

**ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALLERİNİN
PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİNE
YANSIMALARI**

E. Oktay DEĞİRMENCİ

145315

**Dokuz Eylül Üniversitesi
Eğitim Bilimleri Enstitüsü**

145315

Danışman:

Doç. Dr. Bedri KARAYAĞMURLAR

**Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmenliğinin
Güzel Sanatlar Anabilim Dalı İçin Öngördüğü
YÜKSEK LİSANS TEZİ
olarak hazırlanmıştır**

İzmir

2004

Tez olarak sunduğum “Uluslararası İstanbul Bienalleri’nin Plastik Sanatlar Eđitimine Yansımaları” adlı çalışmamın tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűşecek bir yardıma başvurmaksızın yapıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gűsterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

20. 06. 2004

E. Oktay DEĞİRMENCİ

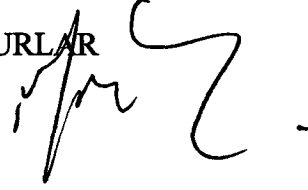


Eğitim Bilimleri Enstitüsü M¼d¼rl¼đ¼'ne

İşbu çalışmada, j¼rimiz tarafından G¼zel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalında Y¼KSEK LİSANS Tezi olarak kabul edilmiştir.

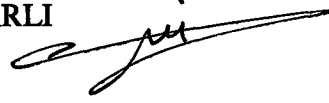
Başkan: Doç., Bedri KARAYAĞMURLAR

Adı Soyadı



¼ye: Yrd. Doç., Emine HALIÇINARLI

Adı Soyadı



¼ye: Doç., Yakup ÖZTUNA

Adı Soyadı




Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen ğretim ¼yelerine ait olduğunu onaylarım.

27./10./2004

Prof. Dr.

Enstit¼ M¼d¼r¼



YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU

Tez No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

***Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.**

Tezin yazarının

Soyadı: DEĞİRMENCİ

Adı: E. Oktay

Tezin Türkçe Adı: "Uluslararası İstanbul Bienalleri'nin Plastik Sanatlar Eğitimine Yansımaları"

Tezin yabancı dildeki adı: "The Reflection of the International İstanbul Biennials on Plastic arts Education"

Tezin yapıldığı

Üniversite: Dokuz Eylül Üniversitesi

Enstitü: Eğitim Bilimleri

Yılı: 2004

Diğer kuruluşlar:

Tezin Türü:

1- Yüksek Lisans

2- Doktora

3- Sanatta Yeterlilik

Dili: Türkçe

Sayfa sayısı: 102

Referans Sayısı:

Tez Danışmanlarının

Ünvanı: Doç. Dr.

Adı: Bedri

Soyadı: KARAYAĞMURLAR

Türkçe anahtar kelimeler:

1- Uluslararası İstanbul Bienali

2- Plastik Sanatlar Eğitimi

3- Kuratöryal Sistem

4- Çağdaş Sanat

İngilizce anahtar kelimeler:

1-

2-

3-

4-

ÖZET

Tezimizin içeriğini “Uluslararası İstanbul Bienalleri’nin plastik sanatlar eğitimine yansımaları” oluşturmaktadır. Bu bağlamda uluslararası düzeyde düzenlenen ve dünyada çağdaş sanat oluşumlarını her açıdan izlememize olanak sağlayan bu etkinliklerin, plastik sanatlar eğitimine ve bu eğitimi veren kurumlar üzerindeki etkileri araştırılmıştır. İlk bölümde bienal tanımı ve dünyadaki bienaller üzerinde durulmuş, ayrıca bu bienallere Türkiye’den ne ölçüde katılımın olduğu araştırılarak, dünya bienallerine olan ilgi saptanmaya çalışılmıştır. Yine bu bölümde bienal düzenlemenin gerekliliği üzerinde durularak bienallerin ülke sanatının gelişimine ne gibi katkılar sağladığı araştırılmıştır. Düzenlenen her bienali tek tek inceleyerek hem tarihsel bir bilgi oluşturmak, hem de bienallerarası karşılaştırmalara olanak sağlanmıştır.

İkinci bölümde ise, Türk sanat ortamında daha çok İstanbul Bienalleri’yle gündeme gelen, “küreselleşme ve bienaller”, “merkez-çevre ilişkileri”, “küratöryal sistem”, “bienal temaları”, “mekan-yapıt ilişkisi” ve “sanatçı seçimi” gibi kavramlar ele alınıp irdelenmiştir. Böylelikle sanat alanındaki değişimlerin ve yeni anlayışların kavranması amaçlanmıştır.

Üçüncü bölümde ise, sanat ortamımızda önemli yeri olan bienallerin, sanat eğitimi ve bu eğitimi veren kurumlar içerisinde etkisi incelenmiştir. İncelememizde ortaya çıkan sonuç ise, bienallerin yeniliklere ve deneysel ifadelere yer veren yapısının, eğitim kurumlarındaki katı ve geleneksel anlayışla olan karşıtlığıdır. Gerçi öğrencilerin yeni ve özgür ifade olanaklarından yararlanmasını destekleyen, bu konuda onları güdüleyen ve atölye olanakları içerisinde bunu sağlamaya çalışan sanat eğitimcileri de vardır kuşkusuz, ancak sanat eğitiminin bir bütün olduğu düşünüldüğünde bunun yeterli olmayacağı açıktır. Oysa dünya sanatındaki güncel oluşumların sergilendiği ve bu yönüyle de dünya sanatına yön verdiğini düşündüğümüz bienallerin, hele ülkemizde eksikliğini günbegün daha da çok hissettiğimiz çağdaş sanatlar müzesi misyonunu da üstlendiğini düşündüğümüzde, bienallerin sanat eğitimi veren kurumlarca da yakından takip edilmesinin ve buradaki oluşumlardan etkilenerek sanat eğitiminde sürekli olarak günceli yakalayan bir sistematik geliştirmelerini zorunlu kılmaktadır. Bu sistematige en uygun model ise bizce çağdaş sanatın gereklerini karşılayabilecek disiplinlerarası bir yaklaşım olacaktır.

SUMMARY

The content of the thesis is “The Reflection of the International İstanbul Biennials on Plastic arts Education”. That kind of activities are held internationally and give us the chance to follow modern artistic work in the world. We tried to find out the effects of these activities on plastic arts education and the schools that gives this education. In the first part, definition of biennials and the biennials in the world are taken into consideration. Also in this part, we give great importance to search the biennials and how much participation there is in Turkey for the biennials. We tried to find out the attention to the world biennials. Every biennial was examined one by one both to collect historical knowledge and to compare the biennials.

In the second part, some concepts which occur with the İstanbul Biennials in Turkish art “globalism and biennials”, “centre and periphery relations”, “curatorial system”, “biennial themes”, “place and work relation” and “artist preference”. These concepts were examined carefully. By this way we aimed to explain the changes in art and new trends.

In the third part we examined the effects of the biennials, which have a great importance in our art view, on the art schools. The result of our study is that the content of the biennials which gives place to novelty and experimental statements, contrasts with the rigid and traditional understanding of the education associations. In some schools there are teachers who give the chance to the students to express their new and original ideas. But, as art education is a complete period, this is not enough. However, we think that biennials exhibits the actual events and they direct the world art. Especially we feel the lack of modern art museum mission in Turkey. Because biennials are followed very closely by the art schools, they should keep up with the actual events, and should improve systematically. The most suitable model for this systematic is an approach of transdiscipline which meet the need of modern art.

ÖNSÖZ

Günümüzde sanatın geldiği noktayı ve bugün için taşıdığı anlamı düşündüğümüzde bienallerin ne denli önemli olduğunu görüyoruz. Uluslararası düzeyde gerçekleştirilen bienallerle, çağdaş sanat hareketlerinin tüm boyutlarını, bu alanda uğraşan sanatçıları ve ortaya çıkarılan işleri takip edip, izlemek mümkün. Yapılan organizasyonun büyüklüğü ve dünyada, çağdaş sanatla ilgili en son örneklerin sergilenmesi, uluslararası bu büyük sergileri sürekli gündemde ve tartışmalara açık hale getirmiştir. Sanatın yeniden tanımlanmasından, sanatçının kim olduğuna, küratörlük kurumunun asıl işlevinin ne olduğundan, bienal temalarına, kullanılan mekanlara ve daha birçok konuya ve kavrama varıncaya kadar hepsi güncelliklerini koruyan tartışmalar olarak zihinlerde yer almıştır. Bienallerin kendisi ve beraberinde getirdiği tüm bu tartışmalarla oluşan sanat ortamının çekiciliği ve konuya duyulan ilgi, bu konuyla ilgili yüksek lisans tez çalışması yapılmasında etkili olmuştur.

Araştırmamızın ilk bölümünde genel olarak bienal tanımı ve bienal düzenlemenin gerekliliği üzerinde durularak bienallerin hem dünya sanatı, hem de ülkemiz sanatı için nedenli önemli olduğu kavranmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde ise bienal olgusu içerisinde gündeme gelen bazı tartışmaların incelenmesi yer almaktadır. Gündemde olan bu tartışmaların incelenmesi sanat alanındaki değişimleri ve yeni anlayışların kavranması açısından önemli olacaktır. Üçüncü ve son bölümde ise dünya sanat ortamını önemli ölçüde etkileyen bienallerin '*plastik sanatlar eğitimi*' üzerindeki etkileri araştırılmıştır. Yani, geleneksel akademi anlayışı ve bu anlayışın bugünün sanat eğitimini ne kadar karşıladığı değişen sanat anlayışlarının sanat eğitimindeki yansımalarının neler olduğu incelenmiştir.

Araştırmamızda kaynak olarak daha çok süreli yayınlar (sanat dergileri, gazete makaleleri v.b.) kullanılmıştır. Bienal katalogları ve internet de kaynak edinme açısından önemli ölçüde yararlı olmuştur. Çalışmamızın plastik sanatlar eğitimi ile ilgili bölümün hazırlanmasında farklı fakültelerde görev yapan birçok sanat eğitimcisiyle yapılan görüşmeler konunun irdelenmesi açısından önemli olmuştur.

YÖK kütüphanesinde yapılan araştırmada, Hacettepe Üniversitesi'nde hazırlanan Güler Bek'in "Bienal Etkinlikleri ve Türk Sanat Ortamına Etkileri" konulu yüksek lisans tezi genel olarak bienal etkinliklerinin oluşum süreçlerini ve bu etkinlikler sonunda Türk sanat

ortamında görülen etkilerinden söz etmektedir. Bu açıdan bizim araştırmamızla benzer özellikler göstermesine karşın, tezimizin asıl içeriğinin *bienal etkinliklerinin plastik sanatlar eğitimine etkileri* olması çalışmamızı farklılaştırmıştır.

Çalışmamın hazırlanmasında, yardımlarını esirgemeyen değerli hocam Doç. Dr. Bedri KARAYAĞMURLAR'a, gösterdikleri sabır ve desteklerinden dolayı aileme teşekkür ederim.

E. Oktay DEĞİRMENCI
Nisan 2004/ İZMİR



İÇİNDEKİLER

Ant.....	I
Tutanak.....	II
Tez Veri Formu ...	III
Özet ...	IV
Summary ...	V
Önsöz ...	VI
Giriş.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

BİENALLERE GENEL BAKIŞ

1. 1. Bienal Tanımı ve Dünyadaki Bienallere Genel Bakış.....	5
1. 2. İstanbul Bienalleri'nin Oluşum Süreci.....	10
1. 3. Uluslararası İstanbul Bienalleri.....	13

İKİNCİ BÖLÜM

BİENAL SÜRECİNDE SORUNSALLAŞAN KAVRAMLAR

2. 1. Küreselleşme ve İstanbul Bienalleri.....	19
2. 2. Sanatsal Üretimde Merkez - Çevre İlişkisi.....	25
2. 3. Bienal Sanatı.....	27
2. 4. Küratöryal Sistem.....	30
2. 4. 1. Bienal Temaları.....	34
2. 4. 2. Sanatçı Seçimi.....	52
2. 4. 2. 1. 1. ve 2. Uluslararası İstanbul Bienalinde Sanatçı Seçimi.....	52
2. 4. 2. 2. 3. Uluslararası İstanbul Bienalinde Sanatçı Seçimi.....	54
2. 4. 2. 3. 4. Uluslararası İstanbul Bienalinde Sanatçı Seçimi.....	55
2. 4. 2. 4. 5. Uluslararası İstanbul Bienalinde Sanatçı Seçimi.....	56
2. 4. 2. 5. 6. Uluslararası İstanbul Bienalinde Sanatçı Seçimi.....	57
2. 4. 2. 6. 7. Uluslararası İstanbul Bienalinde Sanatçı Seçimi.....	58
2. 4. 2. 7. 8. Uluslararası İstanbul Bienalinde Sanatçı Seçimi.....	58

2. 5.	Bienal Mekanları.....	61
2. 5.1.	Mekan – Yapıt İlişkisi.....	67

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİ VE BİENALLER

3. 1.	Plastik Sanatlar Eğitimi	69
3. 1. 1	Türkiye’de Plastik Sanatlar Eğitimi.....	72
3. 1. 1. 1.	Cumhuriyet Öncesi Plastik Sanatlar Eğitimi.....	72
3. 1. 1. 2.	Cumhuriyet Sonrası Plastik Sanatlar Eğitimi.....	73
3. 1. 2	Klasik Akademi Anlayışı.....	76
3. 1. 3	Çağdaş Sanat Hareketlerinin Sanat Eğitime Yansımaları.....	79
3. 2.	Uluslararası İstanbul Bienalleri’nin Sanat Eğitimi ile olan ilişkisi.....	83
3. 2. 1.	Bienalleri İzleyebilme Koşulları ve Olanakları.....	83
3. 2. 2.	Genç Sanatçı Adaylarının Bienallere Katılımı.....	85
3. 2. 3.	Bienal Modeline Uygun Sergi Düzenleyebilme.....	86
Sonuç	94
Kaynakça	98
İnternet Kaynakçası.....	102
Özgeçmiş.....	103

GİRİŞ

Uluslararası düzeyde bir bienal düzenlemek, her ulusun kendi belirginleşmiş çağdaş sanat anlayışlarını tanımak, bu alanda önemli katkılar sağlamış yada sağlayacak olan sanatçıları ve yapıtlarını tanımak açısından önemlidir. Ayrıca ülkelerin böylesine büyük organizasyonlar düzenlemeleri, dünya sanat ortamında yer almaları ve söz sahibi olmaları açısından da önemlidir. Diğer yandan bienallerin, bienal düzenlenecek kenti bir dünya sanat merkezine dönüştürmek, tarih yada doğal zenginliklerin dışında güncel sanat yapıtlarının sergilenmesiyle kentin aynı zamanda ülkenin turizmini canlandırmak ve ekonomisine katkıda bulunmak gibi amaçları da söz konusudur.

Günümüz dünyasının çağdaş sanat hareketlerini ve sanatçılarını izlememizde, yeni sanat anlayışlarının ortaya çıkmasında, ülke turizminin gelişmesinde v.b. birçok alanda önemli rol oynayan bienallerin, konuyla doğrudan ilgisi olduğunu düşündüğümüz plastik sanatlar eğitimiyle olan ilişkisi tartışılmaz sanırız. Bu anlamda bienalin plastik sanatlarla olan ilişkisini kavrayabilmek için öncelikle bienale gelinceye kadarki dönemde Türk sanatındaki gelişimleri ve sergilemeye yönelik oluşumları iyi incelemek gerekir. Plastik sanatlar eğitimi veren kurumların bienale karşı tutumlarını ve bienali hazırlayan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın (İKSV) ve küratörlerin de bu kurumlarla olan ilişkilerini gözden geçirmek bienalin plastik sanatlar eğitimi üzerindeki yansımalarını araştırmak açısından doğru bir yöntem olacaktır.

Venedik'le başlayan ve başka dünya kentlerine de hızla yayılarak devam eden bienal düzenleme fikrine İstanbul'unda katılmasının amacı başta da dediğimiz gibi diğer kentlerinki gibi uluslararası sanat ortamına girmek, bu pazarda yerini almak ve çağdaş sanat ortamında söz sahibi olmaktır. Fakat Türkiye'nin bienal düzenleme aşamasına gelinceye kadar, yurtiçi ve yurtdışı sergi düzenlemeleri uzun bir sanatsal süreci kapsar. Bu süreç boyunca da Türk sanatı pek dışarıya yönelik olmayan, daha çok kendi sınırları içinde varlığını sürdüren bir yapı gösterir.

Çağdaş Türk sanatında sergi düzenlemeye yönelik ilk adımlar, 19. yüzyıl ortalarından itibaren (Abdülmecid dönemi) başlangıçta yurtdışında düzenlenen, fuar nitelikli

uluslararası sergilere katılımıla görülür. Batılılaşma çabası içerisindeki Osmanlı İmparatorluğu'nun, kültürel değişimine dinamik bir yapı kazandıran uluslararası sergiler, aslında birer sanayi sergileridir. Ancak bu sergiler, zamanla güzel sanatlardan örneklere yer vermesiyle ileriki yıllarda açılan sergilerin desteklenmesine zemin hazırlamıştır. Bundan sonra Osmanlı ile başlayan "batılılaşma" çabaları doğrultusunda, Tanzimat'tan Meşrutiyet'e kadar olan dönemde, minyatür gibi geleneksel sanat anlayışlarının terk edilerek, batılı anlamda resim anlayışına yönelme söz konusu olmuştur. Bu anlamda sergilemeye yönelik ilik adımlarda atılmaya başlanmıştır.

Tanzimat'la başlayan Batılılaşma hareketleri içerisinde ve Cumhuriyet'ten sonraki dönemlerde birçok kişinin resim eğitimi almaları için Avrupa'ya gönderildiğini, Avrupa'dan da Türkiye'ye önemli sanatçıların/sanat eğitimcilerinin getirildiğini biliyoruz. Dışarıda eğitim görüp yurda dönen sanatçılarımız, dünyada gelişen yeni sanat anlayışlarını beraberlerinde getirdikleri gibi, içlerinden birçoğu da sanat eğitimciliği görevini çeşitli kurumlar içerisinde üstlenerek bu anlayışların sanat okullarına girmesine vesile olmuşlardır. Böylece sanat eğitimi veren kurumlar batıdaki tüm gelişmeleri yakından takip etme ve kendi programlarında da bunu uygulayabilme olanakları bulmuşlardır.

Bienal gibi uluslararası düzeyde büyük katılımlarla ve paralarla yapılan çağdaş sanat sergilerini düzenleyebilmek geçmişteki sergi geleneğinin oluşumuyla doğrudan ilgilidir. Bu nedenle geçmiş dönemlerdeki sergi etkinliklerine kısacada olsa bakmak yararlı olacaktır.

Çağdaş sanat sergilerinin başlangıcı sayabileceğimiz, Batı'da eğitim görüp dönen sanatçılarımızın katıldığı sergi etkinliklerine baktığımızda görülen o ki, batıdaki sanat anlayışlarının tanıtılması ve sanatın yaygınlaştırılması, böylelikle çağdaş Türk sanatının gelişimine katkı sağlanması amaçlanmıştır. Türkiye'de çağdaş sanat sergilerinin gelişimini sağlamak açısından, sanat eğitimi veren kurumların düzenledikleri sergilerin, kişisel çabalarla açılan sergilerin, devlet, özel kurum ve vakıfların gayretleriyle yapılan sergilerin önemi büyüktür. Özellikle 1950'lerde özel galerilerin açılmasıyla yaşananlar hem sergi geleneğimizin oluşmasında hem de eserlerin değerlerinin belirlenmesinde önemli olmuştur. İşte bu sergileme geleneğinin en son halkası ise bienallerdir. Burada hemen şunu söylemeliyiz ki bienaller tüm bu sergi geleneğinin bir parçası olmasına rağmen, beraberinde getirdiği birçok yeni kavramın tüm dünyada olduğu gibi ülkemiz sanat ortamında tartışılır olmasına neden olduğu için diğer sergilerden büyük ölçüde ayrılmaktadır. Merkez-çevre

ilişkileri, küratöryal sistem ve sermaye ilişkileri, modele, sanatçıya, yapıta ve oluşturulan kavrama kadar her şey daha çok bienallerle gündeme gelen tartışmalardır.

Dünyada 1960'larla başlayan kavramsal ağırlıklı sanat oluşumlarının ülkemizdeki yansımaları ancak 1970 sonlarında görülmeye başlar. Özellikle akademi kökenli bazı sanatçılarımızın Batıda gündemde olan sanat akım ve hareketlerini bu dönemde uygulamaya başladıkları görülür. 1977'de Mimar Sinan Üniversitesi'nin düzenlediği '2000 Yılına Doğru Sanat Sempozyumu' ve 'Yeni Eğilimler' sergileri genç sanatçı kuşağının, yeni arayışlara yönlendirilmesi ve Türk sanat ortamına farklı eğilimlerin taşınmasında önemlidir. Yine aynı dönemlerde 'Sanat Tanımı Topluluğu' da geleneksel sanat üretiminin dışında daha yenilikçi sanat anlayışlarını benimseyerek, bu açıdan da biçim ve teknik yönden daha özgür üretimler yaparak sergilerini bu yönde oluşturmaları dünyadaki çağdaş sanat hareketlerinin Türkiye'ye taşınmasında etkili olmuştur. Ülkemizde yapılan ve daha çok kavramsal ağırlıklı bu etkinliklerin tümü, ileride Bienali oluşturacak ön çalışmalar olarak değerlendirilebilir. Görüldüğü gibi ortaya çıkan ve benimsenen her yeni sanat anlayışı yeni sergileme modelini de beraberinde getirmektedir.

Türk sanatındaki gelişmelerin bir sonucu olarak İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) 1973'ten beri sanatın birçok dalında gerçekleştirdiği uluslararası festivaller içerisinde yer alan plastik sanatlar sergilerini 1987'de onlardan ayırarak 'Uluslararası İstanbul Bienali' adı altında düzenlemeye başlamıştır. En son sekizincisi düzenlenen bienallerin ulusal ve uluslararası sanat ortamında yaptığı etkiler dikkat çekicidir.

Bir ülkede sanatın gelişimi açısından plastik sanatlar eğitiminin önemi tartışılmaz sanırız. Oysa bugün ülkemizdeki plastik sanatlar eğitimi veren okulların durumuna genel olarak baktığımızda, birkaçının dışında eğitim kadrolarının donanımlılığı, üniversite olanakları ve uygulanan programlar açısından çoğunun yetersiz olduğu görülecektir. Bu durum okulların çoğunda çağdaş sanat anlayışlarının uygulanamamasına ve temel sanat eğitiminin ötesine geçilememesine neden olmaktadır. Dünyada sanat adına olup biten en son örneklerin yer aldığı bienallerde görülen o ki çağdaş sanatın neredeyse sadece kavramlar düzeyinde ele alındığıdır. Bu nedenle "Sanat eğitiminin" sanatın geleneksel pratik yöntemlerin yanında, düşünsel boyutuyla da ilgilenmesini zorunlu kılmaktadır. Bu açıdan sanat eğitimi öğrencilerine kavramlar arasında ilişki kurabilme, malzeme-yapıt, yapıt-mekan ve bunların kavramla olan ilişkilerini yeni estetik beğeniler düzeyinde nasıl

sağlayacaklarının da verilmesi gerekmektedir. Oysa okulların bırakın çağdaş sanat uygulamalarını programlarına yansıtılmalarını, Anadolu'da ki çoğu sanat eğitimi bölümleri bienalleri yerinde izleme olanağı bile bulamamaktadır. Aynı ülkede olmasına rağmen kendi alanıyla ilgili son yapılan örnekleri bir şekilde izleme olanağı bulamayan sanat öğrencilerinin ve eğitimcilerinin sanatsal gelişimleri açısından eksiklikleri büyüktür sanırız.

İşte çalışmamızın amacı İstanbul Bienali'ni tüm yönleriyle incelemenin yanı sıra asıl olarak plastik sanatlar eğitimi ile olan ilişkisini irdelemektir. Çünkü böylesine büyük ve uluslararası bir etkinliği sadece belli bir düzeyde katılımı (hem izleyici açısından, hem de küratörün çok da çaba sarf etmediği sanatçı seçimleri açısından) yapmanın çok da anlamlı olmadığını düşünmekteyiz. Özellikle bienallerin modern bir müzeye sahip olmayan ülkemizde bu misyonu da üstlendiğini düşündüğümüzde bu tip bir etkinliğin sanat eğitimi alanında öğrenim gören tüm öğrencilerin yakından takip edip izlemesinin, sanatsal gelişimlerini sağlaması açısından nedenli gerekli olduğunu görebiliriz. Yine yazımızın başında dediğimiz gibi bir bienal düzenleyerek İstanbul'u (ülkeyi) dünya sanat ortamında önemli bir yere getirmek amaçlanmıştır. Bizce bienali düzenleyenlerin (İKSV'nin) kendi ülke sanatçısına öncelik tanıyarak bu anlamda hali hazırda öğrenimlerine devam eden genç sanatçılara yeni olanaklar sunarak ve ülkedeki tüm sanat bölümleriyle sıkı diyaloglara girerek bunu yapmasının kendi adımıza doğru bir yol olacağını düşünmekteyiz. Bu çerçevede çalışmamızda tüm bu ilişkileri sorgulamayı amaçlayarak bienallerin plastik sanatlar eğitiminde daha pozitif nasıl yansımaları olabilir tartışmak istiyoruz.

BİRİNCİ BÖLÜM

BİENALLERE GENEL BAKIŞ

1. 1. Bienal Tanımı ve Dünyadaki Bienallere Genel Bakış

Rosa Martinez'in; "Bir bienal¹ politik ve manevi bir oluşumdur. Bugüne bakışın ardında onu dönüştürme isteği yatar." (Martinez, 1999:40) Tanımını bugün düzenlenen bienaller için uygun bir tanım olarak kabul edebiliriz.

Dünyada bienal etkinliklerine gelince, 1895 yılında **VENEDİK**'te düzenlenen uluslararası sergi, ilk bienal etkinliği olarak karşımıza çıkıyor. 1883'te "Ulusal Sanat Sergisi Bienali" olarak düzenlenen ve dönemin yazarlarından Ricardo Selvatico'nun girişimleriyle yapılan ulusal nitelikteki bu sergi daha sonra 30 Nisan 1895'te "1. Uluslararası Venedik Sanat Sergisi Bienali" adı altında uluslararası bir kimlik taşıyarak yapılmaya başlanmıştır.

"Venedik Bienali için o dönemde Paris'te ve Münih'te düzenlenen ulusal saygınlık ve yarışma anlamındaki sergiler model olarak alınmıştır. Bienal için özel olarak ayrılmış ve adlandırılmış parkta (Giardini della Bienali Internationali d'Arte – 6000 m²) ilk olarak İtalya pavyonu kurulmuş, 1907'den başlayarak öteki ülkelerde kendi pavyonlarını yapmaya başlamışlar. Bugün geniş parkın içinde büyüklü küçüklü 30 salondan oluşan Padiglione Italia'nın yanında 35 ülkenin kendi pavyonu vardır. 1970'den bu yana da sergiler parkın ve pavyonların dışına, kentin içine de taşmaktadır. Müzeler, plazzolar, büyük depolar ve Arsenal'deki eski halat fabrikası kullanılmaktadır." (Madra, 2003: 123-124)

¹ Türk dil kurumunun yayınladığı sözlükte **bienal**; yıl aşırı ve iki yılda bir olan, olarak tanımlanmıştır. Kelimenin kökenine baktığımızda Latince olduğunu ve anlam olarak ta yine iki yılda bir olan yada iki yılda bir yapılan toplantı şeklindedir. Sanat tarihinde ise bienal kavramına ilk kez 1895'te Venedik'te rastlıyoruz ve bundan sonra bienal artık, *'iki yılda bir yapılan uluslararası sergi etkinlikleri'* anlamına gelmektedir.

Model olarak ulusal bir kimlik gösteren Venedik Bienali'nin fuar mantığıyla oluşturulmuş olduğunu görüyoruz. Sergiye katılacak her ülkenin bir pavyonu vardır ve sergilenecek işler ülkeler tarafından seçilmektedir. (Yeri gelmişken söylemeliyiz ki Yunanistan, Romanya ve Mısır gibi ülkelerin bile bu geniş parkta pavyonlarının olmasına rağmen Türkiye'nin pavyonunun olmaması kendi adımıza sorgulamamız gereken bir durum) Venedik Bienali'nin modeline ilişkin,

“bienalin görsel sanatlar bölümü başkanı Giovanni Carandente bienalin başka benzeri düzenlemeler olan üstünlüğünü, kendi pavyonuna ve dolayısıyla sanatta çok özgül olan bir çeşit ülke dokunulmazlığına sahip olmasına, sergilerin hep önemli sanat eleştirmenleri, mimarlar, müze yöneticileri ve sergi düzenleyicileri tarafından gerçekleştirilmesine bağlıyor.” (Madra, 2003: 124)

Oysa böyle bir model birçoklarına göre çağdaş sanat oluşumlarının yapısını yansıtmadığı, yapıtlar ve sanatçılar arası ilişkiler düzeyinde, uluslararası karşılaştırmalara ve etkileşimlere olanak sağlamadığı gerekçeleriyle, kendi içine kapalı bir bienal modeli olarak değerlendirilmektedir. Yine Venedik bienaline ilişkin bir başka değerlendirmede “Venedik Bienali'nin iddiası ortadadır: En büyük, en etkili, en güçlü ve kalıcı olmak! Bu bakımdan seçilen sanatçıların çokluğu, ne kadar tanınmış olursa olsun, imaj bombardımanına tutulan seyirciyi etkilese bile, akılda kalıcılığı azaltmıştır.” (Özer, 2001: 20) şeklindedir.

Venedik Bienali'ne Türkiye'den ilk kez Zühtü Müridoğlu 1954'te katılmıştır. 1956'daki bienale ise aralarında; Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Kuzgun Acar, Neşet Günal, İlhan Koman, Hadi Bara, Sabri Berkel, Cemal Tollu, Ercüment Kalmık ve Zühtü Müridoğlu'nun bulunduğu otuz sanatçımız katılmıştır. 1958'deki Bienale Hadi Bara'nın katılmasından sonra, 1990'a kadar bu bienale katılım olmamış, “1990'da Mithat Şen ve Kemal Önsoy, 1993'te Serhat Kiraz, Erdağ Aksel, 1997'de İnci Eviner, Serhat Kiraz, 1999'dakine Kutluğ Ataman, 2001'de Murat Morova, Ahmet Öktem, Sermin Sherif, 2003'te düzenlenen 50. bienale ise Nuri Bilge Ceylan, Ergin Çavuşoğlu, Gül Ilgaz, Neriman Polat ve Nazif Topçuoğlu” (Madra, 2003: 135-142-185) Beral Madra'nın küratörlüğünde Venedik Bienaline katılmışlardır.

Almanya'nın Kassel kentinde düzenlenen DOCUMENTA sergileri ilk kez 1955 yılında Prof. Arnold Bode'nin öncülüğünde düzenlenmiştir. 1933 – 1945 yıllarının Nazi Almanya'sının sanata ve sanatçılara uyguladığı baskılar nedeni ile Almanya dünya sanat ortamından iyice uzaklaşmıştı. Documenta'nın düzenlenmesinin en önemli sebebi dünya sanat ortamında Almanya'yı yeniden güçlü bir şekilde gündeme getirmektir. “Yüz Günlük

Müze” anlamına gelen Documenta sergileri başlangıçta dört yılda bir düzenlenirken, 1972 de alınan kararla beş yılda bir yapılmaya başlanmıştır.

Ülkemizden Sarkis 1977 yılında yapılan 6. Documenta sergisine, en son 11. düzenlenen Documenta’ya da Kutluğ Ataman “semiha b. unplugged” isimli video yerleştirmesiyle katılmıştır. Bugün Documenta dünyanın en önemli sanat etkinliklerinden biri sayılmaktadır.

Bir başka önemli bienal ise Kuzey Amerika’da yapılan **WHITNEY BİENALİ**’dir. İlk kez 1932’de sanatçı Gertrude Vanderbilt Whitney (Whitney Müzesi’nin kurucusu) öncülüğünde yapılmıştır. 1993’e kadar küratör ekibi modeli ile yapılan bienal, bu tarihten sonra bireysel küratör modeline geçmiş ve ilk kez 2000 yılında Whitney dışından küratörler tarafından bu bienal organize edilmiştir.

Latin Amerika’nın önemli bienallerinden **SAO PAULO BİENALİ** ilk kez 1951 yılında düzenlenmiştir. Ulusal pavyon modeli benimsenmiş böylece her ülkeye farklı mekan verme amaçlanmıştır. Bienalin ilginç özelliklerinden biride, iki yılda bir seçimle iş başına gelen Bienal Kurulu Başkanı’dır. Bu seçim yöntemiyle bienalin uzun soluklu ve başarılı olduğu belirtilmektedir. Bugün Sao Paulo Bienali dünyanın en önemli uluslararası sanat bienalleri arasındadır.

Ülkemizden Sao Paulo Bienaline ilk katılım 1957 yılında olmuştur. 1961’de Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu yine 1969’da Zühtü Müridoğlu bu bienale katılmışlardır. 1994’te Hale Tenger, 1998’de de Hüseyin Alptekin, Bülent Şangar ve Halil Altındere, Vasıf Kortun küratörlüğünde bienalde Türkiye’yi temsil etmişlerdir.

İlk kez 1996’da Hollanda’nın Rotterdam kentinde yapılan **MANİFESTA – AVRUPA ÇAĞDAŞ SANAT BİENALİ** ‘Foundation Europeen Art Manifestation’ adlı kurum tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu bienalin en önemli özelliği her defasında Avrupa’nın farklı kentlerinde ve birden fazla küratörün katılımıyla gerçekleştiriliyor olmasıdır. Bu sistemle küratörlerin sanatçıları etkilememesi düşüncesi yatmaktadır. Buda bienalin genel yapısını oluşturmaktadır.

“1996’da düzenlenen ilk Manifesta- Çağdaş sanat Bienali’ne Türkiye’den Ayşe Erkmen, ‘Oh, what a nice house! Wonder who lives there? I must go in and see!’ yazılı ‘Goldilocks’ adlı yapıtıyla, Hale Tenger ise büyük boyutlu video ve ses yerleştirmesiyle katılmıştır.” (Sönmez, 1996) Manifesta – 2 Bienali’ne Kutluğ Ataman ‘semiha b. Unplugged’ isimli Semiha Berksoy’un dünyasını anlatan filmi ile, Manifesta – 3’e ise Bülent Şangar fotoğraf düzenlemeleri ile katılmıştır.

Diğer bir bienal etkinliği olarak **KAHİRE BİENALİ**’ni gösterebiliriz. İlki 1975’te düzenlenen bienale Türkiye 1999’da Bedri Baykam’la, 2001’de Fazilet Karaca’yla katılmıştır.

2001 yılında ilki düzenlenen **TİRAN BİENALİ**’ne “ülkemizden Denizhan Özer, Ferhat Özgür, Canan Beykal, Melih Görgün, ve Rüçhan Şahinoğlu Ahu Antmen’in yapımcılığında katılmıştır. Tiran Bienali dünyaca ünlü *Flash Art* dergisinin editörü Giancorlo Politi ve eski Arnavutluk Kültür Bakanı Edi Rama’nın desteği ile yapılmıştır.” (Özgür, 2001: 24) “Tiran Bienali’nin çok düşük bütçelerle hazırlanmasına ve diğer büyük bienallerde görülen ünlü isimlerin olmamasına rağmen, çağrılan genç sanatçılar ve onların nitelikli, güçlü işleriyle, büyük bienallere alternatif olduğunu görüyoruz.” (Özer, 2001: 20)

Birleşik Arap Emirlikleri’nde düzenlenen **ŞARCAH BİENALİ** 1993’ten bu yana yapılmaktadır. Suzy Hug Levy ve Bilge Alkor 1997’dekine katılmış ve şeref ödülü almışlardır. Ergin İnan, Zekiye Sarıkartal, Mustafa Horasan, Jale Erzen ve Seyhun Topuz’da 1999’daki dördüncü bienale katılmışlardır.

“**KWANGJU BİENALİ** Kore’nin Kwangju kentinde ilkkez 1995’te yapılmaya başlanmıştır. Asya’nın ilk çağdaş sanat bienalidir. Bu bienalin en önemli amacı, sanattaki batı hakimiyetini kırarak, Asya sanatını dünyaya açmak ve ‘batılılaşmanın yerine globalleşme, tek düzeliğin yerine çeşitlilik’ yaratabilmektir. Bununla birlikte, ‘batı ile doğunun denge içinde yer aldığı bir tarih yaratarak, 21. yüzyılda aktif bir Asya kültürü oluşturup, Pasifik kıyılarını, kültürel bir topluluk haline getirmek’ te bienalin hedefleri arasındadır.” (Bek, 2000: 60-61)

İlki 1998’de düzenlenen **BERLİN BİENALİ** “disiplinlerarası amaçla oluşturulmuştur. Görsel sanatları, kolektif çalışan sanatçıları, mimariyi, modayı, tasarımı,

müziği, edebiyatı, performansı, filmi, kentin çok katmanlı yapısına uygun olarak bir ilki gerçekleştirmeyi amaçlamıştır.” (Alptekin, 1998:121)

ROMA AVRUPA VE AKDENİZ GENÇ SANATÇILAR BİENALİ, 1985 yılından beri düzenlenmektedir. “9. Avrupa ve Akdeniz Genç Sanatçılar Bienali’ne Sabancı Üniversitesi’nin desteği ile, Türkiye’den Eser Selen, Mürüvvet Türkyılmaz ve Zeren Gökten Gökçe Akçelik, Selçuk Artut, Orçun Baştürk ve Barkın Engin’den oluşan *Replikas* müzik topluluğu katılmıştır. Bu bienalin en önemli özelliği, plastik sanatlardan müziğe, tiyatrodan grafik ve diğer görsel sanatlara uzanan geniş bir etkinlik yelpazesine sahip olmasıdır.” (Bek, 2000: 71)

JOHANNESBURG BİENALİ 1995 yılından beri düzenlenmektedir. Bienal, Afrika’nın kültürel ve politik dünya ortamına girmesine olanak sağlamaktadır.

BANGLADESH BİENALİ (1982), SANTA FE BİENALİ, PARİS BİENALİ, gibi bienalleri, dünyada düzenlenen belli başlı önemli bienaller arasında gösterebiliriz. Daha adlarını saymadığımız, dünyanın farklı ülkelerinde ve farklı kentlerinde düzenlenen bienallerin sayılarının her geçen gün artmasının en önemli sebebi, ülkelerin kendi kültürel ve sanatsal üretimlerini dünyaya tanıtarak, uluslararası sanat ortamı içerisinde yerlerini almak istemeleridir. Sanatçılar ise böylesine önemli etkinliklerde yer almakla hem dünya sanatına katkıda bulunacaklarını, hem de bu alanda kendilerini var edeceklerini düşünmektedirler.

1. 2. İstanbul Bienalleri'nin Oluşum Süreci

1970'lerin sonlarında ve 80'li yıllarda Türkiye sanat ortamında sergi anlayışını değiştiren önemli gelişmeler olmuştur. Bunların başında 1977 yılında Mimar Sinan Üniversitesi'nin düzenlediği "2000 Yılına Doğru Sanat Sempozyumu" ve "Yeni Eğilimler" sergileri gelmektedir. Bu sergiler, genç sanatçı kuşağının, yeni deneyimlere yönlendirilmesi ve Türk sanat ortamına farklı eğilimlerin taşınmasında önemli rol üstlenmiştir. Yine bu dönemde Türkiye'de kavramsal ağırlıklı bir anlayışın ilk örnekleri de görülmeye başlanmıştır. 1980'li yılların başında yapılan "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergileri yine geleneksel anlayışın dışında bir sanat anlayışını benimseyen sergiler olarak karşımıza çıkmaktadır. 80'li yıllarda düzenlenen bu sergiler, dönemin resim piyasasına karşıt bir tavır içinde, satış amaçlı olmayan yapıtlarıyla dikkat çekmektedir. Özellikle bazı akademi kökenli sanatçıların başını çektiği bir grubun dünya sanat ortamındaki güncel sanat akımlarını uyguladıkları görülür. Ülkemizde daha çok 80'li yıllarda görülen bu yeni eğilimlerin o dönemdeki en önemli destekçileri "Sanat Tanımı Topluluğu" olarak bilinen gruptur. Aralarında; İsmet Doğanay, Füsun Onur, Ayşe Erkmen, Cengiz Çekil, Serhat Kiraz, Selim Birsnel, Gülsün Karamustafa, Ahmet Öner Gezgin, Canan Beykal, Ergül Özkutan, Handan Börtüçene ve Osman Dinç'tir. Bu sanatçılar o dönemde Türkiye'deki kavramsal sanat hareketlerinin bilinen önemli sanatçıları olmuşlardır. Düzenledikleri birçok toplu sergilerle bu anlayışın gelişmesi ve yaygınlaşmasına önemli katkılar sağlamışlardır.

Türkiye'de 80 sonrasında görülen siyasi gelişmeler ve değişimler, dönemin Özal Hükümeti'nin takındığı kültür politikaları ülkedeki sanatsal süreci de etkilemiş, bienal için gerekli şartların yavaş yavaş oluşması sağlanmıştır. Bu anlamda dönemin hükümetinin kültür politikasını incelediğimizde kısaca; "Kültür ve sanat, milli değerlerin korunması ve gelişmesinde olduğu kadar, milletlerarası ilişkilerde de yakınlaşma ve dayanışmanın temel unsurudur." Şeklinde dir. Hükümetin kültürel alanda takındığı bu politika 1986 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel sanatlar Genel Müdürlüğü'nün Türkiye'de ilk kez bir bienal yapmasına olanak tanımıştır.

"Asya-Avrupa Sanat Bienali" olarak belirlenen organizasyona aralarında Bakanlık ve Güzel Sanatlar Müdürlüğü görevlilerinden de bulunan bir danışma kurulu oluşturulmuş, bu kurul. Çağrılacak sanatçıların seçimi konusunda diğer ülkelerin Kültür Bakanlıkları ile

ilişki kurmuş ve aynı zamanda uluslararası sergi kurulunun üyesi olacak bir küratörün yapıtları belirlemesini önermiştir. Bienalin belirlenen amacı; plastik sanatlar alanındaki önemli sanat eğilimlerini, çağdaş sanatın gelişmesine katkıda bulunan ülkelerin sanatçılarına eserlerini birarada sergileme ve karşılaştırma imkanı sağlamak, sanatın birleştirici diliyle, dünya ülkeleri arasında dostluk ve barış ilkelerine bağlı bir ortam oluşturmaktır. Nitekim dönemin Kültür ve Turizm Bakanı Mükerrerem Taşçıoğlu bu tip bir organizasyon düzenlemedeki amaçlarını sergi kataloğunda “Bu organizasyon, sanatın evrensel özelliği içerisinde ülke sanatlarının tanıtılmasına imkan vermesinin yanı sıra Büyük Önder Atatürk’ün ‘Yurtta Sulh Cihanda Sulh’ sözü doğrultusunda dostluk ve barış ortamında da ülkeleri birbirine yakınlaştırmada, kaynaştırmada önemli rol oynayacaktır.” Şeklinde açıklamıştır. Devletin önyak olduğu bu bienal 1986 ve 1992 yılları arasında dört kere düzenlenmiştir.

Türkiye’de sözünü ettiğimiz tüm bu yeni oluşumları Uluslararası İstanbul Bienalleri’nin ön hazırlıkları olarak değerlendirebiliriz. Nitekim; 1973 yılından beri faaliyet gösteren İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV), daha çok müzik, opera, bale, tiyatro ve film gibi alanlarda festivaller düzenlemekte, plastik sanatlarla ilgili sergiler ise bu festivaller içerisinde yer almaktaydı. Vakıf ilk kez 1987 yılında plastik sanatları ayrı bir bölüm haline getirerek “1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri”ni düzenlemeye başlamıştır. (25Eylül - 15 Kasım 1987) İKSV’nın başkanı Nejat Eczacıbaşı böyle bir etkinlik düzenlemekteki amaçlarını sergi kataloğunda şöyle dile getirmiştir.

“Resim ve heykel sanatlarının yüzyıllar boyunca uygulanamayışı ve ancak 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra ele alınabilmesi, görsel sanatlar alanında bir gecikmeye neden olmuştur. İKSV bu açığı kapatmak, dünya ülkeleri ile sanat alışverişinde bulunmak, Türkiye’nin görsel sanatlar alanındaki güç ve kaynaklarını, uluslararası sanat ortamıyla yan yana getirip sınamak amacıyla ‘Uluslar arası Çağdaş Sanat Sergilerini’ başlatmıştır.” (Eczacıbaşı, 1987:8)

Bienalin Danışma Kurulu üyesi ve ilk iki bienalin genel koordinatörlüğünü yapan Beral Madra bienal yapmanın bir zorunluluğa dönüştüğünü;

“Bir çok sanatçımız Batı ülkelerinde uzmanlık eğitimi almış yada çalışmıştır. Batıyla olan bu karşılıklı ilişkiler, Batı sanatındaki akımların ve deneyimlerin geç de olsa ülkeye gelmesine ve yavaş bir özümsemeyle Türkiye’ye özgü bir modernizmin doğmasına neden olmuştur. Ancak son çeyrek yüzyıl içinde iletişimin yoğunlaşmasıyla *Batı Sanatı* terimi yerine *Uluslararası Sanat* terimi yerleşmiş, giderek dünyadaki sanat anlayışına eklenilen sanatçı kuşakları ortaya çıkmıştır. Başlangıçta devletin ve resmi kurumların programlayıp yönlendirdiği Batı ile ilişkiler, artık sanatçıların uluslararası düzeyde bireysel çabası ve istemiyle araştırdığı, çözümlendiği ve bireştirdiği bir olay olmuştur. Resmi kurumların yapısı ve kısıtlı olanakları gereği durağanlaşan sanat ve kültür ortamı, sanatçının olayı doğrudan yaşama isteğiyle canlanmaktadır. Sanatçı,

bugün profesyonel olarak yürütülecek somut ilişkilerin beklentisi içindedir. Bu bienalin düzenlenmesi bir bakıma bu gizilgüçün doğal ürünüdür.” (Madra, 2003: 14)

şeklinde açıklamıştır. Bu anlamda İKSV Uluslararası İstanbul Bienalleri’ni düzenlemekteki amaçlarını genel olarak; uluslararası sanat ve kültür etkinliklerini üst düzeyde bir kesitini Türkiye’de sergilemek, Türk izleyicisine ve Türk sanatçısına uluslararası sanat ortamında, ülkelerine ve evrensel sanat gelişimine katkıda bulunan sanatçıları tanıtmak, uluslararası sanat olgusunu oluşturan birimler ile Türkiye’deki sanat olgusunu oluşturan birimler arasında ilişki ve iletişim kurmak, uluslararası sanat sergilerini kataloglarla belgelemek olarak belirlemiştir.

Türkiye’de bir bienal yapmanın gerekliliğini bienal yöneticilerinden Aydın Gün;

“İstanbul Bienallerinin, bir amacı da, tarihte yaşanan tasvir yasağının Türk sanatının üzerine yığıldığı karanlığı delme eylemidir. Tarihle hesaplaşmadan gerçekliği bulmak, yaratıcı olmak ve çağdaşlaşmak mümkün değildir. Bu durumda sanata ve sanatçıya önemli sorumluluklar yüklenmektedir. İstanbul Bienali bu sorumluluğun gerektirdiği görevi yerine getirmek amacını taşımaktadır.” (Gün, 1989:14)

Bir başka açıklamada Beral Madra bienal düzenlemenin gerekliliğini;

“...İstanbul uluslararası ekonomik güçlerin bir buluşma ve yatırım noktası, ve milyonlarca insanın uğrak yeri olduğu bir gerçek. Beş yıldızlı otelleri, plazaları, galerileri ve her türlü lüksü ile uluslararası trafiğin her kesitinin gereksinimlerini karşılamaya hazırlanıyor. Geçmişin uygarlık katmanları, bugün insanlar için çekici olan tarihsel boyutu da sunuyor. Ancak, bu saydıklarımız uluslararası olmanın görünen yanları. Uluslararası olmanın görünmeyen, ama ana maddeyi oluşturan parçası kültür ve sanat alanında ne kadar uluslararasııyız?[işte bu nedenle bienal yapmak bir gerekliliktir.] (Madra,2003:31)

şeklindeki soruyla uluslararası bir ortamda bienallerin ne denli gerekli olduğunu vurgulamaya çalışıyor.

Bienal düzenlemenin amaları ve gereklilikleri bu şekilde belirlendikten sonra İKSV 1987 de “1. İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri”ni gerçekleştiriyor. Sonrasında aldığı bir kararla bu sergilerin iki yılda bir düzenlenecek “Uluslararası İstanbul Bienali” olarak değiştiriyor.

1. 3. Uluslararası İstanbul Bienalleri

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV), 1973'ten bu yana tüm sanat dallarında uluslararası festivaller düzenlemektedir. Daha önce bu festivaller içinde yer verdiği plastik sanatları ayırarak ilk kez 1987 yılında "1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri" ni düzenlemiştir. İKSV daha sonra bu sergilerin adını "Uluslararası İstanbul Bienalleri" olarak değiştirerek iki yılda bir yapılması kararını vermiştir. Vakfın bir bienal düzenlemekteki amacı, ülkemizdeki plastik sanat dallarına uluslararası ilgiyi çekmek ve uluslararası plastik sanatlar ortamını ülkemize getirerek farklı kültürlerden sanatçılar ve izleyiciler arasında görsel sanatlar alanında bir iletişim ortamı oluşturmaktır.

İKSV'nin o dönemki başkanı Nejat Eczacıbaşı, genel müdür Aydın Gün'dür. Bienalin danışma kurulunda ise, Prof. Doğan Kuban, Prof. Belkıs Mutlu ve Sezer Tansuğ bulunmaktadır. Danışma kurulu ilk iki bienalin genel koordinatörlüğünü de Beral Madra'ya vermiştir.

Danışma kurulu yapılacak ilk bienali düzenlemek için önce uluslararası bir kurul oluşturmuştur. Bu kurulda, Chirstos Joachimides, Germano Celant, Alexander Grevenstein, Wieland Schmidt, Norman Rosenthal, Dieter Schrage, Radu Varia ve Hubert G. Hermes yer almaktaydı. Bu kurulda bienalin küratörü olarak Germano Celant, sergi mekanı olarakta İstanbul'un tarihi mekanlarının kullanılması kararlaştırılmıştı. Yalnız bu kurulun bienali düzenlemek için istediği bütçe, İKSV'nin öngördüğünden çok fazla olması, kurulun bienali düzenleme olasılığını ortadan kaldırmıştı. Bu nedenle vakıf ilk ve iki bienali düzenleme görevini Beral Madra'ya vermiştir.

Türkiye'de ilk kez bir bienal oluşturuluyor olması nedeni ile bienalin ilgi çekici olması ön plana alınmıştır. Ana teması "Geleneksel Yapılarda ve Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat" olarak belirlenen 1. ve 2. Uluslararası İstanbul Bienalleri'nin, tarihi, siyasi ve coğrafi konumuyla dünyanın en büyük kentleri arasında yer alan İstanbul'un kültür birikimi ve ortamının üst düzeyde bir gösterisi (çağdaş sanat müzesi olmayan ülkemizin 20.yüzyıl sanatının temsil edilmesi) ve kentin tarihini, çevresel ve güncel özgünlüğünü vurgulayan bir sanat etkinliği olması amaçlanmıştır. Bu amaçla tüm dünyanın dikkatini İstanbul'a çekebilmek için, güncel sanat akımlarının dünyaca ünlü sanatçıları bienale davet edilmiştir.

Tarihi çevreyi bir bütün olarak vurgulamak amacıyla da çok sayıda sanatçının katılımına olanak sağlanmıştır.

25 Eylül - 15 Kasım 1987 tarihlerinde yapılan birinci bienalde sergi mekanları olarak, Aya İrini Kilisesi yabancı sanatçılara, Ayasofya Hamamı'nda Türk sanatçılara ayrılmıştır. 25 Eylül - 31 Ekim 1989 tarihinde yapılan ikinci bienalde ise sergi mekanı olarak Aya İrini Türk sanatçılara, Süleymaniye Kültür Merkezi'nde yabancı sanatçılara ayrılmıştır. Yine ülke sergilerinin olduğu bir çok mekan da bienal etkinlikleri kapsamında kullanılmıştır. Düzenlenen ilk iki bienalde ulusal sergilere yer verilmiş, ülke sanatlarının tanıtılması esas alınmıştır.

Birinci ve ikinci bienale yönelik yapılan eleştirilere gelince, eleştirilerin daha çok danışma kurulu ve küratör üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Danışma kurulunun sanatçı seçiminde tek başına ve öznel davranıp, etkinliğin boyutlarını değiştirecek kadar önemli kararlar alması tartışmalara yol açmıştır. İkinci bienale yönelik yapılan eleştiriler daha çok tarihi mekanlarda yapılacak sergilerde belirlenen alt başlıklara göre yapılan sınıflandırmaya, bazı sanatçıların itiraz etmesi ve ayrılma kararları almaları üzerine olmuştur. Yapılan bir başka eleştiride, düzenleme kurulunda sanatçıların yer almasının gerekliliği üzerinedir. Bu görüşü savunanların gerekçesi Türkiye'de içinde sanatçı olmayan jürilerin istenilen sonucu veremeyeceği şeklindedir.

Tüm eleştirilere rağmen bienalin koordinatörü Beral Madra ve Danışma Kurulu, düzenledikleri bienalin sonucundan memnun olduklarını belirtmişlerdir. Genel olarak böylesine büyük bir serginin bazı riskler taşıdığı bu nedenle de kusursuzluk aranmayacağı ve asıl önemli olanın böyle bir etkinliğin faydalarının neler olduğunu vurgulamanın gerekliliği üzerinde durulmuştur.

1991 yılında yapılması gereken üçüncü bienal ise Körfez Krizi nedeni ile vakfın ve Türkiye'nin içinde bulunduğu zor koşullar ve bienale uygun bir mekan bulunamaması gibi nedenlerle ertelenmiştir. Bu nedenle bienal 16 Ekim - 30 Kasım 1992 yılında düzenlenmiştir. "3. Uluslararası İstanbul Bienali"nde danışma kurulu küratör olarak Vasıf Kortun'u seçmiştir. Kortun bienalin temasını "Kültürel Farklılıklar" olarak belirlemiştir. Bu bienalde sergi ulusal pavyonlara ayrılmış, sanatçı seçimi de ülke küratörlerine bırakılmıştır. Bu üç

bienalde görülen ortak yön, üçünün de ulusal pavyon modelini benimsemiş olması, bir de bu üç bienalin küratör ve danışma kurulundan oluşan bir model sunmasıdır.

Özellikle bu bienalin küratörü Vasıf Kortun'un yeterliliği, deneyimsizliği ve yine Danışma Kurulu üyelerinin çağdaş sanatla olan ilişkileri ve yurt dışı bağlantıları bienalin tartışılan konuları olmuşlardır. Bienali oluştururken uygulanan pavyon modeli de tartışmaların bir başka odak noktasını oluşturmaktadır. Kimilerine göre uygulanan pavyon modeliyle serginin ülkelere göre oluşturulması, bienalin kavramıyla çelişki yaratmaktadır. Bu eleştirilerin gerekçesi ise pavyon modelinin, ülkeler arasındaki olanak farklılığını öne geçirerek, izleyicilerin sanatçılar arasındaki kültürel farklılığı yorumlamasına engel olduğu şeklindedir. Seçilen yapıtların daha çok enstalasyon ve video ağırlıklı olması bir başka eleştiri konusu olmuştur.

10 Kasım - 10 Aralık 1995 tarihleri arasında düzenlenen 4. Uluslararası İstanbul Bienali'ni Sidney Bienali gibi başarılı uluslararası sanat organizasyonlarına imza atmış olan Rene Block düzenlemiştir. Rene Block bienalin temasını iki anlamlı kelime olan "Orientation" (yönelim/doğu) olarak belirlemiştir. Bu bienalin önemli özelliği tek seçicinin yer aldığı bir model olmasıdır. Yani sanatçı seçiminden, bienal temasına, mekan seçimine ve genel organizasyonda tek belirleyici küratör Rene Block olmuştur. Bu üç bienalde uygulanan modellerle ilgili Vasıf Kortun; "Rene Block, klasik bir modeli küreselleştirerek bir sergi yaptı. Benim modelim, milli bienal modelini kullanmak ve saydamlaştırmaktı. Beral Madra her iki modeli aynı anda kullanmıştı. Bienal, kurumların dört dörtlük yerleşmediği yerde bir görevi yerine getiriyor, artık önemli olan kurumların yerleşmesine bienallerin nasıl hazırlık yapabileceğidir." (Anonim, 1995b:111) şeklinde açıklama yapmıştır.

Bienale ayrılan bütçenin arttırılması, pavyon modelinden vazgeçilmesi ve sanatçılarla kurulan ilişkilerin küratör tarafından profesyonelce sürdürülmesi bienalin olumlu eleştiriler almasını sağlamıştır. Ancak Rene Block'un bienal hazırlığını son aylara bırakması ve seçilen sanatçıları ise son bir ayda açıklaması önemli eleştirilere yol açmıştır. Beral Madra gecikme konusunda küratöre yüklenmenin anlamsız olduğunu, gecikmenin asıl sebebinin maddi olanaklarla ilgili vakfın tutumundan kaynaklandığını belirtmiştir.

Küratörlüğünü Rosa Martinez'in yaptığı ve "Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne ya da İstanbul'da Melekler Bulmak" temalı 5. Uluslararası İstanbul

Bienali 4 Ekim - 9 Kasım 1997 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bu bienalde sanat ve kent arasındaki bağlantı vurgulanmıştır. Bunu yaparken de sanatın kapalı mekanlara sıkışıp kalmaması ve üretildiği şehrin de yaratım sürecine doğrudan katılması gerekliliği üzerinde durulmuştur.

Bu bienalde küratör Rosa Martinez'in sanatçı seçimindeki tutumu en çok eleştiri alan kısım olmuştur. Martinez sanatçılardan dosya istemiş ve sanatçı seçimini dosyalar üzerinden yapmıştır. Ancak asıl eleştirilen nokta bunun yalnız Türk sanatçıların seçiminde uygulanmış olmasıdır. Bunun dışında bienalde genel olarak bienalin işlevini yerine getirip getirmediği tartışılan konular olmuştur. Bu konudaki genel düşünce ise; bienallerin bulunduğu coğrafyanın, sosyo - politik konumunun sözcülüğünü yapmak gibi bir işleve sahip olduğu, oysa şimdiye kadar düzenlenen İstanbul Bienalleri'nin bu sözcülük işlevini yerine getiremediği şeklinde olmuştur. Yine küratöryal sistem bu bienalde çok tartışılan konulardan biri olmuştur.

6. Uluslararası İstanbul Bienali Paolo Colombo Küratörlüğünde 17 Eylül - 30 Ekim 1999 tarihleri arasında yapılmıştır. Bienalin teması "Tutku ve Dalga" olarak belirlenmiştir. Binale ilgili hatırlarda kalan önemli olay bienalden önce 17 Ağustos Marmara Depremi'nin yaşanmasıdır. Bu nedenle o dönemde bienalin iptal edilmesi gündeme gelmiş, ancak vakıf yöneticileri, deprem nedeni ile Bienali iptal etmeyerek, sanatın toplumsal yaraları iyileştirmekteki katkısına ve uluslararası dayanışmaya dikkat çekmiştir. Bunun bir göstergesi olarak İKSV bienal çerçevesinde bir müzayedede düzenlemiş ve yirmi sanatçının eserlerinden elde edilen geliri depremzedeler yararına kullanmıştır. Müzayedeye yapıt bağışlayan sanatçılar arasında Ömer Uluç, Aydın Murtezaoğlu, Toni Oursler, Christopher Wool, Pipilotti Rist ve William Kentridge gibi isimler yer almıştır. Ayrıca bienalin tüm bilet gelirleri de yine depremden zarar görenler için kullanılmıştır.

22 Eylül - 17 Kasım 2001 tarihleri arasında düzenlenen bienalin küratörü Yuko Hasegawa, bienalin temasını "Egokaç: Gelecek Oluşum için Egodan Kaçış" olarak belirlemiştir. Küratör bu kavram etrafında "kendimize verdiğimiz değerden vazgeçmeden, kendimizi egomuzdan nasıl özgür kılabiliriz?" Sorusuna yanıt aramaktadır. Bienalde Aya İrini Müzesi, Darphane-i Amire, Beylerbeyi Sarayı ve Yerebatan Sarnıcı ana mekanlar olarak kullanılmıştır. Bienal kapsamında 'Kollektif Bilinç', 'Birlikte Varoluş' ve 'Kollektif Zeka' başlıklı üç panel Mimar Sinan Üniversitesinde düzenlenmiştir.

Hasegawa İstanbul bienalleri ile ilgili; “İstanbul Bienaller’ni diğer bienallerden ayıran en önemli özelliğin İstanbul’un coğrafi konumu olduğunu düşünüyorum. İstanbul’da tam bir kültür karmaşası var. Çok fazla kültür bir arada, bu anlamda çok kaotik bir şehir. Özellikle küratör için inanılmaz olanaklar sunuyor, çünkü yeni bir şey söyleyebilmek için bence çok doğru bir yer.” (Yüksel, 2001:25) Şeklinde yorum yapmıştır.

Bienali genel olarak değerlendirdiğimizde görülen, eleştirilerin organizasyonunun ve seçilen temanın başarısızlığı üzerine olmasıdır. Küratörün seçtiği temanın İstanbul’u ve buradaki yaşamı ıskalamış olması, sanatçı seçimindeki tutumu ve daha çok uluslararası dolaşımda olan sanatçıları seçmiş olması bienalin eleştirilen yanlarını oluşturmaktadır.

Küratörlüğünü New York’un en önemli çağdaş müzelerinden biri olan New Museum’un sanat yönetmeni Dan Cameron’un yaptığı 8. Uluslararası İstanbul Bienalinin teması “Şiirsel Adalet” olarak belirlemiş ve 20 Eylül - 16 Kasım 2003 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Sanatçılar çalışmalarını İstanbul’un tarih ve coğrafyasını bir arada sunan dört mekanda sergilemişlerdir. Bunlar 4 Numaralı Antrepo, Tophane-i Amire binası, Ayasofya Müzesi ve Yerebatan Sarnıcı’dır.

Bienalin eleştirilere en açık olan yanı kuşkusuz temasıydı. *Bienal Temaları* bölümünde daha ayrıntılı inceleyeceğimiz “Şiirsel Adalet” kavramının kimilerine göre çok ütöpik bulunduğu, kimilerine göre Irak Savaşı’nın/işgalinin devam ettiği bir zamanda Amerika’lı küratörün bu temasının yaşamla olan kopukluğu, eleştirilen noktalar olmuştur. Yine seçilen çoğu işin sergilendiği mekanla ve konseptle olan bağlantılarının zayıf olması bir başka eleştiri noktasıdır. Bir çok eleştiride Dan Cameron’un içtenliği tartışılrsa da, 42 ülkeden 85 sanatçıyı bir araya getirmesi, bu konuda yaptığı lobi çalışması, önemli sponsorlar bulması ve dört bine yakın profesyoneli bienal için İstanbul’a getirmesi, bienalin tanıtımı için önemli bir başarı olarak değerlendirilmiştir. Öte yandan Antrepo binasının artık İstanbul Bienalleri’nin ana mekanı olarak belirlilik kazanması bienalin mekan problemini çözme açısından önemli olmuştur.

Görülen o ki tüm bienallerde ortaya çıkan tartışmalar küratörün niteliği, sanatçı seçimi ve bienalin teması üzerine yoğunlaşmaktadır. Yabancı küratörlerle yapılan bienallerin tümünde görülen, küratörlerin kendi ülkelerinin politik ve ekonomik çıkarlarını her şeyin

üstünde tutan ve Türkiye'nin özelliklerine, duyarlılıklarına ve çağdaş sanatın çok parçalı yapısından habersizmiş gibi davrandıklarıdır. Ancak her şeye rağmen Uluslararası İstanbul Bienalleri'nin çağdaş sanat ortamımıza getirileri ve İstanbul'un dünya sanat ortamında yer etmesi açısından taşıdığı misyon tartışılmaz. Bienaller süresinde dünyanın bir çok yerinden önemli koleksiyonerin, müzecinin, sanat eleştirmenlerin ve sanatçıların geldiğini düşündüğümüzde, bir çok riski içinde bulundurmasına rağmen bienallerin ne denli önemli olduğunu görüyoruz. Ayrıca sanat eğitiminin önemli bir parçası olan müzelerin, bienaller tarafından eksikliğin giderildiği düşünüldüğünde ise, İstanbul Bienalleri'nin izleyiciyi, ezberlediği klasik görme modelleri dışında yeni açılımlara yönlendirerek, çağdaş sanat ortamımıza kavramsal bir bakış açısı getirdiği de unutulmamalıdır.



İKİNCİ BÖLÜM

BIENAL SÜRECİNDE SORUNSALLAŞAN KAVRAMLAR

2. 1. Küreselleşme ve İstanbul Bienalleri

Günümüz dünyasının en popüler kavramlarından biri olan “küreselleşme” kavramını tarihsel dönemler içerisinde incelediğimizde, çakmaktaşı ticareti yapan Neandertal insanlara dek uzandığını ve insan ilişkilerinin bu dönemde bile uluslararası bir kimlik taşıdığını görürüz. Yine 19. yüzyıl öncesindeki küreselleşmeye, Roma ve Osmanlı İmparatorluklarının hükümdarlıkları süresince ‘*keşfedilmiş*’ dünya egemenliklerine uygun olan ‘*yeni dünya sistemleri*’ geliştirmiş olmalarını örnek olarak verebiliriz. İnsanoğlu tüm dünyayı kapsayan ve etkileyen modern anlamdaki ilk küreselleşme sürecine ise 19. yüzyılda İngiltere’nin kendi çıkarlarına uygun olarak geliştirdiği dünya düzeni olarak bilinen Pax Britannica ile şahit olmuştur. Bu dönemde buharlı makinelerin icadıyla başlayan sanayi devrimi ve otomasyon ağının gelişmesi de küreselleşme sürecinin önemli ölçüde hız kazanmasını sağlamıştır

Dünyada sosyal, kültürel ve iktisadi alanlarda coğrafi sınırların ortadan kalktığını, bir başka deyişle önemini yitirmeye başladığını görmekteyiz. Hele günümüz dünyasında ulaşılan bilim ve teknolojik ilerlemeler sayesinde –ki bunlar internet teknolojisi, televizyon, cep telefonları, ses duvarını aşan uçaklar, uzay teknolojisi v.b. hepsi dünyanın küçülmesini mümkün kılmıştır. Bu gelişmeler her bakımdan, ülkeler arasındaki karşılıklı bağımlılığı artırmakta ve hayatlarımızı gitgide bizden çok uzakta meydana gelen olaylara ve alınan kararlara bağımlı hale getirmektedir. İşte bu küreselleşen dünya düzeni içerisinde sanat alanındaki değişimler de, diğer alanlara paralel olarak etkilenmekte ve değişmektedir.

Avrupa sanatındaki büyük dönüşümler, 19. yüzyılda Sanayi Devrimi ile görülmeye başlamıştır. Bu dönemde buharın gücünü fark eden insanlar, maddi üretim koşullarında büyük atılımlar sağlamışlardır. Buharlı gemiler ve trenler sayesinde üretilen malların uzun mesafelere ulaştırılması kolaylaşmıştır. Böylece dünya üzerinde yeni pazar alanları oluşmuş ve farklı bölgeler arasındaki iletişim hızı da artmıştır. Yine 1789 Fransız Devrimi ile başlayan ve tüm dünyaya yayılan devrimin özgürlükçü düşünceleri ve hümanizmasıyla yaşanan tarihsel dönüşüm 19. yüzyıl insanının siyasal tutumunu değiştirdiği gibi sanatsal etkinliklerde de geleneksel tutumun (akademinin) değişmesine neden olmuştur. Çünkü geleneksel sanat, konu ve anlatım biçimi yönünden Endüstri Çağı insanının temel yaşantılarını karşılamıyor ve bu dönemin dünya görüşüne uymuyordu.

19. yüzyılda kapitalizmin ortaya çıkışıyla görülen tüm bu yeni dünya düzenini içerisinde dönemin sanatçıları da çağlarının ideolojik fikirlerine ve kendi içsel durumlarına göre yeni sanatsal anlayışları aramak zorunda kalmışlardır. Bu gelişmeler sanatsal alanda da birçok yeni akımın ortaya çıkmasına zemin hazırladığı gibi buna bağlı olarak ta yeni sergileme tekniklerini de beraberinde getirmiştir.

Küreselleşmeye bağlı olarak tüm dünya ülkelerinin, dünya sanat ortamına açılmalarında etkili bir yöntem olarak benimsenen bienallerin ilki 1895 yılında Venedik'te gerçekleştirilmiş, bu tarihten sonra dünyanın bir çok yerinde bu tür uluslararası sergiler hızla yayılmış ve geleneksel bir hal almıştır.

Venedik'le başlayan ve başka dünya kentlerine de hızla yayılarak devam eden bienal düzenleme fikrine Türkiye'nin de (İstanbul'unda) katılmasının amacı diğer ülkeler (kentler) gibi uluslararası sanat ortamına girmek, bu pazarda yerini almak ve çağdaş sanat ortamında söz sahibi olmaktır.

Türk Sanatı'nda sergi düzenlemeye yönelik ilk adımlar, 19. yüzyıl ortalarından itibaren (Abdülmecid dönemi) başlangıçta yurtdışında düzenlenen, fuar nitelikli uluslararası sergilere katılmasıyla görülür. Batılılaşma çabası içerisindeki Osmanlı İmparatorluğu'nun, kültürel değişimine dinamik bir yapı kazandıran uluslararası sergiler, özünde sanayi sergileridir. Plastik sanatlarla ilgili sergilerin sanayi sergilerinin dışında tek başına düzenlenmesi ise sonraki dönemlerde olacaktır. Yalnız burada hemen şunu söylemekte yarar

var Türkiye Uluslararası İstanbul Bienalleri'ne gelinceye kadar olan sürede birkaç küçük bireysel çabanın dışında pek fazla uluslararası düzeyde sergi etkinliklerine katılmamış, kendisi de böyle bir etkinlik yapma girişiminde bulunmamıştır. Küresel oluşumun hızla arttığı dünyada Türkiye'nin sanatsal alanda böylesine içine kapanık bir yapı sunmasını bir kayıp olarak değerlendirebiliriz.

Nitekim Türkiye'deki ilk bienal etkinliğine gelince, 1986 yılında "Asya-Avrupa Sanat Bienali" Türkiye'nin dünyaya açılma politikasının kültürel alanda ki bir göstergesi olarak yapılmış daha sonra İstanbul Bienalleri olarak düzenlenerek gelenekselleşmiştir. Dönemin Özal Hükümeti'nin kültür politikası; "Kültür ve sanat, milli değerlerin korunmasında ve gelişmesinde olduğu kadar, milletlerarası ilişkilerde de yakınlaşma ve dayanışmanın temel unsurudur." Şeklindedir. (Bek, 2000: 89) Görülüyor ki Türkiye bu tip organizasyonlar düzenlemeyi artık bir devlet politikası olarak da benimsemeye başlamıştır.

Bienallerin sanatsal alanda kazandırdıklarının yanında ekonomiye, turizme ve bienal düzenlenecek kentin tanıtımına büyük kazanımlar sağlaması, her kentin böyle bir organizasyon yapma isteğini körüklemektedir. Nitekim bu gün dünyaya baktığımızda birçok ülkede ve kentte bienal yada bienal benzeri sergi etkinliklerin düzenlenmekte olduğunu görmekteyiz. Bu etkinliklerin bizce en çarpıcı yönü, sanatsal alanda tüm dünyada olup bitenin bir bienalle görünür kılınmasıdır. Dolayısıyla bienalleri küreselleşme süreci içerisinde değerlendirmekte fayda vardır sanırız. Tabi küreselleşme olgusunu da siyasetten, ekonomiden ve sosyal olaylardan bağımsız düşünmek olası değildir.

Tüm dünya birinci ve ikinci paylaşım savaşlarından sonra SSCB ve ABD arasında yıllarca süregelen soğuk savaş dönemine şahit olmuş ve dünya bu dönemde iki kutba ayrılmıştır. Soğuk savaşın ABD'nin üstünlüğüyle sona ermesinin ardından yaşanan tek kutupluluğun ise, alternatifi olmayan bir gücün dünya üzerinde neler yapabileceğini göstermiştir. Dünyadaki tek süper güç olmasıyla Amerika'nın kendi ulusal çıkarları doğrultusunda ve sözüm ona küreselleşme adına tamamen emperyalist bir tavırla sürdürdüğü politikalar, tüm dünyayı "tek tip" bir kültürlülüğe sürüklemektedir. Bu aşamada sanatı, politik ve diplomatik bir propaganda aracı olarak kullanan ABD'nin, tek tek bireyler ve toplumlar üzerinde önemli etkiler yarattığı aşikardır. Bu anlamda yaratılan popüler kültürle "Büyük Amerikan Rüyası" imajını yaratma politikalarının Amerikalı büyük sermaye grupları (Coca Cola, MC Donald's, Levis, v.b.), müzik şirketleri ve Hollywood

filmleri tarafından da tüm dünyada pompalanması neredeyse karşı konulmaz bir durum yaratmıştır. Yalnız şimdilerde Amerika'ya koşut olarak hızla gelişen alternatif güçlerin (Avrupa Birliği, Çin, Hindistan) Amerika için bir tehdit oluşturmaya başlaması, kültürler arası savaşın hızlanmasına, bu nedenle de sanat olgusunun da daha çok gündeme gelmesine neden olmuştur. İşte uluslararası boyutta ve dünyanın birçok yerinde geniş katılımlarla düzenlenen bienallerin önemi de burada ortaya çıkmaktadır.

Bugün bienaller üzerinden dünya sanat ortamına baktığımızda görülen, yüzyıllardır değişmeyen Batı merkezci sanat politikalarının ve söylemlerinin egemenliği ve Türkiye gibi birçok gelişmekte olan, ya da günün popüler deyimıyla periferi (çevre) ülkelerin de bu politikalarından etkilenmesidir. Bu politikalara çok belirgin bir örnekle şunu verebiliriz: Günümüz sanatının gizli özneleri sayabileceğimiz ve daha çok batılı sanat tarihçilerinin, bağımlı/bağımsız küratörlerin ya da sergi düzenleyicilerinin, son yıllarda her nedense coğrafyaların keşfedilmesi ve tüketilmesine dayalı bir seyir içinde olduklarıdır. Bu açıdan dikkat edilirse; önce Uzakdoğu'nun keşfedildiğini, sanatçıların bienalden bienale cilalandığını ve adeta piyasaya kapışılırcasına verildiğini; daha sonra da aynı kaderi, Balkanlar'ın ve en nihayetinde Ortadoğu'nun paylaştığı görülecektir.

Küreselleşen dünyayla daha çok gündeme gelen uluslararası sermaye ilişkileri ise sanatı (bienallerin) gereğinden çok pazara bağımlı bir hale getirmiştir. Ali Akay konuyla ilgili tespitlerinde şunları söylemektedir:

“...1970'li yıllardan sonra, ulus-aşırı bir sermayenin dünya çapında akışkanlaşmaya başlamasından itibaren biz yavaş yavaş, eskiden adına 'Üçüncü Dünya' dediğimiz ülkelerde bienaller görmeye başlıyoruz. Küba öyle, Türkiye öyle, Güney Kore öyle... Yani daha sonra devreye giren ve sermayenin akışkanlığıyla bir alakası olan bir durumda bu bienaller dünya gündemine geliyorlar. Ve burada ulusal sermayelerin dünya pazarına açıldıktan sonra bu bienallere önem verdiğine dikkat çekebiliriz. O bakımdan ulusal sermayenin, bu Türk, Brezilya, Güney Kore v.s., dünya pazarındaki rekabette söz sahibi olmaya başlamalarından sonra bienallere önem vermeye başladılar...” (Akay, 1998:198-199)

Sonrasında da; bu büyük sergilerin büyük sermayelerle direkt alakaları olduğunu ve bu sergileri düzenleyen, şu anki sanatçı gibi ortaya çıkan küratörlerin, kendilerini bu ortamda gösterme şansını yakaladıklarını, dolayısıyla da sermayeye bağımlı olduklarını vurgulamaktadır. (Akay, 1998:198-199)

AICA'nin (Uluslararası Eleştirmenler Derneği) "AB'nin Doğusunda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük" açık oturum ve Çalıştay'ında varılan sonuçlarda benzer yorumlar yapılmıştır. Beral Madra çalıştayda varılan sonuçlarla ilgili şunları söylüyor:

"...Küresel sanat ortamında 'eşitlik' diye bir şey olmadığı, sanat dışı etkenlerin sanatı ve sanatçıyı etkilediği, küratörlerin de özgür ve bağımsız olmadıkları, sistemle uyumlu çalışmak zorunda oldukları ve böyle olduğu için de zaman zaman söylem ve davranışlarında ödün verdikleri örneklerle dile getirildi." (Madra, <http://...bir%20soylesi.htm>)

Yine bienalleri maliyeti, gelir ve giderleri açısından değerlendirecek olursak, bienallerin maliyetlerinin milyon dolarları bulduğunu söyleyebiliriz. Giderleri milyon dolarları aşan bu bienallerin düzenlenebilmesi biraz önce de değindiğimiz gibi birçok özel kurumun ve tanınmış şirketlerin sponsor olması ile mümkündür. Tabi burada akla gelen bir soru, sanatçı veya sanatçı grupları çoğunluğu kendi ülkelerinden ya da bağlı oldukları kurumlardan aldıkları finans desteği ile bu sergilere katılıyorlar. Acaba bu finans desteği sanatçıların bienale katılmasında ne kadar etkilidir?

Görülüyor ki iktidar ilişkileri ve bu ilişkilere yoğrulan para kaygıları, sanat ortamlarını farklı noktalara götürmekte. Oysa bienaller ve küresel sergiler bu duruma katkıda bulunmak yerine bu tarz ilişkileri kıracak stratejiler izlemelidirler. Tabi böyle büyük küresel organizasyonlarda bu ne kadar başarılı olabilir tartışılır. Yine de iyi niyetli bir bakışla soruna çözüm getirmeye çalıştığımızda, belki bienallerin belirtilen amaçlarını dikkate alır ve uygulamaya çalışırsak, ki bu amaçları; kurumsallaşmış sanatı ve galeri mekanlarına sıkışmış sanat anlayışını kırmak, farklı mekanlarda seyirci ile daha interaktif bir ilişkiye geçebilmek, merkezîyetçi anlayıştan sıyrılmak, sanatçıların farklı mekanlarda kendilerini yapıtları ile daha özgür ifade etmelerini sağlamak olarak sıralayabiliriz, bu tip sergilerin sanat ortamında pozitif anlamda radikal değişimler yaratacağını ve küreselleşme süreci içerisinde birçok sosyo-kültürel ve ekonomik yaptırımlara karşı sanat yoluyla direnebileceğini görebiliriz.

Tabi bu arada küratörlere ve sanatçılara önemli görevler düşmektedir. Çünkü eğer bienalleri küreselleşen dünya düzeni içerisinde kültürler arası iletişimin etkili bir parçası olarak değerlendiriyorsak;

"Sanatçı, yalnız yapıtın içerdiği düşüncenin değil, bu düşüncenin oluşumundaki küresel gelişimde sorumluluğunu taşıyor. Küratör, kendi düşüncesinin ve sergisinin değil, sanatçıların düşüncelerinin ve yapıtlarının oluşturduğu ortamın ve bu ortamın küresel gelişim içindeki söyleminin sorumluluğunu da taşıyor. Bunlar, iç içe geçmiş ve birbirini tamamlayan sorumluluklardır. Ayrıca küratör ve sanatçı arasındaki diyalogun altyapısını oluştururlar. Bu diyalog kurulmazsa, ikinci aşama olan izleyiciyle diyalog aşamasının da kurulması zorlaşır." (Madra, 2003:79)

Küreselleşme sürecinde neredeyse tüm bienallerin benzer sorunlar yada benzer tartışmalarla karşılaşması bu bölümün incelenmesinde de konunun genel olarak “bienaller ve küreselleşme” olgusu üzerinde durulmasına neden olmuştur. Yani İstanbul Bienalleri'nin küreselleşmeyle olan ilgisi, Manifesta'nın ya da Johnnesburg v.b. bienallerin küreselleşmeyle olan ilgisiyle benzer özellikler göstermektedir. Tüm bunlara artı olarak İstanbul Bienali'yle ilgili söylenebilecek şey, Venedik Bienali ve Documenta gibi büyük sergilere alternatif bir yapı sunmasıdır. Örneğin; İstanbul Bienalinin Venedik Bienali gibi daha çok ulusal karakter taşıyan bienallerden farklı olarak küresel sanat üretiminde bir bienal olması, alternatif işlerin bir araya getirilmesi açısından çok önemlidir. Birde İstanbul'un coğrafik konumunun sağladığı avantajlarla, kentin çok kültürlü yapısı zaten ister istemez burada düzenlenecek bir Bienali küresel olgunun içine kendiliğinden yerleştirmektedir.



2. 2. Sanatsal Üretimde Merkez – Çevre İlişkisi

Sanat dünyasına “merkez” ve “çevre” kavramlarının oluşumuna baktığımızda görülen, belli dönemlerde belli coğrafyaların dünya sanatını tüm yönleriyle belirledikleridir. Rönesans’ta, Venedik’in ve Roma’nın; Devrim sonrası Fransa’sında Paris’in ve yüzyılın başından itibaren de New York’un dünya sanat merkezleri olduğu söylenebilir. Sanatın merkezleri olan bu coğrafyaların ortak özellikleri, hepsinin kendi dönemlerinde siyasi ve ekonomik açıdan dünyanın güçlü birer iktidarlarına sahip olmalarındandır. Ekonomik, siyasi, özellikle de kültürel ve sanatsal açıdan güçlü olmak, iktidarların sürekliliği için vazgeçilmezdir. Genelde görülen ise bu merkezlerin hep “Batı” kaynaklı olmalarıdır. Bunun sebebi de sanırız Batı’nın sanatı yalnızca estetik bir olgu olarak görmeyip, biraz önce de dediğimiz gibi sanatı gücü oluşturan önemli etkenlerden biri olduğunu fark etmesindedir. Oysa aynı şeyleri Doğu için pek de söyleyemeyiz. Durum böyle olunca da tüm dünya, Batı merkezli gelişen sanat akımlarını, hareketlerini ve her türlü oluşumlarını baştan kabul etmek ve kendi üretimlerini de bu yönde gerçekleştirmek durumunda kalmıştır.

Yalnız, Batı’nın (merkezin) 20. yüzyılda yaşanan modernist ve postmodernist süreçte, çevre olmadan varlığını sürdüremeyeceğinin farkına vardığını belirten Beral Madra;

“Kendilerini merkez gören ülkelerin dünya sanatını ve kültürünü yönlendirme üstünlüğünü kaybetmemek için, çevreyle olan ilişkilerini iyi tutma çabası içinde olduğunu söyleyebiliriz. Çevre olgusu, merkezi yeni bir senteze zorlarken, merkezin de üstünlüğünü kaybetmemek için bu durumu kabullenmiş görünmektedir. Geline bu noktada merkezin çevreyi bir sömürge olarak görmesinin zorlaşmıştır. Merkez bir uzlaşma yoluyla karşılıklı yararlanma önerisini benimsemiş, bu ilişkinin adını ‘küresel kültür sentezi’ ve kültürlerarası diyalog olarak tanımlamıştır. Türkiye’nin bu konumdan yararlanması için bir olanak doğmuştur.” (Madra 1993: 60)

Bugün “merkez” ve “çevre” diye adlandırılan coğrafyaları iki türlü değerlendirebiliriz. Bunlardan ilki dünya sanatını yönlendiren asıl merkezler, ki bunların Batı’lı olduklarını söyledik, ikincisi de yerel bölgelerdeki oluşan merkezler. Bu anlamda İstanbul ve benzeri kentler (Sao Paulo, Kahire, Johannesburg gibi gelişmekte olan ülke kentleri gibi) hem uluslararası kapsamda birer çevre niteliği taşımakta hem de kendi ülkelerinde sanatsal üretimlerin ve piyasasının yoğunluğu açısından merkez sayılmaktadırlar.

Merkez - çevre ilişkisini, Türkiye açısından ele alacak olursak, özellikle bienal gibi büyük sanat organizasyonların yapıldığı günümüzde, 'merkez'in (İstanbul'un) ağırlığı daha da çok artmaktadır. Bu nedenle bienal ve benzeri tip büyük organizasyonlara katılmak için çevrenin merkeze doğru kayma eğilimi gösterdiğini söyleyebiliriz. Bu eğilim ilk bakışta normal ve olumlu bir davranış gibi görünse de, olaya daha geniş bir perspektiften baktığımızda sanatçı ve üretimi açısından bir takım problemleri de beraberinde getirdiği görülecektir. Burada hemen dikkatimizi çeken ilk nokta, çevre sanatçıların merkeze gelirken üretimlerini de merkeze uygun hale dönüştürmeleridir. Ya da dönüştürmek zorunda kalmalarıdır. Özellikle merkezin de ana üssünü oluşturan bienallerin yapılmaya başlamasından beri bunu daha net bir şekilde görmekteyiz. Hem yapılan işlerin niteliği, hem de bienal dışında yapılan benzer organizasyonlar açısından model hep ana üssün taklidi niteliğine dönüşmektedir. Merkez ve özellikle bienaller bu konuda o kadar baskın ki, çevrenin etkinliği neredeyse hiç etkilememekte ve zenginleştirmemektedir merkezi.

Bugün merkezin kendi içinde işleyişine baktığımızda, sadece sanatsal alanda değil, olabildiğine geniş bir alanda görülen, kurulan ilişkilerin pazarlama, reklam ve promosyon üçgeni içerisinde olduğudur. Tamamen kapitalist sistemin öngördüğü bir işleyişle gerçekleşen sanat ilişkileri, elinde bulundurduğu rantı kaybetmemek için çevreyle olan ilişkisini reddetmese bile mesafeli davranmaktadır. Oysa merkezin çevreyle olan diyalogunun sağlam temeller üzerine kurulması, sanatsal alanda önemli katkılar sağlayacaktır. Bunun sağlayabilmenin yolu da bizce bağımsız küratör, sanat eleştirmeni ve sanatçılardır. Yani sanat piyasasındaki pazar ilişkilerine bağımlılığın ve bir müzeye ya da herhangi bir kuruma aidiyetliğin yarattığı sanatsal alana bakıştaki sübjektifliği ortadan kaldırmak gerekmektedir.

2. 3. Bienal Sanatı

Bienaller süresince böyle bir polemğin sürekli gündemde olmasının en önemli sebebi sanırız sanat alanında özellikle son yirmi yıldır daha çok enstalasyon, hazır nesnelere kullanım, video, sinema ve konsepte dayalı bir anlayışın gelişmiş olmasıdır. Sanatçıların (neredeyse tümünün), üretim konusunda tercih ettikleri bu yöntemlerin, özellikle çağdaş sanatın tüm olasılıklarını barındıran bienaller üzerinde bir şablon etkisi yarattığı düşünülebilir. Böylesine önemli bir sanat etkinliğinde görünen “aynılaşma”nın gerekçeleri ne olabilir? Ayrıca bu durum “sanatçı kimliği” ve “sanat etiği” kavramlarına ne kadar uymaktadır?

Bienal kelimesinin anlamına baktığımızda iki yılda bir yapılan sergi demektir. Böyle bir organizasyonu yapmanın gerekçelerini “İstanbul Bienalleri’nin oluşum süreci” bölümünde açıklamıştık. Ancak bu gün üzerine yüklenen anlamlar ve sanat ortamının durumu bienalleri farklı kılmaktadır. Organizasyonun büyüklüğü, önemi ve uluslararası boyutu kendini göstermek isteyen sanatçıların içinde olmaya can attıkları bir gerçek. Bir başka deyişle, bienaller günümüzde yapılan ve özellikle bu organizasyonun içinde olabilecek sanatçılar için getirisi çok olan, popüler ve moda olmuş sergilerdir diyebiliriz. Sanatçılar bu organizasyona katılabilmeyen tek yolunun daha önce yaptığı çalışmalarını, tarzını bir kenara bırakıp daha popüler olan video, enstalasyon v.b. gibi çalışmalara yer vermesiyle olacağını düşünüyor ve işlerini “bienalleştiriyor”.

“Çağdaş olma, geride kalmama, ‘eskidi’ yaftasını yememe ve güne entegre olma adına, adı sanı bilinen birkaç sanatçının ve büyüklerine özenen gençlerin bienal ve benzeri ortamlarda yer almak için sözümlerine avangard, izleyiciyi ipelemeyen, kolaycılık ürünü her halinden belli, kaçamak işler gerçekleştirdiğini, İstanbul bienali’nin geçmişine ve kataloglarına baktığımızda üslup dışı olmaya çalışan, görüntü kirliliği yaratan ve çoğunlukla da meseleyi ıskaladığı pek çok yapıta ve o yapıtları üretenlerin silindiğine şahit olabilirsiniz.” (Çalıköğlü, 2001:20)

Böyle bir davranışın sanatçı olma tavrıyla ne kadar ters düştüğünü ve sanat etiği açısından da son derece vahim olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçıları böyle davranmaya iten bir başka sebebin ise, küratöryal ve merkezîyetçi bir sistemin gelişmiş olmasıdır sanırız. Bedri Baykam Skala dergisinin yedinci sayısında Robert Morgan’la* yaptığı söyleşide Morgan:

* Robert MORGEN, Art Press’in New York muhabiri, New York Arts Magazine ve birçok dergide sanat eleştirileri yazan eleştirmen

“Bienalleri izlerken gerçektende bunu görüyoruz. 1990’larda gerek akademik diye tabir edebileceğimiz birtakım standartlar, gerekse uluslararası kurumların başındaki küratörlerin dillendirilmeyen ama varlığı reddedilmeyen baskıları bir bienal sanatı prototipi yarattı. Deneysel çalışmalar yerine, küratörler tarafından ümit edilen”ler üretildi diyebileceğimiz noktalara dayandı iş.” (Baykam, 2001: 12-13)

Yine periferi yani çevre diye adlandırılan bölgelerdeki sanatçıların yaptıkları işlerin kabul görmesi ancak merkezin onayıyla mümkün kılındığını Morgan, New York’taki durumu örnek vererek şu sözlerle belirtiyor; “New York’un dışından gelen sanatçıların birçoğu hayal kırıklığına uğradılar. Çünkü sanatları, merkezin onlardan talep ettiği yüksek seviyede akademik, kavramsal ve küratöryal sistemin beklentisine uygun bulunmadı.” (Baykam, 2001: 12-13)

Görülüyor ki merkezin ve küratörlerin sanatçıları ve yaptıkları işler üzerindeki belirleyici ve onaylayıcı rolü, çoğu sanatçının, yapacağı çalışmalarda özgür tavrını kullanmamasına neden olabilmektedir. Sanatçının bu kurumlar tarafından reddedilme kaygısı ve onaylanma isteği merkezin ve küratörün istediği, beklediği işleri yapmayı zorunlu kılmaktadır. Çalışmalarını bu kaygıyla yapan sanatçıların da benzer işler yapması (bienalleşmesi) da kaçınılmazdır kuşkusuz. Özgür, özgün ve deneysel çalışmalarını bu tür kaygılar yüzünden gerçekleştiremeyenlerin sanatçı olma durumlarından da söz etmek olası değildir sanırım.

Oysa bienalleri, uç noktalarda özgür sanat alanları olarak görmek, sanatçıların kendilerini ifade etmelerinde büyük olanaklar sağlayan organizasyonlar olarak kabul etmek gerek. Peki böylesine büyük organizasyonların, arkalarında güçlü kapitallerin olduğu, merkez ve küratörlerin birtakım çıkarları için bu tür büyük sergileri canlarının istedikleri gibi yapmalarını (sanatçı seçimi, işlerin seçimi v.s.), en azından daha aza indirmek ve daha demokratik bir tavırla bu sergilerin gerçekleşmesi için neler yapılması lazım? Burada en büyük görev sanatçılara düşmektedir. Öncelikle “Sanatçının keşfedilmeyi beklemek durumundan kurtulması gerekiyor.” (Karamustafa, 2001: 22) Asıl çözüm ise;

“Politik ve coğrafik nedenlerle sanatın pazarlanma sistemi dışında kalmasından bahsediyorsak, sistemin dışına itilip itilmemeyi, sanatın gerçeği arayan gözlerle ulaşmasını ve subjektif tutumlara rağmen yoluna devam etmesini konuşuyorsak, burada tek çözüm vardır; sanatçıların birliği... Koleksiyonerleri, yani sanatçının eserini, yeni eserler üretmek için sistem içinde döndüren kişileri etkileyen faktörler neler? Eserin nerelerde gösterildiği, nerelere katıldığı, müzelerin, küratörlerin, yazarların onlar hakkında neler düşündüğü, hangi bienallere katıldığı mı? İşte tüm bunlarda ciddi anlamda bir özgürlük ortamı yaratılabilmek, kurgulanmış sistemin içinde olmadan da sanat üretmeye devam edebilmek için öncelikle sanatçıların bir araya gelebilmesi lazım.” (Baykam, 2001: 12-13)

Yine Gülsün Karamustafa Skala dergisinin beşinci sayısında kendisiyle yapılan röportajda bu konuda kısaca “Bienalleşen işlerin önüne geçebilmek için sanatçıların bir araya gelmesini, kendi inisiyatifleriyle seçtikleri her noktada yeni dinamikler oluşturabileceklerini ve bunu da istedikleri gibi yönlendirebileceklerini belirtiyor ve bienallerin dünyada sanat adına yaşanan ve gündemde olan tek etkinlik olmadığını” söylüyor. (Karamustafa, 2001: 22)

Tabi bu arada bienal düzenleyicilerin de, sanatçıların özgür bir ortamda daha özgün ve deneysel çalışmalar ortaya koymalarında kendi beklentilerinin gerçekleşmesini bir kenara bırakıp bu konuda daha demokratik olmaları gerekmektedir. Ancak tüm bunların sonunda bienalleşmiş, şablonlaşmış işler yerine daha özgün ve deneysel çalışmaların ortaya çıkması mümkün olabilir diye düşünmekteyiz.



2. 4. Küratöryal Sistem

Bugün k rat rl ğ n¹ yaptığı işler ve sanat dünyasında edindiği yere baktığımızda, sözlükteki anlamının dışında sınırları çok daha genişlemiş bir kurumu ifade ettiğini görüyoruz. Bir başka değişle bienallerle birlikte sınırlarının ve etkinliğinin belirsiz noktalara ulaşması küratörlüğün sürekli tartişılır bir meslek olmasına neden olmaktadır. Yapılan küratörlü sergilerin öncesinde ve sonrasında gündeme gelen tartişmalar bunu açıkça göstermektedir. Özellikle bir bienal düzenlemede, sanatçı seçimleri, projelerin seçimleri ve oluşturulan temalar açısından olaya bakacak olursak, neredeyse tek belirleyicinin küratör olduğunu görürüz. Bu da küratörü, basit bir sergi düzenleyicisi olmaktan öte bir konuma getiriyor. Konunun bu kadar çok tartişılmasının ve gündemde olmasının asıl nedeni de bu zaten.

Bugün sanatçıların birçoğunun küratörleri kendileri için bir kurtarıcı olarak kabul ettiklerini görmekteyiz.  nk  yapılacak olan sergilere katılabilmenin  n koşulu öncelikle küratörleri ikna etmek ve onaylarını almaktır onlara göre. Normal koşullarda kabul etmeyecekleri, belki de eleştirecekleri durumlarda bile sırf bienal ve benzeri organizasyonlarda yer alabilmek, bu katılımı süreklilik haline getirebilmek adına küratörün her istediğini yerine getirmeyi baştan kabul etmiş bir çok sanatçıdan bahsetmek mümkün. Bunun farkında olan çoğu küratörün de böylesi bir durumu dilediği gibi kullandığını söyleyebiliriz. Yani dilediği sanatçının bu tip organizasyonlarda yer almasını sağlıyor, istemediklerini de devre dışı bırakabiliyor. Yapılan çoğu küratörlü sergilerde, kimler k rat rken kimlerin bu sergilerde yer aldığını izlemek mümkün. 7. Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratörü Yuko Hasegawa'nın söyledikleri de bunu doğrular nitelikte. Hasegawa;

“Buna hayır demek isterdim, ne yazık ki bunu hepimiz biraz düşünüyoruz. Bir süpermarkete gidiyorum, ihtiya ım olan ve o an aklıma gelen bir çok mal alıyorum. Koridorlarda gezerken yepyeni ürünler çıkıyor karşıma, hepsini görmek ve ondan sonra i im rahat bir şekilde ödeme sırasına girmek istiyorum. Bazıları ise sürekli aynı raflardan alışveriş yapıyor, aynı ürünleri sepete atıyorlar. Her farklı süpermarkette, hep aynı ürünleri buluyorlar. Bu da bir seçim. Küratör, sanatçıların eserleriyle beslenir.  nl  ya da olmayan bir çok sanatçının işiyle tanıştık a küratörün birikimi gelişir. O sebeple ben sözünü ettiğimiz küratör tarzına pek sıcak bakmıyorum.” (Baykam, 2001:19)

¹ Küratör kelimesinin kökenine baktığımızda Latince “curator” kelimesinden geldiğini görürüz. Küratör' n sözlükteki anlamı ise; sergi sorumlusu, müze veya kütüphane müdürüdür. Redhouse Sözlüğü, (İngilizce-Türkçe Sözlük), 1989, İstanbul, Redhouse Yayınevi, s.230

Sadece karşılıklı çıkar ilişkisine dayanan samimiyetsiz ve sahte bu oluşumların içerisinde bulunan küratör ve sanatçıların sanat adına, uzun vadede de kendi adlarına verdikleri zararlar su götürmez bir gerçek kuşkusuz. Yine bienal dönemlerinde yaşanan sanatçı seçimlerinde görülen o ki, çoğu küratörün bienalin oluşum sürecinde çok fazla araştırma yapmadıkları, bunun için fazla zaman harcamadıklarıdır. Ne Türk sanatını ne de sanatçıların yeteri kadar tanımadan, önceden tanıdığı yada burada ilişkileri olduğu kişilerin tavsiyeleri ile belirlediği sanatçıları bienale davet etmeleridir. Bu sanatçıların çoğunun da merkezde yaşayan ve bir takım ilişkileri olan kişiler olduğunu söyleyebiliriz. İstanbul dışında yaşayan bir çok sanatçıyla yaptığımız görüşmede bunu doğrular nitelikte; bu sanatçılar, kendilerine bienale katılmaları konusunda ne bir davet geldiğini, ne de atölyelerine çalışmalarını görmek için konuyla ilgili birilerinin geldiğini söyleyerek, İstanbul Bienalleri Küratörleri'nin İstanbul dışındaki şehirlerde hiç sanatçı olmadığını düşündüklerini, yani merkezîyetçi düşündüklerini belirtmişlerdir.

Küratörlerin böyle davranmalarının sebebi, arkalarındaki güçlü kapitallerin, hatta ülke çıkarlarının varlığıdır sanırız. Bugün biliyoruz ki, bienaller gibi uluslararası büyük organizasyonlar düzenlemek, ancak arkalarında büyük kapitallerin olduğu sponsorların, vakıfların yada devletin desteği ile mümkündür. Bu anlamda sanatın kapital kullanması kaçınılmazdır. Ancak uluslararası büyük sermaye gruplarının, büyük paralarla kendi çıkarları için bu tip sergilere sponsor oldukları düşünüldüğünde, olayın fiyaskoyla sonuçlanmaması, kendi ticari saygınlıklarını sürdürmede ve artırmada herhangi bir sekteye uğramamak için önceden alınabilecek her türlü tedbiri almalarını zorunlu hale getirmektedir. Bu tedbirler arasında “pek dillendirilmese de” sanat eleştirmenlerini ve felsefecileri de kullandıklarını, çoğu eleştirmen ve felsefecinin de bu oyuna (bilerek ya da bilmeyerek) geldiğini söylersek sanırız abartmamış oluruz. İşte bu çıkarlar küratörlerin de bienaller de (yani uluslararası büyük etkinliklerde) başarılı olabilmek için daha az risk almak istemelerine neden olmaktadır. Bu yüzden de daha çok tanıdıkları, bildikleri ve ilişkileri olduğu sanatçıları seçerek şans faktörünü en aza indirmeye çalıştıklarını söyleyebiliriz.

Tabi tüm küratöryal sistemi, küratör, sanat ve sanatçı ilişkileri açısından sadece olumsuz değerlendirmekte pek doğru olmayacaktır. Görünen birçok olumsuz yanlarına rağmen küratöryal sistemin sanat adına getirilerini de kabul etmek gerekmektedir. Bizce bunlardan en önemlisi yaptıkları sergilerde sadece günün anlayışlarını yansıtan işler yerine, farklı dönemlerde farklı konular için üretilmiş yapıtları da bambaşka konseptlerle ve yeni

bakış açılarıyla tekrar bir araya getirebilmeleridir. Bu da yapıtlarla ilgili yepyeni ve ilginç çözümler getirebilir. Örneğin; 20. yüzyılda yapılan kavramsal bir işin, Barok dönemde yapılan bir resimle yada Romantik bir çalışmanın, Ekspresyonist bir çalışmayla aynı konsept etrafında bir arada sergilenebilirliğinin sanat tarihi ve sanat felsefesi açısından anlamlı sonuçlar doğuracağı şüphesizdir.

Öte yandan küratöryal sistemin gerekliliğini Vasıf Kortun;

“Günümüz sanatı, işleyişi itibariyle, eskisinden farklı oluşumlarda, müze bu alanı karşılamıyor, sergi yapım tarzı eski müzesel sunuma fazla geliyor, yeni oluşumlar kendi dinamiklerini, mecralarını ve araçlarını oluşturuyorlar. Ne müze, ne de eski anlamıyla ‘marjinal’ kurumların içinde. Sanatçı ile izleyicisi, sanatçı ile kurum, sanatçı ile evren arasındaki köprüyü, sunumu, taşımaya kim yardım edecek?” Sözleriyle açıklıyor. (Kortun, <http://...vk.html>)

Yine küratörün kimliği ve neden olması gerektiği ile ilgili Beral Madra şunları söylüyor:

“Küratörler sanatçıların düşüncesini, söylemini izleyen kişidir ve bu izleme sonucu söz konusu sanatçıları kitleye taşımak için bir görev üstlenir; kuşkusuz bu, sanat sisteminin ‘uzmanlaşma’ süreci içinde sanatçı, sanat piyasası, sanat kurumları ve kitle arasındaki alış verişe ilişkin bir ‘aracılık’ görevidir. Kimi zaman küratörün sanatçının ‘koruyucusu’ olduğu da söylenebilir; sanatçıyı kurumların ve sanat piyasasının koşullarına karşı koruyan kişidir.” (Madra, <http://...bir%20soylesi.htm>)

Benzer bir tanımlamada Yuko Hasegawa;

“Küratör, sanatçı ve eseriyle ilgili köprüyü kuran, bunları bütünleştiren kişi. Ayrıca sanat eserlerinin ve/veya fikrin bir yerden diğerine taşınmasını sağlayan kişi. Eseri ve fikri mekanlararası dolaşıma sokan kişi. Farklı tarih, farklı bilinç, farklı dil ve kültürlerdeki insanların birbirine kaynaşmasına, bir konsept çerçevesinde olanak tanıyan kişi.” (Baykam, 2001:19)

Bir başka tanımlamada; “küratörün rolü bir yayınevi için çalışan editörden farklı değil. Sanatçı üretir, küratör düzenler, sıralar, sayfanın marjlarını, kapağı belirler, birkaç tümceyi değiştirir kimi zamanda hiç müdahale etmez.” Şeklinde. (Colombo, 1999: 10)

Küratör ve bulunduğu sistemle ilgili yapılan açıklamalarda görülüyor ki, günümüz sanat oluşumlarının doğal bir sonucu olarak ortaya çıkan yeni sergileme mantığı, küratöryal sistemi zorunlu kılmıştır. Bunun da bir sakıncası yoktur. Burada tartışılan asıl problem, karşılıklı çıkar ilişkileri sonucunda ortaya çıkan yapay ve samimiyetsiz durumdur. Oysa

“...sanatçı ve küratör arasındaki ilişkinin çeşitli yöntemleri vardır: Küratör araştırma yapar ve kendini tanıtır; resmi ve özel kurumlar küratöre önemli buldukları sanatçıları önerir. Bu ilişkilerde ayrıntılı süreçler vardır; bir ‘ahlak’ söz konusudur. Bu ‘ahlak’ içinde yaşadığımız siyasal, ekonomik, toplumsal süreçlere, farklı coğrafyalardaki modernist/post-modernist süreçlere, küreselliğin boyutlarına ve algılama biçimlerine bağlıdır.

Eğer, sanatçı küratöre bir yapıt sunuyorsa, küratör bunu neden seçip neden seçmediğinin hesabını vermek zorundadır. Küratör sanatçıdan yapıt istiyorsa, neden istediğini de bilmelidir. Sanatçı içinde aynı durum geçerli. Sanatçı, hangi

küratörü, neden seçtiğinin bilincinde olmalıdır. İşin içine sanat söylemleri ve sanat üretimi dışında 'nedenler' karıştığı zaman işin özü bozuluyor; bu nedenler tanıtım ve piyasa koşullarını içerir ki, çelişkili olarak ne küratör, ne de sanatçı bundan kaçabilir.

Gerçekte bu ilişki, belli zaman diliminde, belli coğrafyada, belli koşullar altında sanatçı ve sanat işini yürüten arasındaki bir diyalog ve anlaşmadır; burada ısmarlama ve zorlama gibi sapmalar olduğunda ortaya çıkan sonuçta bu okunabilir. Bu ilişkideki iç sorunlar, çelişkiler ve sapmalar her iki tarafın üstlendiği risklerdir; ortaya çıkan sonuçta bunun başkaları tarafından 'okunabilir' olmasını da göze almaları gerekir. Sanatçıyı kimse yok edemez; kendisinden başka... Sanatçı, popüler kültüre, tüketim kültürüne, güncel siyasal akımlara, devlet veya sivil kurum ve kuruluşlarının kültür politikalarına boyun eğen/ hizmet eden türde bir şeyler üretmeye başladığında yok olur. Mevcut kültür sanayi içinde, sanatçı kendi konumunun bilincinde olmak zorunda; gerektiğinde, çelişkiye düşmemek için evet/hayır yanıtlarını iyice tartmak zorunda. Sonuçta eğer söylemi/üretimi için çelişkili bir durum yaratacaksa, bienale davet edilse bile katılmamayı bilmek zorundadır." (Madra, [http// ...bir%20 soylesi.htm](http://...bir%20soylesi.htm))

Bir de küratörlüğün dünyaca ünlü temsilcilerine değinecek olursak; ilk kuşağa ait küratörleri; Harald Szeeman, Pontus Hulten, Kasper König, Jean-Christophe Amman ve Rene Block olarak sayabiliriz. Bunların ortak özellikleri ise Avrupalı ve erkek olmalarının yanında, uzun yıllar bağımsız çalışmış ve de çoğunlukla aynı sanatçılarla çalışmış olmalarıdır. Birlikte çalışageldikleri sanatçıların da coğrafya ve cinsiyeti de bellidir. Bu küratörler arasında kendini yenileyen öncelikle Rene Block, ardında da Szeeman olmuştur. Onların ardından gelen kuşak ise 40'lı yaşları aşmamaktadır ve yaş itibariyle arada bir boşluk vardır, yeni kuşak küratörlerin ise dünyanın her yerinden çıkabildiklerini görüyoruz. Yuko Hasegawa, Poulo Colombo, Rosa Martinez gibi. Bugün bu küratörlerin çoğu eleştiriliyor olsalar da neoliberal ekonominin, küreselleşmenin ve 1989 sonrasının ayrıcalıklı özneleri konumunda olduklarına hiç şüphe yoktur.

Bunun dışında, kimi zaman bazı sanatçıların küratör konumunda oldukları da görülmektedir. Hatta, bir çok küratörün de ipuçlarını sanatçılardan aldığı söylenebilir. Duchamp'ın yerleştirdiği sergiler, Peggy Guggenheim'in "Art of the Century" galerisi, Kiesler'in düzenlediği sergiler. Harald Szeeman'ın "Tutumlar Biçime Dönüşünce" sergisi bile tümüyle sanatçılar tarafından ortaya çıkarılmış bir enerjinin sergi biçimine dönüştürülmesidir dönebiliriz.

2. 4. 1. Bienal Temaları

1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri “Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat” kavramı üzerine oluşturulmuştur. Serginin bu teması daha çok ‘gelenek’ ve ‘çağdaş’ kavramlarını gündeme getirmiştir. Bienale katılan sanatçılar, genelde bulunduğu mekana gönderme yapan yapıtlarında, ‘geçmiş - şimdi - gelecek’ kavramlarını sorunsallaştırmışlardır. Bu sorunsalların oluşumunda, mekanın tarihi belleği önemli rol oynamıştır. Özellikle Aya İrini Kilisesi gibi dinsel unsurları ön planda olan mekanda sergilenen yapıtlarda, mekanın tarihsel ve tinsel yanına yapılan vurguyu görmek mümkündür. Arnulf Rainer’in apsid haçının altındaki törensel bir mekan olan koro anfisi basamaklarına sıralanmış İsa imajının çağdaş yorumları olan İsa Yüzler’deki fotoğrafları ile yapının dini işlevinin öne çıkarıldığı görülmektedir. (Resim: 1) Serginin temasından da anlaşılacağı gibi amaç, tarihi mekanların çağdaş yorumlarla yeniden sunulmasıdır. Yani tarihi mekanların çağdaş sanat yapıtlarıyla değerlendirilmesi, böylece mekansal bağlamla belirli bir ilişkiyi öngörmesi, bir yenilik gibi görülürken, sanatçıların bu bağlamla düz anlam ilişkisinden öteye geçememesi, bağlam-kavram-sanatçı ilişkisinde sıkıntılı bir süreç yaşandığını göstermiştir.



Resim 1: Arnulf Rainer, “İsa Yüzler” Aya İrini Kilisesi, 1987

2. Uluslararası İstanbul Bienali'nde birincisine ek olarak "Geleneksel Çevrede Sanat" teması da eklenerek "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat ve Geleneksel Çevrede Sanat" başlıklı bir sergi düzenlenmiştir. Bienalin teması, tarihi çevreyi ve sanatçının çevrenin sunduğu kışkırtıcılığa olan yanıtının vurgulanmasını içermektedir. Kimi sanatçılar, fiziksel ve mekansal bir kaygıyla nesnenin boyutlarını büyüterek, bir mimari çevreye ya da kent mekanına katılmaya çalışırken, kimi sanatçılar, çevre kirliliğini protesto eden yerleştirmeler yapmışlardır. (Resim: 2) Bazı sanatçılarda tarihsel bir olayı ya da mitolojiyi yeniden yorumlamışlardır.



Resim 2: "Yunusların Çaresizliği", Erol Eti, yerleştirme, 1989

Küratörlüğünü Vasıf Kortun'un yaptığı, 3. Uluslararası İstanbul Bienali'nin kapsayıcı teması "Kültürel Farklılıklar" olmuştur. Bienalin teması, küreselleşen dünya düzeni içerisinde 'yerel' ve 'evrensel' değerlerin sorgulanmasını oluşturmaktadır. Vasıf Kortun bienalin temasına ilişkin;

"İstanbul tarih boyu farklı kültür ve yapılanmalara ev sahipliği etmiş. Boğaziçi tüm bu tarihleri içeren, yok eden ve saklayan derin bir tünel. Doğu ile batıyı ayırırken, kuzey ile güneyi kesiyor. Boğaz, bir ara ve eşik olarak İstanbul'un metaforu. Bu kent kültürel farklılığın üretiminin, belkide her kentten önce gelen ev sahibi. Kültürel farklılık, coğrafi, dini, etnik, sınıfsal, dilsel ve cinsel kökenler, cinsel seçim, tarih algılayışı, mekan bağı gibi kriterlerle tartışılabileceği kadar, belli bir sanat işinde de üretilendir. Kültürel farklılaşmanın iyiden iyie ortaya çıkarılması bu serginin tek ilgi alanı değil. Aynı dünyadayız ve onunla yaşama biçimlerimiz farklı. Bu anlamda, kültürel farklılık hemen anlaşılamayan ya da dile dökülemeyen bir ekstra, bilmeden beliren bir aykırılık, bir uygunsuzluk olarak da düşünülebilir." (Kortun, 1991:61)

"Kültürel Farklılıklar" temasıyla Vasıf Kortun aslında "İstanbul" şehrini önermiştir. Bir megalopol olmayla megalopol olma arasında gidip gelen, değişken yapısıyla bir kültür beşiği oluşturan İstanbul, sanatçılar için, ilham verici, kompleks bir kenttir.

Temaya ilişkin, Hakan Onur, Hale Tenger ve Gülsün Karamustafa'nın işleri yalnızca İstanbul' özgü olmayan, ama tüm Türkiye'nin sorunu olan bir kavramlar dizisi oluşturmuşlardır. (Resim: 3)



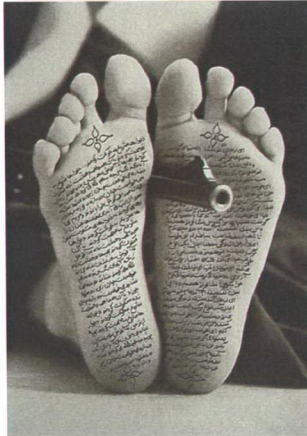
Resim 3: "Mistik Nakliye", Gülsün Karamustafa, yerleştirme, 1992

Karamustafa Bu işinde 'göç' olgusuna gönderme yapmaktadır. Metalden yapılmış sepetlere renk renk yorganların yerleştirildiği "Mistik Nakliye" adlı çalışması, bir başka kültürel yapıya, kültürün göç etmesi ve değişimi üzerine sorgulamayı önermektedir. Market sepetlerine yerleştirilmiş yorganlar, tüketim ekonomisini, göçebeliği ve bunlarla birlikte ekonomik ve toplumsal gerçekleri işaret etmiştir.

Batılı olduğu düşünülen sanatın kökeninin ne kadarının 'doğu'dan gelmiş olduğuna dikkat çekmeyi amaçlayan ve bu çerçevede yeni bir doğudan söz edip Batı'nın bu Doğu'ya yönelmesini öneren Rene Block "Orient/ation – Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü" teması etrafında 4. Uluslararası İstanbul Bienali'ni gerçekleştirmiştir. Rene Block bienalin temasıyla ilgili;

"Kendi hesabıma,doğulu bir dünyanın sınırın teşkil eden bir noktada yapılacak bu bienale bu adı bulurken 'Orient' (doğu) kelimesinin fransızca ve İngilizce deki 'orientation' ya da Almanca'daki 'Orientierung' kelimelerinin kökenini oluşturan isim olduğunu keşfetmek bana müthiş büyüleyici geldi. Bütün bu dillerde, işin coğrafi yönü olan "orien"nin kaynak alınması raslantı olamaz. Bu başlık, bu savsöz beni sergiyi İstanbul'un bulunduğu yer, bu kentin tarihi önemi ve coğrafi konumu üzerinde yoğunlaştırmaya götürdü. Bu nedenle, "Orient/ation" konseptini rasgele değil dinamik bir konsept olarak ele alıyorum. Bu bienalin konusu,bütün bienaller gibi çağdaş sanat İstanbul Bienali olduğu için de, kısmen de olsa islami kültürleriyle uğraşmış, bu nedenle de doğal olarak bu gelenekten yararlanan sanatçılar. Eserlerinde uluslararası olarak anlaşılabilir bir sanatsal dilin estetiğinden yararlınsalar da bu gelenek eserlerinde hissediliyor." (Block, 1995)

açıklamasını yapmıştır.



Resim 4: Shirin Eshat, "Allah'ın Kadınları", 1995

Ahmet Soysal bienal kataloğundaki yazısında temaya ilişkin şunları söylemektedir:

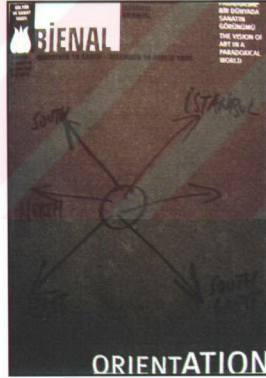
“Yönelme, bir yüzyıldan fazla bir süredir batı sanatında belirleyici rol oynamıştır. Batıda bir yere yönelme, aynı zamanda karşıdan batıya doğru bir yönelme anlamı da içinde barındırmaktadır. 20. yüzyıl sanatında, açılım ve çoğulluk sanata egemendir. Açılım ve çoğulluk, karşı-yönelme, egemen yerlere – bir anlamda batıya yönelme, politik zorunluluklarla birlikte bir sürgün niteliğine bürünmektedir. Sürgünde olan sanatçılar kendi dillerini, köklerini, yerlerini kaybetme ya da terk etme sorunuyla yüz yüzedir.” (Soysal, 1995: 61-63)

Bienal kataloğunun kapak kısmında yer alan Colombia Üniversitesi'nden Prof. Artur

C. Danto'nun bienalin teması ile ilgili çizdiği eskiz temayı görsel olarak açıklar niteliktedir.

(Resim: 5) A. C. Artur eskizini açıklamasını şu şekilde yapmıştır.

“İstanbul Bienali, günümüz dünyasında bir merkez fikrini dahi anlamsız buluyor. Serginin polemiği çok akıllıca çizilmiş. Oryantasyon, serginin ambleminde içerilmiş durumda. Bu, merkez hiçbir yer olmayan bir pusula karikatürü. Kuzey'le Güney'i birbirine bitişik, Batı'sı yokmuş gibi görünüyor ve İstanbul'un kendisi de bir nokta. Pusula, paradoksal bir dünyada sanatın görünümünde işlevini kaybetmiştir. İstanbul Bienali amblemi, kentin bir yer olara, yön ya da hiyerarşi kavramlarını kaybetmiş dünyamıza uygunluğunu dile getiriyor.” (Anonim, 1995:4)



Resim 5: “4. Uluslararası İstanbul Bienali Katalog Kapağı”, Prof. Artur C. Danto

“Orient/tation” kavramı, sanat çevresinde, ‘Batılı – Doğu/lu’, ‘Batının Doğuya Bakışı’, ‘Öteki’, ‘kimliksizleştirme’, sorunsalları açısından tartışılmıştır. Kavramı, Batı’nın Doğuya önyargılı bakışının bir yansıması ve tekrar gündeme getirilmesi olarak değerlendirenler, Rene Block’u da bu bakış açısıyla hareket etmesi ve Doğu ile Türkiye’yi özdeşleştirmek isteğinde olduğu yönünde eleştirmişlerdir.

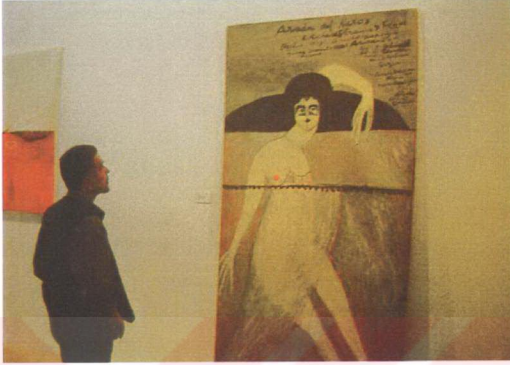
İstanbul Bienalleri'ne yalnız temaları açısından bakacak olursak, beşinci Bienale kadar olanlarda kültürel farklılıklar, yabancılaşıma, kimlik temaları gibi kavramların sıkça ele alındığını görürüz. 5. Uluslararası İstanbul Bienali Küratörü Rosa Martinez bu durumu göz önünde bulundurarak bienal temasını daha şiirsel bir açıdan ele almayı hedeflemiştir. Bu nedenle bienalin temasını “Yaşam, Güzellik, Çeviriler / Aktarımlar Ve Diğer Güçlükler” olarak belirlemiştir. Martinez bienalin konseptine dair açıklamasında şunları söylemiştir.

“Sanat içerik, ideoloji ya da duygulanımın gerekliliğini gözardı etmezsiniz.güzelliğin yol açtığı baş dönmesi ve yoğunluğu da tekrar kazanmak ister. Güzellik zaman dışı ve evrensel değildir; güzellik dış görünüşün retorisiyle, gösterenin dilbilimsel nitelikleriyle ve onları seyredende uyandırdığı hala bağlantılı öznel bir deneyimdir. Estetik değerler, beğeni anlayışının tarihsel ve kültürel çeşitlenmelerine bağlıdır ve günümüzde, bütünselci bir bakış açısıyla güzellikten içeriğe ulaşabilir, zihinle bedeni, düşünceyle heyecanı, retorikle felsefeyi, hazla bilgiyi kaynaştırabilir, böylece yeni bir yaşam anlayışına varabiliriz. Çeviri/aktarım, yaratmanın her bir alandan (yaşam, kültür, deneyim) ötekine doğru (görsel ya da şiirsel diller) bir harekettir.” (Martinez, 1997:16-19)

Bienal için düşünülen kavram, 20. yüzyılın sonlarında sanatta gelinen noktaya da işaret etmektedir. Günümüz sanatı din ya da devlet propagandalarına hizmet etmekle birlikte politik düşüncenin çok da uzağında değildir. Toplumda suçu ve hazı düzenleyen kıstaslar, kamusal roller arasındaki ayrımlar, tecavüz ve katliamlar, üretim ve tüketime yarattığı baskı, ritim ve benzeri sorunlar sanata yeni sorumluluklar yüklemektedir. Sanat, güzellik yaratma arzusu ile sanat yapıtını dil ve gerçeklik arasında bir köprüye dönüştürme çabasıdır. Bu çabadaki amaç, algıları değiştirme ve yorumları harekete geçirmeye katkıda bulunduğu ölçüde, bireysel tavırları değiştirmek ve sosyal davranışları dönüştürebilmektedir.

Kavramsal çerçeve doğrultusunda sanatçıların, çağdaş sanat ortamının türlü gerilimleri ve belirsizlikleriyle yüzleşmesi ve onları yorumlamaya yarayan bir köprü niteliğinde işler ortaya koyması amaçlanmıştır. Sanatçılardan beklenen, bireye ve toplumsal farklılıklara, saygı gösteren ortak bir dil oluşturmalarıdır. Ayrıca İstanbul'un günlük yaşamına özgü karmaşıklıklar, incelikler ve yakınlıklar ile bunların altında yatan politik terslikler üzerinde yoğunlaşılması yine sanatçılardan beklendir.

Bienalin kavramsal çerçevesinde yapılan işlere örnek olarak Semiha Berksoy'un resimlerini verebiliriz. (Resim: 6) Berksoy resimlerinde, iç dünyasının içinde yer alan imgelerin, saplantıların, tutkuların, düşlerin yansımaları görülmektedir. Renk uyumu, istif, dış dünyaya ait bir nesnenin yorumunun yer olmadığı resimlerin, kendine özgü öyküleri bulunmaktadır.



Resim: 6 Semiha Berksoy, tual üzerine yağlı boya, 1997

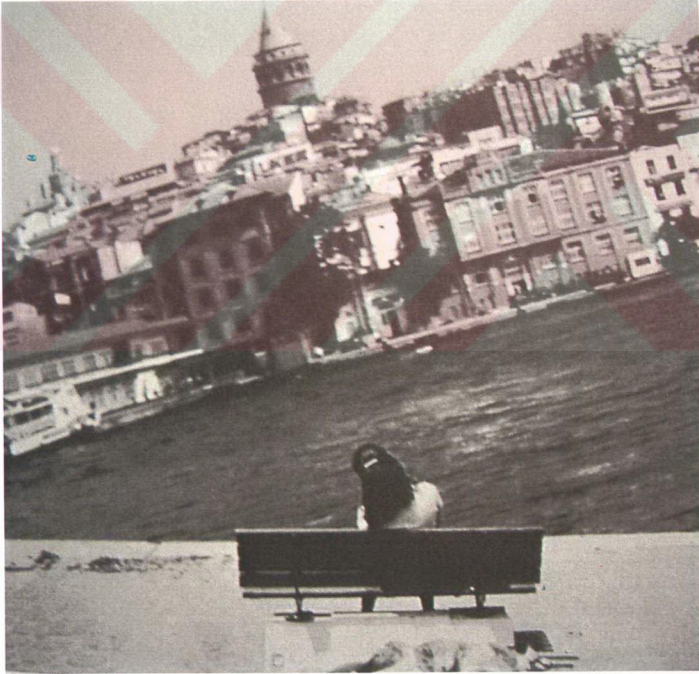
6. Uluslararası İstanbul Bienali'nin kavramsal teması "Tutku ve Dalga" dır. 1892'de Arnautköy'de doğan, yüzyılın ilk yarısında Hafız Burhan ile birlikte İstanbul'un büyük seslerinden biri olan, çoğunlukla "amanedes" adı verilen uzun hava tarzında ezgiler söyleyen Antonis Diamantidis Rumca "tutku" anlamına gelen "Dalga" ya da Dalgas sahne adını kullanırdı. "Bienalin başlığı onun büyük seslerinden biri aracılığıyla bu şehre bir saygı gösterisi niteliğindedir. Bu başlık, bienalin kavramsal çerçevesini ima ettiği kadar bireysel tarihlere olan derin bir ilgiyi de ima ediyor" diyor Paolo Colombo. Colombo Dalgas (dalga/tutku) kavramlarını kullanarak aynı zamanda Boğazın kıyısında bulunan İstanbul'a göndermede bulunmaktadır. Kavramın çerçevesi, sergide yer alan her işin mizacını okunabilir kılmak ve her kişisel verimin köşe taşları olan duygusal özellikler ve duygusal yoğunluk derecesi üzerinde odaklaşmaktadır. Bir çok anlama gelen 'tutku' ve 'dalga', sanatçıyla izleyici arasında bir akrabalık ile İstanbul kentini meydana getiren farklı din ve dilden insanları yansıtabilecek bir topluluk ruhunu öngörmektedir.

Bienalin kavramsal çerçevesi doğrultusunda, kişisel tarihlerin önemli kılınmasının yanı sıra, çağın bilincini yansıtan hızlı değişimler, teknolojik gelişmeler ve kültür çatışmaları gibi sorunların irdelenmesi amaçlanmıştır. Bütün bu sorunların kaynağında bireysel kimlikler ve özgün perspektifler yer almaktadır. Colombo konuyla ilgili olarak;

"Zaman içinde belli bir noktayı yakalamayı amaçlayan bütün olaylar gibi, 6. Uluslararası İstanbul Bienali'de kaçınılmaz olarak kendi çağdaşlığımızın bilincini yansıtabilecektir; bugün dünyayı yaşantılamamızda merkezi öneme sahip olan değişimler, teknolojik gelişmeler, kültür çatışmaları. Yaşadığımız günlere bir ayna tutmanın yanı sıra, bienalin sanatın kendine özgü niteliklerini

vurgulayacağını ve sanatın hayatımızı etkileme gücünü harekete geçireceğini umuyorum” (Colombo, 1999:14) açıklamasını yapmıştır.

Bienalin kavramsal temasına uygun olarak Aydan Mürtezaoğlu'nun Dolmabahçe'deki çalışmasını verebiliriz. (Resim: 7) Mürtezaoğlu, Dolmabahçe Kültür Merkezi'nin girişinin hemen karşısında yer alan büyük boyutlu fotoğrafta, bakış açısının değişmesiyle birlikte, görünenin ve görünülerin değişmesi ilişkisini irdelemiştir. Fotoğraf, Dolmabahçe'nin boğaza bakan girişinin tam karşısındaki duvarda yer aldığından, izleyenlere 'dalga' kavramını çağrıştırmıştır.



Resim 7: Aydan Murtezaoğlu, “isimsiz”, fotoğraf, 150x190cm, 1999

7. Uluslararası İstanbul Bienali, küratör Yuko Hasegawa'nın ortaya koyduğu “Egofugal” (Egokaç) kavramı çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Terim, ego ile Latince'deki

fugal sözcüklerinin bir bileşimi. Fugal aynı zamanda İngilizce'de füg için, yani özgün bir melodinin kontrpuanları tarafından izlenmesiyle yavaş yavaş değiştiği bir müzik tarzı için kullanılan bir sıfat. Egokaç egonun varlığıyla ağırlık kazanan; ama aynı zamanda egodan uzaklaşmanın hafifliği ve ritmini, yeni bir yaşam ve yeni bir anlam kaynağı yaratarak kendini tıpkı bir füg gibi dönüştürmeyi de ifade eden alışılmadık bir sözcük. Yuko Hasegawa bienalin konseptine ilişkin basına yaptığı açıklamada şunları söylemiştir;

“20. yüzyıl uygarlığını geliştirmek ve ileri götürmekte anahtar rol oynamış, ama aynı zamanda önemli sorunlar ve rahatsızlıklar da yaratmış olan üç temel unsur 'insan', 'para' ve 'maddecilik'in yerini yeni unsurlar alacaktır. Geçmiş yüzyıldan devralınan sorunlarla uğraşırken, hem gerçek yaşamda hem de tinsel olarak devralmaya devam edebilmek için yeni yönlere aranacak, arayışımız bizi doğal olarak 'kolektif bilinç', 'kolektif zeka' ve 'birlikte varoluşa' götürecektir.

İlk üç unsurdan ikinci üç unsura geçerken, anahtar kavram olan modern ego kavramını yeniden düşünmek zorunda kalıyoruz. Bireysel ego ve kişisel özgürlüğün önem kazandığı 20. yüzyıl, benmerkezciliğin yol açtığı aşırı maddecilik, hırs, rekabet ve etnik çatışma gibi çeşitli sorunları da beraberinde getirdi. Bu sorunları aşmak için şu soruyu soruyoruz: Kendimizi egomuzdan nasıl özgür kılabiliriz? Budizm bu soruya kendiliksizlik ve dolayısıyla egonun ortadan kaldırılması felsefesiyle bir cevap sunmuştu. Ancak, bireycilik çağında yaşayan modern insan için Kendilik varlığın yadsınamayacak kadar önemli bir parçası.

Kendimize verdiğimiz değerden vazgeçmeden egomuzdan nasıl kurtulabiliriz? Egokaç (Egofugal) terimini bu çelişkiyi ifade edebilmek için geliştirdim.” (Hasegawa, 2001)

Hasegawa bienalde 20. yüzyıl uygarlığının gelişiminde anahtar roller oynayan ve bu rollerle birlikte önemli sorunları gündeme taşıyan “3 M” yi bırakıp (Money, Men, Materialism) yerine “3 C” yi (Collective Consciousness/kolektif bilinç, Coexistence/birlikte varoluş, Collective Intelligence/kolektif zeka) getirerek ego'dan kurtulmanın mümkün olabileceğine işaret ediyor. Küratör tarafından önerilen bu kavramlara bakacak olursak;

Kolektif Bilinç: Sanat insanları etkilemek, insan bilincini ve vizyonunu dönüştürmek için bireysel bir siyasi edimdir. Sanatsal ifade, "inanılan şey" in tinsel temelini ta kendisine gönderme yapar. Örneğin, mekan içinde plastik yaratı, Batı görsel sanatının merkezi olmuştur. Bunun tersine, zaman çerçevesi içinde yaratı, Doğu'da daha çok odaklanmış ve gelişmiştir. Her anın içinde ve eylemin kendisinde sonsuz yaratı yatar. Sanatın bu iki biçimi, teknoloji ve ulaşımdaki gelişmelerin olanaklı kıldığı sonsuz bir alışveriş sayesinde, zaman ve mekan içinde yeni sanat biçimleri yaratmıştır. Bu yeni sanatın farklı araç ve biçimleri insan bilincini etkilemekte ve bilincin en derin düzleminde gizli ağırlar geliştirmektedir. Paylaşılan

kollektif bilinç alanından dünya için yeni bir anlam oluşuyor. İşte aslında bu, gelecek oluşumdur.

Kollektif Zeka: yapay zekanın gelişiminde, büyük bir merkezi sisteme bağlanmak yerine küçük birimler arasında ağ kurmaya geçiş görülüyor. Çok büyük bellekli bir ana bilgisayara bağlanmaktansa, birbiriyle iletişim kuran ve daha anlamlı ilişkiler üreten küçük birimlerin kullanıldığı ağ kurma modelinde olanakların çok daha fazla olduğu görülüyor. İnternet ve bilişim devrimi yoluyla dünya bilişimi ve ekonomisiyle bağlantı kurmaya çalıştığımız küreselleşme ile sınır aşırı ve disiplinlerarası hareketler, gelecek oluşum için sadece küçük birer ipucu oluşturmakta. Bu hareketleri gerçek gelecek oluşuma dönüştürecek olan şey ise modern ego değil egokaç varlık.

Birlikte Varoluş: Egokaç kavramı, kendimize verdiğimiz değeri korurken bizi egodan özgür kılıyor. Egodan kurtulmak ve ondan uzak durmak yoluyla başkalarıyla ortak bir bilinç alanı paylaşabiliriz. Bunun, alışık olduğumuz kendiliksizlik tanımıyla karıştırılmaması gerekir. Burada, başkalarına saygı duyarken ve bir bilincin çekim alanını başkalarıyla paylaşırken bireyselliğe değer veriliyor. Bu ilişkiyi takımadalarla benzerlik kurarak örneklendirebiliriz. Takımadalar, bağımsız adalar olmakla birlikte, onları bir grup yapan ortak bir alanı paylaşırlar. Egokaç kavramının dinsel örgütlenmeler, küçük yerel cemaatlerde görülen grup zihniyetleri ve Asya türü kitle zihniyetiyle bir ilgisi yoktur. Egokaç, daha yüksek entelektüel düzeylerde karşılıklı alışverişin farkında olmayı ve özbilinci beraberinde getirmelidir.

Y.Hasegawa egolarımızdan kurtulmanın dört yolu olarak “Uyku”, “Birlikte Varoluş”, “Mit” ve “Yetenek”i göstermektedir. Bu kavramlara kısaca bakacak olursak;

Egodan ayrılma biçimlerinden ilki olan *uyku*, bir özbilinç yokluğu durumudur. Uyku, dua ve meditasyon gibi bilincin askıya alınma koşullarını içerir. Uykunun paradoksu, hiçbir zeka ya da istenç taşımayan umarsız bir durum gibi görünmekle birlikte, mutlak bir durum olarak görülebilmesinde yatar.

Diğer bir yöntem, *birlikte varoluş/eşleniklik (conjugation)* kavramıyla açıklayabileceğimiz, çeşitli canlıların yaşlılık, zayıflık karşısında yeniden yaşam bulmak için gen alışverişi yaptıkları, yaşam güçlerinin değiş tokuşu anlamındaki çok güçlü bir etkileşimi de içeriyor. Burada, yer değiştirme yoluyla karşılıklı alışverişte ve birleşik kültürlerin oluşmasında görüldüğü gibi, daha geniş anlamda etkili bir işbirliği de içerilmekte. Karşılıklı

yer değiştirme ve go, hareketli bedenleri ve varılacak toprakları yeniden canlandırıyor. Burada çok onemli bir uyarı yapmak gerekiyor: Soz konusu kimseleri ve yerleri somurmeme ve bir iktidar hiyerarşisi geliştirmemek.

Egodan ayrılmanın ucncu biçimi *Mit*, gunluk yaşamı temsil etmek için seçilmiş bir metafor değil, birbiri içine geçmiş olağanustu imgelem ve alegoriler dunyasıdır. Yani insanların urettiği alışıldık oykulerle sınırlı değildir. Mit gorsel ve/veya işitsel duyuların yokluğu gibi ozel durumları da içerir ve robotlar, siborglar ve diğer turler gibi farklı bedensel duzenlemelerin duyularını ve dunyalarını kapsar. Bu anlamda metafor fazlasıyla insani. ote yandan, alegori çoğunlukla olanaksız, insanustu ve insandışı. Egokaç kavramı bağlamında alegori, egokaç varlıkların yarattığı yeni mittir ve kendini modern ego mitinden ayırır.

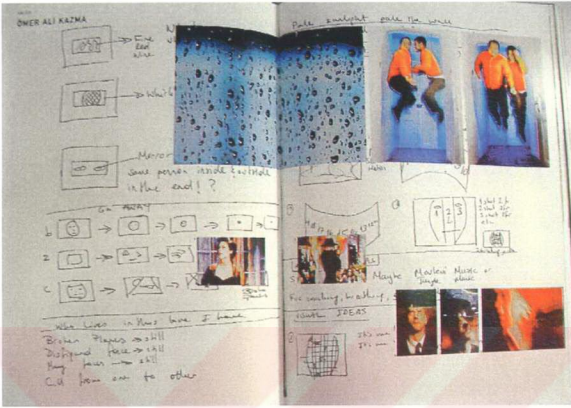
Egodan ayrılmanın diğer bir biçimi, sanata ve salt teknolojiye ilişkin *yetenektir*. El sanatları ve geleneksel ıraklık bireylerden bireylere aktarılır. Şimdi ise teknoloji, imgelem ve etiğin oluşturulmasında sanat yapıtlarından daha fazla katkıda bulunuyor. Zanaatkarlar ile sanatçıların henuz belirgin bir biçimde birbirinden ayrılmamış olduğu zamanlarda, sanatçının adından çok yapıtın kendisi ustalıklı konuşurdu. Bu sergide de, izleyicinin bilincini etkileyen mukemmel yapıtlar tur ayrımı yapılmadan -moda, mimarlık, tasarım, ya da el sanatları- aynı biçimde değerlendirilecek.

7. Uluslararası İstanbul Bienali yukarıda sozu edilen durumları oneren yapıtlarla izleyicinin bilincini bir araya getirmeyi hedeflemektedir.

Beral Madra bienalin kavramına ilişkin;

“İstanbul Bienali yabancı kuratorler tarafından yapılaberi ilk kez kavram/konu kentin Doğu – Batı arasında kopru olmasına, tarih yuklu çekiciliğine ve heterojen kulturleri barındıran ikilemlerine kilitlenmiyor, doğrudan doğruya tum insanlığı ilgilendiren, kuresel kapitalist sistemin, postmodern soylemen yucelttiği ve yureklendirdiği ‘ben-cilik/bencilik’ sorununu gundeme getiriyor. Tam da bu nedenle, ozellikle yerel bakış açısından, kavramı irdelemesi ve yansıtması beklenen yapıtları gormek için bir ilgi/oşku olduğu soylenebilir.” (Madra, 2003: 116)

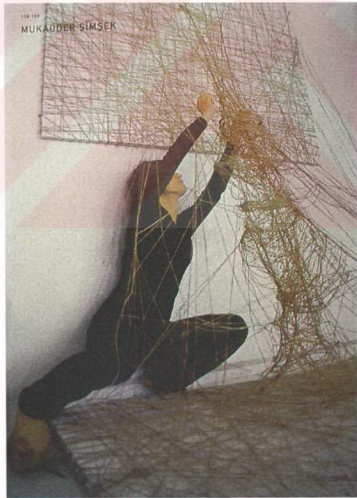
Açıklamasını yapmıştır.



Resim 8: Ömer Ali Kazma, 2001



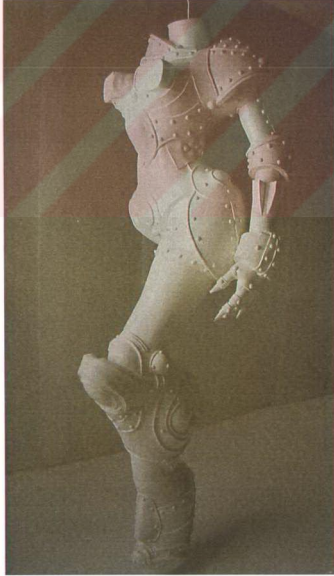
Resim 9: "Mektup Elbise" Hüseyin Çağlayan, 2001



Resim10: Mukadder Şimşek, 2001



Resim 11: "Ann Lee", Dominique Gonzales- Foerster, çizgi film, 2001



Resim 12: Lee Bul, 2001



Resim 13: "Gel Gözlerimden Ağla", Kemal Önsoy, yerleştirme, 2001

Resim 9'da Hüseyin Çağlayan'ın "Mektup Elbise" adlı çalışmasını görmekteyiz. Kağıttan yapılan ve yalnızca 100 adet üretilen mektup elbiseler katlanarak standart bir zarfa dönüşebiliyor. Yuko Hasegawa bu elbiseleri, Bienale katılacak olan sanatçılara yollamış ve üzerlerine sevdiklerine mektup yazmalarını istemiştir. Daha sonra bu mektuplar bienalde "mektup elbise" formunda cansız mankenler üzerinde sergilenmiştir.

Mukadder Şimşek'in bienaldeki çalışması (Resim: 10) "öncelikli olarak bireyin toplumla, mekanla, bireyle, beni arasındaki yakınlaşma ve uzaklaşma hangi zenginleştiricilikler ve hangi sınırlayıcılıklar içerdiğini ele alma yaklaşımıyla nesnellikten öznelliğe doğru bir gidişin başkalaşma sürecini irdelemektedir." (Şimşek, 2001: 159)

Domique Gonzalez Foerster'in tüm hakları 46.000 yene satın alınan Ann Lee isimli ucuz resimli roman karakteri, her türlü öyküye dahil olabilecek fakat hiçbir öyküden sağ çıkamayacak şekilde tasarlanmıştır. Bienal katalogunda yer alan metinde Ann Lee için; "Geleceği olmayan bir karakterdir. Ne psikolojik bir geçmişi, ne kişisel tarihi, ne de anlatım içinde hemen kullanılabilir özel ya da onu öykünün taleplerine karşı çıkacak kadar güçlü yapacak herhangi bir yeteneği yoktur. Ann Lee'nin kaçınılmaz kaderi öylece solup gitmek ya da bir çizgi romanın sayfaları arasında geçen kısa ve silik bir hayatın ardından ölmektir." Açıklaması yapılmıştır.

Yine Lee Bul'un yapıtları (Resim: 12) yeni medya ve teknolojinin ileri derecede cinsiyetçi bilinçdışına yönelik estetik bir alt metin oluşturmaktadır. 'Bir makine olarak kadın' ve 'vamp makine' gibi kararsız avangart fantezilere yaptığı göndermelerle, lee'nin tüm yaklaşımı aslında kadın figürasyonunun radikal bir yeniden sahnelenişidir.

8. Uluslararası İstanbul Bienali'nin Amerikalı küratörü Dan Cameron Bienalin temasını "Şiirsel adalet" olarak belirlemiştir. Cameron "Şiirsel Adalet" kavramını seçmesini;

"İngilizce'de bu kavram değişik nitelikleri içeriyor. 'Şiirsel Adalet', İngilizce'de çok daha derin anlamlara sahip. Daha detaya inerek burada bana anlatılanlara göre; 'Şiirsel Adalet' Türkçe'deki 'İlahi Adalet' anlamını da içeriyor. Bana bunun Türkçe'de iki ayrı kavram olduğu da söylendi. Aslında benim istediğim bu kavram Türkçe'ye çevrilirken, bu iki kavram yani ilahi adalet ve şiirsel adalet arasında birazcıkta belirsiz bir yerde kullanabileceğim bir sözcük olmalıydı. Böyle bir şansım olmayacağı için, sunulan iki seçenektan birini kullanmak zorundaydım. Ben daha az provakatif olanını seçtim. Böyle bir karar verdiğim içinde mutluyum. 'Şiirsel Adalet' cümlesinin neyi anlattığını araştırmaktan öte ben biraz kavram üzerinde durmak istiyordum: Şiir benim için çok önemli. Şiir, üretici etkinlik ve dünyadaki adalet. İşte 'Şiirsel Adalet' bu üçünü bir araya getirdiğinizde insanın içsel inançları ve bunları nasıl dışarıya yansıttığı arasındaki dengeyi söz konusu ediyor. Benim 'Şiirsel Adalet' kavramında en çok sevdiğim şey şiir ve adalet arasında yaratılan kontrast, tansiyon." (Çağdaş, 2003: 33)

Şeklinde yorumlamıştır.

Bienalin konseptine yönelik yaptığı basın açıklamasında Cameron;

"...Şiir ile **adalet**'i ilişkilendirmeyi en zorunu kılan dürtü, manevi unsurun tüm potansiyel tezahürleriyle birlikte değer kaybına uğratılmasına duyulan tepkidir. Bu değersizleştirme çağdaş Batı toplumunun öylesine çarpıcı bir özelliği ki, günümüz sanatı maddi ve manevi alanların her ikisinin de eşit derecede yaşamsal ve son tahlilde ayrılmaz olduklarında ısrar eden bir tutumu benimliyor. Gerçek olanın yalnızca elle tutulur olandan ibaret olduğunu kabul etmeye, bireyin iç dünyasına ait deneyimlere hiç dokunmayıp, bunların varlığını yadsımaya fazlasıyla hazırız. Maddi evrenin egemenliğinin çağdaş sanattaki yansımaları, sanatı sadece sosyal ve siyasi bir araç olarak gören, sanatçının rolünü maddi dünyada daha önce gözden kaçırmış ya da yanlış algılanmış durumlara dikkat çekmek olarak tanımlama eğilimi şeklinde ortaya çıkarıyor. Bu düşünce ve deneyim biçiminin, son dönemlerin en çarpıcı sanat eserlerini üretmiş olduğunu

teslim etmekle birlikte, elle tutulur, gözle görünür olanın, hissedilen ve hayal edilen karşısındaki önceliğini abartma eğilimi taşıdı.”¹

Cameron Şiirsel Adalet’in aynı adı taşıyan edebiyat yönteminden esinlenerek ortaya çıktığını; “Bir karakterin veya grubun başına gelenler, aynı karakter veya grubun daha önce yaptıklarıyla belirgin bir ironik benzerlik taşır. Bir romanda katilin cinayete kurban gitmesi önceki önceki durumunun bariz bir sonucu olacağı için, tam anlamıyla şiirsel adalet sayılmaz. Ama, eğer katil kazara daha önce başkalarını öldürdüğü silahla ölürse, şiirsel adalet yerini bulmuş olur.” şeklinde örneklendirmiştir. Bu örneklendirmeye, “dünyayı ve dünya meselelerini öznesi haline getiren adalet ve izleyicinin iç dünyasına yönelen şiirin, yeni bir insancıl davranış fikriyle buluşturulduğu ‘Şiirsel Adalet’ teması, her iki sözcüğün birbirinden yalıtılması, ardından da daha yoğun bir ilişki içinde yeniden birleştirilmesi hedefleniyor.” (Çalıköğlü, 2003: 67)

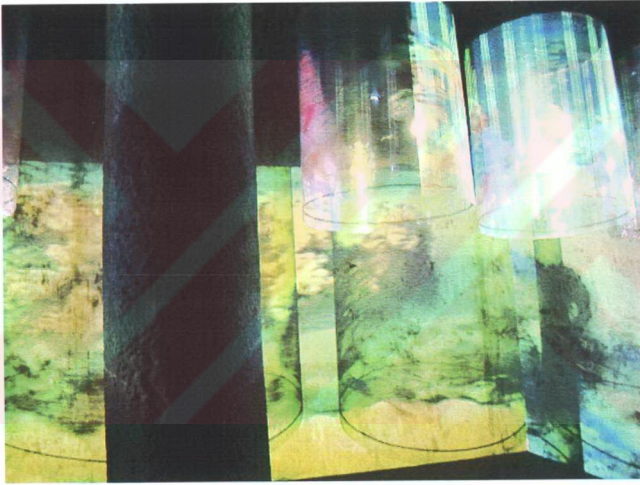
Cameron ‘şiir’ ve ‘adalet’ kavramlarını bugünün küreselleşmiş dünyasında doğru ve yanlışın belirlenmesinde adilane bir paylaşımın ne kadar mümkün olup olmadığı veya gündelik olanı ebedileştirme arzusu taşıyan yaratıcı öznenin imkanlarını algılatmak üzere değil, aynı zamanda çağdaş sanatın kendi iç eleştirisini de tartışmak üzere önermektedir.

Oysa dünyada özellikle son zamanlarda küreselleşmeyle daha da çok artan adaletsizlik, bireyler ve devletler arasındaki paylaşım ve iktidar çatışmaları hak, hukuka uygunluk ve doğruluk anlamlarına gelen ‘adalet’ in aslında mümkün olamayacak bir durumu ifade ettiğini görürüz. Ayrıca adaletin ülkeden ülkeye, bölgeden bölgeye ve dinden dine değiştiği dünyamızda topyekün bir adaletten nasıl söz edilebilir? Adaletin ancak sınırsız ve sınıfsız toplum yapısında ulaşabileceği kanısındayız. Bu anlamda bienal için önerilen adaletin aslında gerçekte çok da bağlı olmayan ütöpik bir durumu ifade ettiğini düşünmekteyiz. Dolayısıyla gerçek olmayan bir kavramın yansımaları da olamayacağı için yapılan çalışmaların çoğunun sanal gerçeklikten ibaret olduğunu söyleyebiliriz. Zaten genel olarak bienal kapsamında yapılan işlere baktığımızda da çalışmaların çoğunun temayla bağlantısının pek kurulmadığını görebiliriz.

Yinede başarılı bulduğumuz çalışmalara birkaç örnek vermek gerekirse; Hintli sanatçı Nalini Mali’ninin Yerebatan Sarmıcı’ndaki iyi ile kötünün mücadelesini göz kamaştırıcı bir renk cümbüşü ile izlettirdiği “Sınır Aşımaları” isimli yapıtının son derece

¹ Bkz. **Hürriyet Gösteri**, Sayı 251 s.36-37, Eylül 2003, **Skala**, s.26-27, Ekim 2002

şirsel ve etkili bulmaktayız. (Resim: 14) “ ‘Sınır Aşımaları’nda video ögesini ters hareket resimleri ve gölgelerle bir araya getirir. Anlatı genetik mühendislik, global pazarlama stratejileri üzerine eleştirel yorumlara girişir, ardından geri zekalı bir çocuk sesi İngilizce öğrenin diye yalvarmaya başlar, o arada Hindistan’ın bütün dilleri toprağa dökülüp karışan muson yağmurları gibi boşalır. Malani bu ve benzeri işlerde ressamlık tarzını video ve performansla bağdaştırıp benzersiz, çağdaş hikayeler anlatmanın yollarını oluşturmak amacıyla melez bir form geliştirmiştir.”

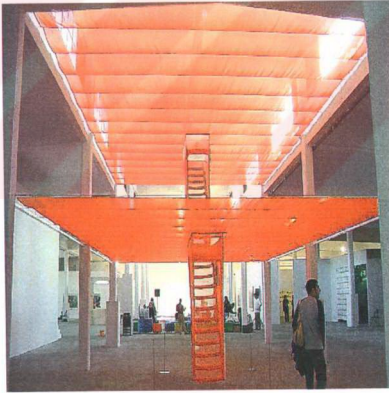


Resim 14: “Sınır Aşımaları”, Nalini Malani, video ve gölge oyunu yerleştirmesi, 2003

Yine iki katı birbirine bağlayan Monica Bonvicini’nin “Cehenneme Giden Merdiven”i ile (Resim: 15) Antrepo’nun üst katında sergilenen Suh Do-Ho’nun gökyüzüne/Tanrı’ya ulaşmamızı sağlar nitelikteki kırmızı tülden merdivenini (Resim 16) kavram ve mekan ilişkisi açısından başarılı bulmaktayız.



Resim 15: "Cehenneme Giden Merdiven", Monica Bonvicini, yerleştirme 2003



Resim 16: Suh Do-Ho, yerleştirme 2003

Kutluğ Ataman'ın "Konuşmak elimizden gelen tek anlamlı edimdir." cümlesinden hareketle videolarını konuşmaktan başka pek az şey yapan bireyler etrafında oluşturuyor. Ataman birkaç saat süren videolarına seyircinin bütünü bir kerede göremeden hikayeden anlamlar çıkarmaya çalışmasını istiyor. "1+1=1" isimli videosu (Resim: 17), doğum yeri Kıbrıs'ta silahlı çatışmanın ortasında kalmış bir Türk kadını konu ediyor.



Resim 17: "1+1=1", Kutluğ Ataman, video yerleştirmesi, 2002

2. 4. 2. Sanatçı Seçimi

Uluslararası İstanbul Bienalleri'ne katılmış olan sanatçıların seçimini incelediğimizde her bienalde farklı kriterlerin uygulandığını görürüz. Bu yüzden her Bienali ayrı ayrı incelemek doğru bir yöntem olacaktır. Ancak genel bir değerlendirmeyle söyleyebileceğimiz ilk şey ilk iki bienalde seçici kurulun benimsediği ve daha çok Türk sanatını temsil etmeye yönelik, dönemin sanat anlayışını yansıtan ve geniş bir katılıma olanak sağlama fikrinin hakim olmasıdır. Daha sonraki bienallerde görülen ise sanatçı seçimlerinin küratör tercihi olmasıdır. Bienalde kullanılacak mekanlar, bienalin konsepti ve amacı da bienale katılacak olan sanatçıların ve işlerinin seçiminde belirleyici olmaktadır.

2. 4. 2. 1. 1.ve 2. Uluslararası İstanbul Bienali'nde Sanatçı Seçimi

Ana teması "Geleneksel Yapılarda ve Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat" olan 1. ve 2. Uluslararası İstanbul Bienali'nin; tarihi, siyasi ve coğrafi konumuyla dünyanın en büyük kentleri arasında yer alan İstanbul'un kültür birikimi ve ortamının üst düzeyde bir gösterisi ve kentin tarihini, çevresel ve güncel özgülüğünü vurgulayan bir sanat etkinliği olması amaçlanmıştır. Bu amaçla tüm dünyanın dikkatini İstanbul'a çekebilmek için, güncel sanat

akımlarının dünyaca ünlü sanatçıları bienale davet edilmiştir. Tarihi çevreyi bir bütün olarak vurgulamak amacıyla çok sayıda sanatçının katılımına olanak sağlanmıştır.

Birinci bienal Ayasofya Hamamı ve Aya İrini Müzesi'nde gerçekleştirilmiştir. Ayasofya Hamamı'nda; Bedri Baykam, Mehmet Gün, Mehmet Gülerüz, Sarkis, Ömer Uluç, Şenol Yoroğlu gibi sanatçılar yer almış. Aya İrini'de ise yabancı sanatçılara ayrılmıştı. Bu sanatçılar arasında; Jean Michel Alberola, Marküs Lüpertz, François Morellet, Michelangelo Pistoletto ve Gilberto Zorio bulunmaktadır.

İkinci bienale Türkiye'den; Mevlut Akyıldız, Erol Akyavaş, Burhan Doğançay, Altan Gürman, Ergin İnan, Komet, Özdemir Altan, Bedri Baykam, Su Yücel, Bubi, Koray Ariş, Azade Köker, Argun Okumuşoğlu, diğer ülkelerden de, Peter Chevalier, Ivan Bafail, Abraham Hadad, Carlo Bertocci, Hermann Pitz, Richard Long, Jannis Kounellis, Anne-Patrick Poirier ve Dario Urzay'ın yer aldığı 227 sanatçı katılmıştır.

1. ve 2. bienalin genel koordinatörlüğünü Beral Madra yapmıştır. Beral Madra bienalde ve genel anlamda çağdaş sanat uygulamalarında yapılan sanatçı seçimleriyle ilgili:

“...Sanat herkesin paylaştığı bir olgu; sanatçı özgür, sanat izleyicisi özgür. Bu bakımdan demokratik bir toplum olgusu sanat. Üretim ve tüketim aşamalarında demokratik ilkeler geçerli. Ancak, uygarlık ve kültür aşamalarının mihenk taşları olan sanat yapıtlarının belirlenmesi süreci, demokratik kurallara göre değil, bu demokratik olguyla çelişkiye düşecek bir biçimde eşitsizliğe dayalıdır. Sanatçı ve sanat yapıtı seçimi, dünyada son derece acımasız kuralları olan, üstün olanın egemenliğine dayanan ayıklamalar ve yeğlemelerle gerçekleşiyor.” (Madra, 2003:38)

diyor. Ve İstanbul Bienali Danışma Kurulu'nun da bu çerçevede sanatçı seçimlerini gerçekleştirdiğini belirtiyor.

Bienal öncesinde Danışma Kurulu'nun benimsediği bu anlayış bir çoklarına göre kişisel seçimlerin yapılmasına, öznel davranılmasına ve sanatçı seçiminde yetersiz kalınmasına neden olmuştur. Danışma kurulunun genel olarak birinci bienaldeki sanatçı seçimi ile ilgili değerlendirmesi birtakım eksikliklerin olmasına rağmen olumlu yönde olmuştur. Özellikle uluslararası sanat ortamında söz sahibi olan sanatçıların bir bölümünün Türkiye'ye gelmesi, dikkatlerin Türkiye'ye çevrilmesi ve daha da önemlisi çağdaş sanat müzesi kavramının gündeme gelmesi, etkinliğin olumlu sonuçları olarak değerlendirilmiştir.

1989 da ki ikinci bienalde sanatçı seçimleriyle ilgili yaşanan bazı olumsuzluklar geniş tartışmalara yol açmıştır. Bienalin tarihi mekanlarda yapılacak olan sergilerde birtakım

alt başlıkların oluşturulup buna göre sanatçı seçiminde sınıflandırmaların yapılması bu tartışmaların odak noktasını oluşturmaktadır. Askeri Müze’de düzenlenen “80’li Yıllarda Türk Resmi” sergisinde yaşanan bu sınıflandırmaya göre; “Anlatımcı Resim” bölümüne, Balkan Naci İslimyeli ve Nur Koçak, “Soyut Resim” bölümüne Özdemir Atlan, Bubi, Güngör Taner, “Soyut Figüratif” bölümüne, Tomur Atagök, Zekai Ormancı, Hüsamettin Koçan ve Yusuf Taktak, “Dışavurumcu kökenli Ressamlar” bölümüne Mustafa Ata’nın seçilerek böyle bir sınıflandırma yapılmasına tepki olarak bu sanatçılar bienale katılmama kararı almışlardır. Bu olay sonucunda birçok sanatçı ve çoğu sanatçının bağlı olduğu Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği (UPDS) konuyla ilgili basında, Danışma Kurulunu eleştiren demeçler vermişlerdir. Danışma Kurulu üyesi ve bienalin genel koordinatörü Beral Madra kendilerine bu konuda gelen eleştirilere cevap olarak; “Sanatçıyla izleyici arasında aracı olduklarını, grup sergilerinde bu tür sınıflandırmalara gereksinim olduğunu, sanatçının kabul etmediği takdirde katılmama hakkının olduğunu” belirtmiştir. (Anonim,1989:10)

2. 4. 2. 2. 3. Uluslararası İstanbul Bienali’nde Sanatçı Seçimi

Bu bienalde kültürel farklılığı irdeleyen, günün nabzını tutan, mümkün olduğunca genç ve gelecek vaat eden sanatçıların seçimi ön plana çıkarılmıştır. Küratörlüğünü Vasıf Kortun’un yaptığı bienalde Kortun, böyle bir seçim kriterinin uygulama nedenini; “Birinci ve ikinci bienale dünyaca ünlü sanatçılar katılmıştı. Bu bir anlamda zorunluluktaki. Bienalin adını duyurmak için gerekliydi. Ama artık bu zorunluluk yok. Ünlü sanatçıların tavrı zaten belirlenmiş. Biz yeni tavırların yeni anlayışların ortaya çıkmasını hedefliyoruz.” Şeklinde açıklamıştır. (Mengü’den aktaran Bek, 2000:143) Ayrıca yabancı ülkelerden seçilen sanatçılarda aranan özellik ise, ülkelerini temsil etmeleri değil, kendilerini temsil etmeleri olmuştur.

Bu bienale Türkiye’den; Selim Birsal, Gülsün Karamustafa, Canan Tolon, Hakan Onur, Hale Tenger gibi sanatçılar, yurt dışından da, Joseph Semah, Seymour Likely, Damien Hirst, Zvika Kantor, Shawna Dempsey ve Juri Albert’in olduğu 15 ülkeden 65 sanatçı katılmıştır.

Bu bienaldeki yoğun tartışmalar seçi kurul, seçilen sanatçılar ve küratör Vasıf Kortun üzerinde gerçekleşmiştir. Danışma Kurulu’nun yetkinliği, sanatçı seçimlerinin

doğruluğu ya da yanlışlığı, Vasıf Kortun'un küratör olarak tüm yetkileri elinde bulundurmasına rağmen deneyimsiz ve kabul edilmemiş biri olması dönemin eleştiri konularını oluşturmaktadır.

2. 4. 2. 3. 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nde Sanatçı Seçimi

4. Uluslararası İstanbul Bienal'inin küratörü Rene Block bienalin temasını çift anlamlı bir kelime olan, "yönelim" ve "Doğu" anlamına gelen "ORIENT/ATION" olarak belirlemiştir. Buna bağlı olarak sanatçı seçimini, bienalin ulusal olmayan temasını vurgulamak için, sanatlarını doğdukları ülkelerin sınırları dışında sürdüren sanatçıları göz önünde bulundurarak yapmıştır. Özellikle politik nedenlerden dolayı yaşadığı yeri terk etmek zorunda kalmış, fakat yapıtlarında geçmişe dönük izler taşıyan ve halen sürgün hali yaşayan uluslararası sanatçılar üzerinde durulmuştur. Bu grup sanatçıların daha çok Ortadoğu ve eski sosyalist ülkeler kökenli olmaları dikkat çekicidir.

47 ülkeden 119 sanatçının katıldığı bienale R. Block aralarında Joseph Beuys, Nam June Paik, Anish Kapoor, İlya Kabakov, Jannis Kounellis'in bulunduğu dünyaca ünlü sanatçıları da çağırarak, her ülkenin kendisini en iyi biçimde temsil edecek sanatçıyı seçme sınırlamasını da ortadan kaldırmıştır.

Bienalin küratörü R. Block'un sanatçı seçimi ile ilgili söylediği;

"...Sergiye sanatçı davet etmek temayla ilişkili olan özel kararlar sonucudur. Teması başka olan, diyelim ki 'sanat ve teknoloji' temalı bir sergi için, bambaşka sanatçılar seçerdim. Diğer bütün sergiler gibi bienaller de yarışma ya da kalitenin ölçülmesi değildir. Bu seçimler, her üç mekandaki sergilerin görüntüleriyle ilgili olarak benim kendi hayalimde yaşadıklarımın, çeşitli ülkelerden sanatçılarla nasıl buluştuğunun ortaya konulmasıdır." (Anonim, 1995a:7)

sözleri konuyla ilgili tutumunu göstermektedir.

Bienal döneminde yaşanan en önemli tartışmaların odağını Rene Block'un bienale katılacak sanatçıları bienale bir ay kalmasına rağmen açıklamamış olması oluşturmaktadır. Rene Block'un bu tavrı sanat ortamını ikiye bölmüştür. Bir tarafta bu tutumu eleştirenler -ki bunların ortak görüşleri, sanatçıların geç açıklanması, yapılacak işler konusunda sanatçıları zaman açısından sıkıştırmak olduğu ve küratörün bu keyfi davranışının bu kısa sürede büyük sıkışık ve karmaşalara yol açacağı, bunun sonucunda da Türk sanat ortamının zarar göreceğidir. Diğer yandan küratörün bu tutumunu destekleyen grup ise bienal temasının çok

önceden belli olması nedeniyle sanatçıların konuyla ilgili fikir geliştirmeye zamanlarının olduğu ve R. Block'un tecrübesi ve tarafsızlığına güvendiklerini belirtmişlerdir.

2. 4. 2. 4. 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nde Sanatçı Seçimi

Küratör Rosa Martinez bu bienalde sanatçı seçiminde belli bir kuşağa öncelik tanımamış, disiplinler arasında ve farklı sanatsal anlatım araçları arasında hiyerarşik bir yapı da öngörmemiştir. "Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler" kavramı ile ilgili olarak, sanatçılardan, sanatla yaşam arasındaki sınırları irdeleyerek, 'güzel' kavramıyla ilintili anlam arayışlarına girmeleri ve iletişim güçlükleri üzerinde durarak çağdaş estetik ve yaratıcılık sorunlarına farklı bakış açıları getirmeleri istenmiştir.

45 ülkeden 86 sanatçının katıldığı bienalde, sanatçıların çoğunun 1960 yıllarda doğan genç kuşaktan olması, dünyaca ünlü isimlerin az olması ve kadın sanatçıların sayıca üstünlükleri dikkat çeken diğer hususlardır.

Bienale Türkiye'den Semiha Berksoy, Şükran Moral, Ebru Özseçen, Türkan Erdem, Kutluğ Ataman, Bülent Şangar, Halil Altındere, Vahap Avşar, yurt dışından aralarında Janie Antoni, Oleg Kulik, Carsten Höller, Shirin Neshat, Maria Wirrkala, Ana Mendieta'nın bulunduğu sanatçılar katılmıştır.

Bienalde uygulanan sanatçı seçimi ile ilgili yapılan eleştirileri genel olarak değerlendirdiğimizde; sanatçının olduğu kadar sanat izleyicisinin dünyadaki güncel sanatı görme arzusunun bienallerde küratörün seçimiyle gerçekleştiğini, modern ya da çağdaş bir sanat müzesi olmayan ülkemizde bienallerin bu görevi yapmasının kaçınılmaz olduğudur. Bu gerekçelerle seçimin genç, daha sanat ortamında adını yeni duyurmaya başlayan sanatçılar arasından yapılmasından ziyade, çağdaş sanatı oluşturan sanatçılarla bienalin oluşturulmasının daha doğru bir tavır olacağı düşünülmesidir.

Seçimle ilgili asıl eleştiriler ise Küratör Rosa Martinez'in, bienale katılmak isteyen sanatçılardan kavrama uygun çalışmalarını içeren dosya hazırlamalarını istemesi ve sanatçı seçimini bu dosyaları değerlendirerek yapması yönünde olmuş, özellikle Türk sanatçıların bu şekilde belirlenmesi tartışmalara yol açmıştır.

2. 4. 2. 5. 6. Uluslararası İstanbul Bienali'nde Sanatçı Seçimi

32 ülkeden 56 sanatçının katıldığı, “Tutku ve Dalga” kavramı etrafında düzenlenen 6. Uluslararası İstanbul Bienalinin küratörü Paolo Colombo; “Dünyanın aldırışsızlığına ve homojenleşmesine karşı bir araç olarak sanat yapan sanatçılara yakınlık duydum; çoğulluğa sahip olduğu eski değeri geri vermek ve kişinin heterojen yapısını ortaya koymak için sanat yapanlara” diyordu. (Aras, 2001:28) P. Colombo'nun bu sözleri “Tutku ve Dalga” temalı bienale sanatçı seçimindeki tavrını gösterir niteliktedir. Colombo sanatçı seçiminde İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın arşivlerinden yararlandığını, Marmara ve Mimar Sinan Üniversitelerindeki atölyeleri dolaşarak genç sanatçılarla tanışma olanağı bulduğunu ve başvuruların dışındaki sanatçıları tanımak içinde galerileri dolaştığını söylemektedir. İKSV'nın basın bildirisinde P. Colombo, bienale katılacak Türk sanatçıların seçimine yönelik şunları söylemektedir:

“Türkiye’de birçok sanatçının atölyesi olmadığı için bu sanatçılarla çoğunlukla evlerinde ya da kafelerde görüşmek zorundaydık. Yurt dışında sergi açmış olan Türk sanatçıların işlerini ise dışarıdaki galerilerde görme imkanım oldu. Türkiye’de bulunduğum sırada özellikle burada ne tür etkinlikler ve sergiler olduğuna dikkat ettim. Kısaca bienale katılacak Türk sanatçıları en iyi biçimde belirlemek için yapılabilecek her şeyi yaptım.”

Küratör yabancı sanatçıların seçiminde, farklı ülke ve kentlerde açılmış olan sergileri izleyerek bilgi edinmeye çalışmıştır.

Yine Halil Altındere'nin art-ist'in aralık 1999 sayısında P. Colombo'yla yaptığı röportajda, “özellikle genç sanatçıların seçiminde, riskten kaçınılması anlamında yapılmış işlerin tercih edilmesinden bahsedilebilir mi?” sorusuna P. Colombo'nun cevabı;

“Bazı sanatçılardan yeni işler üretmelerini istedik, bazılarında ise iki, üç ay önce gördüğüm ve serginin çerçevesine oldukça uygun düştiğini düşündüğüm işlerini getirmelerini istedim. Bu bir sanatçı sergisi değil. Sergiye katılanlar benim favorilerimi oluşturmuyor. Dünyaya ve yaşama belirli bir bakış ve sanatçıların bu bakışı, tavrı işlerinde nasıl yansıttıklarıdır belirleyici olan. Daha önce varolan bir iş bu anlamda hoşuma gitmişse davet ederim. Bir sergiyi kurarken önemli olan sanatçıların işlerinin, isimlerinin yan yana konması değil, bir akış yaratmaktır. Sanatçılar arasındaki diyalogların da sergiye yansması gerekir. Bu akışın yönünü saptayabilmemiz için sergileyeceğiniz işlerin ne olabileceği konusunda belirli bir oranda bilgiye sahip olmanız gerekir. Ayrıca genç sanatçıların çoğunun yeni işler getirdiğini söylemem gerekir.” (Altındere, 1999: 11)

Şeklinindedir.

Bu bienalde de sanatçı seçimi, işlerin seçimi ve mekan seçimi eleştirilmiş ve bunun sonucunda bienalin İstanbul sanat ortamıyla bütünleşememesi tartışılmıştır.

2. 4. 2. 6. 7. Uluslararası İstanbul Bienali'nde Sanatçı Seçimi

Ana temasını “Egokaç” olarak belirleyen Küratör Yuko Hasegawa, bienalin sanatçı seçiminde esas olarak; konsepti içerisinde yer alan dört kriterden yola çıktığını belirtiyor. 22 ülkeden 63 sanatçının seçiminde kullanılan bu kriterler: “Uyku”, “Birlikte Varoluş”, “Mit” ve “Yetenek” tir.

“Uyku”da normal insanların yaşayışından farklı bir şeyler düşünen daha uzakta, daha yukarıda yer alan ve böyle bir dünyaya özlem duyan sanatçıları bir araya getirmeye çalıştığını, “Birlikte Varoluş” la daha geniş bir formatta işler yapan sanatçıları bir araya getirmeye çalıştığını, “Mit”de çağdaş yapı içinde yeni mitler oluşturan sanatçıları ve “Yetenek”te de üstün bir yeteneği olan sanatçıları bir araya getirmeye çalıştığını belirtiyor.

Hasegawa, Egokaç kavramının oldukça komplike görünmekle birlikte, aslında çok nazik bir yaklaşım olduğunu, bu kavramı ortaya atarken de bu çerçevede üretim yapan, daha önce ürettikleri işleri bu kavrama oturan sanatçıların seçildiğini belirtiyor.

Yine Hasegawa; “Benim için burada önemli olan herkesin katılabileceği ve anlayabileceği bir sergi ortaya çıkarmak, onun için de görsel yanı daha ağır basan işleri seçtiğimi söyleyebilirim.”(Yüksel, 2001:24-27) şeklinde açıklama yapmıştır.

Hasegawa'nın seçimleriyle ilgili yapılan en önemli eleştiri Batılı olmayan sanatçıların işlerinde direkt olarak yerel motifler aramak gibi kolonyalist bir tavrı taşıması olmasıdır. Kendisiyle yapılan bir görüşmede söyledikleri bunu kanıtlar niteliktedir.

“...Türkiye'deki sanatçıların, sonuçta da kendilerini diğerlerinden ayıran köklerini kaybedip daha global bir dil üzerinden konuşmaya çalıştıklarını düşünüyorum, bazen iyi bir sanatçının bu ikilem içinde daha doğru ve yerinde çıkartabileceği bir işte şaşkınlık ve titreklikle karşılaştığını izliyorum.” (Yüksel, 2001:26)

2. 4. 2. 7. 8. Uluslararası İstanbul Bienali'nde Sanatçı Seçimi

42 ülkeden 85 sanatçının katıldığı 8. Uluslararası İstanbul Bienali küratörü Dan Cameron Bienal öncesinde sanatçı ve işlerinin seçimiyle ilgili izlediği yöntemi şöyle açıklıyor:

“Sanırım burada işleyen en önemli mekanizma, hafıza. Diyelim ki aynı hafta on atölye gezdiniz. Her biri ayrı ayrı ilginizi çekti, ziyaret sırasında aklınızda takılıp kalan işler oldu. Burada en önemlisi zaman. Aradan altı ay, sekiz ay geçtikten sonra, tüm seyahatleriniz bitip de birtakım işler sizde bir kavrama dönüşmüşse artık daha sağlıklı seçim yapma yolundasınız demektir. Bu benim çalışma sistemimde kullandığım yöntemdir. Gerekli zamanı harcamak, bu işin en önemli noktasını oluşturuyor.” (Baykam; 2002:36)

Yine Bienal sırasında kendisiyle yapılan bir röportajda kısaca, kavramla bağlantılı olarak sanatçı seçimini neye göre yaptığına ilişkin bir soruya Dan Cameron;

“Öncelikle şunu belirtmeliyim ki benim çalışmak istediğim sanatçı sayısı, şu anda çalıştığımından çok daha fazla. Büyük büyük listeler hazırlayıp oradan birer ikişer isim silmeyi sevmiyorum. Kafamda aslında çok daha fazla insanla bir arada çalışmak var, ama tabii ki bu bir bienal ve belli bir kapasitesi var, dolayısıyla bazı kriterlere dayanarak bazı seçimler yapmam gerekiyor. Bunu açıklamak gerekirse, sanat ortamında problem olarak gördüğüm şey keskin kampaşma. Kimi sanatçılar sanata politik bir araç olarak bakarken, kimileride ruhsal olarak yaklaşıyor. Bu iki kampın birbirinden tamamen kopuk olduğunu, bir sürü açıdan, özellikle de içsel dünyanın dışı vurumunda farklılıklar görüyorum. Politik sanatçıların duygusal bazda sanat yapan insanlara boş şeylerle uğraşmaları gözüyle baktıklarımı gördüm, diğerleri ise onları didaktik olmak şeklinde eleştiriyorlardı. Dünya benim için o kadar karmaşık bir yer ki, iki kampa ayırmanın hiçbir anlamı yok. Ben iki sene önce ‘Şiirsel Adalet’ kavramını açıklamak için yazdığım metni birçok sanatçıya gönderdim. Bazılarıyla görüştim de, onlardan cevaplar aldım. Seçimi yaparken de bu iki uçta yer alan yani politik ve duygusal yönlerini öne çıkaranlardan çok işleriyle ön plana çıkan sanatçıları tercih ettim.” (Çağdaş, 2003:33)

Şeklinde cevap vermiştir.

Oysa yerinde izleme olanağı bulduğumuz bienalde, küratörün sanatçı ve işlerin seçimi ile ilgili tutumunu değerlendirecek olursak pekte konseptin adaletine uygun davranmadığını görürüz. Sanatçı seçiminde gösterilen kolaylık ve yüzeyselliğin yanı sıra politik nedenlerle yapıldığı her halinden belli zorlama seçimlerin olduğu ilk göze çarpanlar arasında. (Cameron adaletli davranmak için Batman’dan bir sanatçı seçmiştir ama Anadolu’nun diğer yerlerinde yaşayanları unutmuştur!) Tüval resminin az olması da teknik seçimindeki bir diğer adaletsizliktir. (sanki farklı malzemeler ve teknolojinin en son olanaklarını kullanarak çok daha çağdaş sanatçı olunuyor?) Oysa sanatta önemli olanın, ne anlattığı ve hangi malzemeyle anlatıldığı değil, nasıl anlatıldığı, sanatçının anlatırken ki samimiyeti ve özgürlüğüdür diye düşünmekteyiz. Bu bağlamda malzemenin yalnızca bir ifade aracı olduğunu söyleyebiliriz. Geleneksel malzemeyle çalışıp (resim yapıp) bienaldeki son derece sıkıcı, anonim, birbirine benzeyen video işlerden ve enstalasyonların çoğundan çok daha derin içeriğe sahip yapıtlar üreten bir sürü sanatçı varken ısrarla kavramsal sanat çıkışlı sanatçıların seçilmesi ne kadar adaletli bir tavidir düşünmekteyiz. Oysa Cameron “...resmin miadı hiçbir zaman dolmayacak, devri hiçbir zaman geçmeyecek” (Baykam, 2002:36) demesine rağmen bienaldeki seçimi bu söyledikleri ile çelişir durumdadır.

Bienalleri genel olarak ele aldığımızda, iyi bir bienal düzenlemeye yönelik Tomur Atagök'ün sanatçı ve yapıt seçimleri ile ilgili şu tespitlerinin doğru olduğu kanısındayız.

“Küratörün sorumluluğu aynı zamanda kendi beğendiğinin ötesinde genel sanat ortamını biçimlendirenleri ortaya koymak. Kişisel beğeniler küratörün seçiminde en büyük etken olsa da, asıl olan birikimini kullanarak o kişisel ‘beğeni’ düzeyini aşp, sergilerin seçimini doğrular üzerinde temellendirmek olabilir.” (Atagök, 1998: 181)



2. 5. Bienal Mekanları

İstanbul Bienalleri, tarihi mekanların çağdaş sanat sergileri için kullanımını gündeme getirmiştir. Tarihi mekanların kullanılma nedenlerinin başında, Türkiye’de uluslararası sergi etkinliğini karşılayacak bir sergi mekanının, bir Çağdaş Sanatlar Merkezi’nin olmayışı gelmektedir. Konuyla ilgili Beral Madra; “Bildiğiniz gibi bu büyüklükteki bir bienali içerisine alacak herhangi elverişli mekan İstanbul’da yok. Danışma kurulunda önce bütün elverişli mekanları saptadık. Daha sonra sergiye katılacak sanatçılar gelerek bu yerleri gördüler. Kendilerine en uygun mekan hangisiyse onu özgürce seçtiler...” (Madra, 1987:22) demiştir. Öte yandan tarihi mekanlar, Türkiye’ye ilk kez gelecek sanatçılar için ilgi çekici ve ilham verici bir unsurdur. Vakıf yöneticileri bu durumu değerlendirmek istemişlerdir. İKSV’nin genel müdürü Aydın Gün, Tarihi mekanların kullanımı ile ilgili;

“Bienal söz konusu olunca dışardan gelen uzmanlar ve iç bünyemizde kurduğumuz danışma kurulumuz durumu enine boyuna ele aldı. Bize özgü bir yorumun olması ve dışarıda benzerinin olmaması hususunda bir yol izledi araştırmalar. İstanbul tarihi bir şehir, bir çok kültürel özellikler de taşımakta. O yüzden bu şehre yakışır bir bienal yapalım dedik. Tarihi mekanların seçimi de bu yüzden gerçekleşti. Bunun yanı sıra bütün şehre organizasyonu yaymak için galeriler de işin içine alındı. Aslında binalın en önemli özelliği tarihi mekanlardaki çağdaş yorumlardır.”(Anonim 1987:21)

Açıklamasını yapmıştır. Hemen hemen tüm bienallerde kullanılan tarihi mekanlar; Ayasofya Müzesi, Yerebatan Sarnıcı, Aya İrini Kilisesi, Tophane-i Amire Binası, Darphane-i Amire Binası’dır. Yalnızca üçüncü bienalde tek bir mekan, tarihi Feshane Binası kullanılmıştır. İlk kez 4. Uluslararası İstanbul Bienali’yle birlikte kullanılmaya başlanan Antrepo Binası ise bienalin mekan sorununu çözmek açısından iyi bir kazanımdır. (Resim: 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25)

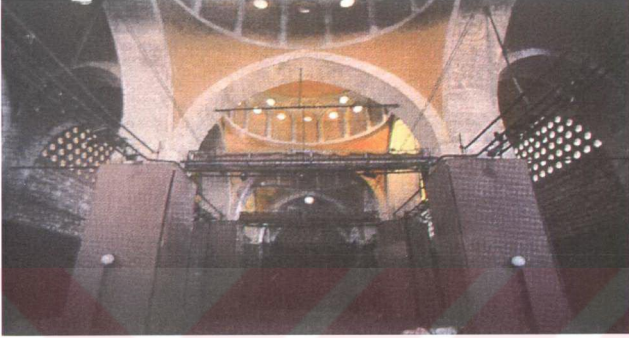
5. Uluslararası İstanbul Bienali’yle birlikte sanatın kapalı mekanlara sıkışıp kalmaması ve üretildiği şehrin de yaratım sürecine doğrudan katılması gerektiği düşüncesiyle, Haydarpaşa, Sirkeci Garı, Atatürk Havalimanı, sokaklardaki reklam panoları, Taksim Meydanı’ndaki billboard’lar da sergi mekanlarına dahil edilmiştir. Bu mekanların kullanımıyla, kentin çok katmanlılık ve heterojenlik yaratan, yeni karşılaştırmalar için çeşitli olanaklar sunan ritmik yapısı vurgulanmak istenmiştir. Bienalde gar ve havalimanı gibi geçiş yerlerinin yanı sıra, Kız Kulesi ve Kadın Eserleri Kütüphanesi gibi mekanlar da kullanılmıştır. Hareketli mekanların yanı sıra bienalde, Aya İrini Müzesi, Yerebatan Sarnıcı ve Darphane-i Amire gibi tarihi mekanlarda kullanılmıştır. Martinez’in bakış açısıyla, Aya İrini Müzesi yalın, ağırbaşlı, iç mekanı dışıl unsurun gücünü yansıtmaya, fantezileri hayata

geçirme ve çocukluğun sembolik hayaletlerini yeniden yorumlama arzusuyla belirlenirken, Yerebatan Sarnıcı, karanlık, rutubetli atmosferi nedeniyle, sessizliğe ve suya yönelen sanatçıları barındırması açısından seçilmiştir. Sanatçılardan, bu mekanlarda; acıyla güzellik arasındaki gidiş - gelişleri anlamak için, 'ışık - gölge', 'yavaşlık - hız' kavramlarının ne anlama geldiğini araştırmaları beklenmiştir. Darphane binaları, dar sokakları ve yapı çeşitliliği açısından, kimlik, iletişim, deneyim ve düşlerin sorgulandığı bir mekan olmuştur.

Genel olarak tarihsel mekanların kullanımıyla ilgili bir değerlendirme yapacak olursak, Yerebatan Sarnıcı'nda mekanın durumu gereği sanatçıların daha çok ışık ve video yerleştirmeleriyle karşılaşyoruz. Daha doğrusu mekan bu tip işleri yapmayı zorunlu kılıyor bir bakıma. Bu bizce sanatçılar tarafından dikkat edilmesi gereken önemli bir unsur. Çünkü ışık ağırlıklı bu yapıtlar bu mekanda her an dekoratif bir yapıya dönüşme tehlikesi içindedir. Bir başka unsur da Ayasofya olsun Yerebatan olsun kendi başlarına o kadar etkili ve görkemli mekanlar ki, burada sergilenen çalışmaların etkisini ister istemez azalmakta ve kimi çalışmaların etkisini de yok etmektedir. Bu nedenle çalışmalarını bu mekanlarda sergileyecek sanatçıların öncelikle tarihsel yapıya duyarlı olmaları ve oraya özel iş üretmeleri gerekmektedir kanısındayız. Önceden yapılmış herhangi bir işin bu tip mekanlarda sergilenmesi bizce istenilen etkiyi ve başarıyı sağlayamayacaktır. Antrepo binasının kullanımı ise bu nedenle önemlidir. Antrepo'nun üst katının ışık alan aydınlık durumuyla alt katın karanlık yapısı ve binanın olabildiğine geniş bir alana sahip olma niteliğiyle sanatçılara ve yaptıkları çalışmalara uygun bir mekan olma niteliği taşımaktadır.



Resim 18: M.S.Ü Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi



Resim 19: M.S.Ü Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi (içten görünüm)



Resim 20: Aya İrini ve Darphane-i Amire Binası



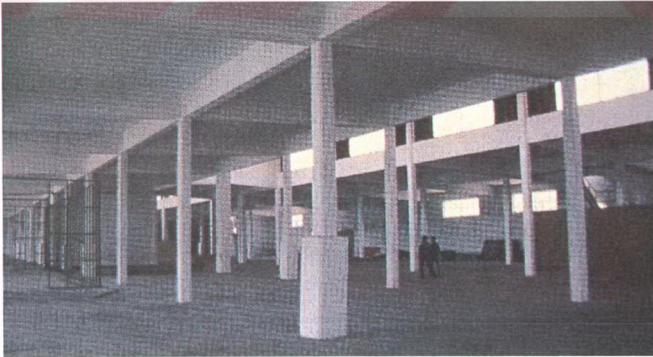
Resim 21: Ayasofya Müzesi



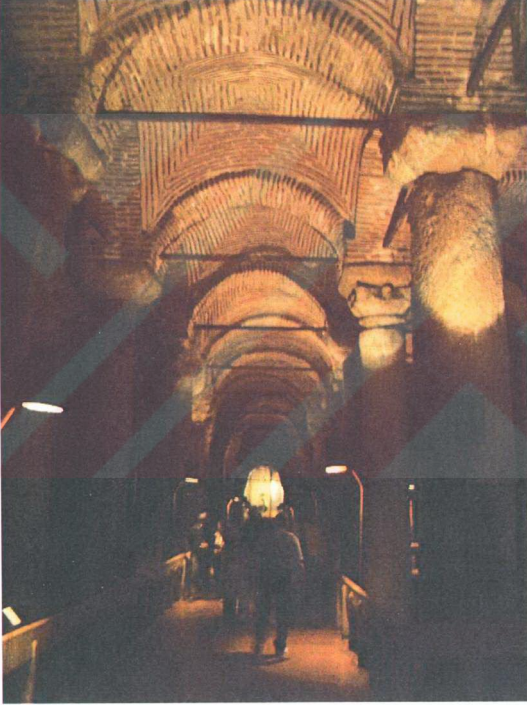
Resim 22: Ayasofya Müzesi



Resim 23: Antrepo Binası



Resim 24: Antrepo Binası iten grnm



Resim 25: Yerebatan Sarnıcı

2. 5. 1. Mekan – Yapıt İlişkisi

Bienal mekanlarını incelemişken, bienallerle daha çok gündeme gelen mekan – yapıt ilişkisine bakmak yararlı olacaktır. Günümüz sanatında ve özellikle bienal özelinde görülen bir çok farklı mekanın (kimi zaman bir tarihi yapı, bir kilise, sıradan bir sergi salonu, bazen de şehrin her hangi bir yeri), yapıtların sergilenmesi için kullanıldığıdır. Peki ama herhangi bir mekanı sanatsal üretimlerin sergilenmesine olanak tanıyabilmesi nasıl mümkün olmaktadır? Ya da değişik mekanlarda bulunan herhangi bir nesneyi (mekana ait veya değil), burada sergilenen yapıttan ayıran ve farklı kılan nedir? Bu bağlamda belkide asıl sormamız gereken soru neyin sanat, neyin sanat yapıtı olmadığı sorusudur.

Sanat tarihinde sanat nesnesinin ne olduğuna ilişkin ilk tartışmaların Marcel Duchamp’la başladığını görüyoruz. Duchamp’ta görülen, sanat nesnesi ile mekan arasında zorunlu bir ilişki olduğudur. Örneğin Duchamp bir bisiklet tekerleğini asıl bulunması gereken bisikletten ayırarak ya da bir pisuarı yine asıl olması gereken yer olan tuvaletten ayırarak galeriye taşımıştır. Önceden “sanat mekanı” olarak tanımlanmış bir mekanda bu işleri sergilemiş olması onları artık bir sanat nesnesi haline dönüştürmüştür. Yani herhangi bir nesnenin sanat nesnesi olabilmesi o nesnenin sergilendiği yerin bir sanat mekanı olmasıyla mümkündür bir bakıma. Tüm bunlardan anlamamız gereken şey nesne üzerinde yapılan bağlam değişikliğidir aslında. Yani bir pisuar ya da bir tekerlek özsel olarak tabi ki yine bir pisuar ve tekerlek olma özelliklerini taşımaktadırlar, ancak mekanla birlikte üzerlerine yüklenen anlam onları artık sıradan bir nesne olmaktan çıkarıp bir sanat nesnesine dönüşmesini sağlamaktadır.

Tabi her zaman bir yapıt herhangi bir sanat mekanında sergilenmeyebilir. Ancak buna rağmen sanatsal olma niteliğini kaybetmez. Bu durum yapıtın kendini açıklayabilmek için kendine ait özel bir mekana ihtiyaç duymasından kaynaklanır. Yani biraz önce herhangi bir nesnenin bağlamında yapılan değişiklik (üzerine yüklenen yeni anlamla) nasıl bir sanat nesnesine dönüştürülüyor ve bu durum sanat nesnesi olarak kabul edeceğimiz nesnelerin sınırını ortadan kaldırıyorsa, aynı durum artık mekanlar için de geçerlidir. Yani önceden “sanat mekanı” olarak tanımlanmamış herhangi bir mekan, sanatçının ve yapıtının özel ihtiyacı nedeniyle yeniden anlamlandırılabilir ve “sanat mekanı” olma özelliği kazandırılabilir. Dolayısıyla mekan üzerinde de yapılacak bir anlam değişikliği ile artık; bir

cami, kilise, cadde, sokak, köprü v.b. akla gelebilecek her hangi bir mekan “sanat mekanı” olarak değerlendirilebilir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

PLASTİK SANATLAR EĞİTİMİ VE BİENALLER

3. 1. Plastik Sanatlar Eğitimi

Bizim burada asıl ilgilendiğimiz nokta sıradan bir bireye verilmesi gereken sanat eğitimi değil, direkt olarak sanatçı eğitimidir. Bu bağlamda daha çok, plastik sanatlar eğitiminin amacı nedir? Plastik sanatlar eğitimi veren okullar işlevlerini yerine getirebiliyorlar mı? Öğrenciler bu okullardan almaları gerekeni alıyorlar mı? Dört yıllık bir eğitimle sanatçı olmak ve sanat yapmak mümkün mü? Gibi soruları ele alıp tartışmak istiyoruz.

“20. yüzyılın başından bu yana sanat eğitimi kavramı, kapsamsal ve genel anlamda, sanatların tüm alanlarını biçimlerini içine alan, okul içi ve okul dışı yaratıcı sanatsal eğitimi tanımlamaktadır. Dar anlamında ise okullarda sınıflardaki ve ilgili bölümlerdeki bu alana ilişkin olarak verilen dersleri tanımlar. Yukarıdaki yaygın ve tümel anlamında kullanıldığı özellikle belirtilmedikçe, sanat eğitimi, daha çok “plastik sanatlar alanında verilen eğitim” biçiminde anlaşılmaktadır.” (San, 2003:17)

Plastik sanatlar eğitimi konusunu ele aldığımızda fark ettiğimiz ilk şey ‘sanat’ ve ‘eğitim’ kavramları arasındaki çelişkidir. Yani birey eğitilerek sanatçı olabilir mi? Yada özünde geliştirme, biçimlendirme, yönlendirme amaçlarını taşıyan eğitimin, yine özünde özellikle yaratma, düşünme, ve hissetme gibi amaçları olan sanatla ne kadar ilişkili olduğudur. Çünkü biliyoruz ki sanat tamamıyla kişisel iç enerji ve birikimden kaynaklanan içsel bir durumdur. Bu bakımdan eğitimin bireyi biçimlendirme ve sistematize etme isteği bireyin çoğu kez özgür düşüncesini bastırmasına ve daha da önemlisi bu düşüncü dışsallaştırmasına engel olabilmektedir. Görülüyor ki eğitimin sanatla olan ilişkisi son derece riskli. Madem durum bu kadar risk taşıyor o halde plastik sanatlar eğitimin amacı nedir? Sanat eğitimi bireye neyi öğretir?

Burada hemen söylemeliyiz ki sanat eğitimi bireye hangi kurallara uyulmayacaksa yada yapmamaları gereken neyse onları öğretir. Yani öğrenci önce sanat tarihinin tüm aşamalarını ve akademik tüm bilgileri öğrenecek, sonrada bunları tekrar etmek yerine ortaya daha özgün işler çıkarmak için çabalayacak. (Gerçi post-modern sanat anlayışları içerisinde geçmiş sanat akımlarının değişik sentezleri, farklı ve yeni yorumlar eşliğinde sunulmuştur.) Ancak bunlarda bile temel farklılıkları sezme mümkündür. Yani sanatçı adayı akademideki öğrendiği bilgileri aslında yine akademiye karşı bir tavır almada kullanacak. Bu aşamada bir başka soru akla gelebilir; plastik sanatlar eğitimi veren okulların bunu ne kadar başarabildikleri ve sanat öğretmenlerinin çağdaş bir sanat eğitimi anlayışına ne kadar sahip oldukları?

Ne yazık ki bugün sanat eğitimi veren okullarda büyük ölçüde görülen, sanat eğitimini üstlenmiş kişilerin kendi sanat görüşünü öğrencilere empoze etmeye çalıştıklarıdır. Akademilerde belli atölyelerden, kendi kişiliğinden çok hocasının kişiliğini yansıtan çalışmalar üretecek biçimde mezun olmuş birçok kişiden bahsetmek mümkün. Buna birde okullardaki sanat eğitimi programlarının oluşturulmasında yapılan yanlışlıkları da eklediğimizde durum daha da karmaşık bir hal almaktadır. Zaten öğrencilerin ilk ve orta öğretim sürecinde eksik, ezbere dayalı, düşünmeye, sorgulamaya ve birey olabilme durumuna imkan tanımayan bir eğitim sisteminden geldikleri düşünüldüğünde sorun daha da büyümektedir. Oysa okullar, sanatçı olma iddiasıyla yola çıkmış öğrencinin bu iddiasını destekleyebilmenin yollarını bulmalıdırlar. Bizce bunun ilk ve en önemli adımı öğrencinin istekleri dikkate alınarak kişiliklerini özgürce geliştirebilecekleri, özgürce düşünüp ve üretebilecekleri olanakları hazırlayarak, yaratıcılık, buluş, ve yapıcılık gibi gizli güçlerin dışavurumunu sağlayacak yöntemler kazandırmak olmalıdır. Yani burada eğitimin amacı öğrencinin taleplerini ortaya çıkarmak ve öğrencinin çok yönlü olarak geliştirilmesini sağlamaktır.

Oysa bugün ülkemizde akademilerdeki duruma şöyle bir baktığımızda bir çok sanat eğitimcisinin desen eğitiminden öteye gidemediğini ve yaşamında kendisini aşmak için en ufak bir çaba bile göstermediğidir. Bırakın çaba göstermeyi çoğu sanat eğitimcisi atölyelerinde sanatı salt pratik boyutuna indirgeyerek düşünsel boyutunu ihmal etmektedirler. Sanatsal üretimin pratikten önce düşünsel boyutta gerçekleştiğini düşündüğümüzde bunun nedeni yanlış olduğu görülecektir. Hele fakültelerdeki sanat eğitimi

kadrolarını oluşturmaya yönelik yapılan ne bilimsel etiğe ne de sanatsal etiğe ve tavra uyan, tamamen eş dost ve karşılıklı çıkar ilişkilerine dayanan, kendi adlarına entelektüel bir birikim sağlayamamış, donanımsız oluşumların sanat eğitime, dolayısıyla da genel sanat ortamına verdiği zararlarsa su götürmez bir gerçektir kuşkusuz. Yine bir takım politik nedenlerle neredeyse ülkenin her şehrinde alt yapıları hazırlanmadan açılan, bilimsel araştırma, inceleme yapmaya olanakları ve donanımları olmayan üniversiteler ve bunlara bağlı sanat eğitimi bölümleri...^{*} Bugünün sanatının çok uç noktalara geldiğini düşündüğümüzde böyle bir eğitim kadrosuyla ve anlayışıyla sanat eğitiminin olamayacağı ise neredeyse kesindir. Peki böyle bir durumda neler yapılmalıdır?

Bilim ve teknolojik alandaki baş döndürücü gelişmeler, tüm dünyada sanat eğitimi ve öğretiminin içeriği, süreci ve amaca yönelik önemli değişikliklerinin yapılmasını zorunlu hale getirmiştir. Bu yüzden bilim-sanat ve teknoloji arasındaki ilişkiyi dikkate alarak yeni kuşakların yetişmesinde yardımcı olacak, nitelikli insan gücünü nasıl ve ne şekilde karşılayacağını endişesini duyacak çok yönlü bir sanat eğitimi programının hazırlanarak bunu yürütebilecek “donanımlı” bir eğitim kadrosu oluşturmaktır. Yine Sanat eğitimi bölümlerinde alanla ilgili geniş yazılı ve görsel yayına, dokümana sahip kütüphanelerin yer aldığı, audio-visual arşivlerin ve internet bağlantılarının olduğu birimler oluşturulmalıdır. Ayrıca hemen her bölümde konuların özelliği ve çalışmaların gereği açısından bilgisayar teknolojisinin kullanılması gerekmektedir. Özünde halen usta-çırak ilişkisi sürecini barındıran sanat eğitiminde, ustaların (hocaların) öğrenciyle olan iletişimlerinin sanat eğitiminin gereklerine uygun ve pozitif bir düzeyde olmalıdır. Birde sadece desen çizme yeteneğine dayalı giriş sınavları yapmanın ötesinde öğrencinin istek, eğilim ve yaratıcılığını ölçmeye yönelik içinde bir de birebir görüşmelerin de yer aldığı sınav sistemi getirilmelidir. Çünkü görülen o ki sadece sınava girmeden önce alınan kurslarda ezberlenen birtakım desen çizme yöntemleriyle öğrenci seçimi çoğu zaman asıl istenen özellikteki kişilerin seçimini engellemektedir. Çağdaş sanat uygulamaları içerisinde sadece desen çiziminin olmadığı herkesçe bilinmektedir. Böyle bir durumda plastik sanatlar eğitimi veren kurumlara sadece desen sınavıyla öğrenci seçip sonrasında ise onlara kavramsal ağırlıklı bir sanat eğitiminin verilmesi de tartışılır bir durumdur bizce.

^{*} 2547 sayılı YÖK Kanunu'nun 5. maddesine göre bütün üniversitelerde güzel sanatlar eğitimi yapılması amaçlanmıştır. 80'li yıllarda 4 üniversite bünyesinde Güzel Sanatlar Fakülteleri mevcut iken, bugün bu sayı 23'e yükselmiştir.

Tabii sanat eğitimi kurumlarının iyileştirilmesinin yanında kişinin kendisini bu alanda yetiştirmesi asıl önemli olandır. Çünkü herhangi bir sanat okuluna gitmemiş ama bugün sanatsal alanda kendini kanıtlamış bir çok önemli sanatçıdan söz edebiliriz. Ya da tam tersi, herhangi bir sanat eğitimi bölümünden mezun olmuş, ancak sonrasında sanatçı olma iddiasını ve vasfını kaybetmiş, bu alanda çalışma cesaretini ve özverisini gösteremeyen bir çok kişiden de bahsetmek mümkün. Anlaşılan o ki, başta da dediğimiz gibi birey salt eğitilerek sanatçı olamaz. Zaten günümüzde, sanat eğitimi kurumlarının öğrencileri tüm bir sanatçı olabilmek için donatması da olası değildir. Sanat yapmak içgüdüsel, yaratıcılığı barındıran ve kişiye özel bir durumdur. Sanat eğitimi öğrencilerinin görevi; doğayı, insanları, çevrelerini gözleyerek, müzelerdeki ve sergi salonlarındaki diğer sanatçıların yapıtlarını görerek, yılmadan deneyip yanılarak, sadece sanatsal anlamda değil, olabildiğince geniş bir alanda araştırarak, sorarak eğitimlerini yine kendileri sağlamalarıdır. Ancak böylelikle sanat eğitimi veren herhangi bir kurumun, (örneğin bir akademinin) onlara kazandıracığının üzerine çıkabileceklerdir.

Burada unutmamız gereken bir şey daha sanatçı adayının beslenmesi için, okul ve öğrenimin niteliği çok önemli olmakla birlikte, dar ve geniş anlamıyla ülkenin her alandaki sanat düzeyi de olumlu veya olumsuz şekilde sanatçı adayını etkilemektedir. Bu durum, aslında her ülkede olduğu gibi sanat eğitimi ve sanatçı adaylarının oluşumu ve donanımına da etki eden önemli bir unsurdur.

3. 1. 1. Türkiye’de Plastik Sanatlar Eğitimi

3. 1. 1. 1. Cumhuriyet Öncesi Plastik Sanatlar Eğitimi

Türk sanatında Batı’ya yönelik ilk hareketlerin 18. yüzyıldan itibaren Osmanlı saraylarına yabancı sanatçıların getirilmeye başlamasıyla olduğunu söyleyebiliriz. Bu dönemdeki sanat eğitimi usta-çırak ilişkisi üzerine dayalıdır.

Batılılaşma hareketlerine uygun olarak yapılan Osmanlı ordusundaki modernleşme çabaları, Batı yöntem ve tekniklerine uygun eğitim yapan askeri okulların açılmasını zorunlu kılmıştır. “İlki 1793 yılında kurulan Mühendishane-i Berrii Hümayun adlı askeri okulda daha çok askeri amaçlarla yeni resim teknikleri öğretilmeye başlanmış, böylece Batı perspektif

kuralları ile nesneyi iki boyutlu yüzey üzerinde modle ederek göstermeye yarayan ışık-gölge uygulaması gibi kurallar, resim eğitiminin programı içinde yer almıştır.” (Tansuğ, 1999: 51) Yine 1831 yılında Bahriye ve Harbiye'nin kurulmasıyla ressam sınıfından subaylarında yetiştirildiği ve gerçek anlamda sanat eğitiminin başlamış olduğu bilinmektedir. Asker ressamı olarak bilinen bu dönemin sanatçılarına Ferik İbrahim Paşa'yı, Ferik Tefik Paşa'yı, Kolağası Hüsnü Yusuf Bey'i, Şeker Ahmet Paşa'yı, Süleyman Seyyid'i ve Hüseyin Zekai Paşa'yı örnek olarak verebiliriz.

Cumhuriyet öncesi ilk sanat eğitimi hareketleri içinde 1883 yılında Osman Hamdi Bey tarafından kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi (Bugünkü Mimar Sinan Üniversitesi)'nin önemli yeri vardır. Osman Hamdi Bey aynı yıl hükümetin kararıyla Sanayi-i Nefise'nin müdürlüğüne getirilmiştir ve 1910'da ölene dek bu görevi üstlenmiştir. Sanayi-i Nefise'nin kurulmasıyla askeri ressamı yerlerini artık bu okuldan mezun olan sivil sanatçılara bırakmışlardır. Böylelikle resim öğrenimi ilk defa sivillere geçmiştir.

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1911'de Sami Bey'in müdürlüğünde açılması ile birlikte, kız öğrencilerin de sanat eğitimi görmeleri sağlanmıştır. Daha sonra Mihri Müşfik'in de müdürlüğünü yaptığı okuldan çok sayıda kadın ressamın yetiştiği bilinmektedir.

Bu dönemde sanat eğitimciliği görevini üstlenen bir çok Akademili ressamı öğrencileri kendi yetiştirme biçimlerine göre eğittikleri gerekçesi ile yetersiz bulunarak eleştirilmiştir. Bu yüzden 1927'de Akademi'de görev almak isteyen ressamıya yönelik bir öğretmenlik formasyonu kursu açılmıştır.

3. 1. 1. 2. Cumhuriyet Sonrası Plastik Sanat Eğitimi

Cumhuriyet'in kurulması ile birlikte Türk sanat ortamında önemli değişimlerin olduğu gözlenmektedir. Özellikle Atatürk'ün kültür ve sanat konularını çok önemsemesi bu konuyla ilgili devlet politikaları geliştirilmesine neden olmuştur. Bu dönemde sanatın önemli ve temel kültür sorunlarından biri olduğu, bu yüzden de sanat eğitimi sorunlarının milli eğitim sorunlarından bağımsız düşünülmesi vurgulanmıştır.

1921 yılında kurulan Türk Ressamı Cemiyeti, Atatürk'ün sanat ve eğitim sorunlarına karşı oluşturduğu devlet politikalarının bir yansıması olarak özellikle resim

sanatçılarının birleşmesiyle oluşturulmuş ve Türk Sanatını geliştirmeyi amaçlamış bir cemiyettir. Bunu takip eden yıllarda ise Avrupa sanatını kaynağından takip etmek, bilgi, birikim ve deneyim kazanmak amacı ile bir çok sanatçı burslu olarak Avrupa'ya gönderilmiştir.

Türk sanat ortamındaki gözle görülür asıl hareketlenme ise, Avrupa'da sanat eğitimlerini tamamlayarak yurda dönen sanatçılarla görülmektedir. Özellikle ressamların başını çektiği bir çok atılım bu dönemde gerçekleşmiştir. Bunlar; 1926 yılında kurulan Türk Sanayi-i Nefise Birliği (Daha sonra adı değişerek Güzel Sanatlar Birliği olmuştur.) ve 1928 yılında kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'dir.

Türkiye'de sanat eğitiminin okullardaki yerini alması ise, 1925'te resim, el işi ve müzik derslerinin konulmasıyla olmuştur. 1932'de yılında açılmaya başlanan Halkevleri ve Halkodaları ve sonrasında kurulan Halk Eğitim Merkezleri sayesinde sanat eğitimini halka vererek güzel sanatları sevdirmek, yaymak ve güzel sanatlar yoluyla halkı çalışmaya yöneltmek amaçlanmıştır. Özellikle bu dönemde Halkevleri'nin ve Halkodaları'nın yeterli sayıda sergi salonu bulunmayan ülkemizde bu misyonunu da üstlenerek Türk Sanatı'na ve sanatçısına önemli katkılar sağladığını görüyoruz.

Cumhuriyet Dönemi'nde oluşturulan devlet politikalarının bir gereği olarak, Türkiye'de kültür ve sanatı çok yönlü olarak geliştirmek için yurt dışından bir çok eğitim uzmanı getirilmiştir. Bunlardan özellikle J. Dewey'in raporu 1926 yılında uygulamaya konmuştur. Bu raporda sanat eğitimi açısından şu görüşler ortaya konmuştur.

1. Okullarda, bütün donanımlarıyla birlikte resim ve iş atölyeleri kurulmalı.
2. Yüksek öğrenime devam etmeyecekler için, kendilerine bilgi ve beceri kazandıracak uygulamalı çalışmalara özellikle el işlerine önem verilmeli.
3. Resim, çizgi, boya sanatları gibi görsel sanat etkinlikleri, kişisel ve toplumsal önemi ve yararı açısından yeteneklerin geliştirilmesine önem verilmelidir.

Bu rapor doğrultusunda, ortaokullara öğretmen yetiştirmek amacıyla 1926 yılında Ankara'da Gazi Öğretmen Okulu (Gazi Eğitim Enstitüsü) açılmış, ilk, orta ve lise Resim-iş

programları değiştirilerek okullarda resim-iş atölyeleri kurulmuştur. Daha sonra 1932-1933 öğretim yılında Gazi Öğretmen Okulu bünyesinde Resim Bölümü açılmış ve Batı'da gelişen *El İşleri Hareketi* olarak bilinen bir akımın etkisi ile bu bölümden bağımsız bir İş Bölümü kurulmuştur. Daha sonra bu iki bölüm birleşerek Resim-İş Bölümü adını taşımıştır. Zamanla "İş" eğitimi gittikçe yozlaşmış, ya yarara yönelik eşyanın küçük modelini yapmaya ya da ne olduğu belirsiz işlerin yapımına dönmüştür. 1972 yılında İş Dersi, bir program değişikliği ile İş ve Teknik Eğitimi dersine dönüştürülmüştür. Bu ders ile, iş çalışmalarında yaratıcı düşünceyi geliştirmeye yönelik amaçlar öne çıkmıştır. Amaç öğrenciye ne salt el becerisi kazandırmak, ne de kısa yoldan hayata hazırlamaktır. Her ne kadar çağdaş yaklaşımlarla daha iyiyi, daha güzeli ve çağı yakalamayı hedefleyen programlar ortaya koyulmuşsa da, ne yazık ki pratik ile uygulama farklı olmuştur. Bunun bir sonucu olarak da, İş ve Teknik Eğitimi dersi esas amacından zamanla uzaklaşmaya başlamış, salt el becerisi ve yararlı olma dersin asıl amacı haline dönüştürülmüştür.

"Milli Eğitim Şuraların bazıları, Türkiye'deki sanat eğitiminin yapılandırılması çalışmaları doğrultusunda önemli bir yer tutar. Bunlardan 1949, 1962, 1974 ve 1981 yıllarındaki Milli Eğitim şuralarında sanat eğitimine ayrı ayrı yer verilmiştir. 1962'deki yedinci şurada, eğitim, kültür ve sanat konularına geniş yer verilerek, Kültür İşleri ve Güzel Sanatlar Komisyonu'nun hazırladığı raporda dile getirilen önerilerle, sanat eğitiminin bazı temel ilke ve amaçları benimsenmiştir. 1974'deki dokuzuncu şurada da, ortaöğretim kurumlarında öğrencilerin ilgi ve isteklerine göre kol faaliyetleriyle sanat eğitiminin desteklenmesi öngörülmüş; lise ve dengi okullarda da sanat eğitimi dersleri seçmeli dersler arasına sokulmuştur.

Sanat eğitimi derslerinin, anaokulundan başlayarak, sanat alanında profesyonel olarak sanatçı ya da sanat eğitimcisi vb. eleman yetiştiren fakülte ya da yüksekokulların dışında, başka mesleklere yönelik eğitim veren fakülte ve yüksekokullarda da sürdürülmesine karar verilmiştir. 1988-1989 öğretim yılında 2547 sayılı Yüksek Öğretim Kanununun 5. maddesinin 1. fıkrasında 'Güzel Sanatlar Eğitimi; Fakülte ve Yüksekokullarının birinci sınıflarından itibaren eğitime başlayanlara seçmeli dersler olarak uygulanmaktadır.' Böylece, tüm yüksekokul kademelerinde, plastik sanatlar eğitimi alanlarından biri verilmiştir." (Yolcu, [http:// ... tarihce.html](http://... tarihce.html))

Görsel algının geliştirilmesi, bir sanat yapıtının kültürel ve tarihsel boyutunu anlama, yaratıcı süreci kavrama ve kısacası sanatın tüm yönleriyle özümseme ve anlaşılması çağdaş sanat eğitiminin amaçlarını oluşturur. Bu amaçlar sanat eğitiminin içeriğinin ve yöntemlerinin oluşturulmasında da belirleyicidir. Bu yüzden çağdaş sanat eğitimi anlayışları, sanat eğitimcilerinin, öğretmenlerin ve öğrencilerinin donanımlı ve çok yönlü yetiştirilmesini gerekli kılmaktadır. Bu nedenle Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK) ve Dünya Bankası'nın 1994-1997 yılları arasında yürüttüğü *Milli Eğitimi Geliştirme Projesi ve Öğretmen Eğitimini Yeniden Yapılandırma Programı* yukarıda bahsettiğimiz amaçlar doğrultusunda önemli adımlar atmış, eğitim fakültelerinin yapılanması yeniden düzenlenmiştir. Resim-İş

Bölümleri, Müzik Eğitimi Bölümleri ile birlikte, kurulan Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümünde Anabilim dalı olarak yer almıştır. İdari yapılanmanın yanı sıra, her iki bölümdeki sanat derslerinin yarıyıllara göre ders dağılımları, kredileri ve içerikleri de değiştirilmiş ve 1998-1999 öğretim yılından itibaren uygulamaya konulmuştur.

Sanat öğretmenliği lisans programları, çağdaş ve çok kapsamlı bir sanat eğitimi anlayışı olan disiplin temelli sanat eğitimi doğrultusunda değiştirilmiş ve düzenlenmiştir. Disiplin temelli sanat eğitimi, sanatın en az dört sanat disiplini (sanat eleştirisi, sanat tarihi, estetik, sanat üretimi) yoluyla öğrenilebileceğini ve öğretilebileceğini vurgulayan bir yaklaşımdır. Bu yaklaşımda temel varsayım, sanat yapıtının merkeze alınarak ve sanatın dört disipliniyle bağlantı kurularak sanatın öğretilabileceğidir.

Tüm programlarda olduğu gibi bu eğitim programının da başarılı olabilmesi, onu uygulayacak olan hocaların programa etkin katılımları ve konuyla ilgili donanımlarının yeterli olmasına bağlıdır.

3. 1. 2. Klasik Akademi Anlayışı

Akademi sözcüğü ünlü Yunanlı filozof Platon'un öğrencileri ile konuştuğu, sonradan, bilgelik peşinde koşan bilginlerin toplandıkları yerin adından geliyordu. Sanatçılar ise, bunca hayran kalınan bilge kişilerle eşitliklerini belirtmek için, kendi toplantı merkezlerine "akademi" adını vermişlerdi. Bu günkü anlamda akademilerin okul işlevini görmeye başlaması ise ancak 18. yüzyılda mümkün olmuştur. 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başlarında Batı sanatında meydana gelen kopmalar, önceden belirlenmiş sanat geleneklerinin yavaş yavaş terk edilmesine neden olmuş, resim sanatı da artık ustadan çırağa, kuşaktan kuşağa aktarılan bir meslek olmaktan çıkmış ve akademilerde öğretilen bir ders haline gelmiştir.

Bu dönemde kurulan Fransız Kraliyet Akademisi ve İngiltere'deki Royal Academy of Art'ın genel sanat anlayışları açısından geleneksel sanatın koruyuculuğu ve övücülüğünü yaptığını ve katı kurullarla sınırları çizilmiş bir sanat tarzını empoze etmeye çalıştıklarını görüyoruz. Royal Academy of Art'ın ilk başkanı olan ressam Sir Joshua Reynolds İtalyan Rönesans'ının Raffaello, Michelangelo, Corregio ve Tiziano gibi büyük ustaların, gerçek

sanatın tartışmasız ustaları olduğunu ve eski ustaların en değerli özelliklerini, örneğin; Raffaello'nun çizimini, Tiziano'nun rengini özenle inceleyip taklit etmenin bir sanatçının tek umudu olduğu öğretisini benimsemesi dönemin Akademik anlayışının anlaşılması açısından önemlidir.

Avrupa toplumlarında Ortaçağ'ın üstünlüğüne yönelik düşüncelerin önemsenmesinde, Ön-Raffaellocu sanatçı ve kuramcılarının verimsiz ve başarısız girişimleri yadsınamaz. Bu anlamda Akademi'ye yönelik ilk karşı çıkış Ön-Raffaellocularla olmuştur. “Onlara göre Raffaello ve onun izleyicisi olan Akademi, doğayı ülküselleştirmekle güzellik adına gerçeği feda ediyordu. Kutsal zafer'in geleneksel konuları Raffaello döneminden önce olduğu gibi saf ve abartılmadan, ülküselleştirmeden olduğu gibi verilmeliydi.” (Genç, 1983:12) Ancak, Victoria döneminin görkemli yaşantıları ile Ön-Raffaellocuların amaçları arasındaki uçurum, İnanç Çağı'nın bozulmamış sanatında doğrudanlığı ve yalınlığı bulma çabalarının bir özenti düzeyinde kalmasına yol açmıştır.

1789 Fransız Devrimi'nin ve yaklaşık dönemde beliren feodal düzenden kapitalist düzene geçişte yaşanan sanayileşme süreci içinde yaşanan bunalımlar, yüzyıl insanın siyasal tutumunu değiştirdiği gibi, sanatsal alanda da geleneksel tavra (Akademiye) karşı çıkışta etkili olmuştur.

Dönemin Akademik anlayışına göre tek ve gerçek sanat, konularını tarihten alan yapıtlardır. Bunun dışındakiler anlamsız ve değersizdir.

“Fransız Devrimi ile David'le başlayan bu tarih teması tutkusu bir tür Roma uygarlığına dönüş tutkusunu simgeliyor. Burada resim gelenekle bağlanmakta, üslupta kusursuz, fırça darbelerinin çok gözükmediği, rengin kompozisyonun gereğine, kurallarına göre yapıldığı bir resim ön plana çıkartılıyor. Bu resimlerde insan figürü mutlaka bulunmalıdır. Bu çok Hristiyan bir eğilimdir aslında; Tanrı'nın imajıdır insan, Tanrı'ya tek benzeyen varlıktır. Ayrıca insan tarihi konularda ön planda yer almaktadır. Bu eğilime portreleri de ekleyebiliriz.” (Akay, 2001:29)

Oysa sanat tarihinde ilk kez yukarıda bahsettiğimiz koşulların bir sonucu olarak Romantik sanatçılarla görülen toplumsal olaylara karşı bireysel tavır alma durumu ve neticesinde sanatsal konulardaki çeşitlenme; yani yüzlerce yıldır süregelen dinsel ve mitolojik konulu resim yapma geleneğini bir tarafa bırakıp hem konu seçiminde özgür olma, hem de bireysel olarak geliştirdikleri boyama ve biçimlendirme yöntemleriyle Akademiye karşı çıkmaları, Romantizmi de bu günkü manada “Modernizmin” başlangıcı yapmıştır.

“Batı Avrupa sanatı bünyesinde romantik resim, birbirlerinden farklı teknik ve tasarımları içerirler. Genel olarak romantik resimde oylum içerisinde yer alan nesnelere, gerçek dünyada algılandıkları, gerçeği olduğu gibi betimlemek amacıyla resmedildikleri durumlarda bile, çelişkili bir durum yaratırlar. Bu nedenle, romantik resmin Rönesans resminde olduğu gibi belli kurallara bağlanmadan, gerçekliği öznel evren tasarımları açısından açıklamayı amaçladığı ileri sürülebilir. Nitekim, bu olguyu gerçekleştirirken temelde birçok ilkenin varlığını kabul ederek dış dünyanın-klasizmde olduğu gibi us'a uygun yer ve zaman anlayışına göre-tekçi (monist) ve değişmez görünümünden kaçınmıştır. Romantik resimde dış biçimlenimi, çoğulcu (çokçu-pluralist) öğretiyeye göre birbirlerinden farklı, sonsuz ve sınırsız dünyaların tasarımları olarak karşımıza çıkar.İster bir manzara isterse tarihsel bir betimleme olsun, romantik yapının kompozisyon öğeleri, aralarında çelişkili olduğu ölçüde devingen bir yapı oluşturur.” (Genç,1983:21)

Yine 19. yüzyılın ikinci yarısında bir grup ressam Akademi'nin kuralları dışında yaptıkları resimlerle dikkati çekmektedir. Gerçeklikle ilgili getirdikleri yeni yorumlar, ışığın kendi başına figür ve manzarayı bütünleyici bir güç olduğu düşüncesi, özgür fırça vuruşları ve perspektif kurallarına pek aldırma Akademi anlayışına tamamen ters olan İzlenimcilerin yeni sanat anlayışlarını belirliyordu. Bu yüzden 1873'de “Salon” (Fransız Kraliyet Akademisi üyelerinin sergilerine verilen ad) da yapılan sergiye akademimin öngördüğü anlayışa ters düştikleri gerekçesiyle alınmamışlardır. Alınmamaları bir kenara onlara takılan Empresyonistler adıyla bir anlamda dönemin eleştirmenleri tarafından alay edilmişlerdir. Fakat sonrasında görülecek olan İzlenimcilerin dünya sanat tarihinde en önemli kilometre taşlarından biri olacaktır.

Cezanne'la başlayan sonrasında Picasso'yla devam eden ve 20. yüzyılın tüm görme biçimlerini etkileyen yeni yöntemlerle resimdeki biçim sorununun çözülmesi, yine kendinden önceki tüm akademik anlayışlara karşı alınan tavırlar sonucundadır. Leger, Delaunay ve özellikle Futuristler, plastik sanatlarda yıllanmış alışkanlıkların ve geleneksel yöntemlere körü körüne bağlılığın koruyuculuğunu yapan Akademi'ye karşı çıkışları. Dada'nın ortaya çıkışıyla Akademi'ye karşı alınan tavırlar doruk noktasına ulaşmıştır. Dada kendi varoluşunu gerçekleştirirken geçmiş tüm sanat anlayışlarını yıkmayı amaçlamıştır.

Aslında tüm sanat tarihini ve onu oluşturan akımları ve hareketleri incelediğimizde, var olan her akım kendinden öncekine tepki olarak ortaya çıktığını ve ilk başlarda hepsinin tuhaf karşılandığını görüyoruz. Sonrasında görülen ise bu yeni anlayışların akademilerde yer almasıdır. Bu durum bir çelişki gibi görünse de sanatın sürekliliği bir bakıma buna bağlıdır. Yani ortaya çıkan her yeni akım öncelikle akademiye karşı bir tavır geliştirmeyi amaçlar; ancak onun bu tavrı geliştirecek olgunluğa ulaşması da yine akademi sayesinde.

Sanat eğitiminin başlıca merkezi olan akademilerin tüm sanat tarihinde görülen kuralcılığı, öncü sanatın ve sanatta ilerlemenin karşısında olan bir zihniyeti temsil eder. Bu gün bile akademiler açısından durumun değişmediğini söylersek sanırız abartmamış oluruz. Burada belki her sistemin öncelikle kendini koruma altına alması ve sürekliliğini sağlamaya çalışmasını doğal bir olgu olarak değerlendirebiliriz. Ancak teknolojinin, bilimin, ve sanatın bugün geldiği noktayı düşündüğümüzde, Akademilerin yapılarında bazı değişiklikleri yapmaları zorunluluk haline gelmiştir.

Bugün özellikle çağdaş sanat anlayışlarında ve bunların somut birer yansıması olan bienallerde ortaya çıkan durum, sanatın ve sanatçının tanımlarını kökten değiştirmiştir. Yaratı eyleminde bulunan herkes artık birer sanatçıdır. Bu anlamda herkesin sanatçı olabilme hakkı vardır. Bunun içinde herhangi bir akademiye gerek yoktur. Bienallere katılan birçok sanatçının geçmişine baktığımızda ortak olan, Akademik kökenli olmayıp başka alanlarda eğitim gördükleridir. Bunun da temel nedeninin sanatın artık bir bilgi nesnesine dönüşmesindedir. Günümüz anlayışında sanatı yalnız pratik bir eylem olarak görmek olanaksızdır. Bilgi düzeyinin sürekli ve hızlı bir şekilde artması, sanatçının farklı alanlarla olan ilgisini de zorunlu kılmıştır. Bu nedenle Akademiler devamlılıklarını sağlayabilmek için, eski kökleşmiş ve gelenekselleşmiş anlayışlarını bir tarafa bırakıp, çağın anlayışlarına uygun diiplinlerarası geçişi mümkün kılacak eğitim modelleri geliştirmelidir.

3. 1. 3. Çağdaş Sanat Hareketlerinin Sanat Eğitime Yansımaları

Özellikle 1960 sonrasında ortaya çıkan sanatsal eğilimler sanat olgusunu giderek bir düşünce olgusuna dönüştürmüş, sanat yapıtı artık üretilirken de, izlenirken de salt bir pratik eylem olmaktan çıkmıştır. Bu nedenle sanat yapıtını kavramak onunla ilgili belli bir birikimi içselleştirmeği gerektirmektedir. Birbiri ardınca gelen ve kavranması zor olan bu sanat akımları bu yolu daha da genişletmişlerdir. Tüm bunlar çağdaş sanatın artık giderek bir bilgi nesnesine dönüşmesine neden olmuştur. Bu nedenle günümüz sanat eğitiminin de pratik yanının dışında, onu destekleyen güçlü bir kuramsal tarafının olması zorunludur bizce.

Avrupa'da 1960'larda ortaya çıkan avangard sanat hareketleriyle resim ve heykel geleneğine karşı gelişen bir düşünce akımının ortaya çıktığı görülmektedir. Avrupa'da

gelişen bu yeni anlayışı fark eden ve o dönemde İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki soyut – figüratif tartışmalarının bir açmaza girdiğini düşünen Altan Gürman, Fransız 'Yeni Gerçekçilik' akımına olan yakınlığıyla, 1960'larda Pierre Resanty'nin "Sanatın Öteki Yüzü" yorumunu Türkiye'ye getirmiştir. Altan Gürman'ın çalışmalarıyla ve eğitimci kişiliği ile bir sonraki kuşağı etkilediğini söyleyebiliriz. Sanatçı, yalnızca Yeni Gerçekçilik Akımı'nın, Pop Sanat'ın, Dadacılık'ın ve Gerçeküstücülük'ün bir yorumunu sunmakla kalmamış, Duchamp'ın düşüncelerini de ülkeye tanıtmıştı. (Atakan, 1998: 13)

Türkiye'de Devlet Güzel Sanatlar Akademisi avangard sanatın oluşmasında öncü bir rol oynamıştır. 1977 – 87 yılları arasında düzenlenen "İstanbul Sanat Bayramı" çerçevesinde, iki yılda bir yapılan "Yeni Eğilimler" sergilerinin tamamen olmasa da çoğunlukla resim - heykel geleneği dışında yapılan çalışmalardan oluştuğu görülmektedir. Böylelikle Akademi kökenli sanatçıların girişimleriyle gerçekleştirilen "Yeni Eğilimler" sergileriyle, çağdaş sanat hareketlerinin, akademideki ilk yansımalarının görüldüğünü söylenilebilir.

Cumhuriyet sonrasında olduğu gibi, 1960 sonrası dönemde de avangard sanatın Türkiye'ye de tanınmasının, büyük ölçüde yurt dışında eğitim görüp yurda dönen sanatçıların çabalarıyla olduğu görülmektedir. Buna birkaç örnekle değinecek olursak; çağdaş sanat hareketlerinin Türkiye'ye taşınmasında önemli rol oynayan sanatçılarımızdan biri Füsun Onur'dur. Onur, ABD'de Maryland Sanat Enstitüsü'nde lisansüstü çalışmalarını tamamladıktan sonra yurda dönmüş ve çalışmalarında geleneksel yöntemleri bir kenara bırakarak, kalıcı olmayan malzemeler kullanmıştır. Böylelikle yaptığı çalışmalarda tüketici sanat pazarının dışında kalmayı hedeflemiştir.

Batı'da 1960'larda ortaya çıkan yeni anlayışlardan biri olan Kavramsal Sanatın ülkemizde tanıtılmasında önemli bir rol oynayan sanatçılarımızdan bir diğeri de, 1970'lerde Paris'teki eğitimini tamamlayıp yurda dönen Şükrü Aysan'dır. Aysan Türkiye'de ilk olarak, Adnan Çoker atölyesinde dersler vermiş, Sanat ve Dil Grubu'nun yayımladığı Art & Language dergisinde konuyla ilgili makaleler yazmış, düzenlediği kavramsal içerikli sergilerle de kavramsal sanatın tanınmasında önemli katkılar sağlamıştır.

1977'de Mimar Sinan Üniversitesi'nin düzenlediği "2000 Yılına Doğru Sanat Sempozyumu"nda ele alınan konular, "Sanat Tanımı Topluluğu"nun (1977) geleneksel sanat anlayışları dışında biçimciliğe alternatif arayışlar içinde olması ve özellikle Duchamp

ve Sol Le Witt'in düşüncelerine birer gönderme niteliği taşıyan çalışmaları, 80'lerle girildiğinde düzenlenen "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" ve A, B, C, D sergileri, 1987'de düzenlenmeye başlayan "Uluslararası İstanbul Bienalleri" ve buna paralel olarak belirli isimlerce düzenlenen sınırlı da olsa benzer etkinlikleri de yine çağdaş sanat oluşumlarının ülkemizde yaygınlaşmasını sağlayan oluşumlar olarak değerlendirebiliriz.

Ancak burada hemen söylemeliyiz ki ülkemizde çağdaş sanatın gelişmesi adına yapılan bu etkinlikler henüz çok da yeterli sayılamaz. Üstelik Türkiye'de genelde bu etkinlikler aracılığıyla benimsenmeye başlanan kimi yönelimlerin ise, yeterli bir alt yapı oluşturulmadığı, bu nedenle kendi içine kapalı bir yapı sunduğunu da söyleyebiliriz. Yine ülkedeki sanat eğitimi veren kurumları gözlemlediğimizde, burada görev yapan çoğu sanat eğitimcisinin güncel sanat anlayışlarına çok da yakın olmadıklarını ve hatta bu anlayışlara karşı geleneksel yöntemleri sıkı sıkıya savundukları görülmektedir. Oysa asıl görevlerinin günceli sorgulamak ve buna ilişkin bir sistematik geliştirmek olduğunu düşündüğümüz sanat eğitimcilerinin bu durumdan uzak, yalnızca geleneksele bağlı katı tutumları çağdaş anlayışların kurumlarda yeterince algılanamamasına neden olmaktadır. Bu durumun bir sonucu olarak da, sanat eğitimi alan genç sanatçı adaylarının sanattaki farklı ifade yöntemlerinden yeterince yararlanamadıkları görülmektedir. Sanat eğitimi veren kurumlarda çağdaş oluşumların yeterince yer alamamasının bir başka nedeni de sanırız, özellikle devlet üniversitelerinin yeterince özerk bir yapıda olmamalarıdır. Bu durum sınırları önceden belirlenmiş birtakım kalıpların içinden kurtulup, çağın anlayışlarına uygun daha esnek modeller yaratma isteğini engellemektedir. Başka bir neden de, özellikle eğitim fakültelerinin yeniden yapılandırılmasına ilişkin yapılan, fakat bizce sanat eğitiminin yapısına pek de uymayan yeni düzenlemelerdir. Bunlardan en önemlisi olarak gördüğümüz alan eğitiminde yapılan zaman kısıtlamaları nedeniyle bırakın güncel sanat oluşumlarının yer almasını, temel sanat eğitimi bile yeterince uygulanamamaktadır. Bu konuda güzel sanatlar fakülteleri daha şanslı görünmektedir.

Sonuç olarak, günümüzde çağdaş sanatın işleyişini incelediğimizde görülen, sanatın sınırları inanılmaz genişlemiş bir alanı ifade ettiği. Konu ve ifade yönteminde sınır tanımayan çağdaş sanatın geldiği bu noktada aslında sanatçının (özellikle genç sanatçı adaylarının) işini daha da zorlaşmış görünüyor. Bu nedenle sanatçı artık tek tek tüm alanların ortadan kalktığı bir ortamda, yeni ve deneysel üretimler gerçekleştirebilmek, kendine yeni ifade olanakları geliştirebilmek için, mümkün olduğunca geniş bir alan içerisinde olmak

zorunda. Sanat eğitimi veren kurumlarda bu duruma koşut olarak disiplinlerarası geçişe ve iletişime olanak sağlayan, çağa uygun yeni eğitim programları geliştirmelidirler.



3. 2. Uluslararası İstanbul Bienalleri'nin Plastik Sanatlar Eğitimi ile Olan İlişkisi

3. 2. 1. Bienali İzleyebilme Koşulları ve Olanakları

Bugün Türkiye’de sanat ortamının durumuna baktığımızda, sanat olgusu, yapısını oluşturan; sanatçılar, özel galeriler, az sayıda koleksiyoncu ve izleyici kitlesi, resim ve heykel müzeleri, sanat eğitimi veren fakülteler, özel sanat okulları, v.b. öğeler aracılığıyla geniş kitlelere ulaşarak yaygınlaşma sürecindedir. Ne yazık ki galerilerin, müzelerin ve sanat dergilerinin artması, sanat eleştirmenleri ve koleksiyon yapan kişilerin çoğalması gibi sanatı geliştirecek etkenler henüz yeterli olmasa da yinede ülkemizde sanat adına iyi niyetli ve önemli çalışmaların yapıldığını söyleyebiliriz. Özellikle uluslararası düzeyde yapılan bienaller birbirine uzak sanat ortamları arasındaki iletişimi güçlendirmesi ve uluslararası sanat ortamının Türkiye’ye dikkat çekmesini sağlaması açısından önemlidir. İzleyiciler ise bienalleri ve benzer özellikteki sergileri, kitlesel sanat eğitimine, ruhsal ve duygusal zenginleşmeye v.b. olanak tanıdığı için benimsemektedirler.

Bienalleri takip edip izlemek, çağdaş sanat oluşumlarını görmek bunlarla ilgili fikir sahibi olmak açısından önemlidir. Yalnız burada “görmek” ten kastedilen durum; yerinde, birebir içinde olarak, hem yapıtların, hem de ortamın sağladığı genel havayı teneffüs etmek anlamındadır. Peki bienalleri yerinde izleyip görmek neden bu kadar önemli?

Çalışmamızın başından beri hep değindiğimiz gibi, bienaller çağdaş sanat uygulamalarını ve onların temsilcileri olan sanatçıları izleyebildiğimiz, ayrıca en son teknolojik gelişmelerin sanattaki yansımalarını takip edebildiğimiz uluslararası bir etkinliktir. Bu etkinlikte yapılan video çalışmalarını (ki bazı video çalışmaları birkaç saat sürebilmektedir), ışıklı yerleştirmeleri, seyircinin direkt olarak katılmasının zorunlu olduğu performansları ancak yerinde izleyerek ve olaya bizzat katılarak daha iyi ve doğru bir şekilde algılayabilir, çalışmaların etkisini hissedebiliriz. Gerçi bienaller süresince kısıtlı da olsa televizyonda konuyla ilgili programlar düzenlenmekte ya da süreli yayınlarda çalışmalar yer almaktadır; ancak bunların birebir katılımı sağlanacak yapıtla olan iletişimi ne ölçüde karşılayabildikleri tartışılır bir durumdur.

Öyle düşünüyoruz ki, sanatsal estetiğin oluşması ve geliştirilmesi kuramsal bir takım bilgilerin yanında asıl olarak çok fazla eser ve çalışma görmekle ve bunları incelemekle mümkün olabilir. Bir başka deyişle, alanla ilgili mümkün olduğunca çok yapıt görmek, sanat eğitiminin önemli bir unsuru olmakla birlikte, genç sanatçı adaylarına yeni ufuklar açması, yeni fikirler ortaya koyabilmeleri ve deneysel bir takım çalışmalara girmeleri açısından da vazgeçilmez bir unsurdur. Hele sanat eğitiminin bir parçası olduğunu düşündüğümüz ancak ülkemizde varlığı yeterince önemsenmemiş ya da algılanamamış müzelerin, özellikle de çağdaş sanat müzelerinin olmaması, bienal ve benzeri etkinliklerin önemini bir kat daha arttırmaktadır. Bu nedenle bienallerin varlığı ve onları izleyebilme durumu son derece önemlidir kanısındayız.

Ancak genel olarak sanat eğitimiyle ilgilenenlerin (özellikle de öğrencilerin) bienalleri izleme durumuna baktığımızda, bienallerin izlenmesindeki önemi yeterince kavrayamadıklarını ya da bir takım nedenlerle bu etkinliği izleme olanağı bulamadıklarını görüyoruz. Tabii bunun bir çok nedeni olabilir kuşkusuz. Sanırım en önemli sebep, ülkenin içerisinde bulunduğu ekonomik olumsuzluğun belkide en çok öğrencileri etkiliyor olmasıdır. Bu nedenle Anadolu'nun bir çok yerinde öğrenimlerini sürdüren sanat eğitimi öğrencilerinin İstanbul'daki bu etkinlikleri yerinde görebilmeleri ancak ekonomik durumlarının böyle bir geziyi karşılayabilecek düzeyde olmasıyla mümkündür. Bu anlamda İstanbul'da eğitimini sürdüren öğrencilerin diğerlerine göre şanslı oldukları söylenebilir. Peki öğrenci tek başına böyle bir geziyi finansa edemiyorsa? Burada önemli bir görev üniversitelere düşmektedir bizce. Öğrencilerin eğitimiyle doğrudan sorumlu olan bu kurumlar kendi bünyelerinde öğrencilerine hem fiziki alt yapıyı sunmak, hem de araştırma olanaklarını en üst düzeyde vermekle yükümlüdürler. Bu bağlamda baştan beri sanat eğitimindeki öneminden bahsettiğimiz bienal ve benzeri etkinlikleri izlenebilmesi için her üniversite kendi öğrencilerine olanaklar yaratmalıdır. Üniversiteler bienali izleyebilmek için İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'yla bağlantıya geçerek ciddi anlamda bir gezi planı çıkartmalı ve toplu geziler düzenlemelidir. Üniversiteler ayrıca İKSV ile yapacakları bağlantıyla ya da kendi imkanlarını kullanarak bienal etkinliğiyle ilgili video ve fotoğraf çekimleri yaparak daha sonra incelenebilmesi ve arşiv oluşturulması için doküman toplamalıdır. Ayrıca İKSV yetkilileri ile yaptığımız görüşmede bu tip organizasyonlarda üniversitelere yardımcı olunacağı, toplu gezilerde rehber temin edilebileceği ve sergi mekanlarına serbest giriş imkanı gibi olanakların sağlanılabileceği belirtilmiştir. Yine bu tip toplu gezilerde bienal

sanatçıları ve küratörle bağlantıların kurulup söyleşi imkanlarının da oluşturulabileceği belirtilmiştir.

3. 2. 2. Genç Sanatçı Adaylarının Bienallere Katılımı

Türkiye’de bienaller sürecinde yaşananlar, sanat ortamımızda önemli oluşumlara kaynaklık etmiştir. Gerek bu süreçte ortaya çıkan ve önemli tartışmalara yol açan çeşitli kavramlarıyla, gerek bienale özenen benzer modellerle yapılan sergileriyle, gerekse genç sanatçı adaylarının daha çok bienalin etkisiyle yönelindikleri enstelasyon, video ve kavramsal içerikli yapıt üretimleriyle bienaller, sanat ortamımıza yön veren önemli bir etkinlik olma özelliği kazanmıştır. Böyle bir etkinliğe katılabilmek ise çoğu genç sanatçının hayali olmuştur. Bu nedenle bienallerle birlikte tanıştığımız küratörler genç sanatçı adaylarının umudu olmakta ve küratörle tanışabilmek ve çalışmalarını onlara gösterebilmek en büyük arzuları olmaktadır. Çünkü küratörler, uzattığı sihirli elleriyle adını sanını daha önce hiç duymadığımız genç sanatçı adaylarını biranda dünya çapında dolaşıma giren uluslararası bir sanatçı yapabilmektedirler. Böylesine bir şansı yakalamak isteyen kim bilir ne çok kişi vardır? Ne var ki bu şansı yakalama olasılığı da oldukça çok düşük görünüyor. Hele bienaller süresince gerçekleştirilen ve sanatçı seçimlerine yönelik uygulanan yöntemleri incelediğimizde genç sanatçı adayları için durumun pek de parlak olmadığı görülecektir. Çünkü bienale katılabilmenin ön koşulu öncelikle küratöre ulaşmaktır. Oysa küratörlerin genç sanatçıları bulup onlara ulaşmak konusunda ne kadar çaba gösterdikleri ise kuşkuludur. Tüm İstanbul Bienalleri’ni incelediğimizde küratörlerin yalnızca İstanbul’daki birkaç sanat eğitimi veren kurumları dolaşıp genç sanatçı adaylarıyla tanıştığını, diğer şehirlerdeki okulları ihmal ettiğini görmekteyiz. Bienallerin ülkemiz sanatının gelişmesine ve sanatçılarımızın dünyaya tanıtılmasına yönelik yapıldığını düşündüğümüzde küratörlerin yada vakıf yöneticilerinin bu tutumu pek anlayışlanamamaktadır. Yani bırakın gidip oralardaki genç sanatçılarla tanışmak bir yana, birkaç istisna haricinde proje ve dosyalarını sunmaları için davetiye ya da başvuru formu bile göndermemektedirler. Bu nedenle çoğu üniversitelerde bugüne kadarki bienallerde yer alan çalışmaların en azından bir kısmından daha nitelikli işler yapılmasına rağmen sözüne ettiğimiz nedenlerden dolayı pek de katılım sağlanamamıştır.

İncelememizde bu şansı yakalayabilenlerden birisi, 1999 yılında 6. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde düzenlenen "Tutku ve Yeni Dalga" sergisine mezuniyet projesiyle katılan Güneş Savaş'ın çalışmasının Paolo Colombo tarafından seçilip bienale taşınmasıdır. Bununla en önemli sebebi okulda düzenlenen bu serginin küratörün aynı zamanda bienali düzenleyen küratör de olmasıdır.

Bir de küratör ve bienal yöneticilerinin bienal öncesinde genç sanatçıların seçimlerine yönelik geliştirdikleri yöntemde, bienal öncesinde yine bienal modeline uygun yapılan bazı organizasyonları kendilerine referans olarak aldıkları görülmektedir. Bu nedenle özellikle Genç Etkinlik Sergileri buna iyi bir örnek oluşturmaktadır. 1. Genç Etkinlik Sergisi'nde (1995) yapıtlarını sergileyen genç sanatçılardan Hakan Akçura, Arzu Çakır, Esra Ersen ve Murat Işık'ın 4. Uluslararası İstanbul Bienali'ne, Halil Altındere, ve Ebru Özseçen'in ise 5. Uluslararası İstanbul Bienali'ne katılmaları hem bu referansı göstermekte, hem de bu sergilerin, genç sanatçılar için bienal öncesi bir prova niteliği taşıdığını göstermektedir.

3. 2. 3. Bienal Modeline Uygun Sergi Düzenleyebilme

Bugün uluslararası boyutta yapılan bienaller plastik sanatlar alanında o kadar etkili hale gelmişlerdir ki, neredeyse sanatın nasıl ve ne şekilde olacağını tayinini tek başına belirler durumdadır. Bu nedenle bienal dışında yapılan sergi organizasyonları da bienal benzeri ya da taklidi niteliği taşımaya başlamıştır. Türkiye'de özellikle 1987'de düzenlenen ilk bienalden sonra benzer etkinliklerin hızla gerçekleştirildiğini görüyoruz. Çoğunda görülen ortak özellikler ise bienal modelini esas alan bir yapı sunmalarıdır. Bu yapıyı da kısaca şöyle tanımlayabiliriz; önce bir küratör bulunacak, bu küratör sergi öncesinde bir konsept belirleyecek, sponsorları ve sergiye reklam, prestij v.s. sağlayacak özel mekanları bulacak, geniş bir sanatçı grubundan sanatçıları ve yapıtlarını seçecek ve orta ya da büyük ölçekli katılımın sağlandığı bir sergi düzenleyecek... Bienal benzeri modellerin oluşumuyla ilgili Emre Zeytinoğlu;

"Plastik sanatlara ait yapıtlar, en yaygın anlamıyla (ki bu anlam medya yoluyla Türkiye'nin her yanına ulaşabiliyor) büyük organizasyonların modellerine göndermede bulunuyor, modellerde köklerini uzun bir süredir bienallerde arıyordu. Türkiye'deki plastik sanatlar serüveninin, sürekli olarak modellere bağımlı tavrı dile getirilmiştir. Şimdiye dek bu modeller, 'dış kaynaklı biçim' tanımlamasıyla açıklanıyordu ve doğrudan bir taklit söz konusu olabilirdi.

Günümüzde durum başkadır. Buradaki taklit (çevre için) ikinci elden, bir Avrupa model/biçimin tümüyle aradan çıktığı, bienallere öykünen ulusal organizasyonların egemen olduğu bir ortamda yapılmaktadır. Artık taklit, Avrupa kökenli bir biçimde değil, onun bienalde ve büyük organizasyonlarda yer alış biçimine kayıyor.” (Zeytinoglu, 1998: 176)

açıklamasını yapmaktadır.

Son dönem sergi düzenlemelerinin genelde bienal modeliyle oluşturulması, sanki bir sonraki bienale hazırlık sergileri izlenimi uyandırmaktadır. Bienali düzenleyecek kurulun ya da küratörlerin bienal öncesinde bu tip sergileri referans alması da, bu model sergilerin oluşumunu sağlamakta ve arttırmaktadır. Tüm bu etkenler sergi modellerinin bienal modeline dönüşmesine neden olduğu gibi yapılan çalışmalarında benzerleşmesine neden olmaktadır. Bunu daha net bir şekilde görebilmek için, bienal dışında ama yine bienal modeliyle benzerlik gösteren sergilere birkaç örnekle bakmakta yarar vardır sanırım.

Bienal modeli sergilere vereceğimiz ilk örnek 1999 yılında 6. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin gerçekleştirdiği “Tutku ve Yeni Dalga” sergisidir. Küratörlüğünü Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı Hüsamettin Koçan ve 6. Bienalin küratörü Paolo Colombo yapmıştır. Sergi üniversitenin Acıbadem'deki kampüsünde gerçekleştirilmiştir.

Her yıl geleneksel halde düzenlenen mezuniyet sergilerinin 1999 yılındakine 6. Bienalin kavramı olan ‘Tutku ve Dalga’yı proje konusu olarak seçmişlerdir. Sergi düzenlemesinde Paolo Colombo'dan yardım istenmiş, Colombo'da getirdiği öneriyle serginin adını ‘Tutku ve Yeni Dalga’ olarak belirlemiştir.

Sergide ağırlıklı olarak, hazır nesne kullanımına dayalı yapıtlar, enstelasyon ve kavramsal işler yer almıştır. Serginin dikkat çekici özelliği ise, sergiye katılan öğrencilerden Güneş Savaş'ın mezuniyet projesinin Paolo Colombo tarafından bienale seçilmesidir.

Küratörlüğünü Vasıf Kortun'un yaptığı “Anı/Bellek” sergilerinde sanatçılar ‘geçmiş/şimdi’, ‘gelenek’ ve ‘tarih’ kavramlarını sorunsallaştırmışlardır. Bu bağlamda sanatçılar kişisel bellekleri ile Türkiye'nin kolektif belleğini eklemelendirerek, yeni önermeler ortaya koymuşlardır. Sergide ‘geleneksel’ i temsil eden resmin yanında ‘şimdi’ yi temsil eden hazır nesne yerleştirmeleri kullanılmıştır. Bu sergilerin ilki 1992'de İstanbul

Büyükşehir Belediyesi Taksim Galerisinde, ikincisi de 1993 tarihinde spor caddesi 50 numara, Akaretler adresinde düzenlenmiştir.

1995 yılında Gelecek Kültürü ve Sanat Vakfı, 4. İstanbul Bienalleri Kapsamında “Somut Öngörüler” sergisini Kadıköy Anarat Hıgutyun Okulu’nda düzenlemiştir.

Genç kuşak sanatçıların yaratıcılığını güçlendirmek için eğitim vermenin yanında kültür ve sanat adına uluslararası iletişimi sağlamak amacıyla kurulan vakıf, düzenlediği “Somut Öngörüler” sergisiyle de kendi kavram ve işlevlerini anlatmak için gerçekleştirmişlerdir. Almanya, Avusturya ve Türkiye’den bir ok sanatçının katıldığı serginin temel sorunsalını Beral Madra; “Modernizmi yaşamamış, onun çözülmesi ve yerine heterotopyaların oluşturduğu dağılışı yaşayan genç kuşağa, bu çözülme süreci içinde yeni alt yapılar ve yönelimler kazandırmanın yollarını da yine en iyi sanatçılar gösterecek.” (Madra’dan aktaran Bek, 2000: 83) şeklinde açıklamıştır.

Bienal modelinde düzenlenen bir başka sergi de küratörlüğünü Ali Akay’ın yaptığı “Küreselleşme (Devlet – Sefalet – Şiddet)” sergisidir. 1995’te Beyoğlu, İmam Adnan sokak’ta Devlet Han’da gerçekleştirilmiştir.

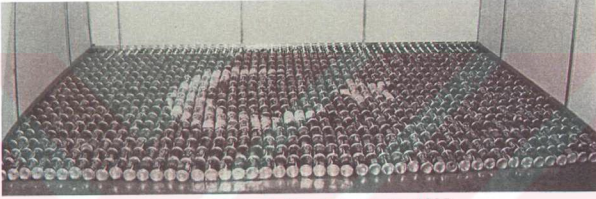
Ali Akay serginin sorunsalını şu şekilde açıklamıştır: Küreselleşme olgusu beraberinde siyasi, ekonomik ve sosyal bunalımlar getirmiş, işsizlik, enflasyon, evsizbarksızlık, mikro – milliyetçilik ciddi boyutlara ulaşmıştır. Bu durum yalnızca üçüncü dünya ülkelerini değil, tüm megapollerin sorunudur. Ayrıca, ulus – devlet sistemi yerini yatay geçişli merkezlere bırakmış, bu merkezler ‘megapol’ biçiminde örgütlenmeye ve dünya merkezleri haline gelmeye başlamıştır. Bu bunalımlı dönemde devlet, şiddet uygulayan ve şiddete maruz kalan konumundadır. Şiddet ise beraberinde sefaleti getirmektedir.

Sergiye sanatçılar çeşitli malzeme ve düzenlemeleriyle katılmışlardır. Kişisel şiddet, askeri otorite, göç ve mantar tabancalar serginin ana temasını oluşturmuştur.

Genç kuşak sanatçıların katılımıyla gerçekleştirilen önemli bir etkinlik de, “Genç Etkinlik” sergileridir. Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği’nin organize ettiği sergilerin ilki 1995 düzenlenmiştir. Bu sergilerin düzenlenmesindeki amaç, genç sanatçılar için bir zemin oluşturmak, farklı disiplinlerin birbiriyle iletişimini güçlendirmek ve sanatın üretim alanını

genişletmektedir. Bu serginin önemli özelliği yalnız 35 yaş altındaki genç sanatçıların katılabilmesi ve edebiyattan tiyatroya, resimden heykelle, videoya, enstelyasyona varıncaya kadar bir çok alanda genç sanatçılara üretimlerini göstermeleri için zemin hazırlanmasıdır.

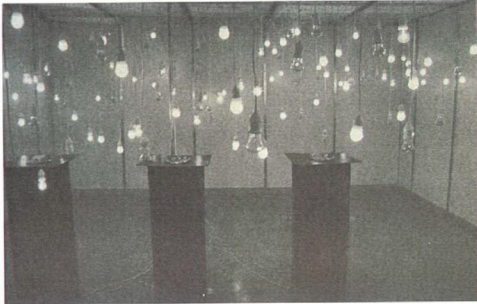
Düzenlenen ilk "Genç Etkinlik" (1995) sergisinin kavramsal teması "Sınırlar ve Ötesi" başlığını taşımaktadır. Bu konseptle gençlerin sınırlarının ne olduğu, sınırlarını nereye kadar genişletebilecekleri ve bu konuda neler gerçekleştirebilecekleri sorularına yanıt aramak istenmiştir. (Resim: 26, 27, 28)



Resim 26: Mine Pektaş, Düzenleme, 1995

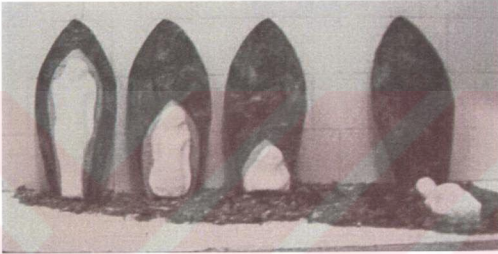


Resim 27: Devrim Altıkulaç, düzenleme, heykel, 1995



Resim 28: Alper Ulaş, düzenleme, 1995

“Yersizyurdsuzlaşma” kavramı çerçevesinde düzenlenen ikinci “Genç Etkinlik” (1996) sergisi, bugünün dünyasında insanların içlerinde barındırdıkları değişim ve belirsizlik ile süreklilik ve yerleşik duyguların çelişkili durumunu anlattığı gibi, duvarların yıkılması, küreselleşme, kent ve göç, birey – devlet ilişkileri gibi gündemde olan konuları da içermektedir. (Resim:29, 30)



Resim 29: Serkan Böncü, “Kayboluş”, heykel, 1996



Resim 30: Berrin Bağdatlı, “Neresi?”, Resim, 1996

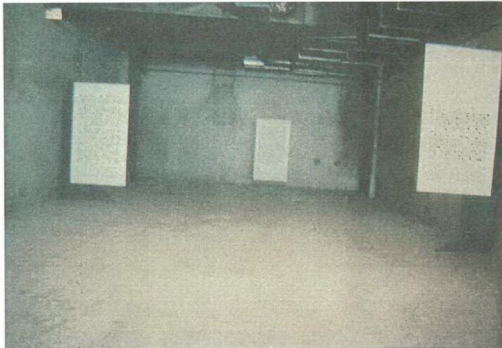
Üçüncü “Genç Etkinlik” sergisi ise “Kaos” başlığı altında 1998 yılında gerçekleştirilmiştir. Genç sanatçıların yeni bir düzen içine girmeden önceki atılımlarını, kışkırtıcılıklarını, çılgınlıklarını ve karşı çıkışlarını ele almak isteği ile bu sergi düzenlenmiştir.

1999'da yapılan "Genç etkinlik -4" için herhangi bir konsept belirlenmemiş ama genç sanatçıların, doğum-ölüm, intihar, cinsellik, gelenekler, medya gibi konuları işledikleri gözlenmiştir.

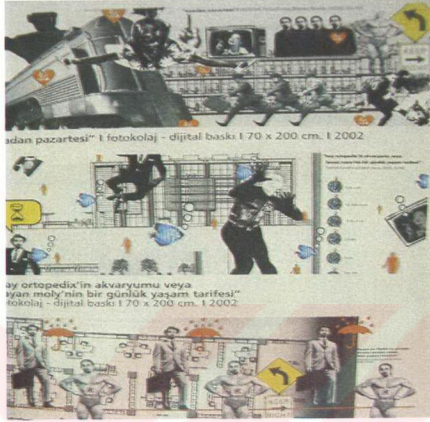
Ali Akay'ın küratörlüğünde yapılan "Gelecek Demokrasi" sergisi 2003 yılında Beyoğlu Akbank Kültür Sanat Merkezi'nde 8. Uluslararası İstanbul Bienali'ne alternatif olarak gerçekleştirilmiştir. Ali Akay *Hobbes*'un "Vatandaş" kitabından yola çıkarak çocukluk kavramını ve buna bağlı olarak da demokrasinin nerede olması gerektiğini irdelemektedir. Bu irdeleme sırasında, egemenlik, devlet, halk, sivil toplum, anarşi, iktidar, toprağa ait olma, yersizyurdsuzluk ve dışlanmışlık gibi konulara değinmektedir.

2002 yılında İzmir'de Palmiye Ahşveriş ve Eğlence Merkezinde düzenlenen "Arada Kalmak" başlıklı sergi 28 sanatçının katılımıyla gerçekleştirilmiştir. Serginin yapıma gerekçesi; "kişisel/kentsel çekişmelerin, sanat ve kamusal alanların uyumsuzluklarının, sanatçıların coğrafi sınırlar ötesi, bir araya gelme istencinin, merkezden yola çıkıp kendi yeni paylaşım alanlarını arayan sanat düşüncesinin, doğurduğu karmaşık tartışmaların arasında, izleyiciyle iletişime girmek olarak belirtilmiştir."

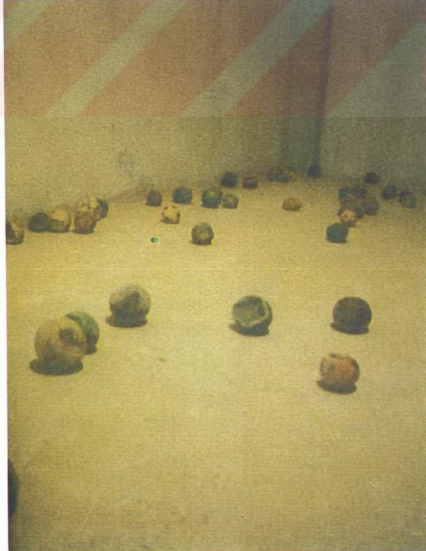
Serginin temasına ilişkin Mümtaz Sağlam; "...Tarihsel/toplumsal ve siyasal tercihlerini belirtmede, yaşamla sanat arasındaki organik ilişkilerin düzey ve şeklini tayin etmede 'kronik kararsızlıklar' içinde olan bir toplumsal yapının karakterini, 'arada kalmak' gibi bir kavram / durum ile açıklamak her zaman için doğru olacaktır..." (Sağlam, 2002: 4) açıklamasını yapmıştır. (Resim: 31, 32, 33, 34)



Resim 31: Elmas Deniz, "Bireysel Dil Projesi", tuval üzerine yağlı boya 180x100, 2001



Resim 32: Berk Sürücü, “buğün by pedro'yu gördüm onunla havadan sudan, işten güçten konuştuk”,
fotokolaj-dijital baskı, 70x200 cm, 2002



Resim 33: Selim Birsal, “Atlan Toplar”, yerleştime, 2002



Resim 34: Selda Asal, "Yastık", polyester-kağıt hamuru, 42x28x6 cm, 2002

SONUÇ

Dünyanın bir çok yerinde düzenlenen uluslararası bienaller küresel yaygınlaşma ve etkileşim süreçlerinin sanattaki yansımalarıdır. Kendini siyasal, ekonomik ve toplumsal açıdan söz konusu küresel sisteme yanıt verebilecek durumda gören ülke/kentler, küresel dünya sanatında söz sahibi olmak, kendi ülke sanatını ve sanatçısını dünya sanat ortamına taşımak gibi nedenlerle böyle bir etkinlik yapmayı amaçlamaktadır. Böylece dünyada yüzyıllardır yalnızca belli merkezlerin tekelinde olan sanat, farklı coğrafyalarda düzenlenen bienaller vasıtasıyla bir nebze de olsa çeper ülkelere doğru yayılma eğilimi göstermektedir. Yani merkezin daha önce gözardı edip yadsıdığı çeper ülkeler ve onların sanatçıları, yaptıkları çalışmalar bir anda dünya sanat ortamında gündeme gelebilmektedirler. Nitekim, 6. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında düzenlenen “Uluslararası Bienaller: Sanatın Coğrafyasını Yeniden Gözden Geçirmek mi, Kültür Turizmi mi?” konulu panelde konuşmacı olan Japon küratör Yuko Hasegawa, Japonya’da çok iyi sanatçıların olduğundan, ülkelerindeki sanat potansiyelinin oldukça yüksek seviyede olduğundan söz etmiş, ancak seslerini duyurabilmek, dünyaya bu potansiyeli tanıtılabilmek için, dışa açılmanın zorunluluk olduğunu, bienal etkinliklerinin dışa açılmada etkili bir yöntem olduğunu belirtmiştir. Dolayısıyla da diğer çeper ülkelerde olduğu gibi Türkiye’nin de bienal düzenleyenler kervanına katılması bu nedenle kaçınılmazdı.

1987’den beri İKSV tarafından düzenlenen Uluslararası İstanbul Bienalleri’nin dünya sanat ortamında edindiği yer ise hiçte azımsanamayacak kadar önemli. Gerek bienali düzenleyen ve her biri dünya sanat piyasasında kendini kanıtlamış küratörleriyle, yine bienale katılan önemli sanatçıları ve yapıtlarıyla, gerekse kullanılan tarihi mekanların ve ulusal ya da uluslararası sponsorların organizasyona kattığı prestijle İstanbul Bienalleri dünya sanat ortamındaki önemini ve başarısını kanıtlamış durumdadır. Öyle ki, bienallerle birlikte dünya sanat ortamına giren İstanbul’a artık bienal dışında da küratörler ve sanatçılar grup sergilerine katılmak için gelmeye başlamışlardır. 1998’de Rene Block ve Fulya Erdemci tarafından düzenlenen “İskorpit: Güncel Sanat Sergisi” ve 2000 yılında Paolo Colombo’nun AKM’de düzenlediği “Önrmeler Sergisi” buna örnek olarak verilebilir.

Tabi ki böylesine büyük bir organizasyon yapmak kimi zaman bir takım problemleri ve aksaklıkları da beraberinde getirirse de düzenlenecek her bienal bu aksaklıkların

giderilebilmesi için bir tecrübe oluşturmaktadır. Ayrıca bienaller süresince yapılan eleştiriler, tartışmalar, paneller, söyleşiler, v.s. hepsi sanat ortamımızın gelişmesine, olgunlaşmasına katkıda bulunmakta, bienaller çerçevesinde yapılan birtakım popüler kültür etkinlikleriyle de (sokak gösterileri, müzikli partiler, konserler v.b) halkın çağdaş sanata olan ilgisi artırılmaktadır.

Dünya sanatında ortaya çıkan bir takım kavramların, oluşumların Türkiye'deki yansımaları ve gündeme gelmesi büyük ölçüde bienallerle olmuştur. Küratöryal sistemin varlığı ve beraberinde getirdiği tartışmalar, sanat – sermaye ilişkileri, sanatın ne olduğuna ilişkin tartışmalar, çağdaş müze oluşumuna yönelik tartışmalar v.s. Sanat ortamımızda bienallerle görülmeye başlanan bu tartışmalarla aslında Türkiye yıllardır sürdürdüğü içe kapanıklılığını üzerinden atmış ve eşzamanlı olarak dünyayla aynı şeyleri tartışır olmuştur.

Bienallerle birlikte Türkiye ilk kez farklı bir sergileme yöntemiyle tanışmıştır. İlk aşamada bienal düzenleyicileri yalnızca dünya sanatına eklenmek gibi bir amacı taşıdıkları için, kendine özgü bir model oluşturmak yerine dışardan alınan hazır bir sergileme modelini uygulamayı seçmiştir. 4. Uluslararası İstanbul Bienaline kadar görülen modelde ulusal temsile yer veren pavyon modeli seçilmiş, ancak 4. Bienalin küratörü Rene Block'la beraber bu uygulamadan vazgeçilerek ülke ayrı yapılmadan, kavrama ve mekana göre işler seçilmiştir. Sonraki bienallerde de bu uygulama devam etmiştir. Tüm bunlar göz önüne alındığında ortaya çıkan durum, Türk küratörlerin, bienal modeli olarak klasik bienalleri ölçüt olarak aldığını, yabancı küratörlerin ise yeni arayışları ve önerileri sunan alternatif model oluşturma çabasında olduklarıdır. Ayrıca tarihi mekanların ve şehrin kendisinin bizzat kullanılmasını ise İstanbul Bienalleri'ni diğer bienallerden ayıran kendine özgü bir tarzı olarak değerlendirilmektedir.

Başta da değindiğimiz gibi İstanbul Bienalleri'ni Türkiye için en önemli sonucu, uluslararası düzeydeki sanatçıları ve sanatı Türkiye'deki sanat izleyicisine, sanat öğrencisine ve sanatçısına geniş bir kapsam ve karşılaştırma olanağı içinde tanıtmadır. Bienaller Türkiye'de geleneksel sergi anlayışını yıkarak, sanatın mekanı ile birlikte hatta ve hatta içinde bulunduğu kentle birlikte algılanabileceğini göstermiştir. Kendi iç yapısıyla deneysel ve yeni çalışmaların sergilenmesine imkan veren bienallerle birlikte sanat izleyicisi resim ve heykel gibi çalışmaların dışında, sınırları daha da genişlemiş bir sanatla karşılaşma ve onu tanıma imkanına bulmuştur. "Nitekim, 1995'te ilki düzenlenen Genç Etkinlik Sergileri'nde

genç sanatçı kuşağının, enstalasyon, performans, video sanatı ağırlıklı çalışmalar ortaya koyması, deneysel araştırmalara yönelmeleri, resim heykel türü sanat yapıtlarının azlığı, bienal etkinliklerinin genç sanatçılar için bir ölçüt oluşturduğu fikrini uyandırmaktadır. 1. Genç Etkinlik Sergisi'nde (1995) yapıtlarını sergileyen genç sanatçılardan Hakan Akçura, Arzu Çakır, Esra Ersen ve Murat Işık'ın 4. Uluslararası İstanbul Bienali'ne, Halil Altındere, ve Ebru Özseçen'in ise 5. Uluslararası İstanbul Bienali'ne katılmaları, bu sergilerin, genç sanatçılar için bir prova niteliği taşıdığını göstermektedir." (Bek, 2000: 190)

Bugün sanat eğitimi veren okullara baktığımızda, genç sanatçı adaylarının (konuya bireysel ilgi duyanların dışında) bienal etkinliklerini tüm yönleriyle yeterince iyi algılayamadıklarını görmekteyiz. Bu da sanırım bienal etkinliklerinin dışında sanat eğitimi veren kurumlarda konunun üzerinde yeterince durulmamasından kaynaklanmaktadır. Oysa bienalleri yalnızca İstanbul'da yapılan uluslararası bir etkinlik gibi algılanmasının dışında, asıl olarak Türk sanat ortamına ve sanat eğitimine yönelik kazanımlarını tartışarak değerlendirmek doğru bir yaklaşım olacaktır.

Bienallere katılan sanatçılarda ve onların çalışmalarında görülen en önemli ortak yön, sanatçıların çalışmalarını genelde disiplinlerarası bir yaklaşımla oluşturmaya çalıştıklarıdır. Bir başka deyişle çağdaş sanatta artık bienal özelinde olduğu gibi alanların birbirine girdiği transdisiplinler bir yaklaşım söz konusudur. Yani mühendislikten tıba, sinemadan mimariye, resimden tiyatroya felsefeye, sosyolojiye v.b. varıncaya kadar hepsi artık çağdaş sanatta biraradadır. Bu nedenle özellikle sanat eğitimi veren kurumların bienalleri her yönüyle takip etmesi, sanattaki yeni anlayışların kavraması ve bu oluşumlara ayak uydurması açısından önemlidir. Ayrıca da oluşturulacak yeni sanat eğitimi programlarında da disiplinlerarası bir yaklaşım gösterilmesini zorunlu kılmaktadır. Bu bağlamda incelememizde Türkiye'de yalnızca Sabancı Üniversitesi'nde rastladığımız eğitim modelinin doğru bir model olduğunu düşünmekteyiz. Bu modelde; ileri uzmanlık bir yana daha lisans eğitimi düzeyinde sanat eğitimi almak isteyen öğrencilerin son derece yoğun bir başlangıç döneminden geçtiklerini görüyoruz. Çünkü, bu okulda öğrenciler sadece fakülteleri seçiyor ve ilk iki yılı ister sosyal bilimler, isterse mühendislik fakültesine girmiş olsunlar ortak okuyorlar. Asıl mezuniyet programlarını ikinci yılın sonunda seçiyorlar. Dolayısıyla sanat eğitimi almak isteyen öğrencilerde belli formasyon kazandıktan sonra eğitime başlıyor. Ayrıca bu program içinde farklı kulvarlara yönelmeleri de mümkün. Aynı şey ileri uzmanlık eğitimi alanlar için de söz konusu. Çok farklı disiplinlerden öğrenciler kuramsal ve pratik

derslerden sonra eğitimlerini tamamlıyor ve o aşamada diledikleri gibi kuramsal veya pratik bir tercihte bulunabiliyorlar. Böyle bir modelin, öğrencilere geniş bir özgürlük olanağı ve zenginlik kazandıran son derece önemli bir olgu olduğunu düşünüyoruz. Nitekim yurt dışında özellikle ABD ve İngiltere'deki lisans ve ileri uzmanlık eğitiminin de bu modelle işlediğini görüyoruz.

Bir de disiplinlerin ortadan kalktığı, neredeyse yalnızca kavramlar düzeyinde oluşan günümüz sanatında akla gelebilecek her türlü yöntemin kullanıldığını düşündüğümüzde de, salt desen sınavı yaparak sanatçı adaylarını belirlemenin pek de doğru bir yöntem olmadığını söyleyebiliriz. Bu nedenle fakülte giriş sınavlarında genç sanatçı adaylarının desen çizme becerilerinin ölçülmesinin yanında, asıl olarak yaratıcılıklarının sınanmasına yönelik bir sınav yöntemi geliştirilmelidir. Birebir görüşmelerin ve yaratıcılığı sınavan birtakım test uygulamalarının da sınav yönetmeliği içinde yer almasının istenen özellikteki kişilerin seçilmesinde uygun bir yöntem olacağını düşünmekteyiz.

Sonuç olarak 1987'den beri düzenlenen Uluslararası İstanbul Bienalleri, Türk sanatının ve sanatçısının çağdaş dünya sanatı içinde yer edinmesi açısından önemli bir etkinliktir. Ancak bienalleri Türkiye'de sanatın gelişmesi için tek çözüm olarak da değerlendirmemek gerekir. Ülke sanatını daha ileriye taşıyabilmek için sanat ortamının bütününe oluşturan, sanat dergilerinin, müzelerin, galerilerin, sanatçıların, sanat yazarların, özel veya resmi sanat eğitimi kurumlarının hep birlikte çalışması ve çağa uygun yaklaşımlar göstermesi zorunludur. Sanatın topyekün bir kültür işi olduğunu kabul ettiğimizde yalnızca bireysel yada birkaç özel kurumun çabalarıyla ülke sanatının gelişmesi beklenemez. Bu nedenle yalnız sanatla ilgili kurumların çağdaşlaşmasının yanında ülke insanının da genel sanat kültürünün oluşturulması ve estetik beğeni düzeylerinin yükseltilmesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- AKAY, Ali**
2001 “Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali”, İstanbul: Bağlam Yayınları, [29]
- 1998 “Yakup Toplantısı-3”, **TOPLUMBİLİM**, İstanbul: Bağlam Yayınları, Sayı 8, [198-199]
- ALPTEKİN, Hüseyin**
1998 “Berlin/ Berlin: 1. Berlin Bienali **ARREDAMENTO DEKORASYON**,100+9, [120-124]
- ALTINDERE, Halil**
1999 “Paolo Colombo ile Söyleşi” Halil Altındere, **art-ist Güncel Sanat Seçkisi-2**, [10]
- ANONİM**
1989 “Söz Bienal Yetkililerinde”, **MİLLİYET GAZETESİ**, 28 Eylül, [10]
- 1995a “4. Uluslararası İstanbul Bienali: Orien/tation Ya da Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü”, **MİLLİYET SANAT** 370, Ekim [4-7]
- 1995b “Vasıf Kortun’laFaks-söyleşi”, **ARREDAMENTO DEKORASYON**, Sayı 76, [111]
- 1987 **1. ULUSLAR ARASI ÇAĞDAŞ SANATLAR SERGİSİ**, İKSV’nin yayınladığı katalog, [21-22]
- ARAS, Funda A.**
2001 “Azizim, neydi o eski bienaller ...”, **SKAKA**, Sayı 5, İstanbul: Artist Yayınları, [28-29]
- ATAGÖK, Tomur**
1998 “İstanbul Bianelinin ardından”, **TOPLUMBİLİM**, Sayı 8, İstanbul Bağlam Yayınları, [182]
- ATAKAN, Nancy**
1998 “**ARAYIŞLAR – Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar**”, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, [13]

- BAYKAM, Bedri**
2001 “Robert Morgan’la Söyleşi”, **SKALA**, Sayı 7, İstanbul: Artist Yayınları, [12-13].
- BAYKAM, Sibel**
2001 “Yuko Hasegawa ile söyleşi”, **SKALA**, Sayı 5, İstanbul: Artist Yayınları, [19]
- BAYKAM, Sibel**
2001 “Küratörlüğü Bir Fetiş Haline Getirmemek Lazım” **SKALA**, Sayı 6, İstanbul: Artist Yayınları, [36]
- BEK, Güler**
2000 “**Bienal Etkinlikleri ve Türk Sanat Ortamındaki Etkileri**” Hacettepe Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, 2000, [60-61-83 91-190]
- COLOMBO, Paolo**
1999 **6. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, İstanbul: İKSV, [14]
- ÇAĞDAŞ, Hami**
2003 “Sekizinci Uluslararası İstanbul Bienali ‘Şiirsel Adalet Arayanlar İstanbulda Buluşuyor’”, **Hürriyet Gösteri**, Sayı:251, [33]
- ÇALIKOĞLU, Levent**
2001 **SKALA**, Sayı 5, İstanbul: Artist Yayınları, [20-21]
- 2003 “Şiirle Adalet Arasına Sıkışmış Bir Sergi Güncesi”, **Hürriyet Gösteri**, Sayı:252, [67]
- ÇOKER, Adnan**
2001 **SKALA**, Sayı 5, İstanbul: Artist Yayınları, [25]
- ECZACIBAŞI, Nejat**
1987 “Neden İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri?”, **1. ULUSLARARASI ÇAĞDAŞ SANAT SERGİLERİ KATALOĞU**, [8]

- GENÇ, Adem**
1983 “DADA”, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Doktora Tezi, [12-21]
- GOMBRICH, E. H.**
1992 “SANATIN ÖYKÜSÜ”, İstanbul:Remzi Kitapevi
- GÜN, Aydın**
1989 “Karanlığı Delmek”, 2. ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ KATALOĞU, İstanbul: İKSV, [14]
- KARAMUSTAFA, Gülsün**
2001 SKALA, Sayı 5 İstanbul: Artist Yayınları, [22-23].
- KORTUN, Vasıf**
1991 “1992 İstanbul Bienali’ne Doğru”, HÜRRİYET GÖSTERİ, Sayı 133, [60-61]
- MADRA, Beral**
1993 “Kültürel Konumumuz ve İstanbul Bienali”, HÜRRİYET GÖSTERİ, Sayı 147, [60-62]
- 2003 “İki Yılda Bir Sanat” Bienal Yazıları 1987 – 2003”, Norgunk Yayıncılık 2003, [14-31-116-123-124]
- MARTİNEZ, Rosa**
1997 “Yaşam, Güzellik, Çeviriler, Aktarımlar ve diğer güçlükler”, SANAT ÇEVRESİ, Sayı 228, Ekim, [16-19]
- 1999 “Looking For a place”, Carlos Basualdo art-ist Güncel Sanat Seçkisi-2, [40]
- ÖZER, Denizhan**
2001 “Venedik’ten İstanbul’a Bienal Manzaraları”, SKALA Sayı.7 İstanbul: Artist Yayınları, [20]

- ÖZGÜR, Ferhat**
2001 “ ‘Kaçış’ 1. Uluslararası Tiran Bienali”, **SKALA** Sayı:7 İstanbul: Artist Yayınları, [24-27]
- SAĞLAM, Mümtaz**
2002 “Arada (orada) kalmak”, **ARADA KALMAK GÜNCEL SANAT SERGİSİ KATALOĞU**, 1-15 Mart, [4-5]
- SAN, İnci**
2003 “Sanat Eğitimi Kuramları”, Ankara: Ütopya Yayınları, [17]
- SOYSAL, Ahmet**
1995 “Dil ve Yer”, **4. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, [61-63]
- SÖNMEZ Necmi**
1996 “Bienaller Öldü, Yaşasın Manifesta!”, **Cumhuriyet Gazetesi** 24 Haziran 1996
- ŞİMŞEK, Mukadder**
2001 **7. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, [159]
- TANSUĞ Sezer**
1999 “Çağdaş Türk Sanatı”, Remzi Kitabevi, İstanbul, [51]
- ÜSTÜNİPEK Mehmet**
1999 “Sanat Eğitime Dair Zaman Dizinsel Bir Notlama”, **ÇEKİRDEK SANAT** Sayı:2 İstanbul
- YÜKSEL, Nilgün**
2001 “‘Çağdaş Mitler’ 7. Uluslararası İstanbul Bienali Küratörü Yuko Hasegawa ile bir görüşme”, **TÜRKİYE’DE SANAT**, Sayı:50, [24-25-27]
- ZEYTİNOĞLU, Emre**
1998 “İstanbul Bienalleri Üzerine”, **TOPLUMBİLİM**, İstanbul: Bağlam Yayınları, Sayı 8, [176]

İNTERNET KAYNAKÇASI

KORTUN, Vasıf, <<http://www.geocities.com/guncelsanat/vk.html>>
(son ulaşım: 11 Mart 2004)

MADRA, Beral, “Bir Söyleşi-30 Kasım 2003”
<<http://www.btmadra.com/bir%20soylesi.htm> >
(son ulaşım: 8 Mart 2004)

MADRA, Beral, “Bir Söyleşi-24 Eylül 2003”
< <http://www.btmadra.com/bir%20soylesi.htm> >
(son ulaşım:13 Mart 2004)

YOLCU, Enver, “Türkiye’de Sanat Eğitiminin Tarihçesi” 2000
<<http://geocities.com/SoHo/Easel/2780/eğitim/tarihce.html>>
(son ulaşım:02 Mayıs2004)

E. Oktay DEĞİRMENCİ :

1976 yılında Erzurum'da doğdu. 1994 - 96 yılları arasında Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümüne devam etti. 1996 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Resim-iş Eğitimi Bölümü'ne kayıt yaptırdı ve 2000 yılında bu bölümden mezun oldu. Aynı yıl Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Ana Bilim Dalı'nda yüksek lisans programına girdi. Yine aynı yıl Milli Eğitime bağlı Menderes Mualla Nusret Sezel İlköğretim Okulu'nda resim öğretmeni olarak göreve başladı ve halen bu görevine devam etmektedir. Halen sanatsal çalışmalarına devam eden E. Oktay Değirmenci kişisel ve karma sergilerde resimlerini sergilemektedir.

