Ö.: İlk iki bienalde siz de küratör ismini kullanmamışsınız.**

**B.M.:** Hayır kullanmadım. O zaman zaten küratör terimi diye bir şey yoktu; ama yaptığım işler bugün değerlendirirsen küratörlük. Çünkü metinleri ben yazdım, sanatçıları ben çağırdım, sergileri ben yerleştirdim. Buna koordinatör, bienal koordinatörü dendi.

**D.Ö.: O da aynı şey şu an zaten onu kapsamış oluyor. Bu anlamda siz Türkiye'deki ilk küratör olarak yer almış durumdasınız.**

**B.M.:** Neyse ki herkes kabul etti sonunda ilk küratörün benim olduğumu. Etmeyen oldu tabi. Sonunda işte kabul ettiler. Yani asıl mesele uluslararası küratör olarak kabul edilmem.

**D.Ö.: Ben de onu diyecektim siz mesela şu an İstanbul Bienali'nde küratör olmuş olmanız bir tarafa, uluslararası sanat ortamında da başka ülkelerde de küratörlük yapan birisisiniz.**

**B.M.:** 1989 yılında küratör olarak beni İtalya'ya davet ettiler. İşte orada zaten benim küratörlüğüm tescil edilmiş oldu; buradaki durumla değil Avrupa'daki durumla tescil edilmiş oldu.

**D.Ö.: Şu anda da zaten devam ediyorsunuz değil mi?**

**B.M.:** Şimdi Avrupa kabul etti. Avrupa'daki sistem benim burada, Türkiye çağdaş sanat ortamında birçok yenilikler, değişimler yarattığımı kabul ediyor.

**D.Ö.: Sadece bienal değil birçok küratörlüğünü yaptığınız sergileriniz de olmuş.**

**B.M.:** Bağımsız yaptım, buna da değinmek lazım. Küratörlük de çeşitli biçimlerde var. Bir müzeye giriyorsunuz orada 15 sene müzenin küratörü olarak çalışıyorsunuz; bir örnek böyle. Yani işte belli bir maaş alıyorsunuz ve o müzenin programlarını yapıyorsunuz. Bunun dışında serbest çalışan küratörler var; çeşitli zamanlarda, çeşitli şehirlerde, çeşitli kurumlarda küratörlük yaparak hayatlarını kazanıyorlar. Bu da var. İşte bir de son zamanda eş küratörlük var. Birlikte çalışma durumu çıktı. Bu da şundan kaynaklanıyor; tek başınıza bütün dünyayı tanımanıza imkân yok. Geniş kapsamlı bir bienal yapıyorsanız kesinlikle birkaç küratör olarak çalışmanız gerekiyor; çünkü sonuçta bilginiz bir yere kadar. Yani mutlaka bir yardımcı bilgi gerekiyor.

**D.Ö.: Olabilir, özellikle uluslararası etkinlikler için geçerli.**

**B.M.:** Bu da böyle bir model olarak yerleşti açıkçası. Fakat şu an sanatçılar da küratörlük yapıyorlar. Sanatçılar da özgürlük ve bağımsızlık adı altında, biz kimseye tabi olmayalım, biz kendi görüşümüzü yansıtalım niyetiyle kendileri küratörlük yapıyorlar.

**D.Ö.: Yani şimdi burada küratörlüğün bizim ülkemizde çok abartıldığını söyleyebilir miyiz?**

**B.M.:** İşte küratörlüğe bir iktidar damgası vuruldu; sanki her şeyi o yönetiyor. Sanatçının ne üreteceği, izleyicinin neyi göreceği gibi bir işlev taşıdığı varsayılıyor.

**D.Ö.: Peki böyle şeyler oldu mu?**

**B.M.:** Çok doğru değil, hayır. Ben hiçbir sanatçıya şöyle üretim yap diyemem. Böyle bir şey mümkün değil.

**D.Ö.: Bu söylemler çıktığına göre böyle bir şey olmuş olabilir.**

**B.M.:** Onu bilemiyorum. Bunu üretme de şunu üret mi demiştir? Bilmiyorum. Ama şurada soyut bir iktidar var: Bir serginin bütçesi 20 sanatçı çağırmanızı sağlıyor. O zaman siz 100 sanatçı içinden 20 taneyi seçmek zorundasınız. İşte bu seçim de bir iktidar olarak nitelendirildi. Hâlbuki o da iktidar değil; o da şudur: yapacağınız serginin malzemesini oluşturacak yapıtlar hangileri? Onları kim üretiyor buna bakıyorsun. Aslında düşünceden çıkan bir seçim oluyor bu.

**D.Ö.: Biraz da sanatçıları bu tarz beklentileri olmuş sanırım, işte küratörle çalışırsam resim satarım, kendimi tanıtırım vb.**

**B.M.:** Küratörün sanat piyasası ile olan ilişkisini kastediyorsun sen. Sıfır ilişki olamaz zaten. Bir yerde bir ilişkin olacak. İşin ortasında duruyorsun. Sanatçı var onu tanıtmışsın, onun sergilerini yapmışsın, onu sergilere davet ettirmişsın, onu yurt dışına sunmuşsun, birdenbire sanat piyasasında onun yapıtları satılıyor. Eğer küratör olarak sen bu yapıtlardan, yapıt satışından pay alıyorsan, orada küratörlüğüne biraz gölge düşüyor.

**D.Ö.: Neden ama yani burada bunun için emek harcıyıp bunun için uğraşmış olmuyor musun?**

**B.M.:** O zaman aracılık yapmış oluyorsun. Satışla sanatçı arasına, satış ortamına küratörün girmemesi lazım; benim görüşüm bu. Ücretini alsın; sanatçının işini yaptıysa, sergilediyse buradan bir ücret alır, ama yapıt satılırken komisyon almak etik değil.

**D.Ö.:** Peki, sorularda tam olarak cevabı var mıydı? Belki biraz ama tam da değildi. Şu sebepten bunu sormuştum aslında hani ilk iki bienalin içinde olan birisi olarak bugün geldiğimiz yeri o günle değerlendirdiğinizde, karşılaştırdığınızda ne görüyorsunuz? Umut vadediyor mu? Biz bir şey yaptık çok güzel oldu, bu gelişti iyi bir şey oldu diyebiliyor musunuz?

**B.M.:** Evet bunu diyebiliyorum; 30 senedir devam eden bir etkinlik bu ve şu anda son derece gerekli! Türkiye'nin şu anda geldiği epistemolojik, siyasal ve toplumsal ve kültürel durum açısından bu bienalin devam etmesi yaşamsal bir durum. Demin söylediğim gibi, görsel sanatların, insanlara dünyadaki görsel bilgiyi değerlendirme konusunda verdiği destek ve bilgi son derece değerli. Bienalin içerikleri özgür düşünce ve özgür ifadeyi yansıtıyor. Demokrasilerde bu tür etkinliklerin çok yararlı olduğu kesin; demokrasiyi üretmek, demokrasiyi geliştirmek açısından da çok önemli bienal. Onun için İstanbul Bienali'nin devam etmesi lazım. Ben Romanya'ya gittim. Bükreş Bienali'ni yapmak üzere davet edildim. Baktım orada da ekonomik, siyasal ve sosyal durum son derece sıkıntılı. Bu sıkıntı içinde Bükreş Bienali'nin yapılması topluma bir ufuk açıyor. Yani bunu görebiliyorsun. İstanbul'da da öyle; Mardin Bienali'nden bahsediliyor. Orada bir kere Türkiye'nin güneydoğu ucunda, en sorunlu bölgesinde bienalin olması toplumun zihninde pozitif bir vurgu yaratıyor. Ama şu anda dünyada her yıl 100 bienal oluyor; bu sıradanlık mı? Sıradanlık değil. Sıradanlık ancak içeriklerde olabilir. Yani yapılan sergiler çok sıradansa onu eleştirebilirsiniz ama bienalin kendisi sıradanlık oluşturmuyor. Tam tersine süreklilik, sürdürülebilirlik oluşturuyor.

**D.Ö.:** Zaten amaçları arasında var.

**B.M.:** Bienallere ülkemizden katılan sanatçılara ve genç sanatçılara daha çok yer verilmesi.

**B.M.:** İstanbul Bienali için, yani bu yurt dışı Bienalleri için de olabilir.

**B.M.:** Tabi bizim sanatçılarımız bienallere davet ediliyor ama tabi bu sayı da çok düşük. Yılda kaç kişi yurt dışındaki sergilere gidebiliyor? Gene 10-15 belki 10-15 demek iyimser bir durum. Bizdeki görsel sanatların üstüne yapılandığı sistem tam olarak küresel sanat sistemiyle tam olarak örtüşmüyor.



**D.Ö.:** Bununla ilgili diyorsunuz. Peki, İstanbul Bienali'ne genç sanatçıların veya Türkiye'de yapılan bir bienale Türkiye'den az sayıda sanatçının katılması durumuna ne diyorsunuz?

**B.M.:** Bir kota olması lazım. Yani İstanbul Bienali'ne 10 sanatçı 15 sanatçı katılması lazım. Böyle olmuyor. Ben de bunu eleştiriyorum. Çünkü İstanbul Bienali büyük bir bienal ne bileyim işte 60-70 sanatçı oluyor. Bunun içinde 10 tane Türkiyeli sanatçı olması çok doğaldır. Öyle olması gerekir.

**D.Ö.:** Yurt dışı bienallerine Türkiye'den katılan sanatçılar için ne diyorsunuz? Mesela Venedik Bienali'ne sadece bir sanatçının katılması ile ilgili ne düşünüyorsunuz?

**B.M.:** Sanatçının tanıtımı yeterince yapılıyor mu? Galeriler tanıtımı yapabiliyor mu? Galerilerin networkü yeterli mi? Bunlar önemli. Türkiye'de çok ihtiyaç var dışarıya açılmaya. Her sene fazlalaşıyor sanatçı sayısı, çok iyi işler üretiliyor. Bir şekilde bunların yurtdışına gösterilmesi gerekiyor. Venedik bienali de bir olanak.

**D.Ö.:** Bu şans iyi değerlendirilebilir diyorsunuz.

**B.M.:** Evet.

**D.Ö.:** Şimdi bugün 30 yılını doldurmuş olan uluslararası İstanbul Bienali'nin sonuncusu "İyi Bir Komşu" temasıyla karşımıza çıkmıştı. Sizce son bienali önceki bienallerden ayıran bir özellik var mıydı?

**B.M.:** Tabi *iyi bir komşu* biraz nasıl diyelim, bir durumu, bir gerçeği farklı açıdan sorma sorusuydu. Türkiye'nin şu anda komşularla olan ilişkisi söz konusu ve iyi bir komşu deyince yan yana yaşamak zorunda olduğun insan, aynı şehirde yaşamak, aynı köyde yaşamak, kasabada yaşamak zorunda olduğun insan. Irkçılığın, etnik ayrımcılığın yükseldiği bir dönemde komşuluk bakış açısı, nedir? Toplumun bu açıdan değerleri nedir? Bunları sorgulayan bir temaydı; fakat bu temayla yapıtlar arasında çok uyum yoktu ve görünen o ki önceki bienallerden ayıran özellik Türkiye'deki gergin siyasetin bu bienalin kapsamını, çapını küçültmesine neden olmuştu. Daha sessiz bir bienaldi. Ama soru doğrudu. Yani doğru bir zamanda doğru sorulmuş bir soru *iyi bir komşu*?

**D.Ö.: Eleştiriler arasında, komşularımızdan kimse yok diyenler vardı. Bu konu ilgili ne söyleyebilirsiniz?**

**B.M.:** İşte onu söylüyorum yani yapıtlarla konsept arasında bir kopukluk olabilir; benim gördüğüm sergilerde *iyi bir komşulukla* ilgili yapıt çok azdı. Yani bu başlığa girecek yapıt çok azdı. Bir iki tane hatırlıyorum o kadar.

**D.Ö.: Uluslararası İstanbul Bienalini Venedik bienali ve başka bienaller ile karşılaştırdığımızda aralarında nasıl bir fark görüyorsunuz? Kıyaslanması zor olmasına rağmen.**

**B.M.:** Karşılaştırılacak bienaller olabilir; ama gene de zor çünkü her şehrin bir kapasitesi var. İstanbul büyük kapasiteli bir şehir. Ancak mesela Londra Bienali ile karşılaştırılır. Yahut Mumbai Bienali ile karşılaştırırsın; ama yok orada böyle bir bienal. Yani karşılaştırmak için İstanbul Bienali'ni böyle bir mega şehirle hangisiyle karşılaştıralım? Tabi İstanbul Bienali'nin özelliği ulus bienali değil; ulusları davet etmiyorsun Venedik Bienali'nde ulusları davet ediyorsun; burada küratör veya küratör grubu bütün dünyayı davet ediyor; arada bu şekilde bir fark var. Mesela şehrin içine dağılması Venedik'e benziyor Venedik'te de şehrin içine dağılıyor.

**D.Ö.: Yapısal açıdan değerlendirecek olursak.**

**B.M.:** Yapısal açıdan benziyor. Mardin Bienali, Bodrum Bienali gibi bienallerin sürdürülebilirliği var mı? Var evet! Bu bienaller mutlaka sürdürülmeli; bir şekilde bunların gerçekleştirilmesi o toplumun, o bölgelerdeki kitlenin demokratik haklarına sahip çıkmasıyla eş değer. Avrupa-Asya bienali diye yapmışlardı Ankara'da ama iki tane üç tane oldu.

**D.Ö.: Günümüzde fuarlarla bienalleri karşılaştıracak olursak, fuarların sayısında bir artış olduğunu söyleyebilir miyiz?**

**B.M.:** Şimdi fuarlara da sanki bienal kadar önem veriliyor gibi. Veriliyor çünkü sonuçta üretilen her şeyin satılması gerekiyor; bir şekilde tüketilmesi gerekiyor. Yani bu sanat piyasasının oluşması gerekiyor başka türlü aktörler nasıl yaşayacak? Fuarların da kendi kaliteleri var; yerel fuarlar var, yarı uluslararası fuarlar var; uluslararası fuarlar var. Kalite açısından fuarlar da eleştiriliyor; beğenilmeyen fuarlar var; ticari bulunan, sırf dekoratif resim sergilenen fuarlar var. Fuar sayısını bilmezsiniz; çok sayıda fuar var;

mesela savaş olan yerlerde yok. Suriye, Irak'ta sanat fuarı yok şu anda; Afganistan'da da sanat fuarı yok şu anda.

**D.Ö.: O zaman o bu işin ticari kısmıyla ilgili ve olmak zorunda.**

**B.M.:** Hakikaten bunun birbiriyle karıştırılması çok sakıncalı; bienalle fuarı karşılaştırmayı ben bunu doğru bulmuyorum. Ama mesela çağdaş sanat fuarı İstanbul Bienali ile aynı gün açıldı. Bu birliktelikten eleştirel bir durum çıktı ortaya açıkçası.

**D.Ö.: Bu farklılık tam olarak neyden kaynaklanıyor?**

**B.M.:** Fuar sonuçta yani ticari amaç kazanç amacı olan dolayısıyla talebe hitap eden bir sistem; bir talep var o talebe hitap etmesi, arz etmesi lazım ki amacına ulaşsın. Çünkü sonuçta kâr amacı güden bir iş bu. Bienal öyle bir şey değil, bienal kâr amacı gütmüyor. Dolaylı olarak sanatçıların mesleklerine katkı sağlamak için yapılıyor ama doğrudan bir ticari amacı yok. Hatta bazı bienaller ücretsiz geziliyor. Hiçbir ticari amacı olmayan bienaller var. Sen ilk iki bienalde ve on beşinci bienalde net bir kavram bulunmamaktadır, diyorsun.

**D.Ö.: Evet.**

**B.M.:** İki bienalde evet.

**D.Ö.: Bir kavram yok. Ya belki bir konsepti vardı içeriği vardı.**

**B.M.:** Konsept şuydu: Tarihsel mekânlarda çağdaş sanat. O dönemde İstanbul için önemli olan bir durumdu.

**D.Ö.: Benim kavram dediğim şey siz de biliyorsunuz 15. Bienalde “iyi bir komşu” bir cümle ile belirtilirken, diğer bienaller geniş bir kavramsal çerçevede ele alınarak üzerine uzun metinler yazılmış bienallerdi.**

**B.M.:** Ha evet çok uzun metinler. Ama işte bakın bu hep küratöre bağlı bir şey küratörün kendi mesleğindeki durumuyla ilgili.

**D.Ö.: Kavram olmazsa olmazı oldu diyebilir miyiz? Bütün sergiler için bu şekilde mi düşünmeliyiz?**

**B.M.:** Mesela sadece desenlerden oluşan bir sergi yaparsın; sadece desen üstüne bir şey geliştirirsin, konu o desenlerin içerikleri değil, desen nedir dir. Çok sayıda sanatçının

desenini sergiliyorsun ama orada kavramsal metinde tek tek yapıtları değil desenin ne anlama geldiğini yazmış olacaksın yani sonuçta.

**D.Ö.: Şimdi artık kavramsız olmaz her serginin bir kavramı bir teması olmalı gibi bir algı var. Yani sadece bienaller için değil her etkinlik için bu şekilde devam ediyor.**

**B.M.:** İşin temelinde şöyle bir şey var; her küratör belli bir sayıda sanatçı izleyebilir. Yani 200 tane sanatçıyı izleyemez. Yani izlerse de zorluk çeker. Bir kere desteğe ihtiyacı var. Bilgi gelmesi lazım ona bu kadar çok sayıda sanatçıyı tanımak için, tanıyabilmek için, belirli bir zaman lazım. Dünyanın her tarafından sanatçı davet edeceksin bienale; tabi kolay gibi geliyor bilgisayar başında web sayfalarına gir bak, ama mesele bu değil. Yani sanatçının gerçekten nasıl bir ideolojisi var? Nasıl çalışıyor? Üretim hakikaten inandırıcı mı? Bütün bunlara yakından bakabilmesi lazım; bunun için de zaman lazım; inceleme zamanı lazım bir bienali yaparken. Küçük bienallerde bu iş daha kolay. Özellik şöyle: o şehir için bir bienal kurgusu yapmışsın, senaryosu yapmışsın. Bu senaryonun karşılığı olan yapıtlar hangileri? Bunları araştırıp bulacaksın. Burada önemli olan konsept ile o sanatçının üretiminin birbiri ile örtüşmesi, cevap vermesi, o konseptte cevap veriyor mu? Ya da sen 50 tane sanatçının işine bakmışsın ve orada bir ortak çizgi bulmuşsun ve ortak çizgiyi bienalde konsept olarak sunuyorsun. Bu şekilde oluyor gelişigüzel bir şekilde değil sanatçı davet etmek!

**D.Ö.: Bunlar tanıdık aracılığı ile tanıdıkla mı ortaya çıkıyor? Doğuyor gibi.**

**B.M.:** Şimdi her zaman ilişkiler önemlidir. Yani insan ilişkileri bu işin içine giriyor. Yakın ilişkiler vardır, uzak ilişkiler vardır. Bunlar tabi ki küratörün de içinde bulunduğu ahlaki sistem bu. Bunun dışına çıkamıyorsun açıkçası, ama illa ki bu sanatçı bana yakınlık gösterdi, bu sanatçı beni seviyor diye bir sergiye davet edemezsin; böyle bir şey olamaz. Ama eğer tabi seni seven o sanatçının işi o anda üretilmiş olan konseptte uyuyorsa tabi ki çağıracaksın. Ama seni sevmeyen düşman olan bir sanatçıyı da çağırma ahlakına sahip olmak lazım.

**D.Ö.: Haklısınız. Peki bienal sanatçısı olmak farklı bir şey mi?**

**B.M.:** Yok artık değil.

**D.Ö.: Geçmişte öyle miydi?**

**B.M.:** Geçmişte tabii olabilir ama artık çok bienal var. O kadar çok bienale çağrılıyor ki bir ayrıcalığı yok bunun.

**D.Ö.: Geçmişte neden öyleydi?**

**B.M.:** Çünkü azdı, bienal sayısı çok azdı bugünle kıyas edilemeyecek kadar azdı. 80'li yıllarda belki 10 bienal vardı o kadar. 10 bile yoktu, ama şimdi listeyi okuyorsun okuyorsun bitmiyor. Şu anda tamam eğer bienale seçilmişsen bu senin CV'ne bir katkı sunuyor.

**D.Ö.: Ama ben bienal sanatçısıym diyemezsin bugün.**

**B.M.:** Ayrıcalıklı bir durum değil.

**D.Ö.: Farklı bir durum sanki öyle bir şeymiş gibi bir algının olduğundan söz edilebilir.**

**B.M.:** Şu anda peki şöyle bir soru sorarak cevap vermek daha doğru. Şu anda sanatçı olarak nasıl bir gereksinimi, bir işlevi doldurmak gerekiyor ki gerçekten sanatçı olarak o toplumda öne çıkılsın? Soru aslında bu. Nasıl bir işlev bu? Seni öne çıkaracak sanatçı olarak öne çıkaracak işlev veya profil nedir? Bu, bir kere zihinsel üretiminin gerçekleşmesini öngörüyor. Nesnel üretimden önce bir zihinsel üretimin varlığını ortaya koymak gerekiyor.

**D.Ö.: Evet bir de onu aktarabilmek önemli.**

**B.M.:** Siyasal, toplumsal, ekonomik duruşun da önemli. Nasıl bir durumdasın? Feminist misin? Muhafız misin? Solcu musun? Karl Marx ile mi uğraşıyorsun? Yoksa kapitalizmi mi eleştiriyorsun? Bunlar çok önemli. Şimdi aslında kapitalizmi eleştirmeyen bir sanatçı ben düşünemiyorum. Çünkü çağdaş sanat eğer piyasaya sürülen mallardan birisiyse burada sanatçının bu malın piyasaya sürülmesinden önceki aşamalardaki kimliği nasıldır? Buna bir bakmak gerekiyor; bu kimlik önemli. Mesela *Damien Hirst* pırlantadan kuru kafa yaptı. Kendi parasıyla üretti bunu. Son Venedik Bienali'nde de iki büyük müzeyi dolduran yapıt koydu. Milyar dolarlar söz konusu; ama insanlığa bir şey verdi. Bir mesaj verdi. Mesaj da şuydu: Tika basa yapıt dolu iki tane büyük müzeyi doldurdu, Venedik'te. Bunların içinde altın da var, heykeller, dev gibi heykeller ya da vitrinlerde sergilenen küçük vazolar... Adeta bir sanat tarih müzesine girmişsin geziyorsun, ama her

şey çağdaş sanat yapıtı olarak üretilmiş. Sistem bir Louvre Müzesi, British Müzesi, Berlin Müzeleri. Bular gibi bir sistemi gösteriyor; aslında sanat üretimi sonsuzdur, diyor. Sen sanata böyle bakıyorsun, diyor kitleye; işte bir müzenin içinde bu vitrinlerde sergilenen değerli tarihsel nesnelere gibi sen sanata böyle bakıyorsun, ben de sana böyle sunuyorum, diyor!

**D.Ö.: Bu kitlenin sanattan beklentisini sorguluyor sanırım.**

**B.M.:** Burada kitleyi eğitiyor. Kitle ben sanata nasıl bakıyorum diye kendini sorgulamaya başlıyor.

**D.Ö.: Ama işte o kitleyi o şekilde sistem o hale getiriyor. Bize bir müzeye nasıl bakmamız gerektiğine, nasıl öğretiliyse biz de öyle bakıyoruz. İnsanlar çevresine o şekilde bakıyor.**

**B.M.:** İşte o da onu öyle vurguluyor siz böyle bakıyorsunuz diyor. Ama böyle bakmayın çünkü bunları ben ürettim diyor; sonuçta onun ürettiği işler.

**D.Ö.: Peki çağdaş sanat, küratörlük ve bienal, bu üçlünün tarihsel olarak bu ilişkinin hemen hemen hepsinin aynı tarihlerde başlayıp ilerlediğini söyleyebilir miyiz? Aynı dönemlerde başlayıp birlikte geliştiğini, bizim ülkemiz için diyorum. Bu üçünün aynı dönemselle çizgide ilerlediğini düşünebilir miyiz?**

**B.M.:** Evet doğru aynen öyle. Bienallerde büyük ölçüde topluma gösteriliyor. Bienaller dolayısıyla bir sistem kurulmuş oluyor; bu sistemin içinde aktörler var. İşte küratör de aktörlerden birisi; ama sponsor da aktör, sponsorluk mefhumu da bienallerle ortaya çıkmış oluyor.

**D.Ö.: Günümüzde küratörlerin sayısı da çoğalıyor bunların sizin disiplininizde ilerlediklerini düşünüyor musunuz? Genç küratörlerin.**

**B.M.:** Yani ben 4 yıl ders verdim Yıldız Üniversitesinde; sanat yönetimi bölümünü kurdum ve yönettim. Bu programda 20. yy. sanatı ve sanat kuramları, büyük sergiler, çağdaş sanatın her türlü boyutu anlatıldı. Yıl sonunda da öğrencilere sergi yapma olanağı vermek üzere- işin pratiğini öğretmek için- bir sergi kurgulamıştım; bir kez yapabildik; benden sonra gerçekleşmedi. O sergide bütün öğrenciler çalıştı Yıldız Üniversitesi'nin bahçesinde ve salonlarında kendi seçtikleri sanatçıları gösterdiler; onlara çok büyük bir deneyim oldu. Ben bu öğrencilerimin bir kısmıyla çalışmak olanağını buldum ve bence

çok iyi yetiştiler ve çok iyi küratörlük yapıyorlar. Ancak şu andaki ortam çok fazla istihdam sağlamıyor açıkçası. İşi kendileri yaratmak zorunda kalıyorlar.

**D.Ö.: Şimdi hepsi aynı şansa sahip olmayabilir.**

**B.M.:** Öyle bir şansı yok herkesin. Bunlarında etkisi vardır; bir de benim uluslararası ilişkilerim önemli. O açıdan bir tek Vasıf var. O, benim asistanımdı 2. Bienalde.

**D.Ö.: Şu anda evet, uluslararası düzeyde Vasıf Kortun ve siz varsınız. Sizden sonra başka küratörler var mı isim yapmış.**

**B.M.:** Öğrencilerim şu anda sistemin içinde çalışıyor. Deniz Erbaş Çanakkale bienalini yapıyor. Derya Yücel Mardin'i yaptı ve birçok önemli sergiyi gerçekleştiriyor.

**D.Ö.: Vasıf Bey hemen hemen evet sizin arkanızdan yetişmiş birisi olarak gözüküyor ama şu da avantaj olabilir mi sizin için ve onun için de yurt dışında eğitim almış olmanın faydaları olmuş olabilir.**

**B.M.:** Olabilir tabii olmaz olur mu? Ben yurtdışında eğitim almadım; ama o yurtdışında eğitim aldı. Başkaları da var; yurtdışına gidip orada çalışan var. Övül Durmuşoğlu var mesela o da isim yaptı. Türkiye koşullarında küratörlük kolay bir meslek değil. Birçok destek isteyen bir meslek; desteksiz ilerleyemez insan. Ya bir kurumla çalışacaksın ya da bir sponsor seni destekleyecek; proje olanakları olacak. Sistem seni destekleyecek. Türkiye'de ve kuşkusuz yurtdışına da baktığında her ülkede durum aynı değil. Almanya, Danimarka, Hollanda gibi gelişmiş demokrasisi ve refah düzeyi yüksek olan ülkelerde kültür yatırımları daha yüksek ve daha bilinçli. Küratörleri desteklemek gerektiği zaten kabul görmüş bir durum. Kültür sanayindeki istihdam alanları devlet, yerel yönetimler ve özel sektör tarafından çok ciddiye alınıyor. Çünkü kültür sanayisinin büyük gelir getiren bir sanayi olduğu ve ekonomide önemli bir yeri olduğu düşünülüyor ve oraya yatırım yapılıyor. O zaman tabii istihdam alanı genişliyor; küratörler için de sanatçılar için de. Bu sistemi oluşturan bütün yan destekler için de... grafik tasarımcılığından tut taşımacılığa kadar... sergi tasarımcılığı, fotoğraf stüdyoları, baskı atölyeleri, video editing stüdyoları. Bunlar bir bütün olarak görülüyor ve destek alıyor. Almanya'da her yıl yüzlerce fon açılıyor ;oraya başvuruyorsun, sergi için başvuruyorsun ya da başka şeyler için ve parayı alıyorsun ve yapıyorsun.

**D.Ö.: Sanatçının bir tarzı tavrı var. Bir küratörün de olması gerekiyor mu?**

**B.M.:** Evet.

**D.Ö.: Küratörün aynı sanatçılarla çalışması bir gruplaşma oluşturur mu?**

**B.M.:** Evet, tabi olabilir.

**D.Ö.: Bienallerdeki video işleri için ne düşünüyorsunuz?**

**B.M.:** İki türlü, video göstermenin çeşitleri var. Video yapıt tabi ki olmalı, olmazsa olmaz. Neden? Karşımızda bizim bir dijital medya dili var. Buna karşı müthiş bir alternatif dil oluşturuyor video. Bunu göstermenin yolları var. Bazı bienallerde karanlık odalar yapıyorsun, insanlar girip orda videoyu seyrediyor. Bunlar uzun videolar için yani 5 dakikayı geçen videolarda bu yöntem doğru. Ama çok kısa olan videoları diğer yapıtların yanında da gösterebilirsin. Yani işte bir üç boyutlu yapıt varken onun yanında bir video varsa ve seste çıkmıyorsa fazla sorun yok. Ya da kulaklıkla dinlemek üzere koyabilirsin. Ama bir de şöyle bir şey var: Bienalin içinde belli saatlerde, mesela 20, 30 tane videoyu gösterebilirsin. İnsanlara program verirsin. Şu saatte 2'den 4'e kadar 20 adet video görülecektir diye. O da sinema salonu gibi oturup, seyrediyorsun.

**D.Ö.: İnsanlar videolardan sıkılıyor izlemeden geçebiliyorlar. Bu konu hakkında ne düşünüyorsunuz?**

**B.M.:** Aslında çok ilginç videolar çıkıyor, izledikten sonra insanı çok etkiliyor. İzlenmiyorsa bu o zaman sanatçının ve küratörün işlev alanından çıkıyor. Orada karşısındaki izleyicinin kalitesine bakıyor bu iş.

**D.Ö.: Çağdaş sanatın anlaşılmayan sıkıcı bulunan yanlarından birisi video sanatı.**

**B.M.:** Neden anlaşılmıyor biliyor musun, bir toplum eleştiri sevmiyorsa çağdaş sanatı sevmez. Yaşadığı dönemi değerlendirmesini bilmeyen, bütün bu değerlendirmeyi kendinin çok üstündeki, onlara hükmeden insanlara bırakan bir topludan tabi ki çağdaş sanatın muhalif yönünü anlamasını bekleyemezsin. Bu da sistemin bir parçası; toplumu eğiteceksin.



**D.Ö.: Kavramsal yönünün ağırlıkta olması sıkıcı gelebiliyor.**

**B.M.:** Çünkü Türkiye toplumunun nasıl dizi seyrettiğini biliyoruz değil mi? Kaliteleri nasıl bu dizilerin? Zihinsel ve tinsel gelişimi bozan içerik ve estetik!

**D.Ö.: Çok teşekkür ederim.**



#### 4.7. VASIF KORTUN (09 Temmuz 2018, Skype Görüşmesi)



Resim 4.6. Vasif Kortun.

**Derya Özdemir: İlk bienallerden günümüze bir değerlendirme yapacak olursak neler söyleyebilirsiniz?**

**Vasif Kortun:** İlk bienalden günümüze çok uzun bir süreç ve koşulların değişimi söz konusu. 1989 öncesi bienalleriyle bugünlere aynı odaktan bakmak mümkün değil. Nasıl ki erken bienaller endüstri fuarları ve ulusal projelere bağlıysa 1990'ların tam da sonunda pazarla ilişkileri yakınlaştı.

**D.Ö.:** Venedik Bienali sonraki bienallerin beslediği bir model olarak yer almaktadır. Bu anlamda Venedik Bienali'nin üstlendiği rol çok önemli gözükmektedir. Bu konuyu değerlendirecek olursanız.

**V.K.:** Venedik Bienali kendine özgü, spesifik ve nadir bir örnekti ve kalıcı oldu. Ama çok şahsına muasırdı. Venedik 19. yy. sonunda herhangi bir endüstri gücü olmayan, bir liman şehri olarak gerilerken, ticari bir liman şehri olma kapasitesini nasıl kullanırım üzerinden bir saha yarattı. Bienal de bizim anladığımız haliyle daha sonra oluştu aslında. Ama tabi ki dünya fuarları ve endüstri fuarları ile ilişkili bir şey bu.

**D.Ö.: İlk çıkış noktalarını ekonomik ve ticari nedenler olarak nitelendirebiliriz o halde.**

**V.K.:** Yani eğer zaten bienal çok o zaman yaygın bir model olsaydı başka yerlerde de olurdu ki olmadı. Büyük sergiler hep vardır, kamu dediğimiz şeyin inşasıyla başlar.

İkinci bienal dediğimiz zaman II. Dünya savaşı sonrasına. São Paulo'ya geliyoruz o da benzer bir nedenle Brezilya'nın Latin Amerika'daki pozisyonunu güçlendirmek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Bienal yapısına baktığımız zaman, onun da bir endüstri fuarı olarak yapıldığını görüyorsunuz. Yani içine kamyon sokabilirsin, üç kat çıkarabilirsin giriş çıkış buna uygundur. Bunlar ulus modelleri ve güçlü modeller. Ardından Carnegie International'ı saymazsak Sydney Bienali geliyor. Nerden baksan üçü de merkez olmayan yerler Bir New York veya Londra gibi klasik güç merkezi değil. Şimdi bütün bunlar bir yandan devam ederken, senin takip ettiğin bienaller 1989 sonrası projeleridir.

**D.Ö.: Türkiye'deki 1987 yılında.**

**V.K.:** O zaten çağdaş sanat sergileri, ikincisinde adına bienal dendi. Türkiye'nin o zamanki durumuna göre işleyen farklı bir modeldi pek de bienal değildi.

**D.Ö.: Bu süreci değerlendirecek olursak neler söyleyebilirsiniz?**

**V.K.:** Türkiye, 12 Eylül'ün resmileştirdiği neoliberal maceraya birçok ülkeden erken çıkıyor. 1983-84 ANAP'ın iktidara gelişi ekonomik modelin değişmesinin içinde bienalin bir yeri var. İlk iki destekçisi birincisi Halil Bezmen ve Asil Nadir olması şaşırtıcı değil. Her ikisi de tutuklanmış, başlarına çeşitli şeyler gelmiş iş adamları. Yani birinci kuşak 1980 sonrası iş adamları. 1989 sonrasında bütün dünyada bienaller çoğalmaya başlar bunların başında tabii ki Gwangju Bienali var. 1989'daki Kore'deki demokratik devrimin ardından ki Gwangju demokratik devrimin ön şehriydi en önemli kentiydi. Güney Afrika'da Johannesburg Bienali, apartheid'in sonlanmasıyla başlayan bir modeldir. 1995'te birincisi, 1997'de ikincisi gerçekleştirilir. Bütün bunların bir nedeni var. Avrupa içerisinde dolaşan, doğusuyla, batısıyla, güneyiyle kuzeyiyle dolaşan Manifesta hikâyesi de böyle. Çin Bienalleri de böyle. 1990'ların başından itibaren oluşan, şimdi geriye dönük baktığımızda en önemli, kritik olduğunu düşündüğümüz en önemli bienaller. Documenta'ya bakarsan zaten Documenta tarihi de çok farklı bir tarih değildir. II. Dünya Savaşı sonrası Kassel'de yapılması. Bienallerin hikâyesini yazarken ya da değerlendirirken son yıllarda gerçekleşenleri nereye koyacağız, nasıl açıklayacağız

meselesi önemli. Bir de sanat dünyasının uluslararasılaşması ya da gezegene açılması ile bağlantılı. Gezegene açılan bir bienal ortamı aynı zamanda çok farklı özneleri, çok farklı küratörleri gerektiriyor. Bu taraftan da bakmak gerekiyor, kimdi bu insanlar? nasıl oluştular ve şimdi gördüğümüz uluslararası “piyasa” bu öznelerle nasıl ilişkideydi?

**D.Ö.: Sizinle ilgili bazı eleştiriler vardı. Örneğin; bir küratör olarak “kendi cemaatimi istiyorum” cümleliz veya “güncel” kavramını ortaya atmanız gibi. Bu eleştirilerle ilgili ne söyleyebilirsiniz?**

**V.K.:** Genel olarak, bazı yönleriyle sanat ortamı benim arzu ettiğim gibi biçimledi kendisini. Ama bunun benimle ya da başka birisiyle alakası yoktu. Gerekli olan da buydu, tarih de bu yönde akıyordu. Bu eleştirilerin biraz üzerine çıkıp, hangi eleştiri önemlidir ya da değildir, biraz öteden bakıp değerlendirmek gerekir. Bu eleştirilerde cehalet var, dünyayı ve yeni bilgileri takip etmemek, lisan bile bilmemek, kapalı bir ortamdan nemalanmak, değerleri kapalılıkla tarif edilmek, Akademi ruhu kısacası. İyi ya da kötü her şey ortaya çıktı. Bazı sanat pratikleri ve sanatçılar ya da anlayışlar vardır ki ona dünya hiç meraklı değildir. Bunun getirdiği muazzam bir sıkıntı vardı ki onu çoktan aştık.

**D.Ö.: Türkiye sanat ortamında o süreçte, bienaller vb. durumlarla ve gruplaşmalarla ilgili eleştirilerin nedenleri ile ilgili neler söyleyebilirsiniz?**

**V.K.:** Sanat tarihi muhakkak ve muhakkak belirli gruplaşmalarla devam eder. Belki gruplaşma yanlış bir tabir. 1980’lerin sonunda yeni ve farklı öznelere, pratik hakkı, yaşam hakkı sağlanmıyordu. Bir büyük güç vardı o da Akademi. Akademi, sadece ve sadece erkekleri profesör yapan, biat kültürünün yeridir. Türkiye’de gittikçe değer verdiği sanatçılara bakarsan, Gülsün Karamustafa Mimar Sinan’ın dışladığı bir sanatçıdır. Nur Koçak zaten başka eğitimden, Alman eğitiminden geliyor, Füsün Onur lisansüstünü Virginia’da yapmış. Tomur Atagök, Mimar Sinan’a en yakın duran, en dirayetlisidir. Ama Akademi ekibi tarafından bir sanatçı olarak hiçbir zaman ciddiye alınmadı. Çok değerli sanatçılara bakarsak sanatçılarımıza bakarsak, Fahrelnissa Zeid’den Ahmet Öğüt’e ya da bugün Banu Cennetoğlu veya Cevdet Ereğ’e hiçbiri o tedarikten geçmedi. Cengiz Çekil olsun, İsmail Saray, Osman Dinç tamamı Gazi’li. Yani ortada bir topluluk vardı ama o reaktif bir topluluktu. Kendi kendini yenilemedi. O topluluğun gücü zayıfladı sadece, yoksa bir güç değişmesi söz konusu değil. Dünyanın bir tane daha üçüncü sınıf yağlı boya resmine ihtiyacı yok. Ama şu var, Türkiye’de iyi ressam var, Leyla Gediz

olsun, tarihten de çok iyi ressam sayabiliriz. Sanatçı olmak ressam olmak aynı şeydir. Resim yapılır, döndüğümde gördüğüm Türkiye öyle bir Türkiye'dir. Bunu kabul etmedim.

**D.Ö.: Evet bu da eleştirilen konular arasındaydı. Türkiye'de resmi dışlamanız. Bu konuda ne söyleyebilirsiniz?**

**V.K.:** Tabi dışlayacağım, videoyu da performansı da hepsini dışlarım çünkü sanat malzemeye tanımlanamaz. Türkiye'nin tarihinde hakikaten insanı çok heyecanlandıran kaç tane ressam var?

**D.Ö.: İstanbul Bienalini genel olarak değerlendirecek olursak neler söyleyebilirsiniz?**

**V.K.:** Türkiye'de bienalin tarihini çok farklı perspektiflerden okuyabiliriz. İKSV'nin tarihi üzerinden de bienal tarihi okunabilir. Aynı zamanda, her bienal başka bir projedir, özünde. 2003 yılında Dan Cameron'un yaptıklarıyla, 2005 yılında bizim yaptıklarımızın en küçük örtüşen noktası yok, sadece tarihler ardışık. Bence 2005, 2007, 2009 çok değerli bir üçlüydü. Türkiye'yi okumak açısından da. Türkiye'deki politik durum değişti. 2011'le birlikte çok farklı bir bienal pratiğine geçtik ve bienal ve pazar birbirlerine fazla yakınlaştı.

**D.Ö.: Artan video işleri ile ilgili ne düşünüyorsunuz?**

**V.K.:** Erken bienallerde 90 başlarında güçsüz ve ülkelerinden ne özel ne de kamu fonlarından destek görmeyen katılımcılar olarak işleri yanımızda taşıyorduk. Video da belli bir kolaylık, enstalasyon da çünkü bir şekilde bir valizine sıkıştırıp malzemeleri de başka bir yerde alıp yapabilirsin, gerçekleştirebilirsin bir sergiye taşınması gereken kendindir. Türkiye'den bir yerde resim vs. heykel bunları Brezilya'ya ya da Moskova'ya taşımak hele hele hiçbir kamu desteğinin olmadığı bir ülkede imkânsız. Çantana VHS'yi, DVD'yi ya da data diskini koyup gidebilirsin. Sıfır taşıma masrafı. Ya da enstalasyon yapıyorsan bir ay başka bir ülkede yaşar ve işini orda yapabilirsin. Sanat pratiği değiştiği için bu anlamda da daha yoksul olan ya da desteksiz olan ekonomisi bu şekilde olmayan bazı ülke sanatçılarına kapı açıldı. Bu önemli, bienallere bakarken sanat pratiklerine de bakmak önemli. Konu video işi değil, daha ziyade aciliyet, elindeki araçlar, yeni teknolojiler ve derdini nasıl anlatacağın ile ilgili. Malzemeye takılmamak lazım.

**D.Ö.: Bienalleri tarihsel olarak ele aldığımızda sanat ortamına katkılarında, ait olduğu kente olan katkılarında vb. bahsedebiliriz. Bienalleri bunlarla birlikte değerlendirdiğimizde başka ne gibi katkıları vardır?**

**V.K.:** Ekonomik katkısı da olabilir. SALT'ta Sao Paulo'ya Türkiye katılımının belgeleri var. Venedik katalogları, yazışma fotokopileri var. Özellikle 50'lerden itibaren Türkiye siyasetini de gösteren bir durum. Hakikaten çok değerli devlet desteği var. İkincisi Türkiye'nin çok aydınlık bir zamanı diyelim. Mesela o zaman Türkiye ile Hindistan arasındaki ilişki nerededir? Birazcık okuyabiliyorsun, ya da 'bağlantısızlarla' ilişkiler nedir, bölgesel bienallere katılım nedir? İleride bunlar çok konuşulacak şeyler. Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin Bienali desteklemesi 60'larda bitiyor. Onun sonuçları nedir etkileri nedir ona ayrıca bakmak gerekiyor.

**D.Ö.: Sanat adına şu anda herhangi bir destekten bahsedemeyiz o halde.**

**V.K.:** Biz 80'lerde elimize çantamızla sergilere katıldık Destek diye bir şey yoktu. Başkasını bilmiyorum yani ama ben devletten bir kez destek aldım. O da bir uçak biletiydi. Bunun ne kadar trajikomik bir durum olduğunu anlatamam. Dünyanın en etkili 100 sanat insanı arasındasın ve devlet, desteği geç, sana bir tebrik bile iletmiyor. Çin'in durumu bile böyle değil Brezilya'nın tabi ki öyle değil, Avrupa'nın zaten öyle değil. Ama Saha diye özel sektör insanların desteklediği bir dernek var, Saha Güncel Sanat Derneği, onların desteğiyle Documenta, Venedik vesaire başka yerlere katılıyor. Dolayısıyla, Türkiye sanatçıları son yıllarda dışarıda çok daha iyi, güçlü bir şekilde var olabiliyor. Daha önce olmadığı gibi. Devlet zaten senden sürekli işkilleniyor diyelim. Böyle bir devletin vatandaşı olarak bienallere katılıyorsun. 50'ler farklı bir realitedir, 60'lardan sonra farklı bir realite, 70'lerde zaten hiçbir şey yok, çok az proje var. 80'lerde özelleştirme var.

**D.Ö.: Bugün bienallerin sanat ortamındaki yerini nasıl değerlendiriyorsunuz?**

**V.K.:** Şu anda bienaller eskisi kadar güçlü değil tabi, pazar bienalleri biraz ezdi, bienallerin önüne geçti diyelim. Özellikle son 10 yılda hala önemli pratikler var bienal konusunda, Budapeşte'de Off-Biennale var, Kyiv Bienali var, Bergen Assembly var. Pazar ötesinde serbest alan açan projeler var. Ama artık silah zoruyla bile Venedik Bienaline gitmem.

**D.Ö.: Pazar bienalleri biraz ezdi dediniz, bu konuyu biraz açabilir misiniz?**

**V.K.:** Bir zamanlar piyasanın dışında var olabilen bir mekanizmaydı. 90'larda, piyasanın ötesindeydi. Sonra piyasa bienallere yaklaştı, bienalleri de taklit etti denilebilir. Kamu programları, kar-amacı gütmeyen kurumların temellük edilmesi, içinde büyük sergiler. Öte yandan para oligarşide yoğunlaştıkça bienallerdeki bunlar, koleksiyoncular ve mega galeriler fonlamaya başladılar.

**D.Ö.: Bunları büyük sergiler olarak nitelendirebilir miyiz?**

**V.K.:** Yapıyorlar. Dolayısıyla bienalin de albenisi de ortadan kalktı. Birde şu anda eskisi kadar önemli bir olay, araç değil bienaller.

**D.Ö.: Günümüz küratörlerini değerlendirecek olursak, genç küratörleri nasıl buluyorsunuz?**

**V.K.:** Maalesef yani yeni küratörler kuşağı çok göreceli davranıyorlar. Dünyada hiçbir şey iyi gitmiyor zaten, bu işinde iyi gitmesi için bir sebep yok, özellikle yok. Benim kuşağım olmayan bir şeyi yarattı ve o arada hatalar da yapıldı ama ufuk olabildiğince açıldı. Yeni küratörlerin böyle bir şansı hiç olmayacak. Bizim yaratabildiğimiz imkanlar onların önünde yok. Durumları birçok anlamda daha zor.

**D.Ö.: Acaba hem küratörler için hem de bienaller için sayılarının çoğalması ile ilgili olumsuz bir durum olabilir mi?**

**V.K.:** Yok bunlar faktör değil. Böyle bir savı doğrulamak da mümkün değil. Ancak yorum olabilir.

**D.Ö.: Bu durumu nitelik bakımından değerlendirecek olursak ne düşünüyorsunuz?**

**V.K.:** Bence sayının niteliğin bozulmasıyla bir alakası yok. Bienaller illa sanat için yapılmayabilir. Kimi zaman bir şehri tanıtmak odağa almak için yapılır. İyi ya da kötü niyetle yapılır. Mesela Mardin örneğinde iyisini görüyoruz. Başka örneklerde kötüsünü görebiliyoruz. Ama Mardin Bienali bu anlamda çok kentine gönül vermiş insanların yaptığı proje. Döne Otyam başta olmak üzere. Ama bir yandan da baktığın zaman Mardin Bienali'nin şehirle ne alakası vardır. Kentte bunu taşıyan bir pratik var mı? Turistler geliyor gidiyorlar, ama Mardin'i ayakta tutuyor, ekonomisine katkısı oluyor mu, Mardin'i hatırlamamıza sebep oluyor mu? Bence oluyor. Bu da iyi bir şey.

**D.Ö.: Genç küratörlerle ilgili ne düşünüyorsunuz?**

**V.K.:** Bu birazcık daha büyük bir laf olacak. Pek emin değilim ama şu anda birçoğu oldukça genç küratör kuşağı çok fazla omurgalı durmuyorlar. Çok gelişigüzel ya da çok rahatlar, dertleri yokmuş gibi, çok göreceli davranıyorlar. Dünyanın şu anda o da olur, bu da olur. Bence tam tersine çok daha dirayetli duruşlar gerekiyor.

**D.Ö.: Fuarlarla bienaller arasında siyasi bir ayrım var mıdır?**

**V.K.:** İkisi de liberal projeler ama tabii ki bienalin bir siyasi mesaj olabilme kapasitesi fuardan çok daha fazla ve yüksek.

**D.Ö.: Bienal sanatçıları ayrı, fuar sanatçıları ayrı sanatçılar olarak mı değerlendirmeliyiz?**

**V.K.:** İkisinde de çok benzer sanatçılar olabilir. Biri ötekini dışlamıyor ama bienale katılan sanatçının bir galeri ile çalışması gerekmiyor. Fuarda ise bir galeriyle çalışan sanatçı olmak gerekiyor. Bienal açık olma potansiyeli yüksek bir model, fuara alışveriş için gidersin. Mesele budur. Fuarlara katılmıyorum 6-7 yıldır en azından. Fuarlardan gelen teklifleri de kabul etmiyorum.

**D.Ö.: Peki neden kabul etmiyorsunuz, özel bir sebebi mi var?**

**V.K.:** Sevmiyorum o işin içine girmeyi, alış-satış ortamında bir küratör olarak piyon ya da saray soytarısı gibi olmak hoş gelmiyor.

**D.Ö.: Küratörün maddi boyutuyla ilgilenmemesi gerektiğini düşündüğünüz için sanırım.**

**V.K.:** Maddi boyut önemli. Projeler parayla, destekle oluyor. İnandığının desteklenmesini istersiniz muhakkak. İnandığımız, çok güvendiğiniz bir sanatçının işinin desteklenmesi memnun eder. Sanatçının aç kalmaması bir yana, daha da önemlisi o sanatçının işinin iyi bir kamu koleksiyonunda ya da kamuya açık bir koleksiyonda olmasını istersiniz. Hakkında araştırma yapılması kadar önemli bir şey olmayabilir. Bunlar çok kritik, bunu sağlayan mekanizmalar var, sağlamayan mekanizmalar var, fuarın derdi bu değil. Ama müzeciler fuarlara gidiyor mu gidiyorlar. Ben istemiyorum yani, işin o tarafından iyice uzak durmak istiyorum.



**D.Ö.: Türkiye’de Güncel ve Çağdaş kelimelerinin kullanılmasının siyasi bir boyutu var mıydı?**

**V.K.:** Evet tabii vardı. Şuna da çok ciddi şekilde inanıyorum. Rahmetli Bülent Ecevit güncel kültür ve sanat sözünü kullanmaya başladığı zaman, hiç şüphem yok ki aklında özellikle 80’lerde ortaya çıkan ve marazi bir hal alan sekülerizmi tarif etmiyordu.

**D.Ö.: Çağdaş ve Güncel sözcüklerinin her ikisinin de birbiri yerine kullanılmasıyla ilgili ne düşünüyorsunuz?**

**V.K.:** Onun karışmış olması oldukça sağlıklı, ikisinin de kullanılıyor olması bir o kadar sağlıklı. Hep kendi içinde sorun yaratan kavramlar bunlar.

**D.Ö.: Anladığım kadarı ile siz Çağdaş Sanatı, Modernizm’den ayrı tutmuyorsunuz. Birbiriyle çok yakın ilişki içinde olan bir tanım, devamı gibi görüyorsunuz.**

**V.K.:** Modernizmle bir süreklilik teşkil ettiğini söylüyorum. Aslında Türkiye’nin en modern olduğu zamanlar II. Dünya Savaşı ardından, beğensek de beğenmesek de Demokrat Parti’nin ilk dönemi. O işte modern, “sanatın insan seviyesine indiği zaman” “sanatın sokağa indiği zaman.” Resme merkezi bir noktadan değil, yüce fikirlerin tecelli etmesi üzerinden değil, sivilleşmesi üzerinden baktığımız zaman modern olgusu o zaman çağdaş sanatın yeri onun içinde. Modernin devamı ama otoriter bir modernizm’den, 28 sonrası 28-40’lar arası “otoriter modernizm” diyelim. Şu da var, sanatçılar yüce ülkelere göre hareket etmek durumdadılar ya da bunu üstleniyorlar. Ondan sonra daha sivil bir modernizme geçiş bu da “çağdaş”.

**D.Ö.: Çok teşekkür ederim.**

#### 4.8. ALİ ŞİMŞEK (07 Temmuz 2018, İstanbul)



Resim 108. Ali Şimşek.

**Derya Özdemir: Çağdaş sanat ve Güncel Sanat'ın aynı ve farklı olduğu konusunda iki görüş var, bu konu hakkında siz ne düşünüyorsunuz?**

**Ali Şimşek:** Burası çok karmaşık değil. “Contemporary” denilen mesele İngilizce’den Türkçe’ye çevrildiğinde “şu an”, “fili an” demek. Yani şu an burada olan, modern kavramı nedir? Mod = şu an, temps vücut sıcaklığı demek. Yani vücut sıcaklığını kaybettiği zaman buna Tıp’ta, “ex” ölü denir. Vücut sıcaklığını kaybettiği zaman ölüsün mod-temps modern bu, şu an vücut sıcaklığı olan yani şu an yaşayan demek, modern. Genel anlamı bu. Contemporary’da İngilizce’de şu anın sanatı demek. Bugün bu saniyede dünyada ne sanat var. Niye Contemporary denmiş 60 sonrası akımlar bittiği için, sanatı daha önce akımlar ile değerlendiriyoruz yani özellikle 1900’lerin başından itibaren izlenimcilik, kübizm, dada, kavramsal sanat vb. Ama 60’tan sonra yani 70’lerde iyice görünür olan 80’lerde kendi kimliğini iyice ortaya koymuş 90’larda ve 2000’lerde dünyaya yayılmış bir şeyi artık kübizm, izlenimcilik gibi bir etiketle yapamazsın çünkü disiplinlerarası, hepsini beraber kullanıyoruz. O anlamda günümüzün sanatı demek contemporary. Türkiye’de “güncel sanatı” Vasıf Kortun tercih etmiş, oda doğru. Çünkü zaten günümüzün sanatı güncel sanat, yani şu an. Ama bunun tabii ideolojik bir yanı var. Sanat her zaman ideolojik ve politik bir şey. Niçin mesela çağdaş kavramı seçilmedi de güncel kavramı seçildi işte orası siyasidir.

**D.Ö.: Çeviriden kaynaklı bir karışıklığın olduğunu da düşünebilir miyiz?**

**A.Ş.:** Hayır, siyasi bir şey bu. Çünkü çağdaş kavramı Türkiye gibi toplumlarda modern kavramı tınısını veriyor. Modern kavramı nedir? Cumhuriyet, aydınlanma, ilerleme, sekülerlik, laiklik, Kemalizm vb. Oysa 90'lı yıllarda başlayan contemporary'nin ana dinamiği postmodern strateji, postmodern stratejiler tam da modern stratejileri bozmaya çalışan şeyler. Buna çağdaş diyemezsin, zaten sen çağdaşa karşısın.

**D.Ö.: Vasıf Kortun çağdaş kavramının ayrımcı bir özellik taşıdığını, bu yüzden güncel kavramını seçtiğini söylüyor, sizde buna benzer bir açıklamada buldunuz.**

**A.Ş.:** Onun için Vasıf Kortun akıllı bir çözüm bulmuş. Türkiye'de çağdaş kavramı İngilizce'de contemporary'yi karşılıyor, ama ideolojik çağrışımı durumu karşılamıyor. Çünkü adam zaten çağdaşa karşı, yani moderne karşı. Modern dediğimiz siyasi modern. Bugün, dolayısıyla yaşadığımız sorun şu, çağdaşlık dediğimiz zaman Cumhuriyet fikri, Kemalizm fikri, ilerleme, aydınlanma, sekülerlik, laiklik vb. Türkiye'de 90 sonrası ve 2000'lerde görülen şey sağ iktidarların da hegemonya kaygısı ile çağdaşı eritmek. İşte burada 90'lı yılların sanat dünyasına aktif olarak giren Vasıf Kortun'da burayı aktif olarak yönettiği için çağdaş kavramını veremezdi. Çünkü çağdaş, modernizmi tanımlıyor. Oraya kendisi isim önerdi güncel, yani İngilizce contemporary güncel anlamına geliyor ama Türkiye'de güncelin seçilmesi ideolojik. Çağdaş modern tanımlıyor.

**D.Ö.: Aynı zamanda Contemporary hem “çağdaş” hem de “moderni” karşılıyor.**

**A.Ş.:** Aynen modern de çağdaş demek, kavramlar dönemler içinde ideolojik tınılar kazanırlar, mesela kültür kavramı da 18.yy.'dan önce “turp” anılmana geliyordu. Kultura: Turp demek. “Yaban Turbu” kültür mantarı gibi tarım demek. 18. yy.'dan sonra ne olmuş, gelişim, yetkinleşme. Kavramlar değişir, o anda Türkiye'de çağdaş ve güncel denilen bir bölünme öncelikle siyasi ve ideolojik bir bölünme.

**D.Ö.: Yani Bunun altında yatan sebepleri bu şekilde yorumluyorsunuz, ama açıklamalarda genel olarak güncel bugünü, anı, daha kısa bir zaman dilimini kapsamaktadır. Çağdaş daha uzun bir zaman dilimini kapsamakta diye geçiyor.**

**A.Ş.:** Açıklamaz yani, çünkü Türkiye'de sanat eleştircilerinin işin dinamiklerine vasıf değil ki. Türkiye'de Vasıf Kortun'la başlamış bir dinamik. Bazı haklı nedenleri

olabilir, mesela T.C.'nin, Kemalizm'in, CHP'nin yanlışlarını eleştirmek işte Kürt hareketinin yükselişi gibi. Ama Türkiye'de yeni giren dinamik 90'nın adını çağdaş koyduğu zaman o modernizmi kodlardı. Yani kimleri kodlardı, pentür resmini kodlardı. 80'den sonra yükselen dinamik, bu yeni; video art, enstalasyon, performans vb. Contemporary'in 90 sonrası temel konuları siyasal olarak baktığımız zaman; kimlik, ötekilik, cinsiyet bunlar gibi. Şu da var aslında contemporary'in gerçek doğum tarihi 1991 Sovyetler Birliğinin çöküşüdür. Sovyetler Birliği tarih sahnesinden silindiğinde contemporary yükselişe geçti, nerde yükselişe geçti, öncelikle Sovyet sonrası devletlerde Yugoslavya falan gibi. Bakın tarihe 90'lı yıllarda buralarda özellikle contemporary biraz daha açık toplum vakfı, soros vs. burada ciddi yatırımlar yapıldığını görüyoruz, bienaller falanlar filanlar. Contemporary dediğimiz alanın kullandığı yöntem zaten modernizemin yöntemleri dadanın, kübizmin. Ama 90'lı yıllarda ciddi bir kırılma var. Contemporary'ı tartışırsan, 90'dan önce ve 90'dan sonra diye tartışman lazım. Milat 90'lar, 80'ler değil, kritik tarih de 1991 Sovyetler Birliğinin tarih sahnesinden silinmesidir. Şimdi 1917'den sonra dünya ikiye bölünmüş, NATO ve Sovyetler Birliği bir anda yok olmuş. Şimdi mesela yeni nesile bunları anlatsan anlamaz. Ama bir dönem Sovyetler Birliği diye bir dev vardı kardeşim diyeceksin. Öyle SSCB, uzaya çıkan ilk harf nedir, ABD değil, SSCB. Böyle dev bir Sovyet avangardını üretmiş. Şu masa buradaysa Sovyet avangardı yüzünden burada, bu Malevich, Rodchenko, Belinski, Bauhaus nereden aldı o enerjiyi Sovyet avangardlardan aldı, bunlar contemporary'in kelime anlamı günümüzde çağdaş demek ama ideolojik anlamda 1991. Temalar ne, temalar sınıfa karşı haklı nedenleri de olan, çünkü bir kavram hegemonya kurmuşsa haklı nedenlere sahip olmak zorundadır. Mesela Tayyip Erdoğan iktidarsa haklı nedenleri olmazsa iktidar olmaz. Contemporary 90 sonrası bir alan. Uçları modernizmin kendisinde de var özellikle Dada'da var. Duchamp'la başlayan vs. ama mantığı çok farklı. Contemporary'ı taşıyan ana aks nedir? Bienaller. Bienallerin tarihi 90 sonrası, ilk bienaller 60'tan sonra başlamış ama dünyada bienallerin yaygınlaşması İstanbul dahil 1990 sonrası.

**D.Ö.: İki çağdaş sanat sergileri adıyla 1987 yılında yapılmış.**

**A.Ş.:** Bienal adını 1991'de Vasıf Kortun'la alıyor. 1991 ne? Sovyetler Birliğinin çöküşü.

### **D.Ö.: Bu durumda bienalleri çağdaş sanatın temsili olarak görebilir miyiz?**

**A.Ş.** Orada şu da var, bienallerin yaygınlaşması Neo-Liberalizm ile alakalı, 80'lerde girilen kapitalizmin yeni bir aşaması ile alakalı, ne Neoliberalizm? Niye Neo? Liberazim ne? Liberalizmin kelime anlamı özgürlüktür. Orası değil, Liberalizm kapitalizmi kuran temel ruhtur. Yani, bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler Adam Smith, Marx'ın üzerine sosyalizmi kurduğu iki tane alan. Yani kapitalizm, liberal bir ekonomik politikaya dayanır. Kapitalizm 19. yy.'dan sonra bu ve 1929 krizine kadar. 1929 krizinde bir çuvalladılar. Ardından II. Dünya Savaşı, sonra ona ne yapacağız. Sonra 1945'ten sonra yani II. Dünya Savaşından sonra yeni bir politika buldular, ona sosyal devlet dendi. Yani Avrupa'daki karşılığı sosyal demokrasi, dünyadaki karşılığı da keynesyen "refah devleti" yani, herkese istihdam vereceğim parası olacak mal satın alacak. Tabi keynes'nin en parlak 10- 15 yılı Amerikan rüyası gibi bir şey 45-74 arası. 1974 petrol krizinden sonra ve bir sürü şeyden sonra iş krize girmiştir. 80'li yıllarda başka bir çözüm buldular kapitalist denemeler. Bu böyle gitmiyor, insanlar politikleşti, sendikalar büyüdü, toplumsal muhalefet, Sovyetler Birliğinin gücü, Çin'in gücü ile, insanlar sosyalist, Türkiye'de bile demi, 80'li yıllarda bir sürü sol örgüt vardı. İç savaş durumu vardı. 80'ler ile kapitalizm kendine şöyle bir çözüm buldu. Öncelikle şu sol muhalefeti ezip, 12 Eylül bizde, Sosyal devleti özelleştirip, şirketlere geniş bir alan açmak, şirketlere geniş bir alan finans sermayesinin baskın oluşu bir şey ile açmak yani banka, borsa. Burada teknolojik gelişmeler de önemli, 80'li yıllara doğru bilgisayar teknolojisinin gelişmesi, 90'lı yıllarında altın çağı. Bunları dinamiğe girdiğinde ATM cihazı eskiden yoktu, ATM, kredi kartı, post cihazı. Dijital teknolojilerin katkısıyla kapitalizm yeni bir evreye girdi. Biz ona Neoliberalizm diyoruz. Yani devlet en az şirketler en büyük. Şirketlerinde merkezinde banka, finans ve borsa var. Şimdi bu contemporary'ı taşıyan ana aktör para. Bu Neoliberalizmin şirketlerin 90'larda en yükseldiği dönem 2000'lerde kriz yaşamaya başladıkları dönem şimdi içindeyiz hala. Kendilerini göstermek için, nasıl Rönesans döneminde Mediciler sanata yatırım yapıyorlardı, bunlar da sanatta yatırım yapmaya başladılar, ama bu beleş değil tabi. Bunların al-sat değeri var. Müthiş bir şekilde de çağdaş sanata katkı, bunların bir kısmı da kara para tabi akmaya başladı. Londra, New York, Dubai vs. Kentler; İstanbul gibi, New York gibi, Dubai gibi devletlerden daha önemli hale gelmek istedi, yani finans sermayesini çekip, işte maslakın yükselişi bizde, maslak nedir, banka finans. İşte kentler kendilerini dünyaya pazarlamak için sanata ve bienale yatırım

yapmaya başladılar. Kentler; jazz Festivali, bienaller, Türkiye’de İKSV’nın kuruluşu gibi gelişmeler yaşandı. Her gelişme tümüyle kötü değil. Böylece çağdaş sanat için şirketlerim yatırım yaptığı, sponsor olduğu koca bir alan açılmaya başladı 90’dan sonra. Sonra bunların galeri yapıları kuruldu, medyası kuruldu, fuarları kuruldu. Bizde Contemporary İstanbul gibi. Mesela şöyle özetleyim, TÜYAP modernizmi taşıyordu, Contemporary İstanbul postmodernizmi taşıyordu, en basit örnek. Çağdaş sanatın yükselmesi birçok farklı dinamikle beraber yürüdü, tek bir dinamik yok yani, karma karışık bir mekanizma. Dünyada 80’lerin ikinci yarısından sonra zaten postmodernizm tartışmaları gündemdeydi. 86’dan sonra. Postmodernizm birçok farklı nedenlere sahip, şöyle modernizm krize girdi, falan böyle olacak, ne olacak, parçalanacak kimlik olacak, fark olacak, ötekilik olacak. Bunlar akademide de tartışılmaya başlandı. Contemporary’in en büyük referansları nedir. Deleuze, Post-yapısalcılık. Küratöryal bir etki kuran metinlere baktığın zaman Deleuze, Derrida görürsün, mesela Türkiye’de Ali Akay’ın birçok kazancının nedeni bu bağlam (Çevirileri vs.) contemporary denilen şey sadece sanat alanında giden bir şey değil. Contemporary’in en büyük yapıt üretim stratejisi ironi, sinizm.

**D.Ö.: Postmodernizm ile çağdaş sanatı karşılaştıracak olursak.**

**A.Ş.:** O kendisi postmodernizm ağırlık olarak.

**D.Ö.: O zaman Çağdaş Sanatı-Postmodernizm ile beraber düşünmemiz gerekiyor. Bu konuyu biraz açacak olursanız neler söyleyebilirsiniz?**

**A.Ş.:** Tabi ama çağdaş dedin mi Türkiye’de modern karşılıyor. Sen buldun çözümü. Bence Vasıf akıllı çıktı. Buraya çağdaş dersek, modernizmi tanımlıyor oysa kendisi postmodernizm. Postmodern sanat diyemeyeceği için Vasıf akıllıca güncel sanat demiş. Şimdi İngilizce’de contemporary zaten günceli tanımlıyor. Ama Türkçe’de güncel çağdaşı da tanımlıyor, ama çağdaş tanımı Türkçe’de modernizmi tanımlıyor. Mesela Hintçe’de olsa belki başka anlama gelir. Mesela nasıl örnekleyim. Almanlar taksit alalım diye bir cümle kurarlar: bir taksit alsana. Sen ne diyorsun? Taksit çağır. Yani dillere göre değişebiliyor bu. İngilizce contemporary demek? modernizm, postmodernizm hiçbirini karıştırmama. Şu an günde ne var demek, şu an nedir bu. Ama çağdaş, Türkçe’de, çağdaş Kemalizm dolayısıyla, çağdaş insan vb. Güncel ne demek hafif, popüler, günün insanı yani, modern de günün insanı demek. Bak ilk modern kavramı kullanan kimler biliyorsun

geç 5. yy.'da Hristiyanlar. Ne kadar tuhaf, Hristiyanlar da diyorlardı biz paganlara karşı moderniz. Ama modernite Hristiyanlara karşı oluşturuldu Rönesans'ta.

**D.Ö.: Bu durumu her çağda, bir diğerine göre “modern olmak” gibi nitelendirebilir miyiz?**

**A.Ş.:** Hayır. Şöyle bir şey var. Kavramın pratiksel kullanımını belli bir yerden sonra ideolojik kullanıma dönüşüyor. Mesela çapulcu desem mesela şu an burada, Ne oldu bu, gezi oldu işte anladın mı? Hıyarrrr mesela. Hıyarın başka bir anlamı var. Kelimeler değişiyor.

**D.Ö.: Sadece bizde değil bu durum genel olarak böyle sanırım.**

**A.Ş.:** Bütün dünya da böyle bak mesela size şöyle bir örnek vereyim. Kaptan kavramı nerden geliyor? İngilizceden. İngilizcede kaptan ne demek? Yüzbaşı demek. Bak yüzbaşı, askeri bir rütbe demek, gemi kaptanı, yani yüz kişiyi yöneten insan demek, onbaşı gibi. Kaptan kavramı Latince'de nerden geliyor? Yakalamak fiilinden geliyor. Capture, kapitone terzide dikiş dikmek. Yani yüz kişiyi kafaladın, köle olarak onları kors olarak aldın yani gemiye köle olarak aldın, onlar korsarsa sende onların yöneticisisin, ne oldu kaptan oldun? Şimdi sen kaptan dedin mi köleyi mi düşünürsün. Kaptan orda dursana mola verelim. Değil mi yani, kavramlar tarih içinde değişir yani, şöyle değişir, özündeki güç içsel ilişkileri çok değişmeyebilir ama tınısı değişir, yani alman taksit almak der, sen çağırma dersin. Mesela, biz ay bir taksit alalım, bu ne oluyor, satın alman gerekiyor. Yani, oradaki Almanya'daki alma eylemi bizdeki çağırma eylemidir. Yani aynı contemporary de öyle. Yani contemporary'in kastı şu, günümüzde ne var hocam? Ama günümüz Türkçe'de çağdaş olarak çevrilmiş, çağdaş dediğin zaman tınısı farklı.

**D.Ö. Vasıf Kortun'un “kendi cemaatimi istiyorum” cümlesi sanat ortamında tartışılmış bir durumdur. Bu konuda siz ne düşünüyorsunuz?**

**A.Ş.** Modernizmi dışladı, resmi dışladı, konvansiyonel dediğimiz, klasik alanları dışladı. Ne kaldı video, enstalasyon, Avrupa'da öyle değil ama. Dünyada öyle olmuyor.

**D.Ö.: Anladığım kadarıyla Vasıf Kortun'un Türkiye sanat ortamını etkilediğini düşünüyorsunuz?**

**A.Ş.:** Yani Türkiye siyasette ne yaptıysa Vasıf'ta sanatta onu yapmıştır. Contemporary demek ki sadece sanat alanı ile alakalı mesele değil, çok geniş 1990 sonrası

dünyanın yaşadığı genel bir dinamik ile alakalı. Bunun sanattaki yansıması contemporary, bienaller, güncel sanat falan filan. Burayı anlamadan, bu meseleye vakıf olmak zor. Bak ne kadar karıştı, görüyor musun, ama şunu söyleyeyim, contemporary denilen hikâyenin yapma yordamları modernizm kendisi zaten, başta Dada olmak üzere ya da işte kavramsal sanat, fluxus, bu arada contemporary’da da çok verimli güzel işler var. Ama bağlamı düşününce başka şey.

**D.Ö.: Biraz siyaset ile ilgili sanırım.**

**A.Ş.:** Sanat her zaman siyasetle ilgiliydi. Sanat tarihi kilisenin duvarlarında idi.

**D.Ö.: Şu an geçmişe göre biraz sanki sanat siyaset ilişkisi biraz daha mesafeli olduğunu söyleyebilir miyiz?**

**A.Ş.:** Onu kasıtlı yaptılar işte. Ama zaten bütün bahsettiğin süreç gayet siyasi.

**D.Ö.: Sanat-siyaset ilişkisi içerisinde baktığımızda öyle ama normalde yokmuş gibi gözüküyor.**

**A.Ş.:** Ama o ideoloji işte, adam yokmuş gibi gösteriyor ideoloji temel mekanizması bunu çok siyasi olmamış gibi göstermektir. Senin her yerini kuşatmıştır o... Hayır ideoloji ağız kokusuna benzer, hep başkasından gelir, kendi ağız kokusu duyabilir misin, belki benim de ağzım kokuyor ama onun ağzı kokuyor ya. Hep başkasından gelir... karmaşık mesele yani. Onun için contemporary tartışılacaksa 1990 sonrası geniş alan ile beraber tartışılması lazım. Bana göre contemporary’in gerçek doğuş tarihi 1991 Sovyetler birliği yıkılışı, 1989 Berlin duvar yıkılışı, 3 yıl sonra da Sovyetler birliği yıkılışı. Burayla başlar, yordamlar elbette eski 1910'lara kadar gidebilirsin hatta 1870'lere kadar gidebilirsin. Ama gerçek contemporary 1991 sonrası. Kendini olgunlaştırdığı aralıkta 2000 sonrası yani 18 yıllık. Yani 18 yıldan beri var bu melet, onu söyleyim.

**D.Ö.: Bienallerin ortaya çıkışındaki en önemli faktör sizce nedir?**

**A.Ş.:** Şunu söyleye çalışıyorum. Zaten Bienalin kendisi 2 yılda bir sanatsal etkinlik. Yapılan sanat etkinliklerinin kendisi Neoliberalizm’in küresel kent hayali ile paralel giden bir şey, yani kentin reklamını yapıyor, Türkiye’de Jazz Festivalleri, film festivalleri bunlar 86 sonrası, tüm dünyada böyle.



**D.Ö.: Bienallerin sayılarının çoğalmasından kaynaklı vb. durumlarla sıradanlaşmaya başladığını söyleyebilir miyiz?**

**A.Ş.:** Yapılmış olmak için yapıma değil. Contemporary'in son 30 yıldır yaptığı yöntemler sıradanlaştı ve bütünleşti. Komedi hali, ben yazmıştım, karikatür haline geldi mesale 'kare filmi'. Artık film konusu demi, adamın biri, şuraya bir daire çiziyor ona bakıyor. Ödül aldı hatta artık contemporary önemli bir kısmı sıkıcılaştı yani, rutinleşti birbirine benziyor, senin deyim ile sıradanlaştı.

**D.Ö.: Küratör kavramı ile ilgili ne düşünüyorsunuz? Bu mesleğin günümüzde abartıldığını, sanatçıların önüne geçmeye başladığını söyleyebilir miyiz?**

**A.Ş.:** Küratör, küratör ne, küratörün Latince tanımı bakıcı demek, kür yapmak, kür. Diyorsun ya kür yapıyorum, bakım. Bakım yapıyorum. Küvez, küvez de aynı kökenden gelen bakım yapılan yer, bebeğin hayatta kalması için yer. Ama küratör ilk küratör kavramı Roma'da var, vakıf yöneticisi demek. Vakıf yöneticisi, yani sarhoş bir çocuk var zengin, o malını çarçur etmesin diye mahkeme ona bir küratör atıyor, bakıcı atıyor. Ama küratör kavramı 90'lı yıllarında kavramsal çerçeveyi çizen o kavramsal çerçevede postmodern teori çerçevesinde oluşan Deleuze, Derrida vs. çerçevesinde çizen, sanatçıları seçen, bağlamı bulan, bir adam haline gelen değil mi?

**D.Ö.: Tüm bunlarla birlikte artan görev tanımları var birde.**

**A.Ş.:** Yo tanımı bu. 90'dan sonra küratör post-yapısalcı temalarla kavram atayıp yapıt seçen adam. Kavram nedir? Melezlik, transparanlık, ötekilik, halimses, fark, oryantalizm, tuzlusu, vb. kavram, o zaman şu var, 1960'tan sonra sanatın girdiği aralık, kavramın egemen olmaya başladığı aralık. E sorun da bu işte. Kant'ın sanat tanımı nedir. Kavramsızlık. Kavramsız olan bir tanımını sen kavramlı hale getirmişsin.

**D.Ö.: Günümüzde bir kavram üzerinden gidiyor, sanatta kavram önemli bir durumda.**

**A.Ş.:** Küratör bir kavram jeneratörü.

**D.Ö.: Küratörün sanatçının önüne geçtiğini söyleyebilir miyiz? Sanatçıya müdahale ettiği vb. durumlarla ilgili ne düşünüyorsunuz?**

**A.Ş.:** Sanatçının önüne geçiyor çünkü; küratör bir organizatör. İsim yapmış, falan yapmış bizde, Beral Madra, Vasıf Kortun sonra Ali Akay, sanatçılar küratörlerle ilişki

kuramazsa piyasaya giremiyor. Bunun networkleri, yapması gerekiyor. Sipariş ya da neyse. Küratör patron haline geldi. Ama mesela günümüzde o kadar patron değil. Günümüzde patron olan daha çok koleksiyonel ve galericiler.

**D. .: Küratörler satışla ilgilenmiyor. Ayak işi değil de şu anda bence yapmaları gereken işi mi yapıyorlar. O kadar  ne çıkmaları normal değil di belki de.**

**A.ř.: Hayır ama, yükseliş döneminde, bir ‘kavramsal tema’ ve organizasyon yapıyor. şu an bir kısmı öyle piyasa sıkıştığı için, satış ağırlıklı bir şey, onun için galericilerin ağırlığı tekrar artı. Galerici daha patron şu an eskiden öyle değildi. Küratör değil yani.**

**D. .: Küratör eskiden de satış yapmıyordu. Yine galericiler yapıyordu.**

**A.ř.: Yapmıyordu. Birçok farklı şey var. Bienaller hakkında çok fazla ...,  nk  niye? Çok dışlayıcı çalışıyor, yani bu bahsettiğin mekanizmalardan dolayı, sanatın belli alanlarını dışlıyor mesela pent r  dışladı, resmi dışladı. Kendi yöntemlerine girmiyorsa dışlıyor. Onun benzer bir listesini sanat atakta bir yazıda yazmıştım. Ne olursa Contemporary olur? Ne olursa olmuyor. Böyle yöntemler var artık yani. Biraz monogram sürdüğün zaman boyayı Contemporary’a giriyor. İçine biraz kitsch koyduğ n zaman Contemporary oluyor.**

**D. .: Bu tür durumlar olabilir ancak bienallerin sanat ortamına önemli katkıları olmuştur.**

**A.ř.: Faydalı alanları elbet de var. Zaten bir mesele tümü ile olumsuz işlemez ki. Mesela  ğrencilerin yeni yapıtlar ile karşılaşması, sanatçıların birbiri ile temas kurması. Buraya katılan bazı şanslı iyi sanatçıların kendilerini göstermesi için bir fırsat veriyor. Zaten bir vaka tümüyle olumsuz olamaz, bir şey egemense hem olumlu hem olumsuzu bünyesinde taşıyabilir. Bir vakaya tümü ile olumlu ya da olumsuz diye bakamazsın. İki ile beraber bakacaksın. Elbet de bienallerin katkıları var, bir kere bienallerin en büyük katkıları, bizim gibi adamların eleştirme şeyine üretmiş, değil mi. Biz ondan dolayı eleştirme meselesini  retmişiz, bu bile bir yarar yani. şimdi bak, video sanatı. En çok yazan adamlarından biriyim.**

**D.Ö.: Artan Video Art'lar için, ne düşünüyorsunuz?**

**A.Ş.:** 1960 sonrası gelişmiş bir alandır. Yani bant teknolojilerin, kameraların vs. mesela telefon bir video. Bu bir video. Ama video art, belli bir yerden sonra rutinleşmiş nedir o titreşim görüntü, loop denilen tekrar tekrar dönme, o post yapısalcı temaların hep böyle işlenmesi. Birbirine benzeyen, insanlar benzerlik gördüğü zaman sıkılıyor, niye sıkılıyorlar bilmiyorum belki insan doğası ile ilgili bir şey bu. Yani, seni de şuraya soksalar. Mesela bir örümcek, odadan sıkılmıyor... değil mi... ama sen sıkılıyorsun odadan, ne yapmak istiyorsun yürümek istiyorsun, volta atmak istiyorsun. Yani rutin bir şey gördüğü zaman insanlar, doğru da ola bilir, sıkılıyorlar yani.

**D.Ö.: Resimde de aynı şey olmuyor mu? Tekrar eden yapıtlar söz konusu zaman zaman.**

**A.Ş.:** Her şey de. Bunun, yani, video sanatın kalıplara ve formülere dönmesi ve kolay yapıla bilir, kimi şeyler kolay yapıla bilir, mesela şu cep telefonu ile yapabilirsin. Bunlar bir kısmı ile eleştiri üretiyor ama dediğim gibi video sanatı ile çok etkileyici işler de var yani mükemmel sinema filmi gibi düşünülmüş işler de var ama genel de belli formüllere ve kolaylığa şey yapılmış ve nerdeyse her sanatçı sergisine bir tane de video art koyayım gibi ... şimdi yok da eskiden vardı tamam mı? Şimdi mesela Yabancı ülkelerde, tümüyle tanınırlıkla alakalı. Yani yurtdışında tanınırlığı yüksekse, ne demek networkü yüksek demek, elbette onu seçiyor adam.

**D.Ö.: Uluslararası düzeyde bir etkinlikte önemli olan küratörün gücü, tanınırlığı bu açıdan değerlendirdiğimizde yabancı olması olumlu diye düşünüyorsunuz.**

**A.Ş.:** Zaten artık küresel bir dünya da yaşıyoruz. Yani o oradan olmuş bu buradan olmuş çok önemli değil. Mesela yeni küratör, Nicolas Bourriaud. Adam "İlişkisel Estetik" diye bir kitap yazmış, bu dünya literatürüne girmiş. Elbette onu seçecek yani.

**D.Ö.: Bienallerin yapıldığı mekânlar ile ilgili ne düşünüyorsunuz?**

**A.Ş.:** 1960'tan sonra gelişen dinamikler, mekânın kendisini de yapıta saran ilişkisellik denilen mesele yani. O anlamda kentte bienali sadece galeriler ya da müzelerde yapamazsın, meydanlar da kullanacaksın sıradan bir binayı da kullanacaksın.

**D.Ö.: Daha çok tarihi mekânların kullanıldığını söyleyebiliriz.**

**A.Ş.:** Tarihi mekânların kullanılmasının belli avantajları var. Aya Sofya'yı kullanıyorsun mesela yani değil mi, mesela geçmiş bienallerden birinde kale köyde iki tane binanın arası kullanılmıştı, sandalyeler koyulmuştu. Ne kadar başarılı bir iş idi o, akılda kalıcı, otobüsle geçiyorsun, mesela iki binanın arasında sandalye, nedir bu diye bakıyorsun. Fark etmez sıradan bir boşluğu da kullanabilirsin.

**D.Ö.: Venedik Bienali ile İstanbul Bienalini karşılaştırma şansımız var mı?**

**A.Ş.:** Yani İstanbul Bienali, Venedik Bienali bunlar eninde sonunda networkle alakalı, Venedik diye bir şeyin Rönesans bir ayağı... İstanbul'la karşılaştırılır mı? Ya, Venedik ile ilgili hikâye, İstanbul'dan daha küçük olabilir ama orada Rönesans çıkmış mesela, Floransa, Venedik. Bak Cezanne'nın Saint Victoria Dağı'nı görmeye gelen turist sayısı, İstanbul'u görmeye gelen turist sayısından fazla, ne diyeyim daha. Koca İstanbul diyorsun, Saint Victoria dağına seyretmeye gelen turist sayısı, İstanbul'a gelen turist sayısından fazla. İstanbul kültürler falan filanlar, tamam da. İstanbul'u Osmanlı aldıktan sonra bir şey üretememiş. Minyatür, tezhip vb. bu kadar yani.

**D.Ö.: Türkiye'de yapılan diğer bienalleri Mardin, Bodrum, Çanakkale vb. değerlendirecek olursak.**

**A.Ş.:** Mesela Türkiye'de İstanbul dışında, Mardin Bienali var. Bununla ilgili ciddi eleştirilerim var. Yazdık da yazacağız da. Şimdi mesela İstanbul dışındaki ilk bienal yine Beral Madra'nın yaptığı Sinop Bienali, sonra bizim Denizhan Özer'in yaptığı Çanakkale Bienali, ben de onların içindeydim, sonra Mardin Bienali şimdi burada bunlar bir kısmı olumlu gelişmeler ama eleştiri şu, aynı mekanizmanın kendisine taşraya taşıyorsun. Yani İstanbul'daki iktidarı gidiyorsun birde Mardin'e taşıyorsun. Ya da Erzurum'a taşıyorsun.

**DÖ.: Bu bienallerin yerelden de bir şey alması gerektiğini mi düşünüyorsunuz?**

**A.Ş.:** Evet, yerelden de bir şeyler almak gerek. Yerelden kastım şu, mesela Mardin bir şehir, civarında Adana'dan Hakkâri'ye bilmem neye kadar bir güzel sanatlar fakültesi gibi alan var, değil mi. Onların kaç kişi girmiş buraya?

**D.Ö.: Olduğunu pek sanmıyorum.**

**A.Ş.:** İşte, 2-3 kişi, yine aynı şuradaki adamların hepsini buraya getiriyorsun. Sorun, aynı iktidar yapısını buraya taşıyorsun.

**D.Ö.: Bienallerin sayısının artmasını nasıl değerlendirebiliriz? Bunları bienal adı altında, büyük karma sergiler olarak görebilir miyiz?**

**A.Ş.:** Bienalin anlamı, 2 yılda bir yapılması. Biz ona bienal, 3 yılda bir yaparsan trienal deriz. Kavramsal çerçeveyi oluşturan şey 90 sonrası oluşmuş, temalar; ötekilik, melezlik, transparanlık, simülasyon, kimlik, fark vb. halen oradan gidiyor. Mesela komşuluk, İstanbul Bienallerinin en etkili eleştirilen teması, şiirsel adaletti, Irak Savaşı oluyor ve adam, şiirsel adaletten bahsediyor. Çok eleştirildi, bende eleştirdim. Irak'ta bombalar atılıyor, insanlar ölüyor, sen şiirsel adaletten bahsediyorsun, şiirsel adalet o zaman boşuna adalet yani.

**D.Ö.: Bienalde seçilen kavramların zamanlama olarak bazen yanlış seçildiğini düşünüyorsunuz?**

**A.Ş.:** Bir de şu var, bienalleri kimler yapıyor? Yani bienal yapacaksan bir kere sermayeyi yanına alman lazım, bienallerin en büyük sponsoru kim? Koç ve Akbank. Zaten bunlar sermayenin kendisi. Mesela en üzücü şu, dünya bienaller tarihinde en saçma bienal nedir biliyor musun? Berthold Brecht'in "insan neyle yaşar" kavramının alındığı bienaldir.

**D.Ö.: 11. İstanbul Bienali. Neden peki.**

**A.Ş.:** Evet. Bienalin afişlerinden biri şuydu. "Bir banka kurmak, bir banka soymaktan daha fecidir." altında Koç logosu var. Berthold Brecht'in lafını afiş yapıyorsun, altında Koç logosu var. Sinizm diyoruz buna, en çok benim kafa yorduğum konulardan. Bienallerin temaları aslında çok politik olacak kavramları evcilleştiriyor, en temiz bu, ona sinizm deniyor, koca kitap yazdım.

**D.Ö.: Yani bu düşünceyi mi alıştırıyor? O düşünceyi normalleştiriyor. Olabilir belki de özellikle tercih edildiğini düşündüğümüzde.**

**A.Ş.:** Tabii normalleştiriyor. Sıradan rutine dönüştürüyor yani, bu 90 sonrası sadece sanat ile ilgili değil, sanatta da tartışılıyor, yeni bir şey olduğu için, Türkiye'de, ben tartıştım bunu yeni orta sınıf "sinik stratejileri" diye bir kitap yazdım. Benim buna

itirazım yok, zaten sanatçı para kazanmalı. Ama politik bir kavramı alıp iğdiş ediyorsunuz. Sen alıyorsun politik bir kavramı...? Berthold Brecht'i alıp, Koç logosu Akbank logosu ile kullanıyorsun. Bu ayrı mesela, bak bugüne kadar daha yeni tartışılıyor, şu var contemporary'ın tarihi 30 yıl, insanlıkta 30 yıl nedir ki yani. Sen halen Rönesans'ı tartışıyorsun 500 yıl, 100 yıl sonra çok daha farklı tartışacağız, 200 yıl sonra çok daha farklı.

**D.Ö.: Peki sizin bir değerlendirmeniz vardı, “şu anda sanatta eskiye bir dönüş var” diye. Bunu biraz açıklayabilir misiniz?**

**A.Ş.:** Var. Şu an ne dönüyor bak. Şu an, ek dergide biz onun dosyalarını da yapıyoruz, şu an çağdaş sanat, büyük bir enerji, çok büyük bir zenginlik, bunu soranlar var yani ama dönecek olan şey şu: tekrar romantizm, tekrar levizim, tekrar malzeme, tekrar ekspresyonizm, pentür'un geri dönüşü, bütün dünyada tartışılıyor bunlar, artık sıkıcı hale geldi bu, artık “kül tablasını koydum” yaptım sadece. Çöpçüde bunu atıyor. İstersen milyon yıl geçsin Caravaggio. Öyle duruyor bu Caravaggio karşında senin, Mona Lisa duruyor, Medusa'nın Salı duruyor, Picasso duruyor, değil mi, Matisse duruyor, Rodin duruyor. Delililer Hastanesi ne heykel koyuyor, Rodin'i bildiği için mi koyuyor... Rodin'i bilmiyor bile. Düşünen adamı koyuyor, tamam başka bir adamı koyuyor. Zaten bütün dünyada, hem Türkiye'de ben ile Ali Artun bu konuyu özellikle gündemimize aldık, oda yapıyor bende yapıyorum, sanatın ne olduğunu artık tekrar tartışmamız gerekiyor, öldürdüğümüz yeter.

**D.Ö.: Bugün sanatın tanımı biraz sıkıntılı bir durum olarak duruyor. Şu an bu konuda net bir şey söyleyebilir miyiz?**

**A.Ş.:** Duchamp'tan itibaren öldürüyorduk zaten, yeter. Artık bence tekrar sanat dememiz gerekiyor. Sanatın tanımı nedir? Sanatın tanımı şu; Şimdi bak havada asılı bir kaya bulduysak, o sanat işte. Havada asılı bir kaya var ya, nasıl bakarsın, sanat bu. Sanat hayatın kendisi değildir, onu kesintiye uğratan, sana mutluluk vaat eden, sana sorgulatan, seni ürperten, seni sarsan, seni korkutan, bir sürü şey yani. Mesela bak ben eve gidiyorum, eve gidiyorum ben dediğin zaman ne oluyor, şimdi oluyor. Bir geç onu, ben eve gidiyorum, bu şiir mi? Değil bak, eve gidiyorum ben “odeseya” ne oldu, gündelik dili kırdım. Bunu neyle yaptım cümlelerin yapısını değiştirdim ve vurgu yaptım. Ya da mesela bak şimdi ben, şurada duruyor herkes rutin değil mi? ben kalkıp mesela şöyle

oooooooooooo ... sanat işte bu. Şimdi bu şuradaki hayatta yok. Mesela, taksime çıktık, pembe bir Mercedes gördük, sanat o iste, pembe Mercedes görülür mü? Mercedesler hep siyahtır, resmidir. Bunun bir tanesi pembe Mercedes ile geziyor, ne yapmış, gündelik rutini kesintiye uğratmış... Büyük bir şey gördüğün zaman hayranlık duyuyorsun. Tabii sanat zaten bir kısmı da sublime yüce... Tonlarca madde var yani, hayatta olan bir şey değil o yani... Mesela bak, kırdı dolaşıyorsun, rüzgâr var tamam mı, otlar hışırdıyor... o sanat değil... sarkovski yapmış ise, sen de sinemada seyrettiysen sanattır. Çünkü rüzgâr sesini, kaydediyor ve dar bir salona veriyor, sen o an da rüzgâr sesini ve otları seyre diyorsun, orda yürürken göremezsin onu... orda yürüdün rüzgâr, ama o ses kayıt cihazı kamera alıp da bir karanlıkta odaya hapsettiğinde, başka bir şey oluyor değil mi? bu sanat. Sıkıcı hayatımızda bize mutluluk veren, seksi düşünürsek diğer yanı. Başka yok. Bulduysan bana söyle... birisi cinsellik, Freud'un bulduğu, diğeri de oyun ve sanat. Kolay mı, bunları belirleyen şey ne? Boş zaman, bu kadar yani... ne için eşek gibi çalışıyorsun? Bir aylık boş zaman için. Yani, oyun dolaylımsızlık, sanat ile ilgili bir şey, Mona Lisa hiçbir işe yaramaz yani öyle bakıyorsan ona, masa değil o yani.

**D.Ö.: Sanatta geriye dönüş derken sizin kastınız şu değil ama değil mi? Yine aynı resimler vb. değil. Yanlış anlaşılma olmasın.**

**A.Ş.:** Yok, bak şunu söyleyim. Pandoranın kutusundan cin çıktı artık, geriye dönmez, contemporary denin şey çıktı, orada birçok olumlu şeyler var, mesela, ne yapacaksın, epoksi, mesela daha önce heykel neydi? Taş, mermerdi, ama epoksi var artık, şimdi epoksi çöpe mi göndereceksin... plastik yani. Ama dediğim gibi biraz önce bahsettiğim bulgular değişmiyor yücelik, hafiflik, belirsizlik, karanlık bir sürü şey yani... Mesela bak, şuraya şu sandalyelerden üst üste bir şey diktik, kule diktik, insanları etkiler değil mi? Ama eninde sonunda bunlar değil mi, etkiler 2 tane koyduğunda az etkiler, 3 tane koyduğunda... Ama 100 tane koyduğunda, 50 metre yukarı gittiğinde daha çok etkiler, o nedir sublip-yüce. Bir şeyi büyük gördüğün zaman etkiler değil mi? Çok küçük gördüğün zaman da etkiler. Mesela insanlar ne için maket severler? Aynısının küçüğünü yapıyorsun... etkiliyor...büyük gibi aynısı ama büyük değil. Sanat bir kısmı ile bizde hayat da bulamayacağımız duyguların kiplerini bize yansıtıyor, günlük hayatta bunları bulamayız. Ha, bulursak ona Marx komünizm diyor. Yani hayatın kendisi sanat oldu diyor yani. Hani gezi diyor mesela bu böyle oluyor. Dünyada gezi isyanı böyle bir şey, hayatın

kendisi sanat oldu, herif geliyor oradan yapıyor bir şey, oo bambaşka bir şey oluyor değil mi. Gezi, hiç kimse bir şey kastetmiyor.

**D.Ö.: Biraz eleştiri aldığı konular olmasına rağmen o süreçte ‘Anne ben barbar mıyım?’ adıyla 13. Bienal yapıldı. Bu bienalle ilgili ne düşünüyorsunuz?**

**A.Ş.:** Oldu ama önemli değil, şenlik ve devrim döneminde, heyecanlı durumda, hayatın kendisi sanat gibi olur zaten. Çok kasmaya lüzum yok yani. Belki de sanat yitirilmiş duyguyu bize anımsatan tek alan. Sanatın patronu kim? Sinema, sanatın zirvesi sinema, kimse onunla yarışamaz, tümüyle sanat değil, ama sinema şu an zirvedir.

**D.Ö.: Evet, bir bütün olarak hepsi sinemada yansıtılabilir.**

**A.Ş.:** Hepsini, hepsini topla heykeli, resmi şiiri müziği bununla yarışamazsın, kitle olarak yarışamazsın.

**D.Ö.: Daha fazla izleyici kitlesine ulaşılması yönünden de avantajlı.**

**A.Ş.:** Daha önce var mıydı? 1970 kadar, yoktu.

**D.Ö.: Yoktu ama tiyatrolar vardı değil mi?**

**A.Ş.:** Hep var o, 1970 sonrasına kadar sinema diye bir şey yoktu.

**D.Ö.: Evet teknoloji ile, 1960’lardan sonra.**

**A.Ş.:** 1990’dan sonraya kadar internet diye bir şey yoktu, yazıdan sonra yeni milat nedir?

**D.Ö.: Evet haklısınız, internet.**

**A.Ş.:** Tarih kaç? 30 ya da- 40 yıl olsun. Şunu söylemeye çalışıyorum, yazının tarihi binlerce yıl değil mi? İnternetin tarihi 40 yıl, interneti hayattan çektiğin zaman ne olur. Bir kere kapitalizm; pos cihazı, ATM 30 yıl, o zaman şöyle düşünülebilir. İnsanlar öyle tuhaf ki, 30 yıl sonra öyle bir icat bulur ki.

**D.Ö.: Günümüzde sanat piyasası ile ilgili ne düşünüyorsunuz?**

**A.Ş.:** Piyasanın durgun oluşu şöyle bir şey, dünyadaki bütün sanat piyasası kapitalist şekilde daralma eğiliminde, kazanan hepsini alır. Türkiye ile ilgili bir varsayımı anlatayım, ben onu yazdım 3. Dalga gelir mi? Gelecekte ne olabilir. Olmayabilir ama olma ihtimali yüksek olan şey şu. Türkiye sanat piyasasına yabancı galerilerin gelip,



yabancı sanatçı satması. Kapitalizm böyle işler. Kapitalizm tekelleşmeye doğru gitmek zorunda. Yani kendi ayağındaki halıyı çekmek zorunda. Yani bugün çok kazanan bir adam bataabilir. Garantisi yok.

**D.Ö.: Şu anda Türkiye’de geleneksel sanatın durumunu nasıl değerlendiriyorsunuz?**

**A.Ş.:** AKP’nin şu an en büyük derdi kültürel hegemonyayı şu an biz ele geçirebilir miyiz? Çünkü kültürde zayıf kaldılar. Mesela bu Yeditepe bienali, adam şunu diyor bunlar bize uzak şeyler bizde ne var hat var, tezhip var, minyatür var. Gelenekselliğin bizim gibi ülkelerde yükselmesine dönük bir dinamik olabilir. Gelenekselliği yorumlayan sanatçılara özel yatırım yapıyor olabilirler.

**D.Ö.: Çağdaş sanatın sergilemesiyle ilgili ne düşünüyorsunuz?**

Daha önceki sergileme modu şu, sergileme mekânı nötrdür. Beyaz küp. Yapıt orda durur sende gelir dolaşırsın. Ama kilise öyle bir şey değildi. Modern sergileme modu daha çok 20. yy.’la doğru White küp, beyaz duvar duvarın önemi yok, yapıt orda gidiyorsun ona bakıyorsun. Ama 1960’lardan itibaren sürecin kendisi de sergilemeyi belirleyen hale dönüyor. Çağdaş sanatın en büyük önemi zaten kavramsal olması, çünkü bak, sanatın ilk tanımı 18. yy. da yapılıyor. En büyük tanımda Kant’ın tanımı hala aşılamamış. Estetik denilen bir alanı kurmuş yani. Sanat teorisini kuran adam Kant. O diyor ki, “Sanat nedir?” “Sanat kavramsız olandır.” Diyor. Sonrada Hegel gelir.

**D.Ö.: Peki çağdaş sanat- kavram ilişkisi hakkında ne düşünüyorsunuz? Kavrama karışımısınız?**

**A.Ş.:** Değilim sadece kavramın sömürgeleştirilme stratejisine karşıyım. Kavramsız hayat olamaz, Karşı değilim tabi ki ama kavram patron olamaz. Birde hangi kavramlar yani, menüde yoksulluk yok, kimlik var. Kimlik önemli ama hep kimlik önemli ise diğerini unutturuyor.

**D.Ö.: Türkiye’den sanatçıların uluslararası sanat ortamında bir kimlik kazanma durumu söz konusu mudur?**

**A.Ş.:** Belli isimlerin elbette belli bir dolaşımı var. Ama çok az. Ama şu var bak şunu da söyleyeyim. Dünyada Berlin’le beraber İstanbul, sanatın en önemli merkezlerinden biridir. Eskiden buradan Paris’e gitmek istiyorlardı şimdi Parisli bir çocuk Galata’ya

gelmek istiyor. Sanatın artık tek bir merkezi yok. İstanbul onlardan biri. Sanatın merkezi neresidir. Nerde yoksul bir öğrenci varsa sanatın merkezi orasıdır. Bütün yoksul çocuklar Paris'e doluyordu. Rekabet var. Dinamizm var, politika var.

**D.Ö.: Çağdaş sanat izleyiciye ulaşabiliyor mu?**

**A.Ş.:** Sanatın izleyicisi her zaman dar bir kesim olmuştur. Popüler kültür denilen alan bunu genişletmiştir. Sinema, çizgi roman bunun gibi. Tiyatro vs. TV.

**D.Ö.: Çağdaş sanatın izleyiciyle buluşma noktası, Modernizme veya daha önceki dönemlere göre nasıldır.**

**A.Ş.:** Daha fazladır. Ama genel olarak sanatın her zaman izleyici kitlesi azdır, çok geniş kitlelere gidemez.

**D.Ö.: Çok teşekkür ederim.**

## SONUÇ

1850’li yıllardan itibaren Romantizmle birlikte değişmeye başlayan sanat fikri ve sanat ortamı, çağdaş sanatın alt yapısını oluşturmaktadır. Çağdaş sanat, 1900’lü yılların ortalarına doğru tüm dünyada etkisini göstermeye başlamış ve 2000’li yıllarda ise iyice olgunlaşmış ve oturmuştur. Bu bağlamda ele aldığımızda aslında oldukça yakın bir dönemi ifade etmektedir. Çağdaş sanat farklı ülkelerde farklı tarihsel başlangıçlarla kendini göstermiş ve günümüzü de kapsayan bir dönemi içermektedir. Küreselleşme ile birlikte çokkültürlü bir sanat anlayışının oluşması ve çağdaş sanatın devreye girmesi sanatta, sergileme şeklinde, sanat ortamında değişiklikler ve gelişmelerle kendini göstermiştir. Bu süreç Türkiye sanat ortamında da Batı ile paralel olarak kendini hissettirmiştir. Beraberinde galerilerin sayısındaki artış, müzelerin kendini yenileyerek farklı arayışlara girmesi, uluslararası bienallerin 1990’lardan sonra sayılarının artması ve küratörlük kavramının sanat ortamında etkili bir güç haline gelmesi vb. pek çok unsuru beraberinde getirmiş ve sanat ortamını genel olarak etkilemiştir. 1900’lü yılların ortalarından itibaren kullanılmaya başlayan Postmodernizm, kendisini modernizmden besleyen bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda modernizmin devamı ve tamamlayıcısı olarak nitelendirmek mümkündür. Çağdaş sanat ise; postmodernizmi de içine alan, içinde bulunduğumuz dönemi de kapsayan bir süreçtir. Modern, postmodern, çağdaş/güncel gibi kavramların anlam bağlarının olması ve zaman zaman birbirlerinin yerlerine kullanılmaları, anlam kargaşasına sebep olabilmektedir. Türkiye’de “Çağdaş” yerine “Güncel” sözcüğünün kullanılması farklı görüşlere sebep olmaktadır. Bu durumla ilgili sanatçı, sanat eleştirmeni ve küratörler ile yapılan değerlendirmelerde, kişisel tercihlere bağlı olarak kullanılmaya devam ettiği gözlenmektedir. Ayrıca “Contemporary”ın İngilizce’den Türkçe’ye çevirisi çağdaş/güncel her ikisinin de birbirinin yerine kullanıldığı durumlarla kendini göstermektedir. Yapılan değerlendirme ile Türkiye’de her ne kadar “çağdaş”ın daha uzun bir zaman dilimini karşılaması, “güncel”in ise daha kısa bir zaman dilimini karşılamasına dair görüşler yaygın olsa da bugün ikisinin de birbirinin yerine kullanıldığı net bir şekilde gözlenmektedir. Bu kavramların zamanla yerine oturacağı düşünülerek “çağdaş/güncel” kavramlarının yerine belki başka bir kavramın var olabileceği veya bunlara bağlı alt başlıkların ya da üst başlıkların oluşabileceği durumlar söz konusu olabilecektir.

Çağdaş sanatın temsili sayılabilecek en önemli unsurlardan biri olan bienaller küreselleşmenin sanat üzerindeki etkisiyle birlikte, ilk olarak 1895 yılında Venedik Bienali ile devreye girmiştir. 1990'lı yıllarda ise Venedik Bienali örneğinden yola çıkarak birçok ülkede bienallerin sayısında önemli bir artış söz konusu olmuştur. “Sanat için, sanat” fikrinin ön planda olduğu bienaller her ne kadar ücretsiz olarak düzenlense de günümüzde arka planda güncel sanat piyasası ile, dolaylı da olsa ilişkileri gözlenmektedir. Bienaller kavramsal boyutuyla sanat etkinliğini sürdürürken, ait olduğu ülkenin kültürel değerlerinin tanıtılması, ait olduğu şehrin tanıtılması, kentlerin ön plana çıkartılması, bunula birlikte kültür turizmine olan katkılarıyla devam eden ve günümüzde sayıları 300'ün üzerinde olan bir sanat etkinliği olarak yerini almıştır. Müzayedelerle başlayan sanat piyasasında modernizmle birlikte galerilerin etkisi artmıştır. Fakat bugün çağdaş sanat ortamında müzayedelerin gücünün tekrar artmaya başladığını söyleyebiliriz. Bienaller ve fuarlar karşılaştırıldığında ise, fuarların son zamanlarda daha fazla söz sahibi olmaya başladığı söylenebilir. Bu durumun sanat piyasasıyla ilgili olduğu söylenebilir. Müzeler ise; özel müzelerin kurulması ile bugün farklı bir yapılanma içerisine girerek kendilerini yenileme yolunda ilerlemekte ve eserlerin kapatıldığı alanlar olmanın ötesine çıkan alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu duruma Türkiye'den uluslararası ortamda tanınmış bir müze olan “Baksı müzesi” örneği üzerinden bir değerlendirme yapılmıştır.

Türkiye Bienal sürecine; ilk olarak 1987 yılında “1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri” adı altında girmiş ve ikincisi ile Uluslararası İstanbul Bienali adını alarak devam etmiştir. İstanbul Bienali bugün 30 yılını doldurmuş büyük bir sanat etkinliği olarak yerini almış ve oturmuş bir bienal olarak uluslararası bienaller arasında söz sahibidir. Bu gerçekliği eleştirel faktörlerin değiştirme şansı bulunmamaktadır. Bienaller çağdaş sanatın birinci elemanı içerisindedir. Küratör kavramı ise özellikle bienallerle devreye girmiş ve bugün sanat ortamında önemli bir yer edinmiş durumdadır. Küratörlerin güncel sanat içerisinde kimi zaman özne olan sanatçının dahi önüne geçebilecek bir gerçekliğe sahip olduğu durumlar söz konusu olmuş, bazı eleştiri ve tartışmaları beraberinde getirmiştir. Türkiye İstanbul Bienalleri ile uluslararası sanat ortamında varlığını kanıtlamış ve bienalleşen dünya düzenine ayak uydurmuştur. Bienallerin uluslararası düzeyde sahip olduğu olumlu etkileri göz önünde bulundurmaya gerektirmektedir. Bienallerin içeriğini belirleyen faktörler, öncelik verilen çalışma konuları, sanatçıların çalışmalarında kullandıkları malzemeler uluslararası düzeyde güncel sanat

ortamını yansıtmaktadır. Bunları belirleyen koşullar mekân, toplum, siyaset ilişkisi içinde değişkenlik göstermektedir. Burada bienaller ve küratörler ile ilgili eleştirel bir durumdan söz etmek mümkündür. Uluslararası bienallere yön veren dünya çapında tanınmış belirli küratörlerle dünya sanat ortamının şekillendirildiği söylenebilir. Bu durum günümüzde küratörün gücünün oldukça etkileyici olduğunu göstermekte ve tartışmaya açık durmaktadır.

İçerisinde her tür çalışmanın bulunduğu Uluslararası İstanbul Bienali, zaman zaman Türkiye’de ve dünyada sıkıntılı, ekonomik ve siyasi süreçlerin yaşandığı durumlarda dahi varlığını sürdürmeyi başarabilmiş ve sanat ortamına büyük katkılarıyla önemli bir sanat etkinliği olarak yerini almıştır. Bu çalışma ile 30 yıllık “İstanbul Bienali” tarihinin okunması ve bir anlamda çağdaş sanat ortamının son otuz yılı hakkında bir fikir, değerlendirme imkânı vermesi amaçlanmıştır. İlk bienalden 15. Uluslararası İstanbul Bienali’ne kadar kavramsal çerçeveleri ve görselleri ile ele alınan çalışma; toplum, sanat, siyaset ilişkisi içerisinde incelendiğinde, İstanbul Bienali uluslararası düzeyde çağdaş sanatı okumak adına ileride çok önemli veriler sunabilecek durumdadır. Bienal eserlerinin en azından bir kısmının, çağdaş sanat müzesi kapsamında veya bir koleksiyonda korunmaması gelecekte bir sorun olarak durmaktadır. Söz konusu durum sadece bienaller için geçerli olmayıp çağdaş sanat eserlerinin, sergileme alanlarının dar olması, korunmaması gibi durumlar çağdaş sanatın genel sıkıntıları arasında yer almaktadır. Bu durum gelecek nesillerin bu çalışmaları, genel olarak bienal kataloglarından, medya, internet vb. aracılığı ile takip etmek zorunda kalacaklarını göstermektedir. Bienaller, içinde bulunduğu güncel sanat ortamını ekonomik, siyasi ve sosyal açıdan yansıtan etkinlikler olarak durmakla beraber, gelecek yıllarda tüm bu verileri bize sunabilecek en iyi dokümanlar olarak karşımıza çıkacak durumdadır. Diğer açıdan, fuarlar ve benzeri sanat etkinlikleri ile kıyaslandığında kavram ve içerik olarak, siyasi, toplumsal vb. konularda mesaj verme oranı yüksek bir etkinliktir. Bu özelliğinden kaynaklı yapıldığı ülkelerin siyasi süreçlerini okumamız açısından da gelecekte daha önemli bir belge konumunda olacağı düşünülmektedir. Ayrıca bienallere katılan sanatçı ve eserleri genel olarak değerlendirildiğinde içerik olarak siyasi mesaj veren işlerin çoğunlukta olduğu gözlenmektedir. Sanatçıların bienallere katılması bienallerin ilk yıllarında önemli bir ayrıcalık olarak görülürken günümüzde bienallerin sayısındaki artışla bu durum önemli bir ayrıcalık olmaktan çıkmıştır. Sanatçıların herhangi bir karma

sergiye katılmalarıyla aynı durumu yansıtmaya başlamıştır. Bugün sanatçılar için bu durum sadece CV'lerine ekleyebilecekleri bir sergi niteliği taşımakta ve bienal sanatçısı olmak bir ayrıcalık olarak görülmemektedir. Bienaller güncel sanat ortamının en yeni eğilimlerini yansıtmaktadır. İçerik olarak bakıldığında; her türlü çalışmanın olmasıyla beraber, kavramsal işlerin ve video art'ların ağırlıkta olduğu gözlenmektedir. Uluslararası İstanbul Bienali dünya çapındaki diğer bienallerle karşılaştırıldığında bu ortamda söz sahibi olduğu ve tanınan bienaller arasında yer aldığı söylenebilir.

Çağdaş sanat içerisindeki karmaşanın, yapılan çalışmaların kopya denilebilecek aşamalarının, Türkiye içerisinde mi? yoksa Uluslararası düzeyde bir sıkıntıdan mı? kaynaklı olup olmadığından bahsetmek başka bir araştırma konusu olarak durmaktadır. Sanatın durumu, geldiği son nokta, kendi içerisindeki çıkmazlar, tartışmalar, disiplinler arası aşırılıklardan mı? Yoksa boyutundan mı? kaynaklanıyor sorularına bugün tam olarak yanıt verilememektedir. Bu sorular bizi geçmişte de dönemine göre bu tür sorunlar ve soruların olduğuna, fakat zamanla yerine oturduğu sonucuna götürmektedir. Her alanda olduğu gibi sanatta da içi doldurulmamış, cevaplanmamış sorular, içinde bulunulan nokta, güncel olanın sorgulanması ve sorunsallaştırılmasına neden olmaktadır. Sanatçı, küratör ve sanat eleştirmenleri ile yapılan değerlendirmeler, bu durumu biraz olsun netleştirmek için yapılmıştır. Sanatta genişleyen malzeme vb. unsurların artması neyin sanat olduğu, ne tür sanat gibi tartışmaları beraberinde getirmiştir. Özellikle bienallerde sıkça kullanılan video art'lar ve kavramsal içerikli çalışmalar güncel sanat anlayışının içeriğini belgelemektedir. Bu çalışmaların zaman zaman bir tekrar niteliği taşımaya başladığı izlenimi söz konusu olabilmekte ve bu durum eleştiri alabilmektedir. Ancak tarihsel süreçte sanat ortamına genel olarak bakıldığında, resimden heykele her alanda sıkıcı ve tekrarı olan yapıtlar karşımıza çıkmaktadır. Bunlar sonuç olarak sadece malzemedir ve malzemenin ne şekilde kullanılacağı sanatçının kendi özgünlüğü ile ilgili bir durumdur. Tüm bunlarla birlikte, günümüzde sanatın tanımıyla ilgili bir netlik olmaması kavram karmaşalarına neden olabilmektedir. Bu nedenle belki de sanatın günümüzde tekrar tanımının yapılması, değerlendirilmesi gerektiği gibi bir sonuçta karşımıza çıkmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Akay, A. (2005). *Sanatın Durumları*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akay, A. (Haziran 1998). “Sanatın Yaşama Tercümesi”, *TOPLUMBİLİM, Yeni Söylemler/İstanbul Bienali Dosyası, Altı Aylık Dergi*, Sayı:8, 191-195.
- Alptekin, H. B. (2001). “art-ist 4”, Editör: Erden Kosova, *Güncel Sanat Seçkisi, Yılda İki Kez Yayınlanan Sanat Dergisi*, Eylül, Sayı:4, 118-129.
- Altuğ, E. (2005). “İstanbul Seni Hapsetmiş, Yeni Bir Yapıta Kaydetmiş...” *Milliyet Sanat*, Ekim, Sayı:559/126301, Doğan Gazetecilik A.Ş. İstanbul, 11-13.
- Antmen, A. (2001). “İstanbul Artık Tümüyle Bienalize!”, *Bienal/Görüşler, Skala Artist*, Sayı:7, Kasım, Omaş Ofset A.Ş. İstanbul, 23.
- Antmen, A. (2006). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (4. Baskı), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arapoğlu, F. (2017). “15. İstanbul Bienali’nin Ardından”, “aurum” *Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(2), Kış, 69-75.
- Arslan, T. (2007). “Merkezden Uzaklara Doğru Çin İyimserliği” *Milliyet Sanat*, Sayı: 582/126301, Eylül, Dağan Gazetecilik A.Ş. İstanbul, 16-19.
- Artun, A. (2012). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, 2. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2018). “Müze ve Modernlik”, *Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri*, 4. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. ve Öрге, N. (2014). *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat*, 2. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atagök, T. (1998). “İstanbul Bienalinin Ardından”, *TOPLUMBİLİM, Yeni Söylemler/İstanbul Bienali Dosyası, Altı Aylık Dergi*, Sayı:8, Haziran, 181-183.
- Atagök, T. (1999). “Türkiye’de Müzecilik”, *Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası, Tarih Vakfı Yayınları, 212-221.
- Atasoy, R. (2007). “İmkânsız Değil Çok da gerekli: 10. Bienal nar gibi, bereketli!”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 582/126301, Eylül, Dağan Gazetecilik A.Ş. İstanbul, 7-12.

- Baksı Kültür Sanat Vakfı (2016). “GED” Baksı’da 10. Yıl, Editör: Eda Sezgin, Şubat, İstanbul.
- Bartolome, M. (Eylül 1989). “80’li Yıllar Kuşağı”, 2. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Editör:Beral Madra, İstanbul: İKSV Yayınları, 150-153.
- Baykam, B. (2001). “Dosya:Biennial”, *Skala Artist*, Editör: A. Funda Aras, Sayı:7, Kasım, İstanbul: Omaş Ofset A.Ş., 6-9.
- Bayrak, B. (2013). “Çağdaş Sanatın Ticarileşmesine Küreselleşmenin Etkileri”, *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (6) 1, 123-137.
- Bek, G. (2000). *Biennial Etkinlikleri ve Türk Sanat Ortamındaki Etkileri*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Block, R. (1996). “Özel Baskı Portföyü”, Çev: Sezer Duru, Editör: Emre Baykal, 4. *Uluslararası İstanbul Bienali*, İKSV Yayınları, İstanbul, 8-13.
- Bunulday, S. (2005). “Küratörizm”, *Küratör Nerede?!!!, Rh+Sanat, Türkiye’nin Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı:16, Mart, MART Matbaacılık Sanatları Tic. ve San. Ltd. Şti. İstanbul, 10-23.
- Cameron, D. (2003). 8. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Çev:Fatih Özgüven, “Ertelenen Adalet”, Editör: Efza Evrengil, İKSV Yayınları, İstanbul, 10-27.
- Christov, C.- B. (1999). 6. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Çev: Fatih Özgüven, Editör: Elizabeth Janus-Nihal G. Koldaş, İKSV Yayınları, İstanbul, 110-113.
- Colombo, P. (1999). 6. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Çev: Fatih Özgüven, Editör: Elizabeth Janus-Nihal G. Koldaş, İstanbul: İKSV Yayınları, 14-19.
- Croft, B. L. (2003). 8. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Çev: Fatih Özgüven, Editör: Efza Evrengil İstanbul: İKSV Yayınları, 194-195.
- Çağa, S. (1987). “Koleksiyon ve Sergi Üzerine”, 1. *Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Kataloğu*, İstanbul: İKSV Yayınları, 210-212.
- Çalıkoğlu, L. (2008). Çağdaş Sanat Konuşmaları- 3, *90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çalıkoğlu, L. (Ekim 2003). “Şiirle Adalet Arasına Sıkışmış Bir Sergi Güncesi”, *Hürriyet Gösteri, Sanat Edebiyat Dergisi*, Sayı: 252, İstanbul, 63-67.



- Çalıkoğlu, L. (Ekim 2005). “Yönlerden Azade Bir Bienal” *Milliyet Sanat*, (Sayı: 559/126301, İstanbul: Doğan Gazetecilik A.Ş., 14-15.
- Çalıkoğlu, L. (Ekim 2009). *Çağdaş sanat Konuşmaları 4*, “Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik”, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çolak, B. (2011). “Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türkiye’de Değişen Sergileme Kavramı, Sergi Etkinlikleri ve Sergi Mekânları”, *Sanat Dergisi*, Sayı: 19, 1–8.
- Dostoğlu, H. (1998). “Sevgili Rosa, Sayın Martinez”, *TOPLUMBİLİM, Yeni Söylemler/İstanbul Bienali Dosyası, Altı Aylık Dergi*, Sayı:8, Haziran, 189-190.
- Dostoğlu, H. (1999). “Son 25 Yılda Sanat Piyasası”, *Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri, Türkiye İş Bankası, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, Mayıs*, 202-205.
- Dökmecibaşı, B. (2001). *7. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Editör: Hüseyin Karagöz, İstanbul: İKSV Yayınları, 146-147.
- Eczacıbaşı, N. F. (1987). “Neden “İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri”?...”, *1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Kataloğu*, İKSV Yayınları, İstanbul, 8.
- Eczacıbaşı, Ş. (1997). “Yaşam, Güzellikler, Dün ve Yarın...”, *5. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Editör: Emre Baykal, İKSV Yayınları, İstanbul, (2).
- Eczacıbaşı, Ş. (2001). *7. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Editör: Hüseyin Karagöz, İKSV Yayınları, İstanbul, (4).
- Edgü, F. (1997). “Semih Berksoy”, *5. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Editör: Emre Baykal, İstanbul: İKSV Yayınları, (58-59).
- Ergen, B. A. (2012). “Son Üç Uluslararası İstanbul Bienali’nde Yapıtları Yer Alan Kadın Sanatçılardan Bir Seçki” *Anadolu Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Dergisi*, (25-38).
- Esanu, O. (2012). “What Was Contemporary Art?”, *ARTMargins and the Massachusetts Institute of Technology*, Cit:1, No:1, (5-28).
- Esche, C. ve Kortun, V. (2005). *9. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Editör: Deniz Ünsal, İstanbul: İKSV Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). “1940’ Tan Günümüze Sanat”, Çev.: Simber Atay-Eskier, Görál Erinç Yılmaz, *Varlık Stratejileri*, İzmir: Karkalem Kitapevi Yayınları.

- Gappmayr, H. (1989). “Genç Avusturyalı Öncü Sanatçılar”, 2. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Editör: Beral Madra, İKSV Yayınları, Eylül, İstanbul, (54-55).
- Graham, B.- Cook, S. (2010). “Rethinking Curating” *Art New Media*, London: MIT Press.
- Gün, A. (1987). “Uluslararası Çağdaş Sanat Sergilerinin Gerekliliği”, 1. *Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Kataloğu*, İstanbul: İKSV Yayınları.
- Hainlain, K. (1989). “Avusturya Öncü Sanatı”, 2. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Editör: Beral Madra, İKSV Yayınları, Eylül, İstanbul, (40).
- Hasegawa, Y. (2011). “7. Uluslararası İstanbul Bienali, 2001 Egokaç-Gelecek Oluşum için Egodan Kaçış”, Çev: Nazım Dikbaş, *İsimsiz (12. İstanbul Bienali)*, Editörler: Jens Hoffmann, Adriano Pedrosa, İKSV Yayınları, İstanbul, (128-143).
- Hodge, S. (2013). *50 Sanat Fikri*, (Çev.: Emre Gözgül), İstanbul: Domingo Yayınları.
- Horne, E. (1992). 3. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Çev: Zeynep Rona, Editör: Zeynep Rona, İstanbul: İKSV Yayınları, Eylül, (45-46).
- İKSV (1987). “Oskar Kokoschka Baskıları Üzerine”, 1. *Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Kataloğu*, İstanbul: İKSV Yayınları.
- İKSV (2007b). 10. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Çev: Nazım Dikbaş, Editör: İlkay Baliç Ayvaz, İstanbul: İKSV Yayınları.
- İKSV (2009). “İnsan Neyle Yaşar?”, 11. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Çev: Tuncay Çavdar, Editörler: What, How and for Whom/WHW-İlkay Baliç, İKSV Yayınları, İstanbul, (62).
- İKSV (2013). “Sulukule Platformu”, 13. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Çevirmenler: Sarah Neel Smith, Nazım Dikbaş, Editör: Liz Erçevik Amado, İKSV Yayınları, İstanbul, (320-323).
- İKSV (2017). 15. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Editörler: Ömer Albayrak, Anita Lannacchione, Sofie Krogh Christensen, Erim Şerifoğlu, İKSV Yayınları, İstanbul.

- Joachimides, C. M. – Faust, W. M. (1989). “Berlin’de Dokuz Sanatçı”, 2. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Editör: Beral Madra, İKSV. Yayınları, Eylül, İstanbul, (16-22).
- Jurenaite, R. (1997). Çev:Fatih Özgüven, 5. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Editör: Emre Baykal, İKSV Yayınları, İstanbul, (178-179).
- Kahraman, H. B. (1998). “Geçişler ve 5. İstanbul Bienali”, *TOPLUMBİLİM, Yeni Söylemler/İstanbul Bienali Dosyası, Altı Aylık Dergi*, Sayı:8, Haziran, İstanbul, (185-187).
- Kahraman, H. B. (2005). “Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri ...”, 3. Baskı, Temmuz, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kalkan, A. (2012). “Günümüz Sanat Ortamında Çağdaş/Güncel Sanat Yaklaşımlarına İlişkin Sanatçı, Eleştirmen ve Sanat Galerilerinin Görüşleri”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı:34, (125-136).
- Koçan, H. (2010). “Baksı, Evde Konuşmalar”, Çeviri: Ayşe Öztekin, Editör: Ayşegül Sönmez, İstanbul: Baksı Kültür Sanat Vakfı Yayını.
- Kuban, D. (1989). “Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat”, 2. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Editör: Beral Madra, İKSV Yayınları, Eylül, İstanbul, (78-82).
- Lockard, R. A. (2013). “Outside the Boundaries Contemporary Art and Global Biennials”, (Sınırların Dışında Çağdaş Sanat ve Küresel Bienaller), *The University of Chicago Press on behalf of the Art Libraries Society of North America*, 32(1), 102-111.
- Madra, B. (1987). “Galeriler Sergisi ve Fuarı”, 1. *Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Kataloğu*, İstanbul: İKSV Yayınları.
- Madra, B. (1989). “Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat”, 2. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Editör:Beral Madra, İKSV. Yayınları, Eylül, İstanbul, 106-110.
- Madra, B. (2003). “İki Yılda Bir Sanat”, *Bienal Yazıları 1987-2003*, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Madzoski, V. (2016). “Küratörlük”, *Koruma ve Kapatmanın Diyalektiği*, Çevirmen: Mine Haydaroğlu, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

- Mahoney, B. (2001). *7. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Çevirmenler: Hüseyin Karagöz – Efza Evrengil, Editör: Hüseyin Karagöz, İstanbul: İKSV Yayınları, (128-129).
- Millet, C. (1999). “Artı Nesnelere”, Çev: Fatih Özgüven, *6. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Editör: Elizabeth Janus-Nihal G. Koldaş, İKSV Yayınları, İstanbul, (222-225).
- Mussa, I. (Eylül 1989). “Diptik”, *2. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Editör: Beral Madra, İstanbul: İKSV Yayınları, (120-125).
- Niyazioğlu, İ. (1987). “1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri 25 Eylül – 15 Kasım 1987”, Derleyen: Beral Madra, “*Hürriyet Gösteri, Sanat – Edebiyat Dergisi, (Ek Dergi)*, Sayı: 83, Ekim, Hürriyet Ofset Matbaacılık ve Gazetecilik A.Ş. İstanbul.
- Öğüt, A. U. (2014). *Çağdaş Performatif Sanatlarda Şamanizm Referansları*, (Yüksek Lisans Programı). İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı.
- Örer, B. (2011). “Buradan Nereye Gidiyoruz?”, *İsimsiz, 12. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Editörler: Jens Hoffmann, Adriano Pedrosa, İstanbul: İKSV Yayınları, (10-17).
- Örer, B. (2013). “Yollar Açmak”, *13. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Editör: Liz Erçevik Amado, İstanbul: İKSV Yayınları, (16-20).
- Örer, B. (2015). “14. İstanbul Bienali”, *14. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Editör: Süreyya Evren, İstanbul: İKSV Yayınları.
- Ötkünç, Y. Ö. (2017). “Beral Madra’nın Küratöryal Pratikleri ve Türkiye Sanat Ortamına Katkısı”, *Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, Kış, Sayı:17, 11-23.
- Özayten, N. (Eylül 1989). “Genç Türk Sanatçıları”, *2. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Editör: Beral Madra, İstanbul: İKSV Yayınları, 198-200.
- Özdemir, D. (2014). *Bir Anlatı ve Anlayış Olarak Kadının Modernizm Sonrası Sanatsal İmajı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

- Özdemir, D. (2016). “Feminist Eleştiri Bağlamında Kadın Sanatçıların Eserlerinde “Beden İmgesi”, *Atatürk Üniversitesi, GSF Sanat Dergisi*, Mayıs, Sayı:29, 45-56.
- Özer, D. (Ekim 2003). “8. Uluslararası İstanbul Bienali ve Alternatif Sergiler” *Hürriyet Gösteri, Sanat Edebiyat Dergisi*, Sayı: 252, 68-70.
- Özgür, F. (2005). “Küratör Nerede?!!!” *Rh+Sanat, Türkiye'nin Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı:16, Mart, MART Matbaacılık Sanatları Tic. ve San. Ltd.Şti. İstanbul, 16-19.
- Özsezgin, K. (5 Aralık 1977). Toplumsal içerik taşıyan resimleriyle gerçekçi akıma öncülük eden sanatçı: Gustave Courbet, *Milliyet Sanat Dergisi*, (Dizgi-Baskı Milliyet Ofset Tesisleri, Sayı: 254.
- Pelvanoğlu, B. (2009). *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler*, (Yayımlanmış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, İstanbul.
- Roberts, P. N., Hughes, H. M., Brown, C., Diba,V., Nelson, S., and Rensburg, Storm Janse Van, (Winter, 2006), “Dak'art Spaces of Expression”, (Dak'art İfade Alanları), *African Arts*, 39(4), 54-57.
- Rugoff, R. (2001). *7. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Çevirmenler: Hüseyin Karagöz – Efza Evrengil, Editör: Hüseyin Karagöz, İstanbul: İKSV Yayınları, 94-95.
- Ruiz, A. (2001). *7. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Çevirmenler: Hüseyin Karagöz – Efza Evrengil, Editör: Hüseyin Karagöz, İstanbul: İKSV Yayınları, 144-145.
- Schmidt, S. M. (2003). *8. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Çev:Fatih Özgüven, Editör: Efza Evrengil, İstanbul: İKSV Yayınları, 160-161.
- Schmied, W. (1989). “Gün”, *2. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Editör:Beral Madra, İstanbul: İKSV Yayınları, Eylül, 52.
- Schubert, K. (2004). “Küratörün yumurtası” Müze Kavramının Fransız İhtilalinden Günümüze Kadar Olan Evrimi, Çeviri: Rana Smith, İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı.

- Smith, S.- N. (2013). “13. İstanbul Bienali”, *Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi*, Çeviri: Süreyya Evren, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Sayı No: 137, İstanbul, Kasım-Aralık, 92-106.
- Smith, T. (2006). “Contemporary Art and Contemporaneity”, (Çağdaş Sanat ve Çağdaşlık), *The University of Chicago Press*, Cilt:32, No:4, 681-707.
- Soycan, C. (1997). *5. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Editör:Emre Baykal, İKSV Yayınları, İstanbul, 48-49.
- Sönmez, A. (1999). “6. Uluslararası İstanbul Bienali” Tutku ve Dalga, *Milliyet Sanat*, Doğan Kitapçılık, sayı: 464, 15 Eylül, İstanbul, (4-11).
- Sönmez, A. (2005). “İstanbul Calling”, *Milliyet Sanat*, Ekim, Sayı:559/126301, Doğan Gazetecilik A.Ş. İstanbul, 7-10.
- Sülün, E. N. (2010). “İpek Duben: Retrospektif Bir Seçki”, *Sanat Dünyamız, Kültür ve Sanat Dergisi*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, Sayı No: 118, İstanbul Eylül-Ekim: 28-36.
- Tansuğ, S. (1987a). “Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat”, *1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Kataloğu*, İKSV Yayınları, İstanbul, 19-21.
- Tansuğ, S. (1987b). “Newyork’tan İki Türk Ressamı”, *1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Kataloğu*, İKSV Yayınları, İstanbul, 102-103.
- Tansuğ, S. (1989a). “Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat”, *2. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Editör: Beral Madra, İKSV Yayınları, Eylül, İstanbul, 66-68.
- Tansuğ, S. (1989b). “80’li Yıllarda Türk Resmi”, *2. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Editör: Beral Madra, İKSV Yayınları, Eylül, İstanbul, 176-178.
- Tansuğ, S. (1996). *Çağdaş Türk Sanatı*, 4. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Taşçıyan, A. (Eylül 2007). “Tarihi Diyalogla Tarihe Tanıklık...”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 582/126301, İstanbul: Doğan Gazetecilik A.Ş., 13-15.
- TDK (1998). *Türkçe Sözlük*, (9. Baskı), Türk Dil Kurumu Yayınları No: 549, Sözlük Bilim ve Uygulama Kolu Yayınları Türkçe Sözlükler Dizisi No: 1, Ankara: Türk Dil Kurumu Basımevi.

- Thompson, D. (2012). *12 Milyon dolarlık Köpekbaliğı, Çağdaş Sanatın ve Müzayede Evlerinin Tuhaf Ekonomisi*, Çev. Renan Akman, “Sanat Mezat”, 2. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toran, M. (1987). “Fransa’da 80’li Yıllar”, *1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Kataloğu*, İstanbul: İKSV Yayınları, 176.
- Toros, T. (1984). *İlk Kadın Ressamlarımız*, Ankara: Akbank Kültür Yayınları.
- Tosatto, G. (1992). “Absalon, Christian Boltanski, Jean-Michel Othoniel”, Çev:Jale Alguadiş, Editör:Zeynep Rona, *3. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul: İKSV Yayınları, Eylül, 65-69.
- Volkart, Y. (2001). *7. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Çevirmenler: Hüseyin Karagöz – Efza Evrengil, Editör: Hüseyin Karagöz, İstanbul: İKSV Yayınları, (68-69).
- Vos, R. (2013). *13. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Çevirmenler:Sarah Neel Smith, Nazım Dikbaş, Editör: Liz Erçevik Amado, İstanbul: İKSV Yayınları, 238-241.
- Wat, P. (Mart 1999). “Dikine Bir Sanatçı: Gustave Courbet”, Çeviren: Kaya Özsezgin, *Adam Sanat, Aylık Sanat Dergisi*, Sayı:160, İstanbul: Adam Yayıncılık ve Matbaacılık A.Ş., 57-60.
- Weber, P. (1995). *4. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Çev:Zeynep Rona, Editör: Sabine Vogel, İstanbul: İKSV Yayınları, 218.
- What, How and for Whom/WHW, (2009). “11. Uluslararası İstanbul Bienali Küratörlerinin Metni”, Çev: Nazım Dikbaş, *11. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, Editör:Stephen Wright, İstanbul: İKSV Yayınları, 65-94.
- What, How and for Whom/WHW, (2011). “11. Uluslararası İstanbul Bienali, Çev:Nazım Dikbaş, 2009, İnsan Neyle Yaşar?”, *İsimsiz (12. İstanbul Bienali) Kataloğu*, Editörler:Jens Hoffmann, Adriano Pedrosa, İKSV Yayınları, İstanbul, 206-215.
- Whitelegg, I. (Autumn/Winter 2009), “The Bienal de Sao Paulo: Unseen/Undone (1969-1981)”, (Sao Paulo Bienali: Görünmeyen / Tamamlanmamış, 1969-1981), *A Journal of Art, Context and Enquiry*, Issue:22, 106-113.

- Wilson, M. (Nisan 2015). “Çağdaş Sanat Nasıl Okunur”, *21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak*, Çeviri: Firdevs Candil Erdoğan, Editör: Eren Koyunoğlu, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Wu, C.-T. (2005). *Kültürün Özelleştirilmesi, 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, Çev. Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yardımcı, S. (2014). *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul’da Bienal*, 2. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları,
- Yıldırım, T. (2002). “Afganistan Semalarında Egokaç Varlıklar”, *Mimar.İst, Üç Aylık Mimarlık Kültürü Dergisi*, Editör: Ayşen Ciravoğlu, TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükşehir Şubesi Yayını, Yıl:2, Sayı:4, Ocak, İstanbul, 18-22.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, 1. Baskı, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2012, Şubat). *Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı*, 1. Baskı, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yüksel, N. (2005, Mart). “Küratör Nerede?!!!”, *Rh+Sanat, Türkiye’nin Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı:16, 10-11.
- Zeytinoğlu, E. (1998). “İstanbul Bienalleri Üzerine”, *TOPLUMBİLİM, Yeni Söylemler/İstanbul Bienali Dosyası, Altı Aylık Dergi*, Sayı:8, Haziran, İstanbul, 175-179.



## İNTERNET KAYNAKLARI

- 32nd Bienal De São Paulo. (2019). *Biennial Foundation*, Erişim adresi: <http://www.biennialfoundation.org/2015/12/32nd-bienal-de-sao-paulo-concept-announced/>, Erişim Tarihi: 15.11.2018.
- Aes+f, (2007). “10. Uluslararası İstanbul Bienali”, *İKSV*, Erişim adresi: <http://10b.iksv.org/sanatci.asp?sid=3>, Erişim Tarihi: 13.07.2017.
- Apostol, C. L. (2015, 15 Aralık). “Sanat ve Direniş / Güvencesizlik ile Direniş Arasında Sanat İşçileri: Bir Tarih”, Çeviri: Ayşe Boren ve Derya Yılmaz, *e-skop*, Erişim adresi: <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-direnis-guvencesizlik-ile-direnis-arasinda-sanat-iscileri-bir-tarih/2737>, Erişim Tarihi: 15.07.2018.
- Artun A. (2017a). “Sanat Galerisinin Sonu”, *e-skop*, Erişim adresi: <http://www.aliartun.com/yazilar/sanat-galerisinin-sonu/>, Erişim tarihi: 11.09.2018.
- Artun, A. (2013a, 13 Nisan). “Bienal Protestosu”, *e-skop*, Erişim adresi: <http://www.e-skop.com/skopbulten/bienal-protestosu/1234>, Erişim Tarihi: 18.11.2018.
- Artun, A. (2013b, 25 Eylül). “Anne Ben Hıyar mıyım?”, *e-skop*, Erişim adresi: <http://www.e-skop.com/skopbulten/anne-ben-hiyar-miyim/1510>, Erişim Tarihi: 25.01.2018.
- Artun, A. (2014, 22 Ocak). “Sanatın Özerkliği Üzerine”, *e-skop*, Erişim adresi: <http://www.aliartun.com/yazilar/sanat-piyasasi-ve-sanatin-ozerkligi/>, Erişim Tarihi: 10.09.2018.
- Artun, A. (2017b). “Müzenin Medyalaşması ve Ofis Müze.”, (179-196), Erişim adresi: <http://www.aliartun.com/yazilar/muzenin-medyalasmasi-ve-ofis-muze-borusan-contemporary/>, Erişim Tarihi: 15.10.2018.
- Ateş, S. (2015, 27 Mayıs). “Duvarların Sesi Burhan Doğançay”, Sanat Karavanı, Erişim adresi: <https://sanatkaravani.com/duvarlarin-sesi-burhan-dogancay/>, Erişim Tarihi: 26.07.2018.
- Baksı. (2019). Erişim adresi: <http://baksi.org/tr/baksi-hakkinda>, Erişim tarihi: 27.12.2018).

- Bay Y. (t.y.). “Doğançay tablosu Baraz’ın kafasında”, Erişim adresi: <http://www.milliyet.com.tr/dogancay-tablosu-baraz-in-kafasinda-pembenar-detay-kultursanat-1314187/>, Erişim Tarihi: 15.07.2018.
- BBC. (2018, 12 Ekim). “Banksy’nin 'Kırmızı Balonlu Kız'.” Erişim adresi: <https://www.bbc.com/turkce/haberler-45832228>, Erişim Tarihi: 20.09.2018.
- Bienal de la Habana. (2019). *Biennial Foundation*, Erişim adresi: <http://www.biennialfoundation.org/biennials/havana-biennale/>, Erişim Tarihi, 17.09.2018.
- Bienal de São Paulo. (2019). *Biennial Foundation*, Erişim adresi: <http://www.biennialfoundation.org/biennials/sao-paolo-biennial/>, Erişim Tarihi: 18.10.2018.
- Biennale of Sydney. (2019). *Biennial Foundation*, Erişim adresi: <http://www.biennialfoundation.org/biennials/sydney-biennial/>, Erişim Tarihi, 28.07.2018.
- Bjorn Melhus. (2019), “Sometimes”, Erişim adresi: <http://melhus.de/sometimes-fire-in-zero-gravity/>, Erişim Tarihi: 15.07.2017.
- Bora, N. (2014, 31 Mayıs). “Kentsel dönüşümün ‘Harikalar Diyarı’.” *Diken*, Erişim adresi: <http://www.diken.com.tr/iyi-bir-komsu-kimdir-9-soruda-15inci-istanbul-bienali/>, Erişim Tarihi: 10.12.2017.
- Bracha L. Ettinger. (2015). “14. İstanbul Bienali”, *İKSV*, Erişim adresi: <http://14b.iksv.org/works.asp?id=5>, Erişim Tarihi: 24.09.2018.
- Cao Fei, (2007). “10. Uluslararası İstanbul Bienali”, *İKSV*, Erişim adresi: <http://10b.iksv.org/sanatci.asp?sid=16>, Erişim Tarihi: 26.07.2017.
- Chen Hui-Chiao. (2007). “10. Uluslararası İstanbul Bienali”, *İKSV*, <http://10b.iksv.org/sanatci.asp?sid=21>, Erişim Tarihi: 26.07.2017.
- Christine Taylor Patten. (2015). “14. İstanbul Bienali”, *İKSV*, Erişim adresi: <http://14b.iksv.org/works.asp?id=4>, Erişim Tarihi: 24.09.2018.

- Cranganu, M. (2017, 15 Mart). “Dünyanın en önemli bienalleri.”, *Theartofliving*, Erişim adresi: [https://www.theartofliving.info/arts/032017\\_world-s-most-important-biennales-and-triennales/](https://www.theartofliving.info/arts/032017_world-s-most-important-biennales-and-triennales/), Erişim Tarihi: 16.09.2018.
- Çapan, M. G. (2018, 27 Haziran). “Türkiye çağdaş sanat piyasası.”, *Alem Dergisi*, Erişim adresi: <https://www.alem.com.tr/sergiler/turkiyede-sanat-886694>, Erişim Tarihi: 12.10.2018.
- Çiçek Z. M. (2016, 7 Temmuz). “Courbet ve Toplumsal Ayırım”, “*Bilim – Sanat – Felsefe*” *Hikayeleri*, Erişim adresi: <http://izdusun.com/2016/07/07/courbet-ve-toplumsal-ayrim/>, Erişim Tarihi: 15.07.2018.
- Dak’Art. (2019). *Biennial Foundation*, Erişim adresi: <http://www.biennialfoundation.org/biennials/dak-art-the-biennial-of-the-contemporary-african-art/>, Erişim Tarihi: 16.09.2018.
- Dani Gal. (2011). “İsimsiz (12. İstanbul Bienali)”, *İKSV*, Erişim adresi: <http://12b.iksv.org/tr/sololar.asp?id=26&c=1&show=metin>, Erişim Tarihi: 24.07.2017.
- Demirtaş, A. (2017, 13 Eylül). “Bige Örer 15. İstanbul Bienali”, Erişim adresi: [http://bianet.org/bianet/siyaset/189790-bige-orer-15-istanbul-bienali-ve-komsuluk-temasini-anlatti?bia\\_source=rss](http://bianet.org/bianet/siyaset/189790-bige-orer-15-istanbul-bienali-ve-komsuluk-temasini-anlatti?bia_source=rss), Erişim Tarihi: 13.12.2017.
- Dijitalturta. (2017). “15. İstanbul Bienali”, Erişim adresi: <http://www.dijitalturta.com/2017/09/15-istanbul-bienali-iyi-bir-komsu.html>, Erişim Tarihi: 12.12.2017.
- Diken. (2017, 14 Eylül). “İyi bir komşu kimdir?”. Erişim adresi: <http://www.diken.com.tr/kentsel-donusumun-harikalar-diyari-momada/>, Erişim Tarihi: 01.11.2018.
- Eroğlu, Ö. (2018). “Fuar ve Bienal”, *Kitaptan Sanattan*, Erişim adresi: <http://www.kitaptansanattan.com/kose-yazilari/fuar-ve-bienal/>, Erişim Tarihi: 15.07.2018.
- Erten, O. (2008, 26 Mart). “Modern Resmin Türkiye’deki İlk.”, *Lebriz*, Erişim adresi: <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?articleID=273&sectionID=1&lang=TR&bhpc=1>, Erişim Tarihi: 25.07.2018.

- Esche, C. (2005). “Hüseyin Alptekin”, Erişim adresi: [http://9b.iksv.org/turkce.asp?Page=Artists&Sub=Az&Content=Huseyin\\_Alptekin](http://9b.iksv.org/turkce.asp?Page=Artists&Sub=Az&Content=Huseyin_Alptekin), Erişim Tarihi: 21.07.2017.
- Gümüş, P. (2009, 18-27 Kasım). “Canan Şenol ile İbretnüma.”, *Mimesis Dergi – Kitap*, Erişim adresi: <http://www.mimesis-dergi.org/2010/02/canan-senol-ile-ibretnuma-uzerine-soylesi-2/>, Erişim Tarihi: 16.02.2018.
- Günyüz, U. (1992, 18 Ağustos). “Sanat Dünyamız Canlanacak”, *Cumhuriyet Gazetesi*, Erişim adresi: <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal/0304.htm>, Erişim Tarihi: 26.07.2017.
- Gwangju Biennale. (2019). *Biennial Foundation*, Erişim tarihi: <http://www.biennialfoundation.org/biennials/gwangju-biennale/>, Erişim Tarihi: 17.09.2018.
- Haacke, H. (2018, 17 Nisan). “Bienal Siyaseti”, Çeviri: Nur Altınyıldız Artun, *e-skop*, <http://www.e-skop.com/skopbulten/bienal-siyaseti/3717>, Erişim Tarihi: 30.11.2018.
- Hitay, E. (2011, 16 Eylül). “12. Uluslararası İstanbul Bienali.”, Erişim adresi: <http://eminhitay.com/tr/2011/09/16/12-uluslararasi-istanbul-bienali-isimsiz/>, Erişim Tarihi: 23.07.2017.
- İKSV. (2007a). “10. Uluslararası İstanbul Bienali”, Erişim adresi: <http://10b.iksv.org/giris.asp#>, Erişim Tarihi: 02.04.2017.
- İKSV. (2018a). Erişim adresi: <http://www.iksv.org/tr/hakkimizda/tarihce>, Erişim Tarihi: 15.07.2018.
- İKSV. (2018b). “14. İstanbul Bienali Sona Erdi”, Erişim adresi: <https://www.iksv.org/tr/haber/14-istanbul-bienali-sona-erdi>, Erişim Tarihi: 13.11.2018.
- İnternethaber. (2017, 23 Kasım). “İstanbul Bienali'ni 440 bin kişi gezdi”, Erişim adresi: <http://www.internethaber.com/istanbul-bienalini-440-bin-kisi-gezdi-1825485h.htm>, Erişim Tarihi: 30.11.2017.

- Kadak, Ş. (2018, 07 Haziran). “Gürelî neden bienal.”, *Sabah*, Erişim adresi: <https://www.sabah.com.tr/yazarlar/kadak/2018/06/07/gureli-neden-bienal-ile-ayni-tarihte-fuar-aciyor>, Erişim Tarihi: 06.07.2018.
- Kortun, V. (2018). “10 / Anı/Bellek I”, *Salt Araştırma*, (81-92), Erişim adresi: [https://saltonline.org/media/files/10\\_scrd20102017.pdf](https://saltonline.org/media/files/10_scrd20102017.pdf), Erişim Tarihi: 17.07.2018.
- Kuzucular, Ş. (2012, 01 Temmuz). “Cevat Dereli”, Erişim adresi: <http://www.edebiyatve-sanatakademisi.com/turk-ressamlar/cevat-dereli-ve-resim-sanati-2107.aspx>, Erişim tarihi: 28.07.2017.
- KVMGM. (t.y.). “Bakanlığımıza Bağlı Müzeler”, Erişim adresi, <http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,43253/bakanligimiza-bagli-muzeler.html>, Erişim Tarihi: 01.08.2018.
- La Biennale di Venezia. (2017). “History”, Erişim adresi: <http://www.labiennale.org/en/history>, Erişim Tarihi: 24.07.2018.
- Lisson Gallery. (t.y.). “Richard Wentworth”, Erişim adresi: <http://www.lissongallery.com/artists/richard-wentworth>, Erişim tarihi: 15.03.2017.
- Manifesta. (t.y.). “About the biennial”, Erişim adresi: <https://manifesta.org/biennials/about-the-biennials/>, Erişim Tarihi: 26.07.2018.
- Martha Rosler. (2011). “İsimsiz (12. İstanbul Bienali)”, *İKSV*, Erişim adresi: <http://12b.iksv.org/tr/sololar.asp?id=45&c=1&show=metin>, Erişim Tarihi: 24.07.2017.
- Mimarizm. (2007, 23 Temmuz). “10. Uluslararası İstanbul Bienali Yaklaşırken”, *Mimarlık ve Tasarım Yayın Platformu*, Erişim adresi: [http://www.mimarizm.com/etkinlikler/sergiler/10-uluslararasi-istanbul-bienali-yaklasirken\\_118368](http://www.mimarizm.com/etkinlikler/sergiler/10-uluslararasi-istanbul-bienali-yaklasirken_118368), Erişim Tarihi: 26.07.2017.
- Mladen Stilinović. (2009). “11. Uluslararası İstanbul Bienali”, *İKSV*, Erişim adresi: <http://11b.iksv.org/sanatcilar.asp?sid=63>, Erişim Tarihi: 22.07.2017.

- Özdoğan, Z. (2011, 23 Eylül). “12. Uluslararası İstanbul Bienali”, Erişim adresi: <http://madambrownie.com/12-uluslararasi-istanbul-bienali>, Erişim Tarihi: 24.07.2017.
- Pelvanoğlu, B. (2015a, 15 Ocak). “Türkiye’de Sanat Piyasasının.” *Lebriz*, Erişim adresi: <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=ENG&sectionID=12&articleID=1269&bhcp=1>, Erişim Tarihi: 12.10.2018.
- Pelvanoğlu, B. (2015b, 26 Ekim). “İstanbul Bienalleri ve Mekânları – II”, *Lebriz*, <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR&sectionID=0&articleID=1321>, Erişim Tarihi: 12.10.2018.
- Petersen, H. E. (2017, 15 Eylül). “İstanbul biennial”, Erişim adresi: <https://www.theguardian.com/world/2017/sep/15/istanbul-biennial-hires-provocative-curators-but-wheres-the-political-art>, Erişim Tarihi: 17.12.2017.
- Sağır, Z. (2015, 31 Ağustos). “Adrián Villar Rojas”, Erişim adresi: <http://bonemagazine.com/tr/entry/adrian-villar-rojas>, Erişim Tarihi: 26.09.2018.
- Salt. (2019). “Uluslararası Bienallere Türkiye Katılımı”, Erişim adresi: <https://graphcommons.com/graphs/4b59f010-dd53-4f38-9b69-8aa634bcb398?auto=true>, Erişim Tarihi: 25.07.2018.
- Sönmez, A. (2017, 18 Eylül). “İstanbul Bienali’ni Okumak”, *Cumhuriyet*, Erişim adresi: [http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/825829/istanbul\\_Bienali\\_ni\\_Okumak.html](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/825829/istanbul_Bienali_ni_Okumak.html), Erişim Tarihi: 12.12.2017.
- Sözcü. (2017, 12 Eylül) “15. İstanbul Bienali.”, Erişim adresi: <http://www.sozcu.com.tr/hayatim/kultur-sanat-haberleri/15-istanbul-bienali-iyi-bir-komsuya-mercek-tutuyor/>, Erişim Tarihi: 10.12.2017.
- TDK (t.y.a). “Kavram”, Erişim adresi: [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cbd4a17d82ca5.98706147](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cbd4a17d82ca5.98706147), Erişim Tarihi: 10.05.2018.
- TDK (t.y.b). “Tema”, Erişim adresi: [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=308565](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=308565), Erişim Tarihi: 10.05.2018.

- TDK (t.y.c). “küratör”, Erişim adresi:  
[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=214679](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=214679), Erişim Tarihi: 17.06.2018.
- Turkish Paintings. (t.y.). “Zeki Faik İzer”, Erişim adresi:  
[http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters\\_artistDetailID=120](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=120), Erişim Tarihi: 10.05.2018.
- Venice Biennale. (2019). *Biennial Foundation*, Erişim adresi:  
<http://www.biennialfoundation.org/biennials/venice-biennale/>, Erişim Tarihi: 17.09.2018.
- Vyacheslav Akhunov. (2009). “11. Uluslararası İstanbul Bienali”, *İKSV*, Erişim adresi:  
<http://11b.iksv.org/sanaticilar.asp?sid=2>, Erişim Tarihi: 23.07.2017.
- Whitney Biennial. (2017). “*Whitney Museum of American Art*” Erişim adresi:  
<https://whitney.org/Exhibitions/2017Biennial>, Erişim Tarihi: 24.11.2018.
- Whitney Biennial. (2019). *Biennial Foundation*, Erişim adresi:  
<http://www.biennialfoundation.org/biennials/whitney-biennial/>, Erişim Tarihi: 17.09.2018.
- Wu, C. (2016, 4 Kasım). “Bienaller ve Sanat Fuarları”, Çeviri: Ayşe Boren, *e-skop*, Erişim adresi:  
<http://www.e-skop.com/skopbulten/bienaller-ve-sanat-fuarlari/3137>, Erişim Tarihi: 24.11.2018.
- Yılmaz, M. (t.y.) “Modern, Çağdaş, Güncel, Postmodern”, Erişim adresi:  
<https://mehmetyilmazmehmet.com/metinler-texts/modern-cagdas-guncel-postmodern-mehmet-yilmaz/>, Erişim Tarihi: 17.07.2018.
- Yılmaz, N. (2009, 03 Kasım). “Avrupa Sanat Tarihinde Mesenlik”, Erişim adresi:  
<http://lebriz.com/pages/lis.asp?lang=TR&sectionID=2&articleID=661>, Erişim Tarihi: 12.10.2018.
- Yılmaz, N. (2015, 08 Nisan). “19. Yüzyıl Fransız Realist Ressamları” *Lebriz*, Erişim tarihi: <http://lebriz.com/pages/lis.asp?lang=TR&sectionID=6&articleID=1280>, Erişim Tarihi: 15.07.2018.

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
Adı Soyadı	Derya ÖZDEMİR
Doğum Yeri ve Tarihi	Merzifon/AMASYA, 1978
<b>Eğitim Durumu</b>	
Lisans Öğrenimi	Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi, Resim-İş Öğretmenliği
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim - Anasanat Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
<b>İş Deneyimi</b>	
Stajlar	Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Hakkâri Üniversitesi (2012-Devam ediyor) Ondokuz Mayıs Üniversitesi (2000-2012)
<b>İletişim</b>	
E-Posta Adresi	derya5505@hotmail.com
<b>Tarih</b>	29.03.2019