

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

Sanatta Yeterlik Tezi

KAMUSAL VE KURGUSAL ANLATILARIN MEKÂNI
56. VENEDİK BİENALİ'NİN
TARİHSEL MATERYALİST PERSPEKTİFTEN BİR OKUMASI

Hazırlayan

Kerem GÜMAN

Danışman

Prof. Mümtaz SAĞLAM

İzmir / 2017

YEMİN METNİ

Resim ASD Sanatta Yeterlik Programı tezi olarak sunduğum “Kamusal ve Kurgusal Anlatıların Mekânı 56. Venedik Bienali'nin Tarihsel Materyalist Perspektiften Bir Okuması” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih
... / ... / ...

Adı SOYADI
İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre Resim ASD Sanatta Yeterlik öğrencisi Kerem Güman'ın "Kamusal ve Kurgusal Anlatıların Mekânı 56. Venedik Bienali'nin Tarihsel Materyalist Perspektiften Bir Okuması" konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÖZET

56. Venedik Bienali ile post-sömürgeci yaklaşımda, Walter Benjamin'i ve tarihselcilik hakkındaki düşüncelerini, Marx felsefesi ışığında tartışmaya açan küratör Okwui Enwezor, bienal kavramı ve çağdaş sanat ile ilişkisi bakımından bir mihenk taşı niteliğindedir. Eserinin günümüz sanat dünyasını şekillendiren sıcak gündemin tam kalbinde yer alması bakımından büyük tartışmalar yaratmış olması da şaşırtıcı değildir. Açtığı bu kamusal tartışma alanında uluslar ötesi kimliğe sahip sanatçı ve küratörler eşliğinde adeta akademik bir kuruma dönüşen Bienal, bilgi üretimine dönük bir fabrika niteliğindedir. Bu yeni sanatsal bilgi formunu, geçmişin şimdiki zamanda varolan karşılığı üzerinden sorgulayan; çetrefilli düzeneklerle tuzağa düşüren, ilişkisel yöntemlerle dokuyarak, sinir ağlarına nüfuz eden bir virüs gibi, yayılmacı özelliklerle donatan ve “Dünyanın Tüm Gelecekleri”ne karşı meydan okuyan bir ustalıkta vermektedir. Tarih Meleği personifikasyonunda küratör, tüm yaşanan felaketlerin sorumluluğunu cesurca üstlenir ve bize, onaramadığı geçmişin tüm gerçekliği ile her açıdan büyük bir analitik portresini sunar; pedagojik yöntemlerle, geleceğin tüm olasılıklarına karşı, her an hafızada canlanabilmesine olanak verecek bir sorumluluk düzeyinde, geçmişin tükenmez kaynağına açık olmayı öğretir.

Bienallerin, çağın sosyo-ekonomik ve politik değişimlerinden adeta borsa gibi etkilenecek dönüşen yapısı, yol açtığı alanlar ve olanaklar ile çok yönlü etkileşimleri, sanatın diğer alanlarından ayrı düşünülemez niteliktedir. Modern dönemin içinden doğan bu kurum, dönemin düşünüş tarzında zaman zaman belirleyici roledir. Venedik Bienali de alanında bir ilk olması dolayısıyla günümüze kadar tamamen değişen ya da hep aynı kalan öğeleri ile bir marka değeri taşımaktadır. Geçmişten bugüne sayısız esere ev sahipliği yapmış olan bu anlatı mekânı, kurgusallığı bir ütopyadan alarak gerçeğin merkezine konuşlar.

ABSTRACT

With the 56th Bienalle, Okwui Enwezor has become a milestone in the biennial concept and its relationship with the contemporary art, igniting a discussion about Walter Benjamin and his historical materialist ideas in the context of Marxist philosophy, in a post-colonial approach. It is not surprising that his work situated at the core of the contemporary artworld being altered by the urgent agenda has caused a series of ironclad arguments. The Biennale transformed under his new public space of debate that he created for this edition has become an academic institution with the help of the international artists and curators, gaining a position as a factory of knowledge production. He has given this new form of artistic knowledge by questioning the impact of the past on the present, setting us up with complicated entrapments, weaving it with a relational process as a virus penetrating into the nervous system with all its contagious power, with an ingenuity in challenging “All the World’s Futures”. As a personification of the Angel of History, the curator assumes all the calamity by giving us a portrait of the past he had failed to restore. He advises us to be always aware of the relentless roots of the past in a state of responsibility keen to all the possibilities of future by using pedagogical methods.

Its relationship with the positions and fields of its own creation and evolving under the contemporary socio-economic and political changes are the very characteristics of the biennials that cannot be separated from the other practices of art. Born into the modern era, they played a crucial role in designating the fashion of thought of the period from time to time. The Venice Biennale therefore is a brand for it is the very first biennial that has survived to this day with all its traditional and transmuted elements. This narrative space which brings the theoretical detached from a utopia and puts it into the center of the truth itself, has been a home to the numerous works of art.

ÖNSÖZ

Bu tezin kapsamını belirleyen etmenlerden ilki 2013 yılında tamamladığım yüksek lisans tezimde portre resimleri bağlamında Çin güncel sanatını örnekleriyle tartışırken edinmiş olduğum bilgiler ışığında sanat ve piyasa ilişkileri ve büyük güncel sanat sergilerini bizzat yerinde inceleme isteği duymuş olmamdır. Araştırmalarım sonucu ikinci en eski sanat bienali kurumu olarak São Paulo Bienali hakkında kapsamlı bilgi edinmiş ve yazmak üzere notlar hazırlamış olmama rağmen yerinde incelemek üzere seyahat ile ilgili yaşadığım sorunlar neticesinde danışmanım, değerli hocam Prof. Mümtaz Sağlam'ın da tavsiyesi ile Venedik Bienali'ne odaklandım.

Değişiklik teklifini vermemin ardından birkaç gün sonra Venedik'te 56. Bienal süresince School for Curatorial Studies, Venice uluslararası yaz okulu başvurularının başladığı haberini almamı takiben iki ay süren bir hazırlık süresince oluşturduğum başvuru dosyasının kabulü ile 8 Haziran-30 Eylül 2015 arasında bizzat Venedik'te bulunmamı sağlayacak olan küratörlük programına kabul edildim. İKSV'nin Venedik Pavyonu için stajyer kadrosuna eş zamanlı yaptığım başvuru, tüm kadroların önceden belirlenmiş oluşu nedeniyle kabul edilmediğinden bu seçeneği değerlendirerek, yaz süresince, eski Slovenya Pavyonu küratörü Aurora Fonda başkanlığında aldığım zengin küratörlük programı süresince 56. Bienal'i yerinde inceleme fırsatına eriştim.

Program kapsamında dünyanın ilk grafik bienalinin bir edisyonu olan 31. Ljubljana Grafik Bienali'nin basın ön izlemesine katılıp; küratörü Serpentine Galeri'nin eski küratörü olan Nicola Lees, ABD Venedik Pavyonu Proje Menajeri Chiara Barbieri, Harald Szeeman'ın yardımcı küratörlüğünü (1998-99) yapmış olan IUAV Üniversitesi öğretim üyesi Agnes Kohlmeyer, doktora tezini Walter Benjamin ve Pasajlar'ı üzerine yapmış Sandro Pignotti gibi pek çok yerel ve uluslararası tanınmış isimden aldığım dersler sonucu en büyük iki Fluxus koleksiyonundan birine ev sahipliği yapan ve Fluxus'un önde gelen sanatçıları ile o dönem yakın arkadaşlıkları olan Luigi Bonotto'nun koleksiyonuna erişim ile gerçekleştirilen bir serginin eş küratörlüğünü yapmanın yanı sıra aralarında Antonio Negri gibi çeşitli değerli düşünür, sanatçı ve küratörlerin de katıldığı,

56. Bienal bünyesinde gerçekleşen bir etkinlik olan Creative Time Zirvesi'ne izleyici ve tartışmacı olarak yer alışımin kazandırdığı deneyimler oldukça yoğun ve doyurucu oldu.

Bu gibi edindiğim görgü ve becerilerin yardımıyla ve kurs süresince aldığımız Bienal tarihi ile ilgili ders notları ve önceden hazırlanıp sunmak üzere Bienal pavyonlarını grupça ziyaretlerimizde edindiğimiz izlenim ve bunlar üzerinden geliştirdiğimiz düşüncelere dayanarak güncel sanatın bir kesitini de sunan bu çalışmayı oluşturmam mümkün oldu. Özellikle küratöryal konseptine kaynak oluşturan Walter Benjamin, Karl Marx gibi çeşitli toplumbilimci, edebiyatçı ve düşünürlerle farklı bir açıdan bakışı olanaklı kılacak şekilde buluşmamı sağlaması bakımından oldukça aydınlatıcı olan bu edisyon, bu çalışmada sunulan görseller itibarı ile güncel diyalektik imge arayışlarının da bir özeti niteliğindedir. Estetik teorinin felsefî yorumlarına olanak vermek üzere, özgürleştirici ve demokratik bir keyfilikte, tümüyle olumlanmak üzere değil; eleştirel bir yaklaşım¹ yolu izlenerek yapılan analizler sonucu seçilen sanatçılardan hareketle oluşturulan bu çalışma, oldukça özel bir alana yoğunlaşmıştır. Ve bu çalışma eski ve kurumsallaşmış olan bir bienalin, 115 gün boyunca aynı atmosfer solunarak, yerinde incelenmesi ile ulaşılan bir deneyimin ürünüdür. Her gün Cannaregio'dan San Marco'ya yapılan bazen mecburi; çoğu zaman tercihi yürüyüşler, ya da tıklım tıklım vaporettoardan gündelik yaşamın içinde bir flâneur edasıyla, bir yandan eski konservatuvar binasında alınan küratörlük eğitiminin, bir ulusal pavyon ile aynı mekânı paylaşarak edinilmesi sonucu iç içe geçmiş bir şahsiliğe de sahiptir.

Bu yönüyle ana metin henüz oluşmadan, başlangıçta önce imgelerin bir güncel bir okuması yapılmış: Ülke pavyonlarının sergileme tercihleri doğrultusunda, çeşitli sanatçı örnekleri ve sergi düzenlemelerinin sunduğu veriler doğrultusunda Benjamin'in tarih felsefesi üzerine tezlerinden faydalanılarak, Bienal'in küratöryal konseptine paralel bir tersten okuma sonucu günümüz sanatının bir portresi çizilmiştir. Ardından takiben kamusal alan tanımlamalarına görsel açıklamalar getirilerek Bienal'in sınırlarında böyle bir olgunun ne kadar mümkün olabileceği sorusuna cevap aranmıştır. Sonuç olarak tüm

¹ Söz konusu tanımlamalar Walter Benjamin'in "Pasaajlar" adlı çalışması için Susan Buck-Morss'a aittir (Buck-Morss, 2010, s. 72).

metin Benjamin'in montaj fikri çerçevesinde bölümler arası bir düzenlemeyle kronolojik düşünce akışı kesintiye uğratarak, imgesel konstellasyonların kılavuzluğunda genel bir çağdaş sanat okuması yapılmıştır. Böylelikle Ulus Baker'in de doktora tezine adını veren: "Kanaatlerden İmajlara" doğru bir akış sağlanmıştır.

Psikoloji, sosyoloji bilimleri ile güncel sanat etkinlikleri hakkında bilgi verirken kronolojik bir sıra takip edilmeden kurulan bağlantılar daha çok birbiriyle ilintili olduğu düşünülen tezler arasındadır.

Ayrıca araştırma sırasında okunan kaynakların genellikle yabancı dilde oluşundan dolayı bu kaynaklardan yapılan alıntılarının tüm çevirileri tezin yazarına aittir.

Bu çalışmayı hazırladığım süreç içerisinde bana yardımcı olan, tez danışmanım olmasından onur duyduğum Prof. Mümtaz SAĞLAM'a, program süresince düşünce ve bilgilerinden faydalandığım değerli hocalarım Prof. Gülay YAŞAYANLAR SAĞLAM'a, Doç. Dr. A. Feyzi KORUR'a, Yrd. Doç. Ramazan BAYRAKOĞLU'na, Yrd. Doç. Borga KANTÜRK'e, Araş. Gör. Özgür ÖZKAN'a, Araş. Gör. Şerife Aslan YAVAŞCA'ya, Araş. Gör. Mert YAVAŞCA'ya, akıl hocalarım Bikem GÜMAN ve Önder GÜMAN'a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK.....	ii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	ix
GÖRSELLERİN LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

GÜNCEL SANATIN BELİRLEDİĞİ VE BELİRLENDİĞİ BİR ALAN OLARAK BİENAL KÜLTÜRÜ	6
1.1 Venedik Şehri Uluslararası Sanat Sergisi.....	6
1.1.1 Alternatif Arayışlar: Bevilacqua La Masa Vakfı	11
1.1.2 Büyük Savaş Sonrası Bienal	12
1.1.3 Amerikan Pop Sanatı'nın Bienal Çıkartması.....	16
1.1.4 1968 ve Sonrası.....	17
1.1.5 Bir Dönüm Noktası: 100. Bienal'in Yol Açtığı Reformlar Dönemi	21

2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATIN NESNESİ: SÖYLEMSEL VE SOSYAL OLAN	25
2.1 Küratöryal Seçki Bağlamında Nesnenin Dönüşümü	25
2.1.1 Söylemin Dönüştürdüğü Bir Biçimsellik: Anlatımın Nesnesi.....	26
2.1.2 Kavramsal Tarihin Tanımında Sanat Nesnesi.....	28
2.2 Post-fordist Dönemde Bienal Kültürü.....	31
2.2.1 Hazır Duygulanımlar Borsası	34
2.2.2 Venedik Bienal'inin Kültürel Reformasyonu	36

3. BÖLÜM

KURGUSAL BİR KAMU ALANI OLARAK İDEALİZASYONLAR DÜNYASI	41
3.1 Zahidane Yüceleşme	41

3.1.1 Monotetik İmgeler Konstellasyonundan Bir Kesit	45
3.1.2 Hızla Giden Bir Trende Çekilen El Freni: 55. Bienal'de Walter Benjamin	50
3.2 Tarihsel bir Gerçekleştirme: Fikirten Somuta.....	54
3.2.1 Kapital'i "Okumak"	54
3.2.2 Buharlaşan Sınırlardan Geriye Kalan: Ulusötesi Paradigmada Bienal	57
3.3 Piyasa-Bienal-Sanatçı İlişkilerinde Değişim Değeri Üzerinden bir Okuma	62
3.3.1 Diyalektik Materyalizm.....	63
3.3.2 Bienalin Tüm Vadeli İşlemleri.....	65
3.4 Gösteri Kültürü ve Bienal.....	70
3.4.1 Fetiş bir Nesne: Altın Aslan.....	71
3.4.2 Tanıtım ve Kaynak Geliştirme	73
3.4.3 Eğlencenin Aurası	76
3.5 Sanat Dünyasının Büyük Bedenleri	79
3.5.1 Nümerik bir Analiz.....	79

4. BÖLÜM

TARİHSEL BİLİŞ VE OLGULAR ÜZERİNE DÜŞÜNME PRATİKLERİ	85
4.1 Slogan, Ütopya ve Kurgusal Realizm: Çürüyen İdealler Dünyasına Giriş	86
4.2 Belirleyen ve Belirlenen Bir Unsur: Kimlik.....	97
4.3 Disiplinlerarası Üretim Biçimleri Bağlamında Yeni Kurgular.....	105
4.4 Şimdiki Zamanın Bir Aşırı Yorumu Olarak Distopya	109
4.5 İssız ve Soyut: Öngörülemeyen İhtimaller	113
SONUÇ.....	119
KAYNAKÇA.....	122

GÖRSELLERİN LİSTESİ

<i>Sayı</i>	<i>Sayfa</i>
1. https://www.flickr.com/photos/dalbera/15178204723/	9
2. © Kerem Güman (11.08.2015)	10
3. http://artguide.com/uploads/ckeditor/pictures/1809/content_06_hitler_biennale.jpg	15
4. http://www.labiennale.org/en/biennale/photocenter/biennale2.html?back=true 17	
5. http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2011/12/gn.jpg	18
6. http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2013/07/Venezia-le-proteste-del-1968.jpg	18
7. http://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/photo460	21
8. http://vulcanostatale.it/wp-content/uploads/2015/10/Img.1-1024x682.jpg	29
9. © Kerem Güman (11.08.2015)	30
10. © Kerem Güman (28.07.2015)	31
11. © Kerem Güman (11.08.2015)	33
12. https://bezalel.secured.co.il/zope/home/en/1252746792/cover_he.jpg?display=	34
13. © Kerem Güman (08.08.2015)	38
14. © Kerem Güman (25.07.2015)	46
15. © Kerem Güman (25.07.2015)	47
16. © Kerem Güman (04.07.2015)	48
17. https://socialhistory.org/en/collections/itineraries-kapital	51
18. http://4.bp.blogspot.com/-O1j_LCbDw0E/UdGrnJ3078I/AAAAAAAAUuo/-79jDMAN81Q/s640/DSC07490.jpg	51
19. https://artsation.com/images/bispodorosario_biennale_sk_0.jpg	52
20. © Kerem Güman (04.07.2015)	55
21. http://www.artplay.gr/wp-content/uploads/2015/07/%CE%93%CE%95%CE%A1%CE%9C%CE%91%CE%9D%CE%9F%CE%99-1.jpg	57
22. © Kerem Güman (08.08.2015)	59
23. © Kerem Güman (08.08.2015)	60

24. © Kerem Güman (12.08.2015)	61
25. © Kerem Güman (08.08.2015)	64
26. http://www.zeroundiciu.it/wp-content/uploads/2013/11/2000_Massimilano-Fuksas_Less-aesthetics-more-ethics.jpg	65
27. © Kerem Güman (13.07.2015)	69
28. © Kerem Güman (28.07.2015)	71
29. http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2011/11/107.jpg	71
30. © Kerem Güman (18.08.2015)	75
31. © Kerem Güman (08.08.2015)	76
32. http://www.flashartonline.it/app/uploads/2015/10/AC_8716_pascali-720x708.jpg	78
33. © Kerem Güman (11.08.2015)	82
34. http://departmentofeagles.org/2014/interview-with-armando-lulaj/	87
35. http://departmentofeagles.org/2014/interview-with-armando-lulaj/	88
36. http://departmentofeagles.org/2014/interview-with-armando-lulaj/	89
37. © Kerem Güman (11.08.2015)	90
38. http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2015/04/Dainius-Li%C5%A1kevi%C4%8Dius.-A-cross.-The-object-is-built-out-of-seven-Soviet-period-rolls-of-Svema-...-2010-photographer-Arturas-Valiauga-%C2%A9-courtesy-of-the-artist.jpg	91
39. http://www.15min.lt/images/photos/625801/big/exposition-overview-55714d4691438.jpg	92
40. http://www.museo.lt/wp-content/uploads/2014/10/paviljono-fasadas-sauleta1.jpg	93
41. http://croatianpavilion.damirocko.com/	94
42. http://croatianpavilion.damirocko.com/	96
43. http://croatianpavilion.damirocko.com/	96
44. https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jan/21/danh-vo-marian-goodman-gallery-review-encounter#img-2	99
45. http://artsworld-1278.kxcdn.com/wp-content/uploads/2015/12/We_The_People.jpg	101

46. © Kerem Güman (12.08.2015)	101
47. http://www.museo.lt/en/pavilion/press/	103
48. http://www.museo.lt/en/pavilion/press/	103
49. http://www.museo.lt/en/pavilion/press/	104
50. http://www.museo.lt/en/pavilion/press/	104
51. http://www.museo.lt/en/pavilion/press/	105
52. http://lowereast.dk/wp-content/uploads/2015/11/9-6-de-img_3101.jpg	108
53. http://sfaq.us/2016/06/hito-steyerl-factory-of-the-sun/	109
54. http://art.daimler.com/media/La-Town_13-White-Street.jpg	112
55. © Kerem Güman (25.07.2015)	113
56. https://www.mondriaanfonds.nl/en/press-2015/	114
57. © Kerem Güman (04.07.2015)	115
58. https://www.mondriaanfonds.nl/en/press-2015/	116
59. https://www.mondriaanfonds.nl/en/press-2015/	116
60. http://u-in-u.com/fileadmin/media/images/biennials/venice/2015/countries/uruguay/02/2694485-1-eng-GB/02.jpg	118

GİRİŞ

“Sanat ile hayatın arasındaki sınırların ortadan kaldırılması” der Boris Groys, “...Sanatın hayata dahil edilmesi değil; hayatın radikal müzeleşmesidir.” (Groys, 2016) Bütünsel bir biyoiktidara ancak böyle ulaşılabilir ona göre. Yalnız böyle bir ortamda demokrasi söz konusu olamaz diye ekler. Günümüz sanatında da böyle bir bütünselleşme, tüm dünya olma, temsili yerine kendisi olma iddialarına sıklıkla rastlarız.

Venedik Bienali, sanat bienali fikrinin de ortaya çıkışıyla eşzamanlı bu kurumsallaşmış etkinlik, bulunduğu şehirle beraber adeta bir laboratuvar niteliğindedir. Tıpkı Rialto² gibi, dünyanın tüm vadeli işlemleri³ne bir dönem şahitlik etmiş bu ünlü İtalyan şehrinde, nispeten yeni sayılan mimarlık bienali ile birlikte her yıl 6 aya yakın bir süre zarfında tekrarlanan temsili bir kamusal alandan söz etmek mümkün. Şehrin tamamına yayılan ve çevre adaları da kapsayabilen yapısıyla Venedik’i bir sanat köyüne çeviren Bienal, yine de günlük yaşamı etkileyecek ölçüde aktif olduğu konusunda tartışmaların odağı konumundadır. 56. edisyonu ile halihazırda ülke pavyonlarının sayısını artıran, modern ütopyacı bir çizgide başlayıp, bugün de ilk hedeflerinden birçoğunu koruyan ve geliştiren, kapsamlı bir kamusal alan tasarımını kendine hedef belirlemiş bu bienal, diğerlerinden sıyrılan özgünlüğünü geleneklerini koruyarak ilan eder niteliktedir.

Bienalin kavramsal altyapısını özetlemek üzere “süper küratör”⁴ Okwui Enwezor⁵, politik aktivist ve post-kolonyal eleştiri çizgisindeki seçkilerin ön planda

² Venedik’te marketlerin çoğunlukta olduğu bir semt, şehrin en büyük pazar yeri de burada bulunur. Borsa anlamına gelen Rialto; aynı zamanda şehirde tiyatroların yoğun olduğu bölgeler için de kullanılan bir terimdir. (Rialto, 2016)

³ 56. Bienal’in başlığı olan “All the World’s Futures”daki “Futures” iki anlamlı bir kelime olup; hem: “Gelecekler”i hem de: “Borsadaki vadeli işlemler”i karşılamaktadır. (Future, 2016)

⁴ Hem Documenta 11 hem de 56. Venedik Bienali küratörlüğünde bulunması üzerine bu iki büyük ve birbiri ile gizli bir yarış içinde olan sanat etkinliğinin küratörlüğünü yapan Enwezor’a verilen bir unvan.

⁵ Afrikalı ve diaspora sanatçıları öne süren küratör, Solomon R. Guggenheim Müzesi’ndeki In/Sight: African Photographers adlı 1996’daki sergisiyle uluslararası tanınırlığa kavuşur. Nijerya doğumlu Enwezor, Documenta ve Venedik bienallerinin ikisini de yöneten ilk Afrikalı küratördür. Jersey Şehri Eyalet Koleji’nden Siyaset bilimleri diploması almış, (The Editors of Encyclopædia Britannica, 2016) şiire merak salmış, ancak edebiyat ve sanatta

olduğu sergisinde diyalektik bir yapıya kavuşturduğu bu çalışmalar için, sunum yazısında Walter Benjamin'den şu meşhur alıntıyı yapar:

“Klee'nin 'Angelus Novus' adında bir tablosu var. Bakakaldığı bir şeyden sanki uzaklaşıp gitmek üzere olan bir meleği tasvir ediyor. Gözleri belermiş, ağzı sonuna kadar açık, kanatları tamamen gergin. Tarih meleğinin görünüşü de aynen böyle olmalı. Yüzü geçmişe doğru çevrilmiş. Bir olaylar zinciri gibi gördüğümüzü, o tek bir felaket olarak görür, durmaksızın yıkıntı üstüne yıkıntı istifleyip ayaklarının önüne savuran bir felaket. Biraz daha geçmişte kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek için. Fakat Cennet'ten doğru gelen bir fırtına esiyor, onu şimdi kanatlarından yakaladı, öyle şiddetli ki artık Melek kapayamaz onları. Yıkıntı öbekleri önünde göğe doğru yükselirken, fırtına onu karşı konulamaz biçimde, sırtının dönük olduğu geleceğe doğru sürükler. İşte ilerleme diye adlandırdığımız şey, bu fırtınadır.” (Benjamin, On the Concept of History, 2016)

1940'ların başında yazılan bu metinde üzüntü, endişe, kırgınlık, mağlubiyet ile birlikte duyulan müthiş bir öfkeden ya da öç duygusundan ziyade oldukça serinkanlı ve bilimsel bir yaklaşımla karşılaşırız. Keza Benjamin'e göre sanat eserinde bulunan aura, Dada'nın ümitsiz bir kabullenışten yola çıkarak sanata getirdiği tarihsel materyalist yoruma paralel bir şekilde; ancak heyecan, şiddet ve taşkınlığa başvurmada, adeta yıkılması gereken bir tabu olarak değerlendirilmelidir. Öyle ki geçmiş, halihazırda bugünde var olmaya devam etmektedir. Şahsileşen bir montaj fikrini tavsiye eden bu düşünce, günümüz sanat ortamının da önde gelen belirleyici unsurlarından biridir aynı zamanda.

“Düşünmenin zihin yorgunluğu ile doymuş bir konstellasyon içinde durulduğu yerde diyalektik imge görünür hale gelir. Bu düşüncenin hareketindeki duraktır. Bu pozisyon doğal olarak keyfi değildir. Bu, bir konuşma içindeki diyalektik karşıtlığın en büyük olduğu yerde bulunur. Bundan dolayı tarihin materyalist sunumu içinde inşa edilen nesne, diyalektik imgenin kendisidir. İkincisi tarihsel nesneyle özdeşdir; tarihsel sürecin devamlılığından şiddetli ihracını haklı çıkarır.” (Benjamin, Convolutés N: On the theory of Knowledge, Theory of Progress, 2002, s. 475)

Benjamin'in de yukarıdaki metinde üzerinde durduğu gibi, bu çalışma, imgelerin yol açtığı diyalektik gerilimler sonucu yüzeye çıkan, çağrışım ve benzeşimler yoluyla

kendini ifade etmeyi uygun görmüştür. Münih'deki Haus der Kunst'un, eski bir Nazi Propaganda mekânı olan ve günümüzde müze olarak hizmet veren bir kurumun direktörlüğünü 10 yılı aşkın süredir yapmaktadır. (Turner, 2016) Ziyaretçi Profesör olarak ders verdiği üniversiteler: Pittsburgh Üniversitesi; Columbia Üniversitesi (New York), Illinois Üniversitesi (Urbana-Champaign) ve Umea Üniversitesi (İsveç) olduğu gibi Artforum, Frieze, Art Journal gibi pek çok önemli sanat yayınlarda yazıları yer almıştır. (Okwui Enwezor, 2016)

bağlamını kamusal ve kurgusal olan arasında kurar. Sınırların muğlaklığında gösterenin yönünü kaybetmiş kavramından faydalanır.

Walter Benjamin'in "Tarih Üzerine Tezler"i, bir nevi, bir sonraki büyük projesi olacak Pasajlar'ın ön okumasıdır. İlerlemeci tarihselciliğin, gelişim düşüncesine nasıl yön verdiği, tarihin eksik bir yorumu olduğu ve dolayısıyla yol açtığı felaketlere değinir. Marx'ın "Tarihsel Materyalizm"inin kendine özgü bir yorumunu geliştiren Benjamin, onu daima kazanan bir satranç otomatına benzetir. (Benjamin, On the Concept of History, 2016) Üreten gücün üretimde söz sahibi olmasını vurgulayan Marx'ın bu görüşünden ziyade, daha farklı bir perspektiften sunduğu bakışla, tarihselciliğin göz ardı ettiği kaybedenlerin savunulmasını önerir. Geçmişin şimdide halihazırda var olduğundan ve müdahale ile değiştirilebileceğinden söz eder. Tarihselciliğin yığıntı halindeki bilgi kümesine karşı dinamik bir sistem geliştirir; geleneği, konformist tuzağa düşmekten kurtarıcı yapıdaki bu bakış açısını savunarak, çizgisel tarih kavramını reddeder. Tarihteki herhangi bir anın, akıştan bağımsız değerlendirilebilmesi gerekliliğini savunur.

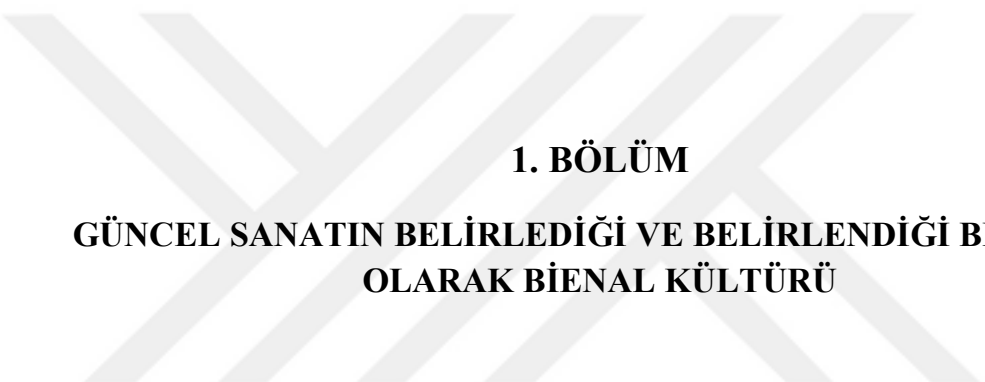
Benjamin tarihsel materyalizmin nesnesi olarak: "Diyalektik İmge" kavramını öne sürmektedir. İdeler arası çatışıklığın en yoğun olduğu anda belirginleşen bir olgu olarak bu imge, Thompson'a göre özellikle ekonominin muğlak alanlarını kültürel pratiklerde görselleştirir. (Thompson, 2016) Geçmişte yaşanan bir anın şu an ile kurduğu geçici bir bağın tezahürüne olanak sağlar. Bu yönüyle diyalektik imgeyi tarihsel materyalistin bir aracı olarak hizmetine sunar.

Enwezor, Venedik Bienali'nin küratörlüğünde işte bu imkânı kullanarak günümüzde cereyan eden tüm olumsuz gelişmelere işaret etme, dikkati üzerlerine toplama amacı ile oldukça kapsayıcı bir başlıkla karşımıza çıkmaktadır. Benjamin'in Klee'nin resminden hareketle ortaya koyduğuna benzer bir felaket tablosuna bakarak, geleceğin devrimci bir heyecanı kışkırtma ihtimalleri üzerine sergisini kurgulamıştır.

Çağdaş sanatın önemli isimlerinin bir araya geldiği bu ana sergide küratör, kültürel ortamının, söz sahibi ülkelerin siyasî görüşlerine paralel çizgide geliştiği bir zaman dilimini mercek altına alır. Halihazırda güncelliğini koruyan tartışmalı sorunları

konu edinerek eriştikleri son derece parlak kariyerleri ile bu seçkisinde yer alan çoğu sanatçının sunduğu konformizm, sergi düzeninin oluşumunda etkili olmuştur. Genel görünümde bağımsız ülke pavyonlarının çoğu da bu yıl düzenlenen serginin küratöryal temasına cevap vermeyi tercih etmiş; oldukça yüzeysel yorumlamalara rağmen aralarından birkaçı bu yönde olumlu sonuçlar elde etmiştir.

Bu veriler ışığında, Enwezor'un küratöryal yaklaşımı ve buna bağlı olarak, katılımcı ülkelerin yorumlarından oluşturulmuş bir seçkiyi incelemek, çağdaş sanatın tarihsel seyrini sağlıklı bir şekilde belirleyebilmek yönünden faydalı olacaktır. Bu yüzden Venedik Bienali etrafında gerçekleşen ve bu altı aya yakın sürece çağdaş sanat gündemini etraflıca meşgul etmiş bir tartışma, buluşma düzleminde, Benjamin'in tarih üzerine tezlerinin güncel bir okumasına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu yolla çağdaş sanata yön veren dinamiklerin de, karşılaştırmalı olarak daha kapsamlı bir şekilde analizi için gerekli tartışma ortamı oluşturulabilecek farklı bakış açıları sunmak mümkün hale gelecektir.



1. BÖLÜM
GÜNCEL SANATIN BELİRLEDİĞİ VE BELİRLENDİĞİ BİR ALAN
OLARAK BİENAL KÜLTÜRÜ

1. BÖLÜM

GÜNCEL SANATIN BELİRLEDİĞİ VE BELİRLENDİĞİ BİR ALAN OLARAK BİENAL KÜLTÜRÜ

1.1 Venedik Şehri Uluslararası Sanat Sergisi⁶

Bienaller, Sabine B. Vogel'e göre ulusal ölçekte kültürel kimliğin yaratımı ve ilanı; ev sahibi ülkenin politik bağlarını tüm dünyaya yayma girişimlerine zemin oluşturur. Siyasal hoşgörü ve sosyal özgürlüğün uygulama alanları olarak bienallerin, özellikle de demokratik olmayan yönetimlerce medyayı yönlendirme amaçlı mesajlar vermek üzere çeşitli fırsatlar da sunduğunu ekler. Neredeyse tüm bienallerin ulusal kimlik yaratımında sanatı araçsallaştırdığını söyleyen Vogel, bunu hem çağdaş sanatın görünür hale geldiği bir alan; hem de kalıcı sosyal değişimleri tetikleyebilecek kültürel bir altyapı sağlayarak mümkün kıldığını ileri sürer. (Vogel, 2010, s. 8)

17.-18. Yüzyıl Aydınlanma Felsefesi'ni günümüzde dünyaya yayma aracı olarak gördüğü bienalleri, Vogel, nedenselliğe inanç ve mantıksal tartışma çerçevesinde otorite sorgulaması ve öz-yansıtma geleneği gibi ilkelerin uygulama alanı olarak tanımlarken; bir yandan halihazırda var olanla ilişkili bu sergilerin, aynı zamanda gelenekleri kıran, değişiklikleri yansıtır ve sunar bir yapıda olmasının beklendiğini belirtir. Bienal sanatçılarının çoğunlukla yerel eşitsizlik ve küresel yoksulluk üzerine; sosyal özgürlükler fikir hürriyeti, bireysellik gibi konuların savunuculuğunu üstlenerek, bölgesel sorunlar ile küresel bağlar hakkında yorum ve dokümantasyon ürettiklerini gözlemlemiştir. (Vogel, 2010, s. 9, 10)

Bienal'in başlangıçta batı kültürü ve birkaç "dost" ülkeyle sınırlı olan ve uzunca bir süre bu şekilde devam eden yapısını, dönemin Avrupa'daki güçlü emperyalist

⁶ Bienal, ilk yıllarında bu adla anılmaktaydı.

ulusallaşma akımlarına borçlu olduğunu ileri süren Vogel, monarşilerin peşi sıra sona erdiği yıllarda Bienal'in doğuşunun tesadüf olmadığını ima eder. (Vogel, 2010, s. 15-17)

Büyük sergi konsepti ilk kez, sanat alanından pek de uzakta olmasa dahi, yine de bir teknoloji ve güç gösterisi amacıyla gündeme gelmiştir. İlk bienalin ortaya çıkışından henüz yarım yüzyıl önce, 1851'de, Londra'daki ilk dünya fuarı o kadar ses getirir ki bu formülü takip eden çeşitli ülkelerdeki şehirler⁷ de aynı adla organizasyonlar düzenlemek üzere adeta birbirleri ile yarışır. Bienallerin bu erken formu olan kurumlar, sanat alanından ziyade yeni teknoloji ve icatların; geleceğe dair öngörülerin estetik kaygı gözeterek sunulduğu mekânlar, ulusallaşma yarışında öne çıkan büyük çaplı güç gösterisi niteliğindeki etkinliklere sahne olur. Sanat eserlerinin bir çeşit dekorasyon muamelesi gördüğü bu sergilerde birbiri ile alakalı alakasız bir sürü obje sergilenir. Temeli 14-15. Yüzyıl "Nadire Kabineleri"⁸ ne dayanan bu sergileme mantığı ilk kez büyük ölçeğe uyarlanmaktadır.

Bienal'in de sonradan model olarak alacağı sergide ulusal pavyon modeli uygulanır. Sadece sergileme değil, aynı zamanda bir buluşma mekânı olan bienallerin Vogel'e göre en belirgin özellikleri: tıpkı dünya fuarlarındaki gibi, ulusal düzeyde finanse edilen pavyonlar, ticarî yönlendirme, uzmanlaşmış konferanslar ve olağanüstü başarılar için dağıtılan ödüllerdir. Fakat dünya fuarlarının tersine, köksap yapıdaki bienaller, tek bir çatı altından yönetilemez ve bağımsız karar mekanizmalarıyla kendine özgü bir nitelik taşımaktadırlar. (Vogel, 2010, s. 17-18)

⁷ New York, Paris, Seattle, Chicago bunlardan birkaçıdır. (Harry Swartout, 2016) Modernist ütopyanın; gündelik yaşamdan kopuk fantastik tasarımların sunulduğu bu sergiler, ilerlemeci tarih anlayışının en uç noktasında cisimleştiği mekânlardır.

⁸ Merak odası. Ali Artun bir yazısında bu odalardan şu şekilde bahseder: "Bütün zamanlar ve mekanlar, canlı/cansız, doğal/yapay her şey bu koleksiyonlarda yerini bulabilir. Yeter ki evreni canlandıran harikalardan biri olsun, nadide olsun, acayip ya da garip olsun: örneğin, deniz kabukları, mercanlar, kurutulmuş bitkiler, doldurulmuş kuşlar, kavanozlanmış sürüngenler, ceninler, cüceler, ucubeler, resimler, heykeller, sikkeler, mücevherler, dokumalar, silahlar, saatler, pusulalar, teleskoplar, haritalar..., ve tabii kitaplar.". (Artun, 2016)

1895'te ilk kez kapılarını izleyicilerine açmış olan Venedik Bienali, şehrin mâli yapısını dikkate aldığımızda, bir ekonomik kalkınma modeli çerçevesinde şehri kurtarmaya yönelik önlemlerden biri olarak tasarlanan bir proje niteliğinde karşımıza çıkmaktadır⁹. Kültürel turizmin, dönemin kendini finanse edemeyen Venedik şehrini dönüştürmesi amaçlanmıştır. Sanatçıların bir jüri seçkisinden bağımsız olarak politik davet yoluyla belirlenişi dolayısıyla ilk andan itibaren sosyo-ekonomik ve sosyo-politik bir yapının var olduğundan söz edilebilir. Yine de dönemin tanınmış Venedikli ressamlarından oluşan bir komisyonca belirlenen katılımcı sanatçı sayıları yerli ve yabancı eşit olmak üzere belirlenmiştir. Enrico Trevisanato¹⁰ tarafından hızlı bir şekilde inşa edilen ilk yapı, Napoleon işgali sırasında bir park olarak tasarlanan Giardini¹¹'nin ilk bienal yapısıdır aynı zamanda. Günümüzde ana pavyon olarak hizmet vermekte olan bu yapı, önce: "Pro Arte"¹² (Bkz. Görsel 1) adında ve hemen ardından da İtalyan pavyonu olarak uzun süre kullanılmıştır. (Martino, 2005, s. 11)

"Sanat, otonom olduğundan bu yana dinlerden buharlaşan ütopyayı muhafaza etmiştir." (Horkheimer, 1972)

Vogel, ilk sergilerdeki pavyonların düzenini oturma odasına benzetir: "sandalyeli, renkli duvar kağıtları, halılar, hatta saksılı çiçeklerle dolu odalar". (Vogel, 2010, s. 23) İlk serginin skandal yaratan bir resmin¹³, üstelik sonradan Papa olacak ve o günün Venedik Patriği'nin resim hakkındaki zehir zemberek mektubu ve resmin sergiden kaldırılmasını içeren talebine rağmen, halkın seçimiyle ödüle layık görülmesiyle beraber, takibindeki ilk sergide¹⁴ çıkacak bir yangınla beraber yok oluşundan itibaren, bu sanat etkinliğinin, günümüze kadar bu ve benzeri birçok olaya zemin hazırladığı görülmektedir.

⁹ 19 Nisan 1893 tarihli belediye meclis kayıtlarında dönemin belediye başkanı Selvatico tarafından , bu yeni kurum için: "kamu yararı ve menfaatine" ibaresi kullanılmıştır. Ününden faydalanmak, sanatı desteklemek ve şehre hatırı sayılır getirisi olacak bir sanat piyasası yaratmak amaçlanmıştır. (Martino, 2005, s. 10)

¹⁰ Dönemin Venedik Belediyesi başmühendisi (Martino, 2005, s. 11).

¹¹ İtalyanca'da "Bahçeler" anlamına gelen kelime.

¹² Mario de Maria'nın tasarımı (Mulazzani, 2014, s. 24) olan alınlığı neo-klasik mimari tarzda inşa edilen bu ilk yapı, Venedik'deki çeşitli kültürel faaliyetler için halihazırda kullanılmakta olan binaların alınlık tarzıyla da uyumludur. (Bkz. Görsel 1)

¹³ Il Supremo Convegno (Son Toplantı) (Vogel, 2010, s. 23)

¹⁴ ABD'de başlayıp, tüm dünyayı dolaşması planlanan bir sergi turnesinin ilk ayağında.

(Martino, 2005, s. 14, 15) Örneğin; 1905'te, yine kilise tarafından bu kez Max Liebermann'ın "Samson ve Delilah"ı çok "müsamahakâr" bulunacak ama kaldırılma isteği yine reddedilecektir. (Vogel, 2010, s. 23) 1920'de Geç Rönesans'ın temsilcilerinden olan Antonio Canova'nın Afrika'dan gelen yerel heykelticiklerle beraber sergilenmesi o yıllar için sansasyon niteliği taşımaktaydı. Bu yüzden 2015'de Ermenistan Pavyonuna verilen ödül, bir rastlantı değildir. (Bkz. Görsel 2)



Görsel 1- Palazzo Pro Arte (Venedik Bienali, Giardini Ana Sergi Binası'nın 1895 tarihli görünüşü)



Görsel 2- Leone D'oro (Altın Aslan), Ermenistan Pavyonu'nda sergilenirken, 2015

Birinci Dünya Savaşı başlayana dek Avrupa'daki çeşitli resim ve heykel otoriteleri sayılan akademisyenlerin söz sahibi olduğu Bienal'de Paris galerileri modeli benimsenmiştir. Bu konformist tutuma rağmen, arada dönemin tarihsel avangart isimlerinden tek tük de olsa görebilmek şaşırtıcıdır. Zira basın da dahil olmak üzere ziyaretçiler ve hatta seçici komite tarafından bile rağbet görmez; ödüle layık görülmez. Günümüzde unutulmuş olan çalışmalarla yan yana ve onlardan sekiz dokuz kat düşük fiyatlarla satışa sunuldukları bu dönemde, örneğin Picasso'nun 1905 İspanya Pavyonu'nda sergilenen çalışması serginin idarî müdürü Fradeletto tarafından uygunsuz bulunarak kaldırılır. (Martino, 2005, s. 16)

1897'deki ikinci Bienal ile eş zamanlı başlatılan eleştirmen ödülleri de bu alanda kurumsal eleştiriyi teşvik etmekten ziyade, onu yönlendirme tehlikesini açık bir konuma taşımıştır. (Martino, 2005, s. 16) Boccioni'nin 1905'te Ca' Pesaro'nun yöneticisi Nino

Barbantini'nin daveti üzerine açtığı sergi, Fütürist akımın bir temsilcisi olarak Bienal'in akademik çizgisine açık bir meydan okumadır¹⁵. (Martino, 2005, s. 21)

Bienal, ulusların kendi pavyonunu inşa etmesine izin veren ve yapısıyla uzun soluklu bir organizasyona dönüşümünü, kurucu menajeri Fradoletto'ya borçludur. İlk altı edisyon boyunca tüm işlerin sergilemesi Pro Arte'de yapılmış olup; on iki ilâ on dokuz ülkenin katılımı ile gerçekleşmiştir. (Vogel, 2010, s. 23) Fradoletto'nun, katılımcı ülkenin kendi pavyonuna sahip olma ve işletme masraflarının yapının haklarını elinde bulundurana ait olma koşuluyla bağımsız sergilemeye açık bir yapı kazandırdığı Bienal, 1907'de Belçika ile başlayan ve günümüzde de genişleyen bir geleneğe ev sahipliği yapar. (Martino, 2005, s. 22) Bienal'in 193 Birleşmiş Milletler üyesi havuzundan seçtiği (Putnam, 2013, s. 11) bu ülke pavyonları, seçkiyi kendi kurdukları komisyonlar aracılığı ile yapar.

1.1.1 Alternatif Arayışlar: Bevilacqua La Masa Vakfı

Bienal'e alternatif bir kurum olarak, modern sanatı desteklemek üzere yola çıkan; eski ve köklü ailelerden birinin yaşam alanı Ca'Foscari'de konuşlanmış, Bienal'de yer bulamayan genç sanatçıların sergileme imkânı bulduğu bir kurum haline gelen ve günümüzde bu görevi yine aynı mekânda yerine getirmekte olan aynı adlı üniversiteye ev sahipliği yapan bu oluşum, Düşes Felicita Bevilacqua La Masa'nın vasiyeti üzerine, belediyeye bağışı sayesinde gerçekleşebilmiş bir projedir. Öyle ki dönemin genç sanatçıları, 1914'te iptal olan Ca'Pesaro sergisi dolayısıyla o yıl düzenlenecek olan Bienal'e başvurur ve reddedilenler adına Arturo Martini tarafından Lido'da düzenlenecek olan "Venedik Bienali Tarafından Reddedilen Sanatçıların Sergisi"ni düzenler (Martino, 2005, s. 25). Birinci Dünya Savaşı sonrası dönem, kurumda yanlış politikaların uygulandığı yılların hakimiyetinde başlar. Bienal ile adeta rol değiştirerek seçki konusunda büyük hatalara imza atılarak; neredeyse her başvuranın kabul edildiği bir seçki

¹⁵ Fütürizm'in keskin ve eleştirel dili o zamanlar için akademide hoş karşılanmıyordu.

halini alır. (Martino, 2005, s. 28) Hemen ardından patlayan bir skandal ile Ca' Pesaro sergisi potansiyel katılımcıları tarafından protesto edilerek sergileme engellenir.

Günümüzde başkanlığını Angela Vettese¹⁶'nin yürüttüğü bu kurum, genç sanatçıları desteklemek üzere Giudecca adasındaki eski SS. Cosma e Damiano manastırında verdiği gelenekselleşen rezidans hizmeti haricinde, galeri mekânlarında Jean-Michel Basquiat, Louise Bourgeois, Joseph Beuys, Milton Glaser, Shirin Neshat, Frida Kahlo, Sonia Delaunay (History, 2016) ve 2015 yılı yaz ayları boyunca Palazzetto Tito'ya konuk olan Peter Doig gibi bu alanda önemli isimleri ağırlamasıyla, haklı bir üne sahiptir¹⁷.

1.1.2 Büyük Savaş Sonrası Bienal

1912 yılındaki ilk yönetici değişimi sonrası, önceki yardımcı müdür olan Vittorio Pica idareyi üstlenmiş, hemen ardından patlak verecek olan Birinci Dünya Savaşı sonucu Bienal de altı senelik bir aradan sonra 1920'de yenilenmiş ve daha çağdaş seçkilere yönelmiştir. Vogel'e göre bu edisyonda, ilk kez uyruğun önem taşımaya başlamasıyla, uluslararası mücadelenin sanat alanında temsil olanağı bulduğu gözlenir; süregelen organizasyonel çoğulculuk, yerini tek sorumlu olarak ulusal seçkiler üzerindeki belirleyici rolüyle müze müdürlerine bırakır. (Vogel, 2010, s. 29) Seçkide Cezanne, Seurat, Redon, Matisse gibi isimler ilk kez yer bulmuş, (Martino, 2005, s. 27) sonradan bizzat sergileyen ülke tarafından "dejenere" olarak nitelenecek Kirchner ve Kokoschka gibi Ekspresyonizm'in önemli temsilcileri 1920'de Almanya Pavyonu'nda, (Martino, 2005, s. 28) Suprematist Malevich ve Rodchenko, yeni ilan edilen rejimin hemen

¹⁶ Venedik'teki IUAV üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Programı'nın müdürlüğünü yapan Vettese, çeşili önemli kurumlarda akademisyen, küratör gibi görevlerde bulunmuş; 2009'daki 53. Venedik Bienali Uluslararası Jürisi'nde de görev almıştır. (Office for Contemporary Art Norway, 2016)

¹⁷ Bu çok yönlü kaynak gereksinimi, 2016 yazında tartışmalara neden olan, rezidans hizmetinin iptali konusunu gündeme getirmiş; yoğun protestolar sonucu şehir konseyi bu karardan vazgeçmiştir.

ertesinde son kez olarak 1924'te Rusya Pavyonu'nda sergilenmiştir¹⁸. (Martino, 2005, s. 29) İlk kez bu sene Alman seçkisi, sanatçılar derneği değil; Alman Dışişleri Bakanlığı'nın kültürel şubesi tarafından belirlenir. (Vogel, 2010, s. 29) Oldukça kısa süren bu dönem kıta Avrupa'sında yoğunlaşmaya başlayan faşist akımların da etkisiyle, önce 1926'da Pica döneminin sona ermesini takiben, Fütürizm'in İtalyan yönetimince benimsenmesiyle popülerlik kazanan akımın önde gelen temsilcilerinden Marinetti'nin bu yıldan başlayarak Bienal için 1942'ye kadar devam edecek Fütürist sergilerine yerini bırakır. (Martino, 2005, s. 30) 1928'de Marc Chagall ve Franz Marc gibi isimleri, İkinci Dünya Savaşı sonuna kadar son kez ağırlayan Bienal, kont Guiseppe Volpi¹⁹'nin lobi faaliyetleri sonucu başkanlığa getirilmesiyle birlikte başlayan; 1930-74 arası sürecek olan modern dönemin de habercisidir. (Martino, 2005, s. 31)

1930'da müzik; 1932'de film ve 1934'de başlayan tiyatro festivallerini, günümüzde de devam eden özelliklerinden dolayı modern dönemin uzantıları olarak sınıflandırmak mümkündür. Keza bu etkinlikler, o dönem göz önüne alındığında, alanında otorite iddiasında olan bir kurum için son derece gerekli olan vitrini oluşturmasını sağlayacaktır. Yine de günümüzde bu etkinliklerin sahne bulma şansı elde etmesi bakımından önemli sayılabilecek bir başlangıç sağlanmıştır.

1932'de mimar Duilio Torres'in, ana pavyonun eski alın mimarisini yeni anlayışa göre değiştirmesi, (Martino, 2005, s. 33) yaklaşan dönemin de işaretçisi sayılır²⁰. Yine

¹⁸ Değişen rejimle birlikte yeni görüş tarafından benimsenmeyen sanatçılar olarak Malevich ve Rodchenko, sonraki edisyonlarda, temsil ettikleri akımın ülkelerince gözden düşmesiyle bu etkinlikte bir daha yer alamayacaktır.

¹⁹ Şehrin hemen dışındaki sanayi şehri: "Marghera" ve Giardini'den sonraki ilk durak olan: "Lido" (İtalyanca'da kıyı anlamına gelen kelime) adasında bulunan kumsalı islah ederek; ünlü oteller zinciri Ciga'nın temellerini atan "Kusursuz" lakaplı ünlü Venedikli kont, Mussolini'nin ekonomi bakanı ve danışmanıydı. (Vogel, 2010, s. 30)

²⁰ 1933'te Adolf Hitler ve 1936'da, müttefiki Mussolini'nin başa gelmesiyle belirginleşen eğilimler, mimari de dahil olmak üzere pek çok alanda kendisini gösterir. Örneğin bunlardan en özeli 1934'te Şansölye olduktan sonraki ilk yurtdışı ziyaretini Venedik'e yapan Hitler'in (Bkz. Görsel 4), kendisine Bienal başkanı Pica tarafından hediye edilen bir resmi beğenmeyerek geri çeviridir. (15 giugno 1934, Hitler visita la Biennale di Venezia, 2016) Çok yakında Avrupa'da başlayacak ve tüm dünyaya yayılacak olan fırtınanın yaklaşmakta olduğuna dair bir işaret olarak da yorumlanabilecek bu görselde Hitler, yumruğu sıkılı ve oldukça tatminsiz bir şekilde objektife yansımıştır.

aynı dönem verilmeye başlanan Gran Premi²¹ ödülleri, dönemin baskın siyasî görüşüne boyun eğer niteliktedir²². Bu yıla kadar Pro Arte ismiyle anılan Bienal'in ana sergi binası "Italia" adını alır. (Vogel, 2010, s. 23) 1942'deki Bienal edisyonu, gerçekleşmesi bir mucize olmasının yanında, İngiliz, Amerikan, Fransa gibi pavyonların kara, deniz ve hava kuvvetlerini ağırlamış olması bakımından, iki yıldır sürmekte olan savaşın gölgesinde faşist yönetime karşı takınılan bir tavır olarak son derece politize ve ulusalcıdır. (Putnam, 2013, s. 17) İtalya'nın da taraf olduğu savaşın şiddetlendiği dönemde, doğal olarak Bienal de faaliyetlerine ara vermiş, ancak mekânlarını kullanıma açık tutarak alana hizmet vermeyi sürdürmüştür. Savaşın bitmesini takiben, ABD'nin uluslararası politik sahneye güçlü bir giriş yapmasıyla kendini gösteren ve modern sanatın zirve yaptığı bir döneme hızlı bir giriş gözlenir. Popüler kültürün belirleyiciliğindeki yeni sanat formları ortaya çıkarak Bienal'in ivme kazanmasına yol açan bu serbest ortam birçokları için şiddetli tartışmaları da beraberinde getirmiş, çeşitli uygulamaların bugünkü halini almasının da önünü açmıştır.

²¹ 1938'de başlayıp, 1968 protestolarını takiben kaldırılan ve 1986'da tekrar verilmeye başlanan ödüllere verilen ad (Martino, 2005, s. 34) olup; 1949'dan bu yana: Leone d'Oro (Altın Aslan) olarak anılmaktadır. (From the post-war period to the reforms of 1973 , 2016)

²² 1940'ta Gran Premi kazanan Arno Brecker, aynı zamanda Hitler'in şahsî favorisidir. (Martino, 2005, s. 34)



Görsel 3- 19. Venedik Bienali'ni ziyareti sırasında Adolf Hitler, 15 Haziran 1934

1948'de, ancak 6 yıl aradan sonra yeniden açılacak olan Bienal, İkinci Dünya Savaşı süresince film endüstrilerinin bienal mekânlarını işgal etmesi dolayısıyla, ilk olarak film alanında faaliyet gösterir. (Martino, 2005, s. 36) Bir sanat tarihçisi olan Rodolfo Palluchini 1948-1956 yılları arasında görev yapmak üzere yöneticilik koltuğuna geçer. Savaş sonrası ilk edisyon, yıllardır süren sınırlamalara karşı toplu bir tepki niteliğindedir. Seçkide Fradeletto tarafından kaldırıldıktan sonra ilk kez Bienal'e geri dönen ve artık 67 yaşındaki Picasso gibi; Monet, Cezanne, Sisley, Degas, Van Gogh, Gauguin, Henry Moore, Braque, Chagall, Egon Schiele, Klee, Kokoschka, Grosz, Dix... vb. birçok modern dönemin önemli sanatçılarını rastlamak mümkündür. (Martino, 2005, s. 39) Vogel'e göre bu dönemde art arda gelen retrospekifler, avangardın devamlılığı, ulusüstü bireyselciliğin temini; modernizm projesinin sağlamlaştırılması yoluyla faşizmi sanat tarihinden silme çabasının bir göstergesidir. (Vogel, 2010, s. 30) Ayrıca o yıl boş kalan Yunan Pavyonu'nda Amerikan Peggy Guggenheim seçkisinin yer alması da siyasî ortamın dönüştürdüğü kamusal alanın yeni sınırlarını çizer niteliktedir²³. (Martino, 2005, s. 38) Keza bu karar kurumsal geleneklerin esnetilmesi açısından bir öncü olarak

²³ Sergi sonrası %3'lük vergiyi ödemek şartıyla İtalya'da kalmasına izin verilen eserler, sonradan Peggy Guggenheim Müzesi'ne dönüşecek olan Palazzo Vernier dei Leoni'de bugünkü sergileme konumunu elde eder. (Martino, 2005, s. 41, 42)

görülebilmektedir. Güçlü isimlerin sergilendiği bu model, 1950'deki Bienal'de de korunur fakat, örneğin İtalya eski yöntemle, yine sanatçıların oluşturduğu bir jüri tarafından seçilme yolu ile çok sayıda (250) eserin sergilendiği bir pavyon modelini ısrarla sürdürür. (Martino, 2005, s. 46) Bu ana plan sergi modelinden ziyade adokrasik bir yapıya²⁴ duyulan ihtiyaç sonucu 1957'de dönemin ileri görüşlü Venedik belediye başkanı Giovanni Ponti'nin özel komisyon üyeliğine atanmasıyla 1958'deki Bienal'de İtalyan ve yabancı uyruklu genç sanatçılar için ayrı bir bölüm tesis edilmiş olup; zamanla ağırlığın uluslararası seçkiye kaymasına önayak olmuştur. (Martino, 2005, s. 57)

1.1.3 Amerikan Pop Sanatı'nın Bienal Çıkartması

“Bienal, başından bu yana asla sadece sanat sergisi ya da fuarı olmamıştır” der Vogel, “aynı zamanda bir propaganda platformudur.”. (Vogel, 2010, s. 29) 1964'deki 32. Venedik Bienali, Amerikan Pop Sanatı'nın yükselişe geçtiği bu yıllarda Rauschenberg'e verilen Gran Premio ile birlikte şaşkınlık verici olaylara sahne olur. Pavyon'da yalnızca dört eseri ile yer bulan sanatçının, ödülün kazanılmasını takiben, halihazırda şehirde devam etmekte olan paralel bir sergideki²⁵ diğer çalışmaları bir gecede Birleşik Devletler Pavyonu'na taşınmış²⁶ ve burada sergilemenin bir parçası haline getirilmiştir. (Martino, 2005, s. 59) Devasa çizgi roman şeritleri (Bkz. Görsel 4), kocaman dış fırçaları, günlük kullanılan nesnelere gibi gündelik yaşama dair çeşitli olguların görünür hale geldiği bu akım, adeta Venedik'e bir çıkartma yaparak tematik bütünlüğü Bienal'in genelinde tesis eder. (Martino, 2005, s. 60)

²⁴ Adhocracy. Katı bürokrasiye karşılık olarak esnek ve gayri resmî bir organizasyon ve yönetim sistemi. (Adhocracy, 2016) Özel bir amaca yönelik olan anlamına gelen Latince “Ad hoc” kelimesinden türetilmiştir. (Ad hoc, 2016)

²⁵ Eski Amerikan Konsoloslugu'na ev sahipliği yapmış olan San Gregorio'daki eşzamanlı ve bütünlükçi bu sergide geniş bir pop sanatı seçkisine yer verilmiştir. (1964: The rise of Pop Art, 2016)

²⁶ Muhtemelen başka yardım olanağı bulunmadığından, 6.Filo (Amerikan Deniz Piyade birliği) tarafından bu işlem gerçekleştirilmiştir. Amerikan Pavyonu'nu yerleştirmek üzere sanatçı ile birlikte eş zamanlı varıp, tüm adaya yayılan 6. Filo üyelerinin önceden belirlenmiş olan Gran Premio ödülü üzerinde şaibe yarattığı ile ilgili, dönemin İtalyan ve Fransız basınında ciddi tartışmalara yol açan bu olay, akabinde Fransa'ya yaptığı ziyaretinde karşılaştığı tutum ile birlikte, sanatçıyı da derinden etkilemiştir. (Alberto Abate, 2016)

Böyle bir tematik gelişmede, Peggy Guggenheim'in önceki girişimleri ve önünü açtığı buluşmaların rolü şüphesiz ki büyüktür. Siyasî boyutuyla ele alındığında Bienal'in, yine hâkim görüşün öncülüğünde bir kamusal alanı önerdiği söylenebilir. Bir sonraki edisyonunda Op Art'ın hakimiyeti, hesaplı ve kinetik yapısıyla, Pop Art'ın enerjik ve hızlı tüketilen üslubuna karşıtlık sunar. (Martino, 2005, s. 60) Retrospektiflerin sona erdiği bu yıllarda Bienal'in modası geçmiş olmakla eleştirilmesinin de bu seçkilerde etkili olduğu söylenebilir. (Vogel, 2010, s. 31) Art arda gelen ve tematik olarak Bienal'in geneline yayılan bu iki akımın ardından, köklü yapısal değişikliklerin yaşanmasına neden olacak 34. edisyonu ile beraber Bienal hemen hemen bugünkü yapısına kavuşur.



Görsel 4- Roy Lichtenstein, 32. Venedik Bienali, 1964

1.1.4 1968 ve Sonrası

Fransa'da bir öğrenci hareketi olarak başlayan ve küresel ölçekte yayılan protestolar kapsamında çeşitli kurumlara karşı düzenlenen eylemlerin arasında o yılki Venedik Bienali de yer alır. Şehrin geneline yayılan bu protestolar, sanatçıların da

katılımıyla²⁷ kurumsal bir eleştiri sunarken yer yer naifleşen yapısıyla da gündeme gelmiştir. (Martino, 2005, s. 62) Askerî üs konumuna gelen İtalyan Pavyonu'na bir tepki olarak sanatçılar resimlerini ters çevirmiş ya da üzerlerini örtmek suretiyle, duruma tepkilerini dile getirmişlerdir (Bkz. Görsel 5). Daha sonraları bu edisyon “polis bienali” (Bkz. Görsel 6) olarak tarihe geçecektir. (Vogel, 2010, s. 31)



Görsel 5- Gastone Novelli ve Lorenzo Guerrini'nin Bienal Performansı, 1968



Görsel 6- 1968 Venedik Bienali protestolarından bir kesit, “Polis Bienali” (Pankartta yazılı metin.).

Sanatın ticarileşmesine tepki olarak gelişen bu protestolar sonucu, önce Gran Premio²⁸ ve beraberinde de Milano’lu sanat simsarı Ettore Gianferrari’nin yönetimindeki Bienal Satış Ofisi kaldırılır. (Martino, 2005, s. 62) Fakat bunun gibi demokratik önlemlerin yanında, Bienal’in, ticarî faaliyetler alanından uzaklaşmasıyla küresel boyuta taşınan dolaylı bir ticarî bağın kurulduğundan söz edilebilir. Nitekim günümüzde de, çoğunlukla bir galeri tarafından temsil edilmekte olan sanatçıların Bienal’de yer alması, o galeri için önemli bir avantaj haline gelir. Böylelikle, temsil yoluyla tescillenen sanatçıların ekonomik özgürlüklerine de katkıda bulunmaktadır. Özerkleşme,

²⁷ Resimlerin arkasını çevirerek kapatmak, Fütürizm ile ilgili planlanmış bir sergi açılmayışı gibi... (Martino, 2005, s. 61)

²⁸ 1986’da Leone d’Oro adı altında geri dönecek olan ödül.

katılımcılık ve aynileştirme²⁹ kavramları bu tarihten itibaren öne çıkar; tematik sergilerin başlangıcına³⁰ rastlamasıyla da günümüzdeki bu en belirgin bienal geleneğinin temelleri atılır. (Vogel, 2010, s. 31)

Takip eden yıllarda Bienal’de kavramsal bir altyapının gelişmekte olduğu görülmektedir. 1971’de Bienal başkanı olarak başa gelen “sosyalist” lakaplı Mario Penelope, grafik tasarımın demokratik kabul edilen doğasına binaen 1972’de grafik sanatları üzerine bir konsept belirler. (Martino, 2005, s. 63) Tamamı Şili’ye adanan 1974 edisyonu ise, Carlo Ripa di Meana sayesinde, kendi biyo-politikasını belirleyen Bienal’in kurumsal kimlik önermesi bakımından bir ilktir. (Martino, 2005, s. 64) Açılışın, Giardini’deki geleneği bozarak farklı bir mekânda yapılması, katalog basılmaması, önemli etkinlikler hakkında bilgilerin fotokopi ile çoğaltılması gibi ilkler yine bu edisyon bünyesinde yaşanır. (Martino, 2005, s. 66) Bu dönem, Maena’nın 1977’de yapmayı planladığı “Sovyet Muhalefeti” başlıklı sergi ile kendi biyo-politikası bağlamında tepe noktasına ulaşır. (Martino, 2005, s. 67)

70’li yılların ortalarından itibaren seçkilerin ülke dışına taşınma yoluyla Bienal kurumunca düzenlenmekte olan yurtdışı sergilerinin sona erdiği gözlenir. (Martino, 2005, s. 154) Yine de seçki dahilindeki eserlerin Bienal edisyonu sonrasında, farklı kurumlar tarafından çeşitli saygın sanat kuruluşları ve kamusal alanlarda ziyarete açıldığı sergilere rastlamak mümkündür. 1976’da Bienal ilk kez şehir dâhilindeki sarayları, sergi mekânı olarak değerlendirmeye başlar. (Vogel, 2010, s. 31) ’68 hareketinin etkilerinden sıyrılmaya başladığı yıllarda Bienal, kaldığı yerden; yaklaşık yirmi yıl önceki heyecan uyandıran eş zamanlı Rauschenberg sergisindeki gibi; ama bu defa Palazzo Grassi’deki

²⁹ Identification.

³⁰ “Araştırma Çizgileri” (1968) ile başlayan temalı sergiler, “İş veya Davranış” (1972), “Demokratik ve Antifaşist Sanat” (1972), (Vogel, 2010, s. 31) ve Christine Macel küratörlüğünde “Yaşa Sanat Yaşa” (2017) ile, her ne kadar tematik sergilere karşı bir bakış açısı geliştirse de, günümüzde de devam etmektedir. (Hili Perlson, 2016)

Le Arti a Vienna dalla Secessione alla Caduta dell'Impero Asburgico³¹ sergisiyle yeniden şehre yayılır. (John Russell, 2016)

1980 edisyonu ile birlikte 300m uzunluğundaki Corderie dell'Arsenale, Paolo Portoghesi³² ile beraber mimarlık bienali için kullanıma açılır. (Martino, 2005, s. 69) İki ana başlıkta üç farklı temanın belirlendiği 1984 tarihli bu sergi, Giardini'deki anakronik sergileme tercihi ile bir dönüm noktasıdır. (Martino, 2005, s. 72) Belki de böyle bir serginin verdiği bir cesaretle; Calvesi sayesinde iki sene sonra, bu sefer Leone d'Oro adı altında, Bienal, bugün de aynı isimle devam eden ödüller vermeye başlar. Ayrıca bu yıl, o zamana kadar MOMA³³'ya ait olan ABD Pavyonu, 30.000\$ gibi sembolik bir rakam karşılığı 1979'dan beri Venedik'deki Peggy Guggenheim Koleksiyonu'nun sahibi Solomon Guggenheim Kuruluşu'na devredilir. (Martino, 2005, s. 73) 1988 edisyonunda Jasper Johns'a verilmiş olan Altın Aslan, yine o yıl birkaç ay sonra sona erecek İran-İrak Savaşı'nda taraf olan ABD için millî bir moral kaynağı niteliğindedir. (Martino, 2005, s. 74) Keza 1964'te yakın arkadaşı Rauschenberg büyük ödülü kazanırken aynı pavyonda yan yana sergileme almasına rağmen, bundan tam 12 yıl sonra ve bu kez kişisel bir sergiyle bu ödüle layık görülecektir (Bkz. Görsel 7). Yine 1990'daki edisyona Rauschenberg ile katılan Sovyetler Birliği, ekonomik krizde olmasına rağmen çok yakında gelecek olan ve dağılmayla sonuçlanan değişimin sinyalini adeta burada önceden verir. Cassa di Risparmio di Venezia³⁴ da bu yıl geri dönüş yapar. Genç İngiliz Sanatçıları'nın çıkış yaptığı yıllara rastlayan bu edisyon, Damien Hirst'ün ineği; Jeff Koons'un tanınmış bir porno yıldızıyla uygunsuz bir pozda betimlenmiş heykeli gibi bir çok tartışmalara yol açacak çalışma ile doludur. (Martino, 2005, s. 77)

³¹ "Habsburg İmparatorluğu'nun Çöküşü Sonrası Bölünme (dönemi) Viyana Sanatı"

³² Postmodernizm teorisini ve mimar. (Martino, 2005, s. 71)

³³ Modern Sanatlar Müzesi. (Museum of Modern Art)

³⁴ Bienal'in kuruluşunda yer alan sponsoru. (Martino, 2005, s. 77)



Görsel 7- Jasper Johns, Çift Bayrak (sağda), ABD Pavyonu, 1962

1.1.5 Bir Dönüm Noktası: 100. Bienal'in Yol Açtığı Reformlar Dönemi

Bienal yönetimi 1995'te yüzüncü yılını kutlamak için 1992 edisyonunu bir yıl erteleme kararı alır ve günümüzde de halen bu yeni karara göre tek seneler üzerinden ilerler. (Martino, 2005, s. 78) Gösterilen aşırı ilgi ve hazırlık tartışmaları sonucu oluşan kararsızlık nedeniyle neredeyse kapanma tehlikesiyle yüz yüze kalan Bienal, yine de 100. yılında aldığı cesur bir kararla; İtalyan olmayan ilk başkanını Jean Clair³⁵ olarak belirler. O yıl tüm alanların katılımı planlansa da, malî nedenlerden dolayı, mimarlık bienali bir sonraki yıla sarkacaktır³⁶. Yine Clair'in kararıyla, Bienal bünyesinde genç sanatçılara ayrılan Aperto sergisi bu yıl yapılmaz. (Alan Riding, 2016) Kalıcı pavyonu olmayan

³⁵ Fransız yazar, romancı ve sanat tarihçisi, dönemin Paris'deki Picasso Müzesi müdürü. (Alan Riding, 2016)

³⁶ Hans Hollein'in kararı ile Giardini'deki pavyonların kullanım olanağı olmadığı için bu sergi 1996'da yapılmıştır. (Martino, 2005, s. 83)

ülkelere, şehir sınırları dâhilinde çeşitli mekânların kullanıma kazandırılması da bu seneden itibaren yürürlüğe giren bir uygulamadır³⁷. (Putnam, 2013, s. 20)

1998’de politika alanındaki deneyimleri ile kendinden söz ettiren bir aday olarak Bienal başkanlığına seçilen Paolo Barrata’nın idaresinde reform süreci başlar. Göreve gelmesinin ardından Barrata, Harald Szeemann³⁸’ı yeni başkan olarak belirler. Szeemann döneminde, Bienal’in yerel yönetimin kontrolündeki işkolları da uluslararası niteliğe kavuşmuş; o zamana kadar kapalı olan arşiv hizmete sokulmuş; eski tersane binalarından oluşan ve Arsenale³⁹ olarak adlandırılan kompleks onarılarak, sergileme alanı genişletilmiştir. (Martino, 2005, s. 99, 100)

2003 yılına gelindiğinde serginin en az on küratörden oluşan bir sergi olması dolayısıyla bu durumdan Bonami sorumlu tutularak, bu kararın çok ağır eleştirildiği bir edisyon ile karşılaşırız. (Martino, 2005, s. 112) Bienal’de ana planın yavaş yavaş terk edildiği, çoklu küratör grupların beraberce karar mekanizmasını harekete geçirmeye başladığı bu yıllarda, böyle bir tercih, pek de şaşırtıcı değildir. Yine, bir dönüm noktası olan bu 50. Bienal edisyonunda Museo Correr, bir önceki gibi kapsamlı bir resim sergisine mekân sağlar⁴⁰.

Vogel’e göre Bienal’e katılım, özellikle günümüz büyük devletleri açısından Olimpiyatlar’da altın madalya kazanmak ile eşdeğerdir. (Vogel, 2010, s. 29) Başladığı tarihten bu yana uluslararası bir kamusal alan oluşturan/sağlayan Bienal, sanatın uluslararası yönünün standartlaşmış bir modeli olarak algılanmaktadır. Vogel, bu modelin

³⁷ Kültürel kurumlar, özel mülk sahipleri, Katolik Kilisesi, ... vb. bu kararın gerçekleşmesinde rol oynamışlardır.

³⁸ Daniel Buren ile beraber 1972’de Kassel’deki Documenta 5’in küratörlüğünü yapmış olan İsveçli küratör ve sanat tarihçisi Szeemann, bu aşamada önemli bir seçimdir. Seçkilerinde sınırlayıcı olmamakla beraber Kavramsal Sanat, Arazi Sanatı, Amerikan Post-minimalizmi, İtalyan Yoksul Sanatı (The show that made Harald Szeemann a star, 2016) gibi alanlarda uzmanlığının sonucu yeni medya ağırlıkta olup, geleneksel resim hiç yer bulamaz. (Martino, 2005, s. 106) Sanatın sosyal değişime önyak ve destek olma ihtiyacı, Szeemann’ın işlerinin leitmotifidir. (Vogel, 2010, s. 38) Documenta ile kurulan bu dolaylı ilişki, eşzamanlı olarak ziyaretçi sayıları rekabetini de ateşleyecektir. Ardından gelen Francesco Bonami küratörlüğündeyse bir “Resim” sergisi, yine şehirde bulunan Museo Correr’de ana Bienal mekânlarından tecrit edilmiş olarak açılacaktır. (Martino, 2005, s. 111)

³⁹ Artiglierie, Gaggiandre ve Tese bölümleri. (Martino, 2005, s. 101)

⁴⁰ “Resim, Rauschenberg’den Murakami’ye”. (Martino, 2005, s. 112)

başta ilerlemeci⁴¹ bir çizgide, Avrupa ve ABD'nin kolonileşme stratejilerine paralel bir gelişim gösterdiğini ve dolayısıyla batı modernizmini temsil ettiğini söylemektedir. (Vogel, 2010, s. 33) Günümüzde ise modernitenin sona erışı ile beraber bienallerin, küresel sanatın bir manifestosu halini almış olduğundan bahseder⁴². (Vogel, 2010, s. 35) Temaların küreselliğine karşı içeriğin yerelde kaldığı bu, nispeten yeni kültür alanı, sanatçıları uluslararası bir konuma yerleştirmekte (Vogel, 2010, s. 115) aynı zamanda haklı üne kavuşabilmenin halihazırda en etkili yolu, çoğu durumda “batı” ile kurulan bireysel ilişkilerde başarılı olmakla mümkün olabilmektedir.



⁴¹ Yazar, bu kelimenin “modern” ile aynı anlamı taşıdığını ileri sürüyor.

⁴² Vogel'e göre, özellikle 1980 sonrası dönemde, Kassel ve Venedik başta olmak üzere, post-modernitenin de etkisiyle kırılan merkezî otorite dolayısıyla doğaçalama gelişen bir küreselleşme akımı görülür. (Vogel, 2010)

2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATIN NESNESİ: SÖYLEMSEL VE SOSYAL OLAN

2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATIN NESNESİ: SÖYLEMSEL VE SOSYAL OLAN

2.1 Küratöryal Seçki Bağlamında Nesnenin Dönüşümü

“Şimdinin şimdiliği, ki bu oldukça takıntılı bir şey, aslında bütün kültürde gördüğümüz tüketiciliğin bir yansıması”⁴³ (Thornton, 2012)

En son modernist ideanın tamamlayıcısı olarak karşımıza çıkmış olan bağımsız sanat nesnesinin, bir kavram karşılığında; bunun üzerinden oluşturulmuş bir değer sistemi içinde dolaşıma girişi ile genişleyen anlatım olanakları doğrultusunda çağdaş sanatın imgesi, bugünkü özgün kimliğine kavuşmuştur. Bu bağlamda bilgi üretimi için tasarlanan bir söylem niteliğinde, kendini sunan bir varoluştan ziyade; onu sunma pratiklerine aracı konumundaki bir çağdaş sanat yapıtının tinsel bir içselliği sağlaması ne kadar mümkündür?

Neoliberal ekonomiyle birlikte önem kazanan yükümlülük ve sorumluluğun bireye devredilme süreci, (Putnam, 2013, s. 32) sanatçıyı sosyo-ekonomik boyutuyla çeşitli zorluklarla karşı karşıya bırakmıştır. Özgünlük arayışında özgürlüğünden feda ederek piyasaya arz(u) nesnesi üretme “ihtiyacı”, ben idealini topluma devreden birey modelini işaret eder. Bu durum, sanatsal öznenin çatıştığı kavram ile aynı düzlemde buluşması, menfaat ve değer kaymaları gibi sorunları açığa çıkarır. Söylenmek istenilen ile gösterilen arasında bir gerilim oluşur: bir vücutta aynı işlevi görmek üzere yer alan iki organ arasındaki doku uyumsuzluğuna benzer bir iletişimsizlik; bir program çakışması, Foucault’un deyimiyle bir “Heterotopya” meydana gelir.

Adorno ve Horkheimer’in ünlü eseri “Aydınlanmanın Diyalektiği”nde güzelin mekanik röprodüksiyonunun, bireyselliği metodik olarak putlaştıran tutucu kültür

⁴³ Kitap içinde Nicholas Logsdail’in konuşmasından yapılan bir alıntı.

fanatiklerinin yardımıyla güzeli bilinçdışı bir tutkun olma durumundan kaçınılmaz olarak uzaklaştırdığı ileri sürülmektedir. Bu görüşe göre güzelin yerini, herhangi başarılı bir mahrumiyetin sağladığı kötücül bir haz olan mizah⁴⁴ tamamen ele geçirir. Bu öyle bir sistemdir ki tüketicinin direnişi aklına getirmesine izin vermez. Tüketiciyi, tüm ihtiyaçların eğlence sektörü tarafından karşılanabilir olduğuna ikna ederek, tüketicinin kültür endüstrisinin nesnesi olarak kendini yalnızca ihtiyaçları üzerinden ebedi bir tüketici olarak deneyimlemesi için onu hazırlar. (Adorno & Horkheimer, 2002, s. 421, 426) Baudrillard ise çağdaş bireyi tanımlarken toplumla ilişkisini göz önünde tutarak şu tespitte bulunur: “Bireyin topluma karşı duruşunu sağlayan varoluş özgürlüğü tehlikelidir. Fakat sahip olma özgürlüğü, oyuna hissettirmeden dâhil olduğundan zararsızdır.” (Baudrillard, 2002, s. 13)

Büyük arzu uyandıran, bir “statüye sahip olma özgürlüğü” de sanatçının yaratma sürecinin önüne çekilen bir perde gibidir. Profesyonellik kavramı ile beraber anılan sanatçılık, duyguların belirlediği biçim ile ilgilenmekten titizlikle sakınır. Buck-Morss, duyguların artık gerçekliği aramayı bırakıp; onu gizlemenin bir aracı haline geldiğini söyler. (Buck-Morss, Rüya Alemi ve Felaket, 2004, s. 118) Sorunun tinsel duyumunu dışlaştırmak yerine, kendisini hiçbir ya da çok az fiziksel dönüşüme tabi tutmak kaydıyla sunmayı tercih eden bir tutum ile karşılaşırız. Bir tür geçmiş ile hesaplaşma aracı haline gelen sanat nesnesi, amacı kendiliğindenliğini yitirerek, formül ve böylece dolayısıyla bir ilaca mı dönüşür?

2.1.1 Söylemin Dönüştürdüğü Bir Biçimsellik: Anlatımın Nesnesi

Bilgi aktarım amaçlı tasarımsal estetik ürünler, sosyo-ekonomik talepler doğrultusunda bir tüketim değeri ile özdeşleşme durumunda, biçiminden dolayı var olmanın ötesine geçer. Böylece kendini temsil eden malzemenin, kavramsal düzeyde

⁴⁴ Buradaki mizah ile onu, kaçınılmazlığından dolayı bir biyoiktidar aracı olarak kullanan eğlence kültürüne gönderme yapılmaktadır.

başkalaşımı dolayısıyla, içeriğini söyleme çeviren bir sanat eserini önermesi olası hale gelmektedir.

İhlallerin sınırladığı bakış açısı, görsel düşünme olanaklarını, kavramsal ikâmelerine mahkûm eder. Düzeni değiştirmeden kendi lehine çevirmeye çalışmak, o düzene karşı çıkmaktan ziyade, farklı bir açıdan bakıldığının göstergesidir. Nitekim moderne karşı girişilen çaba da böyledir. Modern liberalist çizgideki küratöryal yaklaşımlar, Rothbard'ın prensiplerine⁴⁵ de paralel bir söylemdedir. Belirli bir ana plan çerçevesinde bütünün, onu oluşturan parçalardan daha fazlasını içerdiği gibi⁴⁶ bir bakış açısı sunar. Küratöryal seçkinin belirlediği sanat eseri de, bir başka form ile açıklanan kavramı dolayısıyla, çok yönlü algılamaya zaman ve mekân dahilinde müdahalede bulunur. Bunun ilk örneklerinden biri olarak, reddedilenlerin bir araya geldiği 1863 tarihli Paris'deki Salon des Refusés sergisinde bu durum açıkça kendini gösterir. Akademizmin otoritesini sarsan böylesi bir ayırım sonucu ortaya çıkan tanımlama ihtiyacı, sergiyi eserin ihtiyacı olmaktan çıkararak; eseri serginin ihtiyacı konumuna taşır.

Doğaya karşı estetik bir meydan okuma biçimi olan mimarînin üzerimizdeki etkileri yadsınamaz. Adokratik düzeni dışarıda tutan mahremî sınırlar, güncel sanatın genelini kapsar niteliktedir. İçeride olmayan her şey “post”tur ve alternatifinin olmadığı yerde bitişi işaret eder. Degot'ya göre güncel sanatta giderek artan iktidar eleştirisi konsepti, bundan ekonomik çıkar sağlamayı hedefleyen politikaların bir ürünü olarak (Degot, 2014) bir tür ouroboros⁴⁷u tanımlar. Günümüz bienallerinde de bu tür bir tercihin ön plana çıktığını söylemek mümkündür. Vogel'e göre ikinci evresinde⁴⁸ bienaller,

⁴⁵ “Yeni Bir Özgürlük İçin” adlı eserinde, aynı zamanda Anarko-kapitalizm kavramının da mucidi olan Murray N. Rothbard: Sanat eserinin sadece sanatçının tekelinde olmadığını, örneğin ona malzeme sağlayanların da bu kolektif üretime dahil olduğunu ima eder. (Rothbard, 2002, s. 30, 31) Mülkiyet ve takas hakkında verdiği heykeltıraş örneğinde düşünür, emeğin üretimi safhasında en ufak katkısı olanı, sanat eserinin yaratımında söz sahibi olarak görmektedir. (Rothbard, 2002, s. 49) Dolayısıyla küratöryal seçki de, bir düşünce ürünü olması dolayısıyla, kullandığı eserin de dahil olduğu üretimin bir parçası olarak sayılabilir.

⁴⁶ Gestalt Psikolojisi.

⁴⁷ Kendi kuyruğunu ısırarak yılan. Yaşam ve ölümü sembolize eder. C. G. Jung'a göre insan psişesinin temel bir arketipidir. (Eire, 2010, s. 29)

⁴⁸ Büyük savaşların ardından gelen yeni dönem ile birlikte daha politize olan sanat ortamıyla birlikte gözle görülür sergileme tercihlerindeki değişikliğe atfen.

farkındalık yaratmaya ve bilgi aktarmaya yönelir; sanat, toplumu ele alır (Vogel, 73). Söylemin ön planda olduğu bir mekân olarak Bienal de bu politikalara; milli pavyonların hâlihazırda ağırlıklı olduğu bir katılıma ev sahipliği yapmaktadır. Putnam’a göre bu bir tür “ulus ötesi kültürler peyzajı” (Putnam, 2013, s. 15) deneyimidir. Belli bir zamana ait tüm bir kültürel birikimin görünür olduğu bir kamusal alan.

2.1.2 Kavramsal Tarihin Tanımında Sanat Nesnesi

Deleuze ve Guattari, “Felsefe Nedir?” sorusuna yanıt ararken onun tarihsel bir çizgisellikte olup bitenden ibaret değil; bir oluş olduğundan söz eder. Birikimsel bir oluşumdan ziyade, katmanlar halinde, bir arada var oluş... (Deleuze & Guattari, 1994, s. 59) Mannheim ise gerçeğin değişimine işaret ederek bir oluş sürecini vurgulamaktadır. (Mannheim, 1936, s. 61-63) Gerçek, zaten var olan değil, “henüz”⁴⁹ dönüşmekte olandır. Her kavramın kendine ait bir tarihi olduğunu ve diğer kavramlarla ilişki halinde olduğunu ileri süren görüşe göre bu değişim kaçınılmazdır. (Deleuze & Guattari, 1994, s. 17)

Bu bağlamda sanat nesnesini işaret eden önerilmiş semboller, onun tarihselliğine dışarıdan bir müdahalede bulunur. Stewart Home’a göre kapitalist sistemin en güçlü ideolojik ürünleri olarak görülen ve mevcut problemlere köklü değişimler içeren çözümler sunmaktan özellikle kaçınan sanat ve anarşi, (Home, 2004, s. 55) kavramların anakronik okumalarına yönelmektedir. Stephen Pritchard, sanatçıların, iddia edildiği şekilde sosyalist olmaları bir yana; mevcut yapıyı reddetmelerinin kökeninde liberalist girişimci bir mantığın⁵⁰ var olduğunu ve sanatçıların da bu neoliberal düzenin birliğini meydana getirdiğini ileri sürer. (Pritchard, 2016) Home ise modern idealin karşısında gözükken bu kavramların oluşturduğu bütünlüğün, statüsel ihtiyaçları giderdiği ölçüde sınırlı kalmalarına yol açtığına işaret eder. (Home, 2004)

⁴⁹ Bkz. Fr. Encore

⁵⁰ Aynı yazısında Pritchard, bu amacın post-modern, post-endüstriyel ve Post-fordist; küçük ölçekli, mikro girişimci bir kapitalizm olduğunu ekler. (Pritchard, 2016)

Sanatı eğlence kültürünün bir ögesi olmaktan ayırmak üzere Grosz, şöyle der:

“Meta üretimi, sanatsal ürünler olsa dahi, kendini önceden bilinen duygulara, belirli hüznünlü ya da neşeli yollarla önceden yaşanmış bir deneyimi yaşatmayı garanti etmek üzere önceden belirlenmiş bir duygulanımın yaratımına yönlendirir.” (Grosz, 2008)

Kavramını tek yönlü bir bakış açısıyla sunan hazır duygulanımlı bu ürünler, arzulananı önceden belirleme kapasitesine de sahip olur. Temsilin duyguyu ikâmesi ile bu arzudan muafiyet sağlanabilir. Ai Wei Wei'nin bu doğrultuda sunduğu çeşitli performans ve yerleştirmelerinde mesajı doğrudan veren bir yaklaşım ile karşılaşırız. 2013'deki 55. Venedik Bienali yan etkinliğinde sanatçı, Çin'de maruz kalmış olduğu durumu, olduğu gibi yeniden düzenlemeyle yarattığı “KUTSAL” adlı çalışmayla, tereddüde olanak bırakmadan hazır bir duygulanım çerçevesinde sunmaktadır (Bkz. Görsel 8). Nesneyi aşırı yoruma maruz bırakarak, yalnızlaştırmakta ve sonra da yok etmektedir.



Görsel 8- Ai Wei Wei, *Waking Nightmare, Ai Weiwei's Entropy (Sleep), SACRED*⁵¹, 2013

⁵¹ 55. Venedik Bienali yan etkinliği kapsamında, Maurizio Bortolotti'nin küratörlüğünde gerçekleşen sergi.

56. Venedik Bienal'inin konseptine ve İngiliz kültürüne eş zamanlı sunulan bir eleştiri niteliğindeki Sarah Lucas'ın İngiliz Pavyonundaki yerleştirmeleri ise zaman zaman aynı tuzağa düşüyor gibiyse de hâlâ belli bir sembolik anlatımla YBA⁵² dönemine atıfta bulunur bir yapıdadır. Bu yönüyle Bienal'in küratöryal konseptine doğrudan olmayan ancak açık bir cevap niteliği taşır. (Bkz. Görsel 9)



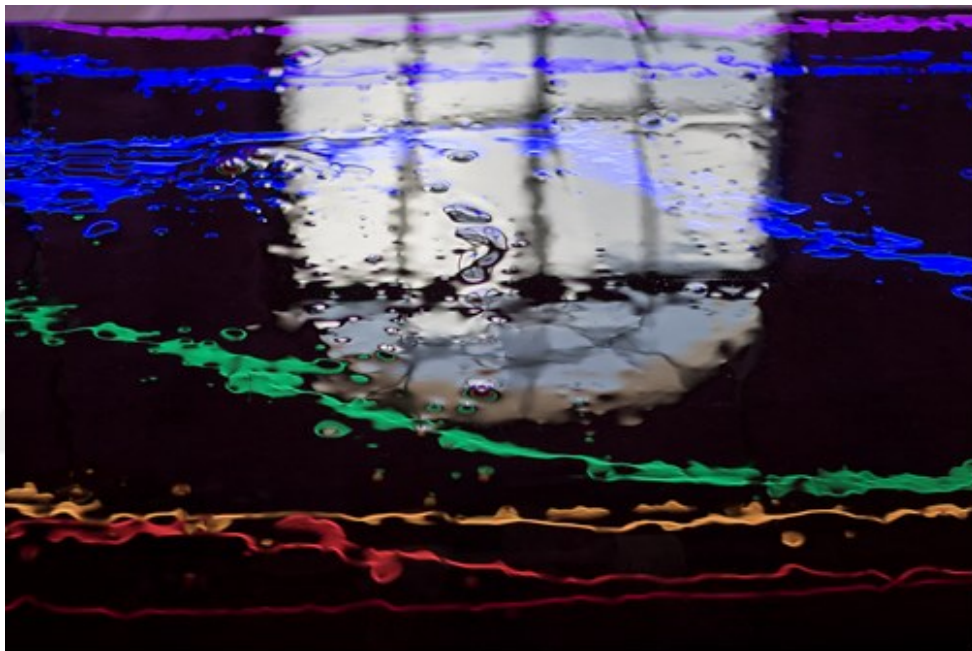
Görsel 9- Sarah Lucas, *I Scream Daddio*, 56. Venedik Bienali
İngiltere Pavyonu, 2015

Aynı yöntemle değerlendirdiğimizde Sarkis'in çalışması da bu çizgidedir (Bkz. Görsel 10). Kendi ifade tarzını yansıtan çalışmaların yanında duvara asılı, çoğu siyasal

⁵² YBA: Young British Artists

gündemle ilişkili anonim fotoğraflar ile verilmek istenenin mesafesiz doğrudanlığı arasında doyurucu bir bütünlüğün eksikliği hissedilir.

Tüm bu örnekler ışığında bienalin dönüştürücü işlevi açısından, küratör, proje menajeri, teknik ekip, coğrafi ve ekonomik kültür gibi pek çok etmenin üzerinde belirleyici konumda olduğu sanatçı için, nesne-kavram ilişkisi bakımından yaratım sürecinin yalnızca kendi inisiyatifinde olduğunu söylemek oldukça zordur.



Görsel 10- Sarkis Zabunyan, Respiro (detay), 56. Venedik Bienali Türkiye Pavyonu, 2015

2.2 Post-fordist Dönemde Bienal Kültürü

Geçtiğimiz yüzyılın özellikle son yarısında, sosyal sınıfa dayalı sınıflandırma görüşünün zayıflaması ile birlikte tüketim esaslı sınıflandırmanın egemen olduğu ekonomik ilişkiler sistemi küresel anlamda ağırlık kazanmıştır. 1970’li yıllarda öne çıkan bu geçiş ile beraber çağdaş sanatta da paralelinde gerçekleşen çok önemli değişiklikler yaşandığı görülmektedir. Sanat akımlarının da sona erdiğine şahit olduğumuz postmodern olarak adlandırılan bu döneme rastlaması açısından bireyselleşmeyi ve bağımsız bir tarzı talep eden ortamda sanatçının, çoğunlukla büyük ve ütopyik anlatılardan makro düzeyde, dönemsel projelere doğru meylettğini gözlemek mümkün.

Montero'ya göre bienal olarak adlandırılan, iki yıl ya da daha uzun aralıklarla gerçekleşen periyodik sanatsal etkinliklerin birçoğunun; Sao Paulo, Kahire, Delhi bienallerinde de olduğu gibi, başlangıçta belirli bir süre diplomatik davet yolu ile şekillenen yapısı gereği uluslararası ilişkiler ve politikanın bir aracı konumunda olması, yerini küratöryal seçkilere bırakarak günümüzdeki şekline kavuşmuştur. (Montero, 2012) Öte yandan sergileme tercihleri de '68 hareketleri sonrasında daha politize bir atmosfere bürünmüş, hatta geleneksel düzenlemeyi kırarak, örneğin, Venedik Bienali'nde bir dizi köklü değişikliği de beraberinde getirmiştir⁵³. Keza 1974'deki Venedik Bienali, Enwezor'un tanımıyla: "Bir kültürel etkinlik için"⁵⁴ düzenlenen programı kapsamında "Seslerin çarpışması" (Enwezor, Venice Biennale Curator Okwui Enwezor on "All the World's Futures," Karl Marx, and the Havana Biennial Boycott, 2015) olarak nitelendirilebilecek, politika alanına aktif bir şekilde dahil olan ilk Bienal edisyonudur. Günümüzde Bienal çerçevesinde gerçekleşen etkinliklerde de bu ulusal düşünce yapısının yorumlarına rastlamak mümkündür (Bkz. Görsel 11).

⁵³ 1974 edisyonunda tüm bienal, ilk kez bir siyasal gelişmeyi: Pinochet karşıtı protestoları hedef alarak, Şili'ye adanır. Sanatın ticarileşmesine karşı yükselen tepkiler sonucu Büyük Ödül'ler 1986'da adını Altın Aslan olarak alıncaya kadar verilmez. (La Biennale Di Venezia, 2016)

⁵⁴ Per Una Manifestazione Culturale



Görsel 11- Pedro Lasch, How To Know: The Protocols and Pedagogy of National Abstraction, Creative Time Summit: Curriculum, 11-8-2015

Adorno ve Horkheimer’a göre kültür endüstrileri yüceleştirmez; bilinçli olarak bastırır. (Adorno & Horkheimer, 2002, s. 419) Geçmişte, özellikle modernist düşünce kalıplarını çağrıştıran ve ancak ütopyik sayılabilecek konsept başlıkları⁵⁵ günümüz bienalleri açısından bir tercihi ortaya koyar niteliktedir. Bu ironik tutum, sorgulayıcı ve öğretici yönleri ağır basan bir anlayışın göstergesidir. Hans Haacke’nin, Alman Pavyonu’nun 1933’te Hitler’in isteği üzerine döşenen mermer zemin taşlarını söktüğü “Germania”da olduğu gibi, vandalist bir yöntemle ve Enwezor’un deyimiyile: “Bir bienal mekânına ilk kez gerçek anlamda sorgu öznesi olarak bakan” (Okwui Enwezor on the origins of Haacke’s pavilion, 2016) çalışması bu durum için iyi bir örnek niteliğindedir. Yalnızca bir defalığına kaldırılan ve kırılan mermerler birer tüketim nesnesine dönüşür. Böylesi bir eylem, mekânın sınıf egemenliğine dayalı tarihselliğini kesintiye uğratan bir iradeyi görselleştirmektedir (Bkz. Görsel 12).

⁵⁵ 49. Venedik Bienali: “İnsanlığın Platosu”, 53. Venedik Bienali: “Dünyalar Yaratmak”, 56. Venedik Bienali “Dünyanın Tüm Gelecekleri” gibi oldukça kapsamlı ve iddialı başlıklar.



Görsel 12- Hans Haacke, Germania, Venedik Bienali, 1993

2.2.1 Hazır Duygulanımlar Borsası

Karşıtının dilinden konuşan bir kuram, ondan kurtulduğu anda kendi varlığını da ortadan kaldırır. Post-fordist üretim biçimlerini yansıtan yapıdaki çeşitli çağdaş sanat kurumları vasıtasıyla görünür olan sanatçılar, zaman zaman içinde bulunduğu bu ortamı en ağır biçimde eleştirmektedir. İktidarı kendinden alan bu gibi eleştirel düzenekler, sergilendiği an kendini tüketerek başka bir formda yeniden zamanın ruhunu yakalar. Kamusal alanın imkânları ölçütünde serbesti kazanan böylesi kazanımlar, Mitropoulos’a göre, pazarlanabilir yaşam önerilerini sağlamlaştırırken muhalif olanı ihmal etme ihtimalini de taşımaktadır. (Mitropoulos, 2014, s. 97)

Şeylerin duygulandırma yeteneği ⁵⁶ kavramı çerçevesinde düşünüldüğünde günümüz bienallerinin eğilimlerini açıklamak da kolaylaşır. Öyle ki önemli müzelere

⁵⁶ “Mono No Aware”. Japon Kültürel Geleneği’nin bir parçası olan terim ilk olarak 18. Yüzyıl’da bir edebiyat eleştirisinde kullanılmış olup; günümüzde edebiyat alanında önemli eserler vermiş İngiliz yazar Kazuo Ishiguro’nun

yapılan eleştirel gösterilerde hedef alınan temelde bu kavramı tam olarak karşılar. Eleştiriye kavramsal düzeyde kapalı bir sanat nesnesi, duygulanımı önceden belirlenmiş bir sunumu barındırır. Diğer bir deyişle nesne, kavramını sözsel bir ikâme ile retoriğe devrederek duygulanım yaratma kapasitesini verimli bir şekilde dönüştürmekten uzaklaşır. Kaynağına bu kadar yakın bir formda tezahür eden sanatsal ideanın, açılış etkinliği süresince geçici bir aura oluşturması, bienallerde sıkça rastlanan bir durumdur. Çoğunlukla çalışma hakkında verilen bilgi paketinin belirleyiciliğindeki bu durum sergi düzenlemesinin oluşturduğu atmosfer ile yakından ilintilidir.

Vogel, sanatın artık yalnızca en iyi işlerden oluşmadığını, fakat daha çok farkındalık yaratmak için bir araç olduğundan bahsetmektedir. (Vogel, 2010, s. 63) Dokümanter çalışmalarda, kaynağını, şeylerin duygulandırma yeteneğinden alan bir doğrudan anlatım ile ideasının, sanatsal form yerine izleyiciyi dönüştüren yapısı gereği bir aura yitiminden söz edilebilir. Oysa ki bu aura, sunumun bağımsız yapısında ortaya çıkar. Çok katmanlı bir düzenlemede kendini yüzeyde gizler. Genele yayılarak duygulanımı belirleme görevini görür.

Modernizm süreci ile birlikte başlayan genel bir aura yitiminden de söz etmek mümkündür. Brian O’Doerty’nin de belirttiği üzere: “Modernizm yaşlandıkça bağlam içeriğe dönüşür”. Geç modernist akademizmin bir ilkesi olarak: “İdealar, sanattan daha ilgi çekicidir.” önermesi de bu dönüşümü belgeler niteliktedir. (O’Doherty, 1986, s. 14, 15) Genellikle günümüz bienalleri vb. oluşumlarda seçkinin mesaj veren içeriğinin ön plana çıkışına şahit olduğumuz gibi, belirli ölçüde bunu alt katmanlarda çözümleme yöntemlerine de sıkça rastlarız.

romanlarında da rastlanan bir duygu durumunu ifade eder. (Mono No Aware, 2016) Örneğin “Günden Kalanlar” adlı romanında 2. Dünya Savaşı sırasında bir malikânenin sadık başuşaklığını yapan James Stevens’in melankolik yaşantısının; bir sonuca bağlanmayan açık uçlu kurgusal örgünün karakteri tam bir kabulleniş içerisinde tasvir edişi ile okurun üzerinde bıraktığı duygu hali. Hiroshi’ye göre mantıksal ve kavramsal düzeyde kavranamayacak olan değerler silsilesi. (Hiroshi, 2016)

2.2.2 Venedik Bienal'inin Kültürel Reformasyonu

Lazzarato⁵⁷ 'nun, neo-liberal yönetimlerin anti-disipliner toplum modelinde değiştiğini öne sürdüğü dışlama yöntemleri çerçevesinde ele alındığında Venedik Bienali'nin; pürüzsüz bir geçiş süreci ile beraber organizasyon yapısını koruduğu görülmektedir. (Lazzarato, 2014, s. 119) Piyasayla uyumlu bir yaşam tarzını talep eden bir özgüveni telkin ve teşvik eden Bienal, alanında önemli bir model niteliği taşımaktadır. (Lazzarato, 2014, s. 133-134) Geç kapitalizmin çeşitli kültürel endüstrileri, eğlence, eğitim gibi alanları da içinde barındıran bu devasa kurum aynı zamanda bir kitlesel turizm organizasyonu görevini de başarıyla yerine getirmektedir.

Gielen⁵⁸'e göre modern bir düşünce ürünü olarak “kültür üreticiliği” kavramı, fikrî kökenlerini “normallik” üzerinden kurgular. Temsilî kamusal buluşma noktalarında görünürlük kazanıp, yaratıcı endüstriler aracılığıyla bir tür biyoiktidarın denetim alanına girer. (Gielen, 2014, s. 212-217) Üretimin bütünselliği sorunu estetik kaygıların kolektif bilince devredilmesiyle güncel sanatın da sorunu olmuştur. Feuerbach'ın görüşlerinin aksine Marx'ın, toplumsal ilişkilerle tanımlanan bireyi yaratan “fetişistik toplumunun”⁵⁹ ilerlemeci sürecini bugün daha yakından deneyimleriz. Bordieu ise bu ilişkiselliği gerçeğin kendisi olarak görmektedir. Özellikle yarı ve tam periferik ülkelerde güncel sanat ortamını belirleyen bu görünür olma kriteri, kendi biyo-iktidarını oluşturmaktadır. Liberal ekonominin arzu yatırımına endeksli bu biyoiktidarın emeğin değer ekonomisi üzerinden sınıflandırılmasıyla eşitleyici bir karakteristiği vardır.

⁵⁷ Maurizio Lazzarato, biyo-iktidar ve biyo-ekonomi kavramları üzerine eğilen yazar, toplumbilimci ve düşünür. Eserlerinden bazıları şunlardır: “Borçla Yönetmek”, “İşaretler ve Makineler: Kapitalizm ve Öznellik Üretimi”, “Deneysel Siyaset: Neoliberal Çağ'da Çalışma, Refah ve Yaratıcılık”. (Maurizio Lazzarato, 2017)

⁵⁸ Prof. Dr. Pascal Gielen, Antwerp Sanatsal Araştırma Enstitüsü'ndeki Sanat ve Siyaset Sosyolojisi Bölümü'nde Kültür Avam Araştırma Ofisi başkanı olarak çalışmakta olup Gröningen Üniversitesinde de ders vermektedir. Arts in Society kitap serisine editöryal başkanlık etmektedir. Prestijli Odysseus ödülü sahibi olan Gielen, yaratıcı emek, sanatın kurumsal bağlamı ve kültürel siyaset alanında çalışmaktadır. (prof. dr. P.J.D. (Pascal) Gielen, 2017)

⁵⁹ Marx'ın, emeğin, sosyal karakteristiği gereği meta imalatından ayrı tutulamayışı dolayısıyla ortaya attığı “Meta Fetişizmi” kavramına atfen, değişim değeri kavramını oluşturma biçimine göre tanımlanan toplum modeli. (Marx, The Fetishism of Commodities and the Secret Thereof, 1867, s. 35)

Harris⁶⁰, “Bienalleşme”⁶¹ nin kapitalist kültüre ilişkin bir kavram olduğundan bahseder. (Harris, 2010, s. 26) 1960’lı yılların ilk çeyreğinde özellikle Amerikan Pop Sanatı’nın piyasaya hâkim olmaya başlamasıyla birlikte piyasanın da Bienal’e önemli biçimde yön verdiği görülmektedir. (Martino, 2005, s. 59) Öyle ki 1968’deki öğrenci hareketi, bienalleri, burjuva kültürünün cisimleşmiş bir örneği olarak görmüştür. (Martino, 2005, s. 61)⁶² Böyle bir hareketin ardından 1973’te yeniden yapılanan Venedik Bienali’nin birden siyasallaşan yapısı, (Martino, 2005, s. 65) yine aynı yılda patlak veren petrol kriziyle birlikte radikal değişikliklerin yaşandığı güncel sanat ortamının (Zabunyan, Beykal, & Madra, 1993, s. 94) çok da uzağında kalmayan bir modelin varlığını ortaya koymaktadır⁶³. Örneğin Werneburg, “Dünyanın Tüm Gelecekleri”ni, 56. Bienal’i, onun belki de olmak isteyip de olamadığı yönüyle şu şekilde eleştirir:

“Ve bu şovda yer alan birçok çalışmadaki politik itici gücün buharlaşıp uçmasından şikayetçi olanlar için- ki bu tematik sergi koleksiyonerler için apaçık bir vitrindir, ki hâlâ aşırı derecede Batı’ya yönelik, Avrupa-merkezli, aşırı sermaye ihraç eden, yeteri kadar radikal olmayan, sergilemesiyle çelişen yapısıyla- Kapital’in okunması aşlında bağlamın anlaşılması açısından yardımcı olabilir. Sonuçta, ilk cümle şöyle der: ‘Kapitalist üretim biçimlerinin egemenliğindeki toplumların serveti, kendini muazzam bir sermaye birikimi ve birimini tek bir ticari mal olarak sunar.’ Bu saptama güncel toplumsal değişimlerden olduğu kadar çağdaş sanattaki gelişmelerden de pek az etkilenmiştir. Bienal de bu ticari mal formuna tabidir; başka türüsü mümkün mü? Yine

⁶⁰ Prof. Jonathan Harris, Leeds, Liverpool gibi birçok üniversitede dersler vermiş ve son olarak Southampton Sanat Üniversitesi Winchester Ekolü’nde araştırma Profesörlüğü yapmaktadır. Başta Rotledge olmak üzere; Yale Üniversitesi, Phaidon gibi birçok saygın kuruluştan sanat üzerine yazılmış kitapları mevcuttur. (Curriculum Vitae Professor Jonathan Harris, PhD, 2017)

⁶¹ Ciccotti’ye göre Venedik Bienali’ni takiben günümüzde sayıları 200’ün üzerinde olan ve 1980’lerde başlayan ve 1990’larda tepe noktasına ulaşan bu eğilim, her ne kadar sanat fuarları gibi ticari bir amaca hizmet etmiyor gibi görünse de; etkinlik dahilinde bir pavyonda sergilenen sanatçının işlerine “satıldı” gözüyle bakılmaktadır. (Ciccotti, 2016)

⁶² Berlin, Amsterdam, Paris ve Roma’dan Venedik’e gelen, sanatçı, şair, okulunu terk etmiş ya da halen devam etmekte olan öğrenci, vb. Fransız Mayıs’ının sözcüleri olarak 1968 tarihli Venedik Bienali’ni işgal etmişlerdir. Yayınladıkları bildiride bienallerin: “...Burjuvazinin, fikirlerin ticarileştirilmesi amacıyla, ırkçılık ve kültürel az gelişmişlik politikasının kodlama aracı” olduğundan söz edilmektedir. (Martino, 2005, s. 61)

⁶³ 1968’den sonra kapatılan Bienal Satış Ofisi ile beraber Bienal bünyesinde eser satışı da kaldırılmıştır. Burada etkili olan dönemin öğrenci hareketi ve bilgi çağının yaklaşmakta oluşu gibi etmenlerin kültürel değerleri şekillendirmeyen işleyişleri ortadan kaldırışı söz konusudur. Endüstriyel çağın sergileme yöntemleri böylelikle bu tarihten itibaren değişir. Keza, Ciccotti’ye göre Art Cologne (Köln, 1967), Art Basel (Basel, 1970), Fiac (Paris, 1976), Artefiera (Bologna, 1974) gibi sanat fuarları da bu tarihlerden itibaren güncel sanat sahnesinde yerini almaya başlayarak kültür-eğlence-tüketim-kâr paradigması efsanesini kendi bünyesine katar. (Ciccotti, 2016) Yine de Bienal, katalog, kırtasiye ürünleri vb. satışını sürdürerek bu alanda gelir elde etmeyi bir şekilde sürdürmektedir.

de aynı zamanda, ne olursa olsun, unutulmaması gerekli bir hesaplanamaz kültürel zenginliği işaret etmektedir.” (Werneburg, 2016)

Yine aynı yazısında Werneburg, çoğu bienalde olmayıp; 56. Bienal’de yer alan bir özelliğe dikkati çekmektedir:

“Bienal alanlarında eskiye nazaran daha az yer bulan Deutsche Bank Koleksiyonu’na ait, aralarında “Kafatasları” (2013-15) serisi ile Marlene Dumas; Chris Ofili ve onun Henri Matisse gibi modernist klasiklerini keşifleri; Kerry James Marshall’ın (politik ve sanatsal niyetini açığa vuran) koyu siyah derili Afrikalı-Amerikalı çifti; Katharina Grosse’un renk uzayı resmi; Georg Baselitz’in etkileyici baş aşağı çıplak adam kubbesi gibi malzeme itibarı ile görece geleneksel sayılabilecek sanatçılara rastlamak mümkün.” (Werneburg, 2016)

Bienaller, çoğunlukla güncel sanatın son yıllarda yapılmış örneklerine yer vermesi açısından oldukça avangart bir tutum sergilemekteyken, böyle bir seçki oldukça şaşırtıcıdır (Bkz. Görsel 13). Küratör’ün tema olarak belirlediği Benjaminci öğretiyeye göre bu çalışmaları, tehlike anında beliren birer diyalektik imge olarak mı algılamalıyız? Öyleyse sanat tarihinin kronolojik tarihselciliği içinde yer alan böylesi çalışmalar, zaten kazanmış olanı bir kez daha meşrulaştırmak değil de nedir?

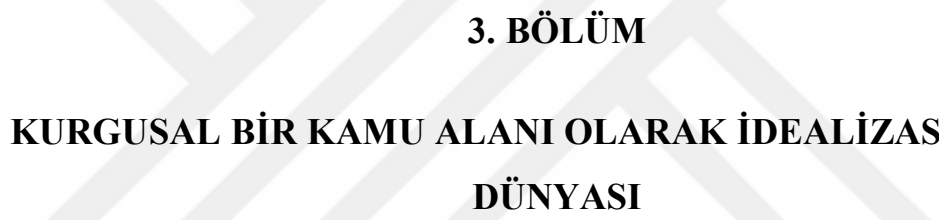


Görsel 13- Marlene Dumas, Giardini’deki Venedik Bienali Ana Pavyon, 2015

Enwezor'un tanımıyla "Formların Parlamentosu" olan böylesi bir kamusal alan tarifindeki Bienal kültürünün zamanın ruhunun isabetli bir tespitini yansıtmaması, onun güncel sosyo-politik bir bildiriler bütününe dönüştüğünün de sağlam kanıtını teşkil eder niteliktedir. Keza Documenta gibi bir alternatifin ortaya çıkış sürecinin, onunla rekabet etmesinin de gösterdiği üzere, Bienal'in içeriğinin değişiminde olumlu yönde katkıda bulunduğu söylenebilir. Bienallerin siyasallaşmasıyla akımların kaybolmaya başladığı dönemin aynı zamana denk gelişi, rastlantıdan öte, dönüşümün seyrini gösterir niteliktedir.

Günümüzde sanatın, özellikle de plastik sanatların, kültürel faaliyetler ile iç içe oluşundan dolayı Bienalin kurumsal yapısı da ona göre şekillenmiş; Venedik Bienali Vakfı⁶⁴ her ne kadar otonom bir yapıda gibi gözükse de, esas olarak İtalya Kültür Bakanlığı'na bağlı bir organizasyonu olduğu ve dolayısıyla çağdaş sanat alanından çok çağdaş kültür ile ilgili tasarruflarıyla öne çıktığı anlaşılmaktadır. Bienal heyeti ise dört kişiden oluşmakta ve tüm bu atanmış isimler politika alanında faaliyet göstermiş/göstermekte olan kişilerdir. (Putnam, 2013, s. 19-20) Bu yönüyle de Bienal'in küratöryal seçki ve düzenleme konusunda tam bağımsız ve sınırsız bir yetki ile donatılmış bir karar mekanizmasına sahip olup olmadığı tartışma konusudur.

⁶⁴ Fondazione la Biennale di Venezia



3. BÖLÜM
KURGUSAL BİR KAMU ALANI OLARAK İDEALİZASYONLAR
DÜNYASI

3. BÖLÜM

KURGUSAL BİR KAMU ALANI OLARAK İDEALİZASYONLAR DÜNYASI

3.1 Zahidane Yüceleşme⁶⁵

Önceki bölümde de bahsedildiği üzere ve tek bir tanıma sığmayan, ancak benzer özellikleri barındıran kurumlar olarak günümüz bienalleri, satış amaçlı olmayan, kamu fonlarıyla finanse edilen, gelip geçici, konseptüel, global⁶⁶,... vb. sıfatlar atfedilen, güncel sanatın en etkili ve yön veren platformları arasındadır. Enwezor'un, 2015 edisyonu için kaleme aldığı yazıda da belirttiği üzere bu platformların; güç odakları tarafından, parasal değerinin kültürel ve sanatsal değerinin çok üzerine çıkartılan “eserler” söz konusu olduğunda uyanık olması beklenmektedir. (Enwezor, All the World's Futures: 56 International Art Exhibition, 2015) Kompatsiaris⁶⁷, bu konuda uygulanmakta olan bazı yanlışları şu şekilde özetlenmektedir:

“...Diğer erekslerinin yanında, estetik rejim ve kültürel sembolleri kendine mâl etmek ve manipüle etmek yoluyla şehirler arası turist akınına çekme yarışının öncelikli olduğu bir Post-fordist üretim modeli...”. (Kompatsiaris, 2014, s. 76)

Harvey, sanatsal özelliklerinden sıyrıldığında elde kalan şeyin, yine de onu diğerlerinden ayıran bir “kültürel” yanının olduğunu ileri sürer. (Harvey, 2001, s. 394) Değerin emek üzerinden belirlenemeyişinde önemli role sahip bu kültürel nüve, üzerindeki tüm sansasyon ve spekülasyonları etkisiz kılan bir yapıdadır. Sanatsal

⁶⁵ İngilizce karşılığı “Ascetic Sublimation”. Freud’un cinsel hazı bastırma yöntemiyle kültürel hazza yönelimi işaret eden teorisinde ana kavram olarak kullandığı “Yüceleşme”nin, teolojik bir boyut kazanmış; günümüzdeki popülist eylemleri açıklamaya çalışan kavramsal paradigmada dönüşen yapısına getirilen bir yorum olarak.

⁶⁶ Hem yerel ve aynı zamanda bütünleyici olabilen bir olgu. Küresel ve yerel kelimelerinin bütünleşmesiyle ortaya çıkmış bir kavram.

⁶⁷ Panos Kompatsiaris, Edinburgh Üniversitesi’nden Görsel Sanatlar ve Kültür bölümünden doktora bulunmakta olup; Ulusal Araştırma Üniversitesi Yüksek Ekonomi Okulu İletişim, Basın ve Tasarım Fakültesi’nde Doçent olarak ders vermekte ve Londra’daki MACAT Eğitim Kurumu’nda akademik danışmanlık ve yazarlık yapmaktadır. (Employment history, 2017)

nesnenin “öz”üne dair ipuçları sunan bu tür bir tespite göre, sanat eserinin dışarıdan başka bir bilişsel müdahaleye ihtiyacı olmadığı gibi, kültürel öğelerden bağımsız bir iradeyi barındırdığı yorumuna varmak mümkün. Hannah Arendt, siyaset ve sanatı karşılaştırırken bu konuya açıklık getirmektedir:

“Somut olanı, bir ölçüde cisimleşen insan düşüncesini öne çıkaran yaratıcı sanatlar - ki üretilen şey kendi başına varolur- göz önüne alındığında siyaset, sanatın tam zıttıdır... Bağımsız varoluş, sanatın üretime; varlığını sürdürebilmek için diğer eylemlere mutlak bağımlılık ise devletin eyleme dayalı bir ürün olduğuna işaret eder.” (Arendt, 1961, s. 153)

Bienallerin, özellikle, gündelik siyasete yönelik aktif rol oynamaya başlamasıyla birlikte sanat alanına dahil olan eylem kavramı, popüler olanın yüceltiği bir döneme rastlaması bakımından dikkat çekicidir. Gregory Shole, 56. Bienal için özel hazırlanan G.U.L.F. Labor adına çıkartılan özel sayıda yer verilen makalesinde yalın siyasetin kültürel siyasete evrildiğinden söz eder. Sanatın, bağımsız yönetilen bir işgücü görünümü verdiği dönemlerdeki o sembolik gücünü bu alana kaydırmanın gerekliliğini sorgular. (Sholette, 2015) Burada günümüz sanatçıların siyaset ile olan bağı kültür üzerinden kurduğu rahatlıkla söylenebilir. Kompatsiaris ise, Gielen⁶⁸ ve Hardt⁶⁹’ın çağdaş kapitalizm hakkındaki düşüncelerine dayanarak şöyle der:

“Eleştirelliğe bel bağlayan, fakat yine de neoliberal ekonomik model ve prosedürlerine bağlı pratikler, çağdaş kapitalizme can verirken, 68 Mayıs’ı ve ‘60’ların karşı kültüründen gelen mirasla, bir eleştiri biçimini etkisiz kılıp; kurumsallaştırır.” (Kompatsiaris, 2014)

Burada sözü edilen ve kurumsallaştırılarak etkisiz kılınan eleştirel söylem, diğer bir deyişle post gerçek halini alarak, ilişkisel estetiğe teğellenir. Bütünsel sistemin ideal bir birimsel ögesi halini alır. 2015 yılında Danimarka Pavyonu’nda sergileme yapmak

⁶⁸ Pascal Gielen, müdürlüğünü yaptığı Groningen Üniversitesi Toplumda Sanat Araştırma Merkezi’nde Kültürel Siyaset ve Sanat Toplumbilimi’nde profesör olarak görev yapmaktadır. Post-fordist Zamanlarda Sanatçı Olmak; Sanatsal Çokluğun Mırıltısı: Küresel Sanat, Siyaset ve Post-fordizm; Topluluk Sanatı: Sınır İhlali Siyaseti... v.b. bir çok kitapla uluslararası üne kavuşmuştur. (Supervisors, 2017)

⁶⁹ Edebiyat kuramcısı ve siyaset felsefecisi Michael Hardt, en çok Antonio Negri ile ortaklaşa yazdığı İmparatorluk, Çokluk: İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi, Uluslar Topluluğu gibi kitaplarla uluslararası düzeyde haklı bir ün elde etmiştir. Duke Üniversitesi’nde edebiyat profesörü olarak görev yapan Hardt, Avrupa Yüksek Okulu’nda da felsefe profesörlüğü görevini yürütmektedir (Srdjan Cvjeticanin, 2017)

üzere seçilen Danh Võ ile üç ayrı sergi gerçekleştirmiş ve New York'un önemli sanat galerileri sahiplerinden biri olan Marian Goodman, müzelerin, sanat eseri alımında koleksiyonerlerin karşısında giderek elinin zayıfladığını; müzayedelerin piyasaya egemen olduğu günümüzde, satış rakamlarının yükseldikçe sanatın gelişimine zarar veren bir ortam oluştuğuna işaret eder. (Randy Kennedy, 2016) Bu gibi yüksek fiyata alınan eserlerin bienallerde sergileme imkânı elde ediyor oluşu ise bir nefes alma alanı açmaktadır.

Profesyonelleşme, Merriam-Webster'a göre bilinen ilk kullanımı 1856'ya tarihlenen (Professionalism, 2017) ve endüstri çağının da başlangıç dönemlerine rastlaması bakımından, modernist idealin ön plana çıkardığı önemli kavramlardan biridir. Çağdaş anlamda profesyonelleşmenin geçen yüzyıldan kalma yöntemlerle adeta geleneksel hale geldiği söylenebilir. Gönüllülük esasına dayalı iş olanakları bakımından, alanında yetişmekte olan elemanlar için şu gibi ilanlara rağmen yine de yarışmaya dönüşmesi, bienal gibi etkinliklerin Post-fordist üretim modelini halihazırda takip ettiğinin bir göstergesi olabilir:

“Ekibimizde yer alacak gönüllü stajyerler, İKSV ekibinin bir parçası olarak organizasyon deneyimi kazanacak ve günlük yemek desteğinden faydalanacaklar.” (Açık Pozisyonlar, 2016)

Bunun yanında çok düşük rakamlara, temel masrafların karşılandığı programlar sunan özel kurumların ilanlarına da rastlamak mümkün:

“Yardımcı ⁷⁰ - Araştırmacı Bursu (kapsamında)... haftanın dört günü İngiltere Pavyonu'na gözcülük edecek ve arta kalan zamanlarında da British Council'ın belirlediği bir alanda araştırma yükümlülüğünde... bulunacaklardır.” (Debbie Leane, 2016)

Her türlü haz ve tatmini kariyer uğruna feda eden bu adanmışlık, Modern idealin yalnız kendi dinamikleri ve işleyiş süreci içinde rastlanılan, ilk başta karşı çıktığı ve ancak bu yaratıcı süreçte yeniden yorumladığı yeni bir romantizmle, açıklanabilir bir olgudur.

⁷⁰ Kâhya anlamına gelen “Steward” kelimesinin yerine İngilizce'deki “Assistant” kelimesi uygun görülmüş; fakat sergilenen tutum ve düşüncenin yansıtılması bakımından çevirinin orijinali de burada verilmiştir.

Bienallerin genelde sosyal sorunlara odaklanan projelere ev sahipliği yapması da bu idealist yapılanmayı gözler önüne serer niteliktedir. Ancak genel itibarı ile böylesi bir hassasiyete, kurumsal gelenekler düzeyinde herhangi bir bienal organizasyonunda rastlamak oldukça zordur. Yine de talebin üst seviyelerde seyretmesi ve beklentilerin yönlendirmesiyle bu zaafiyetin, bizzat mağdurları tarafından karşılanır durumda olduğu gözlenebilir. Bu konuda Arendt'in kültür krizi ile ilgili makalesinde şu düşüncelere yer verdiği görülür:

“Büyük sanat yapıtları, öz-egitim ya da öz-gelişim amacına hizmet etmeleri durumunda daha az suistimale uğramaz; verili süre zarfında bir kişinin irfanını artırmak için kullanıldığı gibi, duvardaki bir deliği kapatırken yerine getirdiği işlev de aynı şekilde yararlı ve yerinde olabilir. Bu iki durumda da sanat gizli amaçlar uğruna kullanılmış olur. Kişi, yerinde olsun ya da olmasın, bu kullanım alanlarının sanat ile uygun bir ilişkisi olmadığını bildiği sürece hey şey yolundadır.” (Arendt, 1961, s. 203)

Ben idealinin topluma devri ile ikâme edilen konformist kaygı, estetiğin dilinde popülist bir anlatıma dönüşme tehlikesini daima içinde barındırır. Bu yönüyle Fırat ve Bakçay'a göre siyaset alanında daralan söylem olanakları, kendini çağdaş sanatın bir formu olarak gösterme eğilimindedir. (Fırat & Bakçay, 2012, s. 6) Örneğin: görünürlük kazanmak uğruna, bienalin kısıtlı bütçesi dolayısıyla, sanatçıların sömürüye maruz kaldığından söz eden Artur Żmijewski, 7. Berlin Bienali küratörü olarak, her ne kadar bu yapıya karşı çıkan, “...Kendi gerçekliğini yaratan, siyasetin icrası için alan açan...”⁷¹ bir sergi konsepti geliştirmiş olsa da özeleştirden kaçınmadan adını koyar: “Kurumsal şiddet”. (Żmijewski, 2016) Avrupa'nın merkezinde, en büyük şehirlerinden biri olan Berlin'deki bu aktif politikaya çağrının, Venedik gibi oldukça endemik bir coğrafyada olduğundan daha etkin bir rol oynaması ihtimali göz ardı edilmemelidir.

Thonton'un yaptığı söyleşiden öğrendiğimiz kadarıyla ve Christie's'den Amy Cappelazzo'nun deyimiyile karşılıksız kalmış imgelemleri betimleme mekânı olan Bienal, beklentileri romantik ideallere dönüştürür. Buna göre hiçbir ulusal bağı olmamasına rağmen, örneğin Anish Kapoor'un, 1990'da davet edildiği Bienal'in ön gösterimi dolayısıyla Giardini'de girdiği bir restoranda ayakta alkışlanması, modernist romantik

⁷¹ 7. Berlin Bienali manifestosundan.

ideallerin halihazırda devam ettiğinin de bir göstergesi olabilir. (Thornton, 2012, s. 246-247)

3.1.1 Monotetik⁷² İmgeler Konstellasyonundan⁷³ Bir Kesit

Ulus Baker, “imaj nedir?” sorusuna cevap ararken Benjaminsci düşünce sistemi ile şu tanımlamayı yapar: “Bir imaj kesinlikle tek yönlü değildir: basit bir ‘yüzeye’ indirgenemez, buna rağmen biz ondaki bütün yayılımları, örüntüleri ve boyutları kavramak zorundayız.” (Baker, 2010, s. 214) Dolayısıyla, herhangi bir kavramın başlığı altında imgenin, tahayyülü sınırlayan bir amaca hizmet etmesi de olasıdır. Eleştirinin şahsiliği karşısında duygulanımın maruz kaldığı bir biyo-iktidardan söz edilebilir mi? Belgesel yaklaşım, samimiyet gerektirir. Her ne kadar onu hazırlayan koşullar arkaplanda yer alsada; düz ve berraktır. Tamamen kendisini ifade eden bir tarza sahiptir ve dolayısıyla ondan daha küçük bir birime parçalanamaz. Bütünsel bir analize olanak verir. Diyalektik imgenin de böyle bir yapısı vardır. Gerilimin en yoğun olarak yaşandığı teğette kendini en saf hali ile görünür kılar.

Daha sonraki bölümlerde ayrıntılı incelemeleri yapılacak bir seçkiye geçmeden önce bu alt bölümde, bir bienal örneğinden yola çıkarak oluşan genel atmosferin küçük ölçekte bir kesitinin, kavramsal altyapıya odaklanarak, bir okumasını yapmak faydalı olacaktır.

⁷² Tek bir nitelikte ya da bir seri münferit niteliğe dayanan bir sınıflandırma sistem ya da yöntemi veya onun kategorileri. (Monothetic, 2016)

⁷³ Benjamin’in diyalektik imgeyi açıklarken kullandığı bir metafor. Kompatsiaris, bienaller hakkındaki inceleme yazısında bu konuda şöyle der: “Sosyal etkileşimler konusunda açık oldukları sürece, çağdaş sanat kurumları üzerine etnografik yaklaşımlar, söylem, pratik ve yaygın sanatsal tarih veya anlatıların yorumundan oluşan konstellasyonları aydınlatılabilir.” (Kompatsiaris, 2014, s. 86)

56. Venedik Bienali'nde İngiliz pavyonu⁷⁴ Sarah Lucas'ın: "I Scream Daddio"⁷⁵, Kanada pavyonu ise BGL'in "Canadassimo" başlığıyla onun hemen yanı başında ve ikisi de İtalyanca'yı hafife alan başlıkları ile yer alır⁷⁶ (Bkz. Görsel 14). YBA sanatçılarından biri olan Sarah Lucas'ın bu edisyon için seçimi manidardır. Enwezor bir röportajında şunları söyler:

"...Fakat 1990'ların başlarını hatırlıyorum, çağdaş Afrikalı sanatçılar ile çalışmaya başladığımda herkes: 'Bu fazla sınırlayıcı değil mi?' diye soruyordu. YBA'lar çok modaydı, pazarda etiketler, fakat Afrikalı sanatçılar hakkında söz söylemek her nedense sınırlayıcıydı." (Higgins, 2015)



Görsel 14- *Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère, and Nicolas Laverdière (BGL⁷⁷), Canadassimo, Venedik Bienali Kanada Pavyonu, 2015*

⁷⁴ 1909'da restoran/kafe mantığında inşa edilen ve ancak sonraları İngiliz mimar Edwin Alfred Rickards sayesinde bugünkü halini alan, başlangıcından 1920'ye kadar tamamen özel kaynaklar tarafından finanse edilmiş olan ve o yıl girdiği mali kriz sonucu bu özelliğini yitiren pavyon, (Vogel, 2010, s. 25) 1938'den itibaren ve günümüzde de, kültürel ilişkiler yaratmak ve eğitim ile ilgili fırsatlar sunmak üzere (Our Organisation, 2016) British Council tarafından yürütülmektedir. (British Pavilion in Venice, 2016)

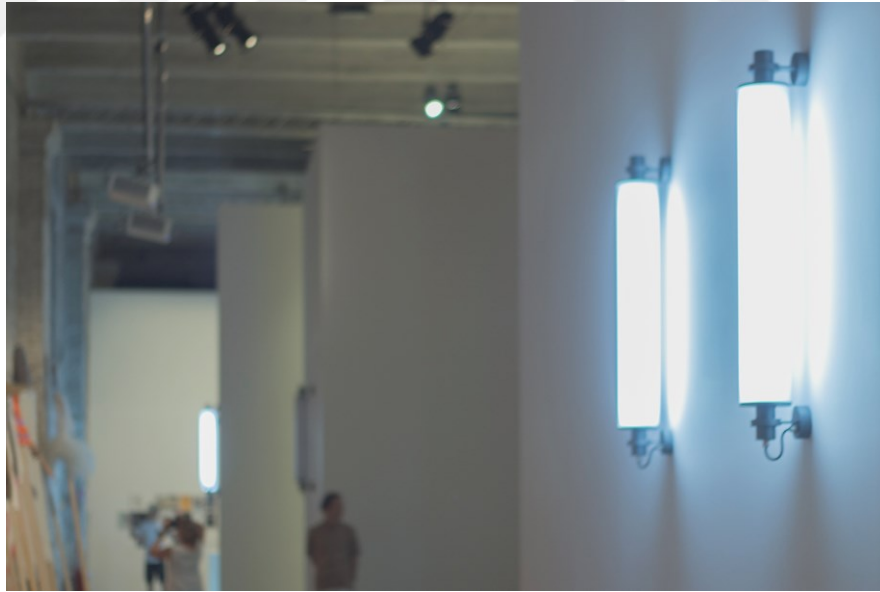
⁷⁵ İngilizce ve İtalyanca kelimelerden meydana gelen: "Çılgılık Atıyorum, Babacığım". "I Scream" aynı zamanda eş sesli olup: "Dondurma, Babacığım" anlamını da çağrıştırmaktadır.

⁷⁶ Kanada, halihazırda toprakları İngiltere Kraliçesi'nin malı olan bir ülke pozisyonundadır. Ülke çapında hiçbir arazi alanı, başka bir şahsî mülkiyete izin vermez. Benzer kültüre sahip bu iki ülke pavyonunun gösterdiği tepkisellik de dikkat çekicidir.

⁷⁷ Sanatçıların soyadlarının baş harflerinden oluşan bir grup adı.

Öte yandan Parreno'nun bir İgor Stravinsky bestesi olan Petrushka adlı çalışmasına atfen tüm ana sergi alanına yayılan 56 parçalık yerleştirmesi, Bienal edisyonu ile; sergilendiği mekân olan eski bir halat fabrikası⁷⁸ ise, mimarisinin elverişliliği dolayısıyla iç içe geçen sinüzoidal⁷⁹ sergi düzenlemesi ile alegorik bir tutum sergiler (Bkz. Görsel 15). Burada görüldüğü gibi akademik bir bakış açısından sunulan eleştirinin, seçki ve sergi düzenlemesinin önüne geçmesi gibi bir tehlikeyi göz önünde bulunduran yapısı gereği çok yönlü ve esnek olduğu varsayıldığında, Serubiri Moses'a göre Bienal'in tam tersini hedeflediğini bile söylemek mümkün:

“Küratör, Bienal'in milliyetçi yapısını tartışmayı amaçlarken, sanatçıların geçmişimize bakışlarını sindirmek daha da zordu. Sanatçıların ifadelerinin bu ütopyik mekânda bir araya getirilişi tutarsız gibi görünmektedir. Özellikle geç kapitalizmin koruyucu zırhı içinde millet ve milliyetçiliğin meyvelerini lüks bir şekilde ve arsızca öven bir mekânda millet eleştirisinin yersiz görünüşünden dolayı... Ernesto Laclau'nun da bize hatırlattığı gibi, 'Siyaset ve mekân çelişkili kavramlardır. Siyaset yalnızca mekânsal olanın hatıramızdan uzaklaşmasıyla var olur.' Zihnin tiyatrosu olarak sanat mekânı, sanat eserine karşı sorumluluğundan yoksun değildir.” (Moses, 2016)



Görsel 15- Philippe Parreno, 56 Titreşen Işık , Giardini, 2015

⁷⁸ Arsenale'de yer alan sergi mekanlarından biri olan Corderie, halat imal edilen yer anlamına gelir. İlk kez 1980'de Paolo Portoghesi tarafından düzenlenen 1. Mimarlık Bienali için kullanılmaya başlayan bu yapı, günümüzde ana sergi mekânlarından biri olarak kullanılmaktadır. (Venues/Arsenale, 2016)

⁷⁹ Sarmal. Yılkavî kıvrımlar çizerek izleyiciyi yönlendiren panolar ya da sergi yerleştirmesi dolayısıyla.

Enwezor'un , Laclau'nun görüşünden ziyade, "...Mekân daima politik ve stratejik olmuştur." (Lefebvre, 2009) diyen Lefebvre'm izinden gittiği söylenebilir. Marx'ın Kapital'ini serginin kalbine yerleştiren Enwezor, dikkati tarihsel materyalist bir çizgide dil birliği eden tüm gelecek ideallerinin kökenine çekmek ister gibidir. Olası tüm itirazları ipotek altına alan bu söylem, alternatifine de pek olanak bırakmaz. Oysa bu düalizm oldukça yerindedir. Archey'in makalesinde bu diyalektik durum şu şekilde verilmektedir:

"Venedik'te Bienal süresince sergilenmek üzere seçilen Rolls Royce motor şirketinden bir çalışmanın ön izlemesini sunan Marksist hatip Isaac Julien, o kadar duyarsız⁸⁰ ki bu neredeyse gülünç... Rolls Royce'un "Taşlar Elmaslara Karşı" (2015) adlı işi ilk kez resmî olarak Haziran'da İsviçre'nin mega fuarı Art Basel'de sergilenecek. Bienal dolaşımının sanat pazarına yakınlığı, sanatın ele almaya, fakat finanse edilen küratör ve sanatçıların genellikle göz ardı etmeye can attığı bir sorun. Bienal'in pazarlama çabalarına taşması, güncel sanatın büyük bir oranda ilk ve öncelikle lüks bir varlık olarak konumlandığını, eşitsizlikten beslenen markalaşmış bir ticarî mal, ve ancak ikincil olarak kültürün dışavurumu için bir araç ya da geleceğin tasavvuru olduğunu gösterir." (Archey, 2016)

Corderie'de yer alan bazı çalışmalar ise estetik bütünlüğe sahip ve nispeten daha güncel olmasına rağmen konsept ile uyuşmayan bir seçimin sonucu gibi durur. (Bkz. Görsel 16) Sözelimi;

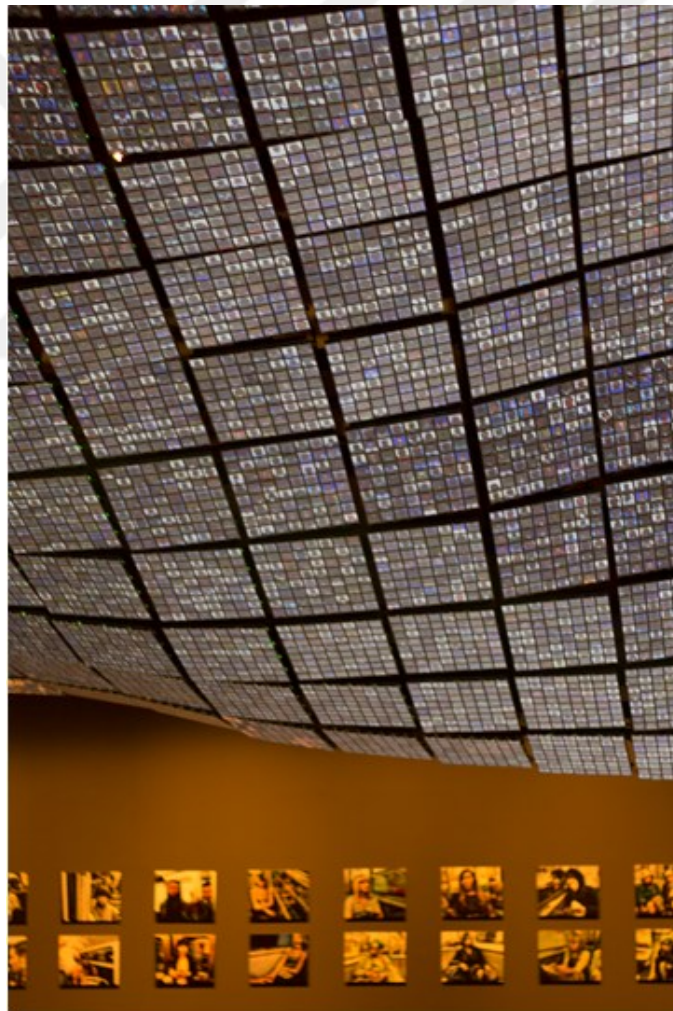
"Kutluğ Ataman'ın, ölümünün onuncu yılı münasebetiyle Sabancı ailesinin siparişi üzerine yaptığı Türk milyarderi Sakıp Sabancı'nın, göz alıcı portresi, (ana sergideki) son birkaç sene içinde üretilmiş olan yegâne çalışma gibi durmaktaydı (2014). Çalışma, hayatı boyunca onunla bir şekilde temasta bulunmuş kişilerin portre fotoğraflarından oluşan yaklaşık 10,000 ufak LCD panelden oluşmaktadır." (Archey, 2016)

Ataman'ın bu çalışması, çoğunluğu siyasî eleştiri niteliğinde olan seçkinin biraz dışında kalmakta; yalnızca sermaye ile olan ilişkisi ise polülist bir söylemi önerir gibi görünmektedir. Gözler, görünürlük söz konusu olduğu vakit, bu ünlü iş adamı ile en derin ilişkiyi kurmuş olan sanatçının kendi portresini arayabilir; keza bu işi, sanatçının bir otoportresidir. Sırf bu özelliğinden dolayı serginin kendiliğinden oluşan konseptinin belki de en güçlü ve yegâne temsilcisi olduğu söylenebilir.

⁸⁰ Tone-deaf. Bulunduğu konum itibarı ile burada sanatçı, yer aldığı faaliyetin uyumsuz karşılığından dolayı eleştiriliyor.

Schwabsky ise, açılışına katılmasını müteakip ele aldığı yazısında, 56. Bienal hakkında genel ve kavramsal yönden eleştirilerini şu şekilde özetlemektedir:

“Çağdaş sanatçıların en etkili biçimde cevap verebilecekleri sanatsal bir tarz ya da günümüz krizleri üzerine tutarlı bir bakış açısı ortaya çıkmıyor. Sonunda, büyük bir sergiyle değil de, "Çözülme ve uzaklık" hakkında, "Dünyanın durumu hakkında sonsuza kadar uzatılabilecek bir yorum" ile bir "radikal reddetme durumu" arasındaki Enwezor'un sahte ikili yapısının karşısında umulabilecek olandan daha fazlasını sunan belirli sanatçıların (ya da birlikte çalışan grupların) işleriyle; bu dünya üzerinde ve sanki onun dışındaymışçasına onu tekrar görmemizi sağlayan, garipliği, güzelliği ve dehşetinin tekrar görünür olduğu bir yer ile karşılaşyoruz.” (Barry Schwabsky, 2015, s. 41)



Görsel 16- Kutluğ Ataman, Sakıp Sabancı'nın Portresi, Corderie, Venedik Bienali, 2015

Verilen örnekler ışığında serginin, herhangi bütünlüklü bir tematik serginin verebileceği deneyimin ötesinde; adeta monotetik bir konstellasyon ile kakofoniye maruz bırakan bilişsel bir sağırlaşma ve ancak böylelikle bir görsel odaklanma sağladığı söylenebilir. Adorno'nun "Estetik Teori"sinde de değindiği üzere: "Sanat'a bir sosyal işlev öngörülecekse, bu işlevsizliği olabilir.". (Adorno T. W., 2002, s. 227) Burada işlevsizleşen, kavramı ile diyalektik gerilime sokulan; kavramına direnen ve daima galip gelen, onu dönüştürüp yorumlayacak güce sahip sanat eseridir.

3.1.2 Hızla Giden Bir Trende Çekilen El Freni: 55. Bienal'de Walter Benjamin

55. Venedik Bienali'ni, küratöryal tercih bakımından 2015 versiyonu ile karşılaştıran Archey⁸¹, makalesinde şunları dile getirir:

"Çoğu izleyici bu bienalin hipotonisinin⁸², Massimiliano Gioni'nin görece daha az doluluğa sahip ve belki de daha az teorik olan 'Ansiklopedik Saray'ının değerinin daha iyi anlaşılmasına yol açtığına hemfikir... Bu 2013 sergisi birçok son dönem ve dışlanmış sanatçıya yer vermesi dolayısıyla kendine özgü kapsamı olan fakat formülasyonu iyi yazılmış açıklayıcı metinlerinin desteğiyle esinleyici ve tazeydi (bariz bir şekilde Enwezor'un şovunda eksik olan). Gioni'nin küratörlüğü seçkilerine nefes alıp verecek alan sağladı ve çalışmaların birbirine yakınlıkları içindeki estetik ve konseptüel gelişimlerine olanak verdi." (Archey, 2016)

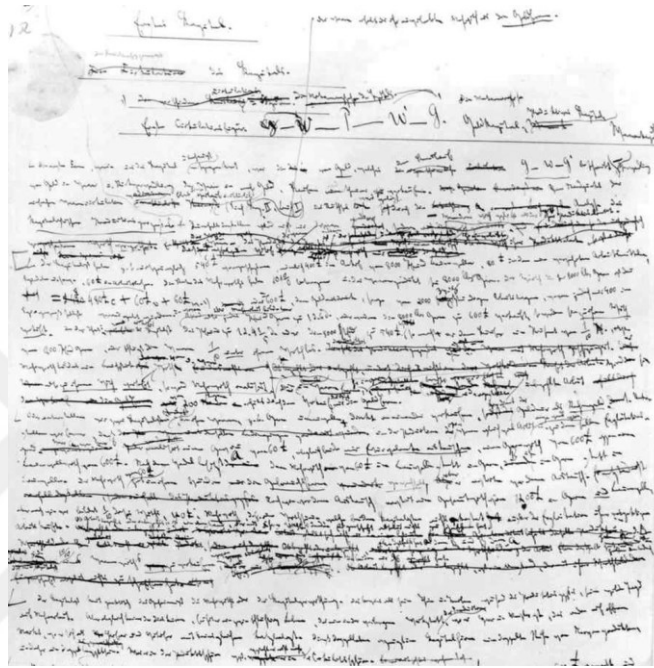
Rudovska⁸³,ya göre 2013 edisyonu da dahil olmak üzere, bienal gibi büyük bir organizasyon hakkında tümel bir retorik ancak kavramsal bir idealizasyon ile mümkün olabilir. (Rudovska, 2013, s. 5) Genellikle kapsayıcı temaların bir çıkış noktası; atlama tahtası olarak, geçmişte yaşanan bir anın, anlık bir tezahürle günümüzde birden parlayan ve sönen o ilham verici yapısı gereği, 56. Bienal'in çıkış noktası olarak Marx'ın düşüncelerini içeren el yazmaları da Enwezor'un geliştirdiği sergi için bir altyapı görevi

⁸¹ Berlin'li sanat eleştirmeni ve serbest küratör. E-flux Görüşmeleri editörü. Frieze ve ArtReview gibi dergilerde yazarlık yapmıştır. Kısa form yazarlığı dalında 2016 Creative Capital | Warhol Foundation Sanat Yazarları Ödülü'nün sahibidir.

⁸² Basınç, gerginlik veya kuvvette anormal azalma, tonusun azalması. (Hipotoni, 2016)

⁸³ Sebest küratör ve araştırmacı, Sovyet mimarîsi alanında uzman. Nordic Culture Point, Kültürel Nordik-Baltık Hareketlilik Programı 2015-2017 kurul başkanı.

görmüştür (Bkz. Görsel 17). Massimiliano Gioni'nin, dünyanın tüm bilgi birikimini kapsayacak bir ütopyik mimariyi tematik bir çıkış noktası olarak sunuşu gibi görsel bir kaynak olarak Paul Klee'nin "Tarih Meleği" adlı çalışmasına sunuş yazısında yer vermektedir.



Görsel 17- Karl Marx'ın *Das Kapital* notlarından bir sayfa



Görsel 18- Marino Auriti, *Dünyanın Ansiklopedik Sarayı*, ahşap, plastik, cam, metal, saç taraqları, model kit parçaları, 55. Venedik Bienali Arsenale Ana Pavyonu, 2013



Görsel 19- Arthur Bispo do Rosário, 55. Venedik Bienali Arsenale Ana Pavyonu, 2013

Gioni'nin sergisine adını veren: "Ansiklopedik Saray", kavramını hemen açık etmeyen bir sanat eseri gibidir. İnternet'in atası sayılabilecek bir amaçla, tüm dünyanın bilgisini içerecek şekilde tasarlanan bu yapı, 1950'lerde İtalyan asıllı alaylı bir Amerikalı sanatçı (Rudovska, 2013, s. 5) olan "Meşhur Sıradan Biri"⁸⁴ tarafından tasarlandığını söyleyen Gioni'nin de dehasını ortaya koyar niteliktedir. Keza burada ilerlemeci tarihselciliğe yenik düşmüş bir anının günümüzde birden parıldaması söz konusudur. Bu yönü ile Enwezor'un kastettiği pratikte 55. Bienal'de mevcuttur. Thorne'un da belirttiği üzere, Tacita Dean gibi tanınmış sanatçıların yanında, konsepti tam olarak temsil eden⁸⁵ ve ana akımın içinde yer almayan isimleri sergiler. (Thorne, 2016) Böyle bir tercih, profesyonel olanla olmayanın aynı düzlemde sunumu, popülist bir tavırdan daha çok adokratik bir tarafsızlığa işaret eder niteliktedir. Keza genel sanat tarihinin yakınından

⁸⁴ Marino Auriti

⁸⁵ Örneğin: geçen yüzyılın ortalarında yaşamış bir Alman sigara satıcısı ve kendini Güneş Kralı olarak gören Friedrich Schröder-Sonnenstern adında bir tarikat liderine ait resimler. Ya da Arthur Bispo do Rosário'nun Rio de Janeiro akıl hastanesinde mahşer günü için hazırladığı brikolaj çalışmaları.

bile geçemeyen imgeler, bu sergi sayesinde ilk kez görünürlüğe ve de güncellik mertebesine kavuşur.

Öte yandan, Kassel'de milli pavyonlar fikrini reddeden Enwezor, Venedik Bienali'ne küratör olarak seçildiğinde bu konsepte karşı çıkmayıp; daveti olduğu gibi kabul etmiştir. Tıpkı bir çocuk gibi bu kum havuzunda oynamaya davet alan küratör, bir sanatçı gibi, bu son derece kışkırtıcı temayı ele almış olabilir. Yine de kontrolün tamamen küratörde olduğu bir ana plan⁸⁶dan söz edilemez. Bunun yanında küratöryal temanın, devrimi hızla yol alan bir “ilerleme” yanılgısını durdurma amaçlı bir fren gibi tanımlayan (Benjamin, Materialist Theology, 1940, 2003, s. 402) fakat; serginin, bu düşüncenin mucidi Marx'ın en kapsamlı eserini dramatize eden tarafıyla bir uyumsuzluk içinde olduğu söylenebilir⁸⁷. Seçki, Buck-Mors'un deyimiyile: Benjamin'in “tarihin çöp sepetine atılmış” (Buck-Mors, 2010, s. 112) tanımına uyandan ziyade dönemin avangardı sayılabilecek ve genel geçer sanat tarihince zaten onaylanmış olan birçok çalışmaya yer verirken; izleyiciyi kavramsal altyapıyla, açıklama metinleriyle büyük sorgulamalara boğmaz. Yine de Almanya, Danimarka, Litvanya, Finlandiya gibi (Rudovska, 2013, s. 10) çeşitli ülke pavyonlarında kendiliğinden tematik bir bütünlük oluştuğu da gözlenmiştir⁸⁸. Gioni'nin, sergisini tanımladığı söyleşisinde dile getirdiği gibi:

“Sergi (Ansiklopedik Saray), profesyonel sanatçı ile amatör, dışarıdaki ile içerideki arasındaki sınırları muğlaklaştırarak, imgelerin antropolojik bir okumasını yapar. Özellikle tahayyülün işlevlerine ve imgeselin dünyasına odaklanır... Yine de Ansiklopedik Saray, sanatçıların bir araç olduğu sergilerden değildir. Tersine, bu sanatçıların işleri hepimizin paylaştığı bir durumu tasvir etmeye yardımcı olur. Bu, bizzat kendimizin görseller ileten ya da hatta bazen imgeler tarafından ele geçirilmiş araçlar oluşumuzdur.” (Gioni, 2016)

Öyle görülmektedir ki zaman zaman sanat, görünüşte “Devrim” için bir araca indirgenerek; felsefi metini destekleyen diyalektik bir nesne olarak algılanmaktadır.

⁸⁶ Master Plan

⁸⁷ “Fransa’da İç Savaş” adlı eserine atfen. (Marx, The Civil War in France, 2009)

⁸⁸ Ekolojik sorunlar hakkında doğaçlama olarak eşzamanlı beliren kavramsal bütünlük dikkatlerden kaçmaz. (Elfving, 2016, s. 6).

Modern dönemin geleneksel imge ile avangart mücadelesini takiben, güncel olanın konformizminde yüceleşip; kurgusal mekânın bütünleyiciliğinde bir alt başlık olmayı kabul eden sanatsal faaliyetlere dair, günümüzde birçok örnek verilebilir⁸⁹.

3.2 Tarihsel bir Gerçekleştirme: Fikirden Somuta...

Kavramsal altyapının önceliğinde oluşturulan günümüz bienalleri, sınıflandırmanın sınırlayıcı özelliğinden dolayı, gittikçe büyüyerek çeşitliliğin artmasıyla daha kapsayıcı çözümler aramaktadır. Son on yılda yapılmış olan alanında önemli yere sahip çoğu bienal, kavramlarını tüm dünyada ortak olarak benimsenen özelliklere atfen oluşturmuş; 56. Bienal'in Benjamin'i çıkış noktası olarak kabulü de bu genel akımın bir parçası olmuştur. Tarihin bir yeniden okumasını gerektiren başlık ile yeniden inşasını olanaklı kılan yapısı gereği bir gerçekleştirme ile karşılaşırız. Son yıllarda çeşitli sosyal bilim alanında verilmiş olan saygın eserlerin, Marx'ın Kapital'i yeniden yorumladığı görülmektedir. Dolayısıyla bu eserin hâlâ güncelliğini korumakta olduğu pek âlâ söylenebilir.

3.2.1 Kapital'i "Okumak"

Marx'ın Kapital'ini, özellikle de modern sosyalist idealin kapitalizm karşısındaki durumu göz önünde bulundurulduğunda, etkili olmaktan böylesine uzak bir zaman diliminde sembolik olarak okumak, onu ancak bir ağıta dönüştürebilir. Keza bu oldukça diyalektiktir. Burada, Giardini "Arena"⁹⁰ında (Bkz. Görsel 20), sözcükler diyalektik imge öbekleri görevi görür. Lukács'ın ortaya attığı kavramla deyim yerindeyse "ikinci doğa"yı görünür kılan bir işlevi de vardır. Stahl'a göre bütünü kavramanın problemlili olduğu yerde izleyici, kapsayan bir söylemin karşısında çaresiz kalır. (Titus Stahl, 2016)

⁸⁹ Fluxus gibi son derece müze ve koleksiyon karşıtı bir hareket dahi kendi içerisinde bölünerek, önce bu ünü kullanan sanatçıların bireysel çıkış noktası olmuş; dağılmasını takiben günümüzde önemli müze ve koleksiyonlara "ait" olmaktan kurtulamamıştır.

⁹⁰ İngiliz mimar David Adjaye tarafından performans sanatları için tasarlanan sahne.

Burada Kapital, sözcüklerin dogma halinde ilahî bir oratoryo ile edilgen bir şekilde dinlendiği bir vaaza dönüşmektedir. Enwezor, bu seçimi hakkında şu yorumda bulunur:

“Çağdaş olan ile ilgili ve bugün yaşadığımız durumu anlatan bir şey yapmak istedim. Ve Kapital aklıma geldi, kimsenin henüz okumadığı, yine de herkesin nefret ettiği ya da alıntı yaptığı...” (Higgins, 2015)



Görsel 20- Das Kapital, Isaac Julien

"Sadece yasaya maruz kalan değil, aynı zamanda bu yasaları yapan" kitle (Dacheux, 2012, s. 21) olarak güncel sanatta da bu kamusal alan pratiğini deneyimleme ihtiyacından doğan bir interaktivite mevcuttur. Öyle ki izleyen, yorumu ile değiştirebileceği bir konsept arar. Bu “diyalektik imge”de mümkündür. Toplumsal

davranışların yumuşatılmasında (Dacheux, 2012, s. 22) da kamusal alanın tesisinde olduğu gibi önemli bir rolü vardır. Ancak büyük ölçekli, geniş zaman diliminde gerçekleşen böylesine bir etkinlik, özellikle ulaşım ve konaklama bakımından oldukça zor bir coğrafyada konuşlanması nedeniyle ancak post-yapısalcı bir eleştirinin muhatabı olabilir. Madra'ya göre bu ölçekteki bir etkinliğin 3 günlük bir ön izlemeyle asla değerlendirilemeyeceği aşikârdır. (Madra, 2015) Diğer yandan Searle, bu konuda şu tespitte bulunmaktadır:

“Tüm bienaller kendi ölçüsüzlüklerinden zarar görürler ve Venedik Bienali hepsinin anası olarak, içlerinde (bu konuda) en aşırıya kaçandır. Yorgunluktan bitap düşmeyen birini görmedim⁹¹. Bunun yanında Slip of the Tongue⁹², tempoyu hiç düşürmüyor. Neresi olursa olsun müstesna olanı, benzersiz sesi ararız. Vō objeleri konuşturuyor ve beni sözsüz bırakıyor. All the World's Futures⁹³ farklı bir hikâye anlatıyor, sadece herhangi bir eleştiri ya da sisteme bağlı kalamayacak kadar kompleks bir dünyanın hikâyesi... Buna Marx'ınki de dahil.” (Searle, 2016)

Oysa Marx'ın doğalcılığı, felsefenin kısır kavramları arasında sıkışıp kalmamayı; harekete geçmeyi öğütlemesi açısından, bugün sanatsal aktivizme daha yakın görünmektedir. Özellikle de Giardini'nin hemen dışında demirlemiş süper lüks yatların gölgesinde bir iç mekâna sıkışıp kalmış bu etkinliğin, sadece turistik amaçlı ziyaretçileri harekete geçirmeyi hedeflediği söylenebilir. Bunun yanında, yine aynı edisyonda, daha doğrudan, aktif ya da seçki dolayısıyla kendinden ilişkişel bir durum yaratan işlere de rastlamak mümkündür.

⁹¹ Yazar burada tüm sergiyi gezmeyi amaçlayanları ima etmektedir.

⁹² Aynı zamanda Bienal'de Danimarka Pavyonu'nda da işleri sergilenmekte olan Danh Vō'nun küratörlüğünü yaptığı eşzamanlı ve benzer konseptte sahip Punta della Dogana'daki sergisi.

⁹³ Dünyanın Tüm Gelecekleri

3.2.2 Buharlaşan Sınırlardan Geriye Kalan: Ulusötesi Paradigmada Bienal



Görsel 21- Olaf Nikolai, Germony, Giardini, Venedik Bienali, 2015

Bienal, küratöryal tema olarak ele aldığı “Angelus Novus”⁹⁴,un perspektifinden bir sunumu amaçlıyor. Ancak, seçkinin gösterenden ziyade gösterilen bağlamında edilgen bir yapısı mevcut. Son olarak sadece tamamlanmış bir sergi düzenlemesi ile karşılaşırız. Oysa kamusal alanın, sızdığı çatlaklardan görünür olduğu anlar da vardır. 2015 yazında, özellikle AB üyesi Yunanistan’ın, yaşadığı ağır mali kriz nedeniyle diğer üye ülkelerle girdiği ilişkilerin bir yansımasını, Fabrik⁹⁵,de görürüz. Olaf Nikolai’ın performanslar dizisi sergilediği pavyonun erişime kapalı çatısından, ışıldayan güneşin altında sahnelenen kayıt dışı bir ekonomi⁹⁶,nin parçası niteliğindeki kısa süreli performans, (Bkz.

⁹⁴ Walter Benjamin’in ünlü “Tarih Felsefesi Üzerine Tezler”inden dokuzuncusunda “Tarih Meleği” adlı Paul Klee’nin bir resmine atfen yorumladığı alegorisi.

⁹⁵ Alman Pavyonu, küratör Florian Ebner’in kararı ile “imge üreten bir fabrika” olarak 2015 edisyonunu sunmaktadır.

⁹⁶ Olaf Nikolai’nin çalışması “Giro” adlı hemen göze çarpmayan yapısını vurgulamak üzere kullandığı tanım. (Hendrik von Boxberg, 2015)

Görsel 21) Avrupa Birliği'nden neredeyse çıkma aşamasına gelen bir ülkenin karşılaştığı sorunlara dikkati çekmek üzere sosyal sorumluluk adına yapılmıştır⁹⁷.

Öte yandan Sırbistan Pavyonu'nun, Ivan Grubanov'un "Birleşik Ölü Devletler" adlı çalışmasına ev sahipliği yapması, 1. Dünya Savaşı'nda en ağır kayıpları vermiş ülkelerden biri olarak hala varlığını sürdürebilmesiyle oluşan bir empati duygusunu yansıtır niteliktedir. 1895'ten, Bienal'in kuruluşundan bu yana yıkılmış olan tüm devletlerin bayrakları, ortada, yığınlar halde sunulmuştur (Bkz. Görsel 23). Yine bir başka kültürel geçişliliğin yaşandığı Rus pavyonu, burada sergileme imkânına kavuşan ilk kadın sanatçı olan yarı Amerikalı Irina Nakhova; küratörü ise 1975'den bu yana Amerika'da yaşayan bir Amerikan vatandaşı Margarita Tupitsyn'e emanet edilmiştir. (Tupitsyn, 2015, s. 76-78). Irina, Ilya Kabakov'un siyasî görüşünü yansıtan "Kırmızı Pavyon"unun aksine, 1984'deki bu tamamen kırmızıya boyanan pavyonu bu kez yeşile boyar. Rus Pavyonu'nda ücretsiz dağıtılan The News Paper Russia'da, değerli bir sanat piyasası tahlilcisi olan Tatiana Markina'nın şu cümlesini manşetine yerleştirir: "Rus Sanatını Batı'nın çerçevesine yerleştirmeliyiz.". (Markina, 2015, s. 74)

Keza Japonya'ya temsil eden Chiharu Shiota, Mauritius pavyonundaki 14 sanatçıdan Römer+Römer, Berlin'de ikâmet eder; Sarkis Zabunyan, Fransa'da yaşar ama Türkiye'yi temsil eder. Antonio Negri'ye göre (Negri, Creative Time Summit 2015 | Keynote: Antonio Negri, 2016)⁹⁸ tüm bu sanatçılar sadece tek bir ülkeyi temsil edemez, çünkü çalışmanın müfredatı gereği bunlar ilişki içindeki bir düşüncenin ürünüdür. İletişimin giderek kolaylaştığı günümüzde sınırlar teoride kalkmış gibi gözükse de pratikte hâlâ varlığını korumakta, sanatın görünürlüğünden ziyade sanatçının hareket alanını kısıtlayabilmektedir.

⁹⁷ Yunanistan bayrağı üzerine kırmızı beyaz "Germoney", "Almanya" ve "Para" kelimelerinin İngilizce'de birleşimi ile ilgili bir kelime oyunu. Sergi sırasında Yunanistan'da aniden patlak veren sosyo-ekonomik krizi takiben bu doğaçlama performans için, Yunan Pavyonu'nda bulunamaması üzerine şehirden tedarik edilmiş olan bayrak, bir hafta süreyle asılı kalmış; sonra sanatçının kendi kararıyla indirilmiştir.

⁹⁸ Creative Time'da Keynote başlığı altında yaptığı konuşma kaynak alınarak.

Kurumsallaşmış otorite mekânında tekelleşen onay mekanizması ile yönlendirilen ben ideali, boşluk korkusunu⁹⁹ geleceğin yıkımında görselleştirerek bizi; Tarih Meleği'nin ayakları altında yığılmış ürkünç manzaranın, görselliğinden ziyade anlayışını açığa vurma tehlikesi ile yüz yüze bırakır. Negri'nin, bir Bienal etkinliği olan Creativetime Zirvesi'nde yaptığı konuşmada da belirttiği üzere bireysel olmaktan tekillığe doğru geçişi deneyimleriz (Bkz. Görsel 22). Önemli olan kim olduğumuz sorusu değil, henüz kim olmakta olduğumuzdan kesitler sunan daha geniş bir farkındalık düzeyidir. "Romantik idealizm yoluyla inşa edilen birey"den ziyade "Kültürel, tarihsel, duygulanımsal, dilsel unsurların şekillendirdiği" nesnel bir tekillik. (Negri, Creative Time Summit 2015 | Keynote: Antonio Negri , 2016) Bu Bienal'de ise çoğu Balkan ülkesi olmak üzere bir kısmı kendini sanatçıları üzerinden bu tekilliği sağlarken; bazıları da sadece kimlik üzerine bireyselliği ön plana çıkarır.



Görsel 22- Creative Time Summit, Antonio Negri'nin konuşma etkinliği, Arsenale, Venedik Bienali, 2015

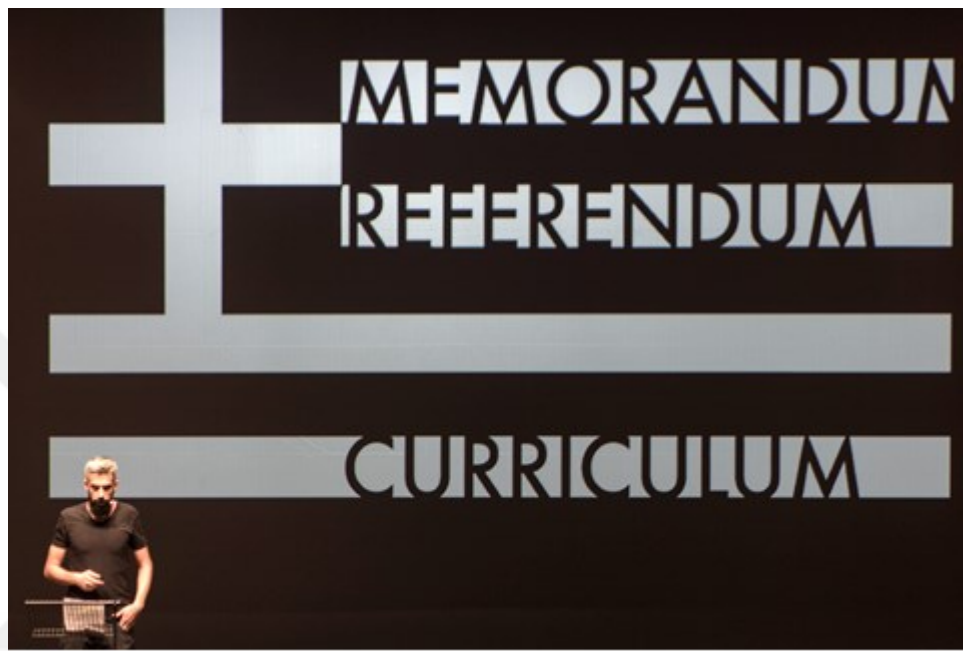
⁹⁹ Horror vacui



Görsel 23- Ivan Grubanov, *United Dead Nations*, Giardini, Venedik Bienali, 2015

Sibel Yardımcı'ya göre ise maduriyetin belirlediği sınırlar aidiyet kavramında yeniden çekilmektedir. (Yardımcı, 2013, s. 124) Thornton'un Paul Schimmel ile yaptığı söyleşide, o yılki Bienal'deki seçkinin, sanatçının kalitesinden bağımsız bir seçimle, o temaya uygun; faydalı bir politik içeriği gözeterek yapıldığı vurgulanır. (Thornton, 2012, s. 263-237) Burada aidiyet üzerinden bir kimlik siyaseti okuması yapmak mümkündür. Diyalektik gerilimin eser-izleyici düzleminden, daha güncel olana dair, her an kendini yeniden üreten bir tartışma alanına kaymasıyla; düzenlenen çeşitli etkinliklerle tam potansiyeline ulaştığını söylemek, Batı emperyalizmi ve milliyetçiliği döneminden

günümüze ulaşmış olan Bienal kültürünün çok yönlü tanımlamasında yardımcı olacaktır. Bu ise devingen sınırların algılamasını daha da bulanıklaştırarak; sanatçıların, alt kimlikleriyle çeşitlenen ulusötesi söyleminin güncel bir okumasını daha olanaklı kılar.



Görsel 24- Marco Baravalle, "Memorandum, Referandum, Curriculum", Creative Time Summit 2015, Arsenale, Venedik Bienali, 2015

Massumi'ye göre küresel ekonominin gizli dinamiği haline gelen duygulanımın (Massumi, 2012, s. 419) bir şekilde kültür endüstrisini de şekillendirdiği görülmektedir. Keza böyle bir ilişkiselliğin tepe noktasını, Bienal'in bu edisyonunda yer verdiği Creative Time Summit gibi etkinliklerde deneyimlemek mümkündür (Bkz. Görsel 24). Sovyet Kültür Evleri'nin görsel dili kullanılarak tasarılan atmosferiyle müfredatı¹⁰⁰ uyuşmayan yapıdadır. Örneğin Marco Baravalle'nin önderliğindeki Sale Docks, 56. Bienal'in başladığı gün, Amerikan Pavyonu'nun sponsor kurumu olan Guggenheim Müzesi'nin Büyük Kanal girişini "işgal" eder. (Vartanian, 2016) Yine aynı Marco Baravalle, bu kez Amerikan Pavyonu'nun da içinde olduğu Bienal'in düzenlediği bir

¹⁰⁰ Curriculum, aynı zamanda 2015'deki zirvenin teması olarak, sanatçı, eleştirmen, felsefeci ve yazarlardan oluşan bir kolektif olan Chto Delat'ın (Ne Yapmalı?) eğitim konusundaki endişe ve görüşlerini yansıtan tasarımların görselinde gerçekleşen bir Creative Time Summit edisyonuna gönderme yapar.

zirvede¹⁰¹ konuşmacı olur. Burada Benjamin'in deyişiyile yanılısamayı, bağlamı kesintiye uğratmak suretiyle engelleme girişimi söz konusudur. (Buck-Mors, 2010, s. 85) Hatta sadece bienal değil, fakat Supercommunity¹⁰² de "bir amaç olarak dünyanın minyatür versiyonuna hayranlık duyar". (Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle, 2016) Bu seri, Benjamin'in pasajları gibidir, yalnız bir farkla: hepsi güncel genel kültür bilgileri ve felsefî tartışmalardan ibarettir.

3.3 Piyasa-Bienal-Sanatçı İlişkilerinde Değişim Değeri Üzerinden bir Okuma

70'li yılların başından itibaren değişen, dönüşen güncel sanat pratiğinin, özellikle bienallerin çatısı altında daha siyasî ve eleştirel hale geldiği görülmektedir. Çoğu zaman sosyo-ekonomik sorunları hedef alan kurgusal söylemin hâkimiyetinde, dolaylı ya da doğrudan bir iktidar çatışmasına sahne olan bu altyapı, sanatın ilişkisel yaratımı üzerinden bir kamusal sunmaktadır. Güncel konjonktürün belirlediği bu görsel-işitsel-deneyimsel kültürün gelişen dil olanaklarını sorgulamak, bilhassa günümüzde önemli bir ihtiyaç halini alır.

Çok sesli bir kamusal alanı tanımlayan sanat piyasası, onu besleyen çeşitli amaçlar doğrultusundaki kültür, kurum ve kuruluşların yön verdiği mecralara sahiptir. Geçmişe bakıldığında bunu bir dönem doğrudan ele alan Bienal de günümüzde bu alana daha derin ve ilişkisel düzeyde bir katkıda bulunmaktadır. Pavyonlarda temsil edilmek üzere yapılan sanatçı tercihlerinin stratejik önem taşıdığı günümüzde artık tek yönlü bir okumanın da mümkün olmadığı aşikârdır.

¹⁰¹ Creative Time Summit 2015, Venedik/İtalya

¹⁰² e-flux tarafından 2015 yazı süresince 88 sayılık Bienale adanmış bir fanzin.

3.3.1 Diyalektik Materyalizm¹⁰³

Modernizmde görüldüğü gibi büyük ideallerin günümüzde yerini, romanesk bir cüretle¹⁰⁴ savaşarak ele geçirilen bir olgu olarak çeşitli kurumsal mekânlarla bırakmasıyla, uluslararası ilişkilerin gayri resmî özümsetme politikalarının bir uzantısı haline gelen sayısız güncel sanat pratiğinde kavramsallaşan didaktik anlatı öbeklerine rastlamak mümkün. Mutenalařtırma¹⁰⁵'nin masumane kılıfında özgürleştirmeyi takiben biyo-iktidar mekanizmalarına dönüşen bu alanlar, ancak bireyin ben idealini topluma devretmesiyle sürdürülebilir olma imkânına kavuşmaktadır. Bu görünürde Őeffaflařan sistem, bazı özel ayrıcalıkları da talep eder. Buck-Morss'a göre: "Rüyası görülen toplumsal dönüşüm potansiyeli gerçekleşmezse, gelecek kuşaklara tarihin onlara ihanet etmiş olduğunu öğretebilir." (Buck-Morss, Rüya Alemi ve Felaket, 2004, s. 8-9) Venedik Bienali de 1895'de başlayan uluslar ideali üzerine kurulu temsiliyet esasını günümüzde de ısrarla sürdürmektedir. Böyle bir ısrarın ardında yatan sebep her ne kadar kaynağa dikkat çekme amaçlı olsa da idealin sürekliliğinin de bir göstergesidir aynı zamanda. Piyasa ile olan ilişkisini 1970'lerin başında terk etmiş gibi gözükse de açılış gibi etkinliklerde yüksek sosyete ve burjuvazinin 3 günlük ön izlemeye mahşerî kalabalığın çoğunluğu temsil eden tarafında yer alışı, Bienal'in dönüşümü hakkında bazı ipuçları verir. Remes bu konuda 55. Bienal hakkında şunları söyler:

¹⁰³ Marx'ın kavramsallığa alternatif nesnel bir söylem olarak idealizme karşı savunduğu natüralist düşünce formu.

¹⁰⁴ Metafor. Bkz. Don Quixote

¹⁰⁵ Basra'daki Saddam Hüseyin'e ait sarayın, savaş süresince İngiliz askerleri tarafından bir karakol görevi görmesini takiben, askerlerin binayı boşaltması ile hasarın onarılması için 3,5 milyon dolarlık büyük bir bütçe ayrılarak; British Museum'un da bedelsiz küratörlük hizmeti sunduğu bir arkeoloji müzesine dönüşecek olması, burada yapılması planlanan güncel sanatla ilgili etkinlikleri gerçekleştirme planı için bir basamak niteliğindedir. Bunda, savaş sonrası gelişen şehrin büyük oranda petrol ticaretinin merkezlerinden biri olma yolunda ilerleyişinin de rolü büyüktür. Gelirin 3 milyon dolarlık kısmı yerel hükümetten kalanı ise Basra Dostları Müzesi adlı bir İngiliz kuruluşun büyük çoğunluğunun petrol şirketlerinden toplanan bağışlar sayesinde karşılanmıştır. (Lawler, 2016) Böylesi bir örneğın yanında keza 1997'de Art in America 'da "Yüz yılın iş anlaşması" başlığıyla yer alacak Guggenheim Bilbao Müzesi'nden de söz edilebilir. şehrin yenilenmesi projesi kapsamında, Bask Özerk Bölgesi'nde 1989 yılında alınan karar doğrultusunda, birikmiş borç nedeniyle ekonomik gerilemenin kendini gösterdiği liman bölgesini dönüştürmek üzere alınmıştır. %25'lerin üzerinde işsizlik, hava kirliliği ve eski moda demir ticareti yerine hizmet, finans ve yüksek teknoloji sektörlerine yer açmak amacıyla turistik ve kültürel olanaklar yaratmak hedeflenmiştir. (Skylakakis, 2005)

Eskiden Venedik'deki donanmaya ait bir halat fabrikası olan Arsenale (Silah Deposu anlamına gelen) de aynı tür bir mutenalaştırmaya ev sahipliği yapar.

“Ticarete daha az odaklanıyor oluşu, yine de Bienal’in Mayıs’taki ön izlemesinde diğer çağdaş sanat etkinliklerinden daha az milyarlar ile dolup taşan bir etkinlik olduğu anlamına gelmiyordu: ulusal partiler, akşam yemekleri ve resepsiyonlar, en az ülkelerin ve sergideki sanatçıların öne sürdükleri kavramlar kadar günün tartışması oldu.” (Remes, 2013, s. 4)

Bir önceki Bienal edisyonu için getirilen bu tespit, 56. Bienal için de değişmez. Belki de Marx’ın ekonomi bilimi ile açıklamaya çalıştığı sosyal yapıya getirilen en sert eleştiri yine aynı edisyonda BGL’in Kanada Pavyonu için tasarladığı para atma (ve dilek dileme) makinesidir. Tıpkı içinde bulunulan sistem gibi zaman zaman alanında uzman birinin gelip onu açması gereklidir (Bkz. Görsel 25).

Rirkrit Tiravanija’nın, Arsenale içindeki tuğla atölyesinde üretilen “eyleme davet eden” tuğlalarının ziyaretçilere en az 10 Euro karşılığı satılması, onları ana pavyonun ve dolayısıyla küratöryal diyalektik ile uyumlu, ilişkisel estetiğin dönüştürücü potansiyelini açığa çıkaran bir performansa dönüştürür. ISCOS (Çin’deki bir iş güvenliği için kâr gütmeyen organizasyon) için toplanan bu paralarla sanat, yardım kuruluşlarının da önemli gelir kaynağı haline dönüşebilme potansiyelini gözler önüne sermektedir.



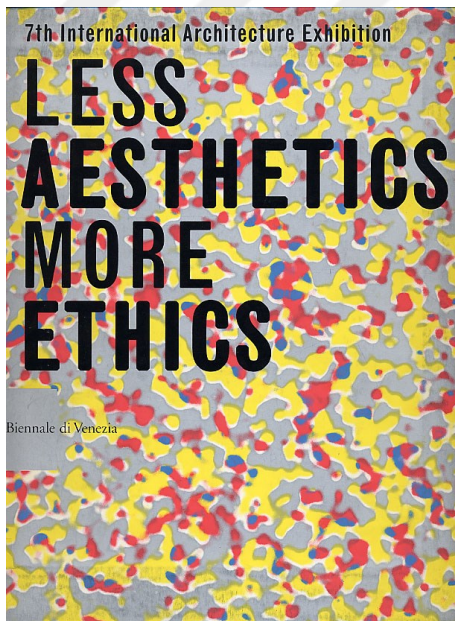
Görsel 25- Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère, and Nicolas Laverdière (BGL), Canadassimo, Venedik Bienali Kanada Pavyonu, 2015

Sahte deneyimlerin ikna edici kaygan zemininde fanatizm oldukça kolay sağlanabilir bir olgudur. Utancı örtmeye çalışan, bahane üretimi odaklı anakronik bilgi

öbeklerinde onulmaz hasarlara yol açabilecek yeni bağlantılar keşfeder. Feda edilmesi gerekenleri söyler ama onlarla en ufak empati bile kurmaz. Uzaktan kumandalı bir konformizme sırtını yaslar. Sanatın düşmemesi gereken bu tuzak, yani popülizm, onu hak ettiği saygınlıktan alıkoyacaktır. Zamanla değişim değeri, konseptinin önüne geçecek şekilde kontrolden çıkarak, etkinlik alanını daraltabilir. Yukarıda verilen örnekler ışığında bu ayrımın farkındalığına duyulan ihtiyaç her zamankinden daha fazladır.

3.3.2 Bienalin Tüm Vadeli İşlemleri¹⁰⁶

Venedik Bienali, 1895'te ilk kez kapılarını açtığında arkasında yatan bir tek amaç vardı: şehrin ekonomisini canlandırmak. Marx'ın ünlü eseri Kapital'in yayımlanmasının üzerinden sadece 28 yıl sonra gerçekleşen bu etkinlik, bugünkü galeri mantığıyla neredeyse aynıdır. Kökenleri 18. Yüzyıl'ın sonlarına doğru boy gösteren sanat fuarlarına kadar uzanan bu ilk bienal, aynı zamanda dönemin sanat merkezi Paris'e de ayrıca bir meydan okumadır. Milliyetçilikle sınırlandığı iddiasıyla o dönem bile karşıtları olan bu yapı, bir kısım sanat camiasının tutucu yaklaşımını da gözler önüne serer.



Görsel 26- "Daha az estetik, daha çok etik"¹⁰⁷

¹⁰⁶ All the World's Futures

¹⁰⁷ Massimiliano Fuksas'ın düzenlediği 7. Uluslararası Mimarlık Bienali'nin başlığının yer aldığı katalog kapağı tasarımı.

Tarihi boyunca alanında bu ve bunun gibi aldığı dönüm noktası niteliğindeki kararlarla gündeme gelen Bienal, tartışmalı ulusalcı yapısını günümüze kadar koruyagelmiştir. Sanatçı seçkisinin daima ulusal çıkarların tanım ve teşviki ile örtüşen yapısı gereği halihazırda ulus idealini yansıttığı söylenebilir. Bu haliyle tasarım araçlarının modernist ulusalcılık akımlarının bir propaganda aracı olarak kullandığı dönemler akla gelmektedir. Günümüzde ise doğrudan bir “Ethos” değil, tanıtımın araçsallaştırdığı bir “Pathos” ve dolayısıyla da Özcan¹⁰⁸,’ın da belirttiği üzere kültüralist bir sistem söz konusudur:

“Denilebilir ki kültüralizm, çağdaş dünya kültüründe, sanat-siyaset ilişkisinin yeniden düzenlenmesinin adıdır. Bu yeni tasarımda, sanat da, siyaset de, ötekiliğin, içerilebilecek bir farklılık düzeyine indirgenip pazarlanabilmesinde iletişimsel eylemin gücüne tabi kılınır. Enformasyon, düşünce, metin, bilgisayar programları vb. ile birlikte, sanatın da bir üretim gibi örgütlenmesi, sanatçının eylemi ve ortaya konan yapıt/eserin bir “iş” (work) olarak adlandırılması, onu da sembolik, gayri maddi bir emek türüne indirgemiş ve kültüralist politikalara entegre etmiştir.” (Şefik Özcan, 2016)

Floris’in de dikkat çektiği üzere reklamcılığa dayanan pazar tarafından tehdit edilen kamusal alan, ben idealini ona teslim etme arzusuna kapılabilir. (Floris, 2012, s. 69) Marx’ın analizine göre kapitalist sistemde ihtiyacı karşılamanın yerini alarak; tek ölçüt haline gelen kâr (Bocock, 2014, s. 16) maksimizasyonu ideali, burada oynadığı rol bakımından önemlidir. Püritan¹⁰⁹ bir çabayla bienallerde beliren çoğu didaktik sanat eserine de bu dönemde rastlarız. Buck-Morss bu durumu: “...Duyuların bilişsel kapasitesinin uyuşması” olarak tanımlar. (Buck-Morss, Rüya Alemi ve Felaket, 2004, s. 118) Çok yakın tarihte Panama Belgeleri ile açığa çıkan bağlantılar, sanat-piyasa ilişkileri açısından yeni tartışmaları da gündeme getirir:

“Dokümanlar, sanat eseri satan ya da alanların diktatörler, siyasetçiler, dolandırıcılar ve bu gizlilik sunan alanlardan faydalanan diğerlerinin, küresel finans sisteminin aynı karanlık köşelerini kullanmakta olduğunu gözler önüne serer.” (Jake Bernstein, 2016)

¹⁰⁸ Mardin Artuklu Üniversitesinde görev yapmakta olan Yardımcı Doçent Doktor Şefik Özcan, aynı zamanda e-skop dergisine yazar olarak katkıda bulunmaktadır.

¹⁰⁹ İngiltere’de 17. yy’da ortaya çıkan ekonomik duruma ilişkin oluşan bir hareket. (Bocock, 2014, s. 22)

Fakat güncel sanatın bu karanlık ve spekülâtif yönünden sakınmak için ne gibi önlemler alınmalıdır? Piyasa işlemlerinin hız kazanmasıyla göreceli olarak hayatın tüm alanlarında hızlı akan zaman, Tarih Meleği'nin fırtınaya yakalanan kanatlarını daha da gerer. Küresel ekonominin kuralları dahilinde çalışmak durumunda kalan sanatçı, belirli aralıklarda, proje odaklı sergiler tasarlamalıdır. Böylesi bir serbesti, ciddi sorumlulukları da beraberinde getirir. Aynı zamanda, üretimin değişim değeri konusunda büyük söz sahibi olan piyasaya karşı çoğu durumda savunmasız bir konumdadır. Bernstein'ın bu konudaki tespitleri şunlardır:

“Geçmiş yıllarda, sanat eseri fiyatlarında dramatik bir artış yaşandı; işlemler çoğunlukla denizaşırı şirketler, paravanlar, serbest ticaret bölgeleri, manipüle edilmiş açık artırmalar ve pazarlıklı satışlar ile gölgelendi. Bir yandan saydamlıktan kaçmak, hukukî işlemleri sınırlamak ya da sınır ötesi operasyonlara kolaylık sağlamak için gizlilik yasal olarak istismar edilebilirken; vergi kaçırmak, kanunsuz tasarruf geçmişini gizlemek gibi menfur amaçlar için de istihdam edilebilmektedir. Sanat eseri kolayca taşınabildiği, pahalı olduğu ve yeterince denetlenmediğinden dolayı, yetkililer, sanat eserinin sıklıkla kara para aklama için kullanıldığından kuşkulunmaktadır... Sanat, paralarını güvenli ve tenha limanlarda zulalamayı arzulayan küresel seçkinler için kıymetli bir malvarlığına dönüşmüştür.” (Jake Bernstein, 2016)

Thornton'ın, Robert Storr'un 2007'deki 52. Bienal'inde edindiği bilgi ve deneyimlerine göre bienaller, dışişleri politikalarına uygun mekânsal sunum olanakları içeren yapısı gereği (Thornton, 2012, s. 234) yer yer sosyo-ekonomik çıkarları gizleyen, güncel sanatın post-endüstriyel bir çözümünü de içerir:

“Neredeyse her ulusal pavyonun içinde, sergilenen sanatçıyı temsil eden sanat simsarları duruyor. Bazı ülkelerde satış resmen olmaması gerekiyor. Bazılarında pavyonun sahibi olan devletin satışlardan yüzde alması bekleniyor. Bazı sanat simsarlarının, eserin Bienal bittikten sonra satıldığını söyleyerek sistemi alaşağı ettikleri anlaşılınca, üçüncü bir anlaşma türü en yaygın olanı haline gelmiş. Sanat simsarları imalat, nakliye ve kutlama partisinin masraflarını karşıyorlar, bunun karşılığında sanki kendi galeri mekânlarındaymış gibi satış yapmakta özgürler. Yine de bu kimsenin açık açık konuşmak istemediği bir konu.” (Thornton, 2012, s. 233)

“Bireyselleşme” kavramı, Post-fordist dönemin tüketim kültürü üzerinde kilit rol oynamaktadır. Romantik idealizmin modernist bir yeniden uyarlaması olarak nitelenebilir bu kavram, halihazırda güncelliğini korumaktadır. 2012'de Hans Ulrich Obrist'in, 56. Bienal'e günlükleri ile katkıda bulunan e-flux için (Bkz. Görsel 29), filmlerinden oluşan bir serginin küratörlüğünü yapmış olduğu Curtis'e göre kolektif bilişselliği uyuşturan bu

tasarruf, sağladığı konformizm ile tekil olma yollarını tutarak, iktidarın elini güçlendirmektedir. Bunu “bireyin fetişizmi” yoluyla başardığını söyleyen Curtis, güncel sanatın bize bu farkındalığı sağlamak şöyle dursun, bu konuda doğabilecek yeni düşüncelere de engel olduğu kanısındadır (Curtis, 2016):

“Mesajınız bir sanatçı olarak ne kadar radikal olursa olsun bunu, modern kapitalizmin merkezî baskın ideolojisi olan özanlatım ile gerçekleştirirsiniz. Ve bunu yaptığınızda esasen bu canavarı sorgulamaktan, onu alaşağı etmekten epey uzaksınızdır. Bu canavarı desteklemiş olursunuz. Çünkü daha fazla insan özanlatımın her şeyin sonu, nihai bir hedef olduğuna inandıkça iktidarın modern sistemi zayıflamaz, daha da güçlenir.” (Curtis, 2016)

Yine aynı yazısında Curtis, radikal sanatın dönüştürücü potansiyelini eleştirmektedir: “Kızgın bir şekilde yapılan eylem ya da yerleştirmeyi içeren radikal sanat, (mesajımı verip) evine döner... Kendinizi ifade ettiğinizi hissedersiniz. Fakat dünyayı değiştirmek istiyorsanız kendinizi buna adanmalısınız.” (Curtis, 2016) Söylemin eyleme dönüştürme potansiyelini küçümseyen bu yaklaşım, özellikle 56. Bienal çerçevesinde değerlendirildiğinde, kavramsal altyapı ve uygulama şekli açısından küratöryal tercihin aldığı sert eleştirilerin de bir özeti niteliğindedir. Yine de popülist politik sanatın değiştirmek yerine karşı görüşün kendi popülist savının elini güçlendirmiş olabileceği yönündeki çeşitli tartışmaların, günümüz küresel siyasî gelişmelerin paralelinde önemli yer tutmaya başladığı görülmektedir.

Örneğin, Kabov¹¹⁰, Enwezor’un Dünya’nın Tüm Gelecekleri’nde yer verdiği rekor sayıdaki Afrikalı sanatçıya rağmen beklenen etkiye ulaşamayışının sebebini piyasanın “Küresel Kuzey” ve “Küresel Güney” arasında bölünmüş olmasına bağlar. Ona göre “ ‘Nasıl, ne zaman ve ne satar, keşfedilir, biriktirilir, Venedik ya da başka yerde sergilenir’e karar veren” Küresel Kuzey’dir. Kabov, Art Review’ün alanda söz sahibi en büyük 100 isim arasından sadece 11’inin “Güney”li olduğunu ve bunun içinden Enwezor gibi en az iki ismin de “Kuzey”de ikâmet ettiğine işaret etmektedir. (Kabov, 2016, s. 3)

¹¹⁰ Valerie Kabov, Paris Sorbonne Üniversitesi’nde sanat tarihi, kültürel siyaset ve kültürel ekonomi üzerine doktoraasını yapmış olup; eğitimci, yazar ve araştırmacı kimliğiyle British Council’in Yaratıcı Girişim Programı’nda eğitim ve uluslararası proje müdürlüğü yapmaktadır.

Bu ise piyasanın, Bienal’de görünür olma koşullarını belirlediği ya da en azından yön verdiğinin bir işareti sayılabilir:

“Güney Amerika’dan Güney Doğu Asya ve Afrika’ya gelişmekte olan birçok sanat ortamında yerel kültürel sermaye yetersiz olmaya devam ederken Kuzey sermayesi, ona olan bağımlılığın sonucu öne çıkmaktadır. Alman, Portekiz, İspanyol, İngiliz ya da İsveç kaynaklı olsun bu kaynak, dünyanın geri kalan ülkeleri içine alan bağlantılardan ziyade ev sahibi ülke ile kurulu ilişkilere öncelik verir.” (Kabov, 2016, s. 4)



Görsel 27- e-flux journal, Giardini, Venedik Bienali, 2015

Öne çıkan Afrikalı sanatçıların Avrupa veya ABD gibi bölgelerdeki gözde galeriler tarafından temsil edildiği ve piyasaya yakın olmak için sanatçıların buralarda yaşamayı tercih ettikleri görülmektedir. (Kabov, 2016, s. 5) Post-kolonyal çizgideki böyle bir seçkinin, dolayısıyla, Bienal bünyesinde yer almış olan sanatçılara getireceği kazançlar ise tartışmalıdır.

3.4 Gösteri Kültürü ve Bienal

Bienal geleneğinin köklerine uzanan gösteri kültürü, küratöryal bir çerçevede, güncel sanata yön veren özellikler barındırır. Bu öyle bir kültürdür ki, üzerine bir nakış gibi işlenmiş modern dönemin geleneklerini sürdürmeye, uzun sorgulama ve sert tartışmaların yıpratmasına izin vermeden, kararlı bir şekilde devam eder. Günümüz Bienali'nin de bu çerçevede nice köklü geleneği bünyesinde barındırdığına şahit oluruz. Bunların arasında durdurulup, tekrar başlatılan ödüller, ulusal pavyon düzenlemeleri gibi bienal kültüründe yer etmiş çeşitli etkinlikleri saymak mümkündür. Bienal'in 2015 edisyonuna yön veren felsefi çatı altında, açıldığı günden kapanışına ve hatta ötesine uzanan çeşitli görüş ve düşünceleri akademik bir perspektiften tartışmak; yorumlamak üzere hem Bienal kapsamında hem de çeşitli Bienal dışı program ve süreli yayınlarda çok sayıda katılım gerçekleşmiştir¹¹¹. Dolaylı ya da doğrudan sonuçlar doğurabilen bu etkinlikler, günümüz gösteri kültürünün güncel sanat alanında ayrılmaz bir ögesi olarak değerlendirilebilir.

¹¹¹ Bunlardan biri olarak 3-5 Şubat 2016'da Londra'da düzenlenen, katılımcıların çoğunluğunun Asya ve Afrika'dan sunulan bir perspektifle tartışmaya zemin oluşturduğu "Venedik Bienali ve Sanat Piyasası" adındaki konferanstır. Bir diğeri ise, o yılın Slovenya Pavyonu eş küratörlerinden Aurora Fonda'nın küratörlük çalışmaları adına düzenlemiş olduğu yaz kursu, bölge üniversiteleri haricinde ve ilk kez uluslararası nitelik kazanması bakımından da önemli bir dönüm noktası sayılabilir (Bkz. Görsel 28). Bienal yöneticileri, mimarı, eski küratör yardımcıları, Bienal programına dahil ve çok sayıda bölgesel güncel sanat aktörlerinin bir buluşma, bilgi aktarım ve tartışma noktası haline gelen bu etkinlik sayesinde, Bienal tarihi ve günümüze ulaşan etkinlikler hakkında önemli bir tartışma platformu olanağı sağlanmıştır. Bilginin kaynağında gerçekleşen böylesi bir etkinlik, dünyanın dört bir yanından gelen öğrenci profili ile eşsiz bir deneyimin öncülüğünü, Enwezor'un moral desteğini arkasına alarak gerçekleştirmiş olduğu Fluxus sergisiyle taçlandırmak suretiyle sona ermiş; Bienal'e düzenlenen pek çok ziyaret de dahil olmak üzere, Venedik'in mikrokültürel panoramasına teğellenmiştir. Gösteri kültürünün temel yapısının mikro düzeydeki temsilcilerinden biri ve en geniş kapsamlı halinin paylaştığı ortak paydalar göz önüne alındığında bu iki eşzamanlı sergi, ürettiği bilgi birikimi açısından birbirini tamamlar niteliktedir; keza çalıştıkları galeriler tarafından temsil edilen sanatçıların Fransa, Güney Afrika Cumhuriyeti, Kanada vb. ülkeleri 2017'de düzenlenecek 57. Bienal kapsamında temsil edecek oluşu dolayısıyla "dünün öğrencileri" "bugünün küratörleri" olarak Bienal'de dolaylı ya da doğrudan görev olarak bu en eski ve köklü sanat bienalinin bir parçası olacaklardır.



Görsel 28- *September Collective* üyelerinin *Aurora Fonda* başkanlığında *Bienal*'deki *Pavyonlar* üzerine bir tartışma seansı, *Arsenale, Venedik, 2015*

3.4.1 Fetiş bir Nesne: Altın Aslan



Görsel 29- *Jacobello del Fiore, Aziz Mark'ın Aslanı, 1430, Venedik*¹¹²

Altın Aslan'ın, Benjamin'in 7. tarih felsefesi tezi bağlamında, kazananlar tarihi yaratmasıyla çelişki yaratan bir yönü mevcuttur:

¹¹² Altın Aslan, aynı zamanda şehrin sembolü ve koruyucusu Aziz Mark'ın kanatlı aslan figüründen esinlenerek tasarlanmıştır. Tıpkı o da Benjamin'in Tarih Meleği gibi kanatlarına dolan fırtına rüzgârına yakalanmış; *Bienal*'in dönüştürdüğü Venedik şehrine müdahale edemeyecek kadar meşguldür.

“...Önemli tarihselci yazar kiminle empati kurar. Cevap aksi iddia edilemez bir şekilde muzaffer olandır. Halihazırda hükmeden, her nasılsa, geçmişte daima zafer kazanmış olanın mirasçısıdır. Muzaffer olan ile empati kurmak her zaman mevcut hükümdarların lehine sonuçlanır. Bu, tarihsel materyalist için yeterince çok şey ifade eder. Bugüne kadar kim zafere ulaşmışsa, günümüzdeki hükümdarların ayaklar altında ezilenlerin üstünde yükseldiği gibi zafer yürüyüşünü icra eder. Ganimet, her zaman olduğu üzere, bu zafer yürüyüşüne eşlik eder. Bu kültürel miras denilen şeydir. Tarihsel materyalist, içinde, bir mesafeli gözlemciyle hesaplaşmak durumundadır. Çünkü kültürel miras olarak gözlemediği şey, korkuya kapılmadan üzerinde düşünemeyeceği bir neslin parçası ve yığındır. Varlığını sadece onu yaratan büyük dâhilerin çektiği sıkıntılara değil; akranelarının bilinmeyen angaryasına da borçludur. Hiçbir kültürel belge yoktur ki, aynı zamanda barbarlığa da ait olmasın. Ve elden ele aktarılırken, barbarlıktan muaf olmadığı gibi iletim sürecinden de bağımsız değildir. O yüzden tarihsel materyalist mümkün olduğu ölçüde bundan uzaklaşır. Bunu tarihin tımarı¹¹³ olarak görür.” (Benjamin, *On the Concept of History*, 2016, s. 3)

Keza bu teze göre intiharının sebebi oluşumun bugün itibarı ile kaybedenlerin safında oluşu, onu haksız kılmaya yetebilir mi? Tarihselciliğin sınırları kazananlarla çiziliyorsa, tarihsel materyalistin, bugün, Kapital’i yeniden okuma ihtiyacını da kolayca anlayabiliriz. Bu indirgemeci yaklaşımın yetersizliği, Francis Fukuyama’nın tarihin sonunun ilanından 25 yıl sonra verdiği bir demeçte, teknolojik alanda ilerlemeden bahsederken, tarihin henüz sonlanmadığına¹¹⁴ yönelik özeleştirisinde de görülebilir. Bu da bize, yazıldığı tarih göz önüne alındığında, tarih yazımının ve yorumunun modern hayattaki yeri ve önemine vurgu yapan Orwell’in 1984 adlı romanından şu alıntıyı hatırlatır:

“Kim geçmişe hâkim olur,” diye yayıldı Parti sloganı, ‘geleceği kontrol eder: şimdiye hâkim olan geçmişe egemen olur. (Orwell, s. 113)

Serginin oluşumunun çok öncesinde belirlenen ödüller, o sergiye dair çalışmasından çok sanatçının portfolyosu ile ilişkilidir, dolayısıyla küratöryal faaliyetten ziyade, seçim dinamikleri ön plandadır. Tarihinde zaman zaman tehdit edilen jürilerinin bu seçimlerdeki rolü ise ayrı bir tartışma konusudur. Keza 55. Bienal’de Angola’yı temsil

¹¹³ Ölü deri ve kılları fırçalamak anlamında kullanılan “to brush the grain”; bkz. “grooming”.

¹¹⁴ 6 Haziran 2014’te Wall Street Journal’da yayınlanan “‘Tarihin Sonu’nda’ hâlâ Demokrasi Duruyor” adlı makalesinde. (Fukuyama, 2016)

eden Edson Chagas'a verilen ödül, ilk kez Bienal'e katılan Angola ve henüz Bienal'e katılmamış birçok Afrika ülkesi için de teşvik edici bir özellik taşıyor.¹¹⁵

“Duyduğum heyecan çok yoğun çünkü bu son derece önemli. Angola, bu ilk katılımları ve başarıları ve Afrika'nın göğsünü kabarttılar... Ve Afrika Birliği Organizasyonu'nun kuruluşunun 50. Yılımı Altın Aslan ile kutluyorsak, çok yaşa Afrika!” (Toledo, 2016)

3.4.2 Tanıtım ve Kaynak Geliştirme

Canlı yayının mecbur kıldığı yeniliğin, henüz tartışılmadan kendini kabul ettiren bir doğası vardır. (Wolton, Medyatik Kamusal Alanın Çelişkileri, 2012, s. 31, 32) Bu aciliyet, sergi açılışlarında da görülebilir. O anı kaçırmak, bedeli çok ağır bir sorumluluğu gerektirir. Performansların çoğu bu zamanlarda yapılır. Kimse sergi devam ederken bir etkinliğe katılmayı karşılayamaz.¹¹⁷ Sanat piyasası tarafından tam tanınırlık koşuluyla belirlenen küratörlerin tasarrufunda, Gucci gibi kuruluşların yüksek bütçeli¹¹⁸ bağışlarıyla gerçekleştirdikleri bu büyük katılımlı gösteri, toplantı, özel parti ve akşam yemekleri gibi etkinlikler, sanat dünyasından hiç kimsenin kaçırmaması gereken bir zorunluluk olduğu hissi verir. İtalyan Kültür Bakanlığı, basın, güvenlik, katalog gibi alanlarda destek verme işini, özel kuruluşları desteklemekle çözmektedir.

89 ayrı pavyon ve 44 yan etkinlikten oluşan bu devasa etkinlik için, şehirde 300 metre karelik bir alan için ortalama 80.000 €/aylık bir maliyeti zorunlu kılar. Bunun haricinde tüm pavyonlar, ait oldukları ülkenin sorumluluğundadır. Arsenale'de yer olmaması durumunda pavyonlar, yüksek kira bedeli ödenerek şehrin içine dağılırlar. Her bir pavyonunun sanatçı seçiminin farklı yollardan yapıldığı bu "Muazzam İllüzyonlar Fabrikası" için hazırlıklar 2 ay öncesinden başlar. Bienal açılışının en büyük faydası, bu 4 ay önceden davetlerin gönderildiği etkinlikte biraz daha az tanınırlığa sahip olan

¹¹⁵ Sandro Pignotti'nin 10-06-2015 tarihli ders notlarından alınmıştır.

¹¹⁶ Raphael Chikukwa, 2013 Zimbabve pavyonu küratörü

¹¹⁷ 6 aya yakın bir süreliğine açık kalan sergi süresince düzenlenen etkinliklerin çoğuna katılım, o an orada bulunmak yoluyla tesadüfen olabilmektedir.

¹¹⁸ 100.000 € gibi hatırı sayılır rakamlarda

sanatçılardır. A, B, C gibi gizli klasmanlara ayrılan ülkeler arası bir hiyerarşi hemen göze çarpar. 6 aylığına "orada" olmanın illüzyonunu satan bu global-lokal kamusal alan pratiği, 3 günlük öngösterimin yetersiz süresince değerlendirilerek izleyiciye sunulur. Tamamen ekonomik çıkarlara dayalı uygulamalara da rastlamak mümkündür. Örneğin Costa Rica, kendi kiraladığı mekânı ülke dışından gelen sanatçılara pazarlar. Bienalde çalışmak ve karşılığında aylık 800 € alabilmek için akreditasyon ücreti ödemek gerekir. Görünür olmak için bu modası geçmiş yöntem, yine de fon bulabilmek için mükemmel bir çözümdür.¹¹⁹

Bir yan etkinlik için 25.000 €'nuz olması yeterlidir. Modern ve sonrası mimarinin, tapınma amaçlı bir altar gibi sadece sanat eserini göstermek amaçlı oluşu, sanatı da bir nevi bir dinsel ritüele dönüştürür. Christie's'deki 705,858,000 \$'lık müzayede sergisi¹²⁰ (Looking Forward to the Past, 2016) de dahil olmak üzere, Bienal'in 2009'dan itibaren tüm küratöryal konseptleri post-kolonyal çizgidedir¹²¹. Bienal, dünya olmak ister.

“Fakat aynı zamanda sanat dünyası bir bakıma dünyanın kendisidir, ya da en azından bir parçasıdır ve onu çevreleyen kadar korkunç olmakla pek zor itham edilebilir.”
(Power, 2016)

¹¹⁹ Sandro Pignotti'nin 10-06-2015 tarihli ders notlarından alınmıştır.

¹²⁰ “Geçmiş İple Çekmek”

¹²¹ “Making Worlds” (Dünyalar Yapmak) 2009, “ILLUMInations” (Aydınlanmalar) 2011, “The Encyclopedic Palace” (Ansiklopedik Saray) 2013, “All the World's Futures” (Dünya'nın Tüm Gelecekleri) 2015 ve mimarlık bienali “Reporting From the Front” (Cepheden Bildiriyor) 2016 da dahil olmak üzere, başlıklara ilerlemeci modernist bir tercihin hâkim olduğu sezilir.

Bu gibi sergiler kitle iletişim aracı görevi görür ve bu özelliğinden dolayı giderek artan katılımcı sayısı da bunu kanıtlamaktadır. Pavyonların çoğu zaman kiralık ya da satın alınan yerlerde kurulması, şehrin demografik yapısında önemli değişikliklere yol açmaktadır. Keza artık yöresel kültür ve yaşam alanının önemli bir bölümü ya Venedik dışındaki, Marghera gibi alanlara kaymış; ya da Cannaregio bölgesinin doğusunda da rastlanabileceği üzere küçük mahallelere sıkışıp kalmıştır. Jonas Mekas'ın yan etkinlikler kapsamında açtığı sergilerden biri şehrin hemen girişindeki bir restoran ve Marco Polo Havalimanı'nda sergilenmiştir (Bkz. Görsel 30):



Görsel 30- Jonas Mekas, The Internet Saga, 56. Venedik Bienali Yan Etkinliği, 2015

Ön planda kitap rafları, kataloglar ziyaretçinin ilgisine talip, sıcak, havasız ve basık atmosferin hakimiyetinde içeride durabilecek kadar kararlı olması şartıyla... Hemen pencere dışında ağır ağır dönmekte olan bir "eğlence kültürü" kalıntısı... Etrafı demir bariyerlerle çevrili... Yine de bir yerde muzip bir şekilde bükülmüş olan demirleriyle aynı zamanda oldukça davetkar... Arkaplanda bir kafe ve açık havada serbest oturma yerleri. Bu fotoğraf bize çok şey anlatır. (Bkz. Görsel 31) Tıpkı bir zum objektifin tüm planları tek bir düzlemde çakıştırması gibi bir nevi tarihin sonunu ilan eden bu süreç; daima şimdiyi yaşatmasına rağmen onu deneyimlenemez kılma tehdidi ile baş başa bırakır.

Eleştiriyi işlevsizleştiren de böylesi bir düzendir. Wolton¹²², un deyimiyle enformasyonun hızı, algılama sürecindeki zorunlu yavaşlığı aşarak (Wolton, Medyatik Kamusal Alanın Çelişkileri, 2012, s. 43) ve onu bozguna uğratma potansiyelini içerir. Anakronizmin tarihe müdahalesi ile geçmişin tanımlandığı süreçte, tüm gelecek öngörülerıyla şimdiye sıkışır kalır.



Görsel 31- Carsten Höller, RB ride, Kütüphane içinden görünüş, Giardini, Venedik, 2015

3.4.3 Eğlencenin Aurası

Eğlence parkları, hisleri paralyze eder. Weltstadt¹²³ gibi her şeyin bulunduğu bir şehrin imitasyonudur. Büyük ölçekli sergi kavramını ilk ortaya atan Georg Simmel'dir. İlişkilerin iş gücü ile birleşmesi sonucu ortaya çıkan kültürel üretim fazlası, talebin çok üzerinde olması dolayısıyla sergi ile sonuçlanır.

¹²² Dominique Wolton, Paris Siyasî Bilimler Enstitüsü'nde doktora yapmış bir Fransız entelektüel, medya uzmanı. CNRS Enstitüsü kurucusudur ve burada araştırma müdürlüğü görevinde bulunmuştur. Otuz kitabı bulunmaktadır ve yirmi farklı dile çevrilmiştir; yüzün üzerinde makalesi vardır. (Dominique Wolton, 2017)

¹²³ Büyük şehir, metropol anlamına gelen kelime, 1900'lerin Paris'i fakat Berlin'i değil.

Sergi ise geçmişi temsil eder. Çünkü mekânın sonuna ulaştığımızda elinizde kalan şey, yalnızca zamandır. Kitle iletişim araçları, dünya fuarlarının sonunu getirmiştir. Başlar ve biter, zamanında orada olmazsanız geri dönüşü de yoktur. Yerellik tamamen yerle bir edilmiştir. Bu tam anlamıyla arkaik bir durumdur.¹²⁴ Önceden kurgulanmış bu sergi mekânında fetiş nesnelerin bir “deus ex machina”¹²⁵ yordamıyla deneyime sunulmasıyla karşılaşırız. Sergilenenin pazardaki dolaşımından daha önde olduğu böyle bir fantazmagorya¹²⁶ (Buck-Mors, 2010, s. 101) ancak eğlencenin aurası kavramıyla açıklanabilir bir olgudur. Bunun için Benjamin şöyle der:

“Dünya Sergileri”¹²⁷ metanın değişim değerini yüceltir. Kullanım değerinin arka planda yitip gittiği bir iskelet meydana getirir. İçine daldığında kaybolması için bir fantazmagorya açar. Eğlence endüstrisi bunu, kişiyi meta haline getirerek kolaylaştırır. Kişi kendinden ve diğerlerinde yabancılaşırken kendini onun güdümlemesine bırakır.” (Benjamin, *Exposés III: Grandville, or the World Exhibitions*, 2002)

Bunun için özellikle bienallerin etkinlikle dolu ajandasına bir göz atmak yeterlidir. 56. Edisyonun tarihsel materyalist anlayışa alternatif olarak ilerleme vaat eden bir geleneğin¹²⁸ (Buck-Mors, 2010, s. 106) temsilcisi olarak Bienal’in Marx ve Benjamin’den aldığı kavramlar üzerine kurulması da oldukça manidardır. Tıpkı bir zamanların barış yanlısı dünya fuarlarının en son savaş araçlarının sergileme mekânı olarak kullanılması gibi... (Buck-Mors, 2010, s. 107) Ancak burada bir ters okuma ile kinik¹²⁹ bir ifadenin varlığından bahsedilebilir (Bkz. Görsel 32)

¹²⁴ Matteo Giannasi’nin 17-07-2015 tarihli ders notlarından alınmıştır.

¹²⁵ Burada kastedilen şey, örneğin bir küratör olabileceği gibi; bu konuyu tartışmaya açmayarak onu meşrulaştıran herhangi bir kitle ya da ideolojik özümseme yaratan bir durum da olabilir.

¹²⁶ 19 Yüzyılın başlarında (Londra’da 1802 tarihli, başlıca optik illüzyonlar üreten “sihirli lamba” sergisinin ismi olarak ilk kez kullanılmış olan “fantasmagorie” kökenini Fransızca “fantasme” dan (hayalet) alır. Rüyalarda görülebilecek bir dizi gerçek ya da hayalî imge. (Phantasmagoria, 2016)

¹²⁷ “World Exhibitions”, “Dünya Fuarları” olarak da bilinir.

¹²⁸ Dünya Fuarları

¹²⁹ Kinik Felsefe: Kiniklerin temel felsefi konuları, zamanın uygarlık değerlerine yönelik aldırma tavırları ve eleştirel yaklaşımları tarafından şekillenir. Onların temel etik ilkesi erdemdir ve bundan anladıkları da, insanın özgürlüğü ve kendi iç bağımsızlığı ile yaşamını sürdürmesidir. İnsan, her tür gereksinmeye olan bağımlılığından kurtulmalıdır. Dolayısıyla böyle bir erdem anlayışı, bilgi ile temellendirilir; yani, insan ancak bilgilenme aracılığıyla kendisini kuşatmış olan gereksemelerden sıyrılabilir. Onlar açısından bilgi ve ahlaki ilkeler bu nedenle salt soyut bir bilme meselesi değil, somut yaşamda yaşanması gereken şeylerdir. Kinik filozoflar, bütün bu yaklaşımlarına uygun



Görsel 32- Pino Pascali, Kendinden Tahrikli Top, Giardino, Venedik, 2015

Güncel sanatın, geçmişin teknolojilerini sergileme aracı olarak kullanışı da post-yapısalcı bir dilin varlığını pekiştirir. Bu konuda kışkırtıcı bir “eğlence” unsuru olmaktan ziyade, Adorno’nun Frankfurt Okulu’nda avangart üzerine geliştirdiği düşünce sisteminde; “...Sanatın olumsuzladığı yabancılaşmış dünya” (Slater, 1989, s. 211) kavramı ile açıklanabilir. Burada gösterilen olarak savaş makinesi de artık kendine yabancılaşmış bir konumda işlevsizleşmekte, tematik bütünlük çerçevesinde anlatımın düzleştirici etkisi altındadır demek mümkün. Adorno ve Horkheimer, kültür endüstrisini ele aldığı makalesinde şu görüşlere yer verir:

bir kişilik örneği olarak Sokrates'e işaret ederler. Kinizme göre, insan kendi kendisine dayanmalıdır, ki erdemli, yani kendine yetebilen bir kişi olabilsin. İnsanın doğaya karşı geliştirdiği toplumsallık, büyük ölçüde gereksiz ve yozlaştırıcı nitelikler arz eder; kinikler buna karşı doğal ve sade yaşamı öne çıkarırlar. (Kinizm, 2017)

“Eğlence gibi ‘‘Hafif’’ sanatlar gerilemenin formu değildir. Onları ideale ihanet etmekle kınayanlar toplum hakkında yanılısama içindedirler... Hafif sanat, özerk sanatın gölgesi olarak ona eşlik eder. Ciddi sanatın sosyal kötü vicdanıdır. Ciddi sanatın toplumsal mülkiyeti dolayısıyla kavrayamadığı gerçek, hafif sanata bir nesnel doğrulama görüntüsü verir. Aralarındaki ayrım gerçeğin ta kendisidir: en azından bu iki sınıflandırmanın toplamı olan kültürün negatif yönünü açığa çıkarır.” (Adorno & Horkheimer, 2002, s. 405-406)

Marx’ın meta fetişizmi kavramını kültür endüstrisine genişletmekte olan bu tanımlama ve görüşlerin, günümüz bienallerinde de karşılaşılan bir olgu olduğu ve halihazırda güncelliğini koruduğu söylenebilir.

3.5 Sanat Dünyasının Büyük Bedenleri

Büyük anlatılarla çerçeveselenen bir sunumu gerektirdiği gözlenen Bienal’in, bunu katılımcılarının çeşitli konsept ve anlayışta bir kültür kolağı oluşturan yapısı gereği tercih etmesinden kaynaklandığı olasıdır. Keza böylesine bir etkinliğin kapsayıcılık iddiası ancak evrensel normlar gözetilerek oluşturulacak bir kavramsal bütünlüğü talep eder. Güncel sanatın ele avuca sığmaz karakteri de göz önünde bulundurulduğunda bu ancak ütöpic bir olgudur. Yine de 70’lerden itibaren böyle bir tercihin günümüze değin sürdüğü aşikâr.

Katılımın sürekli artan eğrisine bakıldığında böylesi devasa ölçeklerde gerçekleşen bir kamusal alan pratiğinin idarî açıdan da esnek bir yapıda, hızlı reflekslere sahip olması gerektiği gibi aynı zamanda sürdürülebilirlik için tanıtım ve diğerk faaliyetlerin günümüz sanat dünyasının eğilimlerine paralel ve onu dikkate alan bir anlayışı benimsemiş olması beklenir. Bu konuda ikisi de aynı üniversitede öğretim elemanı olan; Bienal’in Eğitim ve Tanıtım Danışmanlığı’nı yapan Matteo Gianassi ve Szeemann’ın eski küratör yardımcılarından Agnes Kohlmeyer’in Bienal içinden gözlemleri bize bir fikir vermesi açısından önemlidir.

3.5.1 Nümerik bir Analiz

Bienaller şehri markalaştırmadır aynı zamanda. Çoğunun ismi onunla anılır. Bunun birincil nedeni tamamen ekonomik olup; fakat öyle değilmiş gibi gösterilir. Şehir

fetişizminin idealize ettiği bir romantik aurası vardır. Fuar geleneğinin bir uzantısı olan bu büyük yapı daima bir öncekinden daha gösterişli olma, daha fazla kitleye ulaşabilme gibi ütöpic denebilecek hedefler belirler¹³⁰. Her Bienal'in ardından bir önceki ile karşılaştırılarak açıklanan ziyaretçi sayısı, bu ihtiyacın ne kadar önemli hale geldiğini gösterir niteliktedir.

Oysa 56. edisyonunda sergi, içerik bakımından geçmişi oldukça karanlık, distopik bir anlatıda diyalektik imgeler yoluyla kurgular. "...İnsanlar(ın) rahatlamış, cesaret dolu, geleceğe dair inançla canlanmış şekilde..." (Buck-Mors, 2010, s. 108) çıkabilmelerine olanak vermeyecek denli, zaman ve mekân düzleminde büyük ölçekli bir organizasyonun %31 oranında pedagojik amaçlar doğrultusunda kullanılıyor olması, fiziksel büyüklüğü göze alındığında bu kitlenin sosyo-ekonomik konumu dolayısıyla tam anlamıyla bir kavrama ve değerlendirme için yeterli zamanı vermemesi açısından sorunludur. (Bisello, 2016) 1990'da 23 iken 2014'te 140¹³¹'a çıkan eser sayısı, yine de 1966'daki¹³² ile yarışacak denli yoğun bir seçki olmayı başaramamasına rağmen, örneğin 2015'te ana pavyonda sergilenen ve her biri 3 saatlik olmak üzere toplam 9 saate yaklaşan tek bir çalışmanın talep ettiği süre göz önünde bulundurulduğunda sergi, nitelik açısından öncüllerinden ayrılmaktadır. Bu yanılla sergiyi tümüyle kavramak, Venedik'e düzenlenen ve çoğunlukla bir haftayı geçmeyen ziyaretler açısından, bir filmin sonunda hızla akan jeneriği takip etmeye çalışmak gibidir.

1980 yılında Peggy Guggenheim tarafından satın alınan ABD pavyonu (ilk ve) tek özel girişimin himayesindeki pavyondur¹³³. 1995'te ise ana pavyonun yaratıcılıktaki zaafiyeti üzerine milli pavyonlar parlamaya başlar¹³⁴. 1990'daki Tienanmen Meydanı

¹³⁰ 1900'lerin başında fuarların bir tarihsel ilerlemeyi görselleştirme yeri (Buck-Mors, 2010, s. 107) olarak önemi günümüzde bienaller için de gözlenebilir bir olgudur.

¹³¹ Matteo Giannasi'nin 17-07-2015 tarihli ders notlarından alınmıştır.

¹³² D. Kuspit'in Lawrence Alloway'in 1968 tarihli "The Venice Biennale 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl" adlı kitabından yaptığı alıntıya göre verdiği sayı 2785'dir. (Kuspit, 2016)

¹³³ Chiara Barbieri'nin (Amerikan Pavyonu Proje Menajeri) 22-07-2015 tarihli ders notlarından alınmıştır.

¹³⁴ Agnes Kohlmeyer'in (Sözleşmeli Università Iuav di Venezia Öğretim Üyesi, Harald Szeeman'ın eski asistanı) 28-07-2015 tarihli ders notlarından alınmıştır.

olaylarını takiben Harald Szeeman, yaklaşık 500 sene sonra tekrar kullanıma açılmasına önayak olduğu Arsenale'de, mekânı Çinli sanatçıların tanıtımına ayırmıştır.¹³⁵ Aynı yöntem ile Enwezor da Documenta 11'in global ve post-kolonyal çizgideki (documenta11, 2016) seçkisinin mimarı olmuş, bu anlayışa sahip etkinliklerin öncüsü haline gelmiştir. 2002 yılında Kassel'de gerçekleşen bu sergide Enwezor, o tarihe kadar yalnızca bireysel çabalarla münferit başarılarla ulaşabilen Çağdaş Afrika Sanatı'nı layığı ile tanıtan bir seçkiyle bir ilki gerçekleştirir. 1955'ten bu yana süregelen bu kurumsal etkinlik için de bir ilk olacak böylesi bir hamle, kendisinin de Nijerya orijinli olması bakımından küratöryal tercihin ne kadar isabetli olduğunun bir kanıtıdır. Prof. Dr. Tükel "Documenta 11 ya da: Yaşam 'Sanata Öykünür'" adlı makalesinde sergiyi çağdaş batı sanatının sosyal realitesine de değinerek, şu cümlelerle tanımlar:

"1997 Johannesburg Bienali'nin de küratörü olan Enwezor, altı yardımcısıyla birlikte, aslında Kassel'i uzun süreli bir projenin son ayağı (platform sözcüğü tercih ediliyor) olarak tasarlamıştı... Bu etkinliğin temel sorunsalını "yerel özelliklerin global söylem içinde ne tür yeni yönelimler doğuracağı" düşüncesi üstüne oturtan Enwezor, Documenta 11'in amacını, "sanatın, sanatçının ve entelektüellerin sanat, kültür ve politika stratejilerindeki önemlerinin belirleyiciliği ve bu yöndeki üretimlerin ve algı biçimlerinin sorgulanması" olarak açıklıyor. Günümüz dünyasında kenarlardan merkeze yönelik devinimin (toplumsal ya da sanatsal) uç noktası olarak gördüğü 11 Eylül ve sıfırlanmış zeminin bu bağlamda bir tür tabula rasa'ya dönüştüğünü ve bizler için büyük bir simgesel önem taşıdığını söylüyor. Ancak şunu da eklemekten kaçınmıyor bu politik söylemli küratör: Pekiyi Gazze, Ramallah, Kudüs ya da Afgan kentlerindeki kavrulmuş çelik yığınları ve dağılmış yaşamlara nasıl bakılıyor? Sıfırlanmış zemin, kolonyalizm sonrası Batıcı anlayışın tanımladığı bir alan mı?... Documenta 11'in çok geniş perspektifli ana düşüncesi ve işlerdeki teknik, içerik ve malzeme zenginliğiyle, yaşamı bütün karmaşıklığıyla belgelemeyi amaçladığı söylenebilir. Bu toplu etkinliğin tek sorunsalının ise, pek yerinde bir saptamayla değinildiği gibi, çoğu yapıtların içerik diktatörlüğüne (baskıcı egemenliğine) yenik düşmekten kurtulamadığıdır." (Tükel, 2002)

1972'de Szeemann'ın, seçkisiyle "gerçek anlamda ilk küresel çaplı sergi" unvanına layık görülen Documenta 5'ini takiben 11. edisyon da daha çok sanatsal yönüyle ağır basan ve video sanatının en fazla ve çeşitle temsil olanağı bulunduğu sergilerin arasındadır. (Thomas McEvelley, 2016) Sergiye özgü işlerin %70'ini oluşturduğu sergide 25'i ABD'den, 36'sı Doğu Avrupa'dan, 6'sı eski Sovyetler Birliği bölgesinden, 14'ü

¹³⁵ Agnes Kohlmeyer'in 21-07-2015 tarihli ders notlarından alınmıştır.

Afrika'dan, 16'sı Asya ve 9'u Latin Amerika'dan olmak üzere (Bazı kolektif ve sanatçıların birden fazla aidiyet taşıması dolayısıyla bu sayılara dahil edilmemiştir.) en çok katılımın ABD'den olduğu bu sergi, %20 gibi düşük bir oranla 32 kadın sanatçıya yer vermiştir. McEvelley bu konuda, günümüz sanat okullarından çoğunluğa sahip bir oranla mezun olan kadın sanatçıların, en azından eşit oranlarda yer alması gerekliliğine ve bu gibi kamusal alan oluşturan platformlarda hak ettiği yeri elde edemediğine değinir. Katılım şekline göre kolektifleri tek bir kişi olarak görüp görmemeye bağlı olarak 118 ilâ 180 sanatçının sergilendiği bu büyük çaplı sergiyi 6 eş küratör ile gerçekleştirmesine rağmen bütünlüklü, tek bir söz söyleyen yapısı gereği kontrolün Enwezor'da olduğu pek rahatlıkla söylenebilir. (Thomas McEvelley, 2016)



Görsel 33- Okwui Enwezor Creative Time Summit'de açış konuşması yaparken

56. Bienal'de ise genel kabul gören sanat tarihinin adını altın harflerle yazdığı sanatçılara da yer veren Okwui, bir bakıma Benjamin'i de haklı çıkarmaktadır. Hayal gücüne gerçekliği sorgulatarak ilham veren sanatı, (Buck-Morss, Rüya Alemi ve Felaket, 2004, s. 76) kazananların merceğinden kazananlara sunar. Gün geçtikçe yabancılaşmaya karşı bir tepki halini alan güncel bienal sanatının, yine de büyük oranda piyasa değerinden bağımsız hareket edemediğini söylemek mümkün. Diğer zaman ve mekân bakımından büyük ölçekli sanat etkinliklerinin bazılarında da böyle bir eğilime rastlarız:

“Dosyalar, küçük aletler, video yerleştirmeleri, ortak markalaşma fırsatları, kültürler, çatışmalar, doğal afetler, virüs gibi yayılan kültürel oluşumlar, teknolojiler-BB9¹³⁶ bir çeşit tüketim eleştirisi üretmeye çalışırken basitçe bunun keyfini süren işlerle dolu. BB9’u sanat dünyasının yeni FOMO¹³⁷’larının doruklarına taşıyan, daima benim anlamakta yetersiz ya da bilgisine haiz olamadığım bir şeyler olduğundan emin bir şekilde, sık sık, gösterilen işlerden tatminsizlik duydum... Bundan dolayı, bize gerçek zamanlı durumlar ve bilgilerin sunulduğu serginin görünüşte çok kutupluyu çeker, değişken, post-demokratik, çatışma sonrası dünyası; özenle toplanmış ideolojiler, markalar, tarzlar ve kültürlerin, belirli para karşılığında altını çizer.” (Batycka, 2016)

2015 edisyonu ile ilgili özetle şunu söylemek mümkündür ki; kavramsal açıdan tümel bir önermeyi içeren başlığına rağmen, kapsayıcı olamayacak kadar büyük bir kurgusal kamu alanı ve zamansız bir olgu olarak dünyanın bir reproduksiyonundan öte, bir idealizasyon ile tanımlanabilecek; basit bir sembol olma durumu değil ancak, genel itibarı ile bakıldığında: çoksesli, çok kültürlü, birbirinden bağımsız olsa da yer yer ortak bir dile sahip anlatılar bütünüdür. Arka planında sanatçı-piyasa ilişkisinin belirleyici rolüyle kendi başına bir popüler kültür ögesi olarak tanımlayabileceğimiz gibi; duyuşsal algıya yönelik bir düşünme pratiği, siyasî söylemin nesnelleştiği bir tür antisiklonik¹³⁸ oluşum da denebilir. Ana sergi ve ulusal pavyonların farklı ton ve dokuya sahip düzenleme ve konsept yaklaşımı doğrultusunda her birinin özgün bir inceleme gerektirdiği sonucu ortaya çıkmış; içlerinden çeşitli birkaç örneğin, her birinin kendi içeriğinin talep ettiği bir incelemeyle genel bir fikir edinebilmek açısından gerekli olacağı kanısında, dördüncü bölüm oluşturulmuştur.

¹³⁶ 9. Berlin Bienali

¹³⁷ Fear of Missing Out (birşeyleri kaçırdığı endişesi)

¹³⁸ Anticyclone. Kapalı izobarlarla çevrili ve göreceli olarak basıncın yüksek olduğu alan. Basıncın gradyan kuvveti, merkezden dışarıya doğru olduğundan, rüzgar; kuzey yarımkürede, dışarıya doğru spiral olarak ve saat yönünde, güney yarımkürede ise saat yönünün tersine eser. (Meteoroloji Sözlüğü, 2017) Buradaki metafor, merkezden çevreye doğru olan hareketi tanımlamak için kullanılmıştır.



4. BÖLÜM
TARİHSEL BİLİŞ VE OLGULAR ÜZERİNE DÜŞÜNME
PRATİKLERİ

4. BÖLÜM

TARİHSEL BİLİŞ VE OLGULAR ÜZERİNE DÜŞÜNME PRATİKLERİ

56. Bienal'in tarihsel materyalist çizgisinde geçmişe dönük ve ikâme hikayelerin çoğunlukta olduğu modernist distopyayı muştulayan bir atmosfer hakimdir. Erimi olmayan bir romantik idealin görselleştiği bu ortam, akademik düşünceyi de yansıtır niteliktedir. Travmaların izleyiciyi şoka sokan edimselliği ile alegorik sunumun kaçınılmaz zaferinin tek bir ulusal marşta olduğu gibi ¹³⁹ cisimleşen güncel sanat pratiklerinde de ortak bir dil yarattığı söylenebilir. Tüm anlatıların kendine has detayları barındırmasına rağmen tek bir söylemi amaç edindiğini sezmenin pek mümkün olmadığı bu 56. Bienal'de, küratörün bir ana plandan hareketle yön vermesini takiben geri dönüşünde tek bir küresel cevap aldığı bir sergiden ziyade, zaten halihazırda var olan bir eğilimin teşhisini koyduğu iddia edilebilir. Zira böyle bir genellemeyi yapabilmek için, çoğunluğu geçmişte üretilen ya da halihazırda devam etmekte olan projeleriyle katılan sanatçıların çalışmalarına bakmak yeterli olacaktır.

Bu amaçla derlenen dokuz ayrı projeden çeşitli görsellerin sunulduğu bu bölümde imge çözümlenmeleri, bu ortak kaygının en keskin ifade bulunduğu alanlarda tartışmaya açılmıştır. İdeallerin sönlendiği, büyük anlatıların terk edildiği günümüz dünyasında sanat nesnesinin, diyalektik imgeyi fetişleştiren, saydam katmanlar halinde ayırıp yeniden birleştiren yapısı incelemeye tabi tutulmuştur. Mesaj kaygısı olan/olmayan; ağır siyasî metaforlar kullanan/güncel olanı tamamen reddeden natüralist bir söylemi olan, vb... birbirinden kopuk ve tamamen farklı anlatıları içeren böylesi bir kamusal alanın bütünsel tanımlamasının ancak her parçası ayrı ayrı incelemeye tabi tutularak; bağlamı kendi

¹³⁹ Dünya'nın tüm ulusal bayraklarını, her birinde 4 tanesi kolajlanmış şekilde 48 adet bayrakta birleştiren Pedro Lasch'ın 2015 Creative Time Summit: The Curriculum'u sonlandıran performansında çeşitli milli marşlardan oluşan bir seçki, her biri yabancı dile çevrilerek yazılmış güfteleriyle seslendirilmiştir. Böyle bir çalışma, özellikle Bienal kamusal alanında zamanın ruhunu yansıtır niteliktedir. (How to Know: The Protocols and Pedagogy of National Abstraction, 2016)

içinde değerlendirilerek yapılmış sayılabileceği göz önünde bulundurulduğunda, verilen örneklerin bir “Pasajlar” perspektifiyle sunumu söz konusudur. Bu yönüyle tezin tarihsel, sosyolojik ve kavramsal alt yapıyı sunan bölümleri takiben, buluşma noktalarını pratikler üzerinden sorgulamak ihtiyacı ortaya çıkar.

4.1 Slogan, Ütopya ve Kurgusal Realizm: Çürüyen İdealler Dünyasına Giriş

Fransız İhtilali’ni takiben uluslaşma bilinci ile artan gerilim ve çatışan ideallerin coğrafyası Balkanlar ve eski Doğu Bloku Ülkeleri’nde ortak bir sanatsal dilin geliştiği söylenebilir. Bilhassa bienal gibi siyasî mesaj kaygısının yoğun olarak belirlediği mekânlarda bu dil bütünlüğünü deneyimlemek mümkün. 56. Bienal’in özellikle sosyal konulara doğrudan eğilen teması gereği bu kapsamda pek çok örnek ile karşılaşırız. Burada öne çıkan Armando Lulaj, Damir Očko, Dainius Liškevičius gibi isimler, hiç deneyimlemedikleri bir dönemin arkeolojisiyle bize kurgusal bir kamu alanı sunmaktadır.

Risk bölgeleri üzerine yazıları bulunan, oyun yazarı, film yönetmeni, 1980 Arnavutluk doğumlu Lulaj, işlerinde yerel aidiyet ile ilgilenmekten ziyade; ekonomik güç, kurmaca demokrasi ve sosyal adaletsizlik arasındaki sınırları evrensel bağlamda vurgulamayı amaçlar. (Armando Lulaj, Albania, 2017) 52. Bienal’e katılmış olan sanatçı ayrıca 6. Berlin Bienali’nde de yer almıştır. (A reflection on Albanian social history, a single narrative corpus articulated over three distinct moments, 2017) Floransa ve Bologna’da güzel sanatlar üzerine okumuş; yüksek lisans derecesinden mezun olmuştur. (Albanian Trilogy: A Series of Devious Stratagems, 2017)

Postmodernist bir müdahalede sloganın ironisi, kitsch olanı, kendi seviyesinden dönüştürerek onun üzerinden kazanç sağlamayı hedefler. Modern idealizmin iradesinin; liderin “adını dağlara taşlara yazma” geleneğinin bir ürünü olan politik bir gösteriyi, anagramı olan ve İngilizce’de “bir daha asla”¹⁴⁰ anlamına gelen kelimeye dönüştüren sanatçı, kronolojik toplumsal hafızanın hala canlı olduğu bir dönemde, yeni nesil-eski

¹⁴⁰ NEVER

nesil bağlantısı kurarak aldığı yardımla bu çalışmayı (Bkz. Görsel 34) gerçekleştirmiştir. (Interview With Armando Lulaj, 2016)



Görsel 34- ENVER (Interview With Armando Lulaj, 2016)

Toplumun tarih yazımındaki edilgen konumunu ön plana çıkartan çalışmada ben idealinin topluma terk edilişi ve dolayısıyla yaşanan dönüşümlerin ardında keskin söylemler bırakması ile yüzleşme söz konusudur. Pavyonun çevresel düzenlemesinin dil önermesi bakımından güncel bir estetik bütünlüğü sağlayan video yerleştirme ve camekânda sunulan belgelerin, dönemin iktidardaki ismi Enver Halil Hoca ve ülkesinin Amerika ve Sovyetler Birliği ile ilişkileri çerçevesinde mekânın tam ortasına yerleştirilen dev balina iskeletinin hikayesi ile örüntülü travmatik tarihsel sürece, başarılı bir şekilde müdahale ettiğine şahit oluruz.

Hobbes'un ünlü eseri Leviathan'a, bir ispermeçet balinasının iskeletini devletin kişileştirmesi olarak kullanarak, direk gönderme yapan "Büyüdükçe Yıpranır" adlı işinde Lulaj, Arnavutluk'un 1963'te Sovyetler Birliği ile ilişkilerinin bozulmasını takiben bir denizaltı ile karıştırılarak vurulan ve ardından dönemin çalkantılı siyasî ortamını sembolize etmesi açısından ulusal müzede sergilenen iskeletin hem kendisini, hem de sergilenmek üzere yöre halkınca omuzlarda taşınan bu devasa iskeletin yolculuğunu bir belgesel videoda izlenime sunar. Video, iskeletin, Tiran'daki doğal Tarih Müzesi'nden alınıp 1987'de inşa edilen, Enver Hoca'nın günümüzde viranelik haldeki mozolesi,

Piramida'ya taşınmasını belgeler. Güzergâh boyunca Tiran'daki sosyalist mimarînin çürüyen örneklerinin önünden geçen kafileyi, sırtlandığı iskeleti bir cenaze korteji edasında sessizce taşırken izleriz. Küratörü Marco Scotini¹⁴¹, balina hakkında şu görüşü dile getirir: “Balina, denizin derinliklerine ait efsanevî bir yaratıktır. Bölgesel sınırların ötesinden, sonsuz bir öbür dünyadan gelir.”. (Scotini, 2015, s. 12) Buradaki balina iskeleti, Kaptan Ahab¹⁴²'da kişileşen bu bilinmeyeni yok etme arzusunun bir pratiği ile yüzleşmemizi sağlar. Bir sosyal ütopya inşasının nasıl başarısız olduğuna dair güncel bir yorum...



Görsel 35- NEVER (Interview With Armando Lulaj, 2016)

¹⁴¹ Milan'daki Görsel Sanatlar ve Küratoryal Çalışmalar (NABA) Enstitüsü ve Gianni Colombo Arşivi müdürlüğü görevinde bulunan Scotini, Kural Yok: Post-Fordist Toplumda Sanat adlı derginin (Archive Books, Berlin) baş editörlüğünü yürütmektedir. Isola Sanat ve Sosyal Merkezi'nin kurucuları arasındadır. Moscow Art Magazine, Springerin, Flash Art, Domus, Manifesta Journal, Kaleidoscope, Brumaria, Chto Delat?/What is to be done?, Open!, South as a State of Mind, ve Alfabetta gibi yayınlarda makaleleri yayınlanmıştır. Çalıştığı projelerden birkaçı şunlardır: Disobedience Archive (Berlin, Mexico DF, Eindhoven, Karlsruhe, Nottingham, Bucharest, Riga, Zagreb, Atlanta, Boston, Umea, Copenhagen, Turin, Madrid, Istanbul 2005–2014); Da Capo: Deimantas Narkevicius (Zagreb: MSU, 2014); Vegetation as a Political Agent (Turin: PAV, 2014); The Empty Pedestal: Ghosts from Eastern Europe (Bologna: Archeological Museum, 2014); A History of Irritated Material (London: Raven Row, 2010) Lars Bang Larsen ve Gianni Colombo ile eş-küratörlük (Turin: Castello di Rivoli, 2009), Carolyn Christov-Bakargiev ile eş-küratörlük ve Pinacoteca Bologna için Too Early, Too Late, 2015. (Albanian Trilogy: A Series of Devious Stratagems Press Release, 28)

¹⁴² Bkz. Moby Dick, Herman Melville.

Sanatçı, işiyle Enver’i olumsuzlamadan ziyade, küreselleşmenin getirilerini sorgulatmayı amaçladığını ifade ettiği bir söyleşisinde, işinin Arnavutluk’taki Demokratik Parti’nin siyasî amaçlarla kullanılmak istendiğini dile getirir. 94’te başa gelen Demokratik Parti, askerleri bölgeye, Enver ismini taşların üzerinden silmek üzere yollar. İki asker, bu amaçla çıkarılan yangında hayatını kaybeder. Sanatçı’nın aktardığına göre bölge, önce Enver ve bugün Never yazısı önünde, fotoğraf çekirmek üzere gelen turistleri ağırlamış ve hâlihazırda ağırlamayı sürdürmektedir. (armando lulaj - interview (excerpt), 2017)

Arnavutluk tarihinin Soğuk Savaş dönemine mercek tutan işinde, bu kez, yıllar önce Komünist Parti adına o yazının yazılmasında çalışanların torunları vardır. Yerel olanı, sembolik olarak küreselleşmenin içinde konumlar. Tıpkı “Tekrarlama” adlı işinde gösterdiği bir hurda Amerikan uçağını, soğuk savaş döneminde zorla iniş yaptırılarak alıkonuluşunu takiben, sembolik de olsa¹⁴³ yeniden havalandırdığı gibi...



Görsel 36- NEVER, 2013

¹⁴³ Hurda uçak, bir vinç yardımıyla yüksek bir tepede, havada asılı durmaktadır.



Görsel 37- İspemeçet Balinasının kemiklerinin sergilendiği merkezî görünüş, 2015

Bir diğer köşede, sadece bir bölümünü sergilediği, 71 adet Enver Hoca'ya ait yayından oluşan işinde ise bu kez balina kemikleriyle beraber kitaplar vardır. Hobbes'un Leviathan'ı burada iyice belirginleşerek, söylemi tamamlar; sinsî tuzaklar serisini¹⁴⁴ bir nevi ifşa eder.

Dainius Liškevičius ise gerçek ve otobiyografik olaylardan kurgusal bir müze oluşturarak yakın tarihli Sovyet rejiminden bir kesit sunar. Hegemonyalara karşı güncel baş etme yollarını sergileyen yapısıyla birbirine paralel ve birbiriyle çakışan 4 hikâyeyi, hiyerarşik olmayan bir düzende, Sovyet yaşamının gündelik objeleri üzerinden tartışmaya açar. Batı sanatı görünümünde politik protestoyu Litvanya ile tanıştıran sanatçı, didaktik bir anakronizmi önerir. Öznel ile nesnel hikâye anlatım formları arasındaki ince çizgiyi silerek Kurgusal Realizm'e kapılarını açar. Az sayıda bulunan yeşil alanlardan birinin, tema ile uyum sağlayan mimari ile bütünleşen tasarımsal altyapıyı güçlendirdiği sergide mahirane bir nükte mevcuttur. Tarihin inşası, kurgusal retorik gerçeklikle olan bağlarını

¹⁴⁴ Serginin ikinci başlığı: A Series of Devious Stratagems'e atfen.

koparmasıyla mümkün olabilir. Harikalar Odası¹⁴⁵nda, nesnelere doğasından kopararak yan yana sergileyen sanatçı, yarattığı bu kolajla tarihsel gerçekleri manipüle etmeyi hedefler. Küresel medyanın telkin yöntemlerinden biri olmasına karşın bu estetik sunumun hipnotize etme avantajıyla olmayana, tıpkı karşı çıktığı yöntem gibi, bir anakronik propagandaya dönüştürür. Karşıtına duyulan nefreti kullanarak kendi üretimine sarsılmaz bir güven sağlamak üzere bu propaganda, münferit olayları geneller ve büyük bir manzara tasarlar. Bu panoramik manzaradan kaçış yok gibidir.

Bir başka belgeci yaklaşım olan Liškevičius'un projesi, 2012 yılında Litvanya'daki yenilenen Ulusal Sanat Galerisi için mekâna özgü yerleştirme, dalgalanan bayraktan esinlenilerek tasarılan yapının LSSR¹⁴⁶ etkisi altındaki mimarisinin sergi konseptine ideal bir alan sağlamasıyla gerçekleşmiştir. Bu bakımdan taşıdığı başlık gereği, sergi, bir katmanıyla da kurumsal eleştiri statüsüne girer.



Görsel 38- İç Mekân Genel Görünüm: Museum, 2015

¹⁴⁵ Wunderkammer

¹⁴⁶ Litvanya Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti



Görsel 39- Dainius Liškevičius. Bir haç. Nesne yedi adet Sovyet döneminden kalma Svema (hassasiyet dereceleri: 32, 64, 65, 130 ilâ 250 ASA arasında değişen) Romas Kalanta anısına gerçekleştirilen performanstan kalanlar, 2010, fotoğraf Arturas Valiauga, ©



Görsel 40- Dış Mekân Genel Görünüm: Museum, 2015

1977 Zagreb doğumlu bir diğer sanatçı Damir Očko, Yvon Lambert, Palais de Tokyo gibi galerilerde sergiler düzenlemiş, Sao Paulo ve Venedik Bienali gibi uluslararası etkinliklerde video gösterimlerine katılmıştır. Görseli alt-kimliklerine ayıran hücreli anlatı, sanatçının çalkantılı Balkan Yarımadası'nın parçalı yapısına getirdiği özgün yorumun ana motifidir. Kavramların heterotopyalarını, “dil patolojisi”nde “paralel anlatılar”ın (Verhagen, 2013) diyalektik gerilimiyle ortaya çıkaran sanatçı, kolajlarının yanında sergilediği farklı tekniklerdeki çalışmalarının bütünselliğinde parçalı olanın bir portresini çizer.

Video, film, performans, heykel, çizim ve müzik: çalışmalarında verili durumun yoğunluğunun kavranabilmesinde kullanılan araçlardır. Kurgu ve gerçekliğin sınırları arasında çalışarak, eleştirel bir mesafeyi korurken gerçekliği belgeyorum. Konuya odaklanmak yerine; çalışmalarındaki temanın içindeki potansiyeli keşfetmeye yöneliyorum. Verili koşulların bu potansiyeline uyum sağlayarak, mekân, ortaya çıktığı çevre ve zamanı yansıtarak, düzenlenmiş aksiyon ve performanslara ev sahipliği yapar. Çoğu geçmiş işimde, geçmiş, şimdi ve geleceği yansıtmak üzerine dikkatimizi yöneltmekte kısmen verimliliği olan, çevresinde tüm olup bitene rağmen imkânsız bir mekânda var olduğunu söyleyebileceğimiz karakterler aracılığıyla bir şiirsel sava uyum sağladım. Bu yolla sadece sanatta var olabilecek koşullar olan, hayaller olduğu kadar çelişkiler de birincil sınıflandırmalara girer. (Očko, 2016)

Hırvatistan Kültür Bakanlığı tarafından 56. Venedik Bienali'nde ülkesini temsil etmek üzere seçilen sanatçının bedeni bir sosyo-politik özne (press kit_2015-04-26, 2016) olarak ele aldığı “Studies on Shivering: The Third Degree” adlı sergisinde “kontrol, kontrolsüzlük, politika alanında insan varlığının sınır ve dayanıklılığı ve bir kavram olarak titremenin kontrol mekanizmalarına karşı istemsiz isyanı”nın temsil ve soyutlamalar arasındaki salınımına (press kit_2015-04-26, 2016) şahit oluruz. “The Third Degree” adlı yapıtında film ekibinin, kırık aynaların ve kameranın hareketi ile ortaya çıkıp kaybolduğu, yanık vücutları sergileyen bir film setinde ise, istemsizce, gizlice gözetleyen konumuna düşeriz.



Görsel 41- The Third Degree, 2014

Çekimin kendisi, bedeni melez alanlara bölerek film haline dönüşür. Algı katmanlarında bir çökelti halini alır. Giriş ve çıkışı iki ayrı film ile birleşen sergi düzeni, aradaki alanda, her seferinde izleyicinin de katıldığı bir 3. filmi yaratır. (press kit_2015-04-26, 2016)

“‘Genişletilmiş Film’ ve mekân içinde sergilenen objelerin nasıl bir sinematik deneyim yarattığı ile ilgileniyorum. Bana göre, ‘Genişletilmiş Sinema’ sadece bir film malzemesi

ya da yansıtma değil; fakat aynı zamanda Zaman ve Mekân'a yeniden bir malzeme kalitesi katan türlü objeler olabilir. Bu bir trenden gözlerinizin önünde manzaranın açılması gibi. Bu bir noktadan diğerine geçiş anı, fakat bu iki nokta arasında olanlar tamamıyla birbirinden farklı ölçülerdeki an, düşünce ve görüşlerden ibarettir. Esasen, bu rolün ve bedenin pozisyonunun tersine yön değiştirmesi hoşuma gidiyor: geleneksel sinema salonunun sınırlarının dışına çıkarak ve ziyaretçinin hareket eden vücudunu sergi mekânına dahil ederek, izleyicinin ve yaratılmış nesnenin rolünü de hesaba katan yeni formlar üretilebilir. Hareketsizlikten başlayarak, yansıtılanın karşısında oturur biçimdeki izleyicinin vücudu hareket etmeye başlar. Bu görsel ilişki, başta fiziksel olarak mental kaynaklarımızı çağırır ve bizi sergilenenin ne olduğunu düşünmeye iter: somut objeler, evet, fakat dünyanın öznellik ve dışsallık arasında kalışının görüntüleri... kapalı dünya ile sonsuz evren arası.” (Očko, 2016)

“TK” adlı onomatopeik¹⁴⁷ başlıklı videoda üşümenin sosyo-politikası üzerine görsel bir düşünme pratiğini görürüz. Odalarda küçük sandıklar içindeki A4 kâğıt yığınları halinde şiirler bir yandan kişiyi davetkâr bir şekilde serbestçe yanına alıp götürmeye teşvik ederken, diğer yandan şüpheli bir suçluluk duygusuna da yol açar. Sergi mekânın kutsal dokunulmazlığını delen ilişkiyel estetik düşüncesinin bir uzantısı olan bu “dahil olma” halinin, düşünceyi ele geçiren bir yapısı da vardır. Çoğu bienal sergilerinin küratörlük pratiklerince bir ritüele dönüşen kurgusu gereği bilgi kırıntılarını takip etmeyi mecbur kılan adalar, kendi habitatını yaratma zorunluluğundadır. “The Third Degree” adlı videosunda sanatçı hem 3. Derece yanık hem de ağır işkence altında itiraf anlamına gelen bu başlıkla şiddetli bir ahlaki eleştiriyi tetikler. 2011-13 arası küratörlüğünü yaptığı Palais de Tokyo’da yine aynı sanatçıyı sergilemiş olan (2012) Marc Bembekoff’un seçimi de aşinalığın avantajını kullanır niteliktedir.

¹⁴⁷ Doğal sesleri taklit eden sözcüklere verilen ad.



Görsel 42- İsimsiz, 2015, Kolaj, 120 x 80 cm



Görsel 43- TK, 2014, Film karesi, 4K'dan HD videoya transfer, 19'48''

4.2 Belirleyen ve Belirlenen Bir Unsur: Kimlik

Ait olma gereksinimi, giderek küreselleşen sosyal imkânlarla rağmen kutuplaşmanın olumsuz etkilerinden kaçış için bir sığınma alanı sağlaması açısından önem arz etmektedir. Alt-kimliklerin gelecek deneyiminde belirleyici olması gibi faktörler de göz önünde bulundurulduğunda kaçınılmaz bir kimlik inşası sürecine dahil olma durumu ortaya çıkar. Bu konum sorunsalını üretim sürecine dâhil eden çeşitli sanatçıları tarih boyunca izlemek mümkün.

Örneğin, anlatımcı yapısı ile öne çıkan 56. Bienal kapsamında Danimarka Pavyonu'ndaki düzenlemesinde Danh Võ, diğer pek çok işinde olduğu gibi, babası ile kolektif bir üretim sürecini yineler. Hayat hikâyesinin sembolizasyonu niteliğindeki çalışmalarıyla ünlene 1975 doğumlu sanatçı, kolonizasyonu (Goldstein, 2016) bir popüler kültür unsuruna çevirerek; popülizmin zaferini belgeler. Frankenstein'ı tekrar parçalarına ayırır ve canını elinden alır. Kültürü bir antropolog gibi (Public Art Fund, 2016) zamanından aşırır. Sanatçıya göre mahremiyet, onu kaybetme adına tutulan yastır. (Pagliuca, 2016)

Bir koleksiyoner, araştırmacı ve multidisipliner bir sanatçı (bricoleur) olan Võ¹⁴⁸, yıkıntıları ve parçaları düzenler. Aziz Jean Théophane Vénard'ın 1861'de Vietnam'da idam edilmeden önce babasına yazdığı son mektubu, kendi babasına istek miktarına göre kopyalatarak çoğaltması, Vietnam'dan göçen ailenin Hristiyan geçmişine göndermede bulunur.

Bu mektup aynı zamanda Fransızca bilmeyen babası için, gotik yazı stili tanınabilir olsa da usta bir kaligraf olması dolayısıyla, (Ryan, 2016) herhangi bir çizimden

¹⁴⁸ Bà Rịa doğumlu sanatçı, Komünistlerin zaferini ve Saigon'un düşüşünü takiben ailesi ve diğer 20,000 Güney Vietnamlı ile birlikte 1975'te Phú Quốc adasına iltica eder. 4 yaşına geldiğinde ev yapımı bir filikayla Süney Vietnamdan kaçan ailesi Daimarkalı Maersk firmasına ait bir gemi tarafından kurtarılır. Danimarkada Avrupa kültürü ile asimile olan aile hayatı, sonradan sanatçının çalışmalarına zemin oluşturacaktır. Kopenhag'daki Danimarka Kraliyet Sanat Akademisi'nden ayrılıp, gittiği Städelschule in Frankfurt'tan mezun olmasını takiben 2005'ten bu yana Berlin'de yaşayan sanatçı, Los Angeles'daki Villa Aurora (2006) ve Paris'deki Kadist Art Foundation (2009)'da çalışmıştır.

ayrı değildir (Bkz. Görsel 44). Sipariş üzerine 300€'ya yollanan sınırsız sayıdaki edisyon, kolonizasyon ve göç temasını işleyen diğer tüm çalışmalarındaki gibi sanatçının kendi geçmişi ile olan bir hesaplaşma aracıdır¹⁴⁹.

2012 yılında Hugo Boss ödüllünü kazanan sanatçı, (Ng, 2016) Guggenheim New York'da "We The People" adlı (Bkz. Görsel 45), Özgürlük Anıtı'nın parçalarının birer kopyasının dağıntı halde sergilendiği sergisinden (Phaidon, 2016) sonra aynı yıl Venedik Bienali Arsenale Ana Pavyonu'nda, (Goldstein, Andrew M., 2016) Vietnam'da artık yeri olmadığını sezdirenen bir imâyı içinde barındıran, Hristiyan alt-kimliğine dair bir çalışması¹⁵⁰ ile takibinde Venedik'deki Danimarka Pavyonu'nu 2015'te temsil etmesi, Bienal'de ülkelerini temsil eden diğer tüm sanatçılar gibi, tesadüf değildir. Keza bu alt kimliğine dair izleri 56. Venedik Bienali'yle eş zamanlı açtığı bir diğer sergiye¹⁵¹ de arkaplan teşkil eden ünlü "Exorcist" filminden alıntılar eşlik etmekteyken; bir küratör¹⁵²

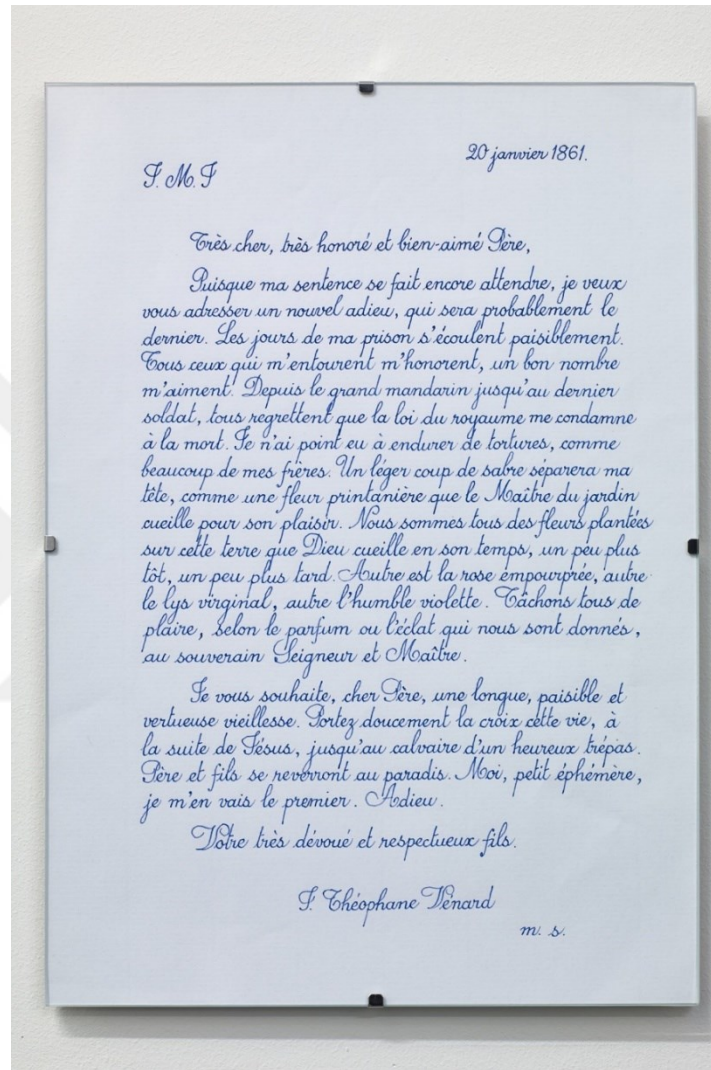
¹⁴⁹ Bu hesaplaşmaya ileriki sayfalarda değinilmektedir.

¹⁵⁰ Hoang Ly church, Thai Binh Province, Vietnam, 2013. (Kirsty Bell, 2017)

¹⁵¹ "Slip of The Tongue", Punta Della Dogana, Venedik, 12-04-2015/10-01-2016. (Slip of the Tongue, 2017)

¹⁵² Bert Kreuk. Sanatçı'nın 2013'te Gemeentmuseum'u ziyaretinde sözde yapılmış olan bir anlaşmaya göre 350.000\$ karşılığında verdiği taahhüdü yerine getirmemesi ile ilgili açılan dava, sanatçı lehine sonuçlanmadan önce, sanatçının küratöre yazdığı açık mektup şu adresten incelenebilir: <https://news.artnet.com/art-world/danh-vo-tells-bert-kreuk-to-shove-it-3173852>

ile sonlanmış olan davası devam ederken, ona sunduğu teklifte dahi atıf yapmaktan kendini alamadığı bu film, çalışmalarında adeta dönemsel bir leitmotifdir.



Görsel 44- İsimsiz (2015) Giyotinde idam edilmeden önce Aziz Jean Théophile Vénard'ın babasına yazdığı son mektup, Danh Võ'nun babası Phung Võ tarafından çoğaltılmıştır.

Babasının, Amerika'nın zamanında desteklediği Güney Vietnam'ın lideri¹⁵³ nin bir fotoğrafını saklıyor oluşu, Budistlik'ten Hristiyanlığa geçişi, ailesinin iç savaş dolayısıyla Amerika'ya iltica etmeye çalışması gibi detaylar, Võ için yaratılan alt-

¹⁵³ Ngô Đình Diêm

kimlikleri beslediği gibi; onun bugünkü konumunu da sağlamlaştırmaktadır. (Jaclyn Arndt, 2016)

Pavyon mimarisinin tasarımının sterilizasyona yenik düşen yapısını kabullenmeyen Vö, bu sergide tüm geçmiş müdahaleleri ortadan kaldırıp, pavyonu orijinal haline geri döndürme çalışmalarını organize etmiştir. Beyaz Küp'ü reddeden bir anlayışta tuğlaların onarılıp, kapanan eski açıklıkların yeniden açıldığı bu çalışmanın amacı, sanatçının bağımsız bir düşünce ile mekânı düzenleme/yaratma isteğinden kaynaklanır (Bkz. Görsel 46). Mimari'nin orijinal tasarımında doğal ışık kullanımını ön plana çıkaran yapısını koruyan sanatçı, tüm yapay ışıkları kaldırarak, günler kısaldıkça pavyonu daha erken kapatma gibi bir çözüme gitmiştir¹⁵⁴. Mimari'nin sınırlayıcı tasarımına teslim olmamak üzere işlerini özenle köşelere ya da az ışık alan bölgelere dağıtmıştır. Rengi bir ekonomi, moda ya da ideoloji olarak tanımlayan sanatçı (Vö, 2015) onu farklı sinestezik bağlamlarda kurgular.

Modern idealleri tümüyle reddeden ve yerine alternatif distopik düşlemler koyan sanatçının sergi düzeni ve söylemi, kusursuz bir dil birliği içinde Enwezor'un belirlediği konseptte kendi deneyimleri üzerinden bir cevap niteliğindedir.

“Büyük tasarımlar çoğunlukla büyük sanat eserlerine benzer, arkalarında kavramsal yansımalar ve nedenleri vardır.” (Vö, 2015)

¹⁵⁴ Pavyonun yapıldığı yıllarda sergi sadece yaz aylarını kapsıyordu. Şimdilerde yedi aya yaklaşan süresine getirilen bir eleştiri niteliğinde sanatçı, bu şekilde bir karar almıştır. (Vö, 2015)



Görsel 45- We the people, 2011



Görsel 46- Danh Vö, Danimarka Payyonu, 2015

Tüm bu kamusal alan pratikleri bağlamında bütünsel bir özür dileme girişiminin de sezildiği 56. Bienal edisyonunda belki de en gücel yorumlardan biri, bunu vurdumduymaz bir ironiyle sunan Filip Markiewicz¹⁵⁵'dir. Sosyal medyanın yaygın bir ortak kültür oluşturmuş olan kendine özgü dilinin özgün bir yorumu niteliğindeki samimi bir anlatıyı kurgulayarak yeni bir üsluba olanak verir.

Büyük bir senfoni olarak tasarlanan sergi, Lüksemburglu olma deneyimi yaşatmaya yöneliktir. Sanatçı, kendisi mekânda olmasa bile, daha ilişkisel bir yöntemi önerir. Eğlence faktörünü dramatik öğeler arasında absürde kaçan bir tonda verir. "Kapitalizmin yumuşak propagandası olan pop" kültür dilini bilinçli olarak kullanarak, akımın çıkış noktasına vurgu yapar. "Bu tamamıyla sefahat düşkünü" bir an olan Bienal açılışına da sert bir gönderme içerir. "Kolonileşme döneminden kalma yarış mantığına sahip bu uluslararası şov", disko odasıyla, günümüz sergilerinin amacını yansıtır. Çeşitli form ve alt başlıklara bölünmüşlüğü ile sergi, eş mekânda gerçekleşen bir kesiti verir. Tarihe eğlenceli bir ironiyle yaklaşır.

Aynı zamanda müzisyen olan sanatçı, karaoke standında Avrupa'nın eğlence kültürüne sosyolojik bir bağlamdan, ilişkisel olanın kaçınılmaz ikiliğine vurgu yapar. Sert politik söylemin saf propagandaya dönüşmeden hemen önce estetikleşmesi sonucu nesnelleşen odalara ayrılmış kavramsal çalışmalar bütünü, kendini günah keçisi ilan eden bir söylemde son bulur: "Özür". Kimliğin yitimine doğru bir yolculuk vaat eden sergi, eleştirel, politik ve fantastik öğeleri bünyesinde barındırır. (Paradiso Lussemburgo, 2017) Pavyona girmeden önce Büyük Kanal'a açılan bir geçit üzerinde, neon harflerle yazılmış şu twitter sloganı kalıbındaki cümle ile karşılaşırız: "Dünya bir sahnedir. Fakat oyunun rol dağılımı kötü." Tarihsel materyalist bu pencere, asıl sorunun halihazırda dışarıda; günlük yaşamın içinde varolduğuna dair bir hatırlatmadır.

¹⁵⁵ Sanatçı, yazar ve besteci, 1980 Lüksemburg doğumlu Markiewicz, Strasbourg Üniversitesi'nde Görsel Sanatlar dalında yüksek lisans mezunudur. Salzinsel adlı derginin kurucu üyelerindedir. (Paradiso Lussemburgo, 2017)



Görsel 47- Sergiden görünüm: Antichamber¹⁵⁶ Bölümü

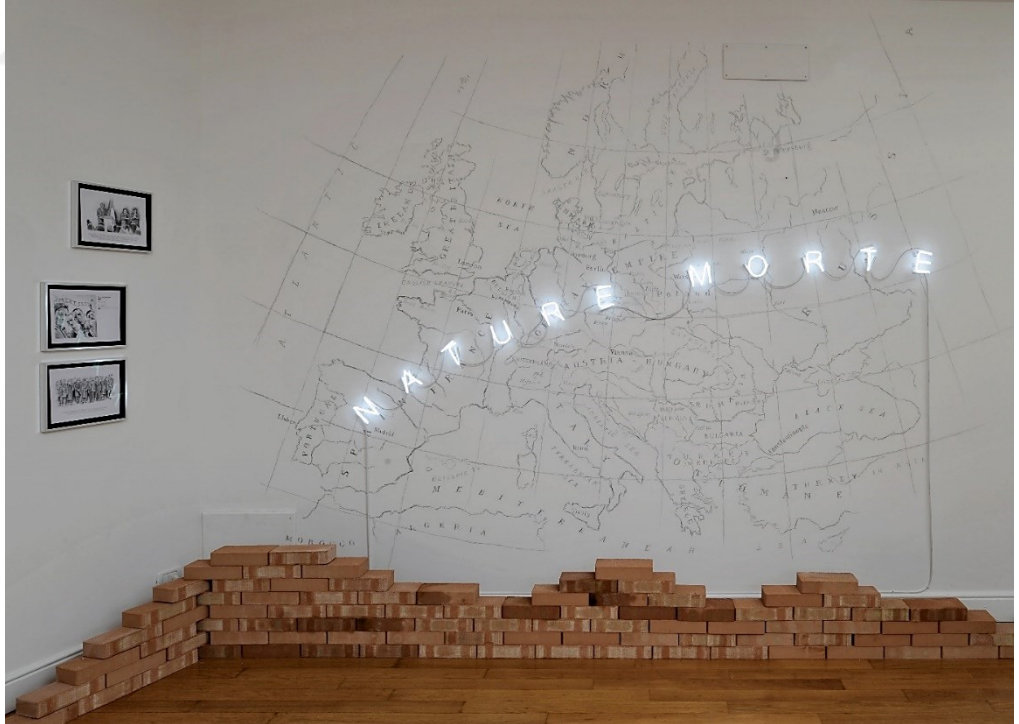


Görsel 48- Sergiden görünüm: Bir Kimliğin Yitimine Yolculuk, 2015 Full HD film yerleştirmesi 3 yansıtıcı üzerinde senkronize Format 2.35 :1, 35 dakika, çeşitli boyutlar

¹⁵⁶ Antechamber (kelime oyunu)



Görsel 49- Sergiden görünüm: Limbik Tiyatro bölümü, Nature Morte ile birlikte, 2015



Görsel 50- Sergiden görünüm: Orman Bölümü, Ormanın Yaşamı ve Ölümü ile birlikte, 2015



Görsel 51- Sorry, 2015. Kâğıt üzerine kurşunkalem, 250 x 150 cm

4.3 Disiplinlerarası Üretim Biçimleri Bağlamında Yeni Kurgular

Üretimi bir bütün olarak ele aldığımızda, sanatsal söylemin de kendi başına bir üretim olduğu fikri ile karşılaşırız. İlişkisel estetik ile nesnelleşen bu ekonomik durum, geleneksel anlamda bir “iş” anlayışını reddederek; sanatsal algıyı dönüşüme uğratmak üzere yeni bir üretim modeli önerir. Bu modeli bir fabrika metaforunda irdeleyen çalışmalara 56. Bienal’de de rastlamak mümkün.

Alman Federal Dışişleri Bakanlığı’na bağlı Sanat ve Sergiler Komitesi’nce önerilen, sanatçı seçimi ve sergi kurulumundan sorumlu (Deutscher Pavillon, 2016) Florian Ebner¹⁵⁷’in küratörlüğünü yaptığı Alman Pavyonun’ndaki sergide ötekileştirme kavramı

¹⁵⁷ Florian Ebner (1970’de Regensburg doğumlu) Bochum’daki Ruhr Üniversitesi’nde Arles’deki Ecole Nationale Supérieure de la Photographie’de Sanat, Tarih ve Romance Dilleri ve Edebiyatı’nda fotoğraf eğitimi aldı. Kasım 2012’den bu yana Folkwang Müzesi’nde Fotografik Koleksiyon Başkanı oldu. Şubat 2009’dan Ekim 2012’ye kadar, Fotoğraf Müzesi Braunschweig’in müdürlüğünü yaptı. Bundan önce Mart 2008’den Ocak 2009’a kadar Berlinischen Galerie’nin Fotoğraf Koleksiyonu’nun geçici başkanı olarak çalıştı. 2000’den 2007’ye kadar Leipzig Görsel Sanatlar Akademisi’nde Fotoğrafçılık eğitimi aldı. Florian Ebner sayısız sergilere damga vurmuş ve *Kahire. Açık Kent Devam Eden Devrimden Yeni Tanıklıklar* sergisi gibi modernist ve çağdaş fotoğrafla ilgili yayınlar üretmiştir. Gazetecilik ile ilgili imgelerin yeni biçimleriyle ilgili bu sergi Braunschweig Fotoğraf Müzesi’nde, Folkwang Müzesi’nde ve

ön plana çıkar. Jasmina Metwaly¹⁵⁸ ve Philip Rizk¹⁵⁹, in, Arap Baharı'nı takiben Mısır'da özelleştirilen bir fabrikanın çalışanlarının işten çıkarılışını konu alan kurgusal belgeci videosu; Tobias Zielony¹⁶⁰, in "Vatandaş" adlı, Almanya'da yaşayan Afrikalı mültecilerin karşılaştığı sınırlamaları konu alan fotoğrafları; Olaf Nikolai¹⁶¹, in ulaşımı engellenen çatı deneyleri gibi Hito Steyerl¹⁶², in de, sanal dünyada verilen bir özgürlük mücadelesini ve internetin ütopyik potansiyeli ile "ölümcül saydamlığı" (Deutscher Pavillon, 2016) arasındaki diyalektik gerilimi konu alan "Güneş Fabrikası" adlı, davetkâr şezlonglarının güneş enerjisi panellerini andıran bir dizilimle önünde yer aldığı video yerleştirmesi,

Hamburg Sanat ve El Sanatları Müzesi'nde gösterildi ve AICA Almanya tarafından 2013 yılının fuarı olarak seçildi. Öne çıkan sergilerinden bazıları şunlardır: So weit kein Auge reicht Berliner Panoramafotografien 1949 – 1952, (2008/9) Berlinische Galerie; Rhetorik der Bilder (2011), Museum for Photography Braunschweig, SHOOT! Fotografie existentiell (2011), Museum for Photography Braunschweig; Street & Studio (2008), (as Assistant Curator of Ute Eskildsen), Tate Modern London and Museum Folkwang, Essen; Die Verwandlung durch Licht von Helmar Lerski, Museum Folkwang, Essen (2002) (Biography Florian Ebner , 2017) 1 Temmuz 2017 itibarı ile Centre Pompidou'da Fotografi Başkanlığı görevini yürütmeye başlayacaktır.

¹⁵⁸ 1982 Varşova doğumlu sanatçı, Poznan Sanat Akademisi'nde okumuş, 8784h Projesi ve Mosireen Medya Kolektifi kurucularından olup, bu kolaktif yoluyla 7. Berlin Bienali'ne katılmış; filmsel ve siyasî temsilin yeni formlarını, insanları, kendi yaşantılarının bir öznesi konumunda sunarak 2010'dan beri Rizk ile süren ortak çalışma alanında kurgular. (Jasmina Metwaly & Philip Rizk, 2017) Halen Kahire'de yaşamaktadır. (Metwaly & Rizk CV, 2017)

¹⁵⁹ 1982 Limasol doğumlu sanatçı, Freiburg ve Illinois'de aldığı felsefe öğrenimini takiben Kahire Amerikan Üniversitesi'nde Orta Doğu Araştırmaları üzerine masterını yapmış, bu kurumdaki araştırmalarına devam etmektedir. Gazze ve Mısır'da muhabirlik yapmış olan sanatçı, aynı zamanda film yapımcısıdır (Metwaly & Rizk CV, 2017) Yapımlarıyla Berlinale gibi önemli etkinliklerde yer almıştır. Ayrıca Moisreen Medya Kolektifi'nin de bir üyesidir. (Jasmina Metwaly & Philip Rizk, 2017)

¹⁶⁰ 1973 Wuppertal doğumlu sanatçı, Galler Üniversitesi'nde Dokümanter Fotoğraf öğrenimi, Leipzig Görsel Sanatlar Akademisi'nde Fotoğrafçılık üzerine lisans ve lisansüstü öğrenimi görmüştür. Almanya, Avusturya, Macaristan, Hollanda, Slovenya, Güney Kore, Fransa, ABD, vb.. birçok ülkede sergi açmış; sergiye katılmıştır. (Tobias Zielony CV, 2017) Küresel gençlik kültürünü, post-endüstriyel yapılar ve ufalan şehirlerde gözlemlemek üzere yola çıkan sanatçı, çalışmalarını son yıllarda kapitalist toplumdaki marjinalleşmiş gruplar üzerine odaklamıştır. (Tobias Zielony - Citizen, 2017)

¹⁶¹ 1962 Halle doğumlu sanatçı, Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde heykel ve üç boyutlu tasarımın temelleri konusunda profesör ünvanıyla ders vermektedir. Öncesinde: Berlin, İstanbul, Selanik bienallerinde işlerini sergilemiştir. Mekân, zaman ve fiziksellüğün temel deneyimini sorgulayan disiplinlerarası projeler üreten (Olaf Nicoali CV, 2017) sanatçı, "Somut deneyim ve soyut bağlam oluşturma arasındaki gerilimli alanda sosyal davranış problemlerini" irdeler. Sanal manzaralar, arşivsel hafıza, zanaat pratikleri ve kurgusal senaryo üretimini günlük konstelasyonlarla harmanlayan sanatçı; doğayı kavrayış varyasyonlarımıza vurgu yapar. Bienal'de 2001 ve 2005 yıllarında yer almış olan sanatçı, Documenta X'a da katılmıştır. (Olaf Nikolai Giro 2015, 2017)

¹⁶² 1966 Münih doğumlu sanatçı Deneysel Film ve Video alanında profesör ünvanıyla Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde ders vermektedir. Montreal, Gwangju, Taipei bienallerinde sergileme almıştır. (Hito Steyerl CV, 2017) Bir sanatçı, film yapımcısı ve yazar olarak Berlin'de ikâmet etmekte olan Steyerl, işlerinde kolektif arzu olarak göz kamaştırıcı manifestonun bir politikasını sunmak amacıyla dijital imgeden yola çıkar. Documenta 12 ve 55. Bienal'de yer almıştır. (Hito Steyerl Factory of the Sun, 2017)

ortak bir direnişin montajını kurgular. Fırat & Bakçay bir makalede Steyerl hakkındaki görüşlerini şu şekilde özetler:

“Steyerl,... çoklu eklemlemeyi tanımlarken toplumsal hareketler literatürüne oldukça yabancı olan montaj kavramını kullanır. Montaj, farklı seslerin, görüntülerin, taleplerin, toplumsal güçlerin zaman-mekân koordinatları içerisinde organize edilmesi, kurgulanması ve düzenlenmesi yoluyla, bir kavram, düşünce, duygulanım ve çatışma ortaya çıkarır. Bir montaj edimi olarak kolektif eylem bedenleri, mekânları, arzuları, duygulanımları bir araya getirir; anlamını ve gücünü bütün bu ilişkiler arasında kazanır. Bu anlamda politik bir deneyim olarak protesto estetik bir boyuta sahiptir.” (Fırat & Bakçay, 2012)

Steyerl’in sergide yer alan, “Mirror’s Edge”(2008) ve “Remember Me”(2013)¹⁶³ karışımı bir distopya sunan bu naif temalı konseptüel tutum içindeki videosuna (Bkz. Görsel 53) paralel, 2015’deki Alman Pavyonu da böyle bir montajın ürünüdür. Daniele Donghi’nin planına göre 1909’da inşa edilen, (Deutscher Pavillon, 2016) Kolera salgını dolayısıyla Bavyera Krallığı’ndan 1912’de Alman İmparatorluğu’nun yönetimine geçtikten sonra, 1938’de Ernst Haiger’in Nasyonal-Sosyalist tasarımlı alın mimarisinde, değişen dorik sütunların yerini kare kolonlara bıraktığı (Vogel, 2010, s. 24) Alman Pavyonu, koordinatörlüğünü üstlenen IFA (Institut für Auslandsbeziehungen/ Kültürel Dışilişkiler Enstitüsü)’nin esas amacı olan, demokratik yapıları güçlendirmek ve sivil çatışma yönetimine (Deutscher Pavillon, 2016) uygun nitelikler barındıran küratöryal bir tercih ile, sosyo-ekonomik çıkar ilişkilerini de içinde barındırır. Anlatısını kurduğu mekân ile iki kere uyuşmaz yapısı, önerilen eleştirel bakışı sönmüleyerek; kendi mikro iktidarına zemin hazırlar. Ebner’in tanımına göre bu fabrika “...Siyasî anlatıyla dolu, düşsel, tarihe karışmış, sanal bir fabrika, imgeleri analiz eden bir sayısal ışık fabrikası...”dır. (The Venice Questionnaire 2015 #5: Florian Ebner, 2017) Pavyon: farklı, mütevazı ve yarı gizli, dar bir giriş ile (Bkz. Görsel 52), tek yönlü otoriter bir dayatmayı da içinde barındırır. Tıpkı Nikolai’ın özgürlük alanı olarak nitelendirdiği ama aynı zamanda da bir tehdidi barındıran heterotopik çatı deneylerinde de görüldüğü üzere diyalektik bir söylem sunar. Kaçış kavramında beliren bu diyalektik imgelem, içinde: özgürleşme, yükselme ve uçuşu barındırdığı gibi; ricat, savunma ve cezalandırmayı da

¹⁶³ Popüler iki AAA sınıfı (ana akım) video oyunu.

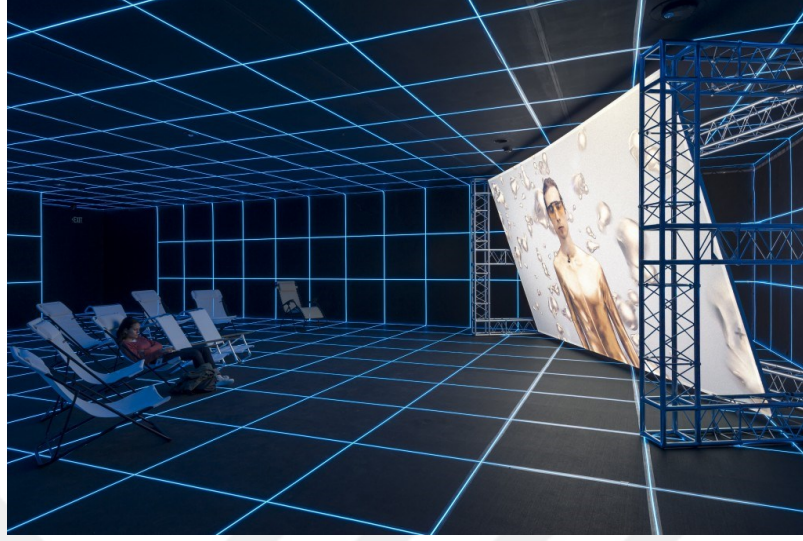
önerir. Sanatçı, bir siyaset alanı; imgelerin, insanların ve şeylerin küresel dolaşımı olarak çatıdan atılan atılan bumerangları Žižek’in bir yazısından alıntıyla açıklar:

“Bumerang... “kültür”ün belirlediği; içgüdünün dürtüye dönüştüğü; hedef ve amaç olarak ikiye ayrıldığı; gerçek amacın hedefe isabet etmeyip; fakat daima onu tekrar tekrar ıskaladığı bir döngüselik halini aldığı anı belirler.” (Olaf Nicolai: GIRO, 2017)

Gulf Labor örneğinde de görüldüğü üzere finansal kaynakları ancak öztanımsal bir şova yönlendirebilen muhalefet, iktidar çatışmalarında sönmülenir. Özgürlüğü temsili olarak elinden alınan izleyici, gerçekliğin değişebilirliğinin de bir işareti olabilir mi? Ya da Ebner’in tanımıyla basitçe: “mabede yapılan bir saygısızlık” olarak tarif etmek mümkün müdür...? İmgenin kendi gerçekliğini yaratması, temsiliyetin geçerliğini yitirdiği söylemiyle elde edilebilir mi? (Sommer & Kieselbach, 2015) Görünüşte milliyet esaslı sergileme düzenini esnetme çabalarının, çoğunluğu göçmen olan “Batılı” sanatçıları ön plana çıkaran bir sistemin içinde var olabilmesi oldukça sorunludur.



Görsel 52- Sergi girişi genel görünüm: Fabrik, 2015



Görsel 53- Factory of the Sun, 2015

Tobias Zielony'nin Afrikalı göçmen aktivistleri üzerine başlattığı tartışmanın geri dönüşler sonucu oluşturduğu gazete formatındaki broşür, sergide yer alan büyük boyutlu basılı fotoğraflarını da içerir. Didaktik bir sahne performansına dönüşme olasılığı ile karşı karşıya kalan eleştirelilik düzeyi, yer yer görsel kurgunun estetik kaygısıyla örüntülenerek anlatıyı edebî düzeye sıkışıp kalmaktan kurtarır.

Tüm bu doküman, tanıklık ve kurgu arası sınırları bulanıklaştıran imgenin, yeni kullanım olanaklarının sınırdığı bu sergide Ebner, “görsel medyanın metamorfozunu öyküler” (Ebner, 2017). Gerçeği temsil değil, değiştirme söylemi üzerine kurulu konseptiyle “gerçeği kurgusalın içine katan” görsel medyanın sosyal eleştiri dinamiklerini harekete geçirme çabasıyla sergi, kışkırtılmış duyguyu ürüne dönüştürür. (German Pavilion at the 56th Venice Biennale, 2017)

4.4 Şimdiki Zamanın Bir Aşırı Yorumu Olarak Distopya

Gelecek kurgusunu kaygıyla örtüştüren distopik tahayyüller, ilerlemeci tarih anlayışının getirdiği yıkımın da bir sonucudur. Abartı unsurları barındıran anlatıyı, güncel yaşantının kökenlerine uzanan bir bilinçaltından beslenerek üreten bu yaratıcı faaliyet,

sanat alanında sıklıkla karşılaşılan bir üsluba imkân vermiştir. Çalışmalarıyla önce dijital bir ütopya sunmuş olan Cao Fei de bu dilin olanaklarını sınamış olan önemli sanatçılardan biridir.

1978 Guangzhou doğumlu sanatçı Cao Fei'in sanal ile gerçek arası ilişkiyi muğlaklaştırdığı işlerinde bir kaçış ve öteleme; algının kendi gerçekliği ile ilgili içsel bir sorgulama mevcuttur. 2000'lerin başında popüler kültürün etkisine giren Pekin, Hangzhou ve Chongqing sanat ekolünün belirleyiciliğindeki sanat ortamına kıyasla şok edici özgün yaklaşımı, uluslararası tecrübesizliği ve toy sempatikliği ile beraber alanında kendine yer edinmesini sağlamıştır. Kentbilim, sanallık, temsil ve kurgu üzerine (Robin Peckham, 2017) Tate Modern, Deutsche Guggenheim, MoMA PS1, Serpentine Gallery, İstanbul Bienali gibi önemli kurumlarda sergiler düzenlemiş/sergilere katılmış olan Fei, küreselleşmenin sunduğu sanal olanaklar ile geliştirilen alt-kimliklere odaklanan bakış açısıyla 80 sonrası kuşağın algı işleyiş mekanizmalarını görselleştirerek, distopyasını, uzak bir gelecek kurgusu değil; duyuşsal boyutta deneyimlenen ve bilinçaltından beslenen bir varoluşun ürünü olarak sunar. İşlerinde genellikle anakronik anlatımın eşzamanlılığında çakışan katmanların oluşturduğu yığıntı bir felaket ânına şahit oluruz. "Güncel dünyanın metaforik tanımı" (Reviews: New York, 2017) diyebileceğimiz ya da Baudrillard'ın "Aşırı gerçek" olarak tanımladığı bu durum, sanal ile gerçeğin ayrıştırılmadığı bir tanımsızlığı da içerir. Bizi, kendi aurasını oluşturan bir diaromanın içine dahil eder. İşlerinde sosyal yorum, pop estetiği, gerçeküstücü referanslar ve yazılı sözleşmeleri harmanlayan sanatçı video, fotoğraf, heykel ve yerleştirme gibi çeşitli disiplinlerde işler üretmiştir. (Cao Fei, 2017)

1949'daki ihtilalin ardından toprak sahibi bir ailenin büyük kayıplar veren bir üyesi olarak babası Cao Chong'en'in, Komünist Parti adına realist Mao ve Deng Xiaoping heykelleri yapmış oluşu sebebiyle sanatçı bu tarz çalışmalara tamamen zıt bir üslup geliştirmiştir. Çin'in ekonomik patlama yaptığı yıllarda dış sermayenin rejim değişikliğini desteklemek üzere pazarda dolaşıma soktuğu sanatçılardan Fei (Pollack, 2016) "La Town" adlı çalışmasında yıkıntılar veya oluşmuş ya da henüz oluşmakta olan felaketlerin yakın tehdidindeki eş mekânsal hedonizmin yarattığı, vurdum duymaz tekinsizlik ve güvenlik duygusunun kırılğan gerçekliğini sorgular. Popüler kültür

öğelerinin yıkıma direnebilmiş abidevi seçkinliği, vahşi kapitalist öğelerin vurgusunu artırırken; muktedir olanın hâlâ yıkıma direnebilmesini, çürümüşlük ve yozlaşmadan elde ettiği gizli bir gücün aurasıyla sezdirir (Bkz. Görsel 54). COSPlayers (2004) adlı erken döneme ait işinde de Japon popüler kültür öğelerini, arkaplanında Çin'den çağdaş şehir ve banliyö yaşamıyla buluşturarak; küreselleşen dünyada ortak dil halini alan yerel kültür öğelerinin aşırı gerçekliğinin bir betimlemesiyle sanatçı, anlatıyı, eleştiriden ziyade bir tür bilince çıkarma eylemi içinde sunar.

Hızlı bir kazadan arta kalan uzay mekiği enkazının arka plandaki kusursuz parıltısının hemen önünde, bize yakın ve henüz el değmemiş doğal bir su birikintisinde süzülen cansız nü kadın bedeninin başında bekleyen leyleği görmekte olduğumuz manzara (Bkz. Görsel 55) hemen Benjamin'in "Hızla giden trenin içinde çekilmiş el freni" metaforunu hatırlatır. Sonunda kazaya yol açan bu felaket deneyiminin doğala geri dönüş sürecini başlatan bir yönü de mevcuttur. 52. Bienal'de Çin Pavyonu'nda sergilediği "RMB Şehri" adlı sanal ortamda yarattığı şehiri ikileyen bulutsu şişme yapıda, "Şeytan"ın eline tutuşturduğu bir "Komünist Manifesto" kopyası, Çin'in çalkantılı geçmişine dair bir gönderme niteliğindedir. (Kevin Holden Platt, 2017) "La Town"da ise o dönemin kültürel ortamıyla, küreselleşen dünya karşısında dönüşümünün bir kıyaslaması ile karşılaşırız. Hâlihazırda üretilmiş kültürel göstergelerle oluşturduğu düzenlemeler, bütünsel bir kurgusal makânı önerdiği gibi kullanılan sinemasal dilin biçim-içerik çatışkısını önplana çıkarıyor oluşu da diyalektik gerilimi ateşleyici bir unsur olarak değer kazanır. Hiroşima Sevgilim , (Cao Fei with Charles Schultz, 2017) 30 Gün Gece adlı filmlere de gönderme

yaptığı bu zamansız mekânlara odaklanan videoda bir neo-noir estetiğinde hafıza ve unutmama kavramlarını inceler. (Artsy Editorial, 2017)



Görsel 54- La Town, 2014

Bir dergiye verdiği röportajda yeni uzun metrajlı videosu “Pus ve Sis” için sanatçı şu tanımlamada bulunur:

“İfade ettiğim şey genel bir durum, belirgin bir ifade edilemez his olarak görünmez bir “sıkışıklık”, pusun ince tanecikleri gibi... Bu post-kapitalist dünyada genel bir depresyon belirtisi. Bu durum ezici ve tersinmez; uyuşuk ve ihtilaflı bir çatışkıyı yansıtır... Uzlaşmaz ve her yerde olan.” (Gustorf, 2014, s. 10, 11)

“Karanlıkta gizlenmiş arzuları; baskıyla savaşılan bilinçaltını keşfetme...” isteğinin cisimleşen bir sunumuyla (Gustorf, 2014) bir çocuğun oyun dünyasına girebilecek kadar yakın ve bu yüzden de tekinsiz maketlerin gelecek tahayyülünü iyice karamsarlaştıran anlatısında Fei, ana pavyonun söylemine modern idealin çöktüğü noktada katkıda bulunur.



Görsel 55- La Town, (Ana Pavyonda Sergilenen Maketten detay) 2014

4.5 Issız ve Soyut: Öngörülemeyen İhtimaller

Kapitalist ekonomiyle birlikte gelen periyodik krizler ile sıradanlaşan güvencesiz yaşam, sanatsal üretimi de etkilemiştir. Sürekli değişen koşulların dayattığı dinamik bir değerler sisteminde anlam arayışları sekteye uğrayarak, olağan düşünce akışına uymayan yeni bir estetiğe zemin hazırlamıştır. Dolayumsuz düşüncenin önerdiği bu saf biçimsellik, klasik bir Yeni-Platoncu anlam arayışından ziyade, algılanan gerçekliğin kendiliğindenliğine vurgu yapar. Maggi'nin ışığın açısına göre algılanabilen üç boyutlu formları ile de Vries'nin doğal yaşama koşulsuz bir teslimiyeti benimseyen yaklaşımında da aynı soyut düşünceyi görürüz.

Herman de Vries'nin bahçıvan titizliğinde yıllardır kullandığı Paul Renner'in yarattığı “Futura” fontu, bu serginin katalogunda yerini Remco van Bladel'in “Futura” fontundan dönüştürdüğü “Natura”ya bırakır. Bu yeni tasarımın özelliği hiçbir büyük harf bulundurmamasıdır. Doğa ana mütevaziliğinde yalnızca verilmiş olanı kutsayan bir felsefe ürünü olan sanatçının eserleri/yaşamına uygun olarak tasarlanmıştır. Dünyanın tüm geleceklerinin evrimini bu yorumda birleştirmiş olan küratör ekibini¹⁶⁴ ironik bir sayıyla, 56 başvuru arasından seçen Mondriaan Fonu, de Vries'nin deneyimlerinin Venedik ile buluşmasını sağlamıştır. (Press-release-Dutch-pavilion-Venice-Biennale-2015, 2016)



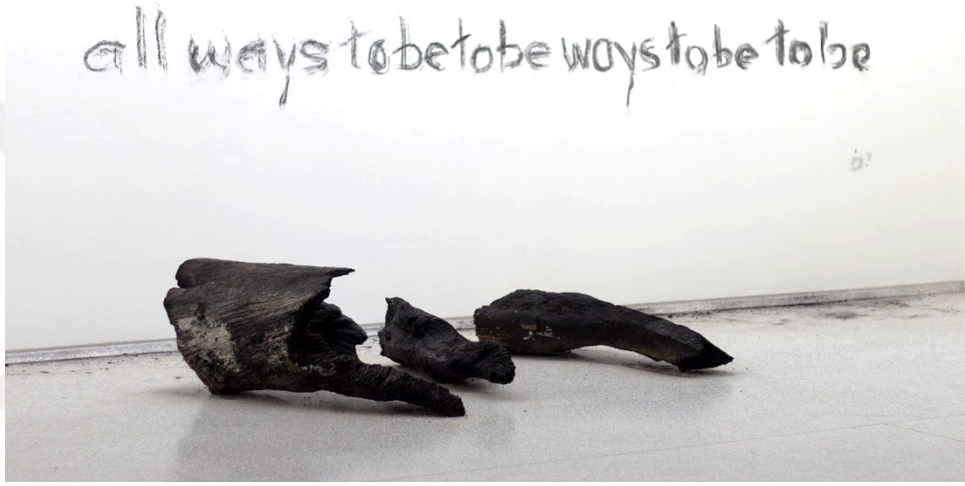
Görsel 56- Sergiden genel görünüm: All ways to be, 2015

Önceden İsveç'e ait olan ve Hollanda'ya devrinden sonra yıkılıp yeniden yapılan pavyonun 1956'da inşa edildiği hali (Vogel, 2010, s. 24) ile açıklık, saydamlık ve şiirsel mekân sunan rasyonel ve optimist mimarisi; de Vries'nin çalışmalarındaki organik ve doğal malzemenin düzensiz rastgeleliğin sınırlanamazlığına tezat oluşturmaktadır. "to be

¹⁶⁴ Colin Huizig/Cees de Boer

all ways to be" başlığında sanatçı, Stanislav Lem'in eserlerindeki gibi doğanın rasyonalize edilemezliğine vurgu yapar. Doğanın sonlu yapısında soyut düşüncenin sınırsızlığı, sanatçının yorumuyla kamusal alana evrilir.

"İnsanın varoluşunun deneyimi ve yansıması birçok farklı patikalardan geçer; hiçbirine üstün değildir." (Press-release-dutch-pavilion_may, 2016)



Görsel 57- Herman de Vries, All ways to be, 2015

Lazzaretto Vecchio adası da ölümün veba olarak yüzünü gösterdiği zamanlarda hastalığa yakalananların son haftalarını geçirdiği bir mekân olmaktan; terk edilmesini takiben doğanın tamamen ele geçirdiği, ancak bir sergi mekânı olarak yeniden ikamet ve ziyarete açılarak dönüşen yapısıyla insan-doğa arasındaki ebedi mücadelenin sahnelendiği bir arka plan olarak başroldedir. Bir pazar günü öğleden sonrası adaya yapılan bot gezilerinde, adanın geçmişini tanıtmaya amacıyla¹⁶⁵ bir detaya dönüşen yapısıyla, sanatçının dikkat çekme odaklı cümle levhalarının, şiirselliği ön plana çıkarır bir özelliği de vardır: Bilginin arkeolojisiyle arkeolojik bilginin eşzamanlılığa kavuştuğu Varolmayan Ülke'ye tarih sonrası bir seyahat...

¹⁶⁵ Venice Office of Archeoclub d'Italia'dan bir arkeolog eşliğinde adanın kalıntılarında detaylı bir gezi.



Görsel 58- Sergiden genel görünüm: All ways to be, 2015



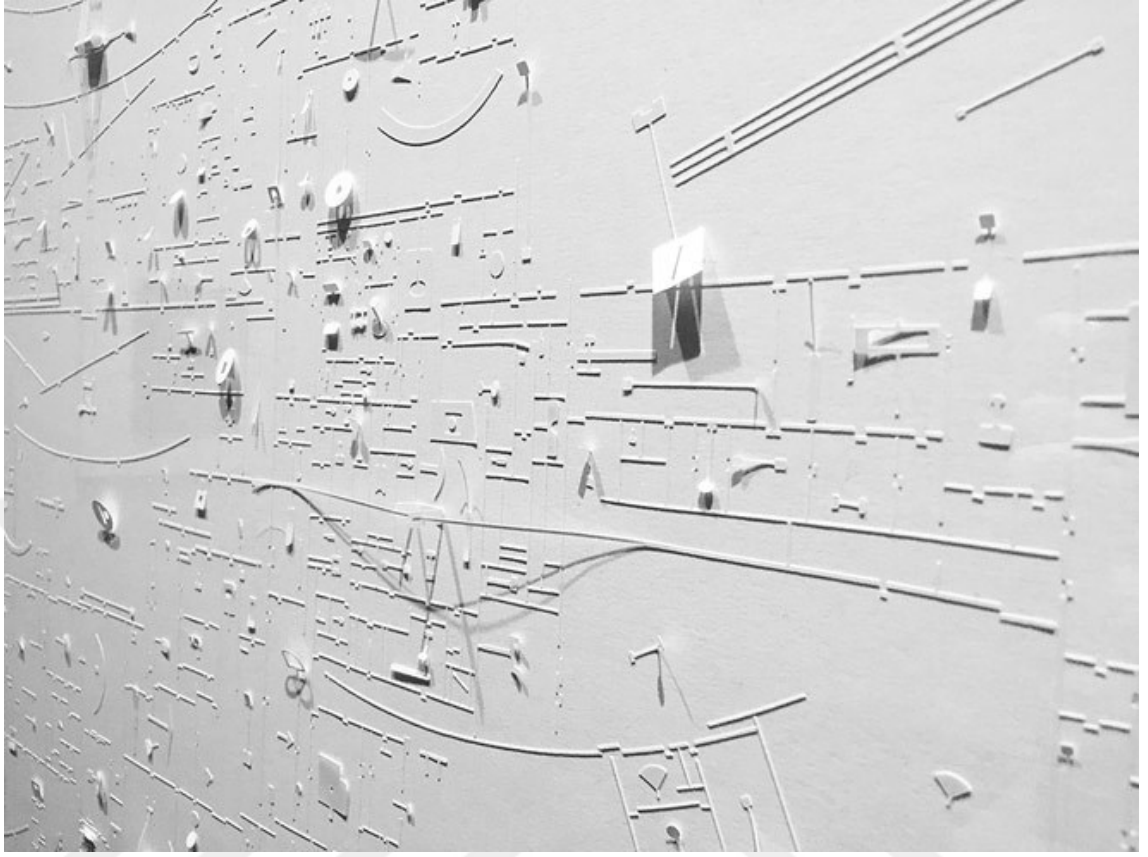
Görsel 59- All ways to be, Lazzaretto Vecchio, 2015

“Başka dünyalara ihtiyacımız yok, aynalara ihtiyacımız var” (Lem, 2011).

Anlam aramaya, bilhassa önceden tanımlı kavram kalıplarında düşünme ihtiyacına cevap vermeyen Maggi¹⁶⁶ ise, yüzeyden ayrılan yapısıyla, çalışmalarında tanımsız bir görsellik sunar. İlk bakışta göze çarpmayan bir miyopi yaratır. Genelin kavranamayacak kadar arka planla bütünleştiği çalışmalarında yaklaştıkça mikrokoloniler belirmeye başlar. Özellikle yarıklarda beliren ve kaybolan bu devinimsel öbekler, ısrarla gözden kaçan detayları barındırır. Baudrillard'ın aşırı gerçeklik tanımına uyarken; ancak özel bir çaba ile kendini ele verir.

Duvar resmi geleneğinin güncel bir örneği olan çalışmasında sanatçı binlerce yıl önceki geometrik tasarımları adeta yeniden yorumlar. Mütevazı malzemeye dönüştürdüğü mekân, mesaj vermekten itinayla kaçınan yapısı gereği, kendi yaşam alanını oluşturur. Bir röportajında sanatçı bu durumu şu şekilde yorumlar: “Nesne ya da özneye odaklanmam. İzleyici ile nesne arasındaki alana odaklanırım.” (March 2009, Interview with Marco Maggi, 2016) Titiz ve çekingen kıvrımlar, kendi mantıksal örüntüsü içinde bu ara mekâna konuşlanır. Modernist idealin ulaşmak istediği o uzak geleceğe ait gibi duran bu arınmış önermede tarihsel materyalistin zaferini müjdeleyen bir kurgusallık da mevcuttur.

¹⁶⁶ Marco Maggi, 1957 Montevideo doğumlu sanatçı New York ve Montevideo'da çalışmalarını sürdürmektedir. New York Eyalet Üniversitesi'nden Özgünbaskı alanında yüksek lisans diploması bulunan sanatçı, (Artists, 2017) dünya genelinde çok sayıda galeri (David Zwirner, vs.) ve kurumsal mekânda (MoMA, Whitney Museum vs.) sergi düzenlemiştir. (Marco Maggi, 2017)



Görsel 60- Global Myopia (2015) -- 56th Venice Biennale

SONUÇ

Alegorik anlatımın tesis ettiği kamusal alanın kırılma coğrafyasında yüzen birbirinden bağımsız adacıklar ile genellemelerin etkisizleşerek belirsizleştiği muğlak rüyaları kovalayan bir sonsuz kavramlar yörüngesinde görünürlüğe kavuşan güncel sanat pratikleri, kronikleşen algı ataletsizliğinde köksüz bir geleceğe doğru kapalı tekrarlar silsilesini meşrulaştırır. Kamusal alanın adokrazi sağlayan ele gelmez yanı sayesinde daima güncelliği talep eden bir heterotopyalar yumağını vitrinine koymuş ve kesiti alındığında daima kavranamaz bulguları veren, yanıltıcı hafifliğine rağmen, yine de imitasyonlarına rastlamak gayet mümkün olmaktadır. İlişkisel teorinin zayıf noktası olan bu nano-iktidar alanlarını bütünleyen sezgisel sözleşmelerin kaygan zeminine karşı nasıl bir önlem alınabilir?

Tarihi karanlık oda sürecine benzer bir yöntemle ortaya çıkararak (Buck-Mors, 2010, s. 23) Bienal mimarisi, mekânı zamanından soyutlayan bir nitelik taşır. Güncel ile bağlamını yitirmiş olanın parçalanıp manipüle edilmesi daha mümkündür ve ancak bu yolla tekrar güncel olabilir. Algı düzenini bozmak ve yeni bir gerçeklik yaratmak üzere diyalektik imgeyi davet eder. Günümüz sanat pratikleri ve tartışmaları çerçevesinde Benjamin vurgusu¹⁶⁷, materyalist tarih kavrayışına eklemlenen yeni bir bakış açısı geliştirmiştir. Burada saydamlaşarak bağlamını yitiren nesne, post gerçek söylemin bir yapı taşı haline alır.

Güncel medyanın zeminini oluşturduğu temsili kamusal alan, bir ortak alandan ziyade görünür olmayı (Tassin, 2012, s. 85) tanımlar. Örneğin Bienal, onun protestoları ile beraber bir kamusal alandır. Engellendiği takdirde kamusal olmaktan çıkar.

¹⁶⁷ Kitle Süsü adlı kitabında Walter Benjamin'in yazıları üzerine denemesinde Siegfried Kracauer: "Benjamin, ölmeye yüz tutmuş, güncel bağlamdan uzak eserlerden ve durumlardan toplar hasatını. Aciliyet içindeki hayat onları terk ettiği için saydamlaşmışlar, böylece de özsel unsurların düzeninin onların içinden ışması mümkün olmuştur." (Kracauer, 2011, s. 225) der.

Nesnelerin amacı yoktur; kullanıcıların arzuları vardır. "Sanat hep moda ile birlikte var olmuştur" der Douglas Coupland. (Coupland, 2016) "Modanın, tüketim nesnesinin uyandırdığı hayranlığa itibaren salık verdiği ritüel" (Benjamin, Exposés III: Grandville, or the World Exhibitions, 2002, s. 8) ile ilgili bir arzudur bu. Benjamin, Pasajlar'ında yer verdiği Paris'teki tek perdelik bir tiyatro eserinden bir parçada da dediği gibi:

"Çünkü moda direnişi hoş görmez

*Ve ona uymayanı utandırır."*¹⁶⁸

Pedagojik bir unsur olarak bienaller, hitap ettiği asıl izleyici kitlesi olarak sanatın kendi farkındalığını sağlama açısından önemli bir konum teşkil eder. Sorunları çözme iddiasından uzak, cevaplanan sorudan çok sorulan soru ile ilişkilidir. Bu yönü ile felsefenin bir bakıma, kısa süreliğine de olsa cisimleşerek kaybolduğu yerler olarak görülebilir. Keza benzer konuları gündemine alan bienaller: "Küreselleşme", "Etnik Çatışmalar", "Çevresel Felaketler ve Savaş", "Etkileşime geçme ve Yaşamak için yeni yöntemler geliştirme ihtiyacı", "Birlikte Uyum İçinde Yaşam", "Kolektif Bilinç", "Kolektif Akıl", "Ortak Bağımlılık", vs. kavram ve başlıklar yoluyla birçok açıdan ortak bir dil geliştirir¹⁶⁹.

Vogel¹⁷⁰, günümüz bienalleriyle ilgili: "...Gerçekliği inşa etmekten daha çok, 'kardeşlik dayanışması' fikrini ya da ortak kriterleri savunmayı bırakarak; fakat bir değer, düşünce ve inanç çoğulculuğunda kültürel kimliği sorgulamaya hizmet eder." yorumunda bulunur. "Geleceğin yol gösterici bir umut olduğu ilerlemedeki aydınlanma inancı yerine, şimdi ve geçmiş, tema ve fikirlerin rezervuarı olarak görülmektedir.". (Vogel, 2010, s. 63) Karşıtlıkların belki de en fazla olduğu bu 56. Bienal de son sözü söylemek yerine,

¹⁶⁸ (Benjamin, A Arcades Magasins de Nouveautés, Sales Clerks, 202)

¹⁶⁹ Hasegawa'nın 2001'deki 7. İstanbul Bienali için işaret ettiği konu başlıkları, (Vogel, 2010, s. 56) 56. Venedik Bienali ile birçok açıdan benzerlik gösterir niteliktedir.

¹⁷⁰ Dr. Sabine B. Vogel, Viyana Uygulamalı Sanatlar Üniversitesi'nde öğretim görevlisi, The press (Vienna), KUNSTFORUM INTERNATIONAL (Cologne), NZZ (Zurich), Artforum (New York) için yazılar yazmakta ve serbest küratör olarak çalışmaktadır. (Kontakt, 2017)

serbestçe ifadenin sınırlı sınırsızlığını deneyime sunmasıyla öz eleştiriyi, zamanın tüm katmanlarına sızarken bunu yanı başındaymışçasına tanıdık, samimi ve doğaçlama bir tavırla canlı tutar.

Tarihsel materyalist okumada 1895'te başlayan bu kurumsallaşma sürecinde yapısal değişiklikler sonucu kavramların (Timur, 2007, s. 98, 99) adeta evrimleşme sürecinin incelenebileceği bir laboratuvar ortamı sunulmaktadır. Ne var ki burada sanatçı, onu izleyen ve değerlendirenden daha fazla yorulmaz. Tümel bir okumanın tam anlamıyla gerçekleştirilebilmesi için yeterli zaman ve mekânın verilmediği bu alanın kamusal olabilmesi ancak, sembolik düzeyde temsilin bütüne yayılması ile sağlanabilir.

E-flux Günlüğü: Supercommunity, Creative Time Summit: Curriculum gibi etkinliklerle didaktik özelliklere sahip 56. Bienal, aynı zamanda günümüz sanatında genellikle müzelerin izlediği bir yola girmiş bulunmaktadır. Röportaj, edebiyat parçaları, şiir, bilimsel makale, vb. bazen tamamen bienal hakkında, bazen bir çalışmadan yola çıkarak ve hiçbir bağlam gözetmeksizin yazılmış birçok kültürel ögenin günlük paylaşıma sunulduğu bu ortamda da tüm dünyanın bir ortak buluşma noktası oluşturduğu gözlenebilir. Zira gün geçtikçe alanında bu ilk olan kurum, katılımcılarının rağbeti ve arttıkça artan ünü dolayısı ile otonomi kazanan bir iktidara erilmektedir. Diğer yandan “Şişirme Aydınlanma: Bir Söyleşi” başlıklı yazıda Leela Gandhi şöyle der:

“Bitmemişlik ve kendimizi halihazırda devam eden bir çalışmanın parçası olarak düşünmek, mutlak mutluluğun reddinden sonra metafiziğin uygun tarihsel formu olabilir pek âlâ.” (Leela Gandhi, 2016)

KAYNAKÇA

15 giugno 1934, Hitler visita la Biennale di Venezia. (2016, 10 31). looking for europe:

<https://lookingeurope.wordpress.com/2015/11/03/15-giugno-1934-hitler-visita-la-biennale-di-venezial/> adresinden alındı

1964: The rise of Pop Art. (2016, 11 08). La Biennale:

http://www.labiennale.org/en/art/history/pop_art.html adresinden alındı

55th International Art Exhibition Venice Biennale. (2013, 09 05). *Artslink Italy 2*, s. 4-16.

A reflection on Albanian social history, a single narrative corpus articulated over three distinct moments. (2017, 03 29). Biennial Foundation:

<http://www.biennialfoundation.org/2015/04/a-reflection-on-albanian-social-history-a-single-narrative-corpus-articulated-over-three-distinct-moments-albanian-trilogy-is-a-sort-of-time-capsule-of-the-past-with-strange-memorabilia-and-trophie/> adresinden alındı

Açık Pozisyonlar. (2016, 12 19). İstanbul Kültür Sanat Vakfı:

<http://www.iksv.org/tr/insankaynaklari/acikpozisyonlar> adresinden alındı

Ad hoc. (2016, 12 22). Oxford Dictionaries:

https://en.oxforddictionaries.com/definition/ad_hoc adresinden alındı

Adhocracy. (2016, 12 22). Oxford Dictionaries:

<https://en.oxforddictionaries.com/definition/adhocracy> adresinden alındı

Adorno, T. W. (2002). *Aesthetic Theory*. Londra: Continuum Publishing.

Adorno, T., & Horkheimer, M. (2002). *Dialectic of Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press.

Alan Riding. (2016, 11 14). *Past Upstages Present at Venice Biennale*. New York

Times: <http://www.nytimes.com/1995/06/10/arts/past-upstages-present-at-venice-biennale.html> adresinden alındı

Albanian Trilogy: A Series of Devious Stratagems. (2017, 03 29). Albanian Pavilion:

<http://www.albanianpavilion.org/> adresinden alındı

Albanian Trilogy: A Series of Devious Stratagems Press Release. (28, 03 2017).

Kultura: http://www.kultura.gov.al/files/news_files/Press_Release_ANG.pdf adresinden alındı

- Alberto Abate. (2016, 11 30). *Venezia 1964, nasce la pop art*. Corriere del Veneto: http://corrieredelveneto.corriere.it/veneto/notizie/cultura_e_tempolibero/2009/2-novembre-2009/venezia-1964-nasce-pop-art--1601944871830.shtml adresinden alındı
- Archev, K. (2016, 03 28). *Why Does Okwui Enwezor's Biennale Feel So Out of Date?* Vulture: <http://www.vulture.com/2015/05/why-is-the-2015-venice-biennale-so-out-of-date.html> adresinden alındı
- Arendt, H. (1961). *Between Past and Future: Six Exercises in Political Thought*. New York: The Viking Press.
- armando lulaj - interview (excerpt)*. (2017, 03 24). Vimeo: <https://vimeo.com/89682152> adresinden alındı
- Armando Lulaj, Albania*. (2017, 03 24). Public Delivery: <http://publicdelivery.org/armando-lulaj/> adresinden alındı
- Artists*. (2017, 04 22). Sicardi Gallery: <http://www.sicardi.com/artists/marco-maggi/artists-artist-works/#> adresinden alındı
- Artsy Editorial. (2017, 04 18). *Enter Cao Fei's Dreamlike World at Lombard Freid Gallery*. Artsy: <https://www.artsy.net/article/editorial-enter-cao-feis-dreamlike-world-at-lombard> adresinden alındı
- Artun, A. (2016, 12 06). *Müzedede Modernliğin Kurulması ve Bozulması*. Ali Artun: <http://www.aliartun.com/content/detail/19> adresinden alındı
- Baker, U. (2010). *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Barry Schwabsky. (2015, 07 20/27). Islands of Meaning. *The Nation*, s. 39-42.
- Batycka, D. (2016, 06 28). *The 9th Berlin Biennale: A Vast Obsolescent Pageant of Irrelevance*. Hyperallergic: <http://hyperallergic.com/306932/the-9th-berlin-biennale-a-vast-obsolescent-pageant-of-irrelevance/> adresinden alındı
- Baudrillard, J. (2002). The System of Objects. M. Poster içinde, *Selected Writings Second Edition* (s. 10-28). Stanford, CA: Stanford University Press.
- Benjamin, W. (2002). Convolutés N: On the theory of Knowledge, Theory of Progress. H. E. Rolf Tiedemann içinde, *The Arcades Project* (s. 456-489). Cambridge, Massachusetts, London: The Belknap Press of Harvard University Press.

- Benjamin, W. (2002). Exposés III: Grandville, or the World Exhibitions. H. E. Rolf Tiedemann içinde, *The Arcades Project* (s. Cambridge, Massachusetts, Londra). 2002: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2002). G Exhibitions, Advertising, Grandville. R. Tiedemann içinde, *The Arcades Project* (s. 1074). New York: The Belknap Press Of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2003). Materialist Theology, 1940. M. B. Michael W. Jennings içinde, *Walter Benjamin: Selected Writings Vol. 4* (s. 311-432). Massachusetts: Harvard University.
- Benjamin, W. (2016, 08 02). *On the Concept of History*. Theses on History: http://members.efn.org/~dredmond/Theses_on_History.html adresinden alındı
- Benjamin, W. (202). A Arcades Magasins de Nouveautés, Sales Clerks. H. E. Rolf Tiedemann içinde, *The Arcdes Project* (s. 31-62). Cambridge, Massachusetts, Londra: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Biography Florian Ebner* . (2017, 03 30). Museum Folkwang: https://www.museum-folkwang.de/fileadmin/_BE_Gruppe_Folkwang/Dokumente/Pressemitteilung_2014/2014_Florian_Ebner__Biennale/PM_CV_EBNER_2732014_engl.pdf adresinden alındı
- Bisello, P. (2016, 07 31). *Venice Biennale the day after: how All The World's Futures affect local future*. Conceptual Fine Arts: <http://www.conceptualfinearts.com/cfa/2015/11/23/venice-biennale-the-day-after-how-all-the-worlds-futures-affect-local-future/> adresinden alındı
- Bocock, R. (2014). *Tüketim*. Ankara: Dost Kitabevi.
- British Pavilion in Venice*. (2016, 11 29). British Council: <http://venicebiennale.britishcouncil.org/> adresinden alındı
- Buck-Mors, S. (2010). *Görmenin Diyalektiği*. İstanbul: Metis Yayıncılık Ltd.
- Buck-Morss, S. (2004). *Rüya Alemi ve Felaket*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Cao Fei*. (2017, 04 18). MoMA PS1: <http://momaps1.org/exhibitions/view/405> adresinden alındı
- Cao Fei with Charles Schultz*. (2017, 04 20). Square Space: <https://static1.squarespace.com/static/52b2767de4b02087762c156a/t/545d0de0e>

4b0f88a2c11ba70/1415384544334/CF_2014_Brooklyn+Rail_LR.pdf adresinden alındı

Charlotte Higgins. (2016, 23 12). *Das Kapital at the Arsenale: how Okwui Enwezor invited Marx to the Biennale*. The Guardian:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/07/das-kapital-at-venice-biennale-okwui-enwezor-karl-marx> adresinden alındı

Ciccotti, E. C. (2016, 09 20). *Contemporary art fairs as new forms of cultural consumption and urban experience*. Tafter Journal:

<http://www.tafterjournal.it/2014/07/30/contemporary-art-fairs-as-new-forms-of-cultural-consumption-and-urban-experience/> adresinden alındı

Coupland, D. (2016, 07 25). *Shiny*. e-flux: <http://supercommunity.e-flux.com/authors/douglas-coupland/> adresinden alındı

Curriculum Vitae Professor Jonathan Harris, PhD. (2017, 04 24). Southampton

University: http://www.southampton.ac.uk/assets/imported/transforms/content-block/UsefulDownloads_Download/CC0D27AB94034AF9A8E590914E889F30/HarrisCV2010_new.pdf adresinden alındı

Curtis, A. (2016, 12 12). Is the Art World Responsible for Trump? Filmmaker Adam Curtis on Why Self-Expression Is Tearing Society Apart. (L. Abrams, Röportaj Yapan) Artspace. adresinden alındı

Dacheux, É. (2012). Kamusal Alan: Demokrasinin Anahtar Bir Kavramı. É. Dacheux içinde, *Kamusal Alan* (s. 13-27). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Debbie Leane. (2016, 12 19). *Venice Biennale Fellowships 2016: Open Call*. British Council: <http://design.britishcouncil.org/blog/2016/mar/14/venice-fellowship-programme-open-call/> adresinden alındı

Degot, E. (2014). *e-flux.com*. 07 01, 2014 tarihinde e-flux: <http://www.e-flux.com/journal/a-text-that-should-never-have-been-written/> adresinden alındı

Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). *What is Philosophy*. New York: Columbia University Press.

Deutscher Pavillon. (2016, 03 22). 2015: <http://www.deutscher-pavillon.org/2015/en/> adresinden alındı

documenta11. (2016, 08 08). *documenta*:

<http://www.documenta.de/en/retrospective/documenta11#> adresinden alındı

Dominique Wolton. (2017, 03 22). Wikipédia L'encyclopédie Libre:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Dominique_Wolton adresinden alındı

Ebner, F. (2017, 04 05). *PR Presentation artists and concept – Kunstquartier*

Bethanien, Berlin. Deutscher Pavillon: http://archiv.deutscher-pavillon.org/2015/wp-content/uploads/2015/02/01-Bethanien_PM_German-Pavilion_en.pdf adresinden alındı

Eire, C. (2010). *A Very Brief History of Eternity*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Elfving, T. (2016). *Altern Ecologies - Biennale Within Biennale*. T. Elfving, & T.

Haapoja içinde, *Altern Ecologies -Emergent Perspectives on the Ecological Threshold at the 55th Venice Biennale* (s. 06-07). Helsinki: Frame Contemporary Art Finland.

Employment history. (2017, 02 15). Higher School of Economics:

<https://www.hse.ru/en/org/persons/160474268#experience> adresinden alındı

Enwezor, O. (2015). *All the World's Futures: 56 International Art Exhibition*. Venedik: Marsilio Editori.

Enwezor, O. (2015, 05 2015). Venice Biennale Curator Okwui Enwezor on “All the World’s Futures,” Karl Marx, and the Havana Biennial Boycott. (C. Milliard, Röportaj Yapan) Artnet: <https://news.artnet.com/exhibitions/okwui-enwezor-venice-biennale-karl-marx-havana-biennial-boycott-274420> adresinden alındı

Fırat, B. Ö., & Bakçay, E. (2012, 12 20). Çağdaş Sanattan Radikal Siyasete, Estetik-Politik Eylem. *Toplum ve Bilim, Sayı: 125*, 41-62. e-skop: <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanattan-radikal-siyasete-estetik-politik-eylem/1384> adresinden alındı

Floris, B. (2012). Kamusal Alan ve Ekonomik Alan. É. Dacheux içinde, *Kamusal Alan* (s. 65-74). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

From the post-war period to the reforms of 1973. (2016, 11 01). La Biennale:

<http://www.labiennale.org/en/biennale/history/vb2.html> adresinden alındı

- Fukuyama, F. (2016, 08 09). *At the 'End of History' Still Stands Democracy*. The Wall Street Journal: <http://www.wsj.com/articles/at-the-end-of-history-still-stands-democracy-1402080661> adresinden alındı
- Future*. (2016, 07 20). Merriam-Webster Dictionary: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/futures> adresinden alındı
- German Pavilion at the 56th Venice Biennale*. (2017, 04 06). Artsy: <https://www.artsy.net/article/2015-german-pavilion-at-the-56th-venice-biennale> adresinden alındı
- Gielen, P. (2014). The Art Scene: A Clever Working Model For Economic Exploitation". A. Artun içinde, *Sanat Emegi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gioni, M. (2016, 12 25). *The Encyclopedic Palace*. La Biennale: <http://www.labiennale.org/en/art/archive/55th-exhibition/gioni/> adresinden alındı
- Goldstein, A. M. (2016, 03 16). *Close Look*. Art Space: http://www.artspace.com/magazine/news_events/close_look/close_look_venice_biennale_encyclopedic_palace-51282 adresinden alındı
- Goldstein, Andrew M. (2016, 03 15). *Art Space Magazine*. http://www.artspace.com/magazine/news_events/close_look/close_look_venice_biennale_encyclopedic_palace-51282 adresinden alındı
- Grosz, E. (2008). *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press.
- Groys, B. (2016, 07 19). *Cosmic Anxiety: The Russian Case*. E-Flux: <http://supercommunity.e-flux.com/texts/cosmic-anxiety-the-russian-case/> adresinden alındı
- Gustorf, O. K. (2014, 11). MODERN TIMES Cao Fei On her films and living in Beijing. *ArtMag by Deutsche Bank*, 7-14.
- Harris, J. (2010). "Contemporary", "Common", "Context", "Critisism": Painting after the End of Postmodernism. M. Bogh, A. R. Petersen, H. D. Christensen, & P. N. Larsen içinde, *Contemporary Painting in Context*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Harry Swartout. (2016, 11 22). *How the 'World of Tomorrow' Became a Thing of the Past*. Time: <http://time.com/79600/the-fall-of-the-fair/> adresinden alındı

- Harvey, D. (2001). *Spaces of Capital*. New York: Routledge.
- Hendrik von Boxberg. (2015, 07 18). *Deutscher Pavillon Press Release*. Deutscher Pavillon: http://www.deutscher-pavillon.org/2015/wp-content/uploads/2015/05/01_PM_German-Pavilion_en.pdf adresinden alındı
- Higgins, C. (2015, 05 07). Das Kapital at the Arsenale: how Okwui Enwezor invited Marx to the Biennale. (O. Enwezor, Röportaj Yapan)
- Hili Perlson. (2016, 12 01). *The 2017 Venice Biennale Will Focus on Artists, Not Big Themes*. Artnet: <https://news.artnet.com/art-world/the-2017-venice-biennale-will-focus-on-artists-not-big-themes-666668> adresinden alındı
- Hipotoni*. (2016, 12 21). TDK Büyük Türkçe Sözlük: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.585944e685cef6.78778314 adresinden alındı
- Hiroshi, S. (2016, 09 14). *'Mono-no-aware' and the Philosophy of the Weak*. The Japan News: http://www.yomiuri.co.jp/adv/wol/dy/opinion/international_100329.html adresinden alındı
- History*. (2016, 10 27). BLM: <http://www.bevilacqualamasa.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/EN/IDPagina/4> adresinden alındı
- Hito Steyerl CV*. (2017, 03 31). Deutscher Pavillon: http://archiv.deutscher-pavillon.org/2015/wp-content/uploads/2014/12/CV_Hito_Steyerl.pdf adresinden alındı
- Hito Steyerl Factory of the Sun*. (2017, 04 05). Deutscher Pavillon: http://archiv.deutscher-pavillon.org/2015/wp-content/uploads/2015/05/02b-Hito-Steyerl_Factory-of-the-Sun_CV_en.pdf adresinden alındı
- Home, S. (2004). Cannibal Hookers from beyond the Grave Meet the Art Crazies at Zombie Island (aka Ralph Rumney's Victory in Venice Revisited). J. Harris içinde, *Art, Money, Parties: New Institutions in the Political Economy of Contemporary Art* (s. 39-55). Liverpool: Liverpool University Press.
- Horkheimer, M. (1972). Art and Mass Culture. e. a. Matthew J. O'Connell içinde, *Critical Theory Selected Essays* (s. 290). New York: The Continuum Publishing Company.

How to Know: The Protocols and Pedagogy of National Abstraction. (2016, 08 10).

Creative Time Summit: <http://creativetime.org/summit/venice-2015/special-projects/> adresinden alındı

Interview With Armando Lulaj. (2016, 04 11). Department of Eagles:

<http://departmentofeagles.org/2014/interview-with-armando-lulaj/> adresinden alındı

Jaclyn Arndt. (2016, 04 16). *Danh Vo - Mothertongue.* Danish Pavilion:

http://www.danishpavilion.org/fileadmin/_kunst2011/user_upload/Dokumenter/Danish_Pavillon/Press_kit_2015/Exhibition_folder_-_Mothertongue.pdf adresinden alındı

Jake Bernstein. (2016, 07 14). *The Art of Secrecy.* The Panama Papers ICIJ:

<https://panamapapers.icij.org/20160407-art-secrecy-offshore.html> adresinden alındı

Jasmina Metwaly & Philip Rizk. (2017, 04 04). Deutscher Pavillon:

http://archiv.deutscher-pavillon.org/2015/wp-content/uploads/2015/05/02c-JasminaMetwaly_PhilipRizk_OutontheStreet-CVs_en.pdf adresinden alındı

John Russell. (2016, 11 12). *Art: Battered Venice Biennale Shows Will To Live.* New

York Times: <http://www.nytimes.com/1984/06/18/arts/art-battered-venice-biennale-shows-will-to-live.html?pagewanted=all> adresinden alındı

Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle. (2016, 07 23). *Supercommunity*

(editorial). e-flux: <http://supercommunity.e-flux.com/texts/supercommunity/> adresinden alındı

Kabov, V. (2016). The role of the Venice Biennale partnership with the art market in real and perceived democratization of the art world – African contemporary art case-study in the context of the Global South. *The Venice Biennale and the Art Market, the Venice Biennale as an Art Market: Anatomy of a Complex Relationship* (s. 5). Londra: Academia.

Kevin Holden Platt. (2017, 04 19). *Beyond Babel, China's Virtual Future.* New York Times:

<https://static1.squarespace.com/static/52b2767de4b02087762c156a/t/545d0fcde>

4b081b32969277c/1415385037719/CF_2013_The+New+York+Times_Beyond+Babel.pdf adresinden alındı

Kinizm. (2017, 03 22). Wikipedia: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kinizm> adresinden alındı

Kirsty Bell. (2017, 04 22). *Danh Vo*. Frieze: <https://frieze.com/article/danh-vo-0> adresinden alındı

Kompatsiaris, P. (2014). Curating Resistances: Ambivalences and Potentials of Contemporary Art Biennials. *Communication, Culture & Critique* 7, 76–91.

Kontakt. (2017, 04 20). Sabine Vogel: <http://sabinevogel.at/kontakt/> adresinden alındı

Kracauer, S. (2011). *Kitle Süsü*. İstanbul: Metis Yayıncılık Ltd.

Kuspit, D. (2016, 08 09). *The Contemporary and the Historical*. artnet: <http://www.artnet.com/Magazine/features/kuspit/kuspit4-14-05.asp> adresinden alındı

La Biennale Di Venezia. (2016, 09 06). *The 1970s* . La Biennale.org: <http://www.labiennale.org/en/art/history/1970s.html?back=true> adresinden alındı

Lawler, A. (2016, 04 12). *Iraq Is Turning Saddam Hussein's Palace Into a Museum*. National Geographic: <http://news.nationalgeographic.com/2016/04/160411-iraq-saddam-palace-basra-art-museum/> adresinden alındı

Lazzarato, M. (2014). Neoliberalism in Action: Inequality, Insecurity and the Reconstruction of the Social. A. Artun içinde, *Sanat Emeği: Kültür İşçileri ve Prekarite*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Leela Gandhi, B. (2016, 08 03). *Botched Enlightenment : A Conversation*. e-flux: <http://supercommunity.e-flux.com/texts/botched-enlightenment-a-conversation/> adresinden alındı

Lefebvre, H. (2009). Reflections on the Politics of Space. N. Brenner, & S. Elden içinde, *State, Space, World: Selected Essays* (s. 167-185). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lem, S. (2011). *Solaris*. Premier Digital Publishing.

Looking Forward to the Past. (2016, 06 06). christie's: <http://www.christies.com/auctions/looking-forward-to-the-past-new-york-2015#the-auctions-section> adresinden alındı

Madra, B. (2015, 12 25). 56. *Venedik Bienali-Çağdaş Sanatın Das Kapital ile Sınırı*.

Academia:

https://www.academia.edu/12574468/56.VENED%C4%B0K_B%C4%B0ENAL%C4%B0-%C3%87A%C4%9EDA%C5%9E_SANATIN_DAS_KAP%C4%B0TAL_%C4%B0LE_SINAVI adresinden alındı

Mannheim, K. (1936). *Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.

March 2009, *Interview with Marco Maggi*. (2016, 05 23). Whitehot Magazine:

<http://whitehotmagazine.com/articles/2009-interview-with-marco-maggi/1773> adresinden alındı

Marco Maggi. (2017, 04 22). Marco Maggi: <http://www.marcomaggi.org/biography/> adresinden alındı

Markina, T. (2015, 03). *The Art Paper Russia*, s. 74.

Martino, E. D. (2005). *The History of Venice Biennale 1895-2005*. Venice: Papio Arte.

Marx, K. (1867). The Fetishism of Commodities and the Secret Thereof. K. Marx içinde, *Capital* (s. 34-41). Moskova: Progress Publishers.

Marx, K. (2009). *The Civil War in France*. Gloucestershire: Dodo Press.

Massumi, B. (2012). Çıkarın Ötesinde Sanat: Ekonominin Sonundaki Güç. *Cogito Michel Foucault Özel Sayısı (Sayı 70-71)* (s. 418-436). içinde İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Maurizio Lazzarato. (2017, 04 23). The MIT Press:

<https://mitpress.mit.edu/authors/maurizio-lazzarato> adresinden alındı

Meteoroloji Sözlüğü. (2017, 03 23). Meteoroloji Genel Müdürlüğü:

<https://www.mgm.gov.tr/genel/meteorolojisozlugu.aspx?m=A&k=aa82> adresinden alındı

Metwaly & Rizk CV. (2017, 30 31). Deutscher Pavillon: http://archiv.deutscher-pavillon.org/2015/wp-content/uploads/2014/12/CV_MetwalyRizk.pdf adresinden alındı

Mitropoulos, A. (2014). Precari-Us? A. Artun içinde, *Sanat Emeği: Kültür İşçileri ve Prekarite*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Mono No Aware. (2016, 09 08). Wikipedia:

https://en.wikipedia.org/wiki/Mono_no_aware adresinden alındı

Monothetic. (2016, 12 21). Oxford Dictionaries:

<https://en.oxforddictionaries.com/definition/monothetic> adresinden alındı

Montero, G. G. (2012). Biennialization? What biennialization?: the documentation of biennials and other recurrent exhibitions. *Art Libraries Journal*, 37 (1), 13-23.

Moses, S. (2016, 03 28). *The Venice Biennale and the problem of nationalism*. Africa is a Country: <http://africasacountry.com/2015/05/the-venice-biennale-and-the-problem-of-nationalism/> adresinden alındı

Mulazzani, M. (2014). *Guide to the Pavilions of the Venice Biennale since 1887*. Milano: Electa Architecture.

Negri, A. (2016, 08 05). *Creative Time Summit 2015 | Keynote: Antonio Negri* .

Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=PLa0Xk9XCDs> adresinden alındı

Ng, D. (2016, 03 14). *LA Times*. <http://www.latimes.com/>:

<http://articles.latimes.com/2012/nov/01/entertainment/la-et-cm-artist-danh-vo-hugo-boss-prize-guggenheim-20121101> adresinden alındı

Očko, D. (2016, 01 26). Statement. (G. T. Caro, Röportaj Yapan)

O'Doherty, B. (1986). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco: The Lapis Press.

Office for Contemporary Art Norway. (2016, 10 27).

<http://www.oca.no/contributors/angela-vettese> adresinden alındı

Okwui Enwezor. (2016, 09 01). Wikipedia:

https://en.wikipedia.org/wiki/Okwui_Enwezor adresinden alındı

Okwui Enwezor on the origins of Haacke's pavilion. (2016, 09 08). Phaidon:

<http://uk.phaidon.com/agenda/art/video/2012/may/29/okwui-enwezor-on-the-origins-of-haacke-s-pavilion/> adresinden alındı

Olaf Nicolai CV. (2017, 03 31). Deutscher Pavillon: [http://archiv.deutscher-](http://archiv.deutscher-pavillon.org/2015/wp-content/uploads/2015/03/CV_Olaf_Nicolai.pdf)

[pavillon.org/2015/wp-content/uploads/2015/03/CV_Olaf_Nicolai.pdf](http://archiv.deutscher-pavillon.org/2015/wp-content/uploads/2015/03/CV_Olaf_Nicolai.pdf) adresinden alındı

Olaf Nicolai: GIRO. (2017, 04 05). Institut für Auslandsbeziehungen:

<http://www.ifa.de/en/visual-arts/exhibitions-abroad/fine-arts/fabrik/olaf-nicolai.html> adresinden alındı

Olaf Nikolai Giro 2015. (2017, 04 03). Deutscher Pavillon: [http://archiv.deutscher-pavillon.org/2015/wp-content/uploads/2015/05/02a-Olaf-](http://archiv.deutscher-pavillon.org/2015/wp-content/uploads/2015/05/02a-Olaf-Nicolai_Giro_CV_en.pdf)

[Nicolai_Giro_CV_en.pdf](http://archiv.deutscher-pavillon.org/2015/wp-content/uploads/2015/05/02a-Olaf-Nicolai_Giro_CV_en.pdf) adresinden alındı

Orwell, G. (tarih yok). *Nineteen Eighty-four*. Boston New York: Boston Mifflin Harcourt.

Our Organisation. (2016, 11 29). British Council:

<https://www.britishcouncil.org/organisation> adresinden alındı

Pagliuca, F. (2016, 03 17). *No Way Out- An Interview With Danh Vo*. Mousse

Magazine: <http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=8> adresinden alındı

Paradiso Lussemburgo. (2017, 04 22). Paradiso Lussemburgo:

<http://www.paradisolussemburgo.lu/> adresinden alındı

Phaidon. (2016, 03 15). *Phaidon*. Phaidon UK:

<http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/may/20/danh-vo-artwork-stolen-in-new-york/> adresinden alındı

Phantasmagoria. (2016, 12 28). Oxford Dictionaries:

<https://en.oxforddictionaries.com/definition/phantasmagoria> adresinden alındı

Pollack, B. (2016, 04 06). *Art and Design (As China Evolves, the Artist Cao Fei Is Watching)*. The New York Times:

<http://www.nytimes.com/2016/04/02/arts/design/as-china-evolves-the-artist-cao-fei-is-watching.html?rref=collection%2Fsectioncollection%2Fdesign&action=click&contentCollection=design®ion=rank&module=package&version=highlights&contentPlacement=2&pgtype=s> adresinden alındı

Power, N. (2016, 07 25). *Construction with Steel and Technology*. e-flux:

<http://supercommunity.e-flux.com/texts/construction-with-steel-and-technology/> adresinden alındı

press kit_2015-04-26. (2016, 04 14). Croatian Pavillion:

http://croatianpavilion.damirocko.com/img/press%20kit_2015-04-26.pdf
adresinden alındı

Press-release-dutch-pavilion_may. (2016, 04 11). Venedik, Veneto, İtalya.

Press-release-Dutch-pavilion-Venice-Biennale-2015. (2016, 04 11). Venedik, Veneto, İtalya.

Pritchard, S. (2016, 09 22). *Hipsters and artists are the gentrifying foot soldiers of capitalism*. The Guardian:

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/sep/13/hipsters-artists-gentrifying-capitalism> adresinden alındı

prof. dr. P.J.D. (Pascal) Gielen. (2017, 04 23). University of Groningen:

<http://www.rug.nl/staff/p.j.d.gielen/cv> adresinden alındı

Professionalism. (2017, 03 01). Merriam-Webster: [https://www.merriam-](https://www.merriam-webster.com/dictionary/professionalism)

[webster.com/dictionary/professionalism](https://www.merriam-webster.com/dictionary/professionalism) adresinden alındı

Public Art Fund. (2016, 03 16). Issuu:

https://issuu.com/publicartfund/docs/dv_familyguide_bbp adresinden alındı

Putnam, E. L. (2013). *Venice Biennale: Staging Nations*. Portland, ME: Emily Lauren Putnam.

Randy Kennedy. (2016, 12 19). *Marian Goodman, Art's Quiet Matriarch, Hopes the Market Cools*. New York Times:

<http://www.nytimes.com/2016/12/16/arts/design/marian-goodman-arts-quiet-matriarch-hopes-the-market-cools.html?ribbon-ad-idx=5&rref=arts/design&module=Banner&version=context®ion=Header&action=click&contentCollection=Art%20%26%20Design&pgtype=article>
adresinden alındı

Remes, O. (2013, 09/10). *Floating Above the Waterline. Afterimage*, s. 4-6.

Reviews: New York. (2017, 04 19). Art News:

https://static1.squarespace.com/static/52b2767de4b02087762c156a/t/54872a5ce4b0bf08b1faee72/1418144348566/CF_2014_ArtNews.pdf adresinden alındı

Rialto. (2016, 07 07). Merriam-Webster Dictionary: [http://www.merriam-](http://www.merriam-webster.com/dictionary/rialto)

[webster.com/dictionary/rialto](http://www.merriam-webster.com/dictionary/rialto) adresinden alındı

- Robin Peckham. (2017, 04 19). *Cao Fei says good luck with a big suckling pig*. Art Basel Hong Kong daily edition:
https://static1.squarespace.com/static/52b2767de4b02087762c156a/t/54627beec4b039195ef3ac96/1415740398909/CF_2013_The+Art+Newspaper.pdf
 adresinden alındı
- Rothbard, M. N. (2002). *For a New Liberty: The Libertarian Manifesto Revised Edition*. London: Collier Macmillan Publishers.
- Rudovska, M. (2013, 08/09). Project Impossible: Afterthoughts on the 55th International Art Exhibition of the Venice Biennale. *Studija Nr.91*, s. 3-12.
- Ryan, B. (2016, 04 17). *Tombstone for Phùng Vo*. Walker Art:
<http://www.walkerart.org/magazine/2012/tombstone-for-phung-vo> adresinden alındı
- Sale Docks*. (2016, 07 21). Sale Docks: <http://www.saledocks.org/dove-siamo/>
 adresinden alındı
- Scotini, M. (2015). The Science of Whales: Narratives of Power and the Invention of the Enemy. M. Scotini içinde, *Armando Lulaj, Albanian Trilogy: A Series of Devious Stratagems* (s. 9-29). Berlin: Sternberg Press.
- Searle, A. (2016, 03 29). *Venice Biennale: the world is more than enough* . The Guardian: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/11/venice-biennale-all-the-worlds-futures-review> adresinden alındı
- Sholette, G. (2015). Art out of Joint. A. Ross içinde, *The Gulf: High Culture/Hard Labor* (s. 64-86). Londra: OR Books.
- Skylakakis, S. (2005). *The Vision of a Guggenheim Museum in Bilbao*. Massachusetts: Harvard University Graduate School of Design.
- Slater, P. (1989). *Frankfurt Okulu*. İstanbul: BFS Yayınları.
- Slip of the Tongue*. (2017, 04 22). Palazzo Grassi:
<http://www.palazzograssi.it/en/exhibitions/past/slip-of-the-tongue/> adresinden alındı
- Sommer, U., & Kieselbach, S. (Yönetenler). (2015, 03 22). *German Pavilion – La Biennale di Venezia 2015 (Deutsche Welle)* [Sinema Filmi]. 03 22, 2016 tarihinde German Pavilion – La Biennale di Venezia 2015 (Deutsche Welle):

<https://www.youtube.com/watch?v=T6tH-mA0Eto#action=share> adresinden alındı

Srdjan Cvjeticanin. (2017, 02 15). *Biography*. European Graduate School:

<http://www.egs.edu/faculty/michael-hardt> adresinden alındı

Supervisors. (2017, 02 15). PhDarts: <https://www.phdarts.eu/Supervisors/PascalGielen> adresinden alındı

Şefik Özcan. (2016, 12 27). *İletişimin Ötekiliği: Kültüralizm ve Yeni Medya*. e-skop:

<http://www.e-skop.com/skopbulten/iletisimin-otekiligi-kulturalizm-ve-yeni-medya/2436> adresinden alındı

Tassin, É. (2012). Ortak Alan mı Kamusal Alan mı? Topluluk ve Aleniyetin Karşıtlığı.

É. Dacheux içinde, *Kamusal alan* (s. 75-88). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

The Editors of Encyclopædia Britannica. (2016, 09 01). *Okwui Enwezor*. Encyclopædia

Britannica: <https://www.britannica.com/biography/Okwui-Enwezor> adresinden alındı

The show that made Harald Szeemann a star. (2016, 11 15). Phaidon:

<http://it.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/february/08/the-show-that-made-harald-szeemann-a-star/> adresinden alındı

The Venice Questionnaire 2015 #5: Florian Ebner. (2017, 03 30). Art Review:

https://artreview.com/previews/2015_venice_5_florian_ebner/ adresinden alındı

Thomas McEvelley. (2016, 12 28). *Documenta 11: Various venues, Kassel, Germany*.

Frieze: <https://frieze.com/article/documenta-11-1> adresinden alındı

Thompson, A. (2016, 09 03). *İsyanın Metalaştığı Bir Çağda Walter Benjamin'in*

"Diyalektik İmge" Kavramı. e-skop: <http://www.e-skop.com/skopbulten/isyanin-metalastigi-bir-cagda-walter-benjaminin-diyalektik-imge-kavrami/1089>

adresinden alındı

Thorne, S. (2016, 08 01). *The Encyclopedic Palace*. Frieze Magazine:

<https://frieze.com/article/encyclopedic-palace?language=de> adresinden alındı

Thornton, S. (2012). *Sanat Dünyasında Yedi Gün*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Timur, T. (2007). *Marksizm, İnsan ve Toplum*. İstanbul: Yordam Kitap.

Titus Stahl. (2016, 07 27). *Georg [György] Lukács*. Stanford Encyclopedia of

Philosophy: <http://plato.stanford.edu/entries/lukacs/#ReiThe> adresinden alındı

- Tobias Zielony - Citizen.* (2017, 04 05). Deutscher Pavillon: http://archiv.deutscher-pavillon.org/2015/wp-content/uploads/2015/05/02d-Tobias-Zielony_Citizen_CV_en.pdf adresinden alındı
- Tobias Zielony CV.* (2017, 03 31). Deutscher Pavillon: http://archiv.deutscher-pavillon.org/2015/wp-content/uploads/2014/12/CV_Tobias_Zielony.pdf adresinden alındı
- Toledo, M. (2016, 06 06). *Africa triumphs at the Venice Biennale.* bbc.com: <http://www.bbc.com/news/world-africa-22791617> adresinden alındı
- Tupitsyn, D. M. (2015, 03). Moskova Kavramsalılığı Çağdaş Olma İddiasında Olmamalı. (A. Tarkhanov, Röportaj Yapan)
- Turner, Z. (2016, 09 01). *How Okwui Enwezor Changed the Art World.* The Wall Street Journal: <http://www.wsj.com/articles/how-okwui-enwezor-changed-the-art-world-1410187570> adresinden alındı
- Tükel, U. (2002, 11 01). Documenta 11 ya da "Yaşam Sanata Öykünür". *Arredamento Mimarlık*, s. 124. <http://www.festtravel.com/documenta-11-ya-da-yasam-sanata-oykunur> adresinden alındı
- Vartanian, H. (2016, 07 21). *Hrag Vartanian.* Gulf Labor and Other Arts Groups Occupy Venice's Guggenheim: <http://hyperallergic.com/205465/breaking-gulf-labor-and-other-arts-groups-occupy-venices-guggenheim-guggoccupied/> adresinden alındı
- Venues/Arsenale.* (2016, 07 27). La Biennale: <http://www.labiennale.org/en/venues/arsenale.html> adresinden alındı
- Verhagen, E. (2013, 04). Damir Ocko and the Tragedy of Listening. *Art Press* #339.
- Võ, D. (2015, 04). Interview. (M. Torp, Röportaj Yapan) Danish Pavilion: http://www.danishpavilion.org/fileadmin/_kunst2011/user_upload/Dokumenter/Danish_Pavillon/Press_kit_2015/Marianne_Torp_interview_final.pdf adresinden alındı
- Vogel, S. B. (2010). *Biennials - Art on a Global Scale.* New York: SpringerWien.
- Werneburg, B. (2016, 03 18). *Anthology of Current Global Art: A Tour of the 56th Venice Biennale.* ArtMag: <http://db-artmag.de/en/87/feature/anthology-of-current-global-art-a-tour-of-the-56th-venice-bienna/> adresinden alındı

- Wolton, D. (2012). Medyatik Kamusal Alanın Çelişkileri. É. Dacheux içinde, *Kamusal Alan* (s. 28-44). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yardımcı, S. (2013). Canavar: Kültüralizm Ne Zamandı? A. Artun içinde, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm* (s. 103-151). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Young British Artists (YBAs)*. (2016, 09 06). Tate.org:
<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/y/young-british-artists>
adresinden alındı
- Zabunyan, S., Beykal, C., & Madra, B. (1993). Plastik Sanatlarda Çağdaşlık Sorunsalı. V. Uğurlu içinde, *Salı Toplantıları 92-93 Geçmişiyile Geleceği Arasında Kıvranan Sanat: Çağdaşlık Sorunları* (s. 225). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Żmijewski, A. (2016, 12 21). *7th Berlin Biennale For Contemporary Politics*. Berlin Biennale: <http://blog.berlinbiennale.de/en/allgemein-en/7th-berlin-biennale-for-contemporary-politics-by-artur-zmijewski-27718> adresinden alındı

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı: Kerem GÜMAN

Doğum Yeri ve Yılı: Karadeniz Ereğli, 03.05.1982

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Sertifika:

2015, School For Curatorial Studies, Venice, İtalya

Yüksek Lisans:

2013, DEÜ GSF Resim ASD

Lisans:

2010, M.Ü. G.S.F. Resim Bölümü

2006, B.A.Ü. M.M.F. Makine Mühendisliği Bölümü

Lise:

2000, Marmaris Sabancı Lisesi

İş Tecrübesi:

2015, Küratör (Kolektif), Symphony of Hunger, A Plus A Gallery, Venedik, İtalya

2010, Araştırma Görevlisi, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF

2010, Araştırma Görevlisi, Çankırı Karatekin Üniversitesi GSF