

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

**SANAT BİENALLERİNDE KÜRATÖRLÜK:
VENEDİK VE İSTANBUL BİENALLERİ ÜZERİNDEN
KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ**

Doktora Tezi

İŞVECAN NUR GÜRSER

İstanbul, 2020

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

**SANAT BİENALLERİNDE KÜRATÖRLÜK:
VENEDİK VE İSTANBUL BİENALLERİ ÜZERİNDEN
KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ**

Doktora Tezi

İŞVECAN NUR GÜRSES

Danışman: PROF. DR. MUKADDER ÇAKIR

İstanbul, 2020

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: İşvecan Nur Gürses
Anabilim Dalı	: Radyo, Televizyon ve Sinema
Programı	: İletişim Bilimleri
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Mukadder Çakır
Tez Türü ve Tarihi	: Doktora – 2020
Anahtar Kelimeler	: Uluslararası Sanat Bienalleri, Çağdaş Sanat, Küratörlük, Venedik, İstanbul, 58. Venedik Bienali, 16. İstanbul Bienali, İKSV

ÖZET

SANAT BİENALLERİNDE KÜRATÖRLÜK: VENEDİK VE İSTANBUL BİENALLERİ ÜZERİNDEN KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ

Uluslararası sanat bienalleri, iki senede bir gerçekleşen, dünyanın farklı yerlerinden sanatçıların küratörün daveti ile eserlerini sergiledikleri büyük ölçekli sanat etkinlikleridir. Bu doktora tezi, sanatı 19.yüzyıldan başlayarak günümüze kadar getirmiş ve bunu yaparken sanatın geçirdiği dönüşümleri, içinde olduğu bireysel ve toplumsal ilişkiler ışığında incelemiştir. 19. ve 20. yüzyılda sanattaki modernizm ve postmodernizm, farklı sosyal dönüşümler içinde evrilerek sanata yansımışken; bugün çağdaş sanat dünyanın geçirdiği teknolojik dönüşümler ve salgın etkileri ile değişimler yaşamaktadır. Sanat, sanatçı, sanat eseri, küratör, koleksiyoner, izleyici gibi sanat dünyasını oluşturan bütün yapı taşları da elbette yaşanan bu dönüşümlerle değişmekte ve her zaman geçmişe göre farklılaşmaktadır. Bu nedenle sanatın dönüşümünü uluslararası sanat bienalleri üzerinden incelerken, ilişki yapılarını özellikle sanatta büyük dönüşümlere neden olagelen teknolojik değişimler ve küresel salgın Covid-19 açısından incelemek bu tez için önem teşkil etmiştir. Bu bağlamda salgın öncesi gerçekleşen 58. Venedik Bienali ve 16. İstanbul Bienali'ni karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Küratör, sanatçılar ve sanat dünyasını oluşturan belirleyici konumdaki kişilerle derinlemesine görüşmeler yapılarak, araştırma Venedik ve İstanbul bienallerinin alan incelemesi ile desteklenmiştir.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname	: İşvecan Nur Gürses
Field	: Radio, Television and Cinema
Programme	: Communication Sciences
Supervisor	: Prof. Dr. Mukadder Çakır
Degree Awarded and Date	: Phd – 2020
Keywords	: International Art Biennials, Contemporary Art, Curationism, Venice, İstanbul, 58th Venice Art Biennial, 16th İstanbul Art Biennial, İKSV

ABSTRACT

CURATIONISM IN THE ART BIENNIALS: AN ANALYSIS THROUGH VENICE AND ISTANBUL BIENNIALS

International art biennials are the art events which take place every two years in different cities and countries. Artists from all over world can take place with their art piece in the biennial by the invitation of the curator. This Phd dissertation, examines the art from 19.century until today in the light of social and personal relations. Through 19th and 20th century, modernizm and postmodernizm effected art by getting developed through the social and political developments. Today, technological developments and pandemic Covid-19, develop and change the characteristic features of contemporary art. Actors of the art world like curator, artist, art piece, collector and the art lover are also changed by the effects of these developments. While examining the development of art throught the biennials, it is also very precious for this dissertation to examine the developments through the light of pandemic and technology. In this respect, 58th Venice Biennial and 16th Istanbul Biennial which were taken place before pandemic in 2019, were visited and examined. The interviews have been done with people from the art world like curators, artists and organizers.

ÖNSÖZ

Beş sene önce çıktığım bu zorlu yolda, her düştüğümde elini uzatıp beni kaldıran, bana sonsuz destek veren, bilgisini esirgemeyen danışmanım Sayın Prof. Dr. Mukadder Çakır'a teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca tez izleme jürimde bulunan Sayın Prof. Dr. Nazan Alioğlu'na ve Sayın Doç. Dr. Selin Tüzün Ateşalp'e kar kış demeden izlemelere gelerek, beni tezimde yönlendirdikleri, bilgilerini benimle paylaştıkları ve değerli fikirleri için çok teşekkür ederim. Jüri üyem Sayın Dr. Öğr. Üy. Ruhiye Onurel'e değerli fikirlerini benimle paylaştığı ve pandemi nedeniyle böylesi karışık bir dönemde savunmama geldiği için minnettarım.

Bu beş yılda hayatın getirdiklerini bir yandan beraber yaşarken diğer yandan doktora tezini yazmam için bana destek olan, zaman ayıran eşim Kerem Gürses'e varlığı için teşekkür etmek istiyorum. O oğlumuz Batu ile ilgilenmeseydi bu tezi bitiremezdim muhtemelen. Beni hayatım boyunca her zaman destekleyen annem Birsal Özen'e de çok teşekkür ederim.

Çıktığım bu yolda bana destek olan herkes, iyi ki varsınız. Ancak özellikle belirtmek istediğim biri var ki, o olmasaydı bugün bulunduğum noktada olmam, imkansızdı. Bugünkü İşvecan'ı çocukluğumdan gençliğime kadar ilmik ilmik işleyerek yaratan babam Yılmaz Özen'e çok teşekkür ederim ve bu doktora tezimi ona ithaf etmek isterim.

İstanbul, 2020

İşvecan Nur GÜRSES

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	iv
TABLO LİSTESİ	viii
ŞEKİL LİSTESİ	ix
KISALTMALAR	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 19. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZ SANAT BİENALLERİNE SANATIN TARİHSEL SEYRİ VE SANAT KONUSUNDAKİ TARTIŞMALAR: TARİHSEL VE KAVRAMSAL BOYUT

1.1 MODERNİTENİN GELİŞİMİ, SANATA ETKİLERİ VE BU KONUDAKİ TARTIŞMALAR (19. Yüzyıl)	5
1.1.1 19. Yüzyılda Yaşanan Ekonomik, Siyasal ve Sosyolojik Dönüşümler	7
1.1.2 Modernleşme Etkisinde Yaşanan Kültürel ve Sanatsal Süreçler	10
1.1.3 Modernleşme Sürecinde Sanatsal Alanda Yoğunlaşan Tartışmalar: Sanat, Sanatçı, Yapıt, Sanatsal Etik, Sanatın İşlevi vb.	16
1.2 AVANGARDDAN GÜNÜMÜZE SANATSAL ALANDA YAŞANAN SÜREÇLER VE TARTIŞMALAR (20. Yüzyıl Başlarından Günümüze)	21
1.2.1 Avangard Oluşumların Yeni Çehresi	21
1.2.2 1970'lerde Başlayan Postmodern Oluşumlar ve Postmodernlerin Sanat Tartışmaları: Sanat, Yapıt ve Sanatçının Ölümü İddiaları	29

1.2.3	Sanatın Sosyolojik, Kültürel, Ekonomik Ortamı ve Küreselleşme	38
1.2.4	Çağdaş Sanatın Uluslararasılaşması ve Sanat Bienallerinin Oluşumu	52

İKİNCİ BÖLÜM

2. ÇAĞDAŞ SANAT BİENALLERİ VE SANAT BİENALLERİNİN OLUŞUM SÜREÇLERİ, İŞLEVLERİ

2.1	ULUSLARARASI ÇAĞDAŞ SANAT BİENALLERİNİN OLUŞUMU: EKONOMİK, POLİTİK VE SİYASAL NEDENLER	57
2.2	SANAT BİENALLERİNİN OLUŞUM FELSEFESİ VE BİENAL KÜLTÜRÜ	65
2.3	KÜRESEL KENTLERİN OLUŞUMU VE KÜRESEL KENTLERİN KÜLTÜREL SERMAYESİ OLARAK BİENALLER	70
2.4	SANAT BİENALLERİNİN SANAT DÜNYASINA GETİRDİĞİ OLANAKLAR VE SINIRLILIKLAR	78
2.5	SANAT BİENALLERİ VE YARATTIĞI İLİŞKİLER	83
2.5.1	Sanat Bienali ve Sanatçı İlişkisi	83
2.5.2	Sanat Bienali ve Yapıt İlişkisi	89
2.5.3	Sanat Bienalleri ve İzleyici İlişkisi	93
2.5.4	Sanat Bienalleri ve Mekan İlişkisi	95
2.5.5	Sanat Bienali ve Teknolojik Modeller	96
2.5.6	Sanat Bienali ve Medya İlişkisi	99
2.6	SANAT BİENALLERİ İLE İLGİLİ SORUNLAR VE TARTIŞMALAR	102

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ÇAĞDAŞ SANAT BİENALLERİNDE KÜRATÖRLÜK VE BU KONUDA YAŞANAN SORUNLAR ve TARTIŞMALAR

3.1 ÇAĞDAŞ SANAT BİENALLERİNDE KÜRATÖRLÜK.....	109
3.2 KÜRATÖRLÜĞÜN GELİŞİMİNDE KÜRESELLEŞMENİN ETKİLERİ	118
3.3 KÜRATÖRLÜĞÜN SANAT VE SANATÇI ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ	120
3.4 KÜRATÖRLÜK VE SPONSORLUK MEKANİZMASININ İŞLEYİŞ KRİTERLERİ.....	125
3.5 FARKLI ULUSLARARASI BİENALLERDEN KÜRATÖRLÜK UYGULAMA ÖRNEKLERİ	129
3.6 KÜRATÖRLÜK KONUSUNDAKİ SANATÇI YAKLAŞIMLARI	133

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. SANAT BİENALLERİNDE KÜRATÖRLÜK: İSTANBUL VE VENEDİK BİENALLERİ KONUSUNDA YAPILAN DERİNLEMESİNE GÖRÜŞMELER

4.1 ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	135
4.1.1. Derinlemesine Görüşme Yöntemi	135
4.1.2. Araştırmanın Örnekleme	138
4.1.3. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları	139
4.1.4. Araştırmanın Amacı ve Önemi	141
4.2 SANAT BİENALLERİNDE KÜRATÖRLÜK KONUSUNDA YAPILAN DERİNLEMESİNE GÖRÜŞMELER VE BULGULAR	
4.2.1. İstanbul ve Venedik Bienallerinin Genel Özellikleri	141
4.2.2. İstanbul ve Venedik Bienallerinin Karşılaştırılması	147
4.2.3. İstanbul ve Venedik Bienallerine Katılan Sanatçıların Doğdukları ve Yaşadıkları Bölgeler (son 3 edisyon).....	154
4.2.4. Derinlemesine Görüşme Yapılan Katılımcıların Özellikleri	158
4.2.5. Derinlemesine Görüşmelere İlişkin Bulgular	160
4.2.5.1. İstanbul Bienali ve Küratörlük	160

4.2.5.2. Venedik Bienali ve Küratörlük	163
4.2.5.3 Bienal Organizasyonlarında Yaşanan Genel Sorunlar ...	168
4.2.5.4. Sanat Bienallerinin K�rat�rl�ge Etkileri	171
4.2.5.5. Sanat Bienallerinin Sanata Etkileri	173
4.2.5.6. Günümüz �ağdaş Sanat Ortamında K�rat�rl�ge İlişkin Yaşanan Sorunlar	176
4.2.5.7. Sanat Bienalleri ve Teknoloji Arasındaki Artan Etkileşim	178
4.2.6 Küresel Kriz Covid 19 ve Pandeminin �ağdaş Sanat Dünyasına Olası Etkileri	184
4.2.7 Bulgulara İlişkin Denel Değerlendirme	191
5. SONUÇ	197
KAYNAKÇA.	204

TABLO LİSTESİ

	Sayfa No
Tablo 1: 2015-2019 Yılları Arasında Rakamlarla İstanbul ve Venedik Bienalleri	143



ŞEKİLLER

	Sayfa No.
Şekil 1: Andy Warhol Stable Galeri’de Brillo Kutuları Heykelleri Önünde 1964	32
Grafik 1: Global Sanat Piyasasının Ülkelere Göre Dağılımı	46
Grafik 2: 2008-2018 Yılları Arasında Global Sanat Piyasasındaki Satışların Yıllara Göre Dağılımı	46
Grafik 3: Uluslararası İstanbul Sanat Bienali’ne Katılan Sanatçıların Doğdukları Bölgeler	155
Grafik 4: Uluslararası İstanbul Sanat Bienali’ne Katılan Sanatçıların Yaşadıkları Bölgeler	155
Grafik 5: Uluslararası Venedik Sanat Bienali’ne Katılan Sanatçıların Doğdukları Bölgeler	156
Grafik 6: Uluslararası Venedik Sanat Bienali’ne Katılan Sanatçıların Yaşadıkları Bölgeler	158

KISALTMALAR

ABD	Amerika Birleşik Devletleri
AC	After Christ
BC	Before Christ
CEO	Chief Executive Officer
Gr.	Gram
İKSV	İstanbul Kültür Sanat Vakfı
JTI	Japan Tobacco International
MoCo	Montpellier Contemporair
MOMA	Museum of Modern Art
MSGsÜ	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
NASA	National Aeronautics and Space Administration
SDSU	San Diego State University
UCLA	University of California Los Angeles
VR	Virtual Reality

GİRİŞ

“Sanat Bienallerinde Küratörlük: Venedik ve İstanbul Bienalleri  zerinden Karşılaştırmalı Bir Analiz” isimli bu Doktora Tezi, dünya üzerinde artan sanat bienalleri kapsamında küratörün, sanat dünyasının diğ r özneleri ile olan ilişkisini ve sanatın bugünkü oluşumundaki rolünü ortaya koymayı, bu yargıları dünyanın en önemli ve eski bienali olan Venedik Bienali ile Türkiye’nin en büyük bienali olan İstanbul Bienali çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır.

Küreselleşme ile dünya üzerindeki  ağdaş sanat bienalleri 90’lardan itibaren hızla artmış ve hala artmaya devam etmektedir. Sanatın içinde bulunduğu bu durum, sanatçının yıldızının parlamasına ama aynı zamanda sanat dünyasına yönetici rolünü üstlenen küratörün girmesine neden olmuştur. Bienal k rat r leri, müze k rat r lerinden farklı sorumluluklar üstlenmişler, bienal bienal gezerek sanat dünyasına yön veren özneler olmuşlardır. Dolayısıyla dünya üzerinde üniversitelerde küratörlük eğitimleri veren bölümler açılmış ve bu iş alanının değişen dünya düzeni ile farklı yönleri oluşmuştur. Türkiye’de yeni yeni önem kazanmaya başlayan ve ilgi duyulan küratörlük, akademik olarak çok fazla araştırılmamış, kapsam ve sayıca az kaynağın bulunduğu bir alandır. Bu  zellikle İletişim Bilimleri alanında yapılan sanat konulu araştırmalar ve tezler için geçerlidir. Dolayısıyla her geçen gün gelişen ve farklı boyutlara sahip olan bu konu, üzerinde daha fazla araştırma yapılması gereken bir alandır. Türkçe kaynakların sınırlı sayıda olması nedeniyle, tez süresince daha çok İngilizce kaynaklardan yararlanılmıştır.

Tezin temel sorunsalı olan, uluslararası  ağdaş sanat bienallerinin oluşumu ve yapılması, küratöryel çalışmalar ve küratörün  ağdaş sanat dünyası içindeki ilişkileri 2019 yılında gerçekleşen 58. Venedik Bienali ve 16. İstanbul Bienali ziyaret edilerek ve mekan ve eser incelemesi yapılarak gerçekleştirilmiştir. Ayrıca  ağdaş sanat dünyası oluşumlarının içinde bulunan aktif direktör, sanatçı, küratör ve akademisyenlerle Venedik ve İstanbul’da derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Tezin son aşamalarında Korona salgınının dünyayı etkisi altına alması ile dünya üzerinde birçok bienal iptal edilmiş, salgın sanatı da dönüşüme uğratmıştır. Tez için göz ardı edilemeyecek dünya ve sanat üzerindeki bu değişim  zerine İngiliz akademisyen ve küratör Berly Graham ile görüşülmüş, 2021 yılında İstanbul Bienali’nin salgın nedeniyle nasıl bir değişime gideceği konusunda İKSV direktörü Bige  rer’in görüşleri alınmıştır. Salgın döneminde gerçekleşen bu iki görüşme zorunlu olarak internet üzerinden gerçekleştirilmiştir.

Rönesansı yaşayan Avrupa'nın yıllarca süren sanattaki üstünlüğü, İkinci Dünya Savaşı ile Amerika'ya geçmiş ve New York sanatın merkezi olarak dünyada savaştan kaçan birçok sanatçının evi haline gelmiştir. Savaş sonrası sanat alanındaki gücüne geri kavuşan Avrupa, sanatta tekrar söz sahibi olmaya başlamıştır. Bu nedenle sanatın yıllar içindeki gelişimini anlamak için yaşanan ekonomik, siyasal ve sosyolojik dönüşümler incelenmiş ve dünyanın modernleşme sürecinde yaşanan kültürel ve sanatsal süreçlerine değinilmiştir.

Ülkemizde hala “Çağdaş Sanat Nedir?” in sorgulandığı ve gelişmiş ülkelerde ise “internet sanatı”, “internet sanatçısı”, “dijital deneyim”in konuşulduğu gerçeği Türkiye'nin sanat alanında neler yapması gerektiğini sorgulamamızı gerektirmiştir. Gelişmiş ülkelere, gelişmekte olan ülkelere doğru tek yönlü sanatsal ve kültürel bir akışın olduğu kanısı üzerinde durulmuş ve bunun nasıl değiştirilebileceği veya değiştirilip değiştirilemeyeceği tartışılmıştır. Sanat bienallerinde, Amerika ve Avrupa gibi gelişmiş ülkelerin sanatçıların egemenliği söz konusu olup, onların yarattığı küresel ve birbirlerine benzeyen eserlerin bienallerde sergilenmesi, bir kesim sanat profesyoneli açısından dünyanın Venedik gibi önde gelen bienallerinin “sıkıcı” olarak tanımlanmasına neden olmuştur. Bu eleştirileri kırmak amacıyla, bugün birçok küratör Asya ve Afrika'dan sanatçıları kürate ettikleri bienallere davet etmekte ve böylece bienali renklendirmektedir. Bu durum, ‘Sanat Batı’da yaratılır, Doğu’da renklendirilir’ yargısının çıkmasına neden olmuştur. Bu yargıyı inceleyebilmek için, Venedik Bienali'nin son üç edisyonuna katılan ve İstanbul Bienali'nin son iki edisyonuna katılan sanatçıların doğdukları ve yaşadıkları yerler belirlenmiş ve bunlara göre grafikler oluşturularak bienallerde Batı ülkelerinin yani Amerika ve Batı Avrupa ülkelerinin egemenliği açıklanmak istenmiştir.

Gelişen teknoloji, değişen sosyolojik ve ekonomik yapı, dünyada birçok şeyi yapısal olarak değiştirdiği gibi sanatı da etkilemiştir. Sanat, sanatçı değişmiş; sanat küratör adı verilen bir organizatörün varlığına ihtiyaç duymaya başlamıştır. Küratör ve sanatçı birbirini etkilemeye ve beslemeye başlamıştır. Ancak “kötü diktatör” şeklinde sanatçının özgürlüğünü elinden alan küratörler de bulunmaktadır.

Tezin ilk bölümü 19. yüzyıl sanatını ele alarak başlamaktadır. Bugünü anlamak için, sanatın geçmişine ve yüzyıllar içindeki değişimine, yaşadığı dönüşümlere bakmak gerekli olmuştur. 20. yüzyıl sanatının ve koşullarının incelenmesi ile son bulan birinci bölümden sonra İkinci bölümde bienallerin oluşumu ve bienallerin sanat öğeleri ile olan ilişkileri ele alınmıştır. Bienaller birçok değişken üzerinde kurulmaktadır. Var oldukları ülke, bienale katılan sanatçılar, bienalin gerçekleştiği mekan, katılan izleyici kitlesi bienalin yapısını oluşturmaktadır. Bu

nedenle ikinci bölümde bienaller yarattıkları ilişki modelleri ile ele alınmışlardır. Bienallerin sanat dünyasına getirdiği olanaklar oldukça fazla olmakla beraber sınırlılıklar da mevcuttur. Bütün bu ilişkiler bu sınırlılıkları da içinde barındırmaktadır.

Üçüncü bölümde özellikle bienallerle ismi öne çıkan küratörlüğün yapısı ele alınmaktadır. Dünyanın önemli bienallerini yapan küratörler, dünya sanat piyasasında öne çıkmaktadır. Bu nedenle çağdaş sanat bienallerinde küratörlük farklı bir önem taşımaktadır. Düşünüldüğünde Venedik Bienali'nin küratörlüğünü yapmak, bir küratörün meslek hayatındaki en önemli mihenk taşlarından biridir. Bugün bir bienal, küratörü ile de öne çıkmaktadır. Uluslararası bilinirliği olan küratör, kürate ettiği bienalin de dünya sanat piyasasında farklı bir şekilde konumlanmasını sağlamaktadır. Bu noktada küratörlükte ve sanatta küreselleşmenin etkileri daha da göze çarpmaktadır. Küreselleşmenin etkileri ile sponsorluk mekanizmaları da değişiklik göstermiş ve Venedik Bienali gibi dünyanın takip ettiği bienallerde, sponsorluklar küresel markaların katılımını sağlamıştır. Sponsor-bienal ilişkisi, küratörün iş yapısında değişim yaratmıştır. Küratör basın toplantılarına, sponsor etkinliklerine katılarak, bienalin dolayısıyla sanatın pazarlamasını yapan kişi konumuna gelmiştir. Çünkü bienal küratörü ile öne çıkmakta ve bu nedenle küratör bienalin oluşturulmasının yanı sıra basınla ve sponsorla olan ilişkilerde de ön planda bulunmaktadır.

Dördüncü yani son bölümde Venedik ve İstanbul Bienalleri ayrıntılı olarak incelenmiş, her iki bienal de ziyaret edilmiş, direktörleri ve 2019 yılı küratörleri ile görüşülmüştür. Her iki bienalin direktörü ve küratörü ile görüşülmesi, tezde iki bienalin dengeli olarak yansıtılmasını ve karşılaştırma yapılabilmesini sağlamıştır. Her iki bienalde küratörün görevleri ele alınmış, iki bienalin organizasyonlarında yaşanan sorunlar genel olarak ve 2019 yılı özelinde incelenmiştir.

Sanat Bienalleri, sanattaki yeniliklerin ilk görüldüğü yerlerdir. Bu nedenle teknolojinin sanatta yansımaları da ilk bienallerde görülür. Sanatçılar için daha özgür üretim yeri olan bienaller, teknolojinin gelişimi ile de yapısal olarak değişmektedir. Gelişen teknoloji, sanatı ve sanatçıyı dönüştürürken bienaller de bu dönüşümün içinde varolurlar. Dijital deneyim ve enstalasyonların her sene daha çok arttığı bienaller, dünyanın geçirdiği evrimlerin gözler önüne sanat aracılığı ile serildiği sanat etkinlikleridir.

Tezin yazıldığı son zamanlarda (Mart 2020) dünyayı etkisi altına alan Covid 19 salgını, dünyadaki her şey gibi sanatı da etkilemiştir. Bu durum, göz ardı edilemeyecek değişimlere yol açmıştır. Salgınla beraber, birçok etkinlik gibi bienallerin de fiziksel olarak

iptal edilmesi, internet üzerine taşınması, birçok müzenin koleksiyonlarını sanatseverlere online gezmeleri için açması, sanatta çok önemli bir dönüşüme neden olmuştur. Bu nedenle online küratör ve akademisyen Berly Graham'la internet üzerinden görüşülmüş ve sanatın bu dönüşümü ayrıntılı olarak tartışılmıştır.

Tezin böylesi farklı bir döneme denk gelmesi, Venedik Bienali – İstanbul Bienali'ni ayrıntılı alan araştırması ile işlemesi, bienallerin önemli rollerini üstlenen kişilerle görüşülmesi çok farklı boyutlara sahip bir kaynak oluşmasını sağlamıştır. Bu tezin, Türkiye'de çağdaş sanat alanında araştırma yapan kişilere fayda sağlamasını ve kaynak açığını bir nebze olsun kapamasını umuyorum.



BİRİNCİ BÖLÜM

SANAT BİENALLERİ VE SANATIN SEYRİ: TARTIŞMALAR VE TARİHSEL SÜREÇ (19. Yüzyıldan Günümüze)

1.1 MODERNİTENİN GELİŞİMİ, SANATA ETKİLERİ VE BU KONUDAKİ TARTIŞMALAR

“Modern” kelimesi tarih olarak 16.yüzyılın sonlarına doğru “şimdi” anlamı taşıyarak belirse de, “modernite”, “modernizm” anlamında kullanılıp bunun bir proje olarak ortaya konması, Habermas’ın modernite projesi olarak nitelendirmesi 20.yüzyılda olmuştur. Aydınlanma düşünürlerinin özgür birey, bilgi birikimi ve akılcı, nesnel bilime dayalı, sanatın kendi ayakları üzerinde durduğu, hukukun kralın iki dudağı arasında olmadığı bir toplum yaratma çabasından ibarettir. Aydınlanma düşüncesinin kökeninde ilerleme fikri vardır. Modernite de ilerleme üzerine kurulmuştur. Ancak geçmişle bağları koparmak anlamına da gelmez. Modernitenin kökleri geçmiştir.

Modernite, sadece sanat ve edebiyattan ibaret değildir. Kültürümüzde ve günlük yaşamdaki siyasal, toplumsal, ekonomik, bireysel ve diğer tüm öğeleri içine alan bir olgudur. Dünyaca ünlü sanat eleştirmeni Clement Greenberg, modernizmi Kant’la başlayan bir özeleştirinin şiddetlenmesi olarak görür. Batı uygarlığı, Aydınlanma dönemi ile dönüp kendini sorgulayarak bu işi en ileriye götürmüş uygarlıktır.

“Klasik Marksizme göre modernite iki uçlu bir olgudur. Bu olguda kapitalizm ve kent soylu sınıfının yükselişi feodalizmi ortadan kaldırmış ve iletişimin, taşımacılığın ve üretimin devasa önem taşıyan biçimlerini getirmiş ama aynı zamanda seri olarak sömürülen ve sonunda yıkılışına yol açacak olan proletaryayı yaratmıştır. (Childs, 2010: 52)

Modernlik birleştirici bir kavram değildir. İçinde ‘devrim’ niteliği barındırır. Bize yeni serüvenlerin ve farklı dönüşümlerin kapısını açarken; bir yandan da bugüne kadar elimizde olan her şeyin yok oluşunu gösterir. Marx’ın dediği gibi modernlik ‘katı olan her şeyin buharlaşması’dır aslında modernlik.

Alain Touraine ise ‘Modernliğin Eleştirisi’ kitabında, “modernlik salt değişim ya da olaylar silsilesi de değildir; akılcı, bilimsel, teknolojik ve idari etkinliğin ürünlerinin yaygınlaştırılmasıdır. İşte bu nedenle modernlik toplumsal yaşamın çeşitli bölümlerinin giderek artan farklılaşmasını içerir” der. Sanat da bu bölümlerden biri hatta en önemlisidir. Modern toplum kendi üzerinde eylemde bulunabilen toplumdur. Bireyle kutsal olanı saf dışı bırakır. Onun yerine kendi üreten, denetleyen, düzenleyen toplumu koyar (Touraine, 2000: 44). Modern toplum Auguste Comte’un da dediğı gibi ‘ben’ yerine ‘biz’i koyan toplumdur.

Modernliğin ne zaman başladığı tartışmalıdır. Marshall Berman, modernliğı üç evreye ayırır. İlk evre 16. yüzyılın başlarından başlayarak 18. yüzyılın başlarına kadar uzanan ilk evredir. İnsanlar bu evrede daha ne olduğunu idrak edememişler ve modern hayatın ne olduğunu algılamaya yeni yeni başlamışlardır. İkinci evreyi 1790’ların devrim dalgaları ile başlatır ve Fransız Devrimi ile modern kamunun doğuşunu ve kişisel, toplumsal yaşamın devrimlerle yaşadığı patlamaları içerir. 20. yüzyıl son evredir ve modernlik bütün dünyayı kaplamıştır, her alana egemendir (Berman, 2010: 29).

Baudelaire 1863’te yayınlanmış olan “Modern Hayatın Ressamı” kitabından modernite için “bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağı olan diğer yarısıdır” der (Baudelaire, 2014: 214). Sanat denildiğinde “yenilikçi”, “özgür” sıfatları aklımıza gelebilir. Çünkü sanat geçmişle bağları olan, ama geçmişe ait olmayandır. Sanat insanın bugünkü en büyük fikrini ifade edendir. Sanatçı içinse bugün hayal edilen belki yarın uygulanacak en büyük temadır.

“İmparatorluk” kitabında, Hardt ve Negri, “Avrupa Rönesansı, ama her şeyden önce ona niteliğini kazandıran eserleriyle İtalyan Rönesansı, modernliğin gerçekleşmesi konusunda yaşanan iç savaşın alanıydı” der (Hardt ve Negri, 2012: 93). Sanat da modenite ile kendi içinde savaşı sahne olmuş ve yeni bir toplumsal, kültürel ve ekonomik hayat etrafında yeniden şekillenmiştir.

1900’lü yıllardan başlayarak dünya, sanat prodüksiyonunun farklı oluşumlarına tanık olmuştur. Klasik sergileme yöntemi zaman içinde değer kaybetmiş, performans sanat dünyasının en önemli sergileme şekli olmuştur. Enstalasyon ve devamında video enstalasyonu sanat dünyasında egemenliğini ilan etmiştir. İlk başlarda Avrupa sanat dünyası ile başlayan bu sergileme yöntemleri daha sonrasında üçüncü dünya ülkelerinin de bu arenada yer almasıyla daha da küreselleşmiştir.

Aynı modernitenin içinde barındırdığı anlamlar gibi; modernite ekonomik, siyasal ve sosyolojik alanda yaratıcı yıkıma ve yeni oluşumlara yol açmışsa da, sanat geçmişteki köklerinden tamamen koparak sıfırdan “çağdaş sanat” olmamıştır. Modernleşme etkisiyle yaşanan sanatsal dönüşümün kökleri geçmiştir. Modernitenin gelişimi ile sanata farklı dönüşümler, boyutlar, işlevler kazandırılmıştır. Aydınlanma döneminde sanatla başlayan dönüşümler, sonrasında bilim, felsefe ve din alanlarına yayılmıştır. 19.yüzyılda sanatta yaşanan dönüşümlerin etkisi ise, sosyolojik ve politik alanda yaşanan dönüşümler olmuştur.

1.1.1 19. Yüzyılda Yaşanan Ekonomik, Siyasal ve Sosyolojik Dönüşümler

Aydınlanma düşüncesi, içinde ilerleme fikrini barındırır. Bu da modernitenin savunduğu, geleneklerden kopuş demektir (Harvey, 2012: 26). 15. yüzyılda sanatla başlayan Aydınlanma hareketi daha sonra bilim, felsefe gibi alanlara yayılmış ve dini inanışların yerini bilimsel çalışmaların alması modernitenin gelişimini hızlandırmıştır. Sanayileşme ve makineleşme kırdan kente göçü beraberinde getirmiş, insanlar büyük şehirlerde yaşamaya başlamış, bu durum endüstri kentlerinin oluşmasına neden olmuştur. Köyde topraktan topladığı sebze meyve ile karnını doyuran insan, artık kitleler halinde şehirlerde fabrika çevrelerinde toplanmış ve endüstri kültürünü oluşturmaya başlamıştır. Türkiye’de bu göç 1950 sonrasında gerçekleşirken, Avrupa ve Amerika’da 19. yüzyılın ikinci yarısına tekabül eder (Turani, 2015: 61). Eskiden ustalık gerektiren tüketim ürünleri artık esnafın işliğinden ve elinden değil; fabrikadaki makineden çıkar. Makineleşme geleneklerden kopuşu hızlandırır. 1804 yılında İngiltere’de buharlı trenin icadı ve 1835 yılında Samuel Morse tarafından ilk telgrafın yapılması insanları, kıtaları, birbirine yaklaştırmaya başlar. Böylece modernite bütüncül anlamda ifade edersek insanlığı birleştirmeye başlar. İletişim ve ulaşımdaki bu gelişmeler, uluslararası ticaret ekonomisini büyütmüş, gazete, radyo, sinema gibi gelişimler ise bu dönüşümleri daha da ileri boyuta taşımıştır. Artık insanlar hızlıca her şeyi tüketmeye başlamışlar, kapitalizmin ana damarı olan tüketim, şekillenen tüketim toplumu ile dalga dalga büyümüştür.

Kapitalizm olgunlaşmış ama ekonomi felç olmuştur. Dünyada imal edilen malların yarısından fazlası hala Asya’da, dörtte biri Avrupa’da üretiliyordu. Çin 18. yüzyılı başarıyla kapamış ve genişleyen ekonomik gücüyle Güneydoğu Asya takımadalarını da büyütmişti. Safevilerin İran’ı çöküyor, Osmanlılar Avrupa’dan geri çekiliyor ve İngilizler, Çin’i İngiliz sömürgesi Hindistan’dan afyon ithal etmeye zorluyordu. Bu durum Çin’in gücünü kaybetmesine neden olmuştu. Osmanlı da zor durumdaydı. 1869’da Tunus valisi iflasını açıklarken; Osmanlı Sultanı 1875 yılında, Mısır Hidivi 1876’da iflaslarını ilan ettiler. Modernleşmeye çalışan rejimler para harcıyor, bu da daha fazla bellerinin bükülmesine neden

oluyordu. Fransızlar 1830'da Cezayir'i işgal etti. Bu karışıklık Birinci Dünya Savaşı ile sona erdi. Batı'nın her geçen gün ekonomik açıdan güçlenen Asya'yı önce ekonomik baskı ile daha sonra askeri güçle bertaraf etmesi, dünyada dengelerin değişmesine neden oldu. Yirminci yüzyıl gelişmiş ve az gelişmiş ülkeler olarak ayrıştı. Avrupa ilk defa ekonomik üretim açısından Asya'yı geride bırakmıştı. 19. yüzyılın ikinci yarısında küresel iletişimin ve ulaşımın gelişimi dünya ticaretini canlandırdı. Kapitalizm ivme kazandı. 1820 itibariyle çok güçlenen dünya ticareti biraz güç kaybetti ama 1870'ten itibaren çok daha geniş bir tabana yayılarak güç tazeledi (Therborn, 2012: 62-64).

19. yüzyılın sanatını anlamlandırabilmek için, öncelikle onu hazırlayan faktörlere bakmak gerekmektedir. 18. yüzyılın ikinci yarısı bu anlamda çok önemlidir. 1789 Fransız Devrimi toplumsal ve siyasal dönüşümlerin gerçekleşmesinin fitilidir. Bu devletin halkını korumak, eğitmek gibi yükümlülükleri vardı.

1789 Devrimi öncesinde Fransa'da kabul edilen "İnsan ve Yurttaş Hakları Beyannamesi"nde, "Toplumun amacı mutluluktur; hükümet, kişiöğluna zaman aşımına uğramayan doğal haklarından yararlanmayı sağlayacak bir kurumdur" deniyordu. Aynı beyannamenin 22. Maddesinde "Eğitim herkesin ihtiyacıdır. Eğitimi bütün yurttaşlara sağlamak, halk düşünüşünün ilerlemesini bütün gücü ile desteklemek, toplumun ödevidir" cümlesi de vardı (Turani, 2015: 25).

Paris Belediye Başkanı Eugene Hausmann'ın yarattığı Paris bulvarları 19. yüzyılın en gösterişli kentsel icadı ve kentin modernleşmesinde belirleyici bir nokta olmuştur. Bu siyasal amaçlı kentsel proje, 1860'ların izlenimcilerinden başlayarak ressamalar, fotoğrafçılar, yazarlar, felsefeciler için kendilerini besledikleri önemli bir kaynak olmuştur. Kent geleneksel bağlarından kopmuş ve modern kentselliğın örneğı olmuştur. Bu bulvarların etrafındaki kafelerde toplanan sanatçılar, yazarlar, sinemacılar bir araya gelerek modern fikirler üzerinde tartışmışlar, toplumsal dönüşümlere neden olmuşlardır. Bu dönüşümler modern toplumu oluşturmaya başlamıştır. Bu dönüşümün kaynağı da Fransa olmuştur. Bu toplumsal dönüşümlerin tümü bir anda ve aynı zamanda ortaya çıkmamıştır. Modernleşme süreci zaman içinde toplumları kendi sarmalına alarak etkilemiş ve modern toplumları oluşturmuştur.

Fransız Devrimleri sırasında işçilerle aynı tarafta yer alan, insanlığın taleplerini dile getiren sınıf olarak kendini ortaya koyan burjuvazi, eşitlik vaat etmiştir. Ama bu eşitlik aslında kendi sınıfı içindeki eşitliktir. Fransız Devrimleri burjuva niteliklidir. Bu devrime katılmış işçi sınıfı, vaat edilen ne eşitlikten ne de özgürlükten pay alamamıştır. Devamında gelen Sanayi

Devrimi, işçi sınıfını daha da yoksullaştırmış, sınıflar arası uçurumu derinleştirmiş, emekçinin daha fazla sömürülmesine yol açmıştır. 1830 Devrimi cumhuriyetten geriye döndürmeye çalışanlarla Cumhuriyetçiler arasında yaşanmış ve işçiler Cumhuriyetçilerin yanında yer almışlardır. Ancak bu sefer 1789 devrimindeki gibi sadece kitlesel olarak değil, kendi talepleri olan kendini toplumsal bir güç olarak ortaya koyan bir örgütlenme olarak var olmuşlardır. Cumhuriyetçilerin kazanmasına rağmen ayaklanmaya kendi hakları için devam eden işçiler şiddetle bastırılmıştır. 1848 yılında burjuvazi kendi içinde siyasal olarak bölünmüş ve bunu fırsat gören işçi sınıfı devrime katılarak hem kendi hakkını aramak hem de cumhuriyeti daha ileri götürmek istemiştir. Daha önceki devrimlerde yer alan işçi sınıfına göre daha farklı bir işçi sınıfı vardır. Sayısal olarak daha fazla ve daha bilinçlilerdir. Bir diğer yandan da Marx ve Engels'in komünist Manifestosu, 1847 yılında yazılmış ve bitmiştir. Kısa zamanda Komünist Manifesto bütün Avrupa'daki işçileri etkisi altına almıştır. İşçileri bir ütopya altında birleştirmiştir. İşçi sınıfının inandığı bu devrim büyük bir şiddet ve kanla bastırılmıştır. 1848 Devrimi sadece Fransa'yı değil bütün Avrupa'yı etkilemiş; ulusal devletlerin ortaya çıkışına neden olmuş, birçok yerde kralların kafalarının kesilmesine yol açmıştır. İşçiler yenilmiş ama Avrupa'da birçok taş her alanda yerinden oynamıştır. Sanatın özerkliğine dair modernist düşünce de bu devrimden sonra ortaya çıkmıştır.

Evrensel insan artık kendi irade ve aklı ile eski değerleri sorgulamaya, eleştirmeye başlamıştır. Çağın yeni sanatını yaratacak olan, bu özgür, eleştirel düşünebilen sanatçılardır. Baudelaire'in yaratıcı kent gezgini flaneur, modernliğin kentte ve halkta yarattığı değişimleri gözlemlemektedir. Yeni nesil özgür ve yaratıcı sanatçı, flaneur'den doğacaktır.

Modernizm Orta Doğu'da ise kolonyalist güçlerin ve mevcut devlet ideolojisinin, insanlara empoze ettiği bir şekillendirme olmuştur. Buna en iyi örnek Türkiye'dir. "İkinci Sultan Mahmut ve 1839 Tanzimat dönemine dayanan modernizmin kökleri, sanat üretiminde Avrupa estetiği ve standartları ile çatışma içine girmiştir. 1970'lerde de Avrupa ile Türkiye arasında bilginin akışı, liberal ekonomik ve politik iletişimin artması ile çağdaş sanat modern sanattan ayrılmaya başlamıştır." (Madra, 2007: 112).

Peter Weibel, "Beyond the White Cube" [Beyaz Kübün Ardında] adlı makalesinde, modernizmin aslında milliyetçilik, din ve kapitalist mantıktan özgür olmadığını söyler. Toplumlardaki bu dönüşümün aslında sömürgeciliğin farklı bir şekli olduğunu belirtir. Çünkü kontrol eden kapitalist güç, bütün dünya insanları için geçerli olan tek bir dünya kültürü oluşturmuştur (Weibel, 2007: 138).

1989 yılında Berlin Duvarı yıkıldığında, yüzyılın başında şekillenmiş ve arada yükselişe geçmiş modern sanatın, sanat eleştirmeni Clement Greenberg tarafından tanımlanmış estetik ve kuramsal boyutu ters yüz olmuştu. Greenberg, modern sanatın bir saflık idealine doğru yol aldığını söylerken; tam tersine göçebelik, akışkanlık, köksüzlük kavramları gündelik hayatı kavrarken, modernizm de bunlarla yüzleşmeye çalışıyordu (Heartney, 2011: 7). Berlin Duvarı'nın yıkılması sadece politik bir hareket olmakla kalmamış, insanların hayatını etkileyen ve dolayısıyla sanatın hayata bakışını değiştiren bir olay olmuştur.

1.1.2 Modernleşme Etkisinde Yaşanan Kültürel ve Sanatsal Süreçler

Bütün Avrupa'da yaşanan bu siyasal ve sosyolojik dönüşümler sanatın gerekliliğini daha da gözler önüne seriyordu. Toplumu parçalanmış durumdan bir bütüne dönüştürmek için sanat gerekiyordu. Toplumun gerçekleri anlayabilmesi için, gerçekleri ise katlanabilir kılması için lazımdı sanat. Sanatçının sihirli tuvali ve fırçası, toplumsal gerçeklikleri yansıtmak için elzemdi. Bu nedenledir ki, devrimler sonrasında birçok sanatçının devrim sahnelerini tuvallerine yansıttığını görürüz. Sanatçı ve sanat, insanlara dünyayı tanıtmak ve değiştirebilmesini sağlamak için gereklidir.

Ancak 1848 devriminin başarısızlığı, sanatta hayal kırıklığına neden olmuştur. Sanatçının yalnızlaşmasına, sanatın da burjuvazinin kalesi olan kapitalist bir düzenin parçası olmasına neden olmuştur. Sanayi devrimi, sanayiye sanat karşısında üstünleştirirken; romantizm 19.yüzyılda sanata hiç yaşamadığı bir itibar ve güç kazandırmıştır.

Devrimler öncesine dönüp baktığımızda, 1648 yılında Fransız akademisi, adını sergilendiği yer olan Louvre'un 'Grand Salon'undan alan Salon sergilerine başlamıştır. 17.yüzyıldan beri akademinin kendi üyeleri arasında düzenlenen Salon sergileri 19.yüzyılın en önemli sanat merkezi olmuştur. İki aylık sürelerle açık kalan Salon sergilerinin 1737'de kamuya açılması ile sanat eleştirisi başlamıştır. 1789 Devrimi sonrasında Salon, bütün sanatçılara açılmıştır. 1863 yılında jüri tarafından reddedilen çok sayıda iyi eserin sergiye katılamaması nedeniyle İmparator Louis Napoleon, eserleri reddedilen sanatçıların eserlerini 'Reddedilenler Salonu'nda (Salon des Refuses) sergileyebileceklerini söylemesiyle, Parislilerin katılıp eserlere bakarak kahkahalarla gülmelerine neden olan bir Salon daha açılmıştır. Manet'nin meşhur tablosu 'Kırda Öğle Yemeği' de kahkahalarla gülünen bu tablolardan biridir. Salon'ların yönetimi 19.yüzyılda bir süre sonra Akademi'den sanatçılara geçer. Salon sergileri halk tarafından bedava izlenen bir gösteri halini alır ve çok popüler olur. Her yıl birkaç yüz bin kişi tarafından gezilir. Elbette bu popülerlikle beraber resimler satılmak için yapılmaya başlanır.

Salon sergileri bir sanatçı için alıcı bulmanın neredeyse garantisi; genç sanatçılar için kendini tanıtmının yegane ortamı olmuştur. Bakılmak için yapılanlar yani “sanat için sanat” olanlar tasfiye olur. Galerilerin artması ve piyasaya egemen olması, 1880 yılında Salon sergilerinin son bulmasına neden olur (Baudelaire, 2014: 69). Özgürlüğü engelleyip sanatı metalaştırdığı için Baudelaire, sanatı kamusal beğeniye açan Salon’ları sevmeyecektir.

1800’lerden önce bir sergiye gidilip bakılması yaygın, kamusal bir aktivite değildi. Hatta eserlerin nasıl sergilenmesi gerektiği bile bilinmiyordu. Halk görsel sanatla sadece kilise gibi dini ya da resmi devlet binalarında karşılaşılıyordu. Modernizmle beraber sanatın özerkleşmeye başlaması ve bir meta haline gelmesi, sanatı daha ulaşılabilir kılmıştır. Kahvelerde ve Salon’lar gibi kamusal alanlarda sanat halk tarafından eleştirilip tartışılarak tüketilmeye başlanmıştır.

1763 Salonu için Diderot, dostu Grimm’e şöyle yazar;

“Ne mutlu ki bize, anısı sonsuza kadar sürecektir olan halka açık bu resim sergisinin oluşturulmasıyla, sanatçılar arasında rekabete yol açıldı, toplumun tüm kesimleri ve özellikle beğeni sahibi insanlar eğitildi, hoşça vakit geçirme olanağı ve yararlı bir çalışma ortamı yaratıldı, resim sanatının çökmekte olduğuna ilişkin görüşler eski önemini yitirdi (...)” (Diderot, 2013: 127).

Denis Diderot’nun Salon sergilerini eleştirel olarak inceleyip kaleme aldığı yazıları, sergilerin kamusal olarak algılanışını sağlamıştır. Fransız sanatçılar için eserlerini sergiledikleri Salon sergileri, bir bakıma sanat eleştirisinin de başlangıcı olmuştur.

Paris’in sanat merkezi olmasından çok önce 16.yüzyılda Floransa ve Roma’da sanat akademileri kurulmuştur. Akademiler kendi bölgelerinde yapılan eserleri sınıflandırmışlardır. Ancak bu, sergilemekle aynı şey değildir. Salon sergileri ile gerçek sergileme başlamıştır. Eserleri organize edip duvarlara asan dekoratörler, sanatçıların bizzat kendileridir. Zamanın ilk küratörlük görevini böylece sanatçılar üstlenmiştir. Eserleri tarihsel ve tematik açıdan benzerliklerine göre sınıflandırmışlar ve buna göre sergilemişlerdir. Fransız Devrimi’nden sonra müzeyi gezmeye gelen ziyaretçiler bugün de olduğu gibi odadan odaya geçmişler ve ilerledikçe ulusal tarih içinde eserler sayesinde seyahat etmişlerdir (Obrist, 2014: 27).

Modern sanatı yaratan en önemli iki etken, 1789 Fransız Devrimi ile yasalaşan insan özgürlüğü ve hukukudur. Saray ve kilise sanatı olan Barok sanatın yerini Klasisizm almıştır. Fransa’da devletin kurduğu ilk sanat okulu olan Louvre, bu yeni sanatın merkezi; bu merkezin yöneticisi de Napolyon’un ressamı Jacques Louis David olmuştur. Monarşi’nin bitmesiyle Klasisizm de son bulmuştur (Turani, 2015: 27).

Monarşik dönemde sanatçının esnaf loncalarına kayıtlı olması koşulu onun dehasını göz ardı ediyordu. Sanatçı, Kant'ın da altını çizdiği gibi sanatın ancak bir deha ile mümkün olabileceğini ve el sanatlarından güzel sanatlar olarak ayrılması gerektiğini söylüyordu. 'Victor Coussin 1818'de Sorbonne'daki ilk felsefe dersinde "sanat için sanat" görüşünü açıklıyor ve sanatın hoş ve faydalının yanında olmadığı gibi ahlakın da hizmetinde bulunmadığını ortaya atıyordu. Coussin: "Din, din için; ahlak ahlak için; sanat da sanat için gereklidir" diyor ve sanatın yalnızca kendi hizmetinde olabileceğini işaret ediyordu. Doğal olarak bu da sanatçının yaratma bakımından bağımsızlığı demektir ve sanatçı bağımsızlığı, sanatla birlikte bir yasa olarak 1836 yılında yine Victor Coussin tarafından verilen bir önerge üzerine Fransız parlamentosunda yasalaşıyordu' (Turani, 2015: 39).

Sanat artık ne sanatçısını ne de herhangi bir değeri, yargıyı temsil etmektedir. Eskisi gibi Tanrı'yı temsil etmekten ise oldukça uzaktır. Sanat, kendi iktidarını kurmaktadır. Peter Bürger, sanatın özerkleşmesinin, 18.yüzyılda sarayın ve kilisenin himayesine direnmesiyle başladığını, sonrasında piyasa ekonomisine ve popüler kitle kültürüne ayak uydurmaması ile devam ettiğini söyler. Bunu Kant ve Schiller'in sanatı işlevsizleştirdikleri düşüncesi izler. Bürger'e göre, "sanatın özerkleşmesi 19.yüzyıl sonu, 20.yüzyıl başında estetizm ve sembolizmle zirveye ulaşır." (Bürger, 2003: 21).

Toplumbilime, sanat yapısıyla her türlü kutsallık niteliğini bozucu ilişkiyi yasaklayanlar artık dikkate alınmamaktadır. "Anlama Sanatı"nın başlangıç noktasına bir anlaşılma veya en azından bir açıklanamazlık savı yerleştiren Gadamer'i hatırlayalım: "Sanat yapısının her türlü açıklamadan alabildiğince kaçması ve kendisini kavramın özdeşliğine aktarmayı amaçlayanlar karşısında hiçbir zaman aşılamaayan bir direniş göstermesi nedeniyle kavrayışımız karşısında bir meydan okuma niteliği sunması, yorumbilim kuramının çıkış noktasıdır." (Bourdieu, 2020: 23)

Ancak sanat ve sanatçının özerkliğinin ilk akımı **Romantizm**'dir. Sanatçı artık istediği konuyu seçiyordu. Sanatçının bu özerkliği, kapitalist burjuva düzenine karşı bir ayaklanmaydı. Sanatçı atölyeden çıkıp, açık havada doğada başlayıp bitirdikleri resimleri yapmaya başladılar. Böylece doğanın her an bir değişim içinde olduğunu, günün farklı saatlerinde farklı renklere büründüğünü ve çimlerin yeşil renkte olduğunu anladılar. Bu Avrupa resminde çok büyük bir değişim yarattı. "1848'lere dek süren Romantizm, Avrupalıların duygu ve düşüncelerini köklü olarak değiştiren bir akım olmuş, politikada, edebiyatta, müzikte ve görsel sanatlarda görülmüş, ama öncelikle resimde ortaya çıkmıştır." (Çakır, 2015: 335). Doğadaki gerçeklikler artık sanatçının tuvaline yansıyor. Böylece gerçekçi akımı ortaya çıkıyordu.

İlk endüstri kentlerinin oluşması, işçi kitlelerinin artması ve fabrikalar etrafında bu kalabalıkların toplanması, 19.yüzyılın ilk çeyreğinde sanatçıların toplumsal konuları da işlemesini sağlamıştır.

Ancak kapitalizmin gelişmesi “sanat için sanat” söylemini etkisiz bırakmış; yeni bir fabrika, tren istasyonu, okul, müze yaptırmak isteyen iş adamı veya kent kurulu, sanatçıdan para karşılığı sanat istemeye başlamıştır. “Marksist bakış açısına göre modernist sanat, ortak bir Avrupalı kimliğin yitiminden, kapitalizmin yarattığı yabancılaşmadan ve sürekli endüstriyel ivmeden gelişmiştir (Childs, 2010: 52). Tiyatrolar, gösteriyi daha çok sergileyen Barok tarzında yapılırken, bakanlık binalarına görkemi ile saygınlık sağlayan İtalyan Rönesansı tarzı uygun görülüyordu (Gombrich, 1980: 396).

Paris sanatın merkeziydi. Bütün dünyanın gözü kulağı Paris'teydi. Büyük ustalarla çalışmak isteyenler Montmartre kahvelerine akın ediyordu. Kahveler toplumsal ve sanatsal buluşma alanlarıydı. Yeni sanat kuramları bu kahvelerde tartışılıyordu.

Akademide hala, saygın resim yapıtlarının saygın insanları betimlemeleri gerektiği düşüncesi vardı. Birçok ressam bu baskıdan usanmıştı. Eugène Delacroix (1798-1863) Arap dünyasının parlak renklerini ve romantik süslerini incelemek üzere Kuzey Afrika'ya gitti. Gustave Courbet (1819-1877) ise, 1855 yılında, bir barakada açtığı kişisel sergisine *Le réalisme*, adını vererek; sanatta **Gerçekçilik** döneminin başlangıcı oldu. Artık sadece doğanın öğrencisiydi ve o ne gösterirse onu resmedecekti (Gombrich, 1980: 400-402).

Fransa'da bir sonraki devrim Edouard Manet (1832-1883) ve arkadaşları tarafından başlatıldı. Onların devrimi renkler üzerineydi. Doğaya bakıldığında bütün nesnelerin renklerinin bir araya gelip erimesi ve bir bütün oluşturarak bizim onları görmemiz gerçeğidir. Bunu fark eden Manet, geleneksel yumuşak gölgeleme yöntemini bırakarak sanat dünyasında büyük bir kavgaya yol açmıştır. Akademi üyesi ressam, 1883 yılında Manet'nin resimlerini Salon'a kabul etmezler. Manet gibi resmi kabul edilmeyen birçok sanatçı, eserlerini ‘Reddedilenler Salonu’nda sergilemeye başlar. Böylece akademi ile bir grup sanatçı arasında uzun zaman sürecektir bir savaş başlamış oldu.

Sanat eleştirmeni Clement Greenberg, 1960 tarihli “Modernist Painting” (modernist resim) adlı makalesinde Kant'ı, eleştirinin araçlarını ilk eleştiren olduğu için ilk modernist ilan ederken; Manet'yi de farklı boyama tekniği ile tuvali açıklıkla sergilemesi nedeniyle resim sanatının ilk modernisti ilan etmiştir. Greenberg'e göre modernist resmi modernist yapan “kendi icraat ve yapıtları aracılığıyla kendine özgü etkileri belirleme görevini üstlenmesidir (Danto, 2014: 94). Sadece renklerin işlenişi ile değil, hayattaki devinimi de tuvaline yansıtan Manet'nin Longchamp at yarışlarındaki taş baskı tablosu bu açıdan da bir devrim niteliğindedir.

19.yüzyılın başlarında bulunan ve doğrudan taş üzerine yapılıp çoğaltılan bu yöntemde, Manet'nin at yarışı çizimi ilk bakıldığında bir karışıklıktan ibaret gibi gözükse de, o atların dört nala koşuşunu izleyiciye hissettirebilmekte ve o devinimi yansıtabilmektedir. Manet, resme hareketi kazandırmıştır.

Claude Monet (1840-1926), Manet'nin bu yeni tekniğine katılıp bu düşüncenin gelişmesi için çalıştı. Arkadaşlarını atölyeyi bırakmaya ve doğaya çıkmaya yönlendirdi. Bir kayığı atölyesi haline getirerek nehir manzarasının güneşin doğuşundan batışına kadar değişimini gözlemleyerek resmetti. Gün içinde ışığın değişiminin tuvale yansması, ışığı başlı başına resmin konusu haline getirdi. Işıkla beraber renkler de derinliği ve perspektifi vermekte başrol oynamaya başladılar. Rönesansın karanlık tonları ve çizgiselliği yerini ışık ve renklere bıraktı. Doğadaki ışık ve renklerin değişimini izleyen sanatçılar kendi izlenimlerini resmettiler. Kendi bakış açılarıyla gördükleri ve duydukları dünyayı tuvallerine yansıttılar. 1840'lı yıllarda boyanın metal tüplerle satın alınıp taşınabilir olması, ressamların doğaya çıkıp çalışmasını kolaylaştırmıştır.

Elbette Manet gibi, Monet de Salon'a kabul edilmemiştir. 1874'te Monet ve arkadaşları, bir fotoğrafçının atölyesinde Salon sergisine alternatif sergi düzenlemişlerdir. Sergiyi görmeye gelen eleştirmenlerden biri, Monet'nin bir limanın sabah sisleri arasından görünen "İzlenim: Gündoğumu" isimli bu tablosunun adını gülünç bularak alaya almıştır. Eleştirmenin bu eleştirisi kısa sürede unutulmuş ama Monet ve arkadaşları **İzlenimciler** olarak anılmaya başlanmışlardır. Işığı renklerle ayarlayıp resimde renk sistemi kurmuştur İzlenimciler. Her şeyi renkle tasvir etmişlerdir. Renk en büyük araçları olmuştur. Bir bakıma renk doğaya feda edilmiştir.

1876 yılında önemli bir haftalık gazetede İzlenimciler ve açtıkları sergi ile ilgili şunlar yazılmaktadır:

"La Rue le Peletier bir yıkımlar sokağıdır. Operanın yanmasından sonra, işte size ikinci bir kıran daha! Durand-Ruel'de, resim sergisi olduğu ileri sürülen yeni bir sergi daha açıldı. İçeri giriyorum. Ürkümüş gözlerim korkunç şeylere katlanmak zorunda. Aralarında bir de kadın bulunan beş ya da altı delimsi, yapıtlarını sergilemek için bir araya gelmişler. Bu ürünler karşısında gülmekten katılanları gördüm. Ama ya ben, ben onları görünce içim kan ağladı. Bu sözde sanatçılar kendilerini devrimci, 'İzlenimci' olarak tanımlıyorlar. Bir tuval parçası alıyorlar, bir de boya ve fırça, tuvale rastgele birkaç renk lekesi atıyorlar, ortaya çıkan şeye de imzalarını basıyorlar. Tımarhanede delileri, elmas bulduklarını sanarak yoldan taş toplarken gördüğümüz zamanki üzünlüğü duyuyor burada insan." (akt. Gombrich, 1980: 410).

Böylesi geleneksel çizginin dışında çalışmalar yapan sanatçılar ve yarattıkları akımlar modern sanatın bugünkü durumunda olmasında önemli bir rol oynamışlardır. Her zaman olduğu gibi normal çizginin dışındaki sanatçılar eleştiri oklarına hedef olmuş, aşağılanmış ve dışlanmışlardır. Ernst Fischer, ‘Sanatın Gerekliliği’ kitabında İzlenimciliği, “burjuva kapitalizminin 1871-1914 arasındaki uzun ‘kapalı dönemi’nde burjuva sanatının parlak bir doruğu, altın güzü, bereketli bir hasadı, sanatçının elindeki anlatım araçlarının sınırsız bir zenginleşmesiydi” (Fischer, 2018: 95) şeklinde betimler. İnsanın içe kapanıp dünyanın insansızlaşması gerçeğini yansıtırken; bir taraftan da İzlenimciliğin başarısını vurgular.

Modern sanatın bugünkü durumunda olmasının en önemli nedenlerinden bir diğeri de İzlenimci resmin doğduğu yıllarda şipşak fotoğraf çekiminin bulunmasıydı. İnsanlar artık portreleri için saatlerce aynı pozisyonda, kımıldamadan durmuyorlardı. Fotoğrafla beraber buna gerek kalmamıştı. Oysa eskiden toplumda belirli bir statüsü olan hemen hemen herkes bir kere portresini yaptırtıyordu. Ancak fotoğraf, portre resme göre daha gerçekçi bir benzerlik yakalıyordu ve çok daha ucuzdu. Resim sanatının bu alandan çıkması, onu başka alanlara yöneltti. Sanatın kendine başka alanlar bulması modern sanatın bugüne gelmesinde önemli bir etken oldu. Fotoğrafın icadı sadece portre ressamlığını değil, zaman geçtikçe tarihi belgelemek için yapılan yaşam ressamlığını da yok etti.

19.yüzyılın sonuna doğru sanat sanayileşmeye başlar. Çünkü biricik sanat eseri baskı teknikleri ile yüksek miktarlarda çoğaltılır. Reprodüksiyon, sanat eserinin aurasını kaybetmesine neden olur. Sanat eseri artık sadece müzede görülebilecek bir şey değildir. Herhangi bir evin duvarında da görülebilir. Mekanik reprodüksiyonun babası Goupil’dir. Goupil 1829’da bir baskı atölyesi açar. Tasarısı resim ve heykellerin belli tekniklerle çoğaltılması ve pazarlanmasıdır. 1870’lere gelindiğinde bu atölye büyük bir endüstri ve uluslararası bir galeri ağına dönüşür (Baudelaire, 2014: 71). Önemli sanat eserlerinin reprodüksiyonları artık orjinaline ulaşamayan herkesin evindedir. Yüksek tirajlı gazeteler, ünlü ressamların meşhur eserlerinin reprodüksiyonlarına sayfalarında yer vermeye başlamıştır. Artık sanat sadece burjuvazi için değil kitleler için de vardır.

İzlenimcilik sonrası 20.yüzyıl başında, özellikle Fransa ve Almanya’da başlayan **Dışavurumculuk**, Norbert Lynton’ın dediği gibi, “İnsana özgü her eylem bir dışavurumdur; sanat da bir bütün olarak dışavurumcudur” (Antmen, 2014: 33) savı ile ortaya çıkmıştır. Nietzsche’nin yaratıcılık için eski olan her şeyi öncelikle yok etmek, yıkmak gerekir düşüncesi Alman dışavurumcuları etkilemiştir. Doğadaki canlı renkleri doğada oldukları renkler dışında ve içlerinden geldiği gibi serbest fırça darbeleri ile resmetmişlerdir. Doğada olduğu gibi görüntüsüne bağlı kalmadan tuvale yansıtmışlardır.

20.yüzyılın başında ortaya çıkan Kübizm'in öncesi **Empresyonizm** ise 1870'lerde ortaya çıktığında birçok sanatçı tarafından reddedilmiş, ardından kısa bir süre sonra çok sayıda sanatçı tarafından benimsenmiş ve egemen akım olmuştur. Rönesans'tan beri süregelen Natürallizm'in sonu 19.yüzyılda Empresyonizm ile gelir. "Empresyonizm göz-duyarlılığına dayanan duyumcu bir sanattı. Nesneleri, kavramlarından sıyrarak anlık bir görüntü, bir izlenim olarak sanata yansıtıyordu (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1979: 22).

1.1.3 Modernleşme Sürecinde Sanatsal Alanda Yoğunlaşan Tartışmalar: Sanat, Sanatçı, Eser, Sanatsal Etik, Sanatın İşlevi

İlkçağlardan beri estetik ve güzellik, sanatın vazgeçilmeziydi. Güzel olmayan şeyin sanat olması imkansızdı. Marcuse için sanatta estetiğin yadsınması sorumluluktan vazgeçtiştir (Marcuse, 1997:48). "Modern dönemde sanat yapmak daha önceki sanatçı kuşaklarının yaptıklarına karşı çıkmak anlamına geldi" demiştir Groys (akt. Alioğlu ve Bayrak, 2019: 83). Modernizm ile sanat kuramla yakın ilişki kurmaya başlamıştır. Bu durumu Arnold Gehlen şöyle açıklamaktadır:

"(...) sanatın 'açıklanma ihtiyacı' (Kommentarbedürftigkeit), modern sanatın 'zor', geniş çaplı halk kitleleri için erişilmez oluşuyla açıklanıyordu. Bu bakış açısına göre kuram propaganda olarak, daha doğrusu reklam olarak iş görür: Kuramcı sanat yapıtı üretildikten sonra ortaya çıkar ve bu sanat yapıtını şaşkın ve kuşkucu izleyici kitlesine açıklar. Bildiğimiz üzere birçok sanatçı, sanatının kuramsal yorumuyla ilgili olarak karmaşık duygular içindedir. Kuramcıya eserlerini tanıttığı ve meşrulaştırdığı için minnet duyar, ama sanatlarının kamuoyuna sıklıkla fazlasıyla dar, dogmatik, hatta göz korkutucu görünen belli kuramsal bakış açısıyla sunulmasından rahatsızlık duyar. Sanatçılar daha geniş bir izleyici kitlesi arar, ama kuramsal bilgiye sahip izleyicilerin sayısı epey azdır; aslına bakılırsa çağdaş sanatın izleyici kitlesinden de küçüktür. Dolayısıyla kuramsal söylem kendisini reklamın amacına ulaşmayan bir biçimi olarak gösterir: İzleyici kitlesini genişletmek yerine daraltır." (akt. Alioğlu ve Bayrak, 2019: 82)

Herbert Marcuse 'Estetik Boyut' kitabında sanatın estetik biçimi kaybettiği zaman olgusalıya yenik düştüğünü söyler (Marcus, 1997: 46).

"Estetik biçimin terkedilişi pekala içinde öznelere ve nesnelerin parçalandıkları, atomize edildikleri, sözcüklerinden ve imgelerinden yoksun bırakıldıkları bir toplumun en dolaysız, en doğrudan aynasını sağlayabilse de, estetik yüceltmenin reddedilişi böyle yapıtları 'karşı-sanatları' olmayı istedikleri toplumun kendisinin bölük pörçük parçalarına çevirir. Karşı-sanat daha başından kendini yenilgiye uğratar." "

Baudelaire için sanat bir ‘anı’dır, ‘bellek’tir. Kendinden önceki estetik ve güzele dair bir hatırlatma ve bellek geliştirmektir (Foster, 2017: 90). Müzelerde bu güzel ve estetik sanat eserlerinin bir araya gelip sergilenmesini sağlayan, mimardır. Baudelaire’in yaşadığı dönemden kırk yıl kadar ileri baktığımızda, müzeye bakışın değiştiğine şahit oluruz. Alman eleştirmen Adorno’nun dediği gibi müze sanat eserlerinin aile mezarlıkları gibi görülmektedir artık. Oysa 19.yüzyıl müzelerin dönemi olmuştur. Hatta “güzele görünebilir form veren”, “boyama sanatını profesyonel olarak şekillendiren” kişi olarak tanımlanan sanatçıların, hala dominant oldukları bir dönemdir (Siegel, 2000: Xvi).

Baudelaire sanatçıyı şöyle tanımlar;

“Sanatçı kent yaşamının sıradan konuları üzerinde yoğunlaşabilen, bunların gelip geçici özelliklerini kavrayabilen, ama yine de bu kısa anın içinden sonsuzluğa ilişkin taşıdığı bütün işaretleri çıkarıp alabilen biridir. Başarılı modern sanatçı, ‘günümüzün anlık, gelip geçici güzellik biçimlerinden’ evrensel ve sonsuz olanı bulup çıkarabilen, ‘hayat şarabının acı ya da baş döndürücü rayhasını imbikten geçirerek damıtabilen’ sanatçıydı” (akt. Harvey, 2012: 34).

Modern sanatçının insanlığın özünü tanımlamak gibi önemli ve yaratıcı olması gereken bir görevi vardı. Sanatçı artık bir bakıma bu önemli görevi yüklenmiş bir kahramandır. Özellikle 19.yüzyılın ilk yarısında sanatçılara özel siparişler veren sanat koruyucusu, kendisi için özel yapılan bu tabloları evine asarak statüsünü sergiliyor ve aristokrat gücünü pekiştirmiş oluyordu. Yani sanat nesnesi bir bakıma statü simgesi oluyordu. Günümüzde hala varlıklı insanlar, sanat koleksiyonerliği yaparak bunu hem bir yatırım hem de statü aracı olarak görmektedirler. Ancak sanat koruyucusunun siparişini sanatçı, kendi özgürlüğünün kısıtlanması olarak görmüyordu. Çünkü yine de istenilen tabloyu kendine özgü eğilimlerle ve anlayışla çizmiş oluyordu. Sanatçı gelenekleri yansıtan tablolarla, toplumu bilgilendiren konularla ve kurumlar için verdiği eserlerle kendini topluma karşı sorumlu hissediyordu. Fischer’in dediği gibi, “Çağının düşünceleri ve yaşantılarıyla dolu olan bir sanatçı gerçekliği dile getirmekle yetinmez, ona biçim verme amacını da güder.” (2018: 64). Dönemin sanatçısı tam da bunu başarmak için uğraşıyordu. Kendi yaratıcılığını kullanarak gerçekliği dile getirirken ona kendi bakış açısıyla şekil ve anlam yüklüyordu. Bu da onun yaratıcılığının bir ölçüsüydü.

Sanatçının eserinin ise Salon sergilerine kabul edilmesi veya edilmemesi önemliydi. Sergileme olayının başlangıcını oluşturan Salon’lar, sanatçıların eserlerini sergileyip alıcı bulabilecekleri yegane ortamlardı. Bir eserin para karşılığında satın alınması izleyicilerin alaycı kahkahaları karşısında sanatın zaferiydi ve kahkahaları ile eser ve sanatçı ile dalga geçmeye

çalışan izleyiciye en iyi cevaptı. Örneğin 1905 sergisinde Matisse'in 'Şapkalı Kadın' tablosunu, aslında Matisse'in resim yapmayı bilmediğini düşünen Amerikalı koleksiyoner Leo Stein'in alması çok önemlidir. Matisse'in kendine özgüvenini geri kazandırır. Diğer Fovistler gibi renkleri fazlasıyla kullanması, izleyici ve eleştirmenlerin tepkisini çekmiştir. Koleksiyoner Leo Stein ise "Göz kamaştırıcı ve etkileyici, ama gördüğüm en berbat boya sürme biçimi" demiştir (Danto, 2013: 34). Çünkü fırça darbeleri savruktur. Bir koleksiyonerden kabul görmek sanatçı için çok önemlidir.

Bir diğer önem teşkil eden sergileme alanı ise Salonlardan çok sonra ortaya çıkan Paris Dünya Fuarı'dır. Ancak eserleri ile çığır açan birçok sanatçı bu fuara kabul edilmemiştir. Fransız ressam Gustave Courbet de kabul görmeyen sanatçılardan biridir ve kendi sergisini, eğilimi içinde olduğu Gerçekçilik akımından yola çıkarak 'Gerçekçilik Pavyonu'nda sergileyerek akademik otoriteye başkaldırmıştır. Courbet 1850 yılında Gerçekçilik manifestosunu yazmış ve gündelik yaşamı, çağın düşüncelerini resimlerine yansıtmak istediğini belirterek "yaşayan sanat" yapmak istediğini söylemiştir. Bu eğilimi ile Paris Dünya Fuarı'ndan ret alan sanatçı, bağımsız tavrı ile akademiye savaş açmış ve bağımsız sanatçıları ateşlemiştir. Artık akademi ve sanatçı arasında uzun yıllar sürecek bir savaş vardır (Antmen, 2014: 12-13).

Modern heykelin başlangıç noktası sayılan Rodin'in dünyaca ünlü heykeli Balzac da, Paris Dünya Fuarı'ndan ret alanlar arasındadır. Rodin'in ölümünden sonra 1939 yılında Raspail Bulvarı'na yerleştirilen heykel 19.yüzyılın en aykırı kamusal heykeli olarak nitelendirilmiştir (Antmen, 2014: 15).

Zaman içinde toplumsal olaylarla beraber içine kapanması, toplumdan kopuşu, kendi uçarılığı ile "sanat sanat içindir" diyerek üretmesi sanatçının hem kendi durumunu hem de toplumsal durumunu değiştirdi. Balzac'a göre sanatçı, kafasına göre yaşayan, kurallara uymayan, parasız olmasına rağmen zenginmişçesine davranan ve büyük yaratıcılıklar içinde olan kişidir (Çakır, 2015: 64). Sanatçı kendi yaratıcılığı ile halkın anlayamadığı bir sanat üretmeye başlamıştı sanatçı. Modernist sanat Benjamin'in dediği gibi 'gizemli sanat'tır. Sanat artık sadece kendine hizmet ediyordu. Bu sanat anlayışındaki sanatçılar, popüler kültürü aşağı gören, bireyci, topluma yukarıdan bakan hatta küstah olarak görülüyordu. Sanatçılar saç ve sakal uzatıyorlar, kadifeden ya da fitilli kumaştan giysilerle geziyorlar, geniş kenarlı şapka kullanıp uçar boyun bağı takıyorlardı ve genellikle "saygıdeğer" geleneklere saygısızlık belirtiyorlardı (Gombrich, 1972: 397). Halk ile sanatçı birbirinden uzaklaşmıştı. Sanatçı halka göre anlamlandıramayacak işler yapan ve bu işler için uçuk paralar isteyen biriydi. Sanatçı eskisi gibi tablo satın alan kişinin beğenisini doyurmak zorunda görmüyordu kendini.

Modernizm, sanatçıyı toplumsal hayattan uzaklaştırarak, modern hayatın getirdiği basitliklerden de uzaklaşmasını sağladı. Modern sanatın, modernist toplumla hiçbir bağı kalmamıştı. Dolayısıyla toplumsal ilişki içinde olmayan sanat ve sanatçı güç kaybetmeye başladı.

Sanatçının bu anlayışı, ilerleyen kapitalizm ile değişmeye başladı. Çünkü ‘bireysel yaratıcılığım’ diyen sanatçı, eserlerini satamaz duruma gelmiş, popülerliğini yitirir olmuştu. Bu sanatçı özgürdü ama açtı. Böylece, halkın isteklerini karşılayacak moda alışkanlıklarda ürünler yapan sanatçı ile sanatından taviz vermeyen sanatçı arasında bir uçurum oluşmuştu. Sanayi devrimi ile fabrikasyon üretim, el sanatlarındaki gerileme, ucuz reproduksiyonların ‘sanat’ diye öne sürülmesi halkta beğeni gerilemesine yol açmıştır (Gombrich, 1972: 397). Artık sanat herkes içindi yani popülerdi. Benjamin’in Pasajlar kitabında “hakiki” sanat eseri ile ilgili belirttiği, ‘hakiki sanat yapıtının biriciklik değeri, temelini, özgün ve ilk kullanım değerine de kaynaklık etmiş olan kutsal törende bulur’ düşüncesi artık tarih olmuştur (Benjamin, 2011: 58). Sanat değerinin biricikliği artık yoktur. Bir değil pek çoktur artık sanat. Herkesin evinde, iş yerinde duvarları süslemektedir. Sanat ticarileşmiştir.

“1830’larda Saint Simon sanayici ve bilim adamlarına şöyle hitap eder: ‘Sizin avangardınız biz sanatçılar olacağız. Çünkü en ani ve en hızlı etki eden güç, sanatın gücüdür. [...] İnsanların hayal gücüne ve duygularına seslendiğimiz için, her zaman en kuvvetli ve en kararlı etkiyi biz yaratırız” (akt. Artun, 2013: 20).

Saint Simon’un bu açıklaması öncesinde sanata dahil olmamış ‘Avangard’, Simon sayesinde sanatın içine girmiştir. Bu açıklamanın diğer bir önemi ise, özellikle paranın gücünü elinde bulunduran sanayicilere, bir bakıma Simon’un kafa tutmasıdır. Sanatçının ayrıcalıklı ve üstün durumunun altını çizen bu hitap, bir bakıma sanayicilere ve bilim insanlarına sanatçının kendini üstün görerek yukarıdan bakışıdır. Sanatçı kendine güvenmekte, sanatına güvenmekte, yaptığı işin bir sanayici veya bilim adamının işi kadar hatta belki de daha da önemli olduğunu düşünmektedir.

İtalya’nın bir dönem faşist lideri Mussolini bile modern sanatı bastırmamış, serbest bırakmış ve hatta gerektiğinde propaganda aracı olarak kullanmıştır. Sanatın bir lider tarafından propaganda amaçlı kullanılması, sanatın toplumu etkilemedeki gücünü anlamamızı sağlar. Bu da sanatçının işinin toplumları etkilemede ne kadar önemli olduğunu göstermektedir.

Arthur Danto, “Modernizm, sanat tarihinin sanatın sonundan önceki son çağıdır, sanatçı ve düşünürlerin sanatın felsefi hakikatini netlikle tanımlamaya çabaladığı çağdır” der (Danto, 2014: 53). Sonrasında postmodernizmle gelen avangardda sanatçı yaratıcılığını popüler kültürle bir araya getirmiştir. Böylece sanat halka daha da yaklaşmıştır. Ancak burada

bahsettiğimiz yaratıcılık, sanatçıda var olan sanatsal yaratıcılık değildir. Bir fikir yaratmaktan ibarettir. Çünkü hazır nesnelerin ortaya çıkması ile, sanatçı fikir üreten kişi olmuştur. Sanatçı eskiden sahip olduğu sanatsal meziyetlerini kaybetmiş, estetik tanımaz olmuştur. Eski sanatsal yaratıcı, estetik ve güzelin peşinde olan sanatçı ölmüş; fikir üreten ve bu fikri ortaya koyarken kendisi sanatsal bir yetenek göstermeyen, hazır üretilmiş bir materyali sanat diyerek ortaya koyan bir fikir babası doğmuştur. Sanat böylece biricikliğini, sanatçı da yaratıcı ayrıcalığını kaybetmiştir. Ortaya koyduğu fikir, sanatçı “bu sanattır” dediği için sanat olmuştur. İzleyici bunu anlar veya anlamaz. Sanatçı bu nokta ile ilgilenmez.

Arthur Danto’ya göre sanatta modernizmin sonunu getiren de, “ben neden bir sanat yapıtım” sorusunu kendine sormasıydı. Çünkü artık sanat yapıtı herhangi bir şey gibi gözükebilir ve bunun bir sınırlaması yoktur. Sanata modern tanımını kazandıran Kant, sanatın esas amacının ve yüklediği anlamın tamamıyla kendisi olduğunu söyler; estetiği etikten ve mantıktan ayırır (Artun, 2013: 23). Güzel sanatların genel geçer kuralı olan ‘sanat estetik olandır, güzel olandır’ savı yıkılmıştır. Sanat eseri her şekilde olabilirdi artık, öyle ki inşaat alanındaki bir kepçe kumu alıp müzenin bir köşesine döktüğünüzde o da sanat kabul edilir durumdaydı. Danto’ya göre resmin yüzeyi, biçimi gibi öğelerle de ilgilenen modernizm fazla yerel ve materyalist kalıyordu. Modernist resim ancak şunu sorabilirdi: “Bende olup da diğer sanat türlerinde olamayacak olan nedir?” (Danto, 2014: 38).

Gelişen iletişim teknolojileri ile uluslararasılaşan modern sanatla akla gelen sanatın doğum yeri olan Avrupa yani Batı sanatıydı. Modern sanatın doğasında olan global özellik, etnik ve üçüncü dünya ülkelerinin sanatını kapsamıyordu hatta anti-tezi gibiydi. Modern sanat denilince akla Batı sanatı geliyor ve hatta sanki aralarında görünmez bir sınır varmışçasına modernizm, Batı sanatını etnik ve popüler kültürden koruyordu. Pakistan Karaçi doğumlu sanatçı ve küratör Rasheed Araeen, modernizmin dönüşüm nedenini en iyi anlatan sanatçılardan biridir; “ilk başta modernizm dünyanın her yerindeki bütün insanlar içindi. Sonra diğerleri pastadan kendi paylarını almak istediler. Böylece modernizm postmodernizm oldu: artık ‘Batı’ kültürü ve ‘diğer’ kültürler vardı aynı ‘çağdaş’ alanda. Özellikle görsel sanatlarda artarak devam eden Batı monopollüğü, modernizmdeki global etkileri inkar etmek ve engellemek için çabalamıştır.” (Araeen, 2007: 153) Avangard oluşumlarla beraber popüler kültür -ki bu baskıcı Batı kültürüdür- modernizmin içine işlemeye, onun eski halini köhne bırakmaya başlamıştır. Dolayısıyla hem sanat, hem sanatın sosyolojik durumu, sanatçı ve bütün bunların ekonomik durumu değişime uğramıştır.

1.2 AVANGARDDAN GÜNÜMÜZE SANATSAL ALANDA YAŞANAN SÜREÇLER VE TARTIŞMALAR

Avangard sanattan itibaren insanların hayatlarının dış etkenlerle hızla değişmesi, sanatta da farklı süreçleri ve bu süreçlere bağlı tartışmaları beraberinde getirmiştir. Sanat her zaman hayatın içinde devingenlik geçiriyordu.

Marshall Berman, ‘Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor’ kitabında “20.yüzyılda ne oldu 19.yüzyılın modernizmine?” diye sorar. Berman, 20.yüzyılı yaratıcılık açısından en parlak dönem olarak görür. Berman’a göre 20. yüzyılda bilimin ve teknolojinin gelişmesi ile bugüne kadar olmayan, en yüksek nitelikte ve yaratıcılıkta düşünceler, yapıtlar üremiştir. “20.yüzyıl dünya tarihinin yaratıcılık açısından en parlak dönemi olarak nitelenebilir rahatlıkla” der (Berman, 2010: 39).

Suzi Gablik “*Has Modernism Failed?*” (Modernizm Başarısız Mı Oldu?) başlıklı kitabında, bir şeyi sanat olarak belirlediğinizde yeniliğin mümkün olmadığını söyler. Modernizmin de yerini postmoderne bırakması, sanatın modern alan içindeki limitlerinin gerçekleşmesi ve kendini artık tekrar etmeye başlamış olmasıydı (Gablik, 1995: 11). Ancak bu durum da eleştirmen Harold Rosenberg’in tanımlaması ile “kaygılı nesne”yi [Anxious Object] doğurdu. İzleyicinin karşısında duran nesnenin sanat eseri mi değil mi olduğuna kanaat getiremediği durumu anlatan bir tanımlamaydı bu Gablik’e göre. İzleyicinin karşısındaki nesnenin sanat olup olmadığına kanaat getirememesi, neye kime göre sanat olduğunu veya olmadığını bilememesi izleyicide bir kaygı ve sıkılmışlık doğurabilirdi. Hatta Jasper John’un boyanmış bir kahve tenekesi içindeki fırçalardan oluşan çalışmasını örnek gösterir. “Bunun özellikle yapılmış bir heykel ve sanat eseri olduğunu nasıl anlayabiliriz, oysa belki de sadece bir teneke kutusu içine koyulmuş birinin fırçaları”dır (Gablik, 1995: 36). İlk bakışta Duchamp’ın hazır nesnelerini hatırlatsa da yakından bakıldığında özellikle boyanmış bronzdan yapılmış, ressamın kendi eşyalarına bakarak yaptığı bir heykelcik olduğu fark edilir. 1960 yılındaki bu çalışma aslında sanatın hazır nesnelere gidişinin ön sinyali olarak görülebilir.

1.2.1 Avangard Oluşumların Yeni Çehresi

Peter Bürger ‘Avangard Kuramı’ kitabında avangardist yönelimi şu teziyle açıklar (Bürger, 2019: 60)

“Tarihsel avangard hareketleriyle birlikte, toplumsal bir alt-sistem olarak sanat, özeleştirici evresine girmiştir. Avrupa avangardı içerisindeki en radikal hareket olan Dadaizm, artık kendisinden

önceki sanat ekollerini değil, bir kurum olarak sanatı ve sanatın gelişiminin burjuva toplumunda izlediği seyri eleştirir. Burada 'kurum olarak sanat' mefhumuyla, sanat içerisindeki üretici ve dağıtıcı aygıtın yanı sıra, sanatla ilgili olarak belli bir zamanda hakim olan ve eserlerin algılanışını önemli ölçüde belirleyen fikirler kastedilmektedir. Avangard ikisine de karşı çıkar- hem sanat eserinin bağımlı olduğu dağıtım aygıtına, hem de sanatın burjuva toplumunda özerklik kavramıyla tarif edilen statüsüne. (...) Sanatı hayat pratiğiyle yeniden bütünleştirme amacıyla olan avangardist karşı çıkış, özerklik ile etkisizlik arasındaki bağlantıyı gözler önüne serer."

1914 yılında Birinci Dünya Savaşı patlak verdiğinde, uluslararası modern hareket gruplarına üye olanlar Milano, Münih, Moskova, Berlin, Viyana, Prag, Londra'da bulunuyorlardı. Fütüristler İtalya ve Rusya'da, Ekspresyonistler Almanya'da toplanmışlardı. Savaş yıllarına denk gelen 1914-1918 arasında, Zürih, Paris, Berlin ve New York'ta Dada hareketi, Rusya'da da Konstrüktivizm ve Suprematizm hareketleri ortaya çıkmıştır (Harrison, 1997: 10).

Ekspresyonist sanat görsel hareketlerle duyguları ve duygusal yüklenmiş mesajları aktarmaya çalışan bir sanat olmuş, özellikle Orta Avrupa'da Almanya'da 20.yüzyılda birçok sanat bu akım altında adlandırılmıştır. Ekspresyonizm 1911 yılında Berlin'deki bir sergi sırasında kendiliğinden ortaya çıkan bir isim olmuştur. Ancak diğer akımlar gibi bir harekete dönüşmemiş ve kendini ekspresyonistler olarak adlandıran bir grup ortaya çıkmamıştır (Lynton, 1997: 30).

Çağdaş sanat, kültür endüstrisi içinde herhalde en özgür, dinamik, limitleri olmayandır diyebiliriz. Heykel, performans, dijital medya, tuval fark etmeksizin hiçbir alanda tolere edilmeyecek konuları ele alıp işleyen torpilli bir alan. Bu kadar kutuplara gidip gelmesi, istediği alana konu olarak el atabilmesinin yanında, hala algı olarak seçkin kesimin sanatı ve sanatsal aktivitesi olarak görülmektedir. Akımlarla beraber evrilmiş, popüler kültür ve avangarttan da nasibini almıştır çağdaş sanat. Sınırları daha da zorlamış olmasına rağmen yine de seçkin kalmıştır.

Avangard ve kitsch de Avrupa'da doğmuştur ancak Clement gibi birçok sanat teorisyenine göre birbirinin zıttıdır. Avangard sanat da isyandır. Yeni bir tarihsel ve toplumsal eleştiridir, bir bilincin göstergesidir. Ancak kitsch ucuzdur. Avangard sanat yaratırken; kitsch taklit eder yani sahtedir. Avangard sanat izleyicisini düşündürür; kitsch sentetiktir ve izleyicisinden düşüncesini değil parasını talep eder. Çünkü kitsch kitle kültürünün tüketimidir. Terimin kendisi, 19.yüzyılın sonlarına doğru aristokrasinin elitist kültürüne özenen Münih

burjuvazisinin zevksizliğini tanımlamak üzere kullanılmaya başlanmıştır (Artun, 2015: 41). Endüstrileşme ile köylülerin topraklarını bırakıp şehirlere fabrika etraflarına yerleşmeleri ve kitle kültürünü tüketmeye başlamaları ‘kitsch’i doğurmuştur. Greenberg, kitschin, Batı endüstriyalizminin başka bir kitlesel ürünü olarak, bir sömürgeci diğerine turlayıp yerli kültürleri kovacağını ve böylece dünyanın ilk evrensel kültürü haline geleceğini öngörür (Greenberg, 1989: 12). Bir bakıma öngörüsü gerçekleşmiş ve yeniden üretim tekniği ile kitlesel tüketim kültürüne giren sanat, kendi doğasından alanından kopararak her seferinde yeniden üretilerek bütün dünyaya yayılmış ve kitlesel varlık haline gelmiştir. Bir defaya mahsus varlığı yani biricikliği, kitle kültürünün hizmetine girmesi ile yok olmuş ve kitsch bir evrensel kültür halini almıştır.

Tomaš Kulka “Kitsch ve Sanat” metninde, kitsch’in üç koşulunu sıralamıştır (akt. Alioğlu ve Bayrak, 2019: 96) :

1. Duygusal yoğunluğu olan nesneleri ya da temaları tasvir etmek.
2. Tasvir edilen nesnelerin ya da temaların çaba sarf etmeden ayırt edilebilir olması.
3. Tasvir edilen nesne ya da temaların çağrışımları temel düzeyde zenginleştirmemesi.

Avangard sanat kendini özerk sanır, ama değildir. Burjuvadan kopuk olduğunu sanır ama aslında çok güçlü bir şekilde yönetici sınıfın elit tabakası tarafından beslenir. İplerin bir ucu avangard sanattayken, diğer uçları para, kültür, medya ve eğlencededir. Avangard sanat bundan rahatsız olmaz, çünkü var olmak için bunlara muhtaçtır. Kendi özerkliğine aldandığı nokta ise bir iki ipin kesilmesiyle bir süre için özgür olduğunu düşünmesidir (Greenberg, 1989: 8).

Avangard bir akımdan ziyade bir üsluptur. Sanatta bir başkaldırı üslubudur bir bakıma, estetiği asla umursamaz. Sanat ürünü kendisi için vardır ve başka bir şeyi temsil etmekle uğraşmaz. Herkes istediği gibi algılayıp yorumlayabilir, avangard bunu umursamaz.

Poggioli avangard sanat için şöyle der; “Avangard, modanın etkisi altında, o bir zamanlar çok küçümsemiş olduğu popülerliğe ulaşmaya mahkumdur- bu ise onun sonunun başlangıcıdır” (Harvey, 2012: 35). Habermas da avangardın özgürleştirmediğini düşünür. Sanatta yapılan, gereksiz ve anlamı olmayan bir denemedir. Ona göre avangard sanatın formunun bozulması ve geriye kalan şeydir (Foster, 2009: 42).

Avangard popülerleşip popüler kültüre ne kadar yaklaşırsa da toplumsal sınırlamaları kaldıramamıştır. Çünkü doğası gereği altın bağ ile bağlı olduğu elitist bir kesim vardır. 1950’lerin sonunda Londra’da orta çıkan **Pop Sanat** alt ve üst sanat arasındaki, Minimalizm ise güzel sanatlarla endüstriyel üretim süreci arasındaki uçurumu aşmayı hedefliyordu” (Danto, 2016: 15). Popüler sanat için uygun bir isim olarak ortaya çıkan pop sanatın gerçek ilk eseri olarak kabul edilen çalışma Richard Hamilton’ın kolaj çalışmasıdır. ‘Bu Yarındır’ [This Is Tomorrow] adlı sergi için hazırladığı kolaj, 1956 yılında Whitechapel Sanat Galerisi’nde sergilenmiştir (Lucie-Smith, 1997: 225). Pop sanat ‘verili’ [given] üzerinde konumlandığı için, sanatçılar da tam olarak gerçekliğin tekrar üretimi üzerinde çalışmışlardır.

Kavramsal sanat ise bir fikir, bilgi sanatıydı. Sanatçının ve izleyicinin aklında eserin nasıl şekillendiği önemliydi ve bu izleyiciden mental odaklanma isteyen bir sanattı. Duchamp’ın yaptığı aslında tam da buydu. Onun yaptığı fikir sanatıydı. Kavramsal sanat yirminci yüzyılın en hızlı gelişen ve yayılan sanat akımı oldu.

“20.yüzyılda endüstri çağı toplumu bilinçlenerek her alanda varlığını duyurmaya başlayınca, sanata, toplum gerçeğini yansıtmak değil, bu gerçeğe yön vermek, toplum sorunlarını çözümlmek düşüyor” (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1979: 11). Sanatın bu yeni dünyaya katkıda bulunabilmesi de ancak sanatta devrimle mümkün olabilirdi. Rönesans’tan beri süre gelen natüralizmin tamamen yıkılması ve 20.yüzyılın başlarında ortaya çıkan **Kübizm**, sanatta beklenen devrimdi. Artık sanat müzeden çıkıyor ve yaşamla bütünleşiyordu. Yeni yaratılan sanattan insanın çevresinde, yaşamının direk içinde olması bekleniyordu. Sanat eskisi gibi seyirlik değildi artık. Bu nedenle Kübizm sanatta bir dönüm noktasıydı. Kübizmin getirdiği bu soyut sanatla beraber, sanatçı doğada var olan biçimlere bağlı kalmaktan kurtulmuştur. Evrende var olmayan biçimler yaratmış, hayalinde tasarladığı biçimleri tuvale yansıtmıştır. Bu sanatçı için büyük bir özgürlüktür artık.

Çağdaş sanatın başlangıcında ona güç veren en önemli sanatçılardan Picasso ise **Kübizm**’in babası olarak sayılır. Kübizm’in temellerinde Cezanne’ın doğadaki nesneleri koni, silindir gibi algılayarak tuvale yansıtmaları yatmaktadır. 1904’te Emil Bernard’a yazdığı bir mektupta, Cézanne yer yüzündeki her şeyin küre, koni, silindire uygun olarak biçimlendiğini söyler (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1979: 33). Kübizm’de de eser bu şekilde biçimlenir, nesnelerin yapısı vardır. Paris’te 1908 yılı itibariyle gelişmeye başlayan akım, Fransa’nın ve hatta yüzyılın ilk yarısının en önemli sanat akımı olmuştur. Kübizm yeni bir resim dili yaratmış, resme farklı bir bakış açısı katmıştır. Resme ışıkla, renkle üç boyutluluk kazandırılmaya çalışılırken; Kübizm iki boyutluluğu vurgulamış ve bir nesneyi birçok açıdan göstererek resimde bugüne

kadar olmamış görsel bir devrim gerçekleştirmiştir. Delaunay'ın 1910-11 tarihli Eyfel Kulesi'ni anlatan ünlü yapıtı, Kübizm'in en şaşırtıcı kamusal simgesi olmuştur.

Kübizmle beraber resimdeki bu farklı bakış açısı yeni arayışları, farklı boyutları beraberinde getirmiştir. Picasso resimlerinde şablon harfler kullanmaya başlamış, resme boyayla beraber kum gibi farklı dokular eklemiştir. 1912-1914 yılları arasına tarihlenen bu dönemde, önce Picasso daha sonra Braque, resimlerine kumaş parçaları ve kağıtlar yapıştırmaya başlamışlardır. Böylece **Kolaj** ortaya çıkmıştır. Gazete, dergi gibi kitle kültürü basılı organlarının yaygınlaşması ve popülerleşmesi, bunların da resme dahil olmasını sağlamıştır. Picasso ve Braque, eserlerinde o dönem yaşanan önemli olayların, gelişmelerin haberlerini ve reklamları kesip eserlerine yapıştırarak sanatçının ilgisinin sadece sanattan ibaret olmadığını, aynı zamanda toplumsal bakış açısına da sahip olduğunu göstermişlerdir. Kumla başlayan ve daha toplumsal nesne olan gazete, dergi, kart gibi öğelerle gelişen kolajda, gündelik nesnelerin sanatın bir ögesi haline gelmesi bir çığır açmıştır. İlk kez, yıllardır kullanılan klasik sanat malzemelerinin ötesine geçilmiş, sanatın toplumsal yaşamdan kopmuşluğu bir ölçüde yok olmuş ve yaşam-sanat arasındaki çizgi erimiştir.

20.yüzyıl başları bir akımın bittiği başka akımın başladığı veya aynı anda birkaç akımın doğduğu ve devam ettiği bir dönem olmuştur. Büyük sanatçıların çevresinde toplanan gruplar kendilerine bir isim buluyorlardı ve bir akım başlatıyorlardı. Genelde bu gruplar kısa zamanda dağılıyorlardı. Sanatçılar bir gruptan diğer gruba geçiyor veya farklı grupların akımlarına kendilerini yakın hissedip birkaç gruba aynı anda dahil oluyorlardı. “1905'te ortaya çıkan Fovlar altı yıl sonra dağılıyorlar. 1910'da toplanan Fütüristler grubu 1914'de çözülüyordu” (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1979: 24)

İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti'nin ortaya çıkardığı akım Fütürizm, isminden de anlaşılacağı gibi 'gelecekti'. İtalya geçmişle bağlarını koparmalıydı ve sonrasında geleceği açıktı. Ama gelecekte bu akımla beraber ne olacağı tam olarak hiçbir zaman belli olmamıştır. Geçmişin yerine konacak şey belli değildir. 1909 tarihinde Fransa'nın Le Figaro gazetesinde Marinetti'nin yazdığı 'Fütürizm Manifestosu'nun yayınlanması ile resmi akım ilan edilmiştir. Marinetti İtalya'nın diğer Avrupa ülkelerinden geri kalmasına öfkeliydi, bu nedenle İtalya Fütürist olmalı ve geçmişle bağlarını koparıp geleceğe bakmalıdır. İlk önce kelimelere dökülen akım sonrasında sanatı etkilemiştir. Bu nedenle diğer akımlardan ayrışır. İtalyan milliyetçisi olan Marinetti daha sonrasında orduya katılır ve İtalya'nın faşist lideri Mussolini ile yakınlaşır. Fütürist akım, sanatta, çevreyi görsel ve görsel olmayan açılarıyla yakalamış ve bunu statik yerine dinamik olarak açıklamak için çabalamıştır. 1914-1918 savaşları Fütürizmin

sonunu getirmiştir. Ancak şöyle bir gerçek vardır ki, Fütürizm olmasaydı Kübizm modern sanatta bu kadar büyük bir rol oynayamazdı (Lynton, 1997: 102).

20.yüzyılın başlarında ortaya çıkan bir başka sanat akımı ise **Soyut Sanat**'tır. Bu akım 'Sanat sanat içindir' eğilimini benimseyerek akademiden kendini soyutlamıştır. Kandinsky, Maleviç, Mondrian bu akımla anılırlar ve soyut sanatı benimseyerek verdikleri eserler farklı teknik ve eğilimler içindedir. Bu nedenle soyut sanat içinde birçok biçimsel ve teknik farklılığı barındırmaktadır.

1920'li yılların başı Almanya ve Rusya'da çıkan iki akımın varlığı sanat dünyası için önemlidir. Rusya'da **Konstrüktivizm**, Almanya'da ise **Bauhaus Okulu** sanata bakış açıları, biçimsellikleri ve dünyanın tekrardan inşa edilmesi fikirleri konusunda aynı zemindeydiler. Sanatta tasarıma yönelmişler ve bu sanatın toplumsal olarak bir anlam ifade etmesi gerektiğine inanmışlardı. Rusya'da Konstrüktivistler toplumun yaşam alanlarını baştan inşa etme ve toplumsal ruha yönelik yaşam alanları oluşturmayı hedeflemişlerdi. Konstrüktivistlere göre, yaşamın içine dahil olmayan sanat ölü sanattı ve yeri müzelerin ilkçağ bölümleriydi. Bauhaus ise atölye-okul mantığında kurulan, toplumun gereksinimlerini karşılamak amacıyla sanatçı yetiştirmeyi hedefleyen ve endüstriyel tasarım üretimini amaçlamış bir yerdi. Soyut sanatın önde gelen isimlerinden Kandinsky de okulun ilk eğitimcileri arasındaydı.

Birinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından Rusya'da ise başka bir sanat akımı doğmuştur. **Kinetik Sanat** içinde hareketi barındıran akımdır. Hareketin kendisi ile ilgilenir. Kinetik sanatın ilk örnekleri arasında Gabo'nun 1920 yılında yaptığı Kinetik İnşaası kabul edilir. Motor gücü ile titreşen bir metal çubuktur bu. (Barrett, 1977: 215).

Bir okul resim sanatından objeyi tamamıyla kaldırırken ve yasaklarken; Duchamp'la başlayan okul objeyi sanatın merkezine koyuyordu. Objenin kendisini esas alırken, sanatta objenin temsilini yasaklıyor ve yok ediyordu. İki uç sanat anlayışı arasında da, modern sanat iyice dallanıp budaklanıyor ve geliyordu.

Dada akımının çıkışı ise, savaş nedeniyle İsviçre'de göçmen olan Alman bir şair olan Hugo Ball'un, Meierei adındaki Zürih'in bir kenar mahallesindeki sıradan bir barda, Cabaret Voltaire'i yapmasıyla ortaya çıkar. Cabaret Voltaire, genç sanatçıların gelip şiirlerini okuyacakları, dans edecekleri, resimlerini duvara asabilecekleri bir sanat merkezi ile gece kulübü arasında bir yer olarak hayata geçmişti. Şubat ayının başında başlayan Cabaret, Şubat ayının sonunda oldukça dolmaya ve ses getirmeye başlamıştı. Bu nedenle bir isme ihtiyaç duyuldu ve ortaya 'Dada' akımı çıktı (Ades, 1997: 110). Dadacılar her şeyi ters yüz ediyorlardı. Hiç beklenmedik şeyler yaparak halkın gözünü açıyor, onları bilinçlendirmeye çalışıyor, ama bir yandan da bir kesimi ciddi anlamda rahatsız ediyorlardı. Dada kendinden önceki akımları

değil, sanatın kendisini, bir kurum olarak sanatı ve sanatın izlediği seyri eleştiriyordu. Dada yıkıcıydı ve bu yıkıcılıktan sanat, dil, oyun hiçbir şey kurtulamıyordu. Dada akımına göre sanat insanı çarpmalıydı, şaşırtmalı ve düşündürmeliydi. Amaç sanatı yok etmek değil, hayat pratiğine dönüştürmekti. Müzelere hayran kalarak müze dolaşan insanlar Dada'ya göre değildi. Hayatın pratikliğinden uzak olan müze, burjuva toplumunda sanatın baskın özelliği olarak kalmıştı. Sanat hayatın içinde olmalı, sorgulamalıydı. Bu nedenle gündelik hayatta kullanılan ütü, sandalye, bisiklet, süpürge gibi eşyaları kendi auralarından koparıyorlar ve onlara yeni bir anlam kazandırarak, onları sanat eseri olarak sergiliyorlardı. Tabii bu anlayış sanat dünyasında büyük bir tartışmaya ve zıtlaşmalara neden olmuştur. Sanat eseri olarak öne sürdükleri bu “Ready-made” yani hazır nesneleri birçok kişi sanat olarak görmemiş ve birçok galeri sahibi de sergilemeyi kabul etmemiştir.

Bir pisuarı ters çevirerek ve bir küreğe yazı yazarak, bunları eser olarak sergileyen, hazır nesneleriyle meşhur olan Marcel Duchamp, kimine göre dahi kimine göre ise Picasso ve Matisse'i kıskanan biriydi. Çünkü Duchamp adını duyurmaya çalışırken, Picasso ve Matisse çoktan ünlü olmuşlardır. Eleştirmenlerin bir kısmına göre kıskançlığı Duchamp'ı, Picasso ve Matisse'in sanatsal değerlerini yok etmeye yöneltti. Fransız Devrimi sırasında ortaya çıkan estetik ve bunun kalite ile özdeşleşmesi, dolayısıyla bir eserin sanat olup olmamasına karar verdiren bir değer olması artık geçerli değildi. Duchamp, estetiği yok sayıyordu ve hazır nesneleri sanat eseri olarak ortaya koyarak Picasso ve Matisse gibi sanatçıların sanatını yok etmeye çalıştı diye eleştirilmiştir. Meşhur Mona Lisa'nın bir kartpostalının üzerine bıyık çizmiş ve onu çirkinleştirmişti. Amacı güzeli, estetiği yok etmektir. Duchamp bunu politik nedenlerle yaptığını, burjuvaziye bir saldırı olarak gördüğünü belirtiyordu. Ona ve birçok Dadaist'e göre Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasına neden olan burjuvaziydi ve burjuva yüzünden birçok Dadaist Amerika'ya kaçmak zorunda kalmıştı.

Danto kendine, sanat yapıtı olan ile sanat yapıtı olmayan arasındaki farkı sorar. Bunu sormasının nedeni de Andy Warhol'un süpermarketteki Brillo kutusuna benzeyen birebir aynı ölçüde aynı görünüşte Brillo Kutuları yapması ve bunları 1964 Nisan'ında Manhattan'ın doğusundaki 74. Cadde'deki Stable Gallery'deki olağandışı sergisinde sergilemesiydi (Danto, 2014: 60). Elbette birçok kişi Warhol'un bu yaptığının sanat olmadığını söylüyordu. Danto ise bunun bir sanat yapıtı olduğuna kanaat getirir. Çünkü sanat yapıtı herhangi bir şeye benzemek zorunda değildir, özel biçimi yoktur. Bugün de sanatta geline nokta, bir şeyin sanat olup olmaması kişiye göre değişmektedir. Gerçeklik sanatın temsil etmesi gereken şey iken, sanatın içine dahil olmuş; sanat eseri aslında temsil etmesi gereken şeyin kendisi oluvermiştir. Bu

durum sanat eserinin anlamını değiştirmiştir. Dolayısıyla “sanat nedir?” sorusuna bizi bu durum götürür.

Bu duruma en iyi örnek, meşhur İngiliz sanatçı Damien Hirst’ n bir galerinin vitrininde sergilediği enstalasyon çalışması olabilir. Galerinin  zel projeler başkanı Heidi Reitmaier, eseri “bu orijinal bir Damien Hirst” diye tanımlıyordu. Değerini ise “yüz binlerce dolar” olarak ifade ediyordu (Kuspit, 2018: 13-14). Kimse pahalı işleri ile tanınan Hirst’ n böylesi değerli bir eserinin aynı gece temizlik görevlisi tarafından çöp sanılıp atılacağını düşünemezdi. Sigara izmaritleriyle dolu bir k l tablası, yarı dolu kahve fincanları, boş bira şişeleri, boya bulaşmış bir palet, ş vale, fir alar, çeker ambalajları ve yere atılmış gazetelerden oluşan eser, kimine göre yüksek meblağların konuşulduğu bir sanat eseriydi, kimine göre de   p. Hatta 35 yaşındaki temizlik görevlisi olayı daha sonra şöyle anlatmıştır; “Onu görür görmez bir ah çektim, çünkü her şey darmadağınıktı. Bu bana pek de sanat eseriymiş gibi gelmedi. Bu yüzden de her şeyi toplayıp attım” (Kuspit, 2018: 14). Hirst bu olaya  z lmektense gülmüş ve mutlu olmuştur.  alışmalarında sanatın gündelik yaşamla ilişkisi üzerinde duran sanatçı, eserinin bu kadar gündelik bir yaşamın parçası sanılmasına memnun olmuştur. Muhtemelen sanat eserinin estetik bir kaygı taşıması gerektiğini düşünen temizlik görevlisi için Hirst’ n bu enstalasyonu sanat eserinden çok uzaktı.

Artık yeni modern sanatta bir nesnenin sanat ögesi olacak değeri taşıyıp taşımadığı gibi bir kriter yoktu. ‘Yüksek sanat’ veya ‘kitle sanatı’ gibi değerlendirmelerin de bir anlamı yoktu. Sanat için limit yoktu. Sanat olanla olmayan arasındaki sınır silinmişti, her şey sanat olabildiği gibi; sanat olan şey aurasından çıkarıldığında sanat değerini anında yitirebiliyor ve çöp olabiliyordu. Ancak Adorno’nun vurguladığı önemli noktanın altını çizmek gerekir; “Sanatın (...) en u  uyumsuzluklar ve ahenksizlikler üzerine kurulu olduğu durumlarda bile, unsurları aynı zamanda birlik unsurlarıdır. O birlik olmasa, ahenksizlik bile söz konusu olamazdı” (Bürger, 2003: 114).

“Sürrealizm ve Dada birçok açıdan birbirine benzemektedir. Politik olarak Sürrealizm burjuvaziyi düşmanı olarak görür, sanatın geleneksel formlarına saldırır. Daha  nceden Dada akımına mensup birçok sanatçı daha sonrasında S rrealistlerle beraber olmuşlardır. Ancak Dada’nın bir gecede S rrealizme dönüştüğünü söyleyemeyiz.” (Ades, 1997: 122). Sürrealizmin bir akım olması iki seneyi bulmuştur. 1924 yılında Sürrealist Manifesto ortaya çıkmış, La R volution Surr aliste’nin ilk sayısı basılmıştır (Ades, 1997: 123). Sürrealist  alışmalar illüzyon tekniklerini içinde barındırması nedeniyle ‘hayali resimler’ olarak adlandırılırlar. Savaştan önce 1938 senesinde Paris’te gerçekleşen Uluslararası Sürrealizm Sergisi, bu akımın

zirvesi kabul edilir. Süresiyle, organizasyonu ile aynı bugünkü uluslararası bienalleri çağrıştıran sergi 17 Ocak'ta açılmış 24 Şubat'a kadar sürmüştür. Sergide Marcel Duchamp bir nevi küratör görevini üstlenmiştir. Max Ernst ve Salvador Dali de teknik danışmanlık yapmışlardır. Sanatçıların kendi sergilerini kürate ettikleri bu sergi dünyada eserler ve sergilenme şekilleri açısından oldukça ses getirmiştir. Duchamp, bin iki yüz kömür çuvalını tavandan sarkıtmış, yeri ölü yapraklar ve çimen kaplamış, ortada kömürle yanan bir mangal ve köşelere büyük çift kişilik yataklar koyarak bir enstalasyon yaratmıştır. Serginin girişinde de Dali'nin 'Yağmurlu Taksi'si [Rainy Taxi] üzerinde sarmaşık büyümüş, taksinin içinde bir sürücü ve garip bir yolcusuyla ıslanmış ve her yerlerini canlı salyangozlar sarmış şekilde oturuyorlardı. Sürrealist sokak, Arp, Dali, Duchamp, Ernst, Masson, Man Ray ve diğerleri gibi sanatçıların giydirdiği mankenlerle devam ediyordu. Birinci Dünya Savaşı, Sürrealist ressamların da Paris'ten genel olarak New York'a göç etmesine neden oldu. Savaş sonrası döndüler, ama artık sürrealizm egemen sanat akımı değildi (Ades, 1997: 134).

1.2.2 1970'lerde Başlayan Postmodern Oluşumlar ve Postmodernlerin Sanat Tartışmaları: Sanat, Yapıt ve Sanatçının Ölümü İddiaları

Postmodern oluşumlar, modernist sanatın yasakladığı her şeyi geri getirmiş ve dolayısıyla modernist sanattaki düz çizgisel yaratıma başkaldırmıştır. Postmodernist sanat, modernist sanatın toplumun üst sınıfına hitap eden yüksek sanatını, düşük sanatla yani popüler sanatla buluşturma çabasına girmiştir. Dadaizm, sanatın dayanağı olan estetizmi geçersiz kılmış, sonrasında ise postmodern sanat her şey sanat olabilir yargısını ortaya çıkarmıştır. Böylece bir şeyin sanat olup olmadığını bilmek ve o şeyin sanat olup olmaması ikilemi doğmuştur. Sanat olması ve olmamasının değişkenleri varken; sanat olup olmadığını bilmenin de kişiye göre değişkenleri vardır. Yirminci yüzyılda postmodern sanatın üzerinde durduğu en önemli felsefe, sanatın güzellikle yani eserin ne kadar güzel olup olmadığı ile ölçülmemesidir. 17.yüzyıldan itibaren bütün sanat kurumlarının başında 'güzel sanatlar' tanımlaması bulunurken; 20.yüzyılın postmodernist sanatı ile bir şeyin güzel olmadan da sanat olabileceği düşüncesi gelmiştir. Eskinin 'güzel sanatlar' tanımlamasının hakimiyetinin yerini, bugün neredeyse her sanat kurumunun başına tanımlama olarak gelen 'çağdaş' kelimesi, yani 'çağdaş sanatlar' almıştır.

Modernizmde sanat eserinin güzelliği, yansıttığı estetizm ile değer bulurken; avangard akımların etkisiyle sanatın taşıdığı anlamda ve değerde değişiklikler olmaya başladı. Bir bakıma sanat taşıdığı betimlemenin içeriğini doldururcasına 20.yüzyıla ayak uydurup çağdaşlaştı. Artık sanat ürünü, ancak sanatçının hayal gücü ile sınırlıydı. Her şey olabilirdi; çirkin, ayıp,

şiddet, her şey... Altmışlı yıllarda filozof George Dickie'nin bir şeyin sanat eseri olup olmadığını belirleyenin küratörlerden, eleştirmenlerden, koleksiyonerlerden, izleyicilerden oluşan sanat dünyası olduğu savını; Duchamp'ın sanatçıyı (kendisini) her şeyin üzerinde tutarak, sanatçının her şeyi sanat eserine dönüştürebileceği savı almıştır. Keza tesisat ürünü olan pisuarı ters çevirerek sanat eseri diye sergilemesi de bunun bir göstergesidir. Duchamp onun sanat eseri olduğuna karar vermiştir ve artık o sanat eseridir. Aslında bir gösteridir. Bir seri üretim nesnesinin üzerinde bir imza vardır ve sanat sergisinde sergilenmektedir. Duchamp'ın nesnesini bu ilişkiler düzleminde değerlendiririz. Sanat artık karşısındakini rahatsız ettiği, sersemletip salladığı sürece vardı. Avangard deyince akla gelen ilk isimlerden Marcel Duchamp'ın dediği gibi “estetik edim her zaman toplumsal edimdir.” Duchamp karşıtı düşüncede olan Barnett Newman ise “toplumsal edimden önce estetik edim gelir” der (Kuspit, 2018: 41). Newman yanlısı düşünce Marcel Duchamp'ın hazır nesnelerini sanatta değer yitimine yol açtığı için eleştirir. Newman için Duchamp'ın yaptığı asla bir sanat olamaz, ancak toplumsal algılarla oynayan devrimci bir harekettir. Newman'a göre sanat eseri toplumsal, tarihsel olmalıdır. Kendisi için vardır, başka hiçbir şeye benzemez. Günümüzde Newman'ın sanat eserine bakış açısı büyük bir kesime göre geçerliliğini yitirmiştir. Çünkü hazır nesneler izleyici tarafından anlaşılmazdır. Amaç da budur zaten; toplumsal olmamak, anlaşılmaz olmaktır.

Sanat eserinin bu değişen durumu, sanatçının varlığının sorgulanmasını da beraberinde getirmektedir. Marcel Duchamp bir sanatçı mıdır yoksa toplumsal bir aktivist midir? Andy Warhol bir sanatçı mıdır? Süpermarketteki Brillo kutularının birebir aynılarını yaptırıp sergilemek sanat mıdır? Duchamp'ın “Çeşme” adı verdiği gündelik kullanım nesnesi olan pisuarı alıp ters çevirip üzerine bir de sahte isimle imza atıp sergilemek sanat mıydı? Bir kesime göre sanat, bir kesime göre sanatla yan yana getirilemeyecek kadar aşağılayıcı bir şeydi o gün. Ancak günümüzde bunun sanat olduğuna kanaat getirecek kesimin, diğer kesime göre çok daha ağır basacağı kesin. Hazır-nesneler sanat olarak görüldüğünde birden sanat olmaktan çıkan; gündelik bir obje olarak bakıldığında ise birden sanat eseri olabilecek, kimliksizliğe sahiptirler. Kondukları yere göre sanat eseri veya gündelik nesne olabilirler. Sıradanlaşmaları an meselesidir.

Duchamp bir hırdavatçıdan kar küreği almış ve kar küreğinin sapına “kol kırılması olasılığına karşı” yazmış ve eserine bu ismi vermiştir. Duchamp'a göre, hazır nesnede, onun neden yapıldığı veya kimin yaptığının önemi yoktur. Önemi olan eserin kendi içinde ne anlam taşıdığı, ne ifade ettiği.

Elbette en meşhur hazır nesne pisuardır. Duchamp, pisuarın kenarına “R. Mutt 1917” diye sahte bir imza atmış ve bunu katılım ücretini ödeyen her sanatçının eserini sergileyebildiği Fransız Bağımsız Sanatçılar Derneği’nin düzenlediği sergiye göndermiştir. Kurulun başkanı pisuarın bir sanat eseri olmadığını, gündelik hayatta kullanılan bir tesisat ürünü olduğunu belirterek reddetmiştir. Duchamp’ın yakın arkadaşı ve koleksiyoner Walter Arensberg Duchamp’ı savunmuş ve işlevselliğinden çıkarılmış olan pisuarın, estetik formu ile bir sanat eserine dönüştürüldüğünü iddia etmiştir. Oysa Duchamp’ın esas amacı estetiği yenmek, yok etmektir. Kurulun yaptığı oylamada da yaklaşık on üye pisuarın sergilenmesini kabul etmemiştir. Kendisi de kurulun bir üyesi olan Duchamp ve Arensberg, sanatçının işinin sansürlenmesi gerekçesiyle protesto olarak üyelikten istifa etmişlerdir. Elbette o tarihte, pisuarın Duchamp’ın eseri olduğu Arensberg ve birkaç yakın arkadaşı dışında başka kimse tarafından bilinmiyordu. Duchamp, serginin açılmasından birkaç gün önce “Çeşme” eserini sergi alanında bir bölmenin arkasına koydu. Ünlü bir fotoğrafçı ve galeri sahibi olan Alfred Stieglitz’e de fotoğrafını çekirtti. Daha sonradan eserin kaybolması ve ondan öncesinde sadece birkaç kişi tarafından görülmüş olmasına rağmen, o fotoğraf Duchamp’ın pisuarının varlığının en önemli kanıtıdır. Stieglitz pisuardan etkilenmiştir ve 23 Nisan 1917 tarihli mektubunda şöyle yazar; “ ‘Pisuar’ın fotoğrafı gerçekten bir harika- onu gören herkes onun güzel olduğunu düşünür ve gerçekten doğru, güzel. Oryantal bir havası var, Buddha ve örtünmüş kadın arasında bir şey gibi” (Naumann, 2012: 74).

Andy Warhol ise Pop-Art akımını doğurmuştu. O da geleneksel sanatı reddetmiş ve sanata farklı bir bakış açısı katmıştır. “Fabrika” adını verdiği atölyesinde, aynı bir fabrikadaki seri üretim olarak teknisyenler sayesinde elini sürmeden -ki bir sanatçı için eli yaratıcılığındaki en önemli araçlardan biridir- serigrafiler olarak, birbirinin aynısı dizi dizi Marlyn Monroe ve Mao portreleri üretmiştir. Andy Warhol ve Marlyn Monroe dendiğinde birçok kişinin gözünün önünde canlanan renkli Monroe pop-art öğeleri, her yerde karşımıza çıkabilmektedir. Pop-art sayesinde popüler kültür ürünü haline gelen sanatın biricikliği yok olmuş, küreselleşmiş, küresel kapitalizme kurban gitmiş ve bütün yerel kültürleri yok edip her yere kendisi yayılmayı hedeflemiştir. Sanatın geldiği bu durum elbette sanatın kültürel, ekonomik ve sosyolojik ortamında değişimlere neden olmuştur.

Andy Warhol’un Marlyn Monroe’ları tüketim için üretilmiştir. Herkesin evine, dükkanına dekoratif olarak girebilmesi amaçlanmıştır. Ancak avangard sanat ürünü olan Brillo Kutuları’nı bu sınıfa sokamayız. Kitle kullanımında olan bir ürün sanat eseri olarak birebir tekrardan üretilmiş ve sergilenmiştir. New York’un en meşhur galerilerinden Stable Galeri’de

düzenlenen sergi, galeriyi adeta bir markete çevirmişti. Sadece Brillo Kutuları değil, Kellogg's, Del Monte, Heinz gibi küresel ve kapitalizmin yarattığı dev güçler olan markaların da kutuları özenle yerleştirilmişti ve sergileniyordu. Markete giren herhangi bir kişinin alacağı kutuların birebir aynılarıydı. Ama işin ilginç yanı, galeriden çıkan insanlar kollarında torbaya sarılmış kutularla sergiyi terk ediyorlardı. Markettekinin aynısı olan kutuya kim bilir kaç katı bir para ödeyerek, sanat eseri olarak sanatçının konumlandığı birebir kutuyu evine götürmenin mutluluğunu yaşıyorlardı. Herkesin markette bulabileceği bir ürün, galeride sanat eseri olmuştu.

Kitle gözü için reproduksiyon ve tablonun kendisi birdir. Çünkü o popüler sanatı anlayan ve seven göz, sanat eserinin biricikliğine önem vermektense; eserin popülerliğine önem verir. Bugün Türkiye’de Devrim Erbil tablosunun baskılarının bile ciddi meblağlara alıcılar bulması ve sanatçının imzasını taşıyan bu baskılardan bir tane değil, birçok olması sanat eserinin değerini pek de azaltmamaktadır. Çünkü Devrim Erbil’in İstanbul tabloları artık çok meşhurdur ve kitlelere hitap etmektedir. Baskısını alan kişi bile kendini koleksiyoner hissedebilmektedir. Çünkü reproduksiyon ve gerçek eser artık özdeş hale gelmiştir.



Şekil 1. Andy Warhol Stable Galeri’de Brillo Kutuları heykelleri önünde. Fotoğrafçı: Fred W. McDarrah, 1964 **Kaynak:** curatingthecontemporary.org

Alman eleştirmen Walter Benjamin “Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri” makalesinde, gelişen teknolojinin sanat eserinin biricikliğini kaldırıp onu kitlelere yaklaştıracaklarını yazmıştır. Marksist Benjamin için bu sevindirici bir gelişmedir (Heartney, 2008: 40). Ama herkes bu durumdan memnun değildir. Sanatın topluma mal edilmesi, Amerikan soyut sanatının önde gelen temsilcilerinden Frank Stella’ya göre sanatı zehirlemiştir. Stella’ya göre sanat üst sınıfların eğlencesine hizmet ederek sıradanlaşmış ve toplumsal sermayeye dönüşmüştür. Sanat eseri benzersizliğini yitirmiştir. Sanat bozulurken, onu üreten sanatçı da aşınmış, yaratıcılığını kaybetmeye başlamıştır. Sanat kavramı anlamını yitirmiştir (Kuspit, 2018: 24). Alman yazar Huelsenbeck’e göre de Dada bir çılgıktı. Sanatın, sanatçının bitmeye başladığını, acı çektiğini gösteren bir çılgılık (Kuspit, 2018: 186). Dadaizm, sanatı var etmeden ortadan kaldırmıştı. Sanatçı ise ortadan kalkmak üzereydi, aşınmıştı. Bir belleği, duyguların tuvale aktarımı, yaşantıyı araçlarıyla izleyiciye yansıtma becerisi yoktu artık. Henri Michaux’un sanatçıyı anlatmak için kullandığı “hiçbir iz bırakmama yönündeki temel itkiye var gücüyle direnen kişidir” (Baudrillard, 2014: 35) tanımı yeni sanatçı ile tarihe karışıyordu. Eleştirmenler de değişiyordu. Avangardla ilgili, sadece sanatla değil felsefeyle de ilgilenen, eleştirel kuramlarla sanat eserine bakan, biraz siyasetten esinlenen, akademik bir dili benimseyen bir eleştirmen modeli doğuyordu. Sanat eserinin izleyiciyi afallatması, sanat eseri mi değil mi diye ikilemde bırakması, sanatın eskiye göre çehre değiştirmesi eleştirmeni de başkalaştırmıştı. Eleştirmen avangard sanatı anlayabilmek için felsefi bakış açısını da işin içine sokmak zorunda hissediyordu kendini. Başka türlü düz bir şekilde eseri anlamlandırmak, tanımlamak mümkün olmuyordu.

Bourriaud’a göre ise sanat eseri ile karşılaşan izleyici kendine şu soruları sormalıydı; “Bu sanat eseri benim diyaloga girmeme izin veriyor mu? Eserin yarattığı alanda ben var olabiliyor muyum ve nasıl var oluyorum?” (Bishop, 2013: 175) Bu sorular Bourriaud’a göre izleyici ve sanat eseri bütünlüğü için cevaplanması gereken önemli sorulardır. İzleyicinin, sanatçının yarattığı eserde ve/veya alanda olması onu anlamlandırabilmesi için önemlidir.

Avangard sanata ironik yaklaşımı ile tanınan İtalyan sanatçı Piero Manzoni (1933-1963) Mayıs 1961 yılında 1’den 90’a kadar numaralandırdığı konservelerde, 90 adet “Sanatçı Kakası Konservesi” yaratmıştır. Üzerlerine de farklı dillerde; “İçindekiler: Sanatçı Kakası, 30 gr. Net. Mayıs 1961’de taze biçimde hazırlanarak üretilmiştir ve konserve edilmiştir” yazmıştır. Aslında Manzoni’nin eleştirel olarak baktığı nokta, sanatçının dışkısının bile sanat olarak kabul edilebilecek olması ve sanatın böylesine pazarlanmasıdır. Sanatçının hayatta olduğu sırada kaç tanesini satabildiği bilinmemektedir. Ancak 23 Ağustos 1962 tarihli makbuz, bir konservenin

Alberto Lucia'ya 30 gram 18 karatlık altına karşı satıldığını belgeler (Howarth, www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-shit-t07667, 2000). Bu sanatçının vücudunun bir ürünü olan şeyin tüketilir bir nesne olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla sanattan sonra artık sanatçı da tüketilebilir duruma gelmiştir. Sanatçının ölümünden 39 yıl sonra sergilenen “Sanatçı Kakası” İngiltere'deki Tate sanat galerisi tarafından 22 bin sterline satılmıştır (Howarth, www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-shit-t07667, 2000). Bu avangard sanatın, sınırları gerçek anlamda zorlamasıdır.

Baudrillard'ın dediği gibi artık neyin nasıl yapıldığından öte neyin ne kadara satıldığı önemlidir. Bu da sanat eserinin ününü artırmaktadır. Bu durum tam anlamıyla sanatçının ölümünü beraberinde getirmektedir. Eskiden sanatçı sanata hizmet ederken, işlediği konu ve o konuyu nasıl işlediği, fırça darbeleri, renkler ve biçimle ilgili her şey önemli ve sanatçının yaratımı ile ilgiliyken; bugün birinin aklına gelen herhangi bir fikir sanat olarak değer taşıyabiliyor ve milyonlara satılabiliyor. Sanat artık bir fikir olmuştur. Duchamp'ın ‘Bottle Rack’ [Şişe Süzgülü], ‘Bicycle Wheel’ [Bisiklet Tekerleği], Warhol'un 1960'larda boyadığı Campbell Çorbaları konserveleri hep fikirdi. Yves Klein'in ‘Le Vide’ işi tam anlamıyla sanat dünyasını afallatan ve sanat eseri olarak kabul edilmesine hala şaşırılan bir fikirdi. Bir galerinin içini tamamen boşaltıp her yeri beyaza boyayıp havayı izleyicilere satmak, bunu sanat eseri olarak sergilemek ne kadar sanattı bugün hala tartışılabilir da bir pazarlama başarısıdır. Eskisi gibi tablo görülememektedir. Biricik tablo artık yoktur, onun yerine reproduksiyonu vardır veya sanat olarak fikir vardır. Fikir ise bazen bir boşluktur. Sanatı parçalayıp bir fikir haline getiren kişi sanatçı mıdır, avangardın bir parçası mıdır hala, yoksa bir ütopya mıdır? Bu soruların cevabı hala birçok kişi için farklı kapılara çıkar.

Kimilerine göre postmodernizm ile gelişen yeni sanat piyasası, sanatı özgürleştirmektedir. Çünkü artık bu piyasa içinde her şey sanat olabilmektedir. Sanatı, sanatçıyı, eseri bağlayan hiçbir şey yoktur. Duchamp'ın anlayışına göre eskiden olduğu gibi beğenilmek için çalışmamalıdır sanatçı, zevkli olmak zorunda değildir çünkü kendini estetik ile ispatlamak zorunda değildir. Tek yapması gereken var olmaktır. Bu bakış açısında nasıl var olduğu önemli değildir. Duchamp için, eskisi gibi bir eser ile dalga geçilmesi bile var olmaktır, önemlidir. Hatta Marcel Duchamp, postmodernizm öncesi klasik sanatçıları belirtmek isteyerek şöyle der; “Bütün diğerleri gibi kendi kendimi taklit etmek istemiyorum. Aynı şeyi elli defa veya yüz defa boyamaktan hoşlandıklarını mı sanıyorsunuz? Hiç değil; artık resim yapmıyorlar; çek yapıyorlar” (Artun, 2015: 181).

Duchamp’a göre sanat eseri, izleyicinin sanatçı ile iletişim kurması için bir araçtı. Bu şekilde izleyici, sanatçının yaratıcılığıyla ve sanatçı ile özdeşleşebiliyordu (Kuspit, 2018: 35). Bu bakış açısından anlaşılan, Duchamp için sanatçının eserden daha değerli olmasıdır. Sanatçı izleyici için bir ilahdır, izleyici sanatçı ile iletişim kurmak için onun eserini kullanır. Yani eser sadece izleyicinin sanatçıya bir ulaşım aracıdır. Bir bakıma sanat eseri, sanatçının kendini ilahlaştırmak için kullandığı araç oluvermiştir. İzleyici de sanatçıya taparcasına sanat eserini kullanan kişidir. Sanatı estetikten uzaklaştıran Duchamp, bu bakış açısıyla da bir bakıma sanat eserinin değerini alacağı ederken, sanatçıyı (kendini) yüceltmektedir. Ona göre sanatçı izleyici için eser üretmez. İnsanlar gelir ve avangard sanatçının eserlerinden seçim yapar.

Çağdaş sanat dünyasında “jury-free” yani bağlayıcı bir komitenin olmadığı sergilerin açılması dünyanın sanat merkezi olan New York’un daha da dinamikleşmesini sağlayacaktı. Hatta Duchamp’a göre eserler bir veya birkaç kişinin kararı ile gruplanıp duvara asılmamalı, onun yerine sanatçıların soyadına göre alfabetik sırayla asılmalıydı (Howarth, S. www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573, 2000). Elbette bu mümkün olmadı. Çünkü ekonomiyi ayakta tutan burjuva düzenine, en radikal ve agresif sanatçılar bile dokunamadı.

Sanat filozofu Boris Groys, sanatçının sanatıyla ilgili içerik ve form hakkında özgür karar vermeye hakkı olduğunu söyler; ancak bir noktaya kadar. Çünkü bir sanatçının özgür bir şekilde sanatını yaratması, eserinin kamusal alanda sergileneceğini garantilemez (Groys, 2009: 59). Eserini sergileyemeyen sanatçı bir süre sonra eserini sergilemek istediği için ister istemez küratör, sanat galerisi sahibi, müze müdürü gibi karar gücünü elinde bulunduranlara bağımlı hale gelir. Sanatçının özgürlüğü kısıtlanmış, sanatına kendisi dışında başkaları yön vermiş olur.

Günümüzün en önemli koleksiyonerlerinden Charles Saatchi, Don Thompson’un “Sanat Mezat” adlı kitabında şöyle der; “Yatırımın hiçbir kuralı yoktur. Köpekbalıkları iyi olabilir. Sanatçının dışkısı iyi olabilir. Tuval üzerine yağlıboya iyi olabilir. Bir sanatçının sanat olduğuna karar verdiği herhangi bir şeyin peşine düşecek bir alay küratör var” (Thompson, 2011: 136). Artık sanat adı altında satılan her şey sanattır. Bourdieu’nun “Sanatın Kuralları” kitabında bahsettiği gibi, zor satılan veya satmayan sanatın değerinin yani aslında sembolik değerinin daha yüksek olması günümüzde söz konusu değildir. Çünkü önemli olan ne kadar, kaç tane sattığıdır artık. Satılıyorsa sanattır, kendinden konuşturur. Sanat yapıtı eskiden kendi bünyesinde barındırdığı gücü kaybetmiş, maddi değeri ile güç ve değer bulmaktadır.

Donald Kuspit önceki bölümlerde bahsedilen eserleri milyonlar eden ünlü sanatçı Hirst'ün galeride sergilenen sigara izmaritleri ve çöplerden oluşan eserini çöp sanarak toparlayıp çöpe atan temizlik görevlisini 'sanat eleştirmeni' olarak niteler. Hirst'ün eseri günlük yaşamla karıştırıldığı için, sanat galerisi olan bir yerde sergilenerek sanat adı zorla konduğu için sanat kimliğini zaten yitirmiştir. Asla salt sanat değildir ve bu nedenle de bu kimliğe zaten sahip olamaz. Kuspit'in düşüncesine göre, atölyesinin çöp yığınının sergileyen Hirst de, sanatçı değildir. Toplum önünde sergilediği kişilik yani onun popüler olması, sanat olarak sunduğu nesneden daha önemliydi. Onun popülerliği, sunduğu şeyin sanat olduğuna inanılmasını sağlıyor hatta 'orijinal Hirst eseri' dedirtecek kadar eserin önem kazanmasını sağlıyordu. Duchamp ve Warhol da aynı durumdaydılar.

Suikasta kurban giden eski Amerika başkanı John F. Kennedy'nin eşi Jacqueline Kennedy'nin elbiselerinin New York'taki Metropolitan Sanat Müzesi'nde sergilenmeleriyle sanat eseri statüsü kazanmaları ve Kennedy'nin elbiselerini aldığı tarihten daha pahalı hale gelmeleri, müzenin gücüydü. Müzenin 'bunlar sanat eseridir' demesiydi, elbiseleri sergilemek. Günlük giyilen bir elbisenin estetik deneyim olarak izleyiciye sunulması ve pazarlanması postsanatın bir başarısıdır. Bir sanat eseri olma amacıyla üretilmeyen, bir günlük tüketim nesnesi olan elbiseyi postsanat, önümüze sanat eseri olarak koyabiliyor ve bunu, o elbisenin eski sahibinin adının Kennedy olmasının gücüyle elbisenin işlevsel özelliğini yitirtip onu bir sanat objesi haline getirebiliyordu. Bu elbiseler artık kadınların giyinmesi için var olan bir tüketim unsuru değil, sadece hayran hayran bakılacak bir sanat eseri olmuşlardı. Sanatçısı yoktu, sanat eseri olarak üretilmemiştir ama postsanat onu insanların önüne sanat olarak koymaktaydı.

Baudrillard'a göre sanat bir formdur. Form olduğu için de değer biçilemez. Ancak sanatın kendisinin ve sanat dünyası oyuncularının oluşturduğu sanat piyasası ile sanat da artık bir değere indirgenmektedir. Keza sanatçı da, eserlerinin satılmasına göre ve satıldığı fiyata göre değer bulmaktadır. Eskiden 'sanat sanat içindir' diyen ve kendi sanatını her şeyin üstünde gören sanatçı, artık sanat pazarının taleplerini göz önünde bulundurmakta, izleyicinin isteklerini dinlemekte, hatta sanatsever alıcının siparişi ve direktifleri doğrultusunda eser üretmektedir. Sanatçının fırçası, tuvali ve boyaları aracılığıyla kendisiyle baş başa kalıp duygularını ve düşüncelerini tuvale aktardığı o büyümlü ritüel yok olmuştur. Sanatçı özgürlüğünü kaybetmiş, sanatçı sanatını satmıştır. Sattığı sürece yaptığı işin sanat olarak değerlendirilmesi, sanatın bu kadar parasallaşması eski sanatçı figürünü bir nevi ticaret adamı pozisyonuna sokmuştur. Artık sanatçı parayı yönetmeye ve pazarlıkta ustalaşmaya başlamıştır. Eskiden sanatçı sadece sanatı

ile ilgilenirken, yaratıcılığını beslemeye çalışırken; bugün adeta bir iş adamı konumuna gelmiştir. Bu durum sanatı değersizleştirip sıradanlaştırmakta ve genellikle popüler kültüre hizmet eden bir unsur haline getirmektedir. Sanatçı eskisi gibi sanatı ile toplumsal gerçeklikleri yansıtmayı veya toplumu eğitmeyi hedeflememektedir. Her şeyi olduğu gibi kabul eden, gerçekleri oldukları ve sıradan şeyler gibi gösteren postsanat ve postsanatçı vardı. Baudelaire'in korktuğu şey gerçekleşmişti; 'sanat dış gerçekliğe boyun eğmişti ve kendisine olan saygısını yitiriyordu'(Kuspit, 2018: 110).

Soğuk Savaş bittiğinde, 'küreselleşme' kavramı en popüler sosyal kavram haline geldi. 1990'lara gelindiğinde ise, herkes tarafından kullanılan bir kavram olmuştu. Sermaye akışları, emtia zincirleri, yükselen gözler, kültür alışverişi sanatın ve sanatçının değişimine neden oldu (Therborn, 2012: 14). Kapitalist gücü elinde bulunduran patronların çoğu sanatçının özgür olmasındansa, talebe uygun eser üretmesini isterler. Rönesans öncesinde siparişe iş alan sanatçılar, sanatlarında özgürlerdi. Maddi gücü elinde bulunduran sanatseverin, sanatçıya saygısı sonsuzdu. Sanatçı siparişe göre eserini istediği şekilde çalışırdı. Ancak bugün kapitalizm ile beraber, sanat piyasası da bu dişli çarkın içine girmiştir ve daha çok satmak, daha yüksek değerden satılmak için uğraş vermektedir. Bunun için birçok sanatçı yeni medya organlarını bilinçli bir şekilde kullanarak adını duyurmak, koleksiyonerlerle tanışmak, galeri sahipleri ile iletişim içinde olmak ve medyanın gözü önünde olmak sanatçı için artık sanatından neredeyse daha önemli bir hal almıştır. Sanatçı sanatını yapmaya ayracağı vakti, sosyalleşmeye ayırmak mecburiyetindedir. Postmodern dönemle beraber avangard sanat ve sanatın küreselleşmesi, sanatçıyı da dönüştürmüştür. Sanatçı da kendini bir bakıma meta olarak görmeye ve sosyalleşerek, kendini pazarlamaya başlamıştır. Eric Fromm'un yazdığı gibi, sanatçı kendinin bir değişim değeri taşıdığını düşünür ve bu 'pazarlama yönelişi'dir. Sanatçı kitlelere medya kanallarıyla kendini pazarlamaktadır. Sanat 'meta', sanatçı da 'metanın üreticisi' olmuştur. Artık sanat 'karlı yatırım' gibi betimlemelerle anılabilmektedir. Sanatçının yaşamını tuvale yansıtması mazide kalmış, sanatın biricikliği bitmiş, kendi kendini öğüten bir makineye dönmüştür adeta. Toplumsal tüketimin her alanına giren sanat, kendi bünyesinin her alanına toplumsallığı alan sanat, kendini hem üretip hem de tüketmektedir. Çünkü diğer bütün ürünler gibi, o da bir tüketim ürünü olmuştur.

Ama bir yandan da bugün bienal küratörlerinden davet alan sanatçıların çalışmalarına baktığımızda, oldukça eleştirel yaklaşabildiklerini, eserleri yoluyla dünya hakkında bir şeyler söylemeye çalıştıklarını görebiliyoruz. Çünkü sanatçı artık sorumluluğunu fark etmiştir. Sadece sanat için yaratmanın yanında, toplumlar için, dünyanın geleceği için de yaratmaktadır her

sanatçı artık. Bu nedenle de bienallerden davet alan sanatçılar, dünya hakkında bir şeyler söyleyebilen ve dünya sanat sahnesinde var olabilen sanatçılar olmaktadır. Sanat sadece duvarları süsleyen bir tablo değildir. Bir eğlence görevi görmekle beraber düşündürücü ve hatta bazen yıpratıcıdır.

Kuspit'in 'Sanatın Sonu' kitabında dikkat çektiği bir nokta vardır. Modernizm zamanındaki sanatta, sanat akımlarının peş peşe ortaya çıkması ve kısa zamanda yerini bir diğerine bırakması; postmodernizm zamanında ise akımlardan ziyade peş peşe birçok kısa ömürlü sanatçıların çıkıp yerini hemen bir diğerine bırakması dikkate değer bir durumdur. Donald Kuspit'e göre postsanatın zamanı, dünyanın değişen sosyolojik, ekonomik, kültürel, teknolojik şartları nedeniyle daha kısaydı. Bu nedenle çabuk etki bırakmalıydı. Modernizm zamanındaki gibi kendini gerçekleştirecek ve sonrasında kitleleri etkileyecek kadar geniş zamanı yoktu (Kuspit, 2018: 182).

20.yüzyılın sanatçısı geleceği görmeye çalışıp tasarlayandır. Aynı Rönesans sanatçısı gibi doğmakta olan yeni gerçekliklerin kurucusudur. Rönesans sanatçısı doğayı gerçekliği ile tuvaline yansıtmayı keşfetmişti; yeni sanatçı ise teknolojinin gelişimi ve küreselleşme ile insan eliyle yaratılan bir dünyayı tasarlayıp sanatına aktarmaya çabalamaktadır. 20.yüzyıl sanatçısı yapıcı ve oluşturma amaçlı düşünme çabasındaki sanatçıdır. Evrenselin bir halkası olarak ona katkıda bulunmaya çalışır. Küreselleşme onu desteklerken, sanatçı da eserleri ile küreselleşmeyi destekler.

1.2.3 Sanatın Sosyolojik, Kültürel, Ekonomik Ortamı ve Küreselleşme

Sanatın sosyolojik ve ekonomik ortamı 20.yüzyılda dünyanın geçirdiği sosyolojik ve ekonomik dönüşümlerle birebir bağlantılıdır. 20.yüzyılda gelişmiş ülkeler, az gelişmişler ve geri kalmışlar olarak üçe bölünmüştü. Bu bölünmüşlük hala devam etmektedir. Gelişmiş ülkeler endüstriyelmiş ve üçüncü dünya ülkesi olan geri kalmış ülkelerin kaynaklarına ihtiyaç duymaktadırlar. Üçüncü dünya ülkeleri kaynağı sağlarken, gelişmiş birinci dünya ülkeleri de o kaynağı işlemektedirler ve ortaya çıkan endüstri ürününü bütün dünyaya satarak daha da zenginleşmektedirler. Aynı küresel ekonomik sistemde olduğu gibi, gelişmiş ülkeler üçüncü dünya ülkelerinin başarılı sanat insanlarını kendine çekip onları beslerken, üçüncü dünya ülkeleri yerinde saymakta ve gelişmiş ülkeleri sanat konusunda beslemektedir. Yakın zamanda Almanya'da vefat eden, uzun yıllar New York'ta yaşayan dünyaca ünlü Afrikalı küratör Okwui Enwezor buna en iyi örnektir. Dünyanın ekonomik sistemi aynen sanatta da devam etmektedir.

19.yüzyıla kadar sanatın kültürel fonksiyonu çok net belliydi. Sanat, tarihi kayda almak, toplumsal duygu ve olayları yansıtmak, topluma fayda sağlamak ve sanat için vardı. Mısır, Mezopotamya, Çin, Afrika gibi gelişmekte olan ülkelerin tarihi eşyaları ve yüzyıllar öncesinde yaşanmış toprakların altından çıkan etnografik eşyalar, kalıntılar sanat müzelerinde sergilenmeye, bilimsel kayıtları tutulmaya ve araştırılmaya başlanmıştı. 19.yüzyıla beraber, sanat müzeleri hem tarihin kaydını tutan yerler olmuşlardır hem de sanatın değişen ritmine ayak uydurmaya çabalamaktadırlar. Yaşamın çağdaşlaşması, toplumsal alanda yaşanan keskin değişimler, teknolojinin gelişimi ve yaygınlaşması sanattaki hızlı değişimi de beraberinde getirdi. Sonrasında ortaya çıkan savlarla, sanatın ne için olduğu tartışılmaya başlandı; din için sanat, gerçekçi sanat vb. Artık yaşamın içine giren bir sanat anlayışı belirginleşiyor, sanat endüstri dünyasını tasarlayıp ona şekil veriyor ve endüstri insanının yaşam şeklini oluşturmak görevini üstleniyordu.

Sanatın halka dayanması ve yaşamın tam içine girebilmesi için Hollanda’da bir grup sanatçı 1917 yılında “De Stijl” dergisini çıkarmaya başlarlar. Amaç, sanatçıların yeni sanat hakkında düşüncelerini açıklamaları ve sanatı halka yakınlaştırmaktır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1979: 85). 19.yüzyıla bakıldığında, o tarihin sanatı ile özdeşleşen bir slogan, bir motto yoktur. Ancak son yüzyıllara baktığımızda “herkes için sanat”, “sanat sokakta” gibi sloganların yaygınlaşıp sanatı etkilediğine şahit oluruz (Szcuka, 2007: 83).

İkinci Dünya Savaşı sonrası, kolonyalizmin yerini globalizm alırken kapitalizm Amerika ve Avrupa’nın eseri olarak bütün dünyayı ele geçiriyordu. Küreselleşme ile ulusal sınırların kalkıp büyük endüstri toplumlarının kurulması, sanatın insan yaşamındaki anlamını, sanatın ekonomik ve kültürel ortamını da elbette değiştiriyordu. Bu gelişmeler büyük değişimlere neden oldu. Bütün dünyada sanatçı, alıcı ve satılan sanat eseri sayısı olağanüstü artış gösterdi. Eskiden sanatçı, kurumların direktörleri, galeri sahipleri ve eleştirmenlerden oluşan sanat dünyası artık geride kaldı. Eskiden ikinci planda kalan koleksiyonerler artık sahnenin en önünde, başrolde. Artık sanatçı sanatını sergiliyor, eserini yüksek değerlerle satmak ve böylece adından bahsedilmesini istiyordu. Eskiden kralın sponsorluğunda saray ve kiliselere eser üreten sanatçı artık özgürdü ama en önemlisi sponsorsuzdu. Eserini satmak zorundaydı yaşamak için. Bu durum bir sanat piyasasının oluşumuna neden oldu. 1970’lere kadar sanat dünyasında kontrolü büyük oranda elinde tutan sanatçı, artık değişimlere ayak uydurmak zorundaydı. Eser üretilip satan bir sanatçı, bir alıcı vardı. Ancak fark edildi ki araçlar olmalıydı. Sanatçının kendi küratörü olması zordu. Küratörler, sanat piyasasını yönlendiren

sanat eleştirmenleri ve galeri sahiplerinden oluştu. Artık bir ‘sanat pazarı’ vardı ve gitgide önem kazanıyordu.

Taylorist düşünce insanı kendi yaratıcılığı ve emeğinden iyice uzaklaştırdı. Yaratıcılığı en ön sıraya koyan Flaneur’ün düşmanı Taylorist düşünce ile kültür endüstrisi, sanatçıyı yaratıcılıktan uzaklaştırarak, sadece sanat piyasasına yönelik eserler üretmeye yöneltmektedir. ‘Satıyorsa değerlidir!’ Küreselleşme ile beraber eserin piyasa değerinin önemi artmıştır. Bir kesime göre de, sanatın ‘yüksek sanat’ kalıbını kırıp üst sınıf dışındaki izleyiciye ulaşmak için yeni metotlar üretmesi gerekmektedir.. Martha Rosler, ‘Money, Power, Contemporary Art’ makalesinde popüler ve kitle kültürünün şekillenmesinde yüksek sanatın etkisinin azımsandığını, aslında düşünülenenden çok daha fazla etkili olduğunu söyler. Kültürel üretimin her alanda birbiri ile bağlantılı olduğunu, yüksek sanat ve popüler sanatın birbirinden ayrı düşünülmemeyeceğini belirtir (Rosler, 1997: 22). Sanat dünyasındaki biçimsel değişimler onu popüler kültüre yaklaştırmıştır. Hatta çağdaş sanat, daha geniş kitlelere görsel ve eleştirel düşünceyi yayabilmek için kitle ve popüler kültürü kullanmaya başlamıştır. Böylece yüksek sanatla kitle sanatı ilişkisindeki değişim, seçkin birkaç kişinin tatmini ile sınırlı kalmaktansa, daha geniş kitlelerin ve kültürlerin mutluluğunu sağlamıştır. Küreselleşme bu değişime neden olan en önemli etkenlerden biridir. Aslına bakılırsa, küreselleşme sadece ekonomik olarak algılanmamalıdır. Aynı zamanda kültürel çokluğu da içerir. Küreselleşme sanatta, kültürel çokluğun olmasını sağlamış ve bunları belli kriterlere göre sanat piyasasına eklemlendirmiştir. Warhol’un dediklerine bakınca sanatın paraya dönüşmesi ve piyasa sanatının varlığından daha emin olabiliyoruz;

“Piyasa sanatı, Sanat’ın ardından gelen aşamadır. Ben bu işe ticari sanatçı olarak başladım ve piyasa sanatçısı olarak bitirmek istiyorum. Adına ister ‘sanat’ densin ister başka bir şey, bu işi yaptıktan sonra piyasa sanatına yöneldim. Sanatçı İşadamı ya da İşadamı Sanatçı olmak istedim. Piyasada iyi iş yapmak sanatın en büyüleyici yönü. Hippi döneminde insanlar piyasa düşüncesinden uzaklaşmışlar, ‘Para kötüdür’ ve ‘Çalışmak kötüdür’ gibi şeyler söylemeye başlamışlardı. Oysaki para kazanmak sanattır, çalışmak da sanattır, piyasada iyi iş yapmaksı en iyi sanattır.”(Kuspit, 2018: 161).

Kapitalist dünya düzeni, sanat piyasasını sanatın kendi öz benliğinin önüne geçirmiştir. Sanatçı da Warhol gibi, sanat için çalışmak yerine piyasa için çalışmaya başlamıştır. Böylece sanatçı da kimlik değiştirmiş, piyasa için sanki bir makine gibi üretim yapan, ürettiği şeyi piyasada olabilecek en yüksek fiyata satmaya çalışan kişi haline gelmiştir. Bu, sanatın kapitalist sanat piyasasına kurban edilmesidir.

1960’larda pop artın ortaya çıkmasında büyük rolü olan ve Manhattan’ın Soho bölgesinde galerisi bulunan sanat galerisi sahibi Ivan Karp, bir röportajında sanat piyasasının gücü elinde bulundurduğunu gözler önüne sererek şunları söyler;

“Bir sezonda kırk dört farklı sergi düzenliyoruz. Ülkedeki herhangi bir sanat kurumunun gerçekleştirdiğinden daha fazladır. (...) Sanatçılarımla aktif bir ilişkim vardır. (...) Sık sık onlarla bir araya gelirim ve stüdyolarını ziyaret ederim. Onlara çalışmalarını çözmeleri için yardımcı olurum. Fikirlerimi söylerim. Beni dinlemek zorunda değiller. Fakat sadece beğendiğim işleri galerimde gösteririm. Bir başka deyişle, benim galerimi yüceltecek bir çalışma üretmeyen sanatçının işini, galerimde sergilemem” (Gablik, 1995: 63).

19.yüzyılda sanatın yayılmasında ve sergilenmesinde ‘Salon’lar önemli rol oynarken; bugün bu görev müzayede evleri, bienaller ve sanat fuarlarına geçmiştir. Eskiden dergiler sanata olan ilgiyi yansıtır haberleri verirken; bugün sınırları aşır uluslararası olan sanat haberlerini etkili şekilde paylaşan ‘ArtForum’ gibi internet üzerinden yayın yapan sanat dergileridir.

Salon sergileri ile başlayan müze anlayışı, 20.yüzyılın başlarında müzeler, Ad Reinhardt’ın “sanatçıların artık yapmaya gerek duymadığı şeyleri sergilerler” dediği yerlere dönüşmüştür (Lynton, 1982: 359). Bu durum müze anlayışının da değişmesine neden olmuştur. Artık müzeler sürekli kendini yenilemekte, farklı sanat biçimlerini kendi bünyelerindeki değişimlerle desteklemektedirler. Müzeler artık eskisi gibi kutsal mekânlar değildirler. Sanatın sonunun geldiğini söyleyen Donald Kuspit’e göre, müzeler artık bir eğlence merkezidir (Kuspit, 2018: 155). Daha fazla insana ulaşmak demek, sanatın eğlence dünyasına yaklaşması demektir. Tez için görüşülen sanat dünyasının içindeki herkes bu durumdan memnundur.. Hepsi ağız birliğiyle bunun kötü bir şey olmadığını, sanatın bir eğlence dünyasına dönüşebileceğini çünkü sanatın insanlar için olduğunu, keşke her geçen gün daha çok insan bu alanla ilgilense diyerek sanatın bugünkü konumuna sıcak bakmaktadırlar. Hal Foster, sanatın hayatla kavuşmasının avangard koşullarda değil kültür endüstrisi koşullarında olduğunu düşünür. Raymond Williams da onu doğrular; “sanat ve hayatı başarıyla kaynaştıran, fütürizm veya sürrealizm değil kapitalizm olmuştur” der (Bürger, 2003: 26).

Çağdaş sanat küratör kuşağını da değiştirmiştir. Müzeleri estetiğin ve güzelliğin kutsal koruyucu evi olarak görmeyen küratör kuşağı ile müze de eski tanımlamalarından uzaklaşarak evrilmiş ve çağdaş sanata hizmet etmeye başlamıştır.

Kapitalizmin gelişimi, endüstri toplumunun yükselişi, paranın satın alma gücü insanda duygusuzlaşmaya neden olmuştur. İnsanlar yeniçağa bir yandan ayak uydurmaya çalışırken bir yandan da iç çelişkiler yaşıyorlardı. İnsanın bu iç çelişkileri sanatçının tuvaline sarsıcı, iğneleyici, rahatsız eden renklerle yansıyor. Şehir insanı başka insanlarla ilişki kurma, sosyalleşme ve kendi kimliğini sergileme arzusunu konser, tiyatro, müze gibi kamusal alanlara giderek, bireyselliği ile toplumun içinde var olup bu sanatsal aktivitelere katılarak giderir. Birey, küreselleşme ve büyük kentin yarattığı yabancılaşmanın üstesinden böyle gelebilir. Sanat bu bakımdan toplumsal olarak önemli bir araçtır.

Sanatın toplumsal ve küresel anlamdaki sömürme gücünü gören şirketler, bunu gözden kaçırmayarak sanata yatırım yapmaya başlamışlardır. Anthony Giddens'ın Sosyoloji kitabında küreselleşme bölümünde şöyle yazar; “Bugün kültürün küreselleşmesine ilişkin en çok göze çarpan şey bunun ülkeler değil, şirketler tarafından yürütülmesidir. Kültürün küreselleşmesinde en önemli konumdaki üreticiler ve dağıtıcılar, uluslar ve teokrasiler yerine artık büyük şirketlerdir.” (Held, McGrew, Goldblatt, Perraton, 2010: 72). Bunun en iyi örneklerinden biri, 2009 yılında Venedik Bienali'nde ilk kez pavyon kuran Birleşik Arap Emirlikleri'nin yöneticileridir. Bu yöneticilerin her biri, Dubai Kültür ve Sanat yetkilileriydi ve sanat dünyasından gelmiyorlardı. Hepsi uzak doğu sanatının önemli toplayıcılarıydı ve cilt bakım şirketleri sahipleriydiler. İnsanı şaşırtan bu bilgi, aslında şaşırtıcı olmamalı. Çünkü bir kültür kurumunun yetkilisi olmak ve uluslararası sanat arenasında sahne almak bu yöneticilerin hem isimlerini parlatıyordu, hem de onların marka değerlerini yükseltiyor, daha kaliteli olarak konumlandırıyordu. Ayrıca zaten sanata zaman ve para ayırabilecek kesim, güzellik ürünlerine de para ayırabilecek kesimle aynıydı. Bir müzenin getirdiği özel sergiye sponsor olmak veya bir festivalin sanatçılar için düzenlediği atölyelerine sponsor olmak, sanatsal programlar için farklı destekler sağlamanın geri dönüşünün markaya değer kazandırdığı bilinmekte. Elbette kültüre sponsor olmak ekonomik açıdan da şirketlerin lehine olan bir durumdur.

“Küratör Harald Szeemann'ın 1969 tarihli ilk bağımsız sergisi, ‘When Attitudes Become Form’ [Tavırlar Biçime Dönüşünce], bir şirketin deneysel çağdaş sanatı desteklemesinin tarihteki ilk örneğidir.” (Madzoski, 2016: 33). Sanat temelli pazarlamayı bu sergiye destek olarak doğuran Amerikan tütün şirketi Phillip Morris, bir dönüm noktasına imza atmıştır. Tütün kullanımının sağlığa zararlarının ilk keşfedildiği zamandı ve tütün devi Phillip Morris, sanata destek olarak kendini farklı bir şekilde konumlandırıyordu. Yeni tıbbi keşfin markaya zarar vereceği sırada sanatı kullanarak marka değerini güçlendiriyordu. Sanat ise müze

gibi kurumlara bağılılıktan kurtulma çabaları içindeyken, kendini özel sermayeye bağlanırken buluyordu.

Baudrillard'ın 'Ütopya İle Öngörü Arasında Sanat' başlıklı yazısını oluşturan Ruth Scheps ile röportajında, Scheps sanat piyasasını bir mafya olarak değil ama, sanatı bir komplo olarak değerlendirir (Baudrillard, 2014: 92). İnsanlardaki duygusal değer kavramı zayıflarken sanat piyasasının var olması ve gelişmesi ona mantıklı gelmemekte ve bunu sermaye sahiplerinin bir komplosu olarak görmektedir.

Sanat büyük şirketlerin en iyi reklam ve marka değerlerini yükseltip konumlandırma aracı olur. Dünya ekonomi ve piyasa girdabında dönerken, sanat da bundan payını almış ve sanat piyasası oluşmuştur. Bu sanat piyasasına yön verenler ise sanatçılar değil, sanat patronları, küratörler, şirketler, koleksiyonerler ve galericilerdir. Pazarlama aracı olan sanatta gerçek eleştiri de yok olur. Sanat eleştirisi de artık sermayenin egemenliğinde, eserin sanat piyasasındaki yerini yükseltmeye ve belli bir piyasa değeri oluşturmaya çalışan bir reklam metni olur. Kapitalizmin gelişimi ile her şeyin özelleşmeye başlaması elbette müzeleri de etkilemiştir. Müzelerin devlet himayesinden çıkıp özelleşmesi sanata eksiler getirdiği gibi artılar da getirmiştir. Hele ki büyük şirketlerin kendi müzelerini açmaları, sanat piyasasına farklı bir yön vermiştir. Çünkü sermayeyi elinde bulunduran şirket sanata yatırım yapmakta, uluslararası sanatçı ve eserlerini dönemsel olarak getirebilmekte ve bunu halkla buluşturabilmektedir. Tabii ki devletin himayesinde olmadığı için halk bu sergiye şahitlik edebilmek için bir para ödemektedir. Ancak izleyicilerden alınan para elbette o serginin giderlerini karşılamamaktadır. Yani aslında şirketler bu sanat yatırımlarından maddi olarak görünürde zarar etmektedirler. Ancak görünürde zarar eden şirket, sanat sayesinde marka adını konumlandırmakta (ulusal ve uluslararası), kendi bünyesinde barındırdığı eserlerle bir sanat sermayesini elinde bulundurmakta ve özellikle halkın üst sınıf katmanında, sanat sayesinde reklamını yapmaktadır. Ülkemizde bu durumu en iyi örneklendirebileceğimiz, Emirgan'daki Sakıp Sabancı Müzesi ve Koç Ailesi'ne ait olan Beyoğlu'ndaki Pera Müzesi'dir. İki müze de uluslararası üne sahip sanat danışmanları, müze müdürleri ve küratörleri ile dünyaca ünlü sanatçıları veya sanatçıların eserlerini müzelerinde ağırlamıştır. Bunun altında yatan sadece halkı kültür sanatla buluşturmak değildir elbette. Bu sayede bugün iletişim araçları ile hakından fazlasıyla söz ettirmiş ve kendini konumlandırmıştır bu şirketler. "Özel Sektör Sanat Sponsorluğu Derneği'nin yöneticisi Colin Tweedy, 1991'de sanat sponsorluğunun Thatcherizm'in temel taşlarından biri olduğunu söyleyecek kadar ileri gitmişti." (Wu, 2014: 18). Diğer bir örnek ise, Rockefeller, 1960'lı yıllarda, Chase Manhattan Bank'ın yönetim

kurulu başkanlığını yürüttüğü sırada, şirketi için bir sanat koleksiyonu oluşturmaya başlamıştır (Wu, 2014: 27).

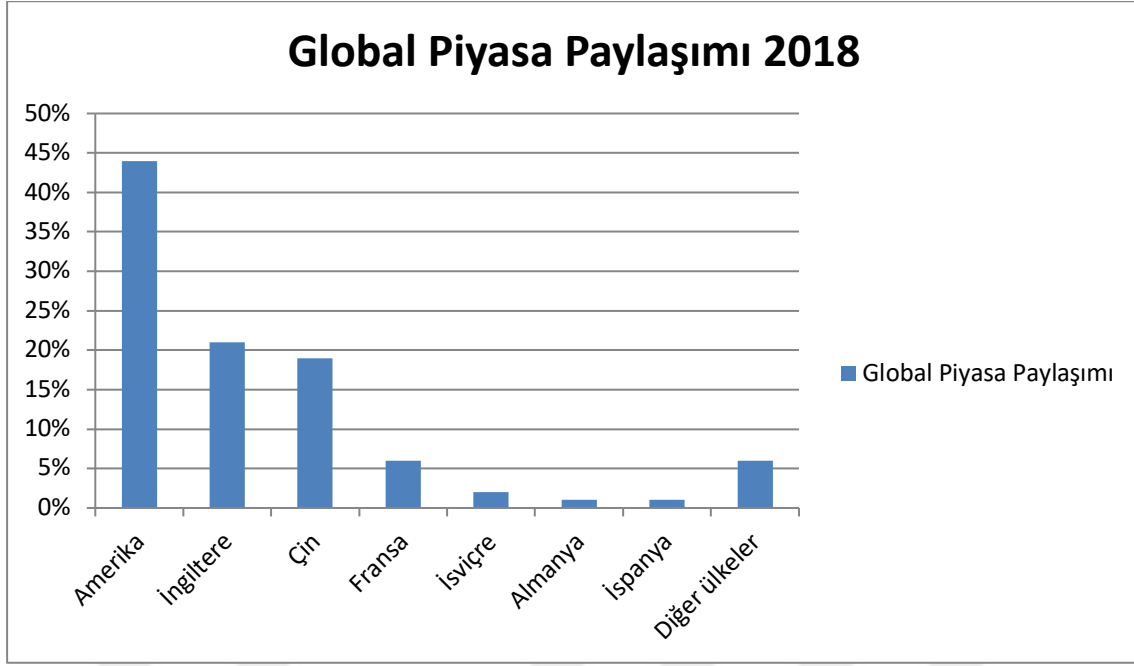
Artık sanatın önemi ve gücü, iş dünyası tarafından keşfedilmiş ve kullanılmaya başlanmıştı. New York'ta bulunan Metropolitan Müzesi, dünyanın en önemli müzelerinin başında gelir. 'Evrensel müze' konumuna gelmesini sağlayan 1904 yılında müzenin başkanlığına gelen demir-çelik baronu J. P. Morgan'dır. Morgan Metropolitan müzesini, aynı bir şirketi yönetir gibi yönetmiş, büyüme planını ona göre yapmıştır. Bir başka önemli müze, Washington National Gallery, banker Mellon'un koleksiyonu ile kurulur. Guggenheim müzeler zincirinin Berlin'de bulunan ayağı Deutsche Bank'tır (Artun, 2015: 162). 1990'larda yeni müze açılışlarında inanılmaz bir artış yaşanmıştır. Özellikle 1980 yılına kadarki 30 yılda, hafta hesabı ile 1566 haftada 2500 yeni müze açılmıştır (Bürger, 2003: 25). Sanat müzesi her zaman zenginliğin, prestijin bir göstergesi olmuştur. Zengin aileler müzeye maddi olarak katkıda bulunarak hem kendilerini bu açıdan tatmin etmekte, hem de 'müze dostları' arasında bulunarak prestij sağlamaktadır.

Orta Doğu da sanattaki bu değişimin farkına varmıştır ve sanata yatırım yaparak dünyada kendini konumlandırmayı başarmıştır. Petrolün yarattığı zenginliği, Batı'nın müzelerini ülkelerine getirmekte kullanıp büyük sanat projelerinin alanı olmayı başarmıştır. Meşhur Louvre ve Guggenheim müzeleri geçici ve kalıcı sergilerini, Abu Dhabi'deki müzelerine getirerek şehri dünya sahnesine taşımıştır. Şeyh bu gibi müzelere ciddi bir para akıtarak bu müzelerin Orta Doğu'ya gelmelerini sağlamıştır. Şu anda birçok sanatçının gözdesi olan Arap Emirlikleri, sanatçılara fonlar sağlamakta, açık çağrılar yapmakta ve sanatı maddi açıdan en çok destekleyen ülke olarak ön plana çıkmaktadır.

Sanat sermaye tarafından kuşatılmış, özerkliği imha edilmiştir. Artık, daha önce de belirttiğimiz gibi, sanatçının ürettiği, bu sistemin kontrol ettiği kültür ürünü ve dolayısıyla tüketim de yine bu sistemin şekillendirdiği tüketim şekli olmuştur. Sanat piyasasının işleyişinin, diğer piyasalardan çok da farkı yoktur. Sadece çok daha özel bir piyasadır, çünkü sanat eseri ve kültür üretir. Dinamikleri diğer piyasalar gibidir. Ekonomist Albert Hirschman, tüketimin ihtiyaçlar doğrultusunda değil psikolojik tatmini sağlamak için yapıldığını belirtir. Sanat eseri, sanatçının yaratımıdır ve kendi öz nedeni ile var olmaktadır. Bu nedenle diğer pazarlarda var olan, ürünün var olmasının nedeni olan müşterinin tatmini kuralı, sanat piyasasına uygulanamaz.

Değişen kültürel, politik ve ekonomik koşullar yeni bir sanatçı yarattığı gibi, sanata ayıracak parası ve vakti olan zengin bir kitle de ortaya çıkarmıştır dünyada. Sanat artık parası olan için yatırım amaçlı hisse toplar gibi eser toplamaktır. “Çağdaş sanatın, modern sanattan kendini farklılaştırması, Christie’s ve Sotheby’s gibi müzayede kurumlarının farklı bir pazarlama stratejisine başlamasına neden oldu ve böylece 1970’lerde ilk açık artırma ile çağdaş sanat eserleri satılmaya başlandı. 1988 yılının Kasım ayında sadece meşhur artistlerin değil özel koleksiyonların da tarihe geçen fiyatlara alıcı bulması, çağdaş sanatın ilk zirvesi oldu.” (Belting, 2009: 61) Sanat yapıtı, emtia pazarındaki diğer ürünler gibi değer demekti. Kapitalizm, sanat ve para kelimelerini eş anlamlı yapmıştı. Kapitalist koleksiyonerlerin sanata ilgi duymasının nedeni de kendini konumlandırmak ve yatırım amaçlıdır. Yoksulluk içinde yaşayıp ölümünden sonra eserlerinin yüksek paralara satılıp sanat tüccarlarının zengin olması ve koleksiyonlarına ekledikleri tabloları sırf maddi bir değer olarak görüp depolarına koyan koleksiyonerler bu dünyada anarşizme hak verilmesinin nedenidir (Meier- Graefe, 1997: 260). Artık sanat zenginlerin evlerinin duvarlarını süsleyen, anında azami bir lüks olarak elit konumlandırma sağlayan bir nesne olmuştu. Hatta çoğu eser tozlanmasın diye büyük kasalarda tutulmakta, sahibi eseri sadece maddi değer olarak gördüğü için keyfini bile çıkaramamaktadır. Halkın ise bu koleksiyonları görmesi imkansızdır.

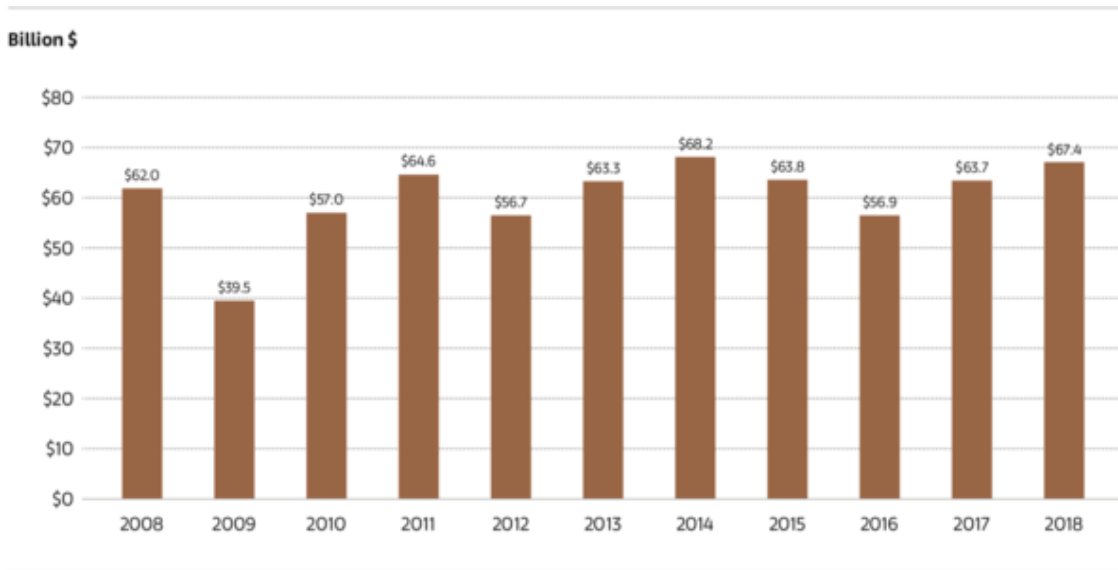
Statista’nın 2017 verilerine göre dünyada küresel sanat satışlarının yarısından biraz azı, yüzde kırk ikisi Amerika’da gerçekleşmiştir. Dünya kültür piyasasının hakiminin ABD olması pek de şaşırtıcı değildir. Geçtiğimiz yıllarda ikinci sırayı Avrupa’nın sanat satışlarının neredeyse yarısını gerçekleştiren İngiltere alırken; 2017 verilerinde ikincilik Çin’dedir. Yüzde yirmi bir ile küresel sanat marketi payını elinde bulunduran Çin’i yüzde yirmi ile İngiltere takip etmektedir. Venedik Bienali gibi dünyaca ünlü ve büyük bir sanat organizasyonuna ev sahipliği yapan İtalya bile markette yüzde bire sahiptir. 2018 yılına gelindiğinde yine Amerika’nın %44 ile sanat piyasasında en güçlü ülke olduğu görülebilmektedir. İngiltere’nin ise toparlanarak eski yerine kavuştuğu yani pastadan en büyük ikinci payı alan ülke olmuştur.



Grafik 1. Global Sanat Piyasasının Ükelere Göre Dağılımı

Kaynak: Statista, <https://www.statista.com/statistics/885531/global-art-market-share-by-country>

Sanat piyasası 2014 yılında 68.2 milyar dolar hacime ulaşarak zirve yapmıştır. Daha sonrasında düşüşe geçen piyasa 2017 yılında tekrar yükselişe geçmiş ve 2016'dan beri %12'lik bir artış göstermiştir. 2018 yılında %6'lık büyüme ile 67,4 milyarlık satış hacmine ulaşmıştır. Yani 2014 yılından sonra en yüksek satış oranının gerçekleştiği sene 2018 olmuştur. Buna rağmen bazı satıcılar satışlarında düşüş görmüşlerdir. Bunun nedeni satılan eserlerin değerleri %9 artarken, sayılarında %9 düşüş gözlemlenmiş olmasıdır.



Grafik 2. 2008-2018 yılları arasında global sanat piyasasının yıllara göre dağılımı

Kaynak: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-global-art-market-reached-674-billion-2018-6/amp>

Grafiğe baktığımızda, 67 milyon doların üzerine çıkan uluslararası sanat piyasasının, işlem hacminin de yaklaşık 40 milyon olduğu düşünülmektedir. 2017 yılıyla karşılaştırıldığında neredeyse 3 milyon dolarlık bir büyüme yaşayan sanat piyasası, 2019 yılında 64.12 milyon dolara gerilemiştir. Böylece son on yıla baktığımızda, 2018 yılının sanat piyasası için en yüksek hacme sahip ikinci yıl olduğunu görmekteyiz.

Araştırmalar 2018 yılında sanat piyasasındaki bu dengesiz büyümeyi, Birleşik Krallık'taki Brexit ile ilgili endişelere, Amerika ve Çin arasında yaşanan marka-üretim çekişmesine ve bunlar dolayısı ile yavaşlayan global büyümeye, politik ve ekonomik belirsizliklere bağlamaktadır. Rapordaki bir diğer veri ise, 2008'den 2018 yılına kadar her yıl açılan galeri sayısında %86'lık bir düşüşün olmasıdır. 2017'de dünyadaki açık artırma satışları %26 artmışken; 2018'de ancak %3'lük bir artış olmuştur. Dünyanın en büyük beş müzayede evi olan Christie's, Sotheby's, Poly Auction, Phillips ve China Guardian, tüm dünyadaki global açık artırma satışlarının yarısından fazlasını gerçekleştirmişlerdir. 2018'de global pazar payında Amerika yine %44 oranla birinci sırada yer alırken, %21 ile İngiltere, %19 ile Çin ve %16 ile diğer ülkeler izlemiştir. Çin üst üste iki yıldır, dünyanın en büyük ikinci müzayede pazarı olmuştur. Global müzayede satışlarının %29'u Çin'de gerçekleşmiştir. 2017'de dünyanın ikinci büyük sanat pazarı olan Çin, 2018'de İngiltere'nin arkasında kalmıştır.

Elbette sanat eseri toplayan zengin kesim, sanata olan bu yatırımı sadece sevdikleri için yapmamaktadır. Hatta bir kısmı, sanat tarihi ile ilgili hiçbir fikre sahip değildir. Aldıkları tablolar ünlü sanatçıların eserleridir ve tabloya değil tabloyu yapanın ismine parayı verirler. Eskiden bu alana gerçekten ilgi duyan küçük bir kesimden oluşan bu yatırımcı grup, artık zenginlerin oluşturduğu, Amerika-Avrupa ekseninin dışına çıkan, bütün dünyaya yayılmış yatırımcılardan oluşmaktadır. Bu alana yatırım yapmanın getirisi zaman içinde yüksek olduğu gibi, aynı zamanda vergi kaçırma ve para aklama için de uygun bir piyasadır. Dr. Clare McAndrew'un yaptığı bir araştırmaya göre, satılan bir sanat eserinin sanat pazarına tekrar geri dönmesi ortalama otuz seneyi bulmaktadır (McAndrew, 2011: 261). Bu nedenle sanat piyasası diğer piyasalara göre daha ağır işleyen bir uluslararası iş alanı ve pazardır.

Sanat pazarındaki başarı, yerel sanat ortamında kabul edilmeyi getirmez her zaman. Yerel sanatçı, halkın problemlerini sanatıyla dile getirir. Oysa küresel sanat piyasası sanatçıların eleştirel ve politik seslerini engeller. Bu nedenle hem küresel pazarda başarılı, hem

de halk tarafından benimsenen eleştirel ve politik yanın bir sanatçıda bir arada olması, genelde nadir görülen bir durumdur.

Kapitalizm sanatı gerçekleştiren sanatçının bakış açısını değiştirerek onu yeni duygu ve düşünceler içine sokmuştur. Bu da ister istemez sanatçının yaratımına yansımış, sanatta çeşitli, farklı ve zengin anlatımlar ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan, kimine göre sanattır ama kimine göre de sanata hakarettir.

Para artık sanatı belirleyecek güce sahiptir. Adorno, sanatın kapitalizm değerlerine göre pazarlandığını söyler. Sanat artık ticaridir. Böylece artık popüler medyada yer almaya başlamış, bu durum onu halka yakınlaştırmıştır. Ancak tartışılması gereken nokta; “sanat popüler kültür olmuştur” derken, gerçekten hangi anlamda bunun gerçekleşmiş olmasıdır. Yani, Andy Warhol’un 1962’de yarattığı çalışmalarından olan “Campbell’s Tomato Soup” konserveleri bugün, metal bir levha üzerinde bir restoranın duvarında asılı olabilir veya bir kadın el çantasının üzerinde günlük yaşama girmiş olabilir. Ancak bu noktada, bu eser için popüler kültür olmuştur derken; o çantayı kullanan, o levhayı duvara asan ve bunları görüp algılayan kişinin zihninde bu görüntünün aslında Andy Warhol’un yaptığı bir sanat eseri olduğunu bilmesi ve bunu o şekilde tüketmesi gerekmektedir. Bu bilinçle algı ve tüketim gerçekleştiği noktada, “sanat popüler kültür olmuştur” tanımı geçerli olacaktır. Yoksa görüntüyü sadece sevdiği için o çantayı elinde taşıyan veya duvarına asan kişi için, o kültürel bir öge değildir. Kapitalist sistem her şeyi satıp pazarlayabildiği için, sanatı da satıp hatta dönüştürüp pazarlayabilmektedir. Sanat bir metaya dönüşmüş ve alıcının değer verdiği bir nesne haline gelmiştir. Kültürel ve sanatsal bir meta olması nedeniyle piyasasını genişletmiş ve değerini artırmıştır. Ancak birçok sanatçı da bu durumdan çok mutsuz değildir. Sanatın her yerde olması, satılıp alınabilir bir metaya dönüşmesi, birçok kişi tarafından ulaşılabilir olması, sanatçının bundan para kazanabilir olması bugünün sanatçısının çok da olumsuz baktığı bir durum değildir.

Baudrillard’ın saptaması bu açıdan çok doğrudur; “Sanat her yerde ve hızla çoğalmakta, sanat üzerine söylemler daha da hızla çoğalmaktadır. Son derece hızlı bir dolaşım içerisindeyiz. Bir kültürün gücünü oluşturan o gizli suç ortaklıkları kalmadı. Yapıtları okumuyoruz artık, gittikçe daha çelişkili ölçütler uyarınca şifreleri çözüyoruz.” (Türkdoğan, 2014: 12). Küreselleşen dünyada, kapitalizmin gelişmesi, her şeyin pazarlanabilir olması ister istemez sanatı da etkilemiştir. Artık sanat her yerdedir, herkes sanatçı olabilmektedir.

Bir diğerk taraftan da sanatın elitist, dokunulamaz havasından çıkıp Pop Art ile halka inmesi müzeyi popüler bir hale getirmişti. Bir yandan eğitici ve elit sanatın yeri olarak konumunu devam ettiren müze, popüler zevke hitap etmeye başlamıştır. Dünya markası haline gelen Tate, kendi kitap dükkanının büyük bir kısmını sokak sanatı ve grafitiye ayırmış ve basımlarını Tate Basım olarak yapmaya başlamıştır. Grafitili yapışkanlar, kalemler satarak geniş bir kitleye hitap etmeyi amaçlamıştır. Tate Modern'in büyük bir duvarını ziyaretçilere ayırmış ve Flash Game adında bir oyun geliştirerek ziyaretçilerin o duvarı kendi zevklerine göre dekore etmelerini sağlamıştır (Stallabrass, 2013: 43). Müzelerin hediyelik eşya dükkanlarından artık insanlar, hoşlarına giden eserlerin posterlerini veya Marlyn'in baskılı bir kupa veya konserve çorba baskılı bir defter alarak müzeden çıkabiliyordu. Sanat artık daha geniş bir kitle tarafından çok farklı şekillerde tüketilmekteydi. Sanat bardağın, defterin kısacası gündelik kullanılan eşyaların üzerinde gerçek bir tüketim ürünü haline dönüşmüştür. Sanat ve popüler beğeni ilk defa bu kadar birbirine yaklaşmıştır. Ancak şunun altı çizilmelidir: Sanat eseri öncelikle sanatçı ve sonrasında sanat topluluğuna ait herkesin estetik yargıları ile ortaya çıkıp değer görürken; kültürel öğenin böyle bir durumu ve zorunluluğı yoktur. Yani Marlyn Monroe'lu kupalar, levhalar estetik kaygı taşımazlar.

Sanatın pazarlanması ve bir piyasasının olması bu pazardan pay kapmaya çalışan sivil toplum örgütlerini ve aktörleri doğurmuştur. İstanbul Bienali de dahil olmak üzere İstanbul'da gerçekleşen birçok sanat etkinliğinin organizatörü İKSV de, bu sivil toplum kuruluşuna çok iyi bir örnektir. Eskiden devletin denetiminde olan sanatsal etkinlikler yavaş yavaş İKSV çatısı altında toplanmış ve devlet denetiminden çıkmıştır. Küreselleşme görüldüğü gibi sadece ülkelerin birbirleri ile olan ilişkilerini dönüştürmemiştir. Aynı zamanda bu örnekten de anladığımız gibi, bir ülkenin kendi içindeki iç siyasetini de yapılandırmıştır.

Küreselleşme ile farklı kültürler, dinler, diller, hatta farklı kimlikler ve etnik kökenler karşılaşmaya, birbirlerinden etkilenmeye başladılar. Sanat bir günde küreselleşmemiştir. Uzun bir oluşum süreci geçirmiştir. Bu noktada Julian Stallabrass'a kulak vermek gerekir;

“1989 yılındaki global olaylar ve Almanya'nın Doğu-Batı olarak birleşmesi sonrası, Sovyetlerin parçalanması, global ticaret anlaşmalarının artması, dünyadaki ticari bloklasmalar, Çin'in kapitalist ekonomiye geçişi sanat dünyasının karakterini değiştirmiştir. Yeni dünya düzeniyle, sanat dünyası da kendini şekillendirmiştir. Birçok farklı etnik, millet ve kültürden gelen sanatçılar zamanında Batı'da kabul edilmemiştir. Sonrasında soğuk savaşın bitmesi çok kültürlü sanatın yükselişini sağlamıştır.” (Belting, 2009: 69).

Bir kesime göre global sanat çok merkezli olduğu gibi çok renkli olmayı da gerektirmektedir. Ancak ‘Küreselleşme birleştirdiği kadar da böler’ der Bauman. Çünkü tek tipleştirir her şeyi. Güçlü olan küresel olup tüm dünyaya egemen olurken; güçsüz olana sadece daha da geri kalmak düşer. Ekonominin, kültürün, politikanın küreselleşmesi, tüm dünyada global kimlikler yaratmıştır. Benzer tüketim modelleri, herkesi etkisi altına alan ürün ve ikonların global kullanımı bu kimlikleri oluşturur. İnsanlar ve kültürler teknoloji sayesinde homojenleşmek yerine kutuplaşmakta ve güçsüz olan geri kalmaktadır. Güçsüz olan, güçlü olan kimliğin etkisi altına girmektedir ve böylece kendi kimliğini kaybederek homojenleşmektedir. Sanatta da durum aynıdır. Bu nedenle Afrika ülkeleri (küratörü, sanatçısı, sanat piyasasına dahil herkes) sanat piyasasında geri planda kalırken Avrupa ve Amerika’lı sanatçılar, küratörler dünya sanat piyasasına egemen olup kendilerinden söz ettirmekte ve uluslararası her sanat olayında ön saflarda yer almaktadırlar. Roland Robertson’a göre ise küresel teklik ‘dünya kültürü’ gibi bir şey anlamına gelmemektedir. Ona göre farklı toplumsal oluşumların birbirleriyle iletişime girmesi ‘küresel insan durumudur’ (Tomlinson, 2013: 25). Ona göre kültür küreselleşmenin bir boyutudur. “Malcom Waters’a göre kültürel alandaki küreselleşmenin boyutu ekonomik ve siyasi alanda yaşananandan daha büyüktür” (Tomlinson, 2013: 41).

Ekonominin küreselleşmesi ile kapitalizmin gelişimi beraberinde dünyada her alanda Amerikanlaşmayı ve Batı’nın egemenliğini getirmiştir. Hatta bir dönem dünyanın sanat merkezinin Paris’ten New York’a kayması, sanat ve kültür dünyasını tam anlamıyla Amerikanlaştırmış, daha sonra gelişen teknolojilerle Avrupa geri dönüş yaşamış ve Japonya, Çin gibi ülkeler piyasaya giriş yaparak adından söz ettirmeye başlamışlardır. Japon ve Çin gibi ülkelerin sanat pazarında rol almaya başlamalarının nedeni ise gelişen ekonomik güçleridir. Çağdaş sanat, kapitalizmin sanatla süslenmesi ve daha güzel görünmesidir. Sanatın küreselleşmesi bu durumu destekler ve süsler. Sanat artık daha geçirgendir eskiye oranla. Eskiden sanatın ruhuna aykırı görülerek ve politik nedenlerle reddedilen sponsorluklar ve fonlar bugün memnuniyetle karşılanmakta, hatta aranmaktadır. Bu nedenledir ki Adorno’nun dediği gibi yüksek sanat da, tüketilmesi için yapılan kitle sanatı da içinde kapitalizm unsurlarını barındırır. İkisi de satılmak için vardır, ikisinin de amacı iyi bir meblağa alıcı bulmaktır. Popüler kültür ürünü olan kitle sanatı da üst sınıflara ait yüksek sanatın üreticisi sanatçı/küratör de küreselleşmiş ve ortak amaçta kapitalist ekonominin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Bugün hepsi satılmak için çabalamaktadırlar. Andy Warhol’un meşhur eseri, Hollywood yıldızı Marilyn Monroe’un serigrafisi tablosu tüm dünyada farklı şekillerde üretilip kitle tarafından

tüketilmiştir. Küreselleşme ve kapitalizm ikilisi kültürü hiç olmadığı kadar birleştirmiş ve tekleştirmiştir, birbirine benzetmiştir.

Ancak Belçikalı filozof Thierry de Duve sanat bienallerini ayrı konumlandırır. “Sanat bienallerinin ekonomik ve eğlence açısından değerlendirilmesi çok limitlidir. Eğer estetik eleştiri sanata geri dönerse, o zaman bienallere farklı bir bakış açısı gelebilmiş olacaktır” (Duve, 2009: 44). Duve’ye göre bazıları sanat iken, bazıları sanat şemsiyesinin altına gizlenmiş şeylerdir. Bir bienal ziyaretçisi bunu ayırmakta çok büyük sorumluluk taşımazken, bir sanatçı veya küratör taşımaktadır. Bienaller estetik küresel sanatı, kültürel yerel ve global öğelerle harmanlamaktadır. Ancak filozof Duve’nin düşünceleri bugünün çağdaş sanatı ile hiçbir şekilde örtüşmemektedir. Estetik yargısı ‘Kime göre, neye göre?’ sorularını sordurmaktadır bugün. Sanatçı sanat dediği şeyin estetik olması gerektiğini düşünmemektedir. Bir robotun çalışan kolu da bir küratöre, sanatçıya veya izleyiciye çok estetik gelebilmektedir. Bu, kişinin geçmişindeki kültürel öğelerden süzülüp gelen bir yargı olabildiği gibi, tamamıyla o sırada o eserle kurduğu bağdan doğan bir bakış açısı da olabilmektedir. Küreselleşmenin sanatı getirdiği nokta, estetik yargıdan bağımsız bir sanatın var olmasıdır. Boris Groys bugünün sanatına, “fonksiyonunu yitirmiş tasarım parçaları” der (2009, s.58). Halil Altındere’nin Beyoğlu’ndaki Yapı Kredi Sergi Salonu’nda yer alan Abrakadabra sergisinde (2019) yer alan, polis kapısı, çıkış tabelası, tavandan sarkan boks çuvalı bunlara iyi birer örnektir. Ama bunlar artık (kimilerine göre) birer sanat nesnesidir. Gerçek hayattaki fonksiyonlarını yitirmişler ve sergi salonunda sanat öğesi olarak yerlerini almışlardır.

İletişim araçlarında internet sonrası yaşanan gelişmeler, sosyal medyanın insanların neredeyse tek haber alma, birbiriyle haberleşme, yaptıklarından yakınlarını haberdar etme aracı olarak hayatın merkezinde konumlanmasını beraberinde getirmiş, bir vazgeçilmez olmasına neden olmuştur. Eskiden insanlar sanatı bir muhabirin haberinden okuyarak, muhabirin bakış açısıyla yorumlarken; bugün sosyal medyada tanıdığı veya tanımadığı birçok kişinin #biennaledivenezia [#venedikbienali] paylaşımı ile dünyanın en eski ve büyük sanat organizasyonlarından biri olan Venedik Bienali’ni ziyaret etmişçesine sanatçıları, eserleri öğrenebilmekte ve birçok görüş üzerinden fikir sahibi olabilmektedir. Bu nedenle sosyal medya bir bakıma insanları sanata yaklaştırmaktadır ve daha çok kişinin sanat organizasyonlarını ziyaret etmesine neden olmaktadır. Çünkü insanlar gidip o sanat organizasyonunun bir parçası olarak fotoğraf çekmekte ve bu fotoğrafı da ‘Ben de oradaydım’ diyebilmek amacıyla paylaşmaktadır. Sosyal medya sanatın daha da küreselleşmesine destek olmaktadır. 1945 yılında sanat eleştirmeni John Bernard Myers Duchamp’a, New York’ta kaç kişinin gerçekten

avangardı sevdiğini düşündüğünü sorar. Duchamp şöyle cevap verir; “Belki on kişi New York’ta, bir veya iki kişi de New Jersey’de.” (Gablik, 1995: 14). Artık küresel medya, insanlara çağdaş sanatı sorgulamadan sevdirmeye başlamıştır. İnsanların çoğu, dönemin sanatını kabullenmekte ve böylece bu büyük topluluğun içinde varolmanın huzurunu yaşamaktadır. Ancak bu durum insanlar ve sanat var oldukça tartışmalı kalacak bir konudur. Çünkü avangardı sanattan saymayarak hala, yağlı boya tablonun güzelliği ile sanat duygusunu tatmin edebilen ve sadece bunu sanat olarak gören bir kesim de bulunmaktadır. Diğer tarafta ise sanat denilince aklına sadece dijital deneyim gelen bir başka grup vardır.

1.2.4 Çağdaş Sanatın Uluslararasılaşması ve Sanat Bienallerinin Oluşumu

Bugün dünyadaki sanatı ve sanat piyasasını anlatmak için postmodernizm artık yeterli olmamaktadır. Sanat popülerleşmiş, marka isimlerin yarattığı eserler çağdaş sanatın yükselişini ve dünyaya egemen olmasını sağlamıştır. Bugün sanat, tek başına varolmamaktadır. Bağlı olduğu kurumlar, üretim süreci, piyasada rol alan bir birey ve buna bağlı unsurlar ile ‘sanat’ olarak okunup var olmaktadır. Bağlı olduğu bu kurumlar sayesinde globalleşmektedir. Globalleşme kendi başına, dünyada daha çok insanın büyük oranlarda iletişime, etkileşime geçmesi olarak tanımlanırken; sanatın globalleşmesi, sanat piyasasına daha çok insanın ve ülkenin dahil olması, pazarın büyümesi, müzelerin ve sanat organizasyonlarının daha çok izleyici tarafından görülmesi, sanat turizminin büyümesi, ülkelerin bu yolla dünya üzerinde gücünün artması ve dünyanın bütün kıtaları arasında bu konuda daha çok etkileşim olması anlamına gelmektedir. Hardt ve Negri’nin dediği gibi politika, ekonomi ve kültür görüldüğü gibi her alanda buluşmakta ve birinin çıkarı diğerinin de çıkarı haline gelmektedir. Politika, ekonomi ve kültür dünya globalleştikçe daha da birbirine bağlanmaktadır.

“Bugün herhangi bir sergi, çağdaş sanat dünyasına bakan bir büyüteç görevi görmektedir. Hatta sanat çağdaş dünyanın büyütecidir” (Weibel, 2013: 24). Bu büyüteçten gördüğümüz çağdaş sanatın küreselleşmesiyle birlikte ortaya yeni bir dünya sanat haritası çıkmıştır. Avrupa ve Amerika ekseninde olan bağ gevşemiş ve sanat dünyasında özellikle Asya ve Orta Doğu kendinden söz ettirmeye başlamıştır. Müzelerin isimlerindeki modern kelimesi yerini ‘çağdaş’ kelimesine bırakmıştır. Herkes çağdaş sanattan bahsetmektedir. Hatta 2005 Venedik Bienali’nde Almanya pavyonunda, sanatçı Tino Sehgal, performansçılarına her izleyici için “Oh, bu çok çağdaş!” diye şarkı söylemelerinin direktifini vermiştir (Weibel, 2013: 25). ‘Modern’ değil, ‘çağdaş’ diyorlardı ve bunu izleyicilerin gözüne sokuyorlardı. Çağdaş sanat aslında gerçek bir marka olmamasına rağmen markalaşmıştı. Sadece güzellikle ilgili değil işlevselliği ile ön plana çıkıyordu.

Geriye dönersek, çağdaş sanatın globalleşmesinin ilk adımı, Soğuk Savaş'ın bitişine denk gelen 1989 yılında Paris'te gerçekleştirilen ve dünyada büyük yankı uyandıran 'Magiciens de la terre' sergisidir denilebilir. İlk defa dünyanın birçok yerinden gelen sanatçıların beraber aynı çatı altında eserlerini sergilemişlerdir. Bugün gayet normal olan bu olay, o gün sıra dışıydı ve bir ilkti. Dolayısıyla herkes için bir tartışma konusu olmuştu. İleriki yıllarda bienallerin artması, sanat haritasının değişmesine neden oldu. Yeni nesil sanatçılar dünyaya açılmak, uluslararası alanda tanınmak ve diğer sanatçılarla eşitlik istemişlerdir. 'Dünyanın Sihirbazları' anlamına gelen 'Magiciens de la tere', dünyanın farklı yerlerinden gelen 100 sanatçının katılımıyla gerçekleşmiştir. Bu sanatçıların yarısı daha öncesinde sanat sahnesine hiç çıkmamışlardı. Tartışmalı isme sahip bu büyük sanat olayının küratörlüğü Jean-Hubert Martin tarafından yapılmış ve sergi Centre Pompidou ile Grande Halle de la Villette'de açılmıştır (ZKM, 2013: 66). Magiciens de la tere, Cheri Samba gibi sonrasında meşhur olan birçok sanatçının uluslararası sanat sahnesine ilk çıkışları olmuştur. Martin bütün sanatçıları belli bir söylemde buluşturmaktansa, her sanatçının yaratıcılığını kullanarak kendi cevabını vermesini istemiş ve ["What is art?"] diye sormuştur. 1995 yılında Berlin'de gerçekleşen bir konferansta Magiciens konseptini şöyle savunur; "Amacımız tabuları kırmak ve egzotik, dini ve modern sanatı eşit bir alanda buluşturmaktır. Her sanatçının kendi kültürüne ve yaratıcılığına saygı gösterdim ve hepsini tanıdım. Bu nedenle yaşayan eski kolonilere ait sanatçıları da çağırmak çok önemliydi" (Buddensieg, 2013: 213).

Magiciens şovu, 'modern sanat' ve 'dünya sanatı' terimlerinin üzerine bir çizgi çekerek 'global sanat' terimini kullanıma sundu. Globalleşme sanata yeni alanlar kazandırmıştı ve artık sanat eskisi gibi olmayacaktı. 'Dünya sanatı' dendiğinde etnik köken ve sınırlar belirleyici olurken; 'global sanat' bunları kabul etmedi. Global sanatı oluşturan küratörler, kültür bilimcileri gibi yerel sanatçıları destekleyerek yeni sanat alanları oluşturmaya çalıştılar. Bu durum Batı bienallerinde ne kadar gerçekleşti veya gerçekleşebildi o tartışılacak bir nokta olsa da, Sao Paulo, Havana gibi bienaller hala Güney Amerika ve Asya'dan gelen sanatçıları destekleme görevini sürdürmektedir.

"1990'ların başında Amerika'da politik niteliğe sahip olan birçok sergi düzenleniyordu, Peter Schjeldahl ve Robert Hughes gibi ılımlı muhafazakar eleştirmenlerden bile bu sergilere sert tepkiler yükseliyordu" (Stallabrass, 2016: 25) Sanatın politika dışı olması gerektiğini düşünüyorlardı. Bu konuların sanatın dışında tutulması gerektiğini dile getiriyorlardı. Ancak Amerika sanatı yeniden şekillendiriyor, yerel meseleleri konu almaktan uzaklaşıp evrensel temalara yöneliyordu. Daha sonrasında özellikle bienallerle beraber bütün

dünyada, yerel kültürden uzaklaşmadan küresel kültüre hitap etmek, çokkültürlülük önemli yer almaya başladı. Asya, Afrika, Arap Yarımadası ve farklı kültürlerden gelen birçok sanatçı, Batı kültürüne dahil olmak istemeyerek bu tek tipleşmeyi kırmaya, Batı egemenliğine karşı gelmeye çalışmışlardır. Bugün de Venedik Bienali gibi dünyanın en önemli sanat organizasyonunda, birçok ülke kendi değerleri ile küresel değerleri bir araya getirerek pavyonlarında sanat yaratmaktadırlar.

Kendi kimliğini hala koruyan Asyalı sanatçıların bu çabası belki de müzayede şirketlerinin Londra, New York gibi sanatın merkezi olan dünya metropollerinde Asya sanatı departmanlarının açılmasını sağladı. Christie's Hint çağdaş sanatının yükselişini görerek, 1997 yılında Londra'da Hint Çağdaş Sanatı departmanı açtı. Daha sonra Christie's 2006 yılında Dubai'de Orta Doğu ve Türk Sanatı şubesini; Sotheby's ise 2009 yılında Londra'da Türk Çağdaş Sanatı departmanını açmıştır (ZKM, 2013: 151).

2007 yılının Mart ayında, Dubai Sanat Fuarı (Dubai Uluslararası Finans Merkezi'nin tamamlayıcı birimidir) ilk global sanat forumunu düzenledi. Forumda marka şehirler, kültür ve geleceğin şehirleri gibi birçok bölüm vardı. Ancak bir bölüm oldukça can alıcıydı ve şunu soruyordu; “Çağdaş sanat on yıl içinde Orta Doğu’yu nasıl etkileyecek?” veya “Orta Doğu çağdaş sanatı on yıl içerisinde nasıl etkileyecek?” (Belting, 2009: 38). Bu iki soru da çok önemlidir. İlkinde bir şehir sanatla nasıl evrilip gelişim göstereceğini düşünürken; ikincisinde bu merkez kendinin bu alanda bir güç olmaya başladığını bilerek uluslararası sanat piyasasında nasıl bir noktaya geleceğini anlamaya çalışmaktadır. Orta Doğu’da sanat piyasalarının oluşturulması Orta Doğu’nun ekonomik bir projesidir. Petrolden gelen maddi kaynağı sanata yatıran Orta Doğu, sanat sahnesinde uluslararası rol alarak şehirlerinin marka değerini yükseltmiş ve aslında ciddi bir piyasa haline gelen sanat piyasasını kendine çekmiş ve böylece turizmine katkıda bulunmuştur.

Xavier Greffe, *Arts and Artists From an Economic Perspective* kitabında, sanatın yeni pazarlar ve iş alanları açarak, yaşam kalitesini iyileştirip sosyal etkileşimi desteklediği için toplumun ekonomik ve toplumsal gelişiminde olumlu bir etkisi olduğunu söyler (Greffe, 2002: 1). Dünyanın küreselleşmesi, sanatın uluslararasılaşması, her ülkenin bu global sanat arenasında kendini göstermek istemesine neden olur. “Bugün dünyadaki uluslar topluluğunun parçası olma arzusu, bienallere sponsor olunarak kanıtlanmaktadır. Güney Afrika’da apartheid¹

¹ Apartheid: Güney Afrika ve Güney Batı Afrika’da (bugünkü Namibiya) 1948 yılından itibaren 90’ların başına kadar yasalarla uygulanan ırksal ayrımcılığı savunan sistemdir.

son bulduğu anda Johannesburg bu türden ilk sergisini duyurdu ve dünya devletlerini, ahlaken kabul edilebilirliğini teslim etmek üzere sergilerin sponsoru olmaya çağırdı (Danto, 2014: 46).

1989 yılından önce dünyada sadece 25 sanat bienali düzenlenmekteydi. Bugün ise Bienal Vakfı'nın listesine göre yaklaşık 250 bienal dünyanın çeşitli yerlerinde yapılmaktadır (<http://www.biennialfoundation.org/home/biennial-map/>). Son on yılda dünyada gerçekleşen bienal sayısında çok ciddi bir artış yaşanarak, bu yaygınlaşmayı sanat dünyasının bir kesimi [biennialisation] 'bienalleşme' olarak tanımlamaya başladı. Dünyadaki ilk sanat bienali 1895 yılında gerçekleşen Venedik Bienali'dir. Hala günümüzde Venedik Bienali, sanat dünyasının en önemli etkinliği, bienallerin en önemlisi ve büyüğüdür. Venedik şehrinin ticari gücünün zayıfladığı zamanlarda ortaya çıkan bienal, şehre tekrardan güç kazandırmıştır. Venedik'ten sonra 1951 yılında kapısını açan dünyanın hala en büyük bienallerinden biri olan Sao Paulo bienalidir.

Venedik Bienali, sanat dünyasının büyük patronlarının, en büyük yıldız isimlerinin katıldığı bir bienal olarak konumlanırken; Sao Paulo bienali kendini sanatın merkezi olarak kabul edilen Avrupa'dan uzaklaşarak diğer uzak kıtaların sanat ve sanatçıları desteklemek amaçlı konumlandırmıştır. Sadece 1998 yılında dünyada yeni sekiz bienal başlamıştır.

Bugün 'globalleşme', 'melezleşme', 'ulusötesileşme' gibi kavramlar bu kadar konuşulurken çağdaş sanatı bir sanatçının ait olduğu millete ve doğum yerine bağlamak elbette çok mantıklı değildir. Sanatçı, küratör ve sanat pazarının diğer birçok aktörü dünya üzerinde dolaşım halindedir. Bu dolaşımda uluslararası bienallerin etkisi büyüktür muhakkak. "Bazı eleştirmenlerin 'çağdaş sanat dünyasının bienalleşmesi' olarak da değerlendirdiği ve her geçen gün daha da popülerleşen, iki senede bir büyük ölçekli çağdaş sanat festivali olarak değerlendirilen uluslararası bienaller..."(Wu, 2013: 57).

Arjun Appadurai küresel sanat akışını incelerken 'artscape' ve 'ethnoscape' terimlerini kullanır. Bu iki terimin tarif ettiği alan aslında tam anlamıyla bize "Bienal nedir?" sorusunun cevabını vermektedir. Appadurai, bu alanı şöyle anlatır; "Küratörlerin, sanatçıların, eleştirmenlerin, insanların ve yüksek sanatın kesintisizce dünyanın bir ucundan diğer ucuna hareket ettiği, uluslararası sanat sahnesinde yer almak isteyen şehirlerin ardı ardına kendi bienallerini yarattıkları alan." (Wu, 2013: 57).

Biennaller arttıkça, dünyadaki galeri sayısında da artış gözlemlenmektedir. Dünyanın büyük sanat etkinliklerinden biri olan Art Basel'e her seferinde yaklaşık 300 galeri katılmakta

ve sergiyi 90.000'den fazla kişi ziyaret etmektedir. Art Basel dünyada en çok ziyaretçi çeken sanat olayıdır. 2017'de Venedik Bienali'ni ise 615.000 kişi ziyaret etmiştir. Venedik Bienali 6 ay kadar sürerken, Art Basel sadece 4 gün sürmektedir. Bu nedenle ziyaretçi sayısı 4 gün için inanılmaz bir rakamdır. Her bienal, her sanat olayı yeni bir sanatçıyı dünya sanat piyasasına tanıtmaktadır. Bu uluslararası sanat organizasyonları, basında fazlasıyla yer bulmakta, özellikle Venedik, Art Basel gibi büyük organizasyonlar çok fazla sayıda ziyaretçi almakta ve sosyal medyada paylaşılmaktadır. Dolayısıyla bienallerin doğuşu ile her sanatçının yer almak istediği bu sanat olaylarında, küratörler söz sahibi olmaya başlamıştır. Bu sanat organizasyonları globalleşmenin sanattaki bir şeklidir.

Diğer şekli ise, global kesişmelerin sanat eserlerinde vücut bulmasıdır. “Allan Sekula'nın *Balık Hikayesi* [Fish Story] (1989-95), yirminci yüzyılın sonunda gemicilik ve limanları anlatan çalışması; Ursula Biemann'ın *Kara Deniz Dosyaları* [Black Sea Files] isimli yağın jeopolitik önemini anlatan çalışması, Pavel Braila'nın *Avrupa için Ayakkabılar* [Shoes For Europe] çalışması Doğu ve Orta Aavrupa'daki trenlerin teker ölçülerinin Batı standartlarına uydurulması için gerçekleştirilen uğraşı anlatmıştır. Bu çalışmalar globalleşmenin zorluğunu, ortaya çıkardıklarını sanat yoluyla anlatmış ve sanattaki yansımaları oluşturmuştur.” (Alberro, 2013: 66-67).

Teknolojinin gelişimi sanatın merkezi olan New York ve Londra'nın gücünün zayıflamasına neden olmuştur. Sanatçılar için yaratıcılığın merkezi olarak kabul edilen Berlin çekici hale gelmişken; sanat ticareti gelişen ve zengin piyasaları takip eden Dubai ile Çin'e kaymıştır. Okwui Enwezor, “çağdaş sanatın uluslararasılaşması ile ilgili bir analiz yapılacaksa, bu dünyadaki sanat merkezleri ve bunların dışındaki yerlerin güç ilişkileri ile başlamalıdır. Cairo, Dakar, Havana, Sidney gibi bienallerin, Fukuoka ve Asya Pasifik gibi trienallerin hatta Manifesta'nın doğuşu, global kültürün uluslararası olarak ciddi takviyelerle pazarlanması sürecine denk gelir” der (Griffin, 2003: 12). Artık sanatçılar, ana sanat merkezlerinden uzak olsalar da, teknolojinin gücünü kullanarak bir kariyer yapabilmektedirler.

İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANAT BİENALLERİ VE SANAT BİENALLERİNİN OLUŞUM SÜREÇLERİ, İŞLEVLERİ

2.1 Uluslararası Çağdaş Sanat Bienallerinin Oluşumu: Ekonomik, Politik ve Siyasal Nedenler

Kültürel kapitalizmin hâkimiyetinin ciddi boyutlara vardığı günümüzde, kültür birçok ülke ve şehir tarafından sosyopolitik ve ekonomik iyileştirme amaçlı kullanılmaktadır. Dolayısıyla kültür ekonomisinin büyük olmasının, ülkelere, şehirlere birçok açıdan yararı dokunur. Sanatçı ve sanatçının yaratımı ile ortaya koyduğu eser, küresel dünyada kültür ekonomisini oluşturan aktörlerden ikisidir. Sanat piyasasının dünya üzerinde kültürel hegemonyasını sürdürebilmesi, küresel dünyada büyük ölçekli sanat olaylarının devamı ile mümkündür. Sotheby's gibi dünyaca ünlü sanat eseri açık arttırmaları yapan şirketlerin aktiviteleri, fuarlar gibi büyük sanat sergileri ve uluslararası bienaller bu sanat olayları arasında sayılabilirler. Çünkü artık sanat uluslararası bir iletişim diline hâkim olarak ve sonrasında da parasal gücü elinde bulunduran şirketlerin kurumsal kültürlerine eklenilerek çok daha büyük bir sanat piyasasına ve güce dönüşmektedir. Bienallerin kronolojisine bakıldığında, dünyada bienallerin ortaya çıkışında gerçekleşen patlamanın 1980'lerin sonuna yani Soğuk Savaşın bitimine denk geldiğini görülür. Savaştan çıkan ve hızla kendini ekonomik, politik, sosyal alanlarda toparlamaya çalışan ülkeler birbirleri ile yarışmaya başlamış ve bienalleri de en önemli ve etkili araçları olarak kullanmayı amaçlamışlardır.

Dünyanın en eski ikinci bienali olan Sao Paulo bienali, 1951'de Brezilya'nın modern ve milli kültürel kimliğini oluşturmaya çalıştığı bir dönemde ortaya çıkar. Öyle ki bazı bienaller markalaşmaya başlamış, böylece yer aldığı şehri de beraberinde yükseltmiş ve dünya sahnesinde önemli bir konuma oturmuştur. Almanya'nın Kassel şehrinde beş yılda bir gerçekleşen Documenta, bu konuya verilebilecek iyi bir örnektir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Nazi Almanya'sının yarattığı karanlığı yok etmek ve Almanya'yı modern sanat alanında hızlı bir şekilde geliştirmek amacıyla gerçekleştirilmeye başlanmış bir sanat olayıdır.

“Berlin duvarının düşmesinden sonra yayılan ve hızlanan dünya ekonomilerinin birleşmesi kültürlerin tekdüzeleşmesini de beraberinde getirmiştir. Her ne kadar ‘çokkültürlülüğün’ ortaya çıkışı olarak gösterilse de gerçekte bu olgu her şeyden önce politiktir” Küreseleşme ile ekonomik yapılar birbirine benzerken, çağdaş sanatta formlar çeşitlenmiştir (Bourriaud, 2019: 191). Ekonomik yapı açısından birbirine benzemeye başlayan ülkelerin yanında, Asya, Uzak Doğu gibi ülkeler sayesinde sanat kültürel formlarda çeşitlenmekte hatta kendi oryantal öğelerinin ön plana çıkarılmasına çabalamaktadır.

Sosyolog Pascal Gielen, “eskiden ulus devletleri sanat yoluyla dünyaya duyuran ve onların modern oluşlarını pazarlayan bienallerin, artık farklı amaçları, nedenleri vardır bugün” der (Gielen, 2009: 9). Gielen bütün dünyada küresel şehirlerin birbirleri ile yarış içinde olmalarını ve her geçen gün artan bienal sayısını politikacıların, yöneticilerin, sponsorların ellerini ovuşturarak bu sanat olayına büyük bir şevkle sarılmalarına bağlar. Düşünülürse politikacıların yaptıkları politik propagandadan daha başarılı ve verimli bir ‘kendini pazarlama’ şansıdır sanat bienali. Dünyaca söz edilen bienale ev sahipliği yapmak, birçok kişinin akınına uğrayan bir şehrin belediye başkanı olmak politikacıların heyecanlanması için yeterli bir nedendir.

Bourriaud “Sanat bir karşılaşma halidir” der İlişkisel Estetik kitabında. Bu karşılaşma hali, sanatın kendi aurası dışında, politik ve siyasal alanda da “karşılaşma halini” içinde barındırır. Benliğinde al-ver unsurunu barındırarak hem özne hem nesne olan sanat, kendini her zaman ticarete sergiler (2018a: 26). Bu nedenle bienallerin oluşumunda, sanatın bu özelliğinin payı büyüktür. Büyük sanat olayları olan bienaller, sanatın bu özelliği içinde hem özne hem nesne olabileceği en iyi yerlerdir.

Bienaller, ülkelerin politik amaçları için de önemlidir. Örneğin İstanbul Bienali, yıllar önce Avrupa Birliği’ne girmek isteyen Türkiye için önemli bir vitrin oluşturunuyordu. Ülkenin ne kadar laik, modern, neoliberal olduğunu vurgulamak için yaratılan kültürel olayların bir parçasıydı. Türkiye hem Batılı bir sanat ortamına sahiptir ama aynı zamanda da geçmişi sayesinde Doğulu otantik yapısı ile modern arasında köprü kurmaktadır. İstanbul’un ilk bienali “İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri” adıyla düzenlenmiş ve ‘Tarihsel Mekanda Çağdaş Sanat’ mesajını bütün dünyaya vermeyi hedeflemiştir. İlk dört bienalde, dünyaya Türkiye’nin çağdaş Batılı ülkeler seviyesinde modern, ama aynı zamanda coğrafi konumu ve tarihi nedeniyle Doğu - Batı kültürünü kendi içinde yoğurup harmanlayarak İstanbul’un dünya kültürünün başkenti olabileceğini sergilemek ve bu mesajı iletmek amaçlanmıştır.

İstanbul Bienali'nin ilk yıllarında, kıtaları birleştiren, doğu ile batının tam ortasında, Batılı oryantalist havasına bürünen İstanbul, Türkiye'nin o zamanlarda Avrupa Birliği'ne girme çabasını göstermekteydi. Politik bir amaç için kültürü kullanmak iyi bir taktik olmuştur. Körfez Savaşı nedeniyle 1991 yılında yapılamayan, 1992'de gerçekleşen 3. İstanbul Bienali'nin küratörlüğü Vasıf Kortun tarafından yapılmış ve teması 'Kültürel Farklılığın Üretimi' olarak belirlenmiştir. Bugün hâlâ Venedik Bienali'nde kullanılan sergileme şekli olan ulusal pavyonlar şeklinde kurulan 3. İstanbul Bienali'nin mekanı eski fes fabrikası olmuştur. Mekan seçimi de amaca hizmet etmekteydi. Türkiye Mustafa Kemal Atatürk sayesinde Batılılaşma çalışmaları dahilinde 1925'te fes giymeyi bıraktı. Bu fes fabrikası, yıllar sonra uluslararası bir sanat etkinliğine ev sahipliği yapıyordu ve modern ama oryantalist havasını izleyici üzerinde mekan sayesinde güçlendiriyordu.

Sanat, bir ülkenin ve/veya şehrin politikasına hizmet eder ve bu politikaya güçlü bir şekilde de etkisi olabilir. 10. İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü yapan Hou Hanru bienal yazısında, 'modernlik' için şöyle yazar ve bu gerçekten de İstanbul Bienali'ni, dünya sanat sahnesinde öne çıkaracak özelliştir; "modernlik, -aydınlanmanın, ilerlemenin, hümanizmin, laikliğin, demokrasinin, sosyalizmin, ulusalcılığın ve evrenselliğin- bu yeni doğan ulusların benimsediği ideoloji olarak kendi özel jeopolitik ve tarihsel koşullarına uyacak şekilde yeniden icat edilir." (Hanru, 2007: 14). Aslında her bienal yeni dünya düzeninin bir modelidir. Bu modelde amaç ulusal ve uluslararası kültürel kimliklerle, global özellikleri, ekonomiyi ve politikayı iyi bir şekilde buluşturabilmektir.

Durum sponsorlar için de aynıdır. Para verip reklam yaptırmak yerine, böyle uluslararası sanatsal bir olaya maddi yardım yapmak geri dönüşü daha yüksek olan bir pazarlama şeklidir. Sanat filozofu Boris Groys da, "bir sanat sergileme şekli olan bienallerin bu artan başarısını, çağdaş dünyanın ekonomik ve politik güçleri arasındaki asimetri ile karakterize edilmesine yani kapitalist pazarın küresel, politikanın ise yöresel hareket etmesine bağlar. Ona göre dünyada küresel market gibi böylesine yaygın ve güçlü olarak hareket" (Groys, 2009: 65) edebilen politik bir proje yoktur günümüzde. Dünyadaki en son küresel politik proje Groys'a göre komünizmdi. Ancak ekonomi ile ters orantılı işleyen komünizm, bu durumdan dolayı yeni bir küresel politik hareket olarak oluşamaz. Çünkü artık ekonomi ile ters orantılı işleyen bir hareketin dünya üzerinde tutunma şansı kalmamıştır günümüzde. Bienaller de tam olarak ekonomi ile birbirlerini yücelttikleri için, dünyada yükselmiş ve sanat piyasası güçlenmiştir.

Dünya'nın en eski bienali Venedik Bienali'nin ilk başladığı yıllar, Avrupa'nın en hareketli olduğu, kitlelerin bir yerden bir yere demiryolları sayesinde seyahat ettiği, ticaretin

geliştiği bir dönemdir. Avrupa bu dönemde “uygar Batı’nın zirvede olduğu ilerlemeci bir ulusal sınıflandırma sistemi geliştirdiği ve bu sistemi sömürgeci girişimlerini meşrulaştırmak için kullandığı bir dönemdedir” (Yardımcı, 2014: 23). Venedik Bienali geçmişte de, bugün de ulusal pavyonlar ve davet edilen sanatçılardan oluşan genel sergi şeklinde sergilenmektedir. Yani geçmişteki ulusal sınıflandırma sistemi bugün de işlerliğini sürdürmektedir. Venedik Bienali’nin bu yapısı ayrıntıları ile son bölümde ele alınacaktır.

2018 yılında küresel sanat piyasasının hacmi bir önceki yıla göre %6 oranında büyüyerek yaklaşık 67.4 milyar Amerikan Doları olmuştur. Bu artışla sanat pazarı son on yıl içindeki en yüksek ikinci zirveyi yapmıştır. (<https://www.slideshare.net/mobile/RogerMaibachClaude/the-art-market-2019>) Böylesi değerli ve küresel bir pazarda var olmak, her ülkenin ve sanat piyasasındaki kişinin istediği bir durumdur. Çünkü böyle bir piyasada söz sahibi olmak, bir bakıma ülke için birçok gücü de beraberinde getirecektir. Bu sanat piyasasının tüm dünyada büyümesi, aktörlerinin daha etkin olup söz sahibi sanatçılar/eleştirmenler olması “ ağdaş Sanatın Festivali” olarak değerlendirebileceğimiz bienallerle mümkündür.

Elbette bienallerin oluşumunun tek amacı sanatsal nedenler değildir. Günümüz sanatının sorumluluğunu sırtlanmış olan bienaller, “yağmacı ekonomi ve jeopolitik g   dağılımının yeni biçimlerinin şekillenmesine de katkıda bulunuyor. Ancak bir yandan da neoliberalizmin etkilerini telafi edip azaltmaya çabalıyor” (Emmelhainz, 2015: 181). Yani uluslararası sanat sahnesinde olan bienallere üretilen sanat ile müze için üretilen sanatın politik ve/veya kültürel amacı aynı olmayabilmektedir. Sanatın olimpiyatı olarak adlandırılan Venedik Bienali’ne ne kadar çok sayıda sanatçı ve eserle katıldıkları, ülkeler arasında bir yarış haline gelmektedir. Çünkü bu bir g   meselesidir. Dünyada bu kadar önem verilen bir sanat olayında, kültürel/politik/ekonomik söylemler içeren eser ve bunu yaratan sanatçı ile var olmak her ülke için gövde gösterisidir. Sanat eserlerinin yeni sergilenme şekli bienaller, ütopik, distopik veya her ikisi için de politik yeni projelerin sergilenmesi için çok iyi bir alandır. Yeni küresel politik düzen için bienaller bu açıdan kaçırılmayacak ve siyasal g  lerin söylemek istediklerini sanatla yoğurarak daha kolay söyleyebilecekleri bir alandır. Ancak bu noktada akla şöyle bir soru gelebilir; söylenmek istenenler sanatla yoğurularak hangi sınırlar içinde özgürce söylenebilmektedir? 9. İstanbul Bienali küratörleri Charles Esche ve Vasıf Kortun’un bienal yazısı ‘Dünya Senin’de yazdıkları gibi, aslına bakılırsa “mevcut ekonomik sistem, temelde zengin azınlığın çıkarına olan tek bir küreselleşme biçimini kabul ettirme çabalarını tehlikeye atmadan konuşma özgürlüğü kurgusunu korumakta görece başarılı”

(https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/9B_CHARLES-ESCHE-VASIF-KORTUN_TR.pdf, 2005: 21). Son bölümde ayrıntıları ile yer verilecek olan Venedik Bienali,

her ülkenin en cesurca yer aldığı bienal olmasına rağmen, o tehlikeli alan ile güvenli alanı birbirinden ayıran ince çizgi hala mevcut ve hep mevcut olacak. Her ne kadar sosyal, ekonomik, politik ve doğa olayları eleştirel olarak sanatla beraber sunulsa da, bir şekilde güvenli alanda kalmayı başarıyor sanatçılar. Bunu başaramayan da elenebiliyor.

Bir diğer güç göstergesi ise dünya kenti olduğunu iddia eden her şehrin kendi bienalini gerçekleştirmesidir. Bienal bir gösteridir ve bulunduğu şehri gösterisiyle parlatır. Sonuçta hükümetler, bütün dünya şehirlerinin her geçen gün artarak turizm, yatırım ve ekonomik faktörlerle birbirleri ile yarış içinde olduklarının bilincindedirler. Bu yarışta geride kalmamanın yolu, ekonomik açıdan dinamik, siyasal açıdan güçlü, kültürel açıdan zengin olmaktan geçmektedir. Bu durum da, kente yüksek oranda turist gelmesini ve hatta bazen zengin turistin gelerek sanat eseri satın alarak para bırakmasını sağlayan bienalleri çok önemli kılar. Bienaller yerel ve yabancı turisti çekerek kente ekonomik, kültürel açıdan bir dinamizm getirir.

Neredeyse bir Hollywood yıldızına dönüşmüş sanatçı ve küratörleri şehrine getiren bienal, dünya üzerinde dolaşımdaki sermayeyi de şehrine çeker. Her ülke için geçerli olmasa da dünyada bienal gerçekleştiren birçok ülke ve şehir için bienaller, ekonominin önemli bir parçasıdır. Ancak bienallerin şehirler için olumsuz etkileri de vardır. Uluslararası turizmin arttığı bienal şehirleri, gelişen ekonomi nedeniyle kentsel dönüşüme girebilmektedir. Bu doğru yapılmadığı takdirde şehrin dokusunu bozan bir hareket oluşmaktadır; şehri parlatacağı yerde öldürmektedir.

Ortadoğu'nun en büyük çağdaş sanat bienali Sharjah, 2019 yılında on dördüncü kez gerçekleşmiştir. Sanatta birbirleriyle yarışan Arap Emirlikleri'nin, sanata bu kadar para yatırması tam anlamıyla ülkelerinin ekonomik, politik çıkarları doğrultusundadır. Abu Dhabi'de kurulan Saadiyat Adası, Orta Doğu'nun en büyük kültürel merkezi olmuştur. Paris Louvre Müzesi ile işbirliği yaparak, Louvre Abu Dhabi'yi bu adaya kurmuşlardır. Sırf bu müze ile de kalmamış, Zayed National Museum ve Guggenheim Abu Dhabi müzeleri de kurulmuştur. Bilbao şehrinin Guggenheim Müzesi sayesinde her yıl yüksek sayıda turist çekmesinden yola çıkılarak başlanan proje, Arapları dünya sanat sahnesinde önemli bir noktaya getirmiştir. Bienallerin oluşumu da aynı bu mantıkla ülkeleri dünya sahnesinde konumlandırmaktadır. Ancak Avrupa ve Amerika'nın sanat dünyasındaki etkileri çok fazladır ve günümüzde sanat dünyasında gücü elinde bulunduran ülkeler konumundadırlar. Diğer ülkelerin bir kısmı ekonomik açıdan güçlü olmadıkları için, bir kısmı ise din nedeniyle sanatta

geri kalmaktadırlar. Bu durumu, yaşanan bir olayda görebiliriz; 10. Sharjah Bienali’nde sanatçı Mustapha Benfodil’in enstalasyonunun, bienalden şeyhin emri ile anti- İslamcı görülerek kaldırılmasıdır. Sharjah sanat konusunda, Birleşik Arap Emirlikleri’nin en politik ve dini ama aynı zamanda sanat alanında en aktif üyesidir. Bu durum da, kendi bünyesinde bir çelişkiye neden olmaktadır. Sharjah şeyhi, sadece bienale tek başına sponsor olmakla kalmamış aynı zamanda on beşin üzerinde lokal müzenin de tek başına sponsoru olmuştur. Aynı zamanda kızı Sheikha Hoor Al-Qasimi, Sharjah Sanat Vakfı’nın başkanlığını yürütmektedir. Tahmin edilebilir ki, Arap Emirlikleri tarafından sanatın bu kadar önemsenmesi ve kaynak yatırılması sadece sanat sevgisinden ileri gelmemektedir.

Maurice Roche’a göre bu tarz büyük etkinlikler “küresel yoğunlaşma anları” (Roche, 2000: 199) yaratırlar. Böylece küreselleşmeyi hem yaratır hem de gösterirler. İstanbul Bienali de, Türkiye’nin ulus-devlet yapısından küresel bir topluma geçme projesinde ve ekonominin uluslararası pazara açılmasında önemli bir araç olmuştur. İstanbul Bienali de ilk düzenlendiği sene 1987 yılında, İstanbul’un dünyaya sunulması amacıyla diğer sanatsal etkinliklere göre çok daha ayrı bir yerde tutulmuştur.

Eskiden kendi koleksiyonları veya sermayeleri ile müze açan veya açılmasını sağlayan güçler bugün bienallerin yaygınlaşmasını sağlamaktadır. Çünkü küreselleşen dünyada bienallerin ve bienallere sağladıkları katkıların onlara geri dönüşünün ne boyutta olabileceğinin farkındadırlar. Beral Madra’nın kültür kullanımını anlattığı şu cümle aslında çok anlamlı; “siyasetçiler kültürü bir aracı gibi, özel sektör bir billboard gibi, medyalar bir sansasyon malzemesi gibi” kullanır (Madra, 1992) .

Dünyanın Venedik Bienali’nden sonra en eski ikinci bienali olan Havana Bienali, 1984 yılında ortaya çıkarıldı. 1986 yılında odak noktasını ‘üçüncü dünya ülkeleri’ olarak belirleyen Küba’da gerçekleşen bienal, o günden beri üçüncü dünya ülkelerinden gelen sanatçıların katılımıyla gerçekleşiyor. 1986 yılında 57 ülkeden 690 sanatçının katılımıyla gerçekleşen bienal için, “bugüne kadar yapılmış ilk uluslararası çağdaş sanat şovu” (ZKM, 2013: 68) diyen küratör ve 1984 bienalinin organizatörlerinden olan Gerardo Mosquera, bienale katılan ülke sayısına bakılınca pek de haksız sayılmaz. 1988’de gerçekleştirilmesi planlanan bienal 1989’a ertelenirken ilk defa bir tema oluşturulmuştu. Tema ise o yıllar düşünüldüğünde ilgi çekicidir: ‘Üçüncü Dünya Ülkeleri Ortamında, Sanatta Gelenek ve Çağdaşlık’. Artık kendini avangard sanatın yarattığı dönüşümle beraber modern olarak tanımlamayan sanat, çağdaş olarak tanımlamaya başlamıştı. Bu tanımlama, ülkeler tarafından da memnuniyetle kabul edilmişti. Çünkü çağdaş diye kendini tanımlayan sanatı kendi üzerine yapıştıran ülke bienalleri, kendini

ideolojik ve kronolojik olarak çağdaşlaştırıyordu. Dolayısıyla bu ülkenin politik ve siyasi durumunu da dünya haritasında etkiliyordu. Temasında sanatta çağdaşlık ve geleneği aynı tavada eriten üçüncü dünya ülkeleri bienali olan Havana Bienali, böylece kendinden bütün dünyada fazlasıyla söz ettirmeyi başarıyordu.

Avrupa'nın gezici bienali olan ve 1996 yılında Amsterdam'da başlayan Manifesta, Soğuk Savaş'ın bitişine adeta bir cevap anlamı taşıyordu. İki senede bir farklı bir şehirde açılan bienal için, bienalin organizatörleri yeni yerlerin bienale her sene farklı bir tazelik ve hava verdiği, yeni bir kültürel topografya oluşturduğu görüşünü gütmektedirler (ZKM, 2013: 114). Charles Esche'e göre Manifesta'nın en büyük çabası, "Doğu ve Batı Avrupa'yı kültürel diyalog olarak yakınlaştırmaktır" (ZKM, 2013: 114). Her Manifesta, 40 farklı ülkeden sanatçılar, küratörler, genç profesyoneller ve stajyerler tarafından oluşturulur (www.manifesta.org/biennials/about).

Yıllarca askeri diktatörlükle yönetilmiş Güney Kore'nin 1980 yılında başlayan demokratikleşme süreci anısına, ilk kez seçimle başa gelen hükümetin varlığının başlamasının hemen arkasından kurulan Gwangju Bienali, Asya'nın en eski bienali olma özelliğini taşımaktadır. "Sınırların Ötesinde" teması ile gerçekleşen ilk bienalde, yıllarca dikta rejiminde söz sahibi olanların iktidarının sonunun gelmesine, politik ideolojiden ulusal ideolojiye geçişini sergileyen eserlere yer veriliyordu.

Johannesburg Bienali, sadece iki kere gerçekleşmesine ve sonrasında bienal dünyasına veda etmesine rağmen, hem politik açıdan hem de daha ilk bienalde 63 farklı ülkeden sanatçının eserlerinin sergilenmesi açısından önemlidir. 1994 yılında apartheid'ın sona ermesini takiben 1995 yılında düzenlenen ilk bienalin amacı bir şehrin tekrardan kurulması ve gelişmesi idi. Bu amaç doğrultusunda Güney Afrika dünyanın birçok ulusuna yardım çağrısı yapmıştı. Johannesburg Şehir Konseyi, Afrika'nın diğer kıta ve ülkelerle beraber yeni bir milenyuma doğru ilerlediğini kanıtlamak istemiştir (ZKM, 2013: 121). İkinci bienalin direktörü dünyaca ünlü Afrikalı küratör Okwui Enwezor olmuştur. Bienalin yedi kişilik küratör ekibi ise altı farklı ülkeden gelen, Hou Hanru gibi dünyaca tanınan küratörlerden oluşmuştur. Okwui Enwezor bu bienalde Güney Afrikalı sanatçıların çalışmalarına yer verirken amacı, Güney Afrika'yı dünya sanat sahnesindeki oyuncularından biri olarak konumlandırabilmektir. Bienal, Güney Afrika'nın sesini dünyaya duyurabilmek için en iyi araçtı.

Çağdaş sanat modernleşmenin bir ürünü olarak gösterilirken, dünyanın birçok şehri de elbette 'modern' konumlandırması içinde yer almak istemektedir. 2004 Manifesta 5'te yer alan

sanatçı Hito Steyerl, şehirlerin ekonomik açıdan kalkınmasını, politik açıdan güçlenmesini sağlayan bienallerin o şehre gelmesi için dönen rüşvetlerin kendini politik olarak tanımlayan birçok sanatçı için bile tabu olduğunu belirtir (Steyerl, 2014: 89).

Çağdaş sanat ve kültür alanında uzmanlaşmış Chin –Tao Wu, New Left Review’a yazdığı “Biennials Without Borders” makalesinde, 2006 Singapur Bienali’nin ‘38 ülkeden 95 sanatçı’ diye övünürken; 1999 Liverpool Bienali’nin her yerde asılan afişinde ‘350 sanatçı, 24 ülke, 60 mekan, 1 şehir’ olarak tanıtımı gerçekleştirmesini karşılaştırır ve inceler. Bu karşılaştırmayı yapmasının nedeni aslında uluslararası etkinlikler olması gereken bienallerin hala Avrupa merkezli olup, dünyada kaynak yetersizliği çeken ülkeleri kapsayıp kapsamadığını ve bu ülkelerden katılım sağlamak isteyen sanatçıları güçlü Batı filtresi ile filtreleyip filtrelemediğini sormaktır (Wu, 2012: 58).

Chin-Tao’nun verdiği rakamlara bakılınca bir Asya bienali 38 ülkeyi ağırlarken; Avrupa Bienali olan Liverpool 24 ülkeyi ağırlamaktadır. Daha az ülke katılımı varken, sanatçı katılımı Singapur Bienali’nin 3,5 katıdır. Bunun nedeni ise elbette, gücü elinde bulunduran Avrupa ülkelerinin düzenlediği bienallere sanatçıların katılım isteğinin daha yüksek olmasıdır. Çünkü politik anlamda güçlü ülkenin güçlü bienali, bir sanatçıyı parlatma konusunda daha başarılıdır. Batılı güçlerin siyasi ve politik filtrelerini geçebilen gelişmekte olan ülkelerin sanatçı ve küratörlerine baktığımızda ise, onların çoğunlukla egemen ülkeler diyebileceğimiz Amerika veya Avrupa ülkelerine göç etmiş ve artık oranın vatandaşı olduklarını veya oturum hakkı ile bu ülkelerde yaşadıklarını görebiliyoruz. Buna iyi bir örnek elli beş yaşında 2019 yılının Mart ayında hayatını kaybeden Nijeryalı küratör, Okwui Enwezor’dur. 2002 yılında Documenta 11’in, 2015 yılında da Venedik Bienali’nin küratörlüğünü yapmıştır. Böylece dünyada bu iki büyük sanat olayının da küratörlüğünü yapan tek kişi olmuştur. Okwui Enwezor’a ilerleyen bölümlerde tekrar yer verilecektir.

Bienal gibi büyük sanat etkinliklerinin ağırlıklı olarak turizm ve ekonomik getirilerini vurgulamak, “bienal ve festivallerin, kültürel üretim, tüketim ve temsil süreçlerinin demokratikleşmesinde oynayabilecekleri rolü kısıtlar” (Yardımcı, 2014: 69). Bu nedenle bienalleri sadece bu çerçevede değil aynı zamanda bienal kültürü, felsefesi ve sanatçı, izleyici, eser, medya gibi diğer etkenler çerçevesinde de değerlendirmek önemlidir.

2.2 Sanat Bienallerinin Oluşum Felsefesi ve Bienal Kültürü

Sanat bienalleri, kent mekanlarının, ülkelerin sınırlarını aşan olaylardır. Hatta öyle ki, din, ırk, cinsiyet ayrımının olmadığı bir bütünlüktür bienal. Donald Kuspit, Sanatın Sonu kitabında “modern sanatın yaratıcı imgelem ve yaratıcı sezgiyle neredeyse hiçbir ilgisi kalmamıştır” (Kuspit, 2018: 56) der. Sanat sanat için var olmanın yanı sıra, ideolojik mesajları iletme, kültürel kapitalist ekonomiden pay alabilmek için bir araç olarak kullanılmaktadır. Danto’nun eskiden dediği gibi sanat eserleri cisimleşmiş anlamlarla yüklüdür. Bugün bir tema doğrultusunda birbirinden farklı anlamları dile getiren sanat eserleri bir araya getirilip bir küratörün şefliğinde sergilenmektedir. Aslında sanat bienallerine basitçe yaklaştığımızda görünen budur. Ancak buz dağının görünmeyen yüzü bu kadar basit değildir, ciddi amaçlar gütmektedir.

Baudrillard, Gösterge Ekonomi Polisiği Hakkında Bir Eleştiri başlıklı kitabında, sanatın artık “danışıklı dövüş sanatı” olduğunu söyler (Baudrillard, 2014: 12). Sanat artık, hayatın diğer alanlarını kendi girdabına çeken küresel kapitalist ekonominin yemi olmuştur. Bir bienal küratörü, bienalin teması belirlendikten sonra sanatçıları davet etmeye başlar ve bienal bütçesine göre sipariş üzerine sadece o bienal için tema dahilinde işler üretmelerini ister. Bazen de bütçe kısıtlıysa temaya uygun eski çalışmalarını bienale davet eder. Bienalin temasına göre sipariş, belli bir sınırlar içinde özgür, o sınırların dışında sponsorlar gibi önemli alanlara dokunmamak amacıyla oto-sansürleri olan “danışıklı dövüş sanatı”nı oluşturur.

Aslına bakılırsa bienallerin ilk oluşumunda, bienallerin oluşum felsefesi ve kültürü sanat piyasası egemenliğini içermiyordu. Sanatın öznesi olan sanatçının yeteneğini ve sanat eserinin gücünü baz alan bir oluşumdur. Bugünkü bienallere baktığımızda, sanat eserinin öneminin yerini, gösterge, imge, fikir ve nesne almıştır. Artık bienaller nesne ve fikirlerden oluşmaktadır. Bu imge ve göstergelere de enstalasyon yani sanat eseri denmektedir. Bienaller, müzeler gibi sanatı tarihselleştirmezler. Tam tersi güncelleştirerek şimdiki zamanda tutarlar. Sanatın güncelleştirilmesi felsefesi, bienalleri müzelerden ayıran en önemli farklardan biridir.

İKSV’nin düzenlediği Uluslararası İstanbul Bienali’nin geçmişine baktığımızda, kurum yetkililerinin de dile getirdiği gibi, bienalin oluşum felsefesinin en önemli noktalarından biri halkı Batılı kültür ile buluşturmak, bu kültürle ilgili bilgilendirmektir. Özellikle bienalin ilk yılları olan oluşum sürecinde, ulusal kültürün küresel sanat piyasasına eklenilebilmesi amaçlanmıştır. Bu nedenle yerel kültürü ve olayları temel alarak uluslararası kültürlerle buluşturmak özellikle ilk dört İstanbul Bienali’nin odak noktası olmuştur. Ayrıca İstanbul

Bienali'nin oluşumu, İstanbul'un dünyaya küresel şehir, gösteri alanı olarak sunulmaya çalışıldığı dönemde, küresel sanat pazarı ile iletişime geçilmesini sağlamış ve bu sayede İstanbul dünyanın dikkatini çekmeyi başarmıştır. Hatta festivalin ilk yıllarında bienal, Türk izleyiciden çok yabancı izleyiciyi ağırlamıştır.

9. İstanbul Bienali küratörleri Charles Esche ve Vasıf Kortun, bienallerin sanat ve geniş halk kitleleri arasındaki önemli ara yüzler olduklarını söylerler. Bir bienalin oluşumundaki felsefelerden biri de “bilgi endüstrisi serbest girişimcileri tarafından yeni ekonomiye hizmet etmek için şehirleri aklamak amacıyla yaratıldıklarıdır.” (https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/9B_CHARLES-ESCHE-VASIF-KORTUN_TR.pdf, 2005: 18) Bu bienallerin problemi belli bir grup sanatçının, şehirden şehre gezerek dünyadaki her bienalde işlerini sergilemesi ve böylece bu sanat olayının dünyayı gezen bir sirk haline gelmesidir (Gioni, 2013: 172). Oysa bienalin felsefesinde bulunan çeşitliliği bir araya getirmeyi, değişikliği öldüren bu durum, her bienalde aynı sanatçıların eserlerinin olmasına ve hatta bazen aynı işlerin tekrar tekrar sergilenmesine neden olmaktadır. Oysa bienaller yerel ve uluslararası çeşitliliği, köklerini salmadan şehre bienal boyunca egemen olan sanat ve sanatçılar yoluyla sağlamalıdır. Bienalin oluşum felsefesi bunu gerektirir.

Sanat bienallerinin en önemli amaçlarından biri, çokkültürlülüğü içinde barındırıp farklı kültürlerden gelen sanatları aynı yerde sergilemektir. Bir bienal bünyesinde birçok farklı eser, birçok farklı ülke, birçok farklı kültür barındırır. Bu çokkültürlülükte birbirleri arasında yumuşak geçişler yapılması bienal kültürü ile örtüşen bir şeydir. Bu çokkültürlülüğün hem üretilip hem de aynı zamanda sergilendiği belki de en önemli alan bienallerdir. Sadece sanat eserlerinin sergilenmesi amaçlansaydı, normal bir müzede organize edilen sergi yeterli olurdu. Sanat bienallerinin oluşum felsefesinde en önemli nokta, dünyanın dört bir yanından gelen sanatçı, sanat insanlarının düşünce ve eserlerini bir araya getirmek, bu birleşimden doğan kültürel üretimi uluslararası kitle ile paylaşmaktır. Globalleşme yeni bir sanat haritasının oluşmasını ve dünyada sayıları hızla artan bienal fırtınasının olmasını sağladı. Bu nedenle sanatçı Yinka Shonibare, globalleşmenin uluslararası bilinirlik arayan Batılı olmayan sanatçının işine yaradığını ve ona bir görünürlük kazandırdığını söyler. Diğer taraftan da dünyanın parçalara ayrıldığını belirten küratör Francesco Bonami, bienal gibi büyük organizasyonların bu bölünmüşlüğü sanata yansıtıp göstermesi gerektiğini belirtir (Griffin, 2013: 12). Aslında Shonibare ve Bonami'nin görüşleri karşıt iki görüş olmakla beraber ikisinin de kendi içinde belli doğruluk payları vardır. Bienallerin oluşumu birleştirdiği kadar parçalayabilir de.

Bienallerin sayısının artması, Dünya’da bienalleri bir çatı altında buluşturan Bienal Vakfı’nın oluşmasına, küratörlerin dünya genelinde bilinirliklerini artırmak amacıyla yerel sanatlarda kültürel kimlikleri aramalarına ve bunu vitrin önüne çıkarmaya çalışmalarını sağlamıştır. Ancak bugün bienallerin bu kültürel farklılıkları bir araya getirmektense, gelen sanat ve sanatçıları filtreleyip geçerli egemen düşünce ve kültürleri sergileme merkezi halini almaktadır.

Uluslararası küratör Rosa Martinez, “Bir bienali meydana getiren şey nedir?” sorusuna şöyle cevap verir: “İdeal bir bienal özünde politik ve ruhani bir şeydir. Bugünü izlerken, arzusu onu değiştirmektir. Arthur Danto’nun hayran olduğum tanımlamasındaki gibi, bienal, “ulusaşırı bir ütopyanın bir anlık görünümüdür” (Basualdo,1999: 39).

Danto’nun “ulusaşırı ütopyası” dünyanın ünlü küratör ve sanatçılarının, yerel sanatçı ve kültürlerle bir araya gelip etkileşim sağlamalarıdır. Yeterli kaynağa sahip olmayan ülkelerin sanatçılarının da örneğin Venedik Bienali’nde eseriyle yer alabilmesi, dünyaca ünlü sanatçı ve küratörlerle alışverişe girebilmesidir. Bienaller bunu yapmak için çabalamalıdır. Çünkü sadece bienal gibi bir organizasyonun sanata katkı sağlayacak böyle bir gücü olabilir. Çünkü sadece bienaller sanattaki özgürlüğün, birleştiriciliğin bir anlık görüntüsüdür. Bienal kültürü sanatta bunu sağlamakla yükümlüdür aslında.

New York’ta yaşayan İtalyan küratör Massimiliano Gioni, “Bienallerin Savunması” yazısında, bienallerin gerçekleştiği şehir için Batı dünyasına bir dokunma şansı olduğunu, çünkü bir bienalin iyi olup olmadığı ölçütünün orijinal modeli olan Batı’ya ne kadar benzeyebildiği ile ilgili olduğunu söyler (Gioni, 2013: 172). Aynı yıldız olmuş küratörler (Okuwei Enwezor gibi), yıldız olmuş sanatçılar (Damien Hirst gibi), bienal açılış ve kapanış partileri, bir bienali olduğundan da fazla aynı bir balon gibi şişirmek için yeterlidir. Oysa 1990’larda patlayan bienal sayısına baktığımızda, bu bienallerin birbirine benzeşmenin aksine, birbirinden çok farklı olması gerekir. “Bienal modeli veya formatı diye bir şey yoktur” (Gioni, 2013: 172) der Gioni. Farklı şovlar yaratıp farklı sonuçlar almak için bir araç olmalıdır bienal. Çünkü bienal kültürü deneyselliği gerektirir. Bienaller birbirlerine benzeştiği zaman problem vardır. Bu problem bienalin doğasında bulunan bir şeyden ortaya çıkmaz. Organizasyonunda, küratöryel çalışmasındaki yöntemden oluşur. Gioni, Venedik Bienali’ni ülke pavyonlarından oluşan bir sanat şovu olması nedeniyle ayrı tutar. Diğer bienallerin hepsine “iki senede bir yapılan sanat sergileri” (Gioni, 2013: 173) der. Ama bu sergileri klasik müzelerden ayırır. Çünkü bienal olarak adlandırdığımız bu sergiler, çoğu müzenin aksine değişime açıktır. Her yeni bienalde, bir yenilik olabilir. Müzeler gibi tutuculuktan uzaktır, esnektir. Organizatörler,

her bienalde küratörleri; küratörler de sergi yerlerini, sanatçıları, temaları organizatörle beraber seçmekte özgürdürler. Bu açıdan sıradan bir sanat sergisine göre büyük bir özgürlük yaratır bienaller. Bu avantaj kullanılmalı, bir şehrin bienali her bienalde yenilikçi olmalıdır. Çünkü bienallerin oluşum felsefesi bunu gerektirir. Problem, bir bienal kendini tekrar etmeye başlayınca ortaya çıkar. Genellikle her bir küratör, bir bienalin küratörlüğünü bir kere üstlenir. Genellikle bir sanatçı aynı bienale her seferinde katılmaz. Ancak bir bienal izleyicisi, iki yılda bir bienale, bir öncekine göre ne farklar olduğunu görmek için gelir. Bu durum bienal felsefesinde hep yeniliğin yeri olması gerektiğini açıklar. Çünkü izleyici, bir bienalin her edisyonuna bir farklılık, kendisini şoke edecek yeni bir şey görmek beklentisiyle gider. Her edisyonda belli sınırlar içinde kalan, belirli bir prototipi benimseyen bienal, izleyiciye bekleneni veremez.

90'larda sosyal medya keşfedilmeden önce, bazı sanatçılar kapitalizmin oluşturduğu yabancılaşmaya karşılık sergi alanlarını insanların takılıp sohbet edebilecekleri, iletişime geçebilecekleri yerler olarak tasarlıyorlardı. Nicolas Bourriaud buna, "İlişkisel Estetik" demiştir. Bu, dönemin sanatta sosyalleşme istediğini özetleyen bir tanım olmuştur (Dumbadze, 2019). Bienaller, klasik sergilerden panel, sanat performansları, film gösterimleri, kamuya açık ve farklı alanlarda yapılan sanatçı konuşmaları ve kamuya açık sergilenen işlerin artmasıyla farklılaşırlar. Bu etkinlikler klasik sergilerdeki gibi insanların esere bakıp önünden geçip bir diğer esere bakıp kimseyle etkileşimde bulunmadan sergi alanından çıkmasındansa, bienallerde izleyicilerin, bütün sanat dünyasına ait olan profesyonellerin ve kendini o dünyaya ait hisseden sanatseverlerin birbirleri ile etkileşimde bulunmasını sağlar. Hatta şehre yayılan bienal, sanattan ve bu sanat etkinliğinden bir haber olan ama o sırada şehrin meydanında duran o bienal eseri ile yüz yüze gelmiş herhangi bir kentliyi bile etkileşime sokmuş olur.

Son on yıldır bienallerin kendilerini 'rizom', 'network', 'göçebelik', 'kaçış yolları', hiyerarşik olmayan organizasyon formları' (Gielen, 2009: 13) olarak tanımlamaları bienal kültürünün içini doldurmamızı kolaylaştırıyor. Aslında bienaller kendi kültür ve felsefelerini kendileri tanımlamış oluyorlar. Zamanın sanat akımını yansıtan bienaller, yarın tarih olacak sanat öğelerini öne çıkaran geçici müzeler gibidir. Müzelerde de geçmişte yapılmış eserler sergilenir. Bienalde ise ileride tarih olacak bugünün sanat akımı çalışmaları vardır.

Bienal için bu tanımlamalar değerlendirildiğinde; bienalde küratör eseri öyle bir sergiler ki, gizli gerçeklikle izleyici burun buruna kalır. Sanat eserinin sergilenmesi ile fark yaratan bienal kültürü, gerçekliği sergileyişi ile de sıradan sergiden ayrılır. Bienalin felsefesini yaratan en önemli ve vazgeçilmez nokta 'network' yani sanat öğeleri arasında kurulan iletişim

ağıdır. Çünkü sanatçılar, küratörler, izleyiciler, sponsorlar, basın, hemen hemen bu etkinlikle ilgilenen herkes bir alışveriş, bir iletişim içindedir. Bu bir bienalin olmazsa olmazıdır. “Bienal tarafından yaratılan kamusal alan, yeni politik düzenin bir modelidir” (Groys, 2009: 56). Bienal kültüründe güçlü olanın bir önceliği yoktur. Çünkü bienal hiyerarşi içermez, içermemelidir. Bienal kendi doğası gereği özgürdür ve kendi kendinin patronudur. Bienal kültürü göçebeliliği barındırır. Her yerde olabilir, her yerde kendini gösterebilir. Çünkü sanat insanı göçebidir. Göçebelikle beslenir ve her yerde yaratabilir. Bienal, şehrin kendini, eserler ve küratör yoluyla ifade etme şeklidir. Şehir kendi kültürünü, problemlerini bienal yoluyla izleyiciye aktarabilir. Bienal yerelin bir aynasıdır. Ama aynı zamanda küreselleşen dünyanın izinde giden yerellerin sunumudur. Özellikle seçkin kesim her geçen gün küreselleşirken, geride kalan kısım yerelliklerine daha da saplanıp kalmışlardır. Marakeş Bienali’nin 2005 yılında, İngiliz kültürel girişimci Vanessa Branson tarafından bulunması ve uluslararası birçok sanatçının katılımıyla 2016 yılına kadar yapılması, Batı’ya göre geride kalmış bir Arap ülkesinin bir Avrupalı tarafından kalkındırılmasıdır. Bienal kültürüne tam anlamıyla sahip olan, birçok farklı kültürden, dilden sanatçıyı farklı bir coğrafyada bir araya getiren bienalin, dikkat çeken bir yanı daha vardır. Kurucusu Vanessa Branson, dünyanın sayılı zenginlerinden, bünyesinde 350 şirketi bulunan Virgin şirketler grubunun sahibi ve CEO’su Richard Branson’ın kız kardeşidir. Bienallerin oluşum felsefesinin bir parçası olan, günümüz seçkin ve zengin kesiminin sanat olaylarının kurucusu olması şaşılacak bir durum olmaktan çıkmıştır. Ancak ilginçtir ki, 2018 Marakeş Bienali sponsorların çekilmesi üzerine gerçekleştirilememiştir.

Oluşumunda ve yapısında, Batılı değerleri ve Batı’nın gücünü kabul etmeyip bünyesine sokmayan en önemli bienal, Küba’da gerçekleştirilen Havana Bienali’dir. Bu nedenle de “Üçüncü Dünya Ülkeleri” bienali olarak anılır. Sergilerinde Batı dünyasının sanatçılarına yer vermeyip, Hindistan, Tayland, Kore, Mısır, Sudan gibi dünyanın daha geri kalmış ülkelerinin sanatçılarına yer vererek, Batı egemenliğini reddetmektedir. En eski Batı egemenliğini reddeden bienal şeklindeki sanat olayı 1958 yılında başlayan Yeni Delhi Trienali’dir. Bu trienalin oluşum felsefesi, Hindu sanatçıların ve birçok entelektüelin de kendi zengin tarihsel miraslarını öne çıkararak, Batı ile Doğu arasında bir köprü kurmak, birbirinin özellikleriyle bir bütün oluşturmak ama bunu yaparken kendi yapısal özelliklerinden taviz vermemektir. Yani Batı’nın yön verdiği bir bienale dönüşmemektir (McEvelley, 1993).

Peki, bu kadar çok anlamı bünyesinde barındıran ve birçok açıdan (politik, ekonomik, siyasal, sanatsal, kültürel vb.) bu kadar önemli olan, bu kadar para ve enerji harcanan bu sanat olayı, özellikle kültürü kimlere iletmeye çalışmaktadır? Bienalde sanat, onu alacak parası

olmayan sanatsever için üretilir ve sergilenir. Sanat eseri koleksiyoneri olmayan, sadece sanatı sanat olduğu için seven ve onu bir yatırım aracı olarak görmeyen sanatsever için vardır bienal. Venedik Bienali'nde 1968 yılına kadar satış yapılırken devrimci öğrencilerin protestoları sonrası, Venedik Bienali'nde satıştan vazgeçilmiştir. Uzun yıllardır Venedik Bienali'nde satış yapılmamış, onun yerine “Venedik'te beğen, Basel'de al” söylemi ortaya çıkmıştır. Art Basel'de satış yapılmakta ve buna bağlı ciddi bir ekonomi oluşmaktadır.

Bienaller ortak bir oluşum felsefesi ve kültürünü içlerinde barındırırken, aynı zamanda birbirlerinden ayrışmalıdırlar da. Her bienal kendini farklı konumlandırıp öne çıkmaya çalışmalıdır. Bir yandan bienal formatında olup, diğer yandan da ‘o bienal değil bu bienal’ dedirtebilmelidir. Bienaller sadece bugünün bir parçası değildir. İçinde her zaman geçmiş, geçmişte kültürde yaşananları, geçmiş bienalleri, o toplumun sanat tarihini, kültürünü, bienal mekanlarının geçmişini içinde barındırır. Hepsinden bir parça vardır. Bütün hepsinin bir birleşimidir bienal kültürü.

Bu duruma en iyi örnek olarak ikinci ve son Johannesburg Bienali küratörlerinden biri olan Colin Richards'ın ‘Graft’ sergisini gösterebiliriz. Okwui Enwezor'un direktörlüğünü yaptığı, yedi küratörün bulunduğu bienalin tek yerel yani Güney Afrikalı küratörü Colin Richards'dı. Richards, küresel şehir olarak parlatılmaya çalışılan Johannesburg'tan kilometrelerce uzakta Cape Town'da bienal kapsamında gerçekleştirdiği sergisinin durumunu şöyle tanımlar; “Bienalin çoğu ana sergileri iddialı bir şekilde global ve uluslararası iken; tek istisna ‘Graft’ı. Ben Güney Afrikalıyım ve ‘Graft’ da Güney Afrikalı bir şov olarak şekillendirilmişti. Ama bienaldeki bütün sergiler bir bütün olarak tarihsel bir oluşumu sağlamıştı” (Richards, 2009: 334).

2.3 Küresel Kentlerin Oluşumu ve Küresel Kentlerin Kültürel Sermayesi Olarak Bienaller

Bugün sanatçı ve sergiler, sınırların dışında fiziksel ve beyinsel olarak sürekli seyahat eden sanat öğeleridir. Ulusal sınırların dışında sürekli gezinmek kültürlerin ve dillerin bütün dünyada her yöne daha hızlı bir şekilde yayılmasını; böylece farklı kültür ve dillerle etkileşime girmiş küresel kentlerin oluşumunu sağlayacaktır. Bu nedenledir ki bienaller, yeni alanlar, yeni geçici düzenler oluşturmalarıdır hep. Ancak bu yeni ve hep geçici olan, yerini yenisine bırakan olgularla, bienaller global diyalogları artırabilirler. Bir bienalin küresel diyaloglara sahip olması, dolayısıyla kenti de etkilemektedir. Bienal, şehirdeki yenilikleri hızlandıran bir olaydır. Bienale sahip olan şehir diğerlerine göre daha hızlı gelişmekte ve küreselleşebilmektedir. Bir

bakıma bienaller şehirciliğin bir başka şeklidir. Bienal sayesinde şehre yayılan enerji, buna katkı sağlayan diğer kurum ve sergi alanlarının gücü ile daha da artar. Bienalin yanında başka etkinlikler küresel kentin daha da canlanmasını sağlar. Bienaller yan programları ile birçok farklı ülkeden gelen sanatseverleri bir araya getirip etkileşime sokar. Aynı zamanda bu çok uluslu grup, şehir ile de etkileşime girerek farklı bir dönemsel rizom oluşturur çevresinde.

Ayrıca İstanbul Bienali'nin 2017 yılından beri İstanbul'a her bienalle birlikte kalıcı bir eser hediye etme projesi, sanatın yerel halkla buluşmasını sağlar. 2017 yılında Ugo Rondinone'nin *Buradan Nereye Gidiyoruz?* başlıklı neon heykelini şehre kazandıran bienal, son olarak da Chetwynd'in çocuk parkını şehre armağan ederek şehre farklı bir enerji katmıştır.

Bienaller, şehirlerin küresel ekonominin alanına girmeleri için en önemli anahtarlardır. Bienaller sayesinde daha da küreselleşen kent kültürel sermayesini artırdığı gibi, ekonomik sermayesini de artırır. Sanat kurumları, sanat adı altında kültürün tüketimini sağlayan ve global-lokal etiklere de uydurdukları bir ekonomi oluştururlar. Venedik üzerinden gidersek; Venedik dünyada kanalları ile farklı coğrafi özelliklere sahip olması ile biricikliği olan turistik bir şehirdir. Kendi kültürel öğeleri ile dünyada bilinmektedir. Venedik şehrinin ev sahipliği yaptığı sanat bienalleri ile niş bir alan oluşturup sanat turizmi kitlesini de kendine çekmektedir. Venedik'e sadece bienal için gelen insanlar vardır. Bunun yanında şehri görmeye gelmiş ama bienali de gezen bir kitle bulunmaktadır. Bienaldeki sanat eserleri bu durumda bir emtia değeri taşımaktadır. Çünkü global kültürel akışı kendine çekerek deneyimsel sanat tecrübesi ile şehre ekonomi sağlamaktadır.

Appadurai global kültürel akışı beş boyutta inceler:

- Etnik uzantılar (turistlerin, göçmenlerin, mültecilerin, çalışanların dünya üzerindeki hareketleri)
- Medya uzantıları (bilginin gazeteler, dergiler, televizyon programları ve filmler sayesinde dünya üzerinde yayılması)
- Teknolojik uzantılar (teknolojinin yayılması)
- Finansal uzantılar (global kapitalin akışı)
- Fikirselsel uzantılar (politik düşünce ve değerlerin dünya üzerinde yayılması, - Aydınlanma Çağı gibi) (Short ve Kim, 1999: 75).

Bütün bu uzantıların bir araya gelmesi, kültürü de küreselleştirmiş ve küreselleşen kültür dünya üzerinde yayılarak, küresel kentleri oluşturmuştur.

Paranın dünya üzerinde serbest dolaşımı, kültürel tüketimin artmasını sağlamıştır. Kültür ekonomisine hizmet eden diğer sektörler, şehrin ekonomisini güçlendirir ve şehirde kültür için daha çok alan ve sembol yaratılmasını sağlar. Sanat ve kültür şehre güç ve para kazandırır. Kapitalist ekonomiden ayrı düşünülebilecek bir büyük şehir olamaz. Modernizmle beraber gelişen şehir kültürü, şehrin dönüşüm geçirmesine, farklı rollere bürünmesine neden oldu. Kültürel semboller, şehir ve şehrin sosyal gücü, kültürel sermayeyi oluşturdu. Bu aynı bugün alışveriş merkezlerinin tiyatrolara, konserlere bünyelerindeki salonları açıp, insanları kendilerine sanat kültür yoluyla çekmeleri gibidir. Tiyatroya gelen izleyici, alışveriş merkezinde yemek yer, alışveriş yapar ve oranın ekonomisine katkıda bulunur, yerin bilinirliği artar. Dünyadaki küresel şehirlerin güç ve parayı kendilerine çekmek için kullandıkları en önemli sermaye budur.

Amerikalı yazar Lewis Sinclair, Amerikan kültürünü ve toplumunu anlattığı Babbitt adlı kitabında, şöyle yazar; “Şehirler kaldırımlara ve banklara nasıl ihtiyaç duyuyorlarsa; bugün kültür de bir süsleme ve pazarlama olarak şehirler için o kadar gereklidir. Her yıl binlerce insanı New York’a getiren, onun tiyatrolarındaki sanat galerilerindeki kültürdür...” (Short ve Kim, 1999: 95).

Merkezsizleşen dünyada, hala New York dünyanın önde gelen sanat merkezidir. Bir dönem bu gücü Avrupa’ya kaptırsa da, bugün hala sanatçıların gidip soludukları sanat havası oradadır. Elbette küresel kent olup kitleleri çekebilmek için, öncesinde yatırım gerekmektedir. Sonra pazarlama önem kazanır. Örneğin, “New York’taki dünyaca ünlü Metropolitan Müzesi ve Modern Sanat Müzesi (MOMA) daha geniş kitlelere ulaşmak için restoranlarını geliştirmişler ve haftasonu akşamları canlı caz konserleri düzenlemişlerdir. (...) Kültürel tüketimi böyle pazarlamaları, sanatın kamusal bir hazine haline gelmesi, turist aktivitesi ve kamusal kültürün sunumu olmuştur.” (Zukin, 2000: 14). Arthur C. Danto “MOMA bizi modern yaptı” diyerek New York’ta bulunan kendi tarzının ilk örneği olan müzeden bahseder (Belting, 2011: 250). Şehirlerin kültür kurumlarının toplumları etkilemek konusunda güçleri vardır. Dünyanın büyük küresel şehirlerinin sanat kurumları ise bu etkilemede en etkili olanlardır.

Elbette New York, dünyadaki küresel kentlerin başında yer almaktadır. Bunu sağlamanın yolu ise kültüre ve sanata verilen önemden geçmektedir. Bu noktada özel sektörden ziyade devlet desteği çok önemlidir. Dünyada sanatla ön plana çıkmış küresel kentlere baktığımızda, arkalarında büyük ölçüde devlet desteğini görebiliyoruz. Öyle ki, sanatçılar, tasarımcılar, küratörler oraya gelip üretim yapsınlar diye hibe yapan devlet ve şehir yönetimleri var. Obrist, Henry Cole’dan küratörlüğün bir şehircilik, yani değişen şehirciliğin mutasyona

uğraması olduğunu öğrendiğini söyler (Obrist, 2014: 121). Bir şehrin mimari yapısı küratör için kaynaktır. Ne kadar küreselleşen bir şehir olsa da, kendi tarihi yapısını koruması hem şehrin sanat sermayesi için hem de sanat dünyasının öğeleri için önemli bir unsurdur ve çekicidir.

Daha önceki bölümlerde bahsedilen küratör ve eleştirmen Hou Hanru, 1963 Guangzhou, Çin doğumludur. Ancak kendisi yıllardır Çin’de değil San Francisco, Paris ve Roma’da yaşamaktadır. Roma MAXXI’nin artistik direktörüdür. Afrikalı küratör Okwui Enwezor da New York’ta yaşamıştır. Hala kendi ülkelerinde yaşayagelmış olsalardı, Venedik Bienali’nin direktörü veya Maxxi’nin sanat direktörü olabilirler miydi? Uluslararası sanat piyasasından pay alabilen ünlü küratör ve eleştirmen olabilirler miydi? Bu düşük bir ihtimaldir. Çünkü sanat piyasası ve ekonomi küresel kentlere sahip olan Amerika ve Avrupa’da akmaktadır. Her ne kadar kökenleri Çin ve Afrika olsa da, onlar küresel kentlerde yaşadıkları için küresel sanat piyasasında söz sahibi olmuşlardır. Küresel kentin gelişmesi bienali güçlendirirken; bienal de küresel kentin sermayesi olarak şehrin gücüne güç katmakta ve dünyanın değerli yeteneklerini kendine çekmektedir.

İstanbul Bienali’nin karşısına Arap Emirlikleri’ndeki Sharjah Bienali’ni koyduğumuzda, Sharjah Bienali’nin o bölgeyi kalkındırmak ve Dünya’nın ilgisini o bölgeye çekmek için yüzde yüz devlet yani Şeyh destekli bir proje olduğunu görüyoruz. Bu ve bunun gibi sanat projelerine yapılan yatırım Sharjah’ı dünya sanat pastasından önemli bir pay alan ve sanat turistini çeken bir yer haline getirmiştir. İstanbul ise Avrupa ve Asya arasında köprü oluşturan önemli bir konumda yer almasına ve dünyanın köklü bienallerinden olmasına rağmen, devlet desteği ile ilgili sorunlar yaşamış, özel sektörün desteğiyle ayakta kalmış, bu nedenle bu coğrafyanın sanat merkezi olma konusunda bir ölçüde geride kalmıştır. Sharjah, Orta Doğu coğrafyasının sanat merkezi olarak ön plana çıkarken; İstanbul dünyada, Asya’nın sanat merkezi olarak anılan bir şehir olamamıştır. Çünkü bu bir politikadır ve devletin politikası sanat yoluyla bir güç sağlamak olduğu takdirde İstanbul, çağdaş sanat bienalini bir sermaye gibi kullanarak daha da küreselleşebilecektir.

Bienal sanatçısı Utku Varlık bir röportajında bienallerin “giderek kapitalist dünyanın ışıklık panosu” haline geldiğini söyler (Varlık, 2001: 14). Bienaller, kültürü araçsallaştırarak küreselleşen kentleri de Debord’un gösteri toplumunun metası haline getirmiş olur. Kentler bienalleri etkilerken; diğer yandan da bienaller kentleri etkiler. Sanat nesnesi kentin kendisi olduğunda, gündelik hayatın içinde eseri eritip bienali sadece ayrıcalıklı kesimin etkinliği olmaktan çıkarıp yoldan geçen herhangi bir insanın çarpabileceği bir şekilde şehirle bütünleştirildiğinde sanat gerçekten kente taşınmış olur. Bienal, küresel şehrin kültürel

sermayesi olarak yerel toplumun kültürünü, tarihini, bienal kültürü ile bütünleştirerek küreselleştirir.

Bienallere baktığımızda elbette en güçlü olarak gösterilebilecek örnek Venedik Bienali'dir. Venedik sadece bienalinin uzun bir geçmişi olması ile değil, ayrıca şehrin tarihinin varlığı ile de çok güçlüdür. Bienali bir kenara koyduğunuzda bile sırf şehir kendi başına bir turist mıknatısı halindedir. Hem sanatsal açıdan turist çekmektedir yıl boyunca, hem de coğrafi konumu ile ulaşımı kolaydır. Yani Venedik zaten bienal gücü olmadan bile pahalı bir şehir olmasına rağmen küresel bir kenttir. Ancak bir diğer eski bienale sahip Sao Paulo için durum farklıdır. Brezilya'daki Sao Paulo Bienali'ne katılım bir sanatsever için daha uygun bütçe ile mümkün olurken; Avrupa'dan Asya'dan hatta Kuzey Amerika'dan bile ulaşımı zordur ve pahalıdır.

1999 yılında birinci Liverpool Çağdaş Sanat Bienali kapsamında bir sergi gerçekleştirildi. Serginin adı *İz*'di. İlk bienal için oldukça anlamlı bir isim olduğunu şöyle anlayabiliriz. Liverpool “bir zamanlar (kölelik de dahil) ticaretten elde ettiği büyük zenginlikle ticaretin ve küreselleşmenin tarihini teşhir etmek için uygun bir sahne olan bir rıhtım kentidir” (Stallabrass, 2016: 37). Liverpool sanat teşhiri için kentsel dokusu, yaşanmışlıkları, boş mekanları ile biçilmiş kaftandır. Her mekanda, şehrin geçmişinden kalma ayrı bir iz vardır. Şehrin geçmişini anlatmak için seçilmiş çok başarılı bir isimdir *İz*. Eskiden birçok kişinin ticari amaçlarla geçip uğradığı şehir, artık sanat ile geçmişinin izlerini de beraberinde taşıyarak küreselleşmekte ve kültürel sermayesi ile dünya sanat sahnesinde yer almaktadır.

“Kültürel politikalar, kültürel ekonomiler ve çağdaş dünyada şehrin pazarlanması arasında bir bağ vardır” (Short ve Kim, 1999: 90). Kültürel pazarlama aslında bir bakıma şehrin pazarlanmasıdır. Şehrin duygusal hafızası ve kültürel tarihi, bu pazarlamada ciddi rol oynar. Çünkü pazarlanan aslında sermaye olarak bu geçmiş ve duygusal hafızadır, aynı Liverpool örneğinde olduğu gibi. Bienal şehrin pazarlanmasında çok etkili bir araçtır. Uluslararası bienaller, şehri dünya haritasında görünür kılar ve bundan daha iyi bir şehir pazarlaması da düşünülemez. Londra zaten küresel bir şehirdir ve dünya haritasında yeri oldukça belirgindir. Bu, neden Londra'nın bienali yok da Liverpool'un var, sorusunun cevabıdır. Büyük küresel şehirler yerine, daha küçük şehirlerde bienallerin gerçekleştirilmesi, o şehirlerin öne çıkarılması, ekonomiye katılması amaçlıdır. “Londra, Madrid, Paris bienali yoktur ama Lyon, Sevilya, Liverpool bienalleri vardır” (Bennett, 2017).

Eskiden sadece fabrikaların olduğu ve kitlelerin çalışmak, para kazanmak için gelip yaşadığı şehirler artık dönüşüm geçirmişlerdir. Kültürel sermayenin gücünü kullanarak, hem çalışan hem de boş vaktinde kendi keyfi için kültürel aktivitelere katılıp para harcayan, bu şekilde ekonomiye katkıda bulunurken bir yandan da kendini yer aldığı bu sosyal kültürel etkinlikle konumlandırmayı başaran (genellikle orta sınıf üstü) bir kitle bu küresel şehirlerde yaşamaktadır. Artık kültür büyük ve önemli bir iş alanı olmuştur. Şehirler artık fabrikaların olduğu sıkıcı karanlık yerler değil; kendilerini içinde eğlence barındıran, güzel hayatın yaşanabileceği yerler olarak pazarlamaktadır. Günümüzde internetin katkısıyla, şehrin bu pazarlamasına, kendini kültürel etkinliklere katılarak konumlandıran birey de, sosyal medyadaki paylaşımıyla bu pazarlamaya destek olmaktadır. Galeriler, bienaller, operalar, müzeler, festivaller, tiyatrolar, fuarlar küresel kentlerin kültürel sermayeleri; bireyler de önemli tüketicileridir. Şehrin kozmopolit sanatı başarılı olup insanların ilgisini çekmiş ve tüketimi artırmıştır. Başarıya giden bu yolda tüketici tarafında bulunan bireyin, sosyal medyayı kullanarak gittiği sergiden, tiyatrodan paylaşım yapması, onun takipçilerinde de o kültürel aktiviteye gitme isteği uyandırır hatta gitmek zorunluluğu hissiyatını yaratır. Çünkü teknolojik gelişmelerin, küresel şehirlerin sanatsal güçlerinin bütün dünyaya yayılmasında etkisi büyüktür.

Liverpool'un ilk bienalinde şehrin her yerine dağılmış olan sanat eserleri, sanatseverlerin ellerinde harita, şehri bir turist gibi gezmelerini sağlıyordu. Kültürel alışverişi daha da etkin kılıyordu. Küresel şehir olmanın olmazsa olmazı bu alışverişti. Bu örneğin tam zıttı olarak ise, Güney Afrika Johannesburg'ta ilki 1995 yılında (1994 yılında yapılan ilk özgür seçimlerden bir sene sonra) gerçekleşen bienali gösterebiliriz. Bienalde ülkenin tamamen gerçeklerinden uzak, ülkeyle ilgili aşırı olumlu bir tablo çizip şehri dünya kenti olarak gösteren projelere yer verilmiştir. Yerel halka inemeyen bu bienal elbette başarısız olmuştur. Enwezor'un gerçekleştirdiği 1998 yılındaki İkinci Johannesburg Bienali için de, etkinliğin yerel izleyici tarafından anlaşılmadığı, onların dertlerine uzak olduğu söylenmiştir. Afrikalı işlerin dışlandığı eleştirisi getirilmiştir. Elbette böyle bir hava, eleştirileri ve güvenlik sorunlarını artırmıştır. Bienali izlemeye gelen turistler belirli bir çevre içinde kalmak zorunda kalmışlardır. Bu nedenle kültürel alışveriş yapılamamış, etkinlik normal kapanış tarihinden bir ay önce kapanmıştır. Sonrasında ise meclis, bir başka bienal için kaynak ayıramayacağını belirtmiştir (Stallabrass, 2016: 45). Elbette bienaller bir şehrin küresel dünya kenti olması için çok büyük bir önem taşımaktadır. Ancak bir kenti dünya sahnesine çıkarırken, milletin ve kentin kendisinin buna hazır olması gerekmektedir. Johannesburg'ta yaşanan, bu problemdir. Yerel halk daha kendi ülkesi ile barışamamıştır. Kendi problemleri ile meşguldür. Devlet daha yerel halkın problemlerini çözemezken, yeterli hizmeti veremezken, sırf muhteşem bir ülkeymiş

tablosu çizip bienale katılmak haklı olarak yerel halkı çıldırtmış, küresel kent olmaktan daha da uzaklaştırmıştır.

Bienal, ekonomik açıdan tabakalaşan kent halkını kültürel sermaye olarak da ayırıştırır. Farklı kültürlerle aşına olan halk, bu sanat etkinliğine katılım sağlarken; sanat ve kendinden farklı hiçbir kültürle yolu çakışmamış birey bienale katılım sağlayamamaktadır. Kent ne kadar küreselleşirse küreselleşsin, bir kesim bu hareketten uzak kalır. Bu durum Avrupa’da da, Afrika’da da aynıdır. Bienal özellikle gelişmiş ülkeler dışında, şehirleri uluslararası sahneye çıkarmaya çalışırken; onları gerçek olmayan bir şekilde parlatır, ama küresel kültüre katılamayan kesimi kapalı kapılar ardında gizler. Çünkü bu etkinliklerden beklenen, uluslararası gezen küresel sermayeyi şehre çekmeleridir. Bu da ancak bazı olumsuzlukları gizleyerek, şehri parlatarak kültürel turizmi canlandırarak olabilmektedir. Hatta birçok şehir ve bienal yönetimi, uluslararası küratörlerle anlaşarak, bu isimlerin şehre daha çok insan çekeceklerini düşünmektedir. Bu durum bazen, kentin sorunlarına uzak olan uluslararası küratörün, bienalin içeriğini aslında kentin özüyle hiç örtüşmeyen şekilde oluşturmaya neden olabilmektedir. Birçok bienale baktığımızda, çoğunlukla küresel temalar seçildiğini; lokale inip, şehir ile ilgili konuları seçmekten uzak durulduğunu görebilmekteyiz.

İstanbul Bienali’nin ilk afişlerinden de anlaşılabileceği gibi kendi içinde bir çelişkisi vardır. İstanbul diğer bienallerden farklı olup öne çıkabilmek ve turist çekmek adına hem otantik özelliklerini öne çıkarıp vurgulamak zorundadır; hem de diğer kentlerde olduğu gibi modern, güvenli bir şehir göstermek mecburiyetindedir. Bu da daha önce belirtildiği gibi kentin bazı bölgelerinin kapalı kapılar ardında kalmasını gerektirir. Böylesi bir kültürel üretim hiç de masum değildir, politik ve amaçlıdır. Bienaller ve bu tarz sanat festivalleri, zamana göre kent için “vizyon üretir” ve “imaj oluşturlar” (Zukin, 2000: 2).

Dördüncü İstanbul Bienali küratörü René Block, bienal süresince İstanbul’un “bütünüyle, bir yer ve kavram olarak bir sanatçı atölyesine” dönüşeceğini söyler (Block, 1995: 25). Block’un belirttiği bu durumla beraber İstanbul karış karış sanatseverler tarafından gezilecektir. Küratörün amaçladığı şekilde farklı ülkelerden gelen bütün sanatçılar ve eserleri, bienale ev sahipliği yapan dört mekana (Antrepo no.1, Yerebatan Sarnıcı, Aya İrini Müzesi, Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi) yayılmıştır. Çalışmalar ulusal pavyon şeklinde değil, iç içe aynı yerlerde sergilenmiştir. Ancak İstanbul’un bütünüyle bir “sanatçı atölyesi” haline gelmesi sadece dört mekan ile mümkün olamaz. Bu mekanlar İstanbul’un farklı yerlerinde olan mekanlardır ama şehri bütünü ile kapsamamaktadır. Mekanların bulunduğu bölgeler, şehrin gösterilmek istenen kültürel yapısının aynasıdır. Kapalı kapılar ardında şehrin başka bir yüzü,

başka bir kültür yaşamaktadır. Seçilen mekanlar turistlerin görmesi gereken, dünya sahnesinde küresel kent olarak parlayan şehrin, parlatılan kültürel mekanlarıdır. Bienal ile kültürel olarak bu daha da parlatılmaktadır. Yerebatan Sarnıcı ve Aya İrini Müzesi, turistik bölge olan Sultanahmet'te, Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi Taksim'de, Antrepo Karaköy'dedir. Hepsi de turistlerin uğrak yeri olan, kontrollü temiz bölgelerdir. Belçikalı sanat eleştirmeni ve küratörü Barbara Vanderlinden, bir serginin nerede düzenlendiğinin “önemli ölçüde politik” olduğunu vurgular ve “yerlerin adları sergilerin isminde yer alır” ve bu yerler serginin yer aldığı şehre ve ülkeye “kültürel ve politik bir statü” ekler (Vanderlinden, 1997: 206).

2005 yılında düzenlenen 9. İstanbul Bienali küratörleri yazısında, “Bu bienal, şehri küresel kapitalizme satmak için bir araç değil, ama onu sakinlerine ve başkalarına yamuk bir bakışla sunmanın bir aracı” (Esche, Kortun, 2005: 17) derler. Bu durum 2005 yılında yapılan bienal için belki geçerliydi. Ancak bugün küresel konularla, bienal, küresel kapitalist ekonomide var olmak, dikkat çekmek, bu sanat pazarında ‘ben de yabancı küratörler ve sanatçılarla varım’ demenin önemli bir aracı olmuştur. Vasıf Kortun ve Charles Esche, bienal mekanı olarak turistik alan olan yarımadaı kullanmayarak, küresel kent İstanbul’un tarihi sermayesini kültürel sermayeye hizmet ettirmemişlerdir. Amaçları izleyicinin gerçek izleyici-sanat eseri ilişkisi kurmasını sağlamaktı ve şehrin otantik yapısını sağlayan Osmanlı izlerindense modern, kozmopolit bir iz oluşturmaktı. Bienali bir organizasyon olarak konumlandırmayıp, şehrin dışındaki mekanlarda sadece sanat için var etmek amaçlanmıştır. Bu durum bugün dünyanın hiçbir yerinde geçerli değildir. Amaç daha çok izleyici, daha çok ses getirilmesidir. Öyle ki yıllardır İstanbul Bienali’nin mekanları arasında olan Pera Müzesi bile, adını İstanbul’un ismi oldukça meşhur ‘Pera’ mahallesinden almaktadır. Pera, Beyoğlu, Galata gibi birçok mahalle şehrin dünyaya pazarlanmasında önemli rol oynamaktadır. Mahalleler bir pazarlama aracı olmuştur ve bu küresel şehirlerin oluşumunda önemli bir belediye politikasıdır.

Her bienal kendi ekosistemi ve ekonomik sistemi içinde konumlanır. Bazı bienaller yerel seyirciden daha az ilgi görürken, uluslararası daha çok ziyaretçi çeker; bazıları ise tam tersidir. Örneğin hiç de turistik bir yer olmayan “Brezilya’daki Porto Alegre’de gerçekleşen Mercosul Bienali’ni, dünyanın en çok bilinen bienallerinden biri olan Almanya Kassel’deki Documenta’ya göre daha çok ziyaretçi görmektedir. Ancak elbette “sanat tarihindeki tarihsel önemi, coğrafi konumu, medya ilgisi bir bienalin konumlanmasında kilit noktalardır” (Sheikh, 2009: 71). Bunları da sağlayan kentlerin kendi bünyelerinde bulundurduğu özellikler ve politik, ekonomik güçleridir. Bir şehir ne kadar kozmopolit olursa, içinde o kadar farklı kültür barındırır. Bu özellik de şehre güç katan unsurlardan biridir. Kozmopolit şehirde yaşayanlar,

kültürler arası hareket edebilirler, yeni bir kültürü yabancılayıp ötekileştirmezler. Bu durum, küresel kentlerin en önemli özelliklerindendir. New York, dünyadaki her kültürden insanın yaşadığı kozmopolit bir şehirdir ve bu durum şehre güç veren özelliklerinden biridir.

Düşünüldüğünde, “tavuk mu yumurtadan çıkar, yumurta mı tavuktan” sorusuna dönüyor şehir-bienal ilişkisi. Bienal şehrin dünya sahnesine çıkıp küreselleşmesine katkıda bulunurken; şehir kendini geliştirip (geliştirmekten kasıt gelişmiş telekomünikasyon ağları, renkli bir kent yaşamı, iş dünyası vb.) küreselleştikçe bienale daha çok ziyaretçi çekmeye başlar. Bu nedenle kentler birbirleriyle kıyasıya bir savaş içindedirler. Küresel sermayeyi şehre çekmek için verilen bir savaş... Özellikle kalkınma sürecinde olan ülkelerin küresel sermayeye eklenmekten başka bir seçenekleri kalmamıştır.

2.4 Sanat Bienallerinin Sanat Dünyasına Getirdiği Olanaklar ve Sınırlılıklar

Bienaller dünyada sanat etkinliklerinin gerçekleştiği şehirler arasında bir ağ oluşturur. Küreselleşme ise bize dünyanın bir bütün altında buluştuğunu, dünyadaki her kültürün artık birbirine benzeştiğini ve tekleştiğini düşündürür. Oysa tam tersi küreselleşen dünya daha çok bölünmektedir, katmanlaşmaktadır. Büyük sanat olayları olan bienallerden de beklenen, bu bölünmüşlüğü, farklı kültürlerin katmanlaşmasını ve kırılmasını sanat sayesinde yansıtmasıdır. Bir müze bunu yansıtamazken, daha özgür olan bienal dünyadaki bu farklılaşmayı bütün açıklığı ile yansıtabilmektedir.

Bienaller sanat aracılığı ile insanları etkileyebilir, toplumları şekillendirebilir. Halkın ilgisini çekebilen bir bienal, sanat yoluyla toplumu eğitebilir ve merak uyandırarak belki geleceğin sanatçılarının doğmasını sağlayabilir. Çünkü bienaller yaratıcılığın, yeni hikayelerin ve anlamların ortaya çıktığı, daha cesaretli olarak denenebildiği yerlerdir. Bienaller adeta dünyayı, sanatı optik bir cihaz gibi kullanarak incelemeye yardımcı olurlar. Bu optik cihaz sayesinde “yapıtların üretildikleri bağlamda diyalog içinde oldukları, dünya çapında bir sanat eleştirisinin ana hatlarını çizmeye” olanak sağlarlar (Bourriaud, 2019: 18).

Sanat bienalleri, sanatçı, eser, küratör kısacası sanatın her bir ögesi ve oyuncusu için yeni anlamların, yeni hikaye ve yaratımların, yeni bağlantıların olduğu yerdir. Bir ülkenin sanatçılarının yurtdışına açılabilmesi için çok önemli ve değerli bir sanat etkinliğidir. Yerel sanatçılar, uluslararası bienaller ile isimlerini yurtdışında duyurabilir, eserleri yabancı küratör, sanatçı, koleksiyonerler tarafından fark edilip izlenebilir. Bu durum bir ülkenin sanatında bienallerin oynadığı çok önemli bir roldür. Diğer bir açıdan da, yerel sanatçı bienal sayesinde

farklı kültürlerden gelen sanatçılarla etkileşime geçip kendi sanatını, farklı kültürler ve izlenimlerle zenginleştirebilir. Yerel bir sanatçı, bienal dışında kolay kolay bir araya gelip etkileşime giremeyeceği başka yabancı sanatçı ve küratörlerle tanışıp dünya sanat sahnesinde yer almaya çalışır. İstanbul Bienali'nin öncelikli amaçlarından biri farklı kültürlerden sanat profesyonelleri ile izleyiciler arasında sanat alanında bir iletişim ve etkileşim ortamı oluşturmaktır.

Beş yılda bir düzenlenen Documenta, küratörlere sanatçıları seçmeleri ve sanatçıların bienal için yeni projeler üretmeleri için zaman vermektedir. Documenta'nın bütçesinin yüksek olması da, bu projelerin üretimini sağlamaktadır. Öyle ki yüksek bütçeli bir sanat olayı olması, dünya sanat sahnesinde kırılma noktaları oluşturabilecek önemli işlerin ortaya çıkmasını kolaylaştırmaktadır. Örneğin, Catherine David'in küratörlüğünü yaptığı Documenta 10 ve Okwui Enwezor'un küratörlüğünü üstlendiği Documenta 11, politika gibi birçok konuya dokunan, sanat dünyasının yönünü değiştiren ve uzun süre kendilerinden söz ettiren projelerin üretildiği sanat olayları olmuştur (Stallabrass, 2012: 1).

“Her Documenta'nın beş senelik oluşum süresi, entelektüel toplantılara, etkileşimlere imkan sağlamıştır. Örneğin Documenta 11'de, dünyanın farklı yerlerinde, yerel yüzlerce katılımcı ile gezici seminerler düzenlenmiştir. Bu tartışmalar, demokrasi ve Afrika şehirlerinin uzlaşması, gerçeklik üzerine araştırmalar ve makalelerin oluşmasını sağlamıştır” (Stallabrass, 2012: 1). İnsanların, bir sanat olayı sayesinde bir araya gelip dünyadaki gerçeklikleri, demokrasiyi ve birçok başka konuları tartışabilecek zemin bulabilmesi bienallerin çok önemli ve olumlu bir etkisidir. Documenta'nın sanat dünyasına getirdiği sınırlılık ise, bankalarda yüksek meblağlarda paraları olan yıldız sanatçıların daha çok yer aldığı bir sanat olayı olmasıdır. New York'un önemli galerilerinde bulunan bazı sanat eserlerinin Documenta'da sergilenmesi, dünyada adını duyuramamış sanatçıların önünü kapamaktadır. Dünya sanat pazarının yıldızları tarafından egemenlik altına alınmış bir sanat olayı olmuştur. Deutsche Bank, Finanzgruppe ve Volkswagen gibi büyük Alman şirketlerinin sponsor olduğu Documenta'nın ticari sanatçıların işlerini sergilemesi oldukça kolaydır. Bu durum Documenta'yı ticari sanat odaklı yapmaktadır.

Paul Virilio, *Art and Fear* başlıklı kitapta genel olarak sanatın, mantığın sınırlarını zorlaması gerektiğini, huzur yerine biraz rahatsızlık vermesi, tabuları kırması gerektiğini söyler. Birçok bienal küratörü de bu noktadan bakar sanata. Bienaller bu açıdan sıradan sergilerin yapamadığını yapabilirler. Sınırları zorlayacak eserleri sergileyebilir, izleyicinin limitlerini zorlayabilirler. “Çağdaş Sanat” tanımı altında korunabilir ve beklenmedik enstalasyonlarla

tabuları kırarak düşünceleri eserlerle ortaya koyabilirler. 55. Venedik Bienali'nin küratörlüğünü üstlenen Massimiliano Gioni'ye göre her bienalde, hazırlanması sırasında lojistik, finansal, diplomatik açılardan zorlayıcı, küratörün uyularını kaçırarak sıra dışı, sınırları zorlayan bir çalışma olmalıdır. Böyle bir çalışma olmazsa o bienal çok sıradan gözükür (Gioni, 2013: 176). Günümüzde bienaller birbirlerinin neredeyse aynısı olan sanat organizasyonlarına dönüşmektedir. Bunun önüne geçmek için yapılması gereken, bienallerde yeni cesur fikirlere yer vermektir. Bunu bugün birçok sanatçı ve küratör küresel sanat piyasasında eleştirilere hedef olmamak için veya bir başka bienale de seçilebilmek için riskli bulabilmektedir. Oysa amaç sanatın diğer etkinliklerden farklı olmasıdır, yenilikçi olmasıdır ve sıradanlaşmaması, her gün yeni mesajlar verebilmesidir. Yakın zaman bienallerinden en iyi örnek, 58. Venedik Bienali'nde sergilenen *Bizim Gemimiz* isimli enstalasyon olabilir. Küratör Ralph Rugoff'u eleştirilerin hedefi haline getiren enstalasyonun bienalden kaldırılması istenmiş, İtalyan medyasında asla yer verilmemiş ve bienalden kaldırılması için imza kampanyası başlatılmıştır. Ancak bienalin en ilgi çeken bu enstalasyonunun, tarihi geçmişinden dolayı sanatçı ve küratörün yoğun tartışmaları sonucu açıklamasız olarak sergilenmesine karar verilmiştir.

10. İstanbul Bienali küratörü Hou Hanru, bienal için kaleme aldığı yazısında bienali “yaratıcı üretimin mekanı” (Hanru, 2007: 18) olarak tanımlar. Bienaller iki yılda bir yeniden yapılanan küresel sanatı, yerelliklerle birleştirerek değişime açık bir sanat yaratılmasını sağlar. Bir müzeden farkı, bienallerin sanatı kullanarak toplumsal gerçekliklere dokunabilmeleridir. Böylece toplumsal değişime zemin oluşturarak, sanatla eğitim sağlayarak yeniliği davet eder bienal. Dünyada bienaller kadar, yerel ile küresel sanatçıları bir araya getirebilen bir başka sanat organizasyonu yoktur. Bu durum, sanattaki yaratıcılığı besleyen bir avantaj sağlar. Bienaller özgür sanat alanlarıdır ve hep öyle olmalıdırlar. Bu nedenle küratörün cesur davranması ve sınırları zorlaması bir bienal için çok önemlidir. Bienaller sanatın laboratuvarı görevini görmektedirler. Bienaller yeni fikirlerin, projelerin denenmesine açıktır. Bunları müzelerde deneyemezsiniz ama bienaller sanatsal ve toplumsal testlere açık mekanlardır. Bir bienali dünyanın önemli ve büyük bienalleri sıralamasında başa taşıyan sadece kaç ülkeden kaç sanatçı katıldığıнын sayısı değil, aynı zamanda herkesin dokunmaya cesaret edemediği konulara dokunabilmesidir. Bunun için de ilk sorumluluk organizatör ve küratörlere düşmektedir.

Bienallerin organizasyonunun devletten özel vakıflara geçmesi ve oluşan bu yeni bienaller, sanat kurumunu sorgulamamızı gerektirir. Sanat kurumlarının organize ettiği bu sanat

olaylarına eleştirel yaklaşım, araştırmacı yaklaşım sanatın alanını, derinliğini geliştirirken, yaşanan problemlerin de sanat yoluyla konu edilebilmesini sağlar.

Bienaller toplumsal ve siyasi olaylara dokunabilen yapısı ile uluslararası olarak siyasi ve politik konulara dokunabilen sanat olaylarıdır. Birçok bienal çeşitli konular nedeniyle protestolara sahne olmuştur. Dünyanın dikkatini belli bir konuya çekmek için, sanatı kullanarak yapılan projeler bienallerde yer almaya başladıkça bunları eleştiren veya yandaş olan protestolar da doğmuştur. Dünyanın ilgisini çeken bu sanat olaylarında yer alan protestolar da dolayısıyla dünyada yankı bulmaktadır. “2014 yılında St. Petersburg’da gerçekleştirilen Manifesta Bienali, Rusya’da eşcinsel hakları üzerindeki hukuksal baskılar nedeniyle protesto ve boykot edilmiştir” (Erdemci, 2013: 47). Bu açıdan bakıldığında, sanatın toplumsal olaylara dokunması bir bakıma önemli ve gerekli; diğer açıdan da sanatın ana ekseninden ve amacından kayarak başka konuların öne çıkması, bienallerde sanatı olumlu ve bazen de olumsuz etkilemektedir. Bienallerde ‘sanat artık toplum ve küresel pazar içindir’ e dönüşmüştür. Bu durum sanatı söylem açısından sınırlandırırken; yaratıcılık açısından da sanatın önünü açmaktadır. Küresel sanat pazarında rekabetin artması sanatçıyı daha yaratıcı olmaya, yeni fikirler üretmeye zorlamaktadır. Ancak küresel sanat piyasasının oyuncusu olmak, söylem açısından belirli bir çerçeve içinde kalmayı gerektirmektedir. Sanatçı, çerçevenin dışına çıkıp risk almak istememektedir. Bu da sanatın konu ve söylem açısından kısır bir döngü içerisinde kalmasına neden olmaktadır.

Bienallerdeki sergileme şekilleri, sanat ve sanatçı için bir kısıtlama yaratabilmektedir. Örneğin Venedik Bienali’nin sergilenme şekli olan ülke pavyonları, bir ülkenin tek bir bakışta algılanmasını sağlayan bir bütünsel minyatür halini sunar. Sanatçı ve eserlerin içindeki farklılığı, rengi, sahip oldukları hikayeleri bir bakıma yok eder. Venedik’teki sergileme şekli bugün sorgulanmaktadır. Çünkü ülke pavyonlarına kendi ülkeleri maddi destek vermektedir ve bu durum tarafsız sanatçı seçiminin gerçekleşip gerçekleşmediği konusunda akıllarda soru işareti bırakmaktadır. Bürokratlar ülke pavyonunun küratörü gibi davranıp müdahalelerde bulunabilmekte ve hatta kendi siyasi görüşüne yakın sanatçıyı ülke pavyonunu temsil etmesi için seçebilmektedir. Bu durum sanattaki tarafsızlığı yok eder. Sanatçı, özgürce vermek istediği mesajı sanatın limitlerini zorlayarak gerçekleştirmelidir. Buna, devletin sanata verdiği desteği nedeniyle bir sınır koyulmamalıdır. Venedik’teki ulusal pavyon şeklindeki sergileme böylesine önemli bir konuda, bazı ülkeler için özgürlük kısıtlanmasına neden olabilmektedir.

Bienallerin en büyük katkılarından biri de, her bienalde etkinlik olarak panellerin yapılması, sanatçı ve küratörlerin bu panellerde sanatlarını, düşüncelerini izleyicilerle

paylaşmasıdır. Örneğin 9. İstanbul Bienali'nden bir yıl önce başlatılan 9B konuşmaları ile o yıl bienalde yer alacak sanat ve eserlerin tanıtılması amaçlanmıştır. 1 Eylül 2005'ten itibaren iki ay boyunca sekiz sayılık her Cuma günü çıkacak bir Bienal Gazetesi yayınlanması planlanmıştır. Sanatı ve sanatçıyı destekleyen bu tarz aktiviteler genellikle bienallerin beraberlerinde getirdikleri izleyicinin de yer alıp sanatı, sanatçı ile paylaşabildiği aktiviteler olmuşlardır. Her bienale özel farklı etkinlikler düzenlenmekte, farklı projeler tasarlanmaktadır. Vasıf Kortun'a göre bu etkinlikler "kent ve bienal etkileşiminde yeni boyutlar yaratmaya çalışır" (Esche ve Kortun, 2005). Vasıf Kortun'un ifadesiyle, bienal kapsamında yapılmış olan bu farklılıklar, bienali etkinlik kültürünün bir parçası olmaktan çıkarmak amaçlıdır. 'Bienal bir etkinlikten ötedir', 'sıradan bir eğlence etkinliği değildir' mantığı taşımaktadır.

Bir düşünceye göre ise başarılı bir bienal, "sanat dünyasındaki ilgiyi egemen ve güçlü sanat merkezlerinden adı pek duyulmamış, merkez dışında olan yerlere kaydırarak sanat dünyasındaki güç dengelerini değiştirmelidir" der (Duve, 2009: 45). Almanya Kassel'de beş yılda bir gerçekleştirilen Documenta, egemen sanat merkezlerinin yanı sıra yeni alanlar da ortaya çıkaran bir bienaldir. 1955 yılından beri sadece bir değişmeyen yeri vardır. Onun dışındaki mekanlar, her sene farklı yerleri sergiler için kullanır. Farklı lokasyonlar sanat alanlarına dönüşür.

Bienaller sanatın mobilize yani hareketli olmasını sağlamışlardır. Bienalin var olduğu şehirde yaşayan kişiler, New York veya Paris gibi dünyanın önde gelen sanat şehirlerine gitmek zorunda kalmadan, uluslararası çağdaş sanatı görebilmektedirler. Bienaller sayesinde dünyada ciddi bir sanat trafiği vardır. Küratörler, sanatçılar, sanatçıların eserleri bir şehirden diğer şehre sürekli seyahat içindedirler. Özellikle çağdaş sanat müzesine sahip olmayan, bu nedenle uluslararası sanata ulaşimleri oldukça yetersiz düzeyde olan şehirler için bienallerin rolü önemlidir. Çoğunlukla en büyük sanat hareketi müzayede kurumlarıdır bu tarz şehirlerde. İstanbul'da da uluslararası sergileri şehre getiren bir Sakıp Sabancı Müzesi, bir de Pera müzesi bulunmaktadır. Galeriler ve hatta müzayede evleri bile daha çok yerel sanatçıların çalışmalarına sahiptir. Uluslararası bir sergiyi, sanatçıyı şehre getirmek maddi açıdan kolay bir şey değildir. Bienaller bu müzeleri ziyaret edebilen elitlerle, normal halk arasında bir köprü oluşturur. Şehre yayılan bienal enstalasyonları, sadece elit sınıfın sanata ulaşmasından ziyade, halkı da bu sanata ortak eder.

Bienaller ortak bir sanatçı havuzundan yararlanırlar. Bu, uluslararası adı konulmamış bir sanatçı havuzudur. Bu sanatçılar ve küratörler hep seyahat halindedirler. Ancak seyahat eden bu sanat öğeleri, bienal sonunda şehri bırakıp giderler. Bienale zar zor kaynak ayıran şehirler

için, kültürel kaynakları tüketip bienal sonunda da gitmeleri şehre zarar verebilmektedir. Şehirler de bütün kaynaklarını bienale vererek dünya sanat sahnesinde yer almak istediklerinden dolayı, karşılıklı görünmez bir anlaşma yaparlar. Ama bir festival havasında geçen bu bienaller, arkalarında karanlığa gömülmüş bir şehir bırakırlar bazen. Bu durum elbette Venedik, Lyon, İstanbul gibi dünya sahnesinde yerini almış şehirler için geçerli değildir. Ama Marakeş gibi şehirler bienal sonunda, kültür alanında karanlığa gömülebilmektedirler. Para neredeyse, sanat piyasası da parayı takip etmektedir. Paranın olduğu yerde sanat piyasası vardır, kaynak bittiyse yerel sanatçı dışında güçlü sanat piyasası öğelerini orada bulmak imkansızdır. Marakeş gibi şehirlerin bienallerinin sponsor bulması da zordur. Bu nedenle kısıtlı bütçe ile bienal yapmaya çalışılır ve bienalin sonunda ise sanata ayrılacak para kalmaz. Bu durum şehir için sürekliliği bulunmayan bienalin, güçsüz şehirlerin kısıtlı bütçesini yutmasıdır.

2.5 Sanat Bienali ve Yarattığı İlişkiler

2.5.1 Sanat Bienali ve Sanatçı İlişkisi

“Sanatçılar insanları rahatsız etmek için buradalar.”

James Baldwin

Küreselleşen dünyada günümüzün sanatçısı, çoklu anlamlar çıkartılabilen üretimin yapısını şekillendiren operatör gibidir. Bütün sanatçıların göstermek ve dikkat çekmek istedikleri bir şey vardır. Bienaller bu anlam çokluklarını sergileyerek iletişime geçtikleri insanları düşündürmeye çalışan ve rahatsız eden sanatçıların sergi alanları olmuştur. Sanatçılar artık daha çok yaptıkları işlerin seyirciler arasında yaratacağı ilişkiler veya oluşturacağı toplumsallaşma modellerini keşfetmeye çalışmaktadırlar. Çünkü sanat artık kavramsallaşarak insanların birbirleriyle olan ilişkilerine yoğunlaşmaktadır (Bourriaud, 2018a: 44). Kavramsal sanatçılar, nesneleri tekil olarak görmek yerine, onların mekansal ve zamansal boyutlarla ilişkilerine dikkatlerini vermişlerdir. Bu ilişkiler tamamıyla zaman ve mekana dayalı olabileceği gibi siyasal ve mantıksal da olabilir. “Kavramsal sanat temelde enstalasyon sanatı olarak; tekil, birbiriyle bağlantısız nesneleri sunan sergi mekanından, içinde en başta nesneler arasındaki ilişkilerin sergilendiği bütünlükçü bir mekan anlayışına dayalı bir mekana geçiş olarak nitelenebilir” (Groys, 2017: 107). Böylece sanatçılar kavramsal sanatla beraber, sanatlarını bir dil olarak kullanmaya başlamışlardır. Sadece gösteren ve gösterilenin olduğu biçimci sanattan sonra “anamlı ve iletişimsel” (Groys, 2017:108) olan bir sanatın ortaya çıkması ile sanatçı izleyiciye deneyimlerini aktarmaya, hikayeler anlatmaya, beyanlarda

bulunmaya başlamış ve böylece iletişimsel bir estetik yaratan sanatçı ortaya çıkmıştır. Sanatçı artık izleyici ile iletişimde olduğu gibi eğitsel bir dile de sahip olmuştur. Ancak önce kendine, ne yaptığını açıklamalıdır sanatçı.

Boris Groys, sanatçıların kendilerine ne yaptıklarını açıklamaları için kurama ihtiyaç duyduklarını ileri sürer. Böylece yaptıkları sanatı kavramsal bir çerçeve içine oturtarak, sanatlarını kültürel kimliklerinden ve sadece yerel bir öge olmaktan kurtarırlar. Groys'a göre sanattan önce kuram gelir, onu sanatın oluşumu takip eder (Groys, 2017: 25). Bugün sanat bienallerine bakıldığında, enstalasyonların içindeki öğeler genel olarak kendi başlarına bir şey ifade etmemektedirler. Enstalasyonun yanındaki eser tanıtımını okuduktan sonra sanatçının ürettiği sanatın içerdiği anlam tam olarak kavranabilmektedir. Çünkü sanatçı, sanatsal enstalasyonu üretirken önce bir problem ve problemin dayandığı bir kuramdan yola çıkarak proje üretmektedir artık. Sanat üretiminin bugün geldiği durum, sanatın içinde bir problem ve dolayısıyla bir kuram barındırmasıdır.

Küresel sanat piyasası sanatçıyı hem olumlu hem olumsuz olarak dönüştürmüştür. Dünyanın dört bir yanından gelen sanatçılara rekabetçi bir ortam hazırlayan bienaller, sanatçıları girişimci ve sosyal olmaları için neredeyse mecbur kılar. Başlarda kendi pazarlamasını ve halkla ilişkilerini yapan sanatçı daha sonra ünü arttıkça bu işi bir halkla ilişkiler ajansına veya galeriye devreder çoğu kez. Bir kesim sanatçı küresel sanat piyasasının dışlarına yem olmamak, bir şekilde tutunmak için sorgulamadan sadece boy gösterebilmek için sergilere katılırken; bir kesim sanatçı da, daha çok sorgulamaya başlamıştır. Piyasada her zaman kabul gören çalışmaları üretmek, yeni şeyler denememek, yeni bir mesaj içermemek, sadece piyasada var olmak bir grup sanatçının amacı olmuştur. Bienallerin bu noktada görevleri önemlidir. Bienaller sorgulayan, yenilik arayan, mesaj veren, topluma yeni bir şeyler söyleyen çalışmaların yapılması için, sanatçıyı zorlayıcı güç görevi görmelidirler. Her sanatçı kendi ülkesinde çalışmaları ile ses getiriyor olabilir. Ancak uluslararası sahnede kendini gösterebilmek, kendini uluslararası sahnede diğer çalışmalara göre farklı kılabilmek için ihtiyacı olan, yerel biriciklik unsurlarını kendinde toplamasıdır. Aslında Venedik Bienali'nde ulusal pavyonların da yaptığı bir bakıma budur. Küresel temayı kendi yerel öğeleri ile harmanlayıp sunmaları izleyicileri etkilemekte ve sanatçıyı uluslararası sahnede ayırt edici kılmaktadır.

Bu ilişkiyi, sanatçıların bienal üzerindeki etkisi ve uluslararası bienallerin sanatçıları üzerindeki etkileri açısından iki taraflı ele almak daha uygun olacaktır. Sanatçıların en az küratörler kadar bir bienalde önemleri büyüktür. Küratör sanatçıyı eserleri aracılığı ile seçer

ama bienali şekillendiren, bienali bienal yapan ve bienalden söz ettiren sanatçılardır. Elbette bienaller de sanatçılar için büyük bir fırsat olmuş, yerel sanatçıların isimlerini uluslararası sanat dünyasında duyurmalarını sağlamıştır. Özellikle son yirmi yılda bienal kültürünün yükselişi, dünyada yapılan bienal sayılarındaki artış özellikle kısıtlı kaynağı olan ülkelerden gelen sanatçılar için önemli bir tanıtım alanı yaratmıştır. Gelişmiş ülkeler dışındaki ülkelerin sanatçıları, uluslararası sanat pazarına eskiden ülkelerinin geri kalmışlığı nedeniyle ulaşamazken; bugün dünyanın küreselleşmesi ile beraber bienallerin sayesinde dünyada isimlerini duyurma fırsatı bulabilmektedirler. Elbette Endonezyalı veya Tayvanlı bir sanatçının, New York veya Avrupa’da herhangi bir yerde yaşadığı takdirde, uluslararası sanat piyasasında daha başarılı olacağı, adını daha kolay ve geniş çevrelere duyurabileceği su götürmez bir gerçektir. Çünkü Avrupa ve Amerika’dan gelen sanatçılar kamusal alanlarda eser sergilemeye de daha alışıktır. Devletin desteği ve politikaları, daha çok sergi ve daha çok kültürel aktivite ile hem sanatçısını hem de kamuyu geliştirmeyi hedefler. Bu nedenle bienallerde, buralardan gelen sanatçılar sergileme konusunda daha güçlü ve etkileyici olabilirler. Gelişmekte olan ülkelerden gelen sanatçılar senede bir sergi açabiliyorsa, Avrupalı sanatçı belki beş kişisel sergi açabilmektedir.

Ancak kamusal alanlarla ilgili tartışma ve problemlere sahip olan şehirler geliştirmekte olan şehirlerdir ve toplumsal mücadeleler de geliştirmekte olan şehirlerden gelir. Dolayısıyla bu da sanatçının iç dünyasını zenginleştirir, onu düşünmeye sevk eder. Sanatçının işleri de, sanatçının geldiği toplumun iç çelişkilerine, mücadelelerine, kültürüne ister istemez ayna tutar. Dünyanın doğusundan ve Güney Amerika’dan gelen sanatçı böyledir ve “bedeninin farklı kültürel etnik ve siyasal bağlamlarda nasıl konumlandığını ve özneleştirildiğini deneyimleme yönünde sayılamayacak kadar çok fırsata sahiptir” (Groys, 2017: 117).

Türkiye’de kamusal alanlarda olan protestolar, mücadeleler sanatçıların eserlerine zenginlik katmıştır. Hatta Gezi olayları, zamanında başlı başına sergiler yaratmıştır ve 13. İstanbul Bienali – “Anne Ben Barbar Mıyım?” kamusal alan fikrine odaklanarak bu eksen çerçevesinde şekillenmiştir. Türkiye’nin gezi olaylarını yaşadığı yılın bienali olan, 13. İstanbul Bienali’nin küratörlüğünü uzun bir aradan sonra yabancı değil Türk bir küratör üstlenmiştir. İKSV’nin Gezi olaylarından önce Fulya Erdemci ile anlaşması bir bakıma tesadüf olarak yerinde bir karar olmuştur. Çünkü bir ülkenin iç dinamiklerini ancak yerel bir küratör ve sanatçı çok daha iyi yansıtabilir. Çünkü doğduğu andan itibaren kodlanan toplumsal nüanslar, yaşadığı toplumsal sorunlar ve ilişkiler, onun ülkesinde olan toplumsal olaylara daha derinlemesine ve

doğru açıdan bakmasını sağlar. Küratör Fulya Erdemci oluşturduğu bienal içeriği ile ilgili şöyle demişti;

“Gezi’den önce sergiyi yapılandırdığım sırada sokaklarda gerçekleşen spontane ya da protest sanal eylem ve performansları sipariş etmek veya sergiye dahil etmek gibi bir niyetim yoktu; çünkü bu tür sanatsal müdahalelerin karşı durdukları ya da sorguladıkları kurumsal  er eve tarafından ehlileştirilmemesi gerektiğini d ş niyordum. Öte yandan, bu tür çalışmaları belirli bir çerçevenin içine sokmadan ve sermayeleştirmeden onlara işaret etmenin mümkün olduğu kanısındaım. Buradan hareketle, kentsel kamusal mekanlardan çekilerek, yani varlığı yoklukla imleyerek, Gezi direnişiyle birlikte açılan özgürlük alanına, yaratıcı ve katılımcı eylem ve forumlara katkıda bulunabileceğimizi d ş niyorum.”
(Cumhuriyet, 2013)

Bu kadar hedefi ve konusu net bir bienalde sanatçının geldiği toplum ve dolayısıyla düşüncelerini yansıttığı eserler önemlidir. Küratör özellikle sanatçılardan Gezi ile ilgili projeler istememiştir. Ancak doğal olarak birçok enstalasyondan da anlaşılabileceği gibi, toplumsal mücadele, kamusal alanlarda protestoları eserlerine yansıtan sanatçılar davet edilmiştir. Her sanatçının sanatı, içinde vücut bulduğu toplumsal sistemlerden oluşur ve bundan soyutlanamaz.

Sanatçıların bienaller üzerindeki etkilerine bakıldığında; sanatçılar, ana kültür çerçevesinde düşünüp bakan bizlerin, farklı bakış açıları ile bakabilmesini sağlarlar. Çünkü onlar farklı düşünebilir ve bakabilirler. Sanatçı olmayan kitlenin görmediği, dikkat etmediği şeyler arasında ilişki ve anlam kurarak bunları bize gösterir sanatçı. Özellikle bienal sanatçıları bu çok boyutlu bakışlarını bienale yansıtıp bienal izleyicisini açık fikirli olmaya yöneltmeye çalışırlar. Bu nedenle bienaller, sanatçılara eski olanlardan farklı yeni işler üretebilmeleri için, kaynaklar sağlamalıdırlar. Venedik gibi büyük bienaller, sanatçıların yeni işler üretmeleri için b t  e, mekan ayırabilmekte ve ‘bu sene bienaldeki çalışmaların şu kadarı yeni ve sadece bienal için üretildi’ diyerek  ne çıkıp dünya sanat sahnesinde güçlerini göstermektedirler.

Amerikalı sanatçı Martha Rosler’a göre, “bienallerde küratöryal temalar değişse de, bir sanatçının bienallere katılma süreci değişmez” (Griffin, 2003: 2). Kapitalizmin her şeyi kontrolüne aldığı dünyada, eserleri satmayan dolayısıyla adı duyulmamış sanatçılar çoğunlukla bienallere davet edilmemektedir. Küratörlerin risk alıp böyle sanatçıları davet etmeleri bir istisnadır genelde. Çünkü bienaller de, davet ettikleri sanatçıların isimleriyle kendi bienal markalarını y kseltebilmekteler. Küratörlerin çok az bir kısmı riskli sularda yüzmek ister. Bu nedenle sanatçıların dünyaca bilinirliği önemlidir. Bir galeri tarafından temsil edilmeyen sanatçının büyük bir bienalden davet alması biraz daha zordur. Galeri Pilot tarafından temsil

edilen sanatçı Halil Altındere 58. Venedik Bienali genel sergisine davet edilmiştir. Daha önceki bir video çalışması, MoMA tarafından satın alınarak müze koleksiyonuna dahil edilmiştir. Gwanju, Manifesta, Documenta gibi dünyanın büyük bienallerine katılmıştır. Yani dünya tarafından bilinen, takip edilen, çalışmaları büyük müzeler tarafından satın alınan bir sanatçı olması nedeniyle bienallerden davetler alabilmektedir. Sadece birkaç bienal, ismi pek duyulamamış sanatçılara yer vererek, onları sanat dünyasına kazandırmayı amaçlar. Documenta, Havana Bienali bu sanat etkinliklerine örnek olarak gösterilebilir. Küratör Francesco Bonami'ye göre de, bugün sanat lar birçok bienale katılıp bienallerde uzun bir süre kariyer yapıp isimlerini parlatıp dünya sanat sahnesinde bir noktaya geldikten sonra sanat galerilerinden teklif alabilmektedirler.       galeriler, para kazandıracak sanatçıyı bünyesine katmak ister. Eskiden ise galeriler bünyelerine aldıkları sanatçıları parlatır, sanat dünyasına katar ve kendilerini böylece çalışmaları ile kanıtlayan sanatçılar bienallerden davet alırlardı(Griffin, 2003: 12). Her şeyin ekonomi etrafında d nd   dünyada, sanatın da artık ekonominin izlediği yolda ilerlemesi  aşılabacak bir durum olmaktan çıkmıştır.

Küratörler genelde hep seyahat halindedir. Küratörlerin en çok gezen  olarak  nlenen Hans Ulrich Obrist'in sosyal medya hesabını takip ederseniz, onu hep farklı yerlerden bir sanat olayı payla ırken görebilirsiniz. Seyahat edip, yeni çalışmalar görmek yeni sanatçılar keşfetmek, bir küratörün mesleği için önemlidir. Bazı dünyaca meşhur ve kariyerinin zaten zirvesinde olan küratörler (Okwui Enwezor bunlardan biriydi)       dünya ülkelerinden sanatçıları bulup bienale getirirler. Bu sanatçılar Afrika'da veya Hindistan'da ya ıyor olsalar dahi günümüzde internet sayesinde bir şekilde oturdukları yerden dünyayı takip edebilmekte ve bu şekilde global sanat dünyasını bir k  eden yakalayabilmektedirler. Güney Afrika veya Hindistan'da çalışan bir sanatçı tam anlamıyla yerel, otantik bir çalışmayı bienale taşıyamayabilir. Ama içinde yerel öğeler taşıyan bir çalışma ile global sanat sahnesinde yerini alır. Sonuç olarak, böyle bir ilişkide bienal sanatçıyı globalle tirirken; sanatçı da bienale otantik, yerel unsurlar katarak onu zenginle tirmiş olur. O zaman akla şöyle bir de i  gelir; sanatı üreten Batı kültürü, o sanatı renklendiren       dünya ülkelerinin kültürleridir.

Bir başka açıdan ise, dünyanın birçok farklı yerinde ve dünyanın farklı yerlerinden gelen sanatçılar, birbirleriyle diyalog haline girerek zenginle mektedirler. Farklı bakış açıları, fikirler, yerel unsurlar sanatçıların birbirleri ile etkileşime girerek, uluslararası bienaller sayesinde kazandıkları artılar olur. Bu fikri çürütebilecek tek  rnek Johannesburg Bienali olabilir. Dünyanın birçok farklı yerinden gelen sanatçılar, bienal bienal dolaşmaya alı kinken, çalışmaları uluslararası tanınırken; Güney Afrika'da aparteid ya amı  sanatçılar, kültürel

boykot ve engellemeler nedeniyle çağdaş sanata yabancı ve Batılı sanatçıların işlerini yorumlayacak kültürel zenginlikten uzaklardı. Bir bienalden diğerine geçen Batılı sanatçı da Güney Afrikalı yerel sanatçının bakış açısına, ürettiği işe uzaktı. Bu nedenle bir sanatçının dünyadan kopmaması ama aynı zamanda yerelliğini de tam anlamıyla kaybetmemesi, işlerine kendi toplumsal sisteminin getirdiklerini katabilecek olması sanatçıların içsel zenginliği açısından önemlidir.

Bazı eleştirmenler bienal-sanatçı ilişkisini tamamıyla ticari bir etkinlik olarak değerlendirir. Jean Baudrillard, 1993 yılında Venedik Bienali'ni gezdikten sonra bienaldeki sanatın "içeriden bilgi sızdırmaya dayalı bir ticaret olduğunu söyler" ve şöyle devam eder: "Sanat, hükümsüzlüğe girişi ihtiva etmektedir ve herkesin kalıntıları, atıklar, hiçlik üzerinde çalıştığını kabul etmemiz gerekir, bu bir aşağılama değil. Herkes bayağılık, anlamsızlık iddiasında; artık kimse sanatçı olduğunu iddia etmiyor" (Baudrillard, 2014: 91). Baudrillard'a göre bienalde kimse yeni bir şey söylememekte, herkesi şaşırtıp dünyayı etkileyecek bir mesaj veren çalışma üretmemektedir. Amaç tam anlamıyla ticaridir. Bienalin gerçekleşme amaçlarından biri de artık ticaridir, sanatçının orada olma amacı da bu durumda ticaridir. Bienal ile sanatçı arasında karşılıklı kazan-kazan prensibine dayalı bir ilişki vardır. Bienal sanatçılar (özellikle Hollywood yıldızları kadar ünlü olan sanatçılar) ile kendi markasını yükseltir, şehre turist çeker ve şehir ekonomisi gelişir; sanatçı ise bienalde kendini göstererek patlayan flaşların altında "ben de bu sanat piyasasında varım" diyerek kendinden bahsettirir ve kendini pazarlar. Baudrillard'a göre amacı gerçek sanat yapmak, yeni bir şeyler söylemek olan sanatçı kalmamıştır bienallerde. Herkes sanat yapıyorum diyerek, içi boş anlamsızlıklar bütünü yaratmaktadır ona göre.

Ben tam olarak Baudrillard gibi bakmıyorum bienallere. Sanatçıların hiçbir şey söylemediklerini düşünmüyorum. Çalışmaları ile bir şey söylüyorlar, bir mesaj veriyorlar. Bir kısmı güçlü bir mesajı etkili bir yolla verirken; diğeri daha sakın sularda yüzen bir mesajı sıradan bir şekilde sergiliyor belki. Ama hepsi için geçerli bir şey var ki; güvenli sularda yüzyüyorlar. Tehlikeli sulara girip tepkileri üzerlerine çekecek, birilerinin canını sıkacak mesajı her sanatçı veremiyor. Bu mesajları veren sanatçılar da bienallere davet alamıyor. Dünyanın en ünlü sokak sanatçılarından Banksy, 2019 yılında 58. Venedik Bienali'nin açıldığı günlerde, Venedik'in ünlü meydanı San Marco'da kendi sergisini açtı. Venedik halkını isyan ettiren turist gemilerinin Venedik lagününden geçişini birkaç tabloya çizip onların birleşiminden oluşturduğu çalışmayla yorumlayan sanatçı, izinsiz olduğu gerekçesiyle polis tarafından

kovuldu. Dünyanın çeşitli yerlerinde toplumsal konulara değinerek çalışmalarıyla sanatı kullanarak bir nevi protestoda bulunan sanatçı bugüne kadar hiçbir bienale davet edilmedi.

2.5.2 Sanat Bienali ve Yapıt İlişkisi

Tez boyunca yapılan araştırmalar ve okumalar sonucunda sanatçı denilince aklıma gelen ilk özellik “meraklı” kavramı etrafında şekillenmektedir. Zaten bugün sanatın en önemli görevlerinden biri, izleyicide merak uyandırmaktır. Sanat eseri, ona bakan kişiyi merak içinde bırakmalıdır. Sanatçı bunu sağlamak için ilk önce kendisi merak içinde olmalıdır ki farklı bakış açıları ile yaklaşsın ve izleyiciye bu etkiyi geçirebilsin. Sanat eserine baktığında izleyici, daha da fazla merak etmeli, daha fazla bilmek istemeli. Artık birçok küratör oluşturdukları sergide, sadece oturup bakılarak hayran kalınacak bir eser istememektedir. Sanat eserinden enstalasyona geçiş tam bu noktada olmuştur. Sanat düşündürmeli, merak ettirmeli, sorgulatmalıdır. “Sanat üretiminin ve işleyişinin bağlamları üzerine düşünmek amacıyla tasarlanmış –sanatsal ya da küratöryel- enstalasyonlardan söz ediyorum” (Groys, 2017: 74). Sadece hayran bir şekilde kendisine bakılan sanat eserini bugün bienallerde görmek pek mümkün değildir. Çünkü artık estetik, sanat eserinin kaygılandığı bir nokta değildir. Estetik olmak, izleyiciye güzel gözükmek zorunda değildir sanat yapıtı. “Sanatsal enstalasyon günümüzde çoğunlukla sanatçının sanatını demokratikleştirmesini, sanatının kamusal sorumluluğunu üstlenmesini, belli bir topluluk, hatta bütün toplum namına hareket etmeye başlamasını mümkün kılan bir sanat biçimi olarak görülür” (Groys, 2017: 78). Merak ve düşünce ise, izleyicinin eğlenceli soruşturması için gereken ruhtur. Esere karşı olan bu merak ve soruşturma her zaman iyi ve olumlu olmayabilir. Bazen sert, bazen komik bazense olumsuz olabilir. Bugün bienallerin amacı zaten bütün bunlara açık bir sanat üretmektir.

Günümüzün çağdaş insanının merak ettiği ve onu şaşırtan şey bugündür. Sanat bienallerinin sayısındaki artışın önemli bir nedeni de budur. Çağdaş sanat bienallerinde sanat eseri, bize bugünü, şimdiyi gösterir. Merak edilen de gelecekte ziyade içinde bulunduğumuz, tekinsiz bulduğumuz zamandır. Bienallerde ortak bir tema içinde buluşan ama birbirlerinden son derece heterojen mesajlarla biçimsel ve fikirsel olarak ayrılan enstalasyonlar bizi şaşırtır. Ortak nokta, temanın ve bu temanın içinde var olan bütün çalışmaların şimdinin bilinmezlik ve tekinsizliğine dahil olmalarıdır. Bu durum “bizim devrimizi moderniteden ayıran şeydir; modernitede şimdi, tanıdık geçmişten yabancı geleceğe doğru bir geçiş anı olarak yaşanıyordu.” Groys bu farkı mekanik ve dijital olarak analiz eder. Modern mekanikti ve bugün çağdaş sanat yapıtı dijital olanı göstermektedir (Groys, 2017: 119).

Her geçen sene daha fazla dijital sanatın egemenliğinde devam eden bienallerle karşılaşırız. Dijital sanatın üretimi ve her gün teknolojik modellemelerle gelişmesi, sanat yapıtı ile ilgili önemli bir değişken daha gösterdi. Bu da eskiye göre artık sanat yapıtlarının bir kolektif çalışmanın ürünü olmalarıdır. Özellikle bienallerde, büyük ölçekli sanatsal işlerin yer alması, sanat üretiminin yapısını değiştirmiştir. Eskiden sanatçı, eseri tek başına üretirken; şimdi farklı dijital teknolojiler, mimari tasarımlar ile işin fikir babası olan sanatçı dışında, birçok kişi sanat yapıtının oluşumuna imza atmaktadır. İşin ve işçiliğin bölünmesini gerektiren yeni bir sanat üretim organizasyonuna bugün bienallerde dolaşırken şahit olunabilir. 2019 Venedik Bienali'nde İnci Eviner'in enstalasyonu çok katmanlı bir projeydi. Bu sanat yapıtındaki videolar, Aydın Sarioğlu tarafından çekildi, Cem Perin ve Cem Gökçimen tarafından montajlandı. Videoda performans için ise üç kişi rol aldı. Enstalasyondaki ses tasarımları Tolga Tüzün tarafından yapıldı. İnci Eviner'in hayal ettiği enstalasyonun mimari projesi ise Birge Yıldırım Okta ve Gürkan Okta tarafından yapıldı. Görüldüğü gibi, her ne kadar 'Biz Başka Yerde' isimli proje İnci Eviner'in projesi olsa da, baştan sona İnci Eviner tarafından yapılmadı, yapılamazdı da. Bugün sanat bir ekip işi olmuştur. Özellikle bienaller, sanat eserinin oluşumunu evrimleştirmiştir.

Bu noktada akla şöyle bir soru gelebilir; bienallerde gördüğümüz her şey sanatçıların çalışmalarının orijinalleridir, kopyaları değil. Peki bir videonun orijinali ve mekanik kopyasının farkı nedir? Groys'a göre sanatçının ürettiği video enstalasyonunda dijital kopyanın (yani orijinalinin) mekanik kopyasında olmayan (orijinalden üretilmiş kopyası) bir "şimdi ve burada"ya (bir orijinallik aurasına) sahip olduğudur (Groys, 2017: 124). Kopya yedek olarak saklanan, orijinal ise kullanılan olmuştur her zaman.

Bugün görebiliyoruz ki, bir ekip çalışması olan bu sanat yapıtları, büyük ölçekli enstalasyonlar "toprak sahibinin mülkünü dolaşması gibi aşılması gereken bir uzam gibi görülemez". Sanat yapıtlarının tasarrufundaki sahte aristokratik anlayış yıkılmıştır. Sanat yapıtları artık sınırsız tartışmaya açık bir kavram, bir fikir olarak yer almaktadır (Bourriaud, 2018: 22). Önce bir fikir olarak ortaya çıkmakta sonra cisimleşmektedirler.

Danto'nun bir nesnenin sanat yapıtı olması için ortaya koyduğu iki koşul böylece sağlanmış olur; anlam ve cisimleştirme. Tartışmaya açık olarak yorumlanabilmesiyle sanat eseri var olur. Böylece kendisi ile iletişim kuracak yorumlayıcı olan izleyiciyi önceden varsayar. Bu noktada, bienal (sergi) ve izleyici ilişkisi oluşmuş olur. Yorumlayan izleyici yoksa ne sanat eseri var olur ne de sanat eserinin sunulduğu sergi var olabilir (Alioğlu ve Bayrak, 2019: 16).

Bienali gezerken, belki de birçok izleyicinin sanat yapıtı olarak görmeyeceği şey, bienalde sanat yapıtı olarak yer almıştır. Bu noktada Kurumsal Sanat Kuramı'nı geliştiren George Dickie'nin bir şeyin sanat yapıtı olabilmesi için öngördüğü iki özelliğe bakmak gerekir. “1- Bir şey ancak insan tarafından yapıldıysa sanat yapıtıdır 2- Bir şey ancak sanat dünyasından kişi/kişilerce onaylanırsa sanat yapıtıdır” (Alioğlu ve Bayrak, 2019: 32). Bizim sanat yapıtı olarak göremediğimiz bir şey, sanat dünyasından biri olan küratör tarafından sanat yapıtı olarak değerlendirildiği için bienalde yer alabilmiş olur. Böylece, bienali gezen her izleyici önyargı olarak zaten oradaki her gördüğü şeyi sanat eseri olarak kabullenmiştir. Dışarıda gördüğümüz bozuk para atıldığında soğuk içecek veren makine, Venedik Bienali'nde Slavs and Tatars'ın enstalasyonu içinde bir sanat eseri olurken; dışarıda para karşılığında içecek ihtiyacını karşılayan sıradan bir nesne olmaktadır. Slavs and Tatars'ın enstalasyonu, izleyiciyi de sanatın içine katan bir çalışma olarak bienalin öne çıkan işlerinden biriydi. Odanın tam ortasında fiskiyeli süs havuzu, çepeçevre havuzun etrafına sıralanmış sandalyeler, duvardan aşağı sarkıtılmış üzerinde yazılar bulunan bir görsel ve teneke kutuda ekşi tuzlu turşu suyu veren makine. Ziyaretçi kendisi için yaratılan bu dinlenme alanını kullanıp kullanmamak konusunda şüpheye düşüyordu. Çünkü sandalyelerin hiçbirinde “oturabilirsiniz veya oturmayınız” yazısı yoktu. İçecek veren makinayı ise dikkatli incelediğinizde 3 Euro karşılığı bir teneke turşu suyu alabildiğinizi anlıyordunuz. Havuzun çevresindeki sandalyelere oturup izleyicilerin davranışlarını gözlemlediğinizde, kimi orayı keyifli bir dinlenme yeri olarak görüp geçiyor; kimi ise içecek veren makineyi inceliyordu. Sanat eleştirmeni Dave Hickey, “Invisible dragon: four essays on beauty” adlı denemesinde, güzellik tanımını bakan kişide belli bir zevk alma hissi yaratan ve kökü bakan kişide olmayan her şeyin bakanı etkileme amacı taşıdığını ve bunun da onu anlamsızlığa mahkum ettiğini söyler. Nicolas Bourriaud da bu açıklamadan şöyle bir çıkarım yapar; “demek ki bir sanat yapıtı etkili değilse ve ona bakanlara yararlı olmazsa (yani, belli bir miktar zevk vermezse) anlamsızmış” (Bourriaud, 2018: 94). Zevk veren şeyin doğasının ne olduğunu ise sorgulamamış Hickey. Slavs'ın enstalasyonunda izleyiciye zevk veren midir içecek makinesi? Havuz mudur? Havuzdan gelen su sesi midir? Bu o odadan geçen her izleyicinin bakış açısına göre değişmektedir sanırım.

Bienaller, sanat eserinin kendisini de, sergilenmesini de çok farklı bir boyuta taşıdı. Bir kere bienalde görülen sanat eserlerinin, bienal sonlandıktan sonra tekrar aynı aura içinde, aynı bienalde tekrar görülemeyeceğini biliriz. Bienal yapıtları sonradan farklı yerlerde tekil olarak sergilenebilirler. Ancak bienalde bir tema altında buluşan enstalasyonların aynı aura içinde tekrardan görülemeyeceği gerçektir. 16. İstanbul Bienali'ni tekrar göremezsiniz. 58. Venedik Bienali'ni tekrar ziyaret edemezsiniz. Ancak internet üzerinden bilgilere ulaşabilir,

kataloglara, videolara bakabilirsiniz. Geriye kalan sadece belgelerdir. Ancak hiçbir belge izleyicinin kendi deneyiminin yerini tutamaz. İzleyici bienalde etkileşime geçtiği enstalasyonla bir daha başka bir sergide karşılaşırsa dahi aynı etkileşimi yaşayamayacaktır. Diğer yandan enstalasyon da bienaldeki aurasına sahip olamayacaktır. Bugün çağdaş sanat bienalleri ile sanat enstalasyonlarının kurduğu yapı budur aslında; günümüzün sanatsal olaylarını ve sanatını koruyamayız. Geleneksel sanatta olduğu gibi üretilmiş olan sanat eserinin korunması mümkün değildir. Çünkü çağdaş sanat fikir ve enformasyon üretmektedir.

Sanat eserinin sergilenmesi ile ilgili bir başka nokta ise, ilk bölümde bahsettiğim duvara yan yana asılan tablolar, izleyiciyi bir sokaktan geçerken etrafındaki evlerin mimarisini sağına soluna bakarak izleyen bir kişi ile aynı duruma koyuyordu. Walter Benjamin'in yarım kalan projesi [Arcade Project'i] 19.yüzyılın Paris'inde cam tavanlı pasajlarda dükkanların sıralanması ve bunlara baka baka gezinenlerle bu tarz bir sergi ziyaretçisini aynı kefeye koymak çok da zor değil. Çünkü aynı, mağazaları gezen tüketici gibi, klasik bir sergiyi gezen izleyicinin de, sanat gözlerinin önünde gerçekleşmiş olur. İzleyicinin kendisi sanatın dışında kalmış olur (Groys, 2009: 58). Sanat eserlerinin klasik yöntemle sergilenmeleri artık bienallerde çok tercih edilmemeye başlandı. Bienaller sanat eserlerini sadece bir kanvas veya taş olmaktan çıkardı. Artık sanat eserinin sergilenmek için bu tarz materyallere ihtiyacı yoktur. Sanat eseri, sanat alanında kendini var etmektedir. Küratör ve sanatçının yaratıcılığı ile sanat eseri, eşi benzeri olmayan ve bir daha belki de tıpa tıp aynısı olmayacak şekilde sergilenmektedir. Bir diğer nokta ise, klasik sergilerde zaten sanatın var olduğu bir alan olan müzede sergilenen tablolar varken; bienalde sanatçının enstalasyonu boş, sanatla bir bağı bulunmayan bir alanı birden bire sanat eserine çevirmektedir. Elbette bienal alanları içinde müzeler de yer alır. Örneğin Pera Müzesi bir bienal mekanı olmaktadır. Ancak diğer yandan Karaköy'deki bir hamam da bienal mekanı olmuştur. İnsanların yıkanması için inşa edilmiş bir mekan, birden sanat eserlerinin var olduğu bir alan olmakta, hatta sanat eserinin kendisi haline gelmektedir. O mekan içinde olan her şey, o sanat alanının içinde var olduğu için o sanatın bir parçası olur. Bu çalışmayı izlemeye gelenler, sanatçının ortaya çıkardığı enstalasyonu, mekandan bağımsız olarak izleyemezler. Eser artık var olduğu mekanla bir bütün olmuştur çünkü.

Elbette eser için mekanı kullanmak, eserin mekanla bir olması sanatçının özgürlüğünü, kendi bireysel eserinden daha da genişleterek mekanı kullanma özgürlüğüne çıkartıyor. Sanat enstalasyonunda, sanatçının bireysel özgürlüğü ile küratörün bienal çerçevesinde kurumsal özgürlüğü görünür hale gelir. Küratör sanatçıya enstalasyonu için bir özgürlük verirken;

sorumlu olduğu kurum olan bienale karşı da, çalışmalarını belli çizgiler içerisinde tutmak zorundadır.

2.5.3 Sanat Bienali ve İzleyici İlişkisi

Bienal – yapıt ilişkisine eklemlenen ve ayrı düşünölemeyecek bir başka ilişki de izleyici ilişkisidir. Bienale katılan izleyici, bienal mekanını kamusalılaştırıp dönöştürür ve gördüğü sanat eserini kendi kültürel sermayesi ışığında okuyup, anlamlandırır. Böylece yapıt aracılığı ile bienal, toplumda var olan kültürel tabakalaşmayı tekrardan üretmiş olur. Farklı kültürel birikimleri, yaşam tarzları ve beğenileri olan izleyiciler; aynı mekan içinde aynı esere bakarken, çok farklı geri bildirimler üretirler. Bir bakıma kültürel geçmişlere göre ayrışmayı çizmiş olur bienal. Bu nedenle de bienal, izleyicilerin anlık topluluklar kurdukları bir alan haline gelir. Bu topluluklar, farklı ilkeler, kültürler veya toplumsal bakış açıları üzerine oluşabilir. “Sergi, sanatçının, seyirciden hangi seviyede katılım beklediğine göre, yapıtların doğasına, önerilen ya da temsil edilen toplumsallaşma modellerine göre değişen özgün bir ‘mübadale alanı’ yaratacaktır” (Bourriaud, 2018: 26). Ancak Nicolas Bourriaud bu noktada farklı bir açıdan bakarak, sanatın yarattığı kitle düşüncesinin, sanat ve sanatçının yaratımı dahilinde oluşan “faşist bir estetik anlayışıyla ilişkilidir” (2018: 93) demektedir. Kitlenin üniter olması sanat eserinin faşist bir estetik anlayışa sahip olmasının nedeni olabilir Bourriaud’a göre. Bu da herkesin kendi kimliğini korurken deneyimleyeceği sanat yerine üniter bir kitle oluşturan, ‘aynılardan’ oluşan bir seyirci kitlesi tehlikesi demektir.

58.Venedik Bienali’nin kapanış konuşmasında, başkan Paolo Barotta sergiyi bir süpermarkete benzetir. Bu benzetmeden, eserler bir üründür ve izleyici onları alır anlamı ortaya çıkar. Ancak Rugoff bu görüşe tam olarak katılmaz. Sergilerin, süpermarketlerin tekniğini ödünç aldığını söyler. Onun dışında süpermarket mantığından çok farklıdır ve hatta zıttıdır küratöre göre. Çünkü bienalde bir araya gelen her şey bir anlam oluşturur. Ancak bir süpermarkette alışveriş yapan biri bir anlam oluşturmaya veya bir anlam görmeye çalışmamaktadır. Sadece gördüğü şeyi tüketir. Sanat sergisinde ise izleyici – sanatçı arasında bir iletişim olur (www.youtube.com/watch?v=TNLO49... , 2019). Bu iletişimi izleyici sanat eserini, bienal ortamını genel olarak anlamlandırması ile yaratır. Herkes kendine göre bir araya gelen şeylerle bir iletişim kurar ve eserin gelişimini kendine göre oluşturur. “Bienale girerken, ‘kamu’ ‘ziyaretçi’ konumuna geçer, sanat eseri ile karşılaşma gerçekleşince ise ‘gözlemci’ olur” (Baretta, 2019: 19). Artık sanat eseri anıtsal ve seyirlik bir çerçevede tüketilmeye elverişli değildir. Bienal süresince, ziyaretçiler tarafından izlenir, tüketilir ve biter. Sanat yapıtı, bienal süresince ziyaretçilere randevu vermiştir ve etkileşime geçiş için zemin hazırlamış olur.

Seyirciler artık daha etkin hale gelir. Sanatsal auranın yaratımında oldukça etkin bir rol oynayabilirler. 2019 Venedik Bienali’nde Shilpa Gupta’nın enstalasyonu, İsrail Pavilyonu’nun oluşturduğu hastane, Neil Beloufa’nın Skype üzerinden dünyanın çeşitli yerlerindeki askerlerle yaptığı röportajlardan oluşan enstalasyonu izleyicinin aura oluşturmadaki rolünü sağlayan sanat yapıtları olarak öne çıkmıştır. Kolektif ve katılımcılı projeler, teknoloji sayesinde, dünya bienallerinde her sene artış göstermektedir.

Çağdaş sanat bienallerinde enstalasyonların sıklıkla performans içermeye başlaması, sanatın teatral bir biçim içine girdiğinden bahsedilmesine neden olmaktadır. 2017 Venedik Bienali’nde ödül kazanan Alman Pavyonu’ndaki ekibin şarkı söyleyerek vücut hareketlerine dayalı performansları, 2019 yılında ise Litvanya Pavyonu’nun opera sanatçılarından oluşarak sanatçıların gösteri ve şarkı söylemelerine dayanan performans, çağdaş sanatın teatralliğinin arttığının konuşulmasında etkindir. Ancak tiyatro ile çağdaş sanat bienalleri arasında, bünyelerinde barındırdıkları performansın izleyiciye yansımaları açısından büyük bir fark vardır. Tiyatrolarda, izleyici koltuğunda oturarak sahnede olup biteni izler. Çağdaş sanat bienallerinde ise izleyici kendini teatral performansın içinde bulur, kendisi de bu deneyimsel enstalasyonun bir parçası olur çoğu kez. Tiyatroda izleyici sanata dışarıdan bir gözle bakar. Dışarıdan içeriye bir bakış söz konusudur. Çağdaş sanatta ise izleyicinin bakışı içerden dışarıya doğrudur. İzleyici içindedir enstalasyonun ve yavaş yavaş dışarı çıkıp enformasyonun yansımalarına, mekansal etkilerine bakar.

Ancak Groys, sanatsal enstalasyonun sanatçının sembolik olarak özel mülkü gibi olduğunu ileri sürer. Çünkü ziyaretçi, sanatçının enstalasyon alanına girdiğinde, artık sanatçının kurallarına tabidir. Ziyaretçi kendi kamusal demokratik alanını geride bırakarak yabancı topraklara giren ve sanatçının koyduğu yasalara uyan bir göçmen durumundadır (Groys, 2017: 79). Bu nedenle sanatçının, izleyicinin katılımını sağlayan enstalasyon üretmesi, izleyicinin kendi kurallarını koyup kendi istediği şekilde katılım göstereceği anlamına gelmemektedir. İzleyici, sanatsal enstalasyona sanatçının koyduğu yasalar çerçevesinde katılım gösterir ve o yasalar çerçevesinde tüketir.

İzleyici, sergiyi gezerken sanatı, sanatçıların fikirlerini tüketir. Ancak bir yandan tüketirken, diğer yandan da sanat yapıtını, aurayı kendine göre algılayıp kavramsallaştırarak yeniden üretir. Marx’ın tüketim aynı zamanda bir üretim biçimidir ilkesinden yola çıkan Duchamp da *Critique of Political Economy* (Politik Ekonominin Eleştirisi) kitabında, “tüketim, tıpkı doğada bir bitkinin üretiminin, denetlenmesi olanaksız güçlerin ve kimyasal materyallerin tüketilmesini gerektirmesinde olduğu gibi, aynı zamanda bir üretimdir” diye Marx’ın

düşüncesini yazarak yola çıkar (Bourriaud, 2018: 38). Bu üretim ise, sanatçının “yapıtını ‘bana bak’la ‘şuna bak’ arasında bir yere oturtan sergilediği geçişli etik” sırasında gerçekleşir. Sanatçı kendini ve eserini gösterirken, izleyici görür ve “Uygulama/Algılama” çifti ortaya çıkar (Bourriaud, 2018: 35). Böylece izleyici görüp algıladığı forma göre bir bilgi üretmiş olur.

Sanat enstalasyonuna katılımda bulunan izleyici hem üretip hep tüketir. Sanatçının sanatını tüketirken üretir. Enstalasyonun bir ögesi olarak çalışma sürecine katılmış olur. Bunu yapmak için boş zamanı vardır. Bu vakit, ona sanatı kitsch olarak gösterip o sanattan keyif almasını sağlayabilir.

Bienal ile izleyicinin ilişkisinin kurulabilmesi için, bienalin yan kamusal programları büyük önem taşımaktadır. Dünyadaki bütün bienallerde, bienal süresince, öncesinde ve sonrasında konuşmalar, atolyeler düzenlenerek izleyicinin bienal ile daha fazla iletişime geçmesi ve sanatçıları, eserleri daha farklı açılardan izleyebilmesi amaçlanmaktadır. Sanatçı konuşmaları, sanatçıların izleyicilerle birebir bir araya gelerek, çalışmasını anlatmasını, kendi bakış açısı ve ele aldığı kavramları aktarması açısından bienallerin vazgeçilmez etkinliklerindendir. Bienaller kamusal alan yaratan etkinlikler olmalılardır.

Bienallerde, izleyicinin talebi eserle buluştuğunda ve bu tüketildiğinde, yani bir koleksiyoner, müze veya bir sanatsever tarafından satın alındığında, kültürel üretim ve tüketim açısından, yapıt ve bienal ilişkisine de farklı bir anlam yüklenmiş olur. Kim tarafından alınmış olduğu bile eserin nitelik ve niceliğini dolayısıyla bienale yüklemiş olduğu kültürel tüketim ağırlığını değiştirebilir.

2.5.4 Sanat Bienali ve Mekan İlişkisi

Sanat bienalleri ve yapıt ilişkisini incelerken, mekanı bu ilişkiden ayrı tutmak imkansızdır. Eserlerin sergilenme şekli, sergilendikleri mekanlar, eserin algılanmasını, anlamını değiştirebilecek güçtedir. Bu nedenle bu ilişkiyi incelerken, eserlerin bulunduğu mekan da göz önünde bulundurulmalıdır.

Bienal mekanının kendisi bir yapıt haline gelirken, değerlendirilmesi gereken bir nokta da bienalin mekanla ilişkisidir. Çünkü eser de, seçilen mekanın içinde anlam bulmakta, izleyici ile bu alanın aurasında etkileşime girmektedir. Bütün bienaller kent mekanını birçok etkene bağımlı olarak seçer, kullanır ve tanımlar. Bir mekanın büyüklüğü, aldığı doğal ışık, aydınlatma altyapısı, ısı durumu gibi etkenler bir sanat bienali veya sergi için önemlidir. Bir bienal için bunlara artı olarak, sanatseverin buraya erişebilirliğinin kolay olması, bienal için seçilen

sanatçıların işlerinin bienal mekanı ruhuyla örtüşmesi ve sergilenebilir olması mekan ilişkisinde önemlidir. Eğer mekan sanat eseri ile beraber küresel sanat pazarında pazarlanabilirse ve bienal-yapıt- mekan ilişkisinden söz ettirirlerse, bu başarılı bir seçim olmuş olur.

12. İstanbul Bienali, tüm eserlerin sergilenmesi için tek mekan kullanarak, genel olarak birkaç mekana dağılan önceki edisyonlarına göre farklı bir durum yaratmıştır. Çünkü daha önceki bienallerin hepsi birkaç farklı mekana dağılırken, 12. Bienal diğerlerinden bu yönüyle kasti bir kopuş yaratmıştır. Beş karma sergi ve yaklaşık 50 bireysel sunumun hepsi aynı mekan içinde sergilenerek, eserlerin farklı anlamlar yüklenmesinden tamamiyle kendi siyasi kaygılarını ve mesajlarını tüm çıplaklığı ile iletmeleri amaçlanmıştır. Antrepo bienal mekanı olarak nötr bir alan sağlayarak, bu bienale farklı bir bakış açısı ile yaklaşılmasını sağlamıştır. Bir sonraki bienal olan “Anne ben barbar mıyım?” da ise, birçok mekan kullanılmış ve bunlardan biri genellikle bienallere ev sahipliği yapan Galata Rum İlköğretim Okulu olmuştur. Bu bienalde, bu mekanda sergilenen eserler, “eğitimin yukarıdan aşağıya örgütlenen bir sistem (kontrol ve disiplin), öğrenmenin ise aşağıdan yukarıya bir eylem olmasına ilişkin meseleleri sorguluyordu” (Erdemci, 2013: 90). Mekanla ilişki kuran eserlerin burada sergilenmesi, izleyicinin de algısını etkileyen bir faktördü kuşkusuz. Bağlama duyarlı eser-mekan ilişkisi, birçok bienalde küratörlerin göz önüne aldığı bir unsurdur.

Küratörler, kullandıkları mekanla seyircinin en verimli ve interaktif şekilde buluşmasını sağlamaya çalışırlar. Çalışma ile seyircinin interaktif buluşması bazen sadece gözlerle, bazen dokunmayla, bazen seslerle olabilir. Bunları yaratmak küratörün ve sanatçının kararındadır. Yıllardır süregelen İstanbul Bienali’nde bile, küratörün farklı bir mekan kullanması, mekanı eserlerle farklı şekilde kurgulaması, eski mekanların içinde farklı alanlar yaratması bile, yeni bir bienal yaratmış olması demektir. Farklı bir bienal, farklı bir izleyici yaklaşımını beraberinde getirir.

2.5.5 Sanat Bienalleri ve Teknolojik Modeller

Çağdaş sanatın kullandığı yeni medya, onu resim ve heykelin hiçbir zaman elde edemediği bir küreselliğe ulaştırdı. Sanat bugün yeni medya araçlarını çok yoğun olarak kullanmaktadır. Bugünün sanatına gücünü veren de bu özelliktir. Bugün ‘çağdaş sanat’ denilince çoğu kişinin aklına içinde dijital performansı barındıran bir sanat gelmektedir. Teknolojik araçların kullanımı sanata farklı bir enerji katmış ve dönüşüm sağlamıştır. “1979’da postmodern terimini popülerleştiren Jean-François Lyotard’a göre sanatsal süreç bir enerji dönüşümü, malzemenin yeniden dönüşümü üzerine kurulu düzenli bir sistemdir”(Baurriaud,

2019: 209). Artık bir eserin güzel, ilham verici, ifade gücü yüksek, orijinal, tarihsel olarak önemli olması gerekmemektedir. Çünkü dönüşen sanatta, artık kimse bir sanat eserinin diğerlerinden daha güzel veya orijinal olduğunu inandırıcı bir şekilde kanıtlayamaz (Groys, 2017: 147).

Dijital medya, sanatın kullanımından önce ticaret, iletişim, eğitim gibi birçok alanda kullanılmaya başlandı. Ama sanat alanında kullanılması dijital medyanın hem kullanım şeklinin hem de amacının ve sanatın etkisinin değişmesini beraberinde getirdi. Eskiden çağdaş sanat, yeni kullanılmaya başlayan dijital sanattan bir bakıma ayrı tutulurken bugün çağdaş sanat bütünsel olarak dijital sanata dönüşmüş durumda. Bugün Venedik Bienali’ni ziyaret ettiğimizde bunu daha iyi anlayabiliyoruz. Neredeyse her sanatçı enstalasyonunda bir şekilde dijital sanata yer vermektedir. Sanatın içinde var olan bu dönüşüm, sanatın üretimi, sergilenmesi, yorumlanması gibi birçok değişimi de sanatçı, küratör ve izleyici için beraberinde getirmektedir.

Yeni medya üzerine yazıları bulunan Lev Manovich, güzel sanatlarla dijital sanat olarak da tanımlayabileceğimiz bilgisayar üretimi sanatını birbirinden ayırır. Güzel sanatlara, Marcel Duchamp’tan yola çıkarak “Duchamp-land” [Duchamp-alanı] derken; dijital sanata bilgisayar çağıının öncülerinden Alan Turing’ten yola çıkarak “Turing-land” [Turing-alanı] der. 1996 yılında yaptığı bu ayrıma göre, dijital sanat deneysel bir süreç izlerken; güzel sanatlar bitmiş net bir sanat ürünü ortaya koyar. Manovich’in 1996 yılındaki bu ayrımı, teknolojik modellerin sanat alanında yeni kullanılmaya başladığı zamanlar için doğru bir bakış açısı olabilir. Ancak bugün “Duchamp-land” ürünleri, “Turing-land”e ait çalışmalar da barındırabilmektedir (Graham ve Cook, 2010: 4). Dijital sanatın, geleneksel sanatta daha deneysel olduğu kesindir. İzleyicinin algılamasına göre sonucu farklı kapılara çıkan bir sanattır dijital sanat. Bu nedenle de bugünün sanatını en iyi anlatan sanat olmuştur.

Birçok küratör, eleştirmen ve yazar 90’larda geleneksel sanatla dijital sanatı birbirinden ayrı tutmuştur. Ancak bugün bu mümkün değildir, mantıklı da değildir. Dijitalin gücü sanatta kullanılmak istenmektedir. 1991’de yazdığı bir yazısında Peter Weibel, sanattaki estetik değerin teknolojik modeller sayesinde göstergeler, simulasyon ve dijital medya ile yer değiştirdiğini söyler. Weibel için, teknolojinin sanatta kullanımı, sanatçıların kendi dünyalarını yaratıp dönüştürmelerini sağlamıştır (Graham ve Cook, 2010: 29).

Walter Benjamin’e kulak verirsek, sanatın teknolojik olarak yeniden üretimi, sanat eserinin ve ortamının aurasının yok oluşunu getirir. Teknoloji ile insanların yaşam alanlarındaki

değişim, yaşamsal alanı kalabalıklaştırmakta, şeylerle insanlar arasındaki mesafe azalmakta ve bu “travma halinde algılama”ya dönüşmektedir. Bu algılamanın da estetik-teknolojik boyutunu sinema oluşturur. Video, bireyle toplum arasındaki yok olmuş bağı yapay bir şekilde yeniden canlandırır. Nicolas Bourriaud, bu duruma sanatçıların video enstalasyonları ile temsil ettikleri yani beraberlerinde getirdikleri mega kent kültürlerini, enerjisini kaybetmiş bir sosyalleşmeden kaynaklandığı yaklaşımında bulunur (Bourriaud, 2019: 113). “Sanat yaşadığımız gerçekliklerin işleyiş biçimlerinin öğelerini değişik kullanımlarına açarak yaşanan gerçekliğe seçenek sunan kurgu masası gibi işlev görmektedir” (Bourriaud, 2019: 119). Artık sanatın içinde bir postprodüksiyon² kavramı bulunmaktadır. Bugün bienallerde görülen çalışmaların çoğunda bilgisayar ortamı içinde hazırlanan ve postprodüksiyona gerek duyulan enstalasyonlar mevcuttur. Bunlara sadece videolar değil, fotoğraf ve nesne enstalasyonlarının içine yerleştirilen dijital enstalasyonlar da dahildir. Bugünün sanatında bu durum vazgeçilmez bir üretim halini almıştır.

Teknoloji sanatın globalleşmesini sağlamıştır ancak bir bakıma da, globali sanatçının kendi lokal görüşü ile yansıtabilmesine de olanak sağlar. Sanatçı kendi kültürel geçmişini dijital sanatı kullanarak yansıtabilir. Bu durum da aslında global sanatın her yerde neden aynı olmadığını gösterir. Paolo Barotta, “Araçlar artık değişti. Sanatçının artık kendini ifade etmek için farklı araçları var. Sadece çizim artık hiçbir şey ifade etmiyor” demiştir bienalin kapanış konuşmasında (www.youtube.com/watch?v=TNLO49... , 2019). Bu yeni teknolojik araçlarla sanatçı bir nesne üretmez, video ile bir “anımlar şeridi” oluşturur. Böylece sanatçının düşüncesi elle tutulabilir katı halden, izleyicinin kendine göre kavramsallaştırabileceği bir anımlar frekansına dönüşür (Bourriaud, 2019: 158).

Bir dönem denenen internet üzerinden sanat bienali başarılı olamamıştır. Çünkü insanlar yapayalnız ekrana bakıp bir eserden diğerine geçmekten bir haz alamamış ve bu yalıtılmışlık izleyiciyi bilgisayar ekranında gördüğü şeyden koparmıştır. Sergi mekanında dolaşan izleyici bu yalıtılmışlıktan kurtulur. Dijital enstalasyonun içinde kendini bulması gibi; başka izleyicileri de bu auranın içinde bularak etkileşime girer. Bienallerde günümüzde dijital formatlı yapıtların çokça kullanılması, sanat eserinin sadece form değiştirmekle kalmayıp, izleyiciye ulaşım şeklinin de değiştiğini göstermektedir. Video teknolojisinin yanına ses teknolojisini de alarak birlikte sergiledikleri dijital formatlı çalışmalar uzun süredir bienallere

² Postprodüksiyon, daha çok video ve fotoğraf alanında kullanılan teknik bir terimdir. Çekilmiş fotoğrafa veya kaydedilmiş bir videoya bilgisayar ortamında uygulanan işlemler bütünü tanımlar. Alt yazı eklenmesi, ses efektlerinin yaratılması, görsel ve işitsel bindirmeler, ekran biçimlendirmeleri post prodüksiyon alanına giren çalışmalardır.

farklı bir sergilenme pratiği, izleyici açısından farklı bir algı pratiği katmaktadır. Son bölümde incelenecek olan 58. Venedik Bienali'ne Türk Pavyonunu temsil eden İnci Eviner'in enstalasyonu, video ve sesi buluşturan çalışmalara bir örnektir.

2.5.6 Sanat Bienalleri ve Medya İlişkisi

Medya elbette her zaman çok etkili ve güçlü bir iletişim aracı olmuştur. 1980'lerde sanatın tartışıldığı, sanatseverin bilgilendirildiği en önemli medya iletişim aracı sanat dergileri olmuştur. Şu anda da dünyanın en önde gelen sanat dergilerinden olan ve bugün internet üzerinden de yayın yapan Artforum 1962 yılında Amerika'da yayına başlamıştır. Kunstforum ise 1972 yılında Almanya'da sanatseverlerle buluşmuştur. 1980'lerde altın çağlarını yaşayan sanat dergileri, o tarihlerde yaşanan sanat aktiviteleri ile ilgili bilgilerin yer aldığı ve başka bir yerde bulunamayacak sanat eleştirilerine yer verilen yegane medya organlarıydı (Vogel, 2011: 257). 1987 yılında yayın hayatına başlayan ve mottosu 'çağdaş sanat ve kültüre eleştirel bakış' olan Third Text dergisi, sanatı toplumsal ve siyasi konular çerçevesinde ele alıp değerlendiren bir dergi olmuştur. Yıllarca Batılı olmayan birçok sanatçı için önemli bir kaynak görevi görmüştür (Kocur ve Leung, 2013: 311).

Daha sonraları radyo ve akabinde televizyon, bugün sosyal medya bu tanıtım ve iletişim gücünü elinde bulundurmaktadır. Sanat bienalleri için medya ilişkisini iki farklı açıdan ele almak gerekmektedir. İlki, bienalin doğrudan medya ile ilişkisidir. Bu ilişkide bienal kendi tanıtımı için, kendi sesini duyurmak, izleyiciyi bilgilendirmek ve etkinliğe çekmek için medyayı farklı yollarla kullanır. Diğer ilişkide ise, sponsorlar bienali kullanarak sıradan bir reklamla yapılamayacak tanıtımlarını yaparlar ve dolayısıyla her sene sponsor olarak bir marka bağımlılığı yaratırlar. 1997 yılından beri her yıl, Garanti Bankası'nın İstanbul Caz Festivali'nin ana sponsoru olması caz denildiği anda "Garanti Caz Yeşili" markasının akla gelmesini ve sanatsever için o banka ile çalışsın çalışmasın bir marka bağımlılığı yaratmış olduğunun en iyi göstergesidir. Burada sponsor şirket, kendi reklamını sanat bienalini kullanarak yapmakta ve medyada var olmaktadır. Bu durum da, bienalin medya ile dolaylı bir ilişkisi olmaktadır.

Günümüzde bienaller her geçen gün etkinlik dünyasının içine çekilen sanat olayları haline gelmektedir. Kendi halinde bir sanat olayı olmaktansa, yıldız küratör ve sanatçıları ile, onları izlemeye gelen bienal açılışlarında kırmızı halıda yürüyen ünlü isimlerle bienaller artık eğlence sektörünün bir ögesine dönüşmektedir. Dolayısıyla bu durum bienallerin medyada yer alış şekillerini de etkilemekte ve değiştirmektedir. Eskiden sadece sanatseveri haberdar etmek, bilgilendirmek amaçlı sanat dergilerinde eleştirel boyutlarıyla yer alan bienaller, günümüzde

Vogue gibi üst sınıfa hitap eden kadın dergilerinde yer almakta ve kendini pazarlayan bienal, eğlence sektörü içinde konumlandırılmaktadır. Dergiyi okuyan kişi ise, bu pazarlamayı satın alarak bienali ziyaret etmesiyle kendi bireysel konumlandırmasını, sanatsever ve sanattan anlayan olarak sosyal medya hesaplarındaki paylaşımlarıyla sergilemektedir. Bu noktada, bienalin pazarlanmasında, dergiyle başlayan yol bireye uğramış ve oradan sosyal medyaya geçerek pazarlama dalgasını genişletmiştir. Bienallerin bugün bütün dünyadan ‘influencer’ yani kitleleri paylaşımları ile etkileyen sosyal medya hesaplarına sahip olan kişiler ile çalışıyor olması sanatın pazarlanmasının önemli bir parçası haline gelmiştir. Belki on sene önce sanatın böyle pazarlanmaya ihtiyacı yoktu, çünkü başlı başına bir medya haline gelen, televizyon izlemeyen bir gençlik yaratan Youtube ve Instagram gibi yeni medya organları kitleleri egemenlikleri altına almamışlardı. Her şeyin pazarlaması bu mecralarda yer almaya başlamamıştı. Sanat bienalleri de dolayısıyla genç nesli kendine çekmek için, markalar bienallerdeki sponsorluklarını daha geniş kitlelere duyurmak için bu yeni medya mecralarını kullanmak zorundalar artık. Sanat ürününün internet ortamına kolayca yüklenebilip hızlı bir şekilde paylaşımı, Benjamin’in radikal sanattan beklentisine bir cevap niteliğinde olmuştur. Bir sanat etkinliği sosyal medyada yayıldıkça değer ve talep görmektedir.

Venedik Bienali kurumunun, bienalin bitişinden sonra yayınladığı rakamsal verilere baktığımızda, özellikle sosyal medyanın bir önceki bienale göre nasıl bir artışta olduğu anlaşılmaktadır. 1,118,343 kişi akıllı telefonlarını kullanarak bienale ulaşmışlardır. Bu sayı 2017 senesinde gerçekleşen bienale göre yüzde 66,22 artış göstermiştir. 769,156 kişi masaüstü bilgisayardan, 116,711 kişi ise tablet üzerinden bienalin hesaplarına ve/veya web sitesine ulaşmıştır. Bienalin kapanışında (24 Kasım) Facebook sayfasının takipçi sayısı 377,110’dur. Bienalin başlangıcına göre 32,012 kişi daha takip etmeye başlamıştır. 2017 bienalinde ise başlangıç zamanına göre takipçi sayısı 26,141 kişi artarak, 319,770 kişi olmuştur. Yani hem 2017’deki artışa göre çok daha fazla bir artış yaşanmıştır 2019’un kendi içinde, hem de genel olarak takipçi sayısında artış olmuştur. Twitter hesabının takipçi sayısı 707,166 iken instagram hesabı 24 Kasım itibarıyla 470,835 takipçiye ulaşmıştır. Açılıştan itibaren 105,051 kişi instagram hesabını takip etmeye başlamıştır. Aslına bakıldığında bu sayılar Venedik Bienali için yine de az gözükmemektedir (<https://www.labiennale.org/en/news/biennale-arte-2019-came-close-confirming-expected-600000-visitors>)

Hedef kitle fark etmeksizin her mecrada karşımıza çıkan bienal pazarlamaları ile, insanların bienale gitmeleri bir ritüel halini alarak ‘yapmadan ölünmemesi gerekenler’ listesinin başında yer almaya başladı. Bir bakıma istenen bu elbette; bienalin medya ile sıkı ve sıcak bir

ilişki kurarak daha çok izleyici ağırlaması. Ancak bu noktada Baudrillard'ın Sanat Komplosu kitabına baktığımızda, eleştirmen bu duruma seçkin bir bakış açısıyla yaklaşır (Baudrillard, 2014: 65);

“Bir bienale gitmek toplumsal ritüel halini aldı; tıpkı Grand Palais’ye gitmek gibi. Ritüel göstergelerinin de hükümsüz, hiç, anlamsız, tözsüz olduğu nokta vardır. Bu koşullarda benim estetik bir yargım olamaz artık, antropolojik bir bakışım var yalnızca.”

Bu nedenlerden dolayı bienaller sanat medyasının en ilgi duyduğu ve neredeyse gerçekleşen her olayı sayfalarına taşıdığı sanat etkinlikleri haline geldi. Sanat Bienali ve medya ilişkisinin bu gücünü bilen, “ticari farkındalığı yüksek olan sanatçılar” (Alioğlu ve Bayrak, 2019: 94) bienalden rol çalarak şehirde bienal kapsamında olmayan ama bienal rotası üzerinde veya yakınında konumlanıp devasa büyüklükte, dikkat çekici heykeller yerleştirerek dikkatleri üzerine çekmeyi başarıyorlar. Bu duruma en yakın zamandan verilebilecek örnek 2019 Venedik Bienali’nde Arsenale’nin hemen yakınında konumlandırılmış Lorenzo Quinn’in altı çift elden oluşan (her bir çift el dostluk, bilgelik, yardım, umut, inanç ve sevgi değerlerinden birini temsil etmekteydi) ‘Köprüler Kurmak’ isimli devasa reçine elyafı heykeliydi. Bienal kitapçığına baktığımızda eserin haritada yeri işaretlenmemişti, kitapçıkta sanatçı ve eserin adı geçmiyordu. Yani bienal kapsamındaki bir enstalasyon değildi bu çalışma. Ama bienal ile ilgili hangi habere bakılsa Quinn’in ellerinin fotoğrafı görülebiliyor ve heykelle ilgili bir yazı bulunabiliyordu. Hatta ‘bienalde kesinlikle görmeniz gerekenler’ gibi haberlerde bile görülmesi gereken eserlerden biri olarak geçiyordu. Bienal ziyaretçileri ise, ellerin önünde fotoğraf çektirip Venedik Bienali etiketiyle paylaşım yapıyorlardı. Birçok kişi, Lorenzo Quinn’in bu eserinin bienal kapsamında olmadığını farkında değildi. 2017’de de Lorenzo Quinn’in, bienal süresince Ca’ Sagredo otelini suların içinden yükselerek tutan ‘Destek’ isimli, bir el’den oluşan heykeli, bienal kapsamında olmayan ama bienalin kapsamındaymış gibi bütün medyada öne çıkan bir enstalasyon olmuştu. Quinn, bu enstalasyonlar sayesinde küresel düzeyde bir bilinirlik yakalamıştır ve bunu bir sonraki bienalde de devam ettirmek isteyecek gibi durmaktadır.

“Venedik’te seç, Basel’de al” söyleyişi sanatın serbest piyasa ekonomisi ile artık ciddi bir ilişki içinde olduğunun göstergesidir. Sanat, ekonominin getirilerinden daha üstün bir şeydir ve olmalıdır da. Ancak küresel sanat piyasası sanat-medya-ekonomi dışlılarından oluşan çarkın her geçen gün daha hızlı dönmesine neden olmaktadır. Sadece sanat tüketicileri değil, küresel sanat piyasasındaki sanat üreticilerinin her biri medya ve eğlence sektörünün kurduğu bu sistemin tutsakları haline gelmişlerdir.

2.6 Sanat Bienalleri ile İlgili Sorunlar ve Tartışmalar

Bienallerin, çağdaş sanat için önemi büyüktür. Çünkü bienaller birçok sergi alanı ile karşılaştırıldığında, sanatçıların daha özgür oldukları bir ortamdır. Çağdaş sanatlarda yeniliklerin denendiği yer, buna cesaret edilen yer bienallerdir. Bu nedenle de bienaller, çağdaş sanatın sergilenmesi, sınıflandırılması gibi konularda hem güncel hem de belirleyicidir. Bienaller sanat için olumlu bir etkinlik olmanın yanında, tartışılan birçok sorunu da bünyelerinde barındırırlar.

Maddi kaynak sorunu çekmeyen Sharjah Bienali, sanatçılar çalışmalarını göndermeden önce onları Sharjah'a davet ederek, sanatçıların fiziksel olarak aurayı önceden görmelerini sağlamak ve böylece sanatçıların tema, mekan, yerel kültür, yer-mekan ilişkisini daha iyi hissederek, sanat bienalinin daha güçlü bir dialog haline girmesini, yerel öğeler ile ilişkiye geçebilmesini, yabancı ve yerel sanatçıların birbirleri ile etkileşime geçmesini sağlayarak bienali güçlendirmektedir. Bir tarafta sanatçıların ulaşım masraflarını düşünen dünyanın en büyük bienalleri, bir tarafta ise maddi kaynaklar sayesinde sanata ciddi bir katkı sağlarken, sansürün de etkisini ciddi anlamda gösterdiği Sharjah Bienali... İnci Eviner, Sharjah'ı olumlu olarak ele alıp “çok iyi yapıtlar üretilmesini sağlıyor, prodüksiyonları destekliyor” demiştir (Eviner, 2019). Ancak diğer taraftan Halil Altındere ise Arap dünyasının sanata olan bu yatırımlarını ‘güç gösterisi’ olarak değerlendirmektedir (Altındere, 2020). Bunun geçici olduğunu, paranın sahibi olanların kültüre müdahalelerinin dönemsel olarak değiştiğini belirtmektedir. İki bakışın da kendi içinde tutarlı olduğu kesin. Sharjah'ın para sayesinde sanatın gelişimine katkıda bulunması olumlu bir yan iken, sanatı sansürlemesi bunun gerçekten de güç gösterisi olduğu tezini doğrulamaktadır.

Bienallerin en önemli sorunlarından biri seçkin kitleye hitap etmeleridir. Bir kesim sanatçı ve küratör bunu sorun ederken; bir kesim ise bunun zaten sanatın doğası gereği böyle olması gerektiğini düşünmektedir. Bir kısım eleştirmen bienalleri, sadece refah durumu iyi olan profesyonellerden ve entelektüellerden oluşan bir kültür turizmi yaratmakla suçlar. Çünkü inanılan sav, sergilerin jeopolitik ve ekonomik gücün göstergeleri olmalarıdır. Bir bakıma doğrudur, ekonomik ve siyasi gücü olan ülkelerde bienaller büyük, katılan sanatçı ve küratör isimleri güçlü olmaktadır. Sanatçı ve küratörler o bienalden davet almak için bazen çaba göstermekte ve kariyerleri için bunu fırsat olarak görmektedirler. Ama gelişmekte olan ülkelerin bienalleri ise, bazen bienale katılım sağlanmasında bile hem sanatçılar açısından hem de ekonomik sıkıntılar nedeniyle sponsorlar açısından zorluklar yaşamaktadır. Bu açıdan da diğer eleştiri noktası da, bienallerin hep aynı sanatçı listesine sahip olmasıdır. Bu durumun son

yıllarda küratörler tarafından az da olsa değiştirilmeye çalışıldığı görülmektedir. Yine de tartışılmaz bir Avrupa ve Kuzey Amerika sanatçıları egemenliği olsa da, küratörler yönettikleri birçok bienalde Avrupalı olmayan sanatçılara yer vermek istemektedirler. Çünkü onların bienale farklı bir renk katacaklarını düşünürler. Bir yandan Ralph Rugoff gibi artık Asya kıtasından çok iyi sanatçıların çıktığını düşünseler de, Avrupalı veya Kuzey Amerika'dan olmayan sanatçıların bienallerde yer almaları daha zor olmaktadır. Lokal olanın tekrar dikkate alınması ve bienallerin böylece kamusal geçiş alanları yaratabilmesi, bienaller için en tartışmalı konulardandır.

Venedik Bienali'ne katılan ülke sayısı 90'dır. Hala birçok ülke Venedik Bienali'nde temsil edilememektedir. Venedik Bienali'nde bir ülkenin pavyonu ile varlığını ortaya koyması, artık neredeyse ülkenin güçlü bir ülke olduğunun göstergesi sayılmaktadır. Peki her ülke, sergileme şeklinde ülke pavilyonlarını barındıran tek bienal olan Venedik Bienali'nde uluslararası varlığını, gücünü kabul ettirmek için, var olmak zorunda mıdır? Kimine göre bu sorunun cevabı evet iken, kimine göre hayırdır.

Bu noktada başka bir sorun daha bulunmaktadır. Batılı sanatçıların yanında daha az oranlarda bienallerde görünen batı dışı sanatçılara “koruma altındaki türler” gibi muamele görebilmektedir. Batı dışı sanatçıları ötekileştiren bakış onları hor görmeyen tavır içine girerek onlara kol kanat geren bir tavra bürünmekte. Nicolas Bourriaud bu durumu “Hayvani Hümanizma” olarak tanımlar. Sözde saygı duyulan öteki, yırtıcı kartal tarafından hem korunur gibi olurken bir bakıma da ezilir (Bourriaud, 2019: 12).

Bir bienaldeki Batılı olmayan sanatçıların eserleri düşünüldüğünde, herkesin aklına farklı kültürleri ile bienale katacakları kültürel farklılıklar, kültürel renkler gelmektedir. Oysa Batılı sanatçılar denilince kavramsal sanat üreten ve eleştirel zihniyete sahip olanlar gibi bir sanat algısı oluşur akıllarda (Bourriaud, 2019: 13). Bu noktada Batılı olmayan sanatçıların ellerinde aslında çok önemli bir koz olduğu gözden kaçırılmaktadır. Farklı ve renkli kültürleri ile oluşturabilecekleri eleştirel ve kavramsal sanat yaratmaları, Batılı sanatçılara göre büyük fark yaratmalarını sağlayacaktır. Günümüzde birçok Batılı olmayan sanatçı bunu yapmaktadır. Yani lokal düşünüp, global boyutta çalışmaktadır. Ancak yine de çokkültürlülüğün bile değiştirmekte başarılı olamadığı bir gerçek var. “Bir sanatçının çalışması kaçınılmaz bir şekilde sanatçının ‘durum’una, ‘koşul’larına, ‘köken’lerine göre değerlendirildi” ve hala değerlendiriliyor (Bourriaud, 2019: 45). Bienal yazılarında, sanatçıların nereli oldukları, ailelerinin kökeni, nerede büyüdükları yazmaktadır. Çünkü bu unsurlar bienali güçlendiren, renklendiren noktalardır. Ancak aynı durum bir Batılı sanatçı için kitapçıklarda yer almaz.

“Almanya Berlin’de doğdu, ailesi Fransız ve şu an Paris’te yaşıyor” gibi altı çizilmek istenen bir anlatım görmek pek de mümkün değildir. Her ne kadar sanatçı farklı coğrafyalarda doğmuş ve büyümüş olsa da buranın Avrupa olması, bienalin öne çıkarmaya gerek duyduğu bir nokta değildir. Oysa İran’da doğan, ailesi Ermeni olan bir sanatçı bienalin öne çıkarmak istediği bir kültürel zenginlik oluşturur. Nicolas Bourriaud, bu konuda nerede yaşarlarsa yaşasınlar sanatçıların bugünkü görevlerinin “gerçek anlamda ilk küresel kültürü yaratmak” ve “kapitalist küreselleşmeyi yöneten mantığın tamamen dışında bir yönetime başvurmaları gerekmektedir” der (Bourriaud, 2019: 26).

Beral Madra’ya göre Türkiye’de yaşamayan bir küratörün Türkiye’deki sanat hareketleri ile ilişki kurması zordur. Dolayısıyla Türkiye’nin lokal sanat hareketlerini ve gündemini bienale yansıtması imkansızdır. Ancak teknolojinin gelişmesi ile son on yılda iyice küreselleşen dünya, bienalleri de artık tam anlamıyla uluslararası yapmıştır. Birçok bienal tema olarak küresel bir konuyu belirleyip bunu bienalin belli noktalarında bienalin gerçekleştiği kentle bağlamaktadır. Bu nedenle bir bienalin küratörünün illa o ülkede yaşaması gerekliliği bugün yoktur. Ayrıca yabancı sanatçı ve küratörler ülke içindeki ilişkileri farklı açıdan görüp bunu farklı bir şekilde de yansıtabilmektedir. Her sanatçı uluslararası bir tema ile bienale katılarak kendi yerelliğini küresel temanın içinde sergileyebilir. Bu nedenle Venedik Bienali’ndeki ülke pavilyonları kendi ülke özelliklerini kullanarak küresel temayı sergiledikleri eserler yaratmaktadırlar. Böylece aslında bienal teması üretilenleri sıradanlaştırmamakta, aksine bir konuyu farklı yerelliklerin oluşturduğu bakışlarla zenginleştirmektedir. Özellikle çağdaş sanatın yeni bilinirlik kazanmaya başladığı yıllarda Türk sanatçıların Amerika ve Avrupa’daki sanatçıların işleri gibi işler ortaya çıkarma çabaları birçok kişi tarafından eleştirilmiştir. Sıradanlaşmış, birbirine benzeyen işlerin dünya sanat piyasasını sardığı bir dönem en çok eleştirilen noktadır. Ancak bugün daha da küreselleşen dünyada, bütün sanatçılar kendi yerelliklerinden yola çıkarak küresel konular hakkında bir şeyler söylemeye çalışmaktadırlar. Son Venedik Bienali’nde Meksikalı sanatçı Teresa Margolles üç cam panel üzerine Juarez bölgesinde kaybolan fabrika işçisi ve öğrenci kadınların kayıp ilanlarını yapıştırmış, Juarez’i ikiye bölen trenin sesini kaydetmiş ve onu düşük titreşime çevirerek cam panellerin tren sesi ile titreşmesini sağlamıştır. İzleyicide ses, titreşim ve kayıp öldürülmüş kadınların fotoğrafları garip bir his yaratıp, yaşadığımız zamanı sorgulatırken, bienalin teması ile örtüşüp yerelden küresele giden bir yola ulaşmıştır. Aynı Margolles’in yaptığı gibi yerelden yola çıkıp küresel fikre ulaşmak artık birçok sanatçının hedefi olmuştur. Bu da yapılan işleri aynı çatı altında birleştirse de birbirinden farklılaştırmaktadır.

Margolles'in çalışması insanı etkileyen bir çalışmadır. İzleyiciyi rahatsız eden, tarafsız olmamaya iten bir çalışmadır. Bienallerin sanat dünyasına en önemli katkılarından biri budur. Daha çok tartışılan işlerin yaratılabildiği, cesaret gerektiren işlerin sergilenbildiği, sanatçıların riskler alabildiği alanlar olmalıdır bienaller. Sharjah sanata ciddi para akıtan bir yer olsa da bienale katılan sanatçı bir yere kadar bağımsızdır. Sharjah Bienali'nde sanatçı, eserinin bienalden dışlanmaması için kendine bir oto-sansür uygulamalıdır. 'Sanatta özgürlük nereye kadardır?' sorusu herkes için farklı cevapları olan bir sorudur. Sanat gerçeklerle yüzleştirmelidir insanı. Bu yüzleşmenin de en rahat sağlanabileceği alanlar bienallerdir.

İstanbul Bienali'nin herkese ulaşması için ücretsiz olması, belli bir noktaya kadar farklı eğitim ve gelir sınıflarından insanların bienale katılımını sağlar. Özellikle İstanbul'un son on yılda değişen demografik durumu ve sermayenin akış yönündeki değişiklik de bunun gerçekleşmesini kolaylaştırmıştır. Eskiden sadece seçkin diyebileceğimiz kesimin ilgi gösterdiği bienale artık kendini, değişen toplumsal ve ekonomik düzenle seçkin sınıfa ait gören ve eğitim seviyesi daha düşük ama alım gücü yüksek kesim de katılmaya başlamıştır. Sanatın bileti ücretsiz olsa bile, sanat hala alım gücü belli bir çizginin üzerindeki insanların ilgi alanındadır. Sokakta mendil satıp akşam yemek almaya çalışan kişi için bienale ücretsiz girip sanat eserlerine bakmak sıra dışıdır ve hatta lüktür. Olabilir ama bir mendil eksik satmak demektir belki de. Çağdaş sanat kendine ayıracak boş vakti olanlara hitap eder. Kapitalist sistem var olduğu sürece, sanat herkes için olamaz.

Bienallerin çoğu, sanat için yaratılmamış alanların, sanat için tekrar dizayn edildiği yerlerde gerçekleşmektedir. Farklı mekanlar bir kesim sanat profesyoneli tarafından olumlu karşılanırken, diğer kesim için ciddi bir maddi kaynak gerektirmektedir. Çünkü bienal için alanın tekrar oluşturulması, ciddi bir yatırım gerektirdiği gibi, bienalin bitişinde ise çöpe gidecek sürekliliği olmayan bir yatırımdır.

'Özgür platform' olarak kendini konumlandıran bienaller ne kadar özgürdür? Bienal küratörlerinin, bazı müze ve galerilerin yöneticileri olmaları ve bienal dışında kendi galerileri için sponsorluklar almış olmaları onların bienalde hareketlerini kısıtlar mı? Veya bienali destekleyen sponsorlar, küratör ve sanatçıların tam anlamıyla özgür olmasına engel olur mu? Sanırım bu soruların cevapları; 'evet kısıtlar' ve 'evet engel olur'dur. Özel şirketlerin maddi desteğini alan ve devletin genellikle mekânsal desteğini alan bienal siyasi eleştiri içeremez. Bu konuda özgür olamaz. Bu durum her ülke için geçerli değildir belki ama genellikle bu baskı hissedilmektedir. Örnek vermek gerekirse; 2013 yılında Gezi Olayları sonrasında devletle işbirliği yapmayan bienal kurulu, bienali sergileyecek alanlar bulmakta zorlanmış, şehir

panolarına duyurular asamamış ve ciddi sorunlar yaşamıştır. Devletle işbirliği yapmamış olmak bienalin imkanlarını kısıtlamış ama en azından özgür olmasını sağlamıştır.

Bir diğer nokta ise bienallerde yerelin küreselle başarılı bir şekilde buluşma sorunsalıdır. Küresel bakışın içinde yerel mi olmalıdır; yoksa yerelin egemen olduğu bakış açısı ile küresel mi bakılmalıdır? Bir bienalin vazgeçilmezi midir yereli içinde barındırmak bugün? Küreselleşen dünyada, çokkültürlülük her alanda önemli ancak her bienali içinde barındırdığı yerel öğelerle değerlendirmektense; global ekonomide bienaller bir nevi çokkültürlülük deneyimi sunmaktadır. Hardt ve Negri, İmparatorluk kitabında her yerelin aslında global olduğunu söyler. Küresel ekonominin bu kadar egemen olduğu dünyada, hala yerel gerçek yerelliğini koruyabiliyor mu, yoksa sadece yerelliğin yanıltıcı bir görüntüsünü mü oluşturmakla yetiniyor?

Bu noktada, bienale katılan dünyanın farklı yerlerinden gelen sanatçıların yanı sıra, yerel izleyiciye de değinmek gerekmektedir. Dünyada bienalden bienale gezen, elinde bavulu ile çağdaş sanatın peşinden giden sanatseverler vardır. Bu durum zaten bir bienale ev sahipliği yapan her şehrin arzu ettiği gelir kapısıdır. Bienal sayesinde turist yoğunluğu artar ve sanat şehrin ekonomisini canlandırır. Sorun, şehrin yerel halkının bienal etkinliğine ne ölçüde katılım gösterdiğidir. Sadece seçkin üst sınıfın bir etkinliği olan çağdaş sanat, bienal için de geçerlidir genellikle. Sanat dünyasının küratör, sanatçı gibi birçok aktörünün en önemli yakınmalarından biri budur. İstanbul Bienali'nin ücretsiz olması, düşük gelirli ama sanata ilgi duyan kesimin özellikle de bütçesi kısıtlı öğrencilerin de katılımını kolaylaştırmıştır.

Bienal, şehirlerin kendilerini küresel dünya haritasına yerleştirebilmelerini sağlayan belki de en önemli etkinliktir. Festivale benzeyen bu sanat etkinliği sayesinde şehirler küresel dünya haritasında yerlerini alırlar, sahneye çıkarlar. Bunun içindir ki Paris'in bir bienali yoktur ama Lyon'un vardır, Londra'nın yoktur ama Liverpool'un vardır. Çünkü Paris ve Londra zaten küresel dünya haritasında çoktan varolan şehirlerdir. Böyle bir etkinlik pazarlanmaya ihtiyaçları yoktur bu şehirlerin. Ama Lyon ve Liverpool, sahip oldukları bienaller sayesinde şehre turist çektikleri gibi, birçok sanatçı ve sanat dünyasından gelen insanın uğradığı ve konuştuğu şehir haline gelmişlerdir. Bu durum birçok kişi için eleştiri nedenidir. Özellikle Avrupa dışı şehirlerin, Batı medeniyetini kendi yerel kültürleri ile zorlayıcı bir şekilde buluşturmaya çalışmaları, global bienallerin kültürel emperyalizm aracı olmaları eleştirilerine yol açar. Bienal kültürü, Batı demokrasileri veya Batı ile yakın kapitalist güçlerin altında gerçekleşmektedir. Bu durum globalleşen dünyada yeni modern insanın etkisiyle, çağdaş sanattaki estetik kaygıyı ve teknoloji ile olan ilişkiyi hep Batı'nın normlarında

değerlendirildiğinde, ters yüz edebilmekte ve aynılaşıp bienaller zinciri tehlikesine neden olabilmektedir. Sosyal, ekonomik ve politik Batı egemenliği sadece gelişmekte olmayan toplumları değil aynı zamanda Batı toplumlarını da olumsuz etkilemektedir. Dünyayı travmatik olarak etkisi altına almaya çalışan tek kültür, Batı'daki sanatçının, küratörün aynılaşmasına, izleyiciyi şaşırtmamasına neden olmaktadır. Bu nedendir ki, sanatçılar da küratörler de çok seyahat etmeli, farklı kültürlerle etkileşime geçmeli ve bunu çalışmalarına yansıtmalıdır.

Duchamp'tan sonra sanatı sergilemek ve sanatı yapmak iç içe geçmiştir. Çünkü artık avangard dünyada, sanat yapmak demek bir şeyi sanat olarak göstermek demektir. Eskiden sanatçının görevi sanat eseri üretmek, küratörün de görevi o eseri sergilemekti. Bugün ise sanat üretimi ve sergilenmesi neredeyse aynı şey olmuştur. Sanatçının yarattığı enstalasyonunun içinde sergileme de mevcuttur. Bu durumda, 'küratör ve sanatçıyı birbirinden nasıl ayırırız?' diye bir soru akıllara gelebilir. Hazır nesnelerin sanat eseri olarak sergilenmesi, bu soruyu bir bakıma doğrulamaktadır. Ancak Ernesto Neto'nun baharat dolu çuvalları farklı şekillerde tavandan sarkıtıp sergilemesi, burada sanatçının yaratımını, katkısını gerektirir. Çünkü küratör bienal için sanatçı seçerken, sanatçının eserlerine bakıp bir seçim yapar. Ancak eserlere direk bir müdahalede bulunmaz. Müdahalede bulunduğu nokta, bienalin aurası ve diğer eserlerle uyumlu bir şekilde sergilenebilmesidir. Bugün birçok bienal, bütün arzuları bünyesinde buluşturan, herkese açık bir kakafoni halini alabilmektedir. Başarıdan uzak bienaller, genel bir başlık altında, sanatçıların çalışmalarının her an değişken olan boyutlarını maskeleye çalışırlar. Genel başlık sayesinde bu durum göze batmaz olur.

Bienaller tarihinde inanılması güç olaylara da rastlanılmıştır. Bunlardan biri sanatçı "Maurizio Catelan'ın 1993 yılındaki Venedik Bienali'nde kendisine tahsis edilen sergi mekanını bir parfüm firmasına kiralayıp parayı da kendi cebine atmasıydı" (Heartney, 2012: 21). Bu olay sanatın gücünün suistimal edilmesidir. Andy Warhol'un "Para kazanmak sanattır, çalışmak sanattır ve iyi iş en iyi sanattır" (Kuspit, 2018: 161) demesi neredeyse Catelan'ın dolandırıcılık denilebilecek bu hareketini sanat adı altında tanımlatacak bir deyiştir. Catelan'ın en yeni olaylarından biri ise 2019 Aralık ayında Miami'de gerçekleşen Art Basel'de bir muzdu duvara bantlaması ve üzerine 'Komedyen' yazması olmuştur. Daha da ilginç bu sıra dışı enstalasyonun, bir galeri tarafından yüz yirmi bin dolara satın alınmış olmasıdır. Daha sonrasında ise Tiflis doğumlu New York'ta yaşayan performans sanatçısı David Datuna muzdu galerinin duvarından alarak yemiştir ve bu bir performans sanatıdır diyerek bu hareketini başından sonuna kadar videoya çekmiştir. Ciddi bir karışıklıktan sonra Datuna tutuklanmamış, yenen muzun yerine daha tazesini konmuştur. Bu olay karşısında birçok kişi Datuna'nın bir sanat

eserini yok etmediğini, muzun bir fikir olduğunu söylemiştir (www.google.com.tr/amp/s/amp.smh.com.au/culture/art-and-design/the-banana-on-the-wall-was-a-mastepiece-until-somebody-ate-it-20191209-p53i0u.html, 2019). Bugün bienaller, Art Basel gibi büyük sanat organizasyonlarında gerçekleşen bu tarz olaylar, sanatın nereye gittiğini sorgulatmaktadır. Sanat sadece bir fikir midir, yoksa merkezinde fikri barındıran bir sanatsal emek midir? Duvara yapıştırılan muz bir sanatsa, Venedik Bienali'nde emek verilerek yaratılan sanatsal enstalasyonları sanat dünyasının neresine konumlandırmak gerekir? Warhol'un "İki yüz bin dolara bir tablo alıp duvarınıza asacağınıza, o parayı duvarınıza yapıştırın; sizi ziyarete gelecek kişinin ilk göreceği şey duvarınızdaki para olacaktır" (Gablík, 1995: 56) demesi sanat koleksiyonerleri dahil, bugün sanat dünyasının üyesi olan herkesin tartıştığı bir noktadır.

Kültürün üretimi artık sanat piyasasını, özel şirketleri, hükümet ve kurumları birbirine yakınlaştırıp ittifaklarını güçlendirmiştir. Ancak sanatın politikleşmesi, hükümet desteğinin kısılmasına veya sanat kurumlarının hükümetin sınırlandırmalarından dolayı beraber çalışmamayı tercih etmeleri nedeniyle devlet desteğinin olmamasına neden olabilmektedir.

Bir bienal yeni formlar yaratmasının yanı sıra, bu formların yaratılmasını sağlayan sanatçı ve küratörün itibarlı projeler üretmesini sağlamalıdır. Zaten İstanbul gibi şehirlerde, uluslararası sanat arenasında sadece bienal sayesinde kendine yer bulan yerel sanatçılar, çalışmalarını özgürce ve cesurca sergilemelidirler. Bu da ancak yeterli finansman ile mümkündür. Küratör Rosa Martinez, bağımsız küratörlerin, bu konuda kilit durumda bulunduklarını ve projelerinde saygı ve yeterli bütçe konularında ısrarcı olmaları gerektiğini dile getirir (Basualdo, 1999: 2).

Sanat bienallerinde bugün kullanılan teknolojik modellerin, gelecekte nelere yol açacağını, nasıl avantajlar veya sorunlar doğuracağını daha bilemiyoruz. Atom enerjisinin günlük hayatımıza avantajları olduğu kadar bir tehlike arz edip milletleri köleleştirme aracı olarak da kullanılabileceğini, gelişen teknolojinin George Orwell'ın '1984' adlı eserindeki gibi insanların üzerindeki takip ve gözetimleri artırdığı, bugün görebildiğimiz sonuçlar. İleride, günümüz bienallerinde hızla artan teknolojik modellemeler kullanılarak oluşturulan sanat eserlerinin yarattığı ortam ve sanat algısının izleyici, sanatçı ve küratör gibi sanat dünyasını oluşturan öğelerde nasıl bir değişime yol açacağını bilemiyoruz. Hatta sanatın bundan yirmi sene sonra nasıl bir boyutta olacağını bile hızla gelişen teknoloji ile kestirmek imkansız. Bienaller ise, bu teknolojilerin risk alınarak korkusuzca ilk kez sanatta denendikleri yerler oldukları için gelişen sanat ve teknolojik modellerde öncü rolü oynamaktadırlar.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ÇAĞDAŞ SANAT BİENALLERİNDE KÜRATÖRLÜK VE BU KONUDA YAŞANAN SORUNLAR VE TARTIŞMALAR

3.1 Çağdaş Sanat Bienallerinde Küratörlük

Küratörlük kavramı Latince ‘curare’den türemiştir. Sanat filozofu Boris Groys küratörlüğün ‘curare’den yani iyileştirmek kökünden türemesini çok mantıklı bulur. Çünkü sanat eseri kendi kendini sergileyemez, varlığını ortaya koyamaz. Bu nedenle eserler bir küratöre ihtiyaç duyar. Onların kendilerini en iyi nasıl ifade edebileceklerini bilen, sanat eserinin hak ettiği değeri bulmasını sağlayan bir küratör, tıpkı bir doktorun hastayı iyileştirmesi gibi sanat eserini sergileyerek iyileştirmiş olur (Groys, 2009: 58). Bu nedenledir ki, küratör sanat eseri ile izleyici arasında gidip gelen kişidir. Bir sanatçının bir eser üretmiş olması, onun sergileneceği anlamına gelmez. Onu davet eden, serginin içinde o esere yer açan küratördür. Küratör bir işin değeri ve anlamı üzerinde ısrarcı olan kişidir. Anlamı ve değeri o işin içinden çekip çıkaran kişidir. Sadece sanatçıyı seçmekle kalmaz, seçilen eserlerin sergilenmesi ve açıklamasının yazılması yani anlamlandırılması da küratörün sanatçıyla ortak bir iş çıkardığı noktadır. Küratör, izleyici, sanatçı ve kurum arasında ilişki kurar. Adeta bir tripodun kamerayı ayakta tutması gibi, küratör de bu üç ayak arasında ilişki kurarak sanatı ayakta tutmakla ve yön vermekle yükümlüdür. “Küratör bir uygulamacı olarak her enstrümanı kusursuzca çalan virtüözden ziyade bir orkestra şefidir” der Bendixen (2000: 5). Çünkü her şeyi dengede tutup, organizasyonel iç karışıklık yaratmadan, bütün sanatçıların çalışmalarının yerleşimini doğru yapmak ve genel temayı oturtmak için iyi bir orkestra şefi olmalıdır. Her ne kadar resim sanatçının tek başına yaptığı bir sanat olsa da, diğer eserlerle bir araya gelip sergilenmeye geçilince, kalabalık içinde bir düzenlenme ihtiyacı duymaktadır. Nereye asılacak, nasıl sergilenecek olması küratör ihtiyacını ortaya çıkarmaktadır. Diğer türlü her sanatçı kendi eserini kafasına göre sergileyip öne çıkarmak isteyebilir ve sergi bir kakafoni halini alabilir. Her sanatçı kendi enstrümanını çalabilir. Ama hep beraber çaldıkları zaman, onları birbirleri ile

bir uyum içinde tutacak bir şefe ihtiyaç duymaktadırlar. Çıkan ortak müzikaliteye karışan ve bunu yöneten şef gibi küratör de birliktelikten ortaya çıkan sergiye karışıp müdahale eder.

Bu noktada küratörlere yöneltilen en önemli eleştiri, sanatçının bireysel sanatına müdahale etmeleridir. Küratör sanatçının sanatına müdahale eden bir diktatör halini almamalıdır. Bugün çağdaş sanatın üretiminde ve sergilenmesinde küratör önemli bir ajan konumundadır. Büyük bir serginin oluşturulması sürecinde karar mercii küratör olsa da, küratör sanat eserleri için çalışır. Bir serginin odak noktası küratör değil sanat eserleridir. Küratör, sanata deneyimini ve zevkini yansıtarak onun özgürce var olmasını sağlar. Küratör, sanatçının patronu değildir. Onun görevi, farklı sanatçıların eserlerinin uyumlu bir şekilde bir araya gelmesi ve sergilenmesidir. Diğer bir yandan da sergi organizasyonu ile ilgili bir organizatörün yükleneceği sorumlulukları bulunmaktadır. Sanatçıya ve sanatına diktatör benzeri müdahale eden küratörlerin sanatçılar tarafından kabul görmediklerine tanık olabilmekteyiz.

Küratörlüğün teleoloji açıklaması, genellikle kültür alanında şeylerin biçimlendirilmesi ve düzenlenmesidir. Küratörün kökeni Roma İmparatorluğu'ndaki 'curatores' adı verilen kamu işlerinden sorumlu olan bürokratlara verilen isme dayandırılabilir (Balzer, 2014: 30). 17. Yüzyılda ise zengin ailelerin antika, sanat eserleri, dekoratif objelerden oluşturdukları koleksiyonlarını evlerinin bir odasında tutmaları ve sergilemeleri ile bu odalara 'merak odaları' [cabines of curiosities] adı verilmiştir. Bu objelere bakan kişilere de, Avrupa'nın bazı müzelerinde hala kullanılan 'koruyucular' [keepers] denmiştir (George, 2015: 2). 18.yüzyılın sonlarına doğru küratör müzelerin koleksiyonlarına göz kulak olan kişi olarak yer almıştır. 18. ve 19. yüzyıldaki müze küratörleri çok da özgür değildirler. 1960'ların sonu, 1970'lerin başında New York'taki Solomon R. Guggenheim Müzesi'nin eş küratörlüğünü yapan Edward F. Fry, yeni yeni oluşmaya başlayan küratörlüğü devletin bir aracı olarak tanımlar; Paris'teki Louvre da devletin emperyalist politikasının bir aracıdır (Balzer, 2014: 36). Schubert, müzelerin "emperyalizmin hizmetçisi" olduğunu söyler. "Küratör de müze ziyaretçilerini tasarlamıştır kendi bakış açısına göre ve bu tasarı dinamik değil tam tersi tutucu ve bürokratiktir" (Balzer, 2014: 37). Küratörün birinci görevi ülkenin en önemli mirası olan müze koleksiyonunun korunmasıdır. Sonrasında yeni işlerin seçilmesi ve koleksiyona eklenmesi, aynı bir üniversite profesörü gibi sanat tarihine katkıda bulunmak ve sonunda da eserlerin sergilenmesinin biçimlendirilmesi küratörün görevleri arasındadır.

Küratörlüğün ortaya çıkmaya başladığı bu dönemde, bugün küratör denildiğinde akla gelenlerden çok farklı bir küratör şekli görülmektedir. Bugün bienal küratörleri, tutuculuktan uzak oldukları sürece var olabilmektedir. "Genç bir küratör sadece müzelerde, galerilerde veya

bienallerde çalışarak değer kazanmaz; sanatçıların hayallerini gerçeğe dönüştürerek de değer kazanır. Sıkıcı küratör olma!” (Obrist, 2014: 11) Hans Ulrich Obrist’in gençlik zamanlarında tanıştığı İtalyan ressam Alighiero Boetti’nin ona söylediği bu cümle, bugünün küratörünün nasıl olması gerektiğine adeta ışık tutmaktadır.

Dünyanın en ünlü küratörlerinden Obrist, ‘Ways of Curating’ kitabında, kürate etmenin bugünün modern yaşamından doğduğunu söyler. Artan işlenmemiş data, işlenmiş bilgi ve görseller, fikirlerin hızla çoğalıp kopyalanması, disiplinler arası bilgi ve materyaller küratörlüğün gerekliliğini göstermektedir (Obrist, 2014: 23).

Yeni medya ve küratörlük üzerinde çalışan akademisyen Beryl Graham’a göre küratörün görevleri arasında, sanatçılarla iletişime geçilmesi, çalışmaların seçilmesi, sergilemenin yönetimi, katalogların hazırlanması, bunların basımı, etiketler, kısacası, sanatçıların işleri ile ilgili her türlü detay küratörün alanına girmektedir (Graham ve Cook, 2010: 10).

Ancak bugün baktığımızda küratörlük yıllar geçtikçe içeriği zenginleşen bir kelime olmuştur. Bu içerik zenginleşmesi bir küratörün sorumluluklarının zaman içinde çoğalması olarak gerçekleşmiştir. İlk gerçekleşen Salon sergilerinin organizasyonu, sanatçıların seçilmesi ve eserlerin duvara asılması o günün bir küratörlük örneği olmuştur. II. Dünya Savaşı öncesine baktığımızda, sergilerin organizasyonunu “müze küratörü” olarak adlandırılan kişilerin yaptığını görürüz. Bu kişi bağlı olduğu kurumun sanat koleksiyonunun oluşturulması, bunun korunması ve sergilenmesinden sorumluydu. Zaman içinde küratöre ek sorumluluklar gelmiştir. Yine belli bir müzeye bağlılıkları devam ederken, sadece sergilerin korunmasından sorumlu olmayıp aynı zamanda yeni sanatçıların ve sanat akımlarının keşfedilmelerinden de küratör sorumlu olmaya başlamıştır. Bugün küratör denilince akla birçok tanım gelir; küratör “moderatör, arabulucu, yapımcı, arayüz ve neo-kritik olarak birçok eylemde bulunan kişi”dir (Madzosi, 2016: 31). Bu tanımlamalara baktığımızda hepsinde bir şeyleri dengede tutmaya çalışan birinin varlığını görebiliriz.

İstanbul Bienali’nin ilk küratörlerinden olan Beral Madra küratörlüğün çıkışını en eski bienal olan Venedik Bienali üzerinden anlatır; “Bu bienalde ülkelerin sergilerini getiren kişilere ‘comissario’ yani komiser/sergi komiseri deniyordu. Hala kullanılıyor fakat bunun işlevi artık farklı. Sergi komiseri dendiğinde ulusal pavyonun (...) koordinatörüne verilen isim oluyor” (Ötkünç, 2016: 79). Küratör kavramından önce kullanılan komiser, aynı küratör gibi

sanatçılarla iletişime geçiyordu, onları organize edip çalışmalarını toparlıyor ve her türlü nakliye gibi diğer işlemleri hallediyor, sergiye hazır hale getiriyordu.

Daha sonrasında, İsviçreli sanat tarihçisi Harald Szeemann, küratörlüğünü yaptığı sergilerle beraber sanat dünyasına ‘küratörlük’ kavramını sokmuştur. Hatta sanat dünyasında ‘çağdaş sanat küratörlüğünün büyük babası’ olarak anılmaktadır. Szeemann, sanat kurumlarından ayrılarak bağımsız küratör olmayı seçen ilk kişidir. 1960’lardan sonra küratörlerin yavaş yavaş sanat kurumlarından ayrılarak, bağımsız çalışmaya başladıkları görülür. Bu bağımsızlık, Harald Szeemann’ın 1969 yılında ‘Live in Your Head: When Attitudes Become Form’ isimli sergiyi açtığında, sanatçılara karışmayarak, onları işlerini üretirken serbest bırakarak, onlara sadece destek olmasını sağlamıştır. Dünyada küratörlüğün tanıtımında ve gelişmesinde en büyük katkısı olan sanat etkinlikleri Documenta ve her seferinde başka bir Avrupa şehrinde gerçekleşen Manifesta’dır. Uluslararası bienallerin 90’lardaki artışı, küratörlüğün de değişimine neden oldu. Szeemann, sanatçı küratör ilişkisine önem vermesiyle, mekana özgü sergileme modeli yaratmasıyla küratörlükte dönüm noktaları yaratmıştır. Hayatı neredeyse havada geçen, bir şehirden diğerine uçan, hep sanatçılarla, eleştirmenlerle tanışan, sanat dünyasını yeni tartışmalar doğrultusunda yönlendiren bir küratör modeli doğmuştur. Küreselleşme, sanatı ve sanatçıyı etkilediği gibi elbette küratörü, küratörün sanat ve sanatçı olan ilişkisini de etkiledi. Artık küratörler, bienaller, sanat fuarları gibi büyük ve dünyada ses getiren sanat organizasyonları ile daha da güçlenmeye başladılar. Yıldız küratörlerle çalışan bienaller, dünya sanat sahnesinde daha başka parlamaya başladı.

Türkiye’nin ise küratör kavramı ile tanışması bienaller sayesinde olmuştur. İlk üç bienalde hala küratör kelimesi kullanılmazken, René Block’un küratörlüğünü yaptığı 4. İstanbul Bienali ile Türkiye’de küratörlük kavramı kullanılmaya başlanmıştır. 4. İstanbul Bienali’nde ilk defa bir tek küratörle çalışılmıştır. Bu bienal, Venedik Pavyon usulünden vazgeçerek, tek küratörün seçtiği sanatçı ve eserlerle yapılan ilk bienaldir. Bu deneyim, Türkiye’nin bir küratörle ilk kez tanışmasıdır.

Bienallerin sanat dünyasına getirdiği canlılık ve sürekli değişkenliği barındıran dinamizm, müzelerin sanat eserlerinin mezarlıkları diye anılmaya başlamalarına neden oldu. Müzeleri bu durumdan kurtarmaları için küratörlere başvuruldu. Küratörler müzeleri eserlerin duvarlarda asılı kaldığı sıkıcı yerlerden kurtarıp, yaşayan, izleyiciyi sanatsal etkinliklerle kendine çeken ve farklı atölyelerle sanata aktif olarak dahil eden yerler haline getirdiler. Küratörler adeta bir tasarımcı haline geldiler, büyük sanat olayları ve buna bağlı sanat aktiviteleri tasarlayan tasarımcı küratörler ortaya çıkmaya başladı.

Bugün dünyadaki birçok büyük müze veya galeri, Venedik, Documenta gibi büyük sanat bienallerinin küratörlüğünü de yapan küratörlerle çalışmaktadır. En son 58. Venedik Bienali'nin küratörü Ralph Rugoff, 2006 yılından beri Londra'daki Hayward Galeri'nin direktörlüğünü yapmaktadır. En son 16. İstanbul Bienali'nin Fransız küratörü Nicolas Bourriaud ise, Fransa'nın en büyük güncel sanat merkezlerinden Palais de Tokyo'nun kurucularından ve 29 Haziran 2019'da açılan birçok farklı alandan oluşan çağdaş sanat merkezi Montpellier Contemporain'in direktörüdür. Çeşitli bienallerin küratörlüğünü yapmak kuşkusuz bir küratörün kariyerine ivme kazandıran bir çalışma olmaktadır.

Bienallerde, hareket alanlarının müze ve galerilere göre daha geniş olması, küratörlerin yaratıcılıklarını da ortaya çıkarmalarını sağlar. Özgün tasarımlar, yaratıcı enstalasyonlar, izleyiciyi eserin bir parçası haline getiren çalışmalar sanatçıların başarısı olduğu kadar; o sanatçıyı bienale davet eden ve sanatçının çalışmasının bienalin temasına göre şekillenmesine yardımcı olan küratörün de yaratıcılığını gösteriyor. Bir bienal için ilk akla gelen soru, "Küratörü kim?" olmaktadır günümüzde. Hatta öyle ki, marka olmamış bienaller için küratörün kim olduğuna göre bienalin akıllarda konumlanması gerçekleşir. Venedik Bienali gibi artık coğrafi olarak ülke sınırlarını aşan ve dünyanın iki yılda bir gelip takip ettiği bir bienal olması, onu yöneten küratörün de aynı şekilde coğrafi sınırsızlaşma yaşaması anlamına gelir. Zaten çağdaş sanatın bugün coğrafi sınırsızlaşmasını sağlayan ilk olay 80'lerin sonunda başlayan dünya üzerindeki bienallerin sayılarındaki artıştır. Bienaller olmasaydı, ne çağdaş sanat bugünkü 'çağdaş' kelimesinin içini doldurabilecek durumda olurdu, ne de sanatın baş özneleri sanatçı ve küratörler bu kadar hızlı ve fazla etkileşim içinde olup beslenebilirlerdi.

Günümüzün uluslararası neoliberal ekonomisinden sadece sanatçılar değil, uluslararası çalışan küratörler de faydalanmaktadır. Uluslararası çalışan küratör, küreselleşme ile gelişen yeni ekonomiyi bir fırsatçı olarak kullanır bir anlamda. Dünyanın her zaman farklı yerlerinde, farklı politik, sosyal ve kültürel yapılar içinde toplumun anlayabileceği şekilde sanatı sergilemelidir. Her fırsatı kullanarak hem kendi için hem de sorumlu olduğu sanat organizasyonu için durumu kazan-kazan olarak gerçekleştirmelidir küratör. Her zaman farklı koşullarda ve yapılarda, yeni fikirlerle, sonuçta hep tartışmaya yol açan bir ürün oluşturur küratör; bu ürün de sergidir. Küresel dünyanın küresel sanat piyasasında seyahat eden bu küratörler, çok farklı yerliliklerde, farklı koşullarda çalışırlar ve süreli işler üretirler. Bu süreli işler de bienallerdir. Bienali organize eden İKSV gibi kurumlar, yeni fikirler ararlar. Küratör pazarında küratör bulmak için çalışırken, küratörlerin daha önceki çalışmalarına bakıp bir yenilik arayışı içinde seçim yaparlar. Pascal Gielen, [The Biennial] 'Bienal' adlı yazısında iyi

bir sanat işini ve küratörü şöyle tanımlar; iyi fikir yenilikçi olmasının yanı sıra özel de olmalıdır. Uygulanan fikir yerel sanatçının, ekonomik ve politik şartlar altında kendini sergilemesini sağlar. İyi bir küratör de, kendi fikrini esneklikle koşullara adapte ederek uygular (Gielen, 2009: 12). Bu fikirleri uygularken, ortaya koyulan temaya bağlı kalır ancak hiçbir kuruma bağlı kalmak zorunda değildir. Çünkü tanımına bakılırsa küratör başlı başına bir kurum gibidir; küratör bir bienal için eserleri, sanatçıları seçerken, bu seçimi sunacağı kamuya karşı, sorumluluk duygusu içinde yapar. Çünkü sorumlu olduğu yer toplumdur.

Bienaller, periyodik ve olay bazlı olmaları nedeniyle öncelleri olan sergilerden ayrılırlar. Bu nedenle küratörler bir sergi için kontrat bazlı çalışırlar ve aslında sanat kurumu, küratörlerle ortaya çıkmamış hayali bir iş için anlaşır. Biten bir iş olmadığı için tam sınırları ve şekli belli değildir, esnektir, post-fordist bir çalışma ortamını gerektirmektedir. Bu durum elbette bazen kurumların küratörlerden memnun kalmamasına, bazen de küratörlerin sanat kurumlarından memnun kalmamasına neden olmaktadır.

Bugün yükselişte olan bir iş alanı olarak küratörlük yapan sanat çalışanları, Küratöryal Çalışmalar eğitimi almış kişiler olarak, global konuları yerel izleyiciler için ortaya koyan sanatın, eleştirel pratikler olarak gösterilmesine yardımcı olurlar (Belting ve Buddensieg, 2013: 29). Bienallerde küratörlük sadece sanatçıları ve eserlerini seçmek, eserlerin nasıl sergileneceğine karar vermek değildir. Küratör, bugün sanat üretiminin artan kültürel çeşitliliği ile tıpkı bir etnograf gibi çalışır. Bir bakıma, uluslararası bir bienalde, küratörün yaptığı birbirinden farklı birçok kültürü, aynı mekana sokup aynı tema altında buluşturup ama aynı zamanda da birbirinden çok farklı yollarla sanatı sergileyip sanatın izleyiciye ulaşmasını sağlamaktadır. Bunun için de aynı bir etnograf gibi, farklı kültürlerle hakim olması, o kültürden gelen sanatçıyı anlayabilmesi gerekir.

Sanat piyasası küreselleştikçe küratör kavramını doğurmuştur. Bu piyasanın aktörleri artmış; şirketler, sanat piyasasının ekonomik açıdan önemini fark edip piyasanın içine müdahil olmuşlardır. Bu durum sanatçı, kurumlar ve özel şirketler yani sponsorlar arasında iletişimi kuracak bir aktörün varlığına ihtiyaç duyulmasına neden olmuştur. Bu kişi de küratördür. Ancak Carol Becker’ın bienalden bienale koşan küratör hakkındaki eleştirel analizine de yer vermek gerekir (Stallabrass, 2016: 47):

“Böylesine elit bir sanat, kültür, yazı, üretim ve sergi dünyasının her yanını dolaşan bazı kişiler, şimdi artık yalnızca sanat dünyasının taleplerini karşılıyorlar. Bir işin gerisinde sosyal dürtüler olsa bile, bu eleştirel çabaların gerçekte tek bir sonucu oluyor: O işin sanat

dünyasında ne ölçüde onaylanacağını, ne ölçüde onaylanmayacağını, ya da ne ölçüde sıra dışı bulunacağını belirlemek – yani, işin arkasında bıraktığı kâğıt yığınının kalitesi ve nihai satış başarısı.”

Uluslararası 4. İstanbul Bienali, yabancı bir küratörün gerçekleştirdiği ilk etkinliktir. Birinci, ikinci ve üçüncü bienaller Beral Madra ve Vasıf Kortun tarafından gerçekleştirilmiştir. Daha sonra yabancı küratörlerle çalışılmaya geçilmiş, onların seçtikleri temalardan oluşan bienaller oluşturulmaya başlanmıştır. İstanbul Bienali’nin yabancı bir küratörle çalışarak maruz kaldığı eleştirilerin benzerini, Kübalı Amerikalı sanatçı Coco Fusco 2000 yılında gerçekleşen Havana Bienali ile yapar. Yerel unsurlar içermesi ve yerel topluma da hitap etmesi gereken 2000 Havana Bienali’nin Amerikalı ve Avrupalı küratörler tarafından istila edildiğini anlatır; (Fusco, 2001: 156)

“Yerelden kopulmuyor algısı yaratmak için devlet kültür görevlileri ile birkaç Amerikalı kübanologun denetimleri altında atölyeler yapan küratör ve sanatçılar, kapalı kapılar ardından güvenlikler eşliğinde onlar için organize edilen özel partilere katılmışlar ve yabancı izleyicilerden oluşan bir kitleye video gösterimleri ve canlı performanslar sergilemişlerdir. Sonraki günlerde bienali ziyarete gelen izleyiciler, aktif olarak çalışan birkaç enstalasyon bulabilmişlerdir.”

Bu durumun, bütün dünyadaki bienallerin sadece bir tek küratör tarafından oluşturulmasından bir farkı yoktur. Bütün bienaller aynı küratörler tarafından oluşturulduğu takdirde, birbirinin aynı sanat olayları silsilesi yaşanacak ve bienallerin bütün dünyaya yayılmış olmalarının bir anlamı olmayacaktır. Bu durum bienallerde küratörlüğün içini boşaltmış olacaktır.

Almanya’nın en eski tarihli ve en önemli uluslararası çağdaş sanat sergisi olan Documenta11, Okwui Enwezor tarafından kürate edilmiştir. İlk defa Avrupalı bir küratörün önderliğinde gerçekleşmeyen Documenta11, bu uzun soluklu sanat etkinliğinin dönüm noktası olmuş ve çok başarılı bulunmuştur. Başarılı bulunmasının nedeni ise bir kesimin sergiyi çok Avrupalı bulmasıyken; diğer karışık görüşün artık Documenta’nın Avrupalı olmadığını vurgulamasıydı. Katılan 118 sanatçının yaklaşık yüzde 40’ı Avrupalı değildi (ZKM, 2013: 73). Okwui Enwezor’un dünyanın en meşhur küratörü olmasını sağlayan özelliklerinden biri de buydu. Bütün dünyadan, gerçekten Avrupalı olmayan, geri kalmış ülkelerin sanatçılarını bienallere getirmesiydi. Bir küratörün yıldızının parlaması diğer küratörlere göre onun fark yaratabilmesiyle gerçekleşir. Korkmadan, yeni şeylere cesaret eden küratörler sanat dünyasında kırılma noktalarına imza atarak iz bırakabilmektedir.

2005 yılında Viyana Bienali'ni Maria de Corral ile birlikte yönetmiş olan İspanyol küratör Rosa Martinez, uluslararası ilk küratörlüğünü 1996 yılında Rotterdam'da gerçekleşen ilk Manifesta'nın küratöryel ekibinde yer alarak yapmıştır. Martinez, bienalleri politik ve manevi bir etkinlik olarak tanımlar. Bienaller, içinde bulunulan anı dönüştürürler. Martinez de duyguları ve düşünceleri belli bir mekânda belli bir an içine dönüştürerek sanat etkinlikleri yaratmak istediğini söyler (Basualdo, 1999: 1).

Küratör Francesco Bonami, bienallerin kapısında yazılı olan küratör isimlerinin, o küratöryel pratiği yani sanat etkinliğinin pazarlamasını yapmaktansa; o bölgenin o küratöre bağlı olduğunu gösteren bir anlamı olması gerektiğini söyler. Küratörün görevi pazarlama değil, her serginin açık bir şekilde okunabilir olmasını ve sergi boyunca bunu sürdürebilmesini sağlamaktır (Griffin, 2003: 6). Ancak birçok Avrupalı küratör, bir şehrin yerini dünya sanat haritasında belli etmek için uluslararası bilinirliği olan yıldız bir küratöre ihtiyaç olduğunu iddia eder. Olaya sanatsal açıdan yaklaşp yeni girişimlerde bulunmaktansa, işin pazarlama alanı onlara göre daha önemlidir. Snob tavırları, hatta neredeyse açık bir şekilde kültürel kurum ve sanatçıları alaya almak, bu tarz küratörlerde gözlemlenebilmektedir (Kapur, 2013: 180).

Sanat dünyası yeni modern insana, bienaller yoluyla sürekli bir pusula gibi kültürel ve sosyal gerçeklikler sunmaktadır. Bu sunuş, sunum şekilleri ile de desteklenerek insan bilincinde bir etki yaratır. Bu etkinin yaratılması için o sunuşun başarılı bir şekilde gerçekleşmesini sağlayan kişi bienalin küratörüdür. Vasıf Kortun ve Charles Esche'nin 9. İstanbul Bienali yazısında belirttikleri gibi, sanatçılar, şehir, mimari ve izleyicinin etkileşime her geçtiği anı küratör şekillendirirken yani bu sunumun başarılı bir etkileşim olmasını sağlarken; bir yandan da alınabilecek tepkilerin ucunun açık bırakılması önemlidir. Küratörün bu noktada en önemli görevi, etkinin sunumunu şekillendirirken, tepkiye şekil vermemek, serbest bırakmaktır (Esche ve Kortun, 2005: 19).

Sunum kadar bir bienalin teması da çok önemlidir. Bienaller dikkatlice inşa edilmesi gereken koreografilerdir. Bir temaları, mantıklı bir görüşleri olmalıdır. Yoksa sıradan bir sanat sergisinden farkları kalmaz. Bienaller dünyada olup biten toplumsal olaylara duyarsız kalamazlar, kalmamalıdır. Sanat müzelerinin koleksiyonları içinde, kitlelerin sesi olamazlar. Ama bienaller, sanatın kitlelerin sesi olması için biçilmiş kaftanlardır. Bu nedenle de bienallerde küratörlük, müze küratörlüğüne göre daha çetrefilli ve zordur. Küratörün yarattığı sergiyle hem bir şeyler söylemesi, ancak bir yandan da sponsorları ve devletleri karşısına almaması gerekir. Brexit'in oylanmasından birkaç hafta sonra açılan 2016 Liverpool Bienali'nde, küratörler Sally Tallant ve yardımcı küratör Kitty Scott, tartışmalı bir şekilde

Trump'ın Amerika Birleşik Devletleri Başkanı seçilmesi ile, bienalin uluslararası sorunları konuşması gerektiğine karar vermişlerdir. Dünya devletlerinin bu kadar hareketli geçen politik zamanına kayıtsız kalınmamalı diye düşünmüştü muhtemelen küratörler ki; “Bakış açınıza göre dünya çöküyor, farkında mısınız?” (Sawa, 2018) diyerek bu durumun altını çizmişlerdi. 2018 yılındaki bienalde de bu görüşlerini devam ettirerek “Beautiful World, Where Are You?” (Güzel Dünya, Neredesin?) olarak bienalin temasını belirlemişler ve son yıllarda bütün bienallerin yapmaya çalıştığı ‘Avrupa Merkeziliği’ne son verdiklerini vurgulamışlardır. Küratörlerin özellikle son yıllarda başarmaya çalıştıkları, sanatçıları Avrupa’dan seçmektense, bugüne kadar çok fazla davet almayan ülkelere seçmektir. Bu seçim kimi zaman küratörlerin diğer küratörlere göre bir adım öne çıkmalarını da sağlayan bir durum olabilmektedir. Bu çabanın ne kadar süreceğini bilmemekle beraber, bu durumun dünya sanat piyasasını renklendirmiş olması tartışma götürmez bir gerçekliktir.

Türkiye’de küratör olarak anılan ilk kişiler, Vasıf Kortun ve Beral Madra’dır. 1985-1995 yılları arasında zaman zaman beraber çalışmışlardır ve küratörlüğü Türkiye’de profesyonel meslek olarak yapan ilk kişilerdir. Beral Madra, 56. Venedik Bienali’nin küratörlüğünü yapan yıldız Okwui Enwezor’u örnek göstererek, bir küratörün kişisel gücünün, politik görüşünün ve neo-kapitalizm karşısındaki duruşunun bienaller ve sanatçılar açısından çok önemli olduğunu ifade eder; (Ötkünç, 2016: 80)

“Okwui Enwezor, 56. Venedik Bienali’nde Marksizm’i öne koydu. Bienal metnini okuduğun zaman, ‘kapitalizmin sonu geldi’ diyor. Dünyadaki önemli ekonomistler yaşadığımız neo-kapitalist dönemin bütün göstergelerine baktıklarında, kapitalizmin sonunun geldiğini söylüyorlar. Okwui Enwezor da bu piyasadaki, yani sanat piyasasının neo-kapitalizmle olan sıcak ilişkisinin herkesi rahatsız ettiğini düşünerek Das Kapital’i genç kuşaklara hatırlatıyor, önceki kuşaklara bellek tazelemesi yapmaya çalışıyor. Aynı zamanda küresel entelektüel gelişmelere koşut bir kavramsal çerçeve oluşturuluyor.”

Elbette sanatçı seçimi küratörlerin en çok eleştiri aldıkları konudur. En imkansız nesneyi bile paraya dönüştürmenin hedeflendiği küresel sanat piyasasında, en çok eleştirilebilecek konu sanatçı seçimidir. Küratör bu seçimleri yaparken, aynı zamanda sanat dünyasının maddi getirisini düşünen kesimle mücadeleye giren, önceki veya sonraki herhangi bir iktidarla ilgisi olmayan (olmaması gereken), dünyada gerçekleşen bütün sanat olaylarını takip edip izleyen bir güç odağıdır. Bienal küratörlerinin en büyük avantajı, bienal sonunda o bienalin gerçekleştiği ülkenin sınırlarını terk edecek olmalarıdır. Çünkü yıllarca aynı yerde çalışanlar kurumları, bazı otoriteleri karşlarına almaktan çekinirler. Oysa bir bienal

küratörünün böyle bir çekincesi olmaz. Bu nedenle daha cesur, daha rahat davranabilir bienali kurgularken. Documenta'yı Kuzey Amerika ve Avrupa bienali olmaktan kurtaran Okwui Enwezor büyük bir değişim başlatmıştır. 1972 yılında % 96 oranında Kuzey Amerika ve Avrupalı sanatçılardan oluşan Documenta, 2002 yılında Documenta 11'de bu oran %60'a düşmüştür. 1982 yılına kadar Documenta'ya katılan sanatçıların %100'ü Kuzey Amerika veya Avrupa'da yaşıyordu. 2007 yılına gelindiğinde bu oran %61'e düşmüştü (Wu, 2013: 58).

3.2 Küratörlüğün Gelişiminde Küreselleşmenin Etkileri

Küreselleşme özellikle Avrupalı olmayan küratörlerin, kendilerini uluslararası alanda duyurabilmeleri, sanat çalışmalarında yer alabilmeleri için önemli bir araç olmuştur. Gelişen teknoloji, bu açıdan sanatçılar kadar küratörlerin de işlerini kolaylaştırmıştır. Örneğin Vasıf Kortun, 2011 yılında Venedik Bienali'nde Birleşik Arap Emirlikleri pavyonunun küratörlüğünü üstlenmiştir. Türk bir küratörün, Birleşik Arap Emirlikleri şeyhi tarafından davet alıp kendilerini temsil etmesi için çağırılması, küreselleşmenin bir sonucudur. Küreselleşme sayesinde küratörler kurumlara bağlı çalışmak zorunda olmaktan kurtulmuş, bağımsız çalışarak kendi iletişim ağlarını kurup davetler alarak hiçbir kurum ya da kuruluşa bağlı olmadan mesleklerine devam edebilmektedirler. Dünyanın küreselleşme sayesinde büyümesi, küratörlerin mesleki alanlarını da geliştirmiş ve onları çalıştıkları kurumlara kelepçeli olmaktan kurtarmıştır.

Sanat tarihçisi Hans Belting, "From World Art to Global Art: View On a New Panorama" (Dünya Sanatından Global Sanata: Yeni Panorama Üzerine Bir Görüş) başlıklı makalesinde, günümüzde sanat küratörlerinin sanat tarihinden ziyade küresel politik, sosyal ve ekonomik bilimler eğitimi aldığını belirtir. Bu durum ona göre sanatın politik ve kültürel içeriğinin estetiğe göre daha öne çıktığını gösterir (Belting, 2013: 184). Artık bienallerdeki çalışmalarda bir estetik aranmamaktadır. Çalışmanın politik ve kültürel açılardan ne dediği, ne anlatmak istediği, yeni bir şeyler söylemesi daha önemlidir. Bu nedenle de küratörlerin estetik sanat tarihi dersinin yanı sıra dünya ve toplumlarla ilgili diğer dersleri almaları, sergileri konumlandırıp kurgulamaları açısından önemlidir. Ulusal kültür, sadece kültürel kurumların oluşturduğu bir şey değildir. Aynı zamanda sembollerden ve temsillerden oluşan bir söylemdir ve bu hareketlerimizi, bakış açılarımızı etkiler. Küratörlerin, ulusal kültürleriyle sınırlı olan hareket ve bakış açılarından sıyrılmaları önemlidir. Bu nedenledir ki, küreselleşme ile küratörler dünya ve toplumlarla ilgili küresel bakış açlarına sahip olmaya başlamışlardır. Sırf kendi ulusal bakış açısı ile temsil etmeye çalışan küratörün, küresel dünya sanat pazarında başarılı olması zordur. Uluslararası düzeyde çalışan küratör, ulusal sınırları aşar, toplumları ve

dünyayı deneyimle birbirine bağlar. Dünyanın farklı yerlerinden birçok farklı sanatçı ile çalışan küratörlerin, geleceğin kültürünün nasıl olacağını araştırıp görebilme olanakları artar, algıları farklılaşır.

1984'te ilk Havana Bienali'nin organizatörlerinden biri olan Kübalı küratör Gerardo Mosquera, birçok Asya Pasifik ülkesinin, modernizmi atlayarak yerel kültür ve sosyalist realizmden direk çağdaş sanata geçtiklerini, bunun da internet sayesinde olduğunu belirtir (Mosquera, 2013: 234). Bu durum sanatçılar, küratörler ve sanatla ilgili herkes arasında kültürel tartışmalara neden olmuştur. İnternet sayesinde, kültürel ve sanat etkinliklerinden, iletişim ağlarından, küresel sanat buluşmalarından haberdar olan yerel sanatçı ve küratörler, küreselleşmiş sanat sahnesinden haberdar olup bu sahnede daha çok yer almaya başlamışlardır. Ayrıca bu küreselleşme, eskiden sanatın üretilmediği yerlere girip, çağdaş sanatın yerel nüanslarla üretilmesini sağlamıştır. İnternet sayesinde küresel sanat piyasasından haberdar olan sanatçı, sanatını hem kendi toplumsal kimliğini ortaya koyarak hem de zaman zaman yerel ve küresel sanat arenaları arasında gidip gelerek icra edebilmektedir. Bu durum küratör için de geçerlidir. Küreselleşme sayesinde küratörler de kendi yerelliklerini uluslararası sanat piyasası içinde harmanlayarak fark yaratabilmektedir. Artık sadece New York, Londra hattından ibaret değildir sanat. Bu hatta kalıp dünyayı dolaşıp kendini zenginleştirmeyen küratör, tekdüzeleşip sanat piyasasından elenmeye başlar. Küresel çağda yeni nesil küratör, gözü, kulağı ve beyni ile bütün dünyayı dolaşan, siyasi, ekonomik, politik her gelişmeden haberdar kişidir. Bir insan sadece kendi ülkesindeki bütün sanat olaylarını, toplumsal gelişmeleri takip edemiyorken, bir küratörün bunu tüm dünya için yapmasını düşünürsek ne kadar zor bir iş olduğunu anlayabiliriz. Küreselleşme küratörlük mesleğini geliştirip bir bakıma bilgiye ulaşım açısından kolaylaştırırken, küreselleşme ile büyüyen dünyanın keşfedilmek zorunda olması nedeniyle de zorlaştırmıştır.

2003 yılında sanat dergisi Artforum'un düzenlediği yuvarlak masa tartışmalarına davet ettiği Francisco Bonami (küratör), Catherine David (küratör), Okwui Enwezor (küratör), Hans-Ulrich Obrist (küratör), Martha Rosler (sanatçı), Yinka Shonibare (sanatçı) ve James Meyer (sanat eleştirmeni) küreselleşen dünyada küresel sergileri ve bu sergilerde küratörlerin, sanatçıların yaşadıkları olumsuzlukları ve gelişmeleri konuştular. Okwui Enwezor, küreselleşen dünyada yaratıcı küratöryal düşüncenin azaldığını ve çok fazla uyaranlar nedeniyle, hızlı akan sanat dünyasının temposu nedeniyle bir küratörün bir akademisyen kadar araştırma yapamıyor olmasını öne sürdü bu toplantıda. James Meyer ise, öyle düşünmediğini, aksine küreselleşme ile en çok seyahat edenin ve bu sayede en geniş kapsamlı ve çeşitlilikte

alışmaları gören, uygulamalardan haberdar olan kişinin küratör olduğunu; böylece ağdaş uygulamaları nasıl şekillendireceğimizi en iyi zmlileyebilenin de küratörler olduğunu söyler (Griffin, 2003: 16).

Küratör daha ziyade seçici ve yorumlayıcı organ olarak gözükse de, günümüzdeki rolü bunların çok ötesindedir; yapımıcı, eğitimci, sergi planlamacısı, yönetici, organizatör gibi görevler de artık küratör tanımının içinde var olmaktadır. Bugün küratörler, bienal katalogları için makaleler kaleme almakta, medya konuşmalarına katılmakta, sosyal medya için destekleyici çalışmalar içinde bulunmaktadırlar. Gelişen teknoloji küratörün de iş tanımını geliştirmiş ve değiştirmiştir. 21.yüzyılın küratörü, sanat bienalini gerçekleştirmenin yanı sıra, işin vitrininde de olan, kamu ve medya ile iletişim içinde olan kişi olmuştur.

Nicolas Bourriaud gibi bazı küratörler, dünyanın farklı yerlerinde bienalleri oluştururken; akademik alanda da eserler vermektedir. 16. İstanbul Bienali'nde olduğu gibi, İstanbul'daki bir niversitenin öğrencileri ile İstanbul küratörü olarak bir araya gelmiş ve fikir alışverişinde bulunarak eğitime destek vermiştir.

Küratörlük yıllar içinde daha spesifik bir alana dönerek, kendi bünyesinde komplike bir hal almıştır. Küreselleşme ile küratörlük, yeni eklenen denklemlerle, küresel dünyada sanatın en büyük aracısı haline gelmiştir. Küreselleşen sanat olayları, birçok farklı ekonomik ve kültürel duruma sahip olan izleyiciyi bir araya getirmektedir. Farklı katmanlı izleyici kitlesi, bugünün küratörü için farklı bir denklem oluşturmaktadır. Sanatçıların kültürel geçmişi ve bugün yaşadıkları ekonomik kültürel durum ise farklı bir denklem oluşturmaktadır küratör için. İzleyici ve sanatçının buluştuğu noktayı oluşturan küratör, bu iki denklemi birleştiren kişidir. Küratörlük yıllar geçtikçe yerinde asla durmayan, yeni boyutları kendine katan bir meslek olmuştur. İş tanımı eksilmemiş tam tersine hep artmıştır.

3.3 Küratörlüğün Sanat ve Sanatçı zerindeki Etkileri

Kendi işlerini yıllarca kendi iradeleri ve sanata bakış açıları altında istedikleri gibi sergileyen sanatçılar için sanat dünyasında birden ortaya çıkan küratörlerle çalışmak bir sorundu. Eskiden eserleri büyük bir sergi alanında, başka sanatçıların eserleri ile beraber sergilenirken; küratörün varlığı ile beraber sanatçının eserleri köklerinden koparılarak farklı auralar içinde, küratörün bakış açısıyla yarattığı kurgu dahilinde sunulmaya başlanmıştı. Bu durum sanatçılar için oldukça zorlayıcı bir süreç oldu.

20. Yüzyılda gerçekleşen müzenin dönüşümü sanatçı ve küratör ilişkisinin de dönüşümünü beraberinde getirmiştir. Eskiden sadece gezilip içinde bulunan eserlerin hayranlıkla izlendiğı yer olan müze, artık insanların iletişime geçtikleri, sanat hakkında yeni şeyler öğrendikleri, küratörlerin, sanatçıların beraber çalışıp yeni sergileme ve anlamları denedikleri yerler olmuştur. Yine bu dönemde sanat dünyasını etkileyen yeni bir küratör şekli ortaya çıkmıştır. Bu küratör, sadece koleksiyonları sergilemekten çok daha öteye giderek, farklı çalışmalar arasında bağlantı kurmuş, sanatsal ve tarihsel temalar üzerine çalışıp aynı konular üzerinde çalışan sanatçıları bir araya getirerek sergi açmaya başlamıştır. Bu yeni küratöryal durum, sanat alanındaki her noktayı değışime uğratmıştır.

Bienaller artık tümüyle küratöryel birer projedir. Küratörün yaratımı olarak görülmektedir bir bakıma. Geleneksel sergi, mekanı nötr olarak ele alıp bütün önemi sergilenen esere yükler. Dolayısıyla geleneksel sergideki eser ölümsüzdür, hep var olacaktır. Ancak küratöryel enstalasyonlar ise, küratörün ve sanatçıların ortak bir amaç için kullandıkları araçtır. Küratöryel proje sanat eserini araçsallaştırır. Enstalasyon sanatçının bir şeyler söylemek için kullandığı bir araçtır. Enstalasyon her türlü nesneyi içerebilir. Mekanın ses, ışık gibi özellikleri ile beraber seyircinin de etkileşimi ile bir bütün oluşturan enstalasyon sadece bienal süresince var olur. Geleneksel sergi gibi ebedi değıldir. Çünkü onun gibi tekil olamaz. Etrafındaki koşullarla beraber bir bütün olarak var olabilir. O koşullar ortadan kalktığında enstalasyon da ortadan kalkar.

Yazar Konstantin Akinsha, Rusya’da 1927-1932 yılları arasında Marksist küratörlerin yükselişte olduğunu ve eleştirmenlerin küratörlere dönüştüğünü belirtir, icatları ise ‘görsel enstalasyonlardır’. Değışen sanat dinamikleri için ayrıca doğıru bir şey ifade eder. Küratörler, müzelere yeni ağıdaş sanatı yerleştirmemişlerdir; müzeleri dönüştürerek yeni bir ağıdaş sanat forumu haline getirmeye çalışmışlardır tespitinde bulunur. 1970’li yıllardaki direnişlerden sonra pasifize edilen sanatçıların durumunun, küratörlerin ortaya çıkışı ile daha da vahimleştğini söyler sanatçı Daniel Burden. Sanatçıların küratörler tarafından kullanıldığını, sanat dünyasının diğıer aktörlerinin sanatçıları ve eserleri hakkında planlar yaptıklarını, farklı amaçlar güttüklerini düşünür (Buren, 2010: 214).

Sanatçı Yinka Shonibare, küratörlüğün sanatın kendisinden daha önemli bir hale geldiğini söyler. Uluslararası küratörlerin, sanata ve sanatçılara bu kadar hükmedebilmelerini sanatçı bir arkadaşı ve eleştirmen arasında geçen bir akşam yemeğı masasındaki sohbet kanalıyla anlatır. Eleştirmen, sanatçıya “Sen bir aktörsün, küratör ise yönetici” der. Arkadaşı ise şiddetle nasıl böyle bir şey söyleyebildiğini, kimsenin aktörü olmadığını, bir sanatçı

olduğunu söyler. Eleştirmen ise “Beğen ya da beğenme sadece bir aktörsün sanatta” der (Griffin, 2003: 7).

“Yeni bir küratör, önceki diktatörlüğün izlerini silen yeni bir diktatördür” (Groys, 2017: 20). Küratör Ralph Rugoff’un da Venedik Bienali’ne yaklaşımını anlatırken dediği gibi, küratörler bir önceki küratör ne yapmış onu inceleyip ondan farklı, çoğunlukla bir önceki ile çelişen bir proje gerçekleştirirler. Her küratöryal projenin aslında amacı budur. Küratörlerin kontrollerinde devam eden bir sanat dünyası var günümüzde. Sanatçıları davet eden onlar, sanatçıların işlerini bienal temasına göre seçen yine onlar, bienalin hangi salonunda nasıl konumlandırılması gerektiğini belirleyen onlar. “Sanatsal enstalasyon sanatçının genel olarak sanat kurumuna, özel olarak da küratöryal stratejilere bağımlılığını inceleyebileceğimiz bir mekan olarak görülebilir” (Groys, 2017: 78). Sanatçı sanki bir küratörün sergisini oluşturabilmesi için bir araç gibi gözüксе de, sanatçının da eserlerini uluslararası platformlarda sunabilmesi için kültür kurumları ile ilişkiye geçip bu organizasyonları yapacak birine ihtiyacı vardır. Kurumlar adına sanat ve sanatçıyı bienalde kontrol eden ve bütün bu oluşumu temsil eden kişidir küratör. Günümüzde tiyatro sanatçısı ile o tiyatro grubunun yöneticiliğini yapan kişi gibi. Küratör bir sanat yöneticisidir. Kurumlarla sanatçılar arasındaki dengeyi kuran, bütün sergi ile ilgili yapılandırmayı inşa eden, sergilediği bienal ile en ön plana çıkan, bienal beğenilmediği zaman ilk yerilen, beğenildiği zaman ilk alkışlanan kişidir küratör. Bir başka açıdan bakıldığında ise sanatçının hayatını kolaylaştıran kişidir. Küratör olmasa, sanatçı kendi sanatını icra etmenin dışında, sergilemeyle ve organizasyonlarla ilgili konularla da uğraşmak zorunda kalacaktı. Bir bienalin küratörsüz yapılmaya çalışıldığını düşünürsek; her sanatçının kafasından ayrı bir ses çıkacağını, tamamen bir kargaşa olup o bienalin gerçekleşemeyeceğini düşünmek çok da zor değildir. Demek ki bütün bu işleri düzenleyen birine ihtiyaç duyulmaktadır. Bütün dünyada bir avuç küratör, kültür endüstrisini yöneten sanat seçkinleridir. ‘Curationism’ kitabının yazarı David Balzer, küratörlüğün artık her yerde olduğunu söyler. Bazen vücut bulmuş şekilde bienallerde ortaya çıkar, bazense kültürel hayatımızı vücut bulmadan şekillendirir. Bu nedenle artık küratörlük sadece sanat dünyasına ait bir figür değil; aynı zamanda, Hans Ulrich Obrist gibi güçlü küratörlerin medya ve kültür alanını küratörlüğün de ötesine geçerek şekillendirmesidir (Madzosi, 2016: 16).

Bugün bazı küratörler o kadar güçlüdürler ki, medya ve kültür alanında da fikirleri alınan, söz sahibi olan, toplumları yönlendirip onlara şekil verme misyonuna sahiptirler. Hatta Art Review dergisi dünyaca ünlü küratör Obrist’i, New York, Londra, Roma, Hong Kong gibi metropollerdeki galerilerle olan ilişkisinde ‘super arabulucu’ [superdealer] olarak tanınan

milyoner Larry Gagosian ile karşılaştırır. Gagosian kadar zengin değildir Obrist ama sıra dışı bir küratör oluşu onu farklı ve etkileyici kılar. Aynı Gagosian gibi Obrist'in de bir ekosistemi vardır. 2008 yılında A Blouin Art Info “bir küratörün olabileceği rock yıldızı gibi” diyerek tanımlamıştır onu (Balzer, 2014: 19). Obrist gibi uluslararası çalışan ve aynı bir yıldız gibi dünya çapında etkinliklere, açılışlara katılan ‘über-küratörler’in yüzlerine sadece sanat dergilerinde değil, genel akım gazete ve dergilerde de denk gelebiliriz (George, 2015: 12).

Bu noktada dünyanın en ünlü küratörlerinden Hans Ulrich Obrist'ten bahsetmekte fayda var. 1968 yılında Zürih'te, sanatla herhangi bir ilgisi olmayan bir ailede dünyaya gelmiştir Obrist. Çocuk denecek yaşlarda her gün bir müzeye gitmeye yemin etmiştir. Kendinden önce gelen, dünyanın önemli küratörlerinden Harald Szeeman'ın gerçekleştirdiği grup programına kırk bir kere gidip programı izlemiş ve Szeeman'ın tarzını iyice özümsemiştir. On altı yaşına geldiğinde gerçekten de İsviçre'deki bütün müzeleri görmüş ve Avrupa'daki sanatçıların stüdyolarını ziyaret etmeye başlamıştır. Trenle Christian Boltanski gibi birçok sanat dünyasında adı geçen veya yeni parlamaya başlayan sanatçıların Paris, Londra gibi şehirlerde stüdyolarını ziyaret etmiş, sanatçılarla ilişkiler kurmuştur. Ancak yirmi üç yaşına geldiğinde, evinin mutfağında bir grup şov düzenler ve ilişkide olduğu sanatçıların çalışmalarını bu projede sergiler. Obrist bu zamana kadar sanatçı stüdyolarını dolaşmakla geçen zamanına ‘çıraklık’ dönemi der. Bütün Avrupa'yı bu amaçla dolaşmıştır (Balzer, 2014: 18). Kendi mutfağında düzenlediği sergi de ilk küratörlük denemesi olmuştur. Bugün hala Obrist, dünyanın her yerindedir. Çünkü bir küratörün, sanatçının gördüklerinden beslendiğine ve bu nedenle de çok görmesi gerektiğine inanmaktadır. Şu an Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi'nin direktörlüğünü yapan MOMA PS1'in eski direktörü Klaus Biesenbach'ın, onun için ‘fikir makinası’ demesi boşuna değildir. Obrist küratörlüğün her zaman sanatı takip etmesi gerektiğini düşünür; bu nedenle de “her şeyi sanatçılardan öğrendim” demiştir. Bu işe sanatçıların desteğini alarak ve sanatçılarla arkadaş olarak başlayan Obrist için Samuel Keller “bir sanatçının en iyi arkadaşıdır” demiştir (Balzer, 2014: 21).

Bunun nedeni de büyük ihtimalle Obrist'in, bir küratörün her zaman sanatçıyı takip etmesi gerektiğini düşünmesidir. Ters yönlü bir ilişki Obrist için mümkün olamaz. Çünkü işin kökünde sanat vardır. Sanat değiştiğinde küratörlük de değişir Obrist'e göre. Sanatı da değiştiren sanatçıdan başka biri olamaz. Sanatçı Tino Sehgal'in şu sözüne yer verir Obrist: Erken 19.yüzyılda sanatın nosyonu heykeller ve ressamlar tarafından oluşturuldu, 1960'larda ise sanatın amacı tam olarak belli olmuştu. 20.yüzyıl itibarıyla sanat kendi materyale dayanan kökeninden ayrılmış başka alanlara girişimler yapmıştır. Bu dönüşümle sergileri yapanların

rolleri de değişim göstermiştir (Obrist, 2014: 33). Sanatçılar var olanı sorgulamak, mevcut olanı gerektiğinde güzellik amacı gütmekten eğip bükme farklı bir boyut kazandırıp hiç düşünülmemişi düşünüp sergilemek ve farklı anlamları farklı dille anlatmak için vardır. Küratörler de bu rahat ve geniş alanı sanatçılara sağlamak zorunluluğundadır.

Hans Ulrich Obrist, küratör olarak en önemli görev tanımlarından birinin, ‘insanları bir araya getirmek’ olduğunu söyler. 1988-2017 yılları arasında Londra Tate’nin direktörlüğünü üstlenen, 2017’den bu yana ise İngiltere Sanat Konseyi Başkanlığı görevini sürdüren sanat tarihçisi ve küratör Sör Nicholas Andrew Serota da, Obrist ile aynı fikirdedir: (George, 2015: 10)

“Küratör bir serginin fark edilmesi için gereken bütün gerekenleri çekip çıkarmalıdır. Bunu yaparken de, sergi ekibi ile beraber çalışmalı, sanatçıların çalışmalarını geliştirebilmeleri için onlara ilham vermeli ve ne zaman, ne konuda bırakıp gitmesi gerektiğini bilmelidir.”

Üstün beceri gerektiren ve özel bir eğitim alanına sahip olan küratörler, günümüzde aynı zamanda eğitimci nosyonuna da sahiptir. 16. İstanbul Bienali küratörü Nicolas Bourriaud, sanat üzerine kitapları ve eğitim yanı olan bir küratördür. Sanattaki yeni trendleri doğrulayan ve onları tarihsel olarak konumlandıran kişi bugün küratörlerdir. Bu nedenledir ki küratörler genellikle sanat tarihçileri de olmaktadır. Bu nedenle sanat dünyasında bir filtre görevini de üstlenmektedir küratör. Sürekli dünyanın farklı yerlerini gezerek, farklı kültürlerle iletişim içinde olan küratör, mesleğini yapabilmek için ciddi bir bilgi birikimine, deneyime ve yeteneğe sahip olmalıdır. Bir sanatçıdan çok daha fazla seyahat ederek -Hans-Ulrich Obrist’in sanat dünyasında takma adının “Maratoncu Küratör” olduğunu düşünürsek-, çok daha fazla kültür ve sanatçı ile iletişime geçen, sanat piyasasındaki son gelişmelerden, sosyal ve politik gelişmelerden haberdar olan küratör belli bir noktaya kadar sanatçıyı yönlendirebilir. Bu bir bakıma sanatçı için olumludur da. Çalışma üzerinde beyin fırtınası, sanatçının eserini olumlu açıdan etkileyebilir. Ancak elbette bu etkilemenin dozu bir noktayı geçtiği takdirde sanatçının özgürlüğünü kısıtlamaya başlar.

Elbette sanatçılar, uluslararası sanat sahnesinde daha çok yer alabilmek için küratörlerle ilişkilerini iyi tutmaya çalışır. Bir bienal için bir sanatçının davet almasının küratörle bağlantılı olduğu çok açıktır. Sanatçılar, küratörler, galeriler ve sanat kurumları tarafından eserleri ile kuruma getirebildikleri para doğrultusunda tercih edilmektedir bugün. Genellikle bazı küratörlerin sanata etkisi, sanatı piyasaya kurban etme yönünde olabilmektedir. Bu durumda ise sanatçı, küratörlerin tercih edeceği işleri yaparak, piyasa sanatı yapmaya başlar.

Bu nedenlerle günümüzde bienaller, sanat çevresinde çalışmaların ve sanatçıların değerlendirildiği, sanatçıların değer kazanarak kariyerlerinde yükselebildikleri taşıyıcılar oldular. Bunun ışığında bile küreselleşen dünyada, global sanat piyasasında sanatın geldiği bu durumu tamamen küratörlere yıkmak çok doğru görünmez. Hala işleri ve isimleri para demek olmayan ama yaptıkları çalışmalarla sanat dünyasında kırılma noktaları yaratan birçok sanatçı da küratörlerin keşifleridir. Bazen bir sanatçı, bir küratörün daveti sayesinde uluslararası bienale katılarak, sanat dünyasına farklı bir boyut kazandırabilir. Böylece küratörler sanatçının da dünyada dolaşımını, başka kültürdeki sanatçılarla daha fazla etkileşime girebilmesini sağlamaktadır. Küratör, uluslararası akışı, yerel sanatsal ve kültürel pratikle ‘glokal’ (global-lokal) şeklinde harmanlamaktadır (Gielen, 2009: 17). Sanatçılar, sanat eleştirmenlerinden daha iyi yorumlar aldıkça, önemli sergilerden davet alıp eserleri bu sergilerde yer aldıkça ve ödüller kazandıkça, medyada daha çok yer almaya başlarlar ve bir marka haline gelirler.

Küratörlerle beraber sanatçının özgürlüğü ise en çok konuşulan konu olmaya başlamıştır. Küratörler, sanat kurumları ile aradaki köprü olarak sanatçının çalışabilmesi, üretebilmesi için yeterli ekonomiyi sağlamak zorundadır. Rahat bir mekânda, yeni çalışma için ekonomik gücü olan sanatçı, sanatıyla bütünleşerek üretebilir. Bir küratör sanatçıdan bir bienal teması için iş üretmesini istediğinde, sanatçıya ihtiyacı olan iş gücünü de vermek zorundadır. Birçok sanatçı bienallerde büyük enstalasyonlara imza atmaktadır. Bu enstalasyonu kurgulayan sanatçı, çalışmanın hayata geçirilmesinde, marangoz, boyacı gibi iş güçlerine ihtiyaç duyabilmektedir.

3.4 Küratörlük ve Sponsorluk Mekanizmasının İşleyiş Biçimleri

Günümüzde sponsorlar, sadece bienallerin değil bütün sanat organizasyonlarının demirbaşları, olmazsa olmazlarıdır. Bugün bir sanat etkinliğinin sponsorsuz hayata geçirilmesi neredeyse imkânsızdır. Büyük uluslararası şirketlerin büyük bir şevkle, hatta birbirleriyle yarışarak sponsor oldukları etkinliklerden biri ise kendi markalarının en iyi pazarlamasını ve konumlandırmasını yapabilme gücü olan uluslararası büyük ölçekteki sanat etkinlikleri, yani bienallerdir. Bienaller gibi sanat olaylarının takipçileri, izleyicileri sanat etkinlikleri nedeniyle seyahat edebilecek lükse sahip, toplumun büyük bir kesimine göre daha varlıklı, kendine ayırabilecek vakti ve parası olan aristokrat kesimdir genel olarak. Bu kitle de şirketlerin hedef kitlesidir. Bir şirketin her sene aynı sanat bienaline ana sponsor olması, şirket bilinirliğini, marka değerini artıran bir reklam şeklidir. O etkinlikten bahsedildiği anda akla sponsor gelir veya zaten şirket etkinliğe adını vermiştir. Viyana Filarmoni Orkestrası’nın dünyaca ünlü etkinliği olan Yeni Yıl Konseri’ne yıllardır saat markası olan Rolex’in sponsor olması buna çok

iyi bir örnektir. Konseri düşündüğünüz anda aklınızın bir köşesine ana sponsor Rolex gelir. Biletleri oldukça pahalı olan bu etkinliğe gelen kitle, Rolex markasının tam anlamıyla hedef kitlesidir. Aynı şey dünyanın takip ettiği Wimbledon veya Us Open tenis turnuvaları için de geçerlidir. Aklınıza bir şekilde Rolex gelir. Tenisçilerin arkasındaki saati gösteren o büyük saat Rolex'tir çünkü. Yıllarca aynı marka, kitleye bir güven ve marka bağımlılığı aşılar. Bu nedenle de bir markanın bir bienale yıllarca sponsor olması, şirketin avantajına olan bir durumdur. Hem uluslararası hem de ulusal açıdan, kültürel alanda sembolik bir söz sahipliği sağlar. Sponsor olan şirketler kendi değerlerini yükseltip kültürlü kesime hitap eden kaliteli marka pozisyonunda yer alırlar. Çünkü sanat artık bir metaya dönüşmüştür. Sanat adeta bir mıknaş gibi parayı çekmektedir dünya üzerinde. Sanat eserinin küresel liberal sisteme hizmet etmeye başladığı zamanı, 1962 yılında Louvre Müzesi'nin koleksiyonunda bulunan dünyaca meşhur Mona Lisa tablosunun New York'a gelmesi, burada sergilenmesi ve onu görmek için önünde uzun kuyrukların oluştuğu tarihi gösterebiliriz (Yüksel, 2012: 162).

Bir bienal yönetimi sponsorlara kendi karar vermemektedir. Küratör seçiminde büyük etkisi olan şirket başkanları, şirketlerin iletişim departmanları, yöneticileri ve bienal organizasyonunu yapan kültür kurumu yöneticileri tarafından sponsorlar bulunup onaylanır. Ana sponsorları bulunan bienalin, aynı zamanda küçük sponsorları ve bireysel destekçileri olur. Sanatçıların ulaşımını, bienalin gerçekleştiği ülkenin havayolu ücretsiz karşılayıp bienale sponsor olabilir. Türkiye'den örnek vermek gerekirse, Türk Hava Yolları sanatçıların ve küratörün ulaşımını karşılayarak bienal sponsorlarından biri olmuştur. Bir otel konaklamayı, özel bir şirket şehir içi ulaşımını karşılayarak sponsor olabilir. Bu tarz sponsorluklar bienalin bütçesine para vermeden, hizmet vererek destek olur. Bazı bireyler ise bienal kurumuna yıllık belli miktar para vererek ve uzun yıllar birçok açıdan destekçisi olarak, bienal patronu olabilir. Patron, bir sanat kurumunun veya organizasyonunun elçisi anlamında kullanılmaktadır. Bu kişilerin isimleri de, bienalin sponsorlar sayfasında yer alır.

13. İstanbul Bienali küratörü Fulya Erdem bienal yazısında dünyadaki bienal sponsorlukları ile ilgili şöyle yazar; (Erdemci, 2013: https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/13B_FULYA-ERDEMCI.pdf)

“Neo-liberal fonlama politikalarıyla birlikte sanat kurumları küresel düzeyde özel fonlara ve ticari desteğe daha fazla bağımlı hale geldi ve bu yüzden ‘kirli’ parayı aklamakla olduğu kadar neo-liberal kültürün ve mekanizmalarının yaygınlaştırılmasında can alıcı bir rol oynamakla eleştirildi, protesto ve boykot edildi. Örneğin bir grup aktivist fon kaynakları nedeniyle 13. İstanbul Bienali’ni Ocak 2013’teki ilk basın toplantısından itibaren protesto ederken,

19. Sidney Bienali katılımcı sanatçılar tarafından aynı nedenle açılış gününden kısa süre önce boykot edildi ve Bienal de protestolara başkanın istifasıyla karşılık verdi.”

Eğitimli ve kültürlü kesime hitap eden bienal gibi etkinliklerin sponsorluklarında hassas bir nokta vardır. Fulya Erdem’in bahsettiği gibi, sponsor seçimi doğru yapılmadığı takdirde bu durum algıları yüksek, eğitimli kesimi ayağa kaldırıp boykotlara neden olarak uluslararası bir sanat etkinliğini karmaşa içine sokabilir. Bu nedenle sponsor seçimi çok ince bir noktadır. Sadece şirketin vereceği maddi desteğin boyutu değil, aynı zamanda o şirketin sektörde aktif olduğu, geçmişte protestolara neden olup olmadığı, vereceği maddi desteğin nereden geldiği, dünyada gerçekleşen yüz kızartıcı bir olaya karışmamış olması gibi kriterler, sponsor olarak seçilecek şirkette dikkat edilmesi gereken noktalardır.

Türkiye’de sanat olaylarına sponsor olarak ve müzeler açarak, sanat denilince aklı gelen Türkiye’nin önde gelen ailelerinden Koç Ailesi’nin sahibi olduğu Koç Holding, İstanbul Bienali’nin 2007 yılından başlayarak 2026 yılına kadar 20 yıl boyunca sponsorluğunu üstlenmiştir. Sanatın prestiji Koç markası ile özdeşleşmektedir insanların aklında. Koç markası reklam yapmaktansa, sanata destek olarak haber olmakta ve uzun süreli, etkili reklamı bu şekilde sağlamaktadır. İstanbul Bienali’nde devletin maddi katkısı %4-5 civarındadır (Örer, 2019). Bütçenin diğer kısmı şirketler ve bireylerin katkısı ile sağlanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, bienal bir vakfa ait gibi gözükse de, aslında sanat devletin elinden çıkmış özel sermaye eline geçmiş durumdadır. İstanbul Bienali de özel sermaye ile hayata geçebilen bir sanat organizasyonu olmuştur. Bu şirket ve bireylerin, sanat olaylarına sponsor olmaları sadece kültüre katkı sağlamak amaçlı değildir. Bugün birçok sanat organizasyonunun arkasında ciddi bir sermaye akışı vardır ve bu sermaye akışı da kapitalizmin sanatla buluşmasıdır. Bu sermaye, neyin toplumla buluşup neyin buluşmayacağını şekillendiren kesimden gelir. Çünkü sponsor olmadıkları sanat olayı gerçekleşemezken, sponsor olunan sanat hayata geçip izleyiciye ulaşabilmektedir. Bu nedenle sponsorlar bir nevi seçici jüri gibi davranıp kentin kültürel üretim ve tüketimini şekillendirirler.

Sharjah’da bölgedeki bütün sanat müzelerinin ve sanat organizasyonlarının şeyhin himayesi altında olup tamamıyla ekonomik açıdan şeyh tarafından desteklenmesi, sanatın kamusal gücünü yitirmesine neden olur. Sanat kamusal söylemde etkisini yitirerek, şeyhe bağımlı hale gelir ve sanatın başlıca görevi olan toplumsal, politik, ekonomik olayları eserlerle ortaya koyma gücünü kaybeder. Şeyhin himayesindeki sanat, izleyicinin güvenini zayıflatır. Elbette bu durum sanatçıyı kısıtladığı gibi küratörü de kısıtlar. Küratör eser seçiminde artık özgür değildir. Şeyhin onayından geçmeyen eserin bienalde yer alması imkânsızdır.

Sanat, toplumların yaşadığı acılara, sömürülere, savaşlara karşı duyarlı olan yapısıyla, zaman değişse de gerçekleri göstermesiyle; bugün ise küresel kapitalizmin egemenliğinde sponsorluk ilişkileri ile kendi içinde çelişmektedir. Bir yandan pazarlara girip finansallaşan sanat, aynı zamanda toplumların yaşadığı açlık, ızdırap, göç gibi toplumsal sorunları haykırmaktadır. Bu karışık dengeyi kurmak zorunda olan kişi ise genellikle küratördür. Bienal için gereken parayı bulmak bienal organizasyon kurumunun görevidir. Bazı sanat organizasyonlarında sponsor bulmak küratörün görevi de olabilmektedir. Ancak küratör maddi desteğin nereden geldiğine karışan veya bunu bulan kişi olmamalıdır. O sanatçı ve sanat tarafında kalan, bu tarafla organizasyon arasında köprü kuran kişi olmalıdır. Ancak Marakeş gibi dünyadaki küçük bienallerde, küratör bienalin her şeyi olabilmektedir; organizasyonu da o yapar, sponsorları da o ayarlar, sanatçıları da o seçer. Çinli küratör Gao Peng ise küratörlerin bugün hükümetlerle, sponsorlarla ve patronlarla iletişimde olmaları gerektiğini belirtir. Hans Ulrich Obrist de onu destekleyerek, 90'ların ikinci yarısından itibaren sponsor bulma konusunun küratörlerin görevleri arasında olduğunu ifade etmiştir (George, 2015: 100).

Oysa sponsor bulmak ve iyi bir sponsorla ilişkiyi yıllar boyunca devam ettirmek kolay bir iş değildir. Sanat kurumlarının sırf pazarlama ve sponsorluklarla ilgilenen birimleri bulunmaktadır. Çünkü sponsor bulan, sponsor olmak isteyen şirketlerle görüşen birimler sadece sanat dünyası ile ilgili derin bilgiye sahip olmakla kalmayıp iş dünyasını da çok iyi bilen kişilerden oluşmalıdır. Organize ettikleri sanat etkinliklerinin ihtiyaçları doğrultusunda, sponsorları da belli sınırlar ve kurallar içinde tatmin ederek sponsorluk çalışmasında bulunmalıdırlar. Küratör de, bu ekiple yakın dirsek teması içinde olmalıdır. Çünkü sanat eserlerinden, sergileniş şekillerinden küratör sorumludur ve sergi ile ilgili olan her türlü gelişme küratörü de ilgilendirmektedir.

Sponsor olan şirketler veya bireyler, verdikleri maddi desteğe göre bazı ayrıcalıklara sahip olmaktadır. Genellikle kurumlar bu sponsorlukları derecelendirmekte ve yüksek miktarlarda etkinliğe sponsor olanlar bienalin açılış gecesi yemeğine davet edilebilmekte, sanatçı ve küratörle özel görüşmeler yapabilmekte, bienal süresinde şirketin özel olarak düzenlediği bir etkinliğe ev sahibi olabilmektedir. Hatta öyle ki duruma göre şirket ismi yan etkinliklerden birine adını bile verebilmektedir. Bu nedenle sponsorluk sistemi sergiyi bire bir etkileyebilmektedir. Sponsorluk ekibinin aldığı kararlardan ve yapmaya karar verdiği organizasyonlardan da küratörün haberinin olması, gerektiği takdirde müdahalede bulunması önemlidir.

Sanatın görevi bizi rahat konforlu yaşamlarımızdan koparıp bize yeni dünyayı göstermektir. Bunu yapan bir sanat için sponsorlarla iyi ilişkiler içinde olmak kolay bir durum değildir. Kapitalist sanat pazarının araya girmesi, sanatla kültürü, sanat ve ekonomi arasında bir ilişki kurmak zorunda bırakmaktadır. Çünkü dünya devi şirketler, sadece büyük sanat bienallerine sponsor olmakla kalmamakta, onun devamı olan sanat pazarına ve pazarın sanat ve kültür alanını kontrol edişine de hükmedebilmektedirler. Hatta bazen daha ileri giderek, küratör seçimi, sanatçı seçimi, bienalin mekanları gibi konulara bile karışan sponsorlar olabilmektedir. Bu noktada sanatın özgürlüğü tartışılmalıdır. Çünkü bu noktaya gelindiği takdirde, sanatın kendini ve toplumu ifade edemeyecek duruma gelmiş olması söz konusudur. Bu kadar sanata müdahale eden şirketlerin yöneticileri, sahipleri, çağdaş sanatın kültürel ve politik olarak sahibi olmuş olurlar.

Batı Avrupa, sanatı kolonileştirmiştir. Bunu büyük sanat fuarları ve bienallerine sahip olan Avrupa ve Amerika'ya baktığımızda çok rahat bir şekilde anlayabilmekteyiz. Sanatın boyutunu küresel kapitalist sanat pazarı ile değiştiren Avrupa, dolayısıyla içeriğini de değiştirmiştir. Artık çağdaş sanat dünyası sadece değişim geçirip üretmemektedir. Aynı zamanda sınırları çizilmiş, kodlanmış ve politik amaçları belli bir kamusal alanın betimlenmesi ile de uğraşmaktadır. Filozof ve sanatçı Marina Gržinić, şu soruyu sorar; “bu kodlamalara karşı direnme alanlarımız var mıdır?” Küresel kapitalizm sanata her geçen gün daha çok müdahil olmakta ve sanatın nasıl işleyeceğine karışmaktadır (Gržinić, 2013: 394).

3.5 Farklı Uluslararası Bienallerden Küratörlük Uygulama Örnekleri

Dünyadaki uluslararası bienallere katılarak, dünya sanat tarihine damgasını vurmuş çok yaratıcı ve çarpıcı enstalasyonlar bulunmaktadır. Bu bölümde bu enstalasyonların birkaçı örneklendirilecektir.

Her bienal küratörü kendinden önceki küratörlerin yaptıklarından daha farklı bir şey yapmak istemektedir. 57. Venedik Bienali küratörü Christine Macel, ana sergiyi de aynı ülke pavyonları gibi, sembolik dokuz pavyona bölmüştü. Her pavyonun bir tezi vardı. Giardini’de bu pavyonlardan iki tanesi bulunuyordu; ‘Sanatçı ve Kitapların Pavyonu’ ve ‘Haz ve Korkular Pavyonu’. Küratör böyle bir uygulamaya gitmesinin amacını, politika, kimlik, popülizm gibi uluslararası klişeleşmiş konulardan kaçınmak için seçtiğini belirtmişti.

Yedinci İstanbul Bienali’nde Alberto Garutti’nin Sokak Lambaları projesi, İstanbul Bienali tarihinin ilgi çekici çalışmalarından biridir. Garutti, Fatih Sultan Mehmet Köprüsünün

iki tarafına yerleştirilen on iki lambayı Zeynep Kamil Hastanesi'nin doğum kliniğindeki bir düğmeye bağlar ve her bebek doğdukça, bebeğin babası bu düğmeye basarak köprünün yanındaki ışıkların yanmasını sağlar. Böylece köprüden geçenler birer bienal katılımcısına dönüşmüş olur (Yardımcı, 2014: 52). Yine aynı bienalden bir başka örnek ise, bienalden haberi olmayan, ailesi için inşa ettiği gecekonduda yaşayan Mustafa Tetik'in iki günde Antrepo girişine inşa ettiği gecekondudur. Bienal sanatçılarından birinin evine temizliğe gelen kişi aracılığı ile bienale böyle farklı bir şekilde dâhil olan Tetik, hayatında ilk defa polis korkusu olmadan, esas amacının dışında bir gecekondu inşa etmiştir ve bundan çok zevk aldığını dile getirmiştir (Yardımcı, 2014: 149). Bu çalışma, hayatında bienal ile hiçbir ilişkisi olmayan gecekondu ustasını, İstanbul'un gecekondu mahallesinden alıp bir sanat merkezine koymuş ve onu sanatın bir öznesi yapmıştır. Bienalin o yılki teması 'Egokaç- Gelecek Oluşum için Egodan Kaçış' ile örtüşen bir çalışma olup yerelin başarılı bir yansımasını gerçekleştirmiştir. İstanbul'un gecekondu mahalleleri, çarpık yerleşim bölgelerinin bir parçası olarak sanatın da bir parçası olmuştur. Artık o yıkılması gereken bir gecekondu, içindekiler de tehlikeli olarak görülen mahallenin sakinleri değildir. Artık gecekondu mahallesi ile diğer şehir arasında bir ego savaşı kalmamıştır.

14. İstanbul Bienali'nde küratör Carolyn Christov-Bakargiev, bienalin teması Tuzlu Su ile örtüşen küratöryal bir projeye imza atarak İstanbul'un coğrafi yapısını avantaja çevirerek su üzerinde kurulan geçici yerleşim alanlarını da kullandı. İstanbul Boğazı'nda yüzen bir balıkçı teknesi, Büyükkada'da Kaptan Paşa Deniz Otobüsü, Sivriada ve hayali mekân Riva kumsalı temaya anlam katan mekânlardı ve oldukça etkileyici bir proje olmuştu. 7 kıtadan 87 sanatçının katıldığı 1500 üzerinde eserin sergilendiği bienalde, Büyükkada'da Troçki'nin 1929-1933 yılları arasında sürgündeyken yaşadığı düşünülen evinin sahilinde, sanatçı Aran Villar Rojas'ın, suyun üzerinde yüzen hayvan heykelleri bienalin en iddialı küratöryal projesiydi. Sanatçının Kartal'da bir atölyede yaptığı bu dev heykeller, daha sonrasında büyük teknelerle adaya taşındı. Polyester hayvan heykellerinin üzerinde bulunan hayali atıklar ise ölmüş bitki ve hayvan kalıntılarından yapıldı. Burada küratör, doğa korunmazsa, doğa ve hayvanların nesillerinin Troçki'nin harabe haline gelmiş evi gibi yok olacağına dikkat çekmek istemişti.

Kaptan Paşa Deniz Otobüsü ise iskelede bağlı olarak bir bienal mekanı haline getirilmişti. Sanatçı Marcos Lutyens, feribotun içinde merkezinde bir tekne iskeletini sergileyerek ve ışık kullanarak sıradışı bir proje yaratmıştı. Aynı feribot içinde, arka güvertede denizin kirliliğine, insanların dünyanın ekosistemine verdiği zararlara dikkat çekmek isteyen

sanatçı Pınar Yolaş, Marmara Denizi'nin suyunu pompalayarak, bunu kurduğu bir sistemle görünür kılmıştı.

2019 Venedik Bienali'nde çalışmasıyla bienalin öne çıkan işlerinden olan Ed Atkins, 2015 yılındaki İstanbul Bienali'ne katılan bir başka sanatçıydı. Yaptığı video enstalasyonları ile öne çıkan sanatçının, *Hıslayan* adlı videosu kendi küçük odasında sıkışıp kalmış ve sonra da yer yarılıp içine giren bir adamın videosu idi. Bir zamanlar pansiyon olarak kullanılan Rizzo Palas'ın kırık dökük haliyle çok iyi bir ilişki kuran video, yok oluşa dikkat çekiyordu.

Tarih bilinci, küratör Yuko Hasegawa'ya göre, 15. İstanbul Bienali'nde yer alan projelerin önemli bir parçasını oluşturuyordu. Hasegawa, Sanatçı Fred Wilson'ın Afro Kısmet başlıklı, ayrıntılı ve çok disiplinli, 2004 yılında Venedik Bienali'nde oldukça ses getiren Amerika Pavyonu projesinde araştırdığı temaları devam ettirmesini ve bunu 15. İstanbul Bienali'nde sergilemesini istemişti. Çünkü projenin Osmanlı İmparatorluğu ile de bağlantısı vardı. Afrikalıların Venedik İmparatorluğu'ndaki kültürel varlıkları ile Osmanlı İmparatorluğu'ndaki tarihleriyle bağlantılı ve paralellik içindeydi. (2017, 15. İstanbul Bienali kitabı 36-37)

2008 yılında gerçekleşen 6. Taipei Bienalinde Malezyalı sanatçı Wong Hoy Cheung, Malezyalı ve Filipinli hizmetçileri sömürülen dişi ikonlar olarak betimlerken, Batı'nın sömürgeci barbarlığının üzerinde duruyordu. Hizmetlerinin karşılığında ABD doları para alsalar dahi onları bir nevi köleleştirilmiş ve sömürülen kişiler olarak görüyordu sanatçı ve Malezya'da Hizmetçi adlı projesi için bir dizi fotoğraf üreterek bunları metro istasyonunda dijital ekranlarda sergiledi (Hicks, 2015: 105).

10. Sharjah Bienali ise küratörü Jack Persekian'ın görevinden alınması ve onu görevinden aldırarak enstalasyon ile öne çıkmıştı. Bienaldeki Azerbaycanlı sanatçı Mustapha Benfodil'in enstalasyonu, kültürel ve hukuki olarak tehlikeli olduğu düşünüldüğü için Şeyh tarafından kaldırılması emredildi. Bir caminin arkasındaki avluda başsız 23 futbolcu cansız mankeninden oluşan enstalasyonun diğer parçalarını da avlunun duvarlarına ve cansız mankenlerin formalarına yazılmış Arapça ve İngilizce grafiti, hükümet ve polis karşıtı, seks içerikli yazılar oluşturuyordu. Kaldırılması emredildiği halde bir süre daha ziyaret edilen proje yüzünden küratörlük görevinden çıkarılan Persekian, Jerusalem'e dönünce projeleri tek tek incelemeyi, oysa incelemesi gerektiğini hatanın kendisinde olduğunu dile getirmişti. Birçok proje olduğu için, zaman bulamadığını öne süren küratör, insanların projeyi beğenmediklerini, bunu kendisinin üstüne attıklarını ve protesto ettiklerini söylemişti (Miller, 2011).

Venedik Bienali'nin 45.edisyonunda bienalin bir parçası olan *Aperto 93* sergisinde Rirkrit Tiravanija'nın gerçekleştirdiği eser, 90'larda sanatın seyirciye sağladığı katılımcı olma halini, performans içerme durumunu gösteren önemli bir enstalasyondur. Enstalasyonun akıllarda en iyi şekilde canlanabilmesi için Nicolas Bourriaud'dan direk aktarmakta fayda görüyorum; (Bourriaud, 2018a: 39)

“Madeni bir gondol, yanan bir gaz ocağını kuşatmış; ocağın üzerinde kaynamakta olan koca bir kap su var. Gondolun çevresinde, belli bir kompozisyona uyulmaksızın, rastgele serpiştirilmiş kamp malzemeleri bulunuyor. Çoğu ağzı açık olarak duvarın dibine dizilmiş karton kutulara Çin malı hazır çorbalar konulmuş; ziyaretçi, kullanımına sunulmuş kaynar suyu ekleyip, istediği gibi tüketebiliyor bunları.”

90'larda teknolojinin bu kadar gelişmediği dönemlerde, sanatçının izleyiciyi projenin içine çorba yapımı ile katması, sanatsal pratikte artık seyircinin katılımının vazgeçilmez hale geldiğini göstermektedir. Sonrasında dijital sanatla bu katılım tartışılmayacak bir boyuta gelir.

2017 Venedik Bienali'nde Altın Ayı Ödülünü kazanan ülke ise Almanya idi. 2019'da ödülü kazanan Litvanya gibi, Almanya da ilginç bir performans sergiliyordu. Altı dansçıdan oluşan ekip, camdan belli bir yükseltide oluşturulan zeminin altında, duvarlarda, bahçede, mekânın her yerinde bedenlerini ve birbirlerini zorlayarak bir gösteri yapıp şarkı söylüyorlardı. İzleyiciler cam zeminin üzerinde onların üzerinde geziniyordu. Almanya Pavyonu, uluslararası basında “Almanya Venedik Bienali'ni teslim aldı” olarak yer bulmuştu. Küratörlüğünü Anne Imhof'un yaptığı performans 3 saat boyunca izlenebiliyordu.

1937 Buenos Aires doğumlu sanatçı Nicolas Garcia Uriburu, 19 Haziran 1968 tarihinde Venedik'in ortasından geçen kanalın sularını Fluorescein denilen florasan bir boya ile yeşile boyadı. 34. Venedik Bienali'nin resmi programına dahil olmayan ama Bienal organizasyonlarından biri olan bu etkinlik, doğa ve medeniyetleşmenin ilişkisine dikkati çekerken insanları ekolojik sistem konusunda bilinçlendirmeyi hedefliyordu. NASA tarafından bilimsel amaçlar için üretilen bu boya organik ve doğaya zararsız olmasıyla biliniyordu. Sulardaki yeşil boya gelgitlerle yavaş yavaş Venedik kanalının sularından çekilmişti. (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/754675>) 2017 yılında gerçekleşen 57. Venedik Bienali'nde de ziyaretçiler bu olayın o tarihteki arşiv görüntülerinden sanatçının boyayı nasıl kanala boşalttığını izleyebildiler.

3.6 Küratörlük Konusundaki Sanatçı Yaklaşımları

Küratörlük ve sanatçı olmak arasında, üreten ve sergileyen gibi çok büyük bir fark olsa da, iki meslek de i  içe geçmiştir günümüzde. Sanatı yaratan sanatçı, sergileyen küratör olmuşsa da, küratör de belli anlamlarda sanatı yaratan kişiye d n şm ştir. Sergileme de bir bakıma sanatın yaratımıdır. Tezin  nceki bölümlerinde, sergilemeye ek olarak, küratörün başka birçok görevinden söz edilmiştir. Ancak Salon sergileri zamanında küratör kavramı var olmadığı gibi böyle bir iş koluna ihtiyaç da duyulmuyordu. Bu nedenle sanatçılar küratörlük de yapıyorlardı bir bakıma. Manet, Salon sergilerinde olduğu gibi, eserlerin bütün duvarı tavandan yere kadar kaplamaması gerektiğine inanıyordu. Manet’ye göre tablolar bir veya iki sıra olarak ve aralarında boşluk bırakılarak asılmalıydı ki; izleyici bir tabloya rahatlıkla konsantre olabilsin. Böylece o dönemin sanatçıları, kendi tablolarının nasıl asılmaları gerektiğine karar verip sanatçı-küratör olmuşlardır.

Bir başka örnek de, 2003 yılında gerçekleşen Venedik Bienali küratörü Francesco Bonami, bienale yardımcı küratörler olarak Meksikalı sanatçı Gabriel Orozco’yu ve Taylandlı sanatçı Rirkrit Tiravanija’yı davet etmiştir. Küratör Hans-Ulrich Obrist de bunun önemine dikkat çeker. Yirminci yüzyıla baktığımızda Dada, Sürrealizm ve birçok bağımsız grubun sergilerinin küratörlüğünün sanatçılar tarafından gerçekleştirildiğini görebiliyoruz. Hatta 19.yüzyılda Courbet “Realizm” sergisinin küratörlüğünü üstlenmiştir. Sanatçılar işlerinin sergilenme alanlarından ve modellerinden memnun olmadıkları için, yeni sergileme konseptleri oluşturarak kendi sergilerinin küratörlüğünü yapmışlardır (Griffin, 2003: 6). Örneğin Marcel Duchamp’ın 1938 yılında Paris’te gerçekleştirdiği Sürrealizm sergisi, Duchamp’ın hem sanatçı hem de küratör olarak varlığını ortaya koyduğu bir sanat olayı olmuştur. Bin iki yüz çuval kömürü tavandan sarkıtmış, ortamı karartmıştır. Hem enstalasyonu yaratmış hem de enstalasyonun nasıl sergilenmesi gerektiğine karar verip uygulamıştır. 1924 yılında da küratörlüğünü yaptđı başka bir sergide, alanı örümcek ağı gibi liflerle kaplamıştır (Obrist, 2014: 29).

Sergiler, yıllarca sanatçılar tarafından oluşturulmuştur. Dünyanın küreselleşmesi, sanat kurumlarının oluşması, sanatçılarla kurumların arasında iletişimi sağlayacak birinin varlığına ihtiyaç duyulmuştur. Çünkü dünya üzerinde artan sanat hareketi, sanatçının hem sanatını icra edip hem de sergiden sergiye koşturup başvuru yapmasını imkânsız hale getirmiştir. Onun sanatını beğenip dünyadaki sergilere davet edecek bir küratör gerekmiştir. Küratörlerin sanatçılara ihtiya ı vardı; sanatçıların da küratörlere. Kimsenin birbirinin patronu olmaması gereken bu ilişkide, küratör bienalin yöneticisi pozisyonundadır. Bienali yöneten

küratör, hangi sanatçının eserinin nerede olacağına, nasıl sergileneceğine dair görüşlerini bildirirken, sanatçı - küratör ilişkisinde çatlamlar olmasına neden olabilmektedir.

Günümüz koşullarında gelişen bu ilişkide, sanatçının sanat dünyasında ön plana çıkabilmek, bienallerden davet alabilmek için küratöre; küratörün ise yönettiği bienali başarılı kılabilmek için güçlü sanatçılara ihtiyacı vardır.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SANAT BİENALLERİNDE KÜRATÖRLÜK: İSTANBUL VE VENEDİK BİENALLERİ KONUSUNDA YAPILAN DERİNLEMESİNE GÖRÜŞMELER

4.1 ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu doktora çalışmasında araştırma yöntemi olarak derinlemesine görüşme yöntemi kullanılmıştır. Araştırma kapsamında Venedik’e gidilerek, Venedik Bienali ziyaret edilmiş ve Venedik Bienalleri direktörü Andrea Del Mercato ile görüşme gerçekleştirilmiştir. Venedik’de bulunulan dönem içerisinde 2019 Sanat Bienali küratörü Ralph Rugoff’un şehirde olmaması nedeniyle kendisi ile görüşülememiştir; bu nedenle internet üzerinden görüntülü görüşme gerçekleştirilmiştir. İstanbul’da ise; İstanbul Bienali ziyaret edilmiş ve sanatçı, küratör, koleksiyonerlerle, bienal yetkilileri ile görüşmeler yapılmıştır. Yapılan görüşmeler sonucunda önemli veriler elde edilmiş ve analizler yapılmıştır. Bunlara geçmeden önce tezin araştırma yöntemi olan Derinlemesine Görüşme yöntemine kuramsal bilgiler ışığında bakalım:

4.1.1 Derinlemesine Görüşme Yöntemi

Nitel araştırma yöntemlerinden biri olan derinlemesine görüşme yöntemi, son yıllarda sosyal bilimlerde oldukça tercih edilen bir yöntem olmaya başlamıştır. Veri toplama yöntemi olan derinlemesine görüşmede, katılan bireylerin iç dünyasına doğru sorularla girerek duygu ve düşüncelerini anlatmaları beklenir. Görüşme soruları hazırlanırken ve görüşme sırasında dikkate alınması gerekenler şöyle sıralanabilir; (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 128):

- Kolay anlaşılabilir sorular yazılması
- Odak sorular hazırlanması
- Açık uçlu sorular sorulması
- Yönlendirmeden kaçınılması
- Çok boyutlu türden sorular hazırlanması
- Alternatif sorular hazırlanması

- Farklı türden sorular oluşturulması
- Soruların mantıklı bir biçimde düzenlenmesi
- Soruların geliştirilmesi

Bu teknikte, araştırmacı hazırladığı sorular dışında, görüşme sırasında görüşmeciden aldığı cevaplara göre yeni sorular oluşturup sormalı ve bu sayede konuyu esnek ve keşfedici bir şekilde irdeleyerek veri toplamalıdır (Tekin, 2006: 103). Bu nedenle araştırmacı kişinin dikkatle dinlemesi ve bir yandan da düşünmesi önemlidir.

Ayrıca araştırmacının görüşülen kişiyle doğru iletişim sağlayabileceği bir ortam oluşturması önemlidir. Araştırmacı kişi, görüşülen kişinin sorulara rahat bir şekilde cevap vermesini sağlamalıdır. Görüşülen kişinin, karşısındaki araştırmacıya güven duyması, konuya hâkim olduğunu hissetmesi bu iletişimin sağlanabilmesi için önemli bir unsurdur.

Ayrıca nitel araştırmalarda araştırmacı, görüşülen kişilerle birebir temas haline gelen ve olayları gözlemleyen kişidir. Toplanan verilerin yansıtılmasında, kendi varsayımlarını ve yargılarını yansıtabilirken, veri toplama ve analiz sürecinde kendi ön yargılarından etkilenmemelidir (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 88).

Nitel veri toplama yöntemlerinden biri olan derinlemesine görüşmede, yapılandırılmış, yarı yapılandırılmış, yapılandırılmamış ve odak grup görüşmeleri şeklinde farklı görüşme teknikleri vardır. Yapılandırılmış görüşmelerde görüşülen kişiye daha önceden sorulacak sorular belirlenmiştir. Bu yöntemin avantajı, sınırlı olan süreyi verimli kullanabilmektir. Soruların belli olması araştırmacının görüşme sırasında işini kolaylaştırır. Ancak araştırmacı hazır sorulara takılıp kalmamalıdır. Görüşülen kişinin cevaplarına göre görüşmenin gidişatı doğrultusunda yeni bir soru sorabilmelidir. Bu şekilde görüşme sırasında yeni sorular oluşturulması, görüşmeyi yarı yapılandırılmış görüşme haline sokar. Derinlemesine görüşmelerde en sık kullanılan ve verimli bir yöntemdir. Bu yöntem sayesinde araştırmacı gerektiğinde kendini daha iyi ifade edebilir, görüşmeyi soru cevap durumundan çıkarıp sohbet havasına sokarak zenginleştirebilir. Yapılandırılmamış görüşme ise, tamamıyla görüşme boyutlarının belirlenmediği ve iki kişi arasında spontane olarak gelişen, doğal iletişim sonucu ortaya çıkan bir görüşmedir. Bu görüşmede araştırmacının tecrübesi, konuşmak istediği konuya hâkimiyeti, görüşme yapma deneyimi çok önemlidir. Çünkü aksi takdirde görüşme tikanır ve yeterli veri alınamaz. Bu tip görüşmede, görüşülen kişi ile daha çok vakit geçirmek gerekebilir. Görüşülen kişinin tavrını anlamak, görüşen kişiye güven duymasını sağlamak için bu süreye ihtiyaç duyulabilir. Bu durum araştırmanın süresini uzatır. Verilerin elde edilmesini

zorlaştırabilir. Ancak bazı durumlarda bu görüşme şekli kullanılmak zorunda kalınabilir. Tesadüfen karşılaşılan bir görüşme fırsatında, bu tip bir görüşme yapılması gerekebilir.

Derinlemesine görüşme öncesinde görüşülecek kişiden randevu almak gerekir. Bu aşamada araştırmacı kendini tanıtır, araştırmasından kısaca bahseder. Görüşmeci ile görüşmesindeki amacı açıklar. Randevu alındıktan sonra, görüşmenin başında da tekrar kendini ve araştırmasını tanıtarak hatırlatabilir. Araştırmacı amacını, görüşmecinin kendi araştırması için önemini iyi açıklamalıdır. Görüşmeciden onay alınmasıyla sorulara geçilir.

Görüşme yapılırken dikkat edilmesi gereken en önemli noktalardan biri, kişinin görüşmeciye kendi düşünceleri ile yönlendirmemesidir. Aksi takdirde, gerçek verilerin elde edilmesi imkânsızlaşabilir. Araştırmacı tarafsızlığını korumalı, ucu açık sorular sorarak görüşülen kişinin rahat bir şekilde soruları cevaplamasını sağlayarak verileri toplamalıdır. Görüşülen kişinin takıldığı ve gerildiği noktalarda, onu rahatlatacak girişler yapabilmelidir.

Görüşme ne çok uzun ne de çok kısa sürmelidir. Uzun süren görüşmeler görüşülen kişiyi sıkabilir. Araştırmacı bunu görüşülen kişinin hal ve tavırlarını analiz ederek anlayabilmeli ve görüşmeyi toparlayıp bitirmelidir. Uzun süren görüşmelerde konunun dağılmasından kaçınılmalı, dağılması durumunda ise araştırmacı bunun farkında olup konuyu toparlayıp araştırma eksenine döndürebilmelidir. Kısa görüşmelerde ise veriler yeterli olarak toplanamayabilir.

Araştırmanın sonucunda, araştırmacının kaydettiği görüşmeyi deşifre ederek, verileri analiz etmesi, değerlendirmesi ve sınıflandırması gerekir. Raporu oluşturup verileri yansıtırken, farklı anlatımlar kullanmak raporu gerçek bir yapıya kavuşturabilir. Kümbetoğlu bunu şöyle açıklamaktadır:

“Araştırma sorunu, olgusu veya süreci, alt başlıklar ve gruplamalar altında, görüşülen kişilerin anlatılarından örnekler sunarak anlatılır. Doğrudan anlatıların sıklıkla kullanılması, araştırmacının önemli bulduğu boyutları anlatılardan örneklerle yansıtması, raporu yaşanan gerçekliğin resimlendirildiği bir yapıya kavuşturur.” (Kümbetoğlu, 2017: 170).

Çalışmada, derinlemesine görüşme yöntemi kullanılarak ve her aşamada önemli noktalar göz önünde bulundurularak analizler yapılmış, bu analizler görüşülen kişilerin anlatımları ile desteklenmiştir.

4.1.2 Araştırmanın Örneklemi

Çalışmanın örneklemini 2019 yılında İstanbul veya Venedik Bienali ile ilişkisi bulunan sanat dünyasının öznelere olan sanatçılar, küratörler, akademisyenler, direktörler, koleksiyonerler oluşturmaktadır. Venedik Bienali dünyanın en önemli ve eski bienali olması nedeniyle seçilmiş ve İstanbul Bienali ile aynı sene gerçekleştirilmesi, karşılaştırmalar açısından verimli olmuştur. Venedik ziyaret edilerek alan araştırması yapılmış, Bienal direktörü Andrea Del Mercato ile 11.10.2019 tarihinde San Marco Ca' Giustinian binasında Venedik Bienalleri merkezinde görüşülerek, Bienal alanı araştırması öncesi kapsamlı bir görüşme yapılmıştır. Venedik Bienali küratörü Ralph Rugoff'un 11-14 Ekim tarihleri arasında Venedik'te bulunmaması nedeniyle, kendisiyle görüşme internet üzerinden görüntülü olarak gerçekleştirilmiştir. Diğer görüşmeler İstanbul'da Ekim 2019- Şubat 2020 tarihleri arasında farklı günlerde farklı yerlerde gerçekleştirilmiştir. Venedik Bienali'nde Türkiye Pavyonu'nu temsil eden İnci Eviner ile görüşme 24.10.2019 tarihinde Kadir Has Üniversitesi'nde gerçekleştirilmiştir ve yaklaşık bir saat sürmüştür. İstanbul Bienali'ne katılan genç sanatçılardan Ozan Atalan ile görüşme 08.11.2019 tarihinde Kadıköy Yeldeğirmen'i'nde gerçekleştirilmiş, kendisinin istekli yaklaşımı ile verimli geçen görüşme bir saatten fazla sürmüştür. Sanatçılara destek sağlayan SAHA Derneği'nin başkan yardımcısı ve Bilsart'ın kurucusu Selman Bilal ile görüşme 01.11.2019 tarihinde Bilsart'ın bulunduğu Şişhane semtinde bir kafede gerçekleştirilmiştir. İstanbul Bienali direktörü Bige Örer ile görüşme İKSV'nin binasında 20.11.2019 tarihinde gerçekleştirilmiştir ve bir saat kadar sürmüştür. İstanbul Bienali küratörü Nicolas Bourriaud ile görüşme, sanat eleştirmenlerinin davetli olduğu Bağlam Yayınları'nın Galatasaray'daki merkezinde gerçekleşen küratör ve eleştirmenlerin toplantısı ve karşılıklı soru cevapları sonrasında gerçekleştirilmiştir. Bağlam Yayınları'nda gerçekleştirilen Nicolas Bourriaud ile olan görüşme zamanın sınırlı olmasından dolayı yirmi dakika kadar sürmüş ama kendisinin net cevapları ile çok yararlı olmuştur. Venedik Bienali'ne küratörden davet alarak katılan sanatçı Halil Altındere ile 17.02.2020 tarihinde Beşiktaş'ta bir kafede bir saat kadar süren bir görüşme gerçekleştirilmiştir. Yeni medya sanatı üzerine çalışan İngiltere'de Sunderland Üniversitesi'nde halen profesör olan ve aynı zamanda küratörlük yapan Beryl Graham ile, 05.05.2020 tarihinde Skype üzerinden görüşülmüş ve görüşme yaklaşık yarım saat sürmüştür.

Görüşmeler derinlemesine görüşme yöntemi ile gerçekleştirilmiştir ve yabancı katılımcılarla görüşmeler İngilizce dilinde yapılmıştır. Küratör Ralph Rugoff ve Beryl Graham ile olan görüşmelerin dışındakilerin hepsi yüz yüze gerçekleştirilmiş ve aynı ortamda

bulunulmuştur. Bu görüşmeyi yaparken, görüşme yapılan kişinin hareketlerine, davranışlarına göre görüşmeyi yönetme rahatlığı sağlanmıştır ve samimi ortam sağlanması görüşmecinin sorulara daha rahat cevaplar vermesini kolaylaştırmıştır. Rugoff ve Graham ile yapılan görüşme görüntülü olarak gerçekleşmiş olsa da internet üzerinden olması, görüşmenin daha önceden belirlenmiş sorular üzerinde akmasını sağlamıştır. Ancak Graham ile sohbet çok güzel gelişmiş ve sohbetin gelişiminden yola çıkarak farklı spontane sorular kendisine yöneltilmiştir.

Dengeli ve sağlıklı bir veri sağlanması amacıyla, Venedik ve İstanbul Bienali direktörleri ve küratörleri ile görüşülmüştür. Böylece iki bienalin de fikir öznelerinden görüş alınmış ve veriler sağlanmıştır. İki küratör de erkektir. Ralph Rugoff Amerikalı, Nicolas Bourriaud ise Fransız'dır. Venedik Bienali direktörü erkek, İstanbul Bienali direktörü ise kadındır. Hemen hemen aynı yaşlardadırlar.

İnci Eviner, Türk basınında Venedik Bienali ile öne çıkan sanatçıdır. Oysa küratörden davet alarak Venedik Bienali'nde bulunan sanatçı Halil Altındere'dir. Türk sanatçıların direk küratörden davet alarak bienale davet edilmeleri seyrek rastlanan bir durum olması nedeniyle, Halil Altındere ile görüşülmesi çalışmanın tarafsızlığı için önemlidir.

SAHA derneği, Türk çağdaş sanatında önemli bir konumda bulunmaktadır. Bu nedenle Selman Bilal ile görüşülmesi, hem derneğin başkanı olarak hem de Türkiye ve dünya çağdaş sanat pazarını yakından takip eden bir koleksiyoner olması nedeniyle önemli bir örneklemdir.

9 kişi ile görüşülmüştür ve İstanbul Bienali ile Venedik Bienali gezilerek alan incelemesi yapılmıştır.

4.1.3 Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Araştırma İstanbul ve Venedik olarak iki şehirde gerçekleştirilmiştir. İtalya'da gerçekleşen Venedik Bienali, dünyanın en önemli bienali olması ve zaten dünya medyasının bu bienalin öznelerinin peşinde olması nedeniyle araştırma için belirli sınırlılıkları da beraberinde getirmiştir. Her araştırmada olduğu gibi çeşitli sınırlılıklar yaşanmıştır.

Konunun sanat bienalleri ve küratörlük alanında olması nedeniyle görüşülen kişiler iş yoğunluğu olan veya sürekli seyahat halinde olan dünya sanat piyasasının öznelerini oluşturan uluslararası küratörler, sanatçılar ve direktörler olmuştur. Bu nedenle kendilerine ulaşmak,

randevu almak, verilen sınırlı zaman içinde sorulara tatmin edici cevapları alabilmek bu çalışmanın en önemli sınırlılığı olmuştur.

Venedik Bienali, Venedik’e gidilerek incelenmiştir. Bu seyahat 11-14 Ekim tarihleri arasında kısa bir süre içinde gerçekleşmiştir. Bu nedenle programı yoğun olan Andrea Del Mercato ile görüşmenin ayarlanması oldukça zor olmuştur. Bu üç günlük süre zarfında Venedik’te bulunmayan küratörle internet üzerinden görüşülmek zorunda kalınmıştır. Küratör Ralph Rugoff’un sadece Venedik Bienali değil aynı zamanda direktörü olduğu sanat mekânının da yoğunluk içinde olması nedeniyle kendisinden dönüş almak oldukça zor olmuştur. Çalışmanın en önemli sınırlılığı, hem maddi hem de zaman açısından Venedik seyahati olmuştur.

Görüşme yapılan sanatçılardan Halil Altındere’nin iletişim bilgilerine uzunca bir süre ulaşamamıştır. Tesadüfen Beyoğlu’nda bulunan Yapı Kredi Sanat Merkezi’ndeki Abrakadabra sergisinin son gününde kendisi ile karşılaşmış ve iletişim bilgileri alınmıştır. Daha sonrasında sanatçının yurtdışı seyahatleri nedeniyle geri dönüş alınamamış ve yaklaşık iki ay sonra kendisi ile görüşme yapılabilmektedir.

İstanbul Bienali’nin ilk küratörlerinden Vasıf Kortun ile görüşme yapılmak istenmiş ama kendisi yoğunluğundan dolayı görüşme talebini reddetmiştir.

Nicolas Bourriaud’a da ulaşılmakta güçlük çekilmiştir. Sosyal medya ile ulaşılmaya çalışılmış, e-posta gönderilmiş ancak dönüş olmamıştır. İstanbul Bienali’nin kapanış toplantısına katılarak kendisinden randevu talep edilmiştir. Kısıtlı bir süre için İstanbul’da bulunması ve programının çok yoğun olması nedeniyle, bienal kapsamında gerçekleşen bir toplantının sonunda kendisi ile görüşme sağlanabilmektedir.

Görüşme talep edilen kişilerin sıradan insanlar olmaması, hem görüşmeyi hem de randevu almayı zorlaştırmıştır. Zamanlarının kıymetli olması nedeniyle, kısa zamanda verimli cevaplar almak için soruların akıcı olması ve görüşmenin sohbet havasında geçmesi için çaba gösterilmiştir.

Araştırma süresince yeterli Türkçe kaynak bulunamamıştır. Bu nedenle yabancı kaynaklar araştırılmış, bu amaçla ABD’nin California eyaletinde bulunan UCLA ve SDSU üniversitelerinin kütüphanelerine bizzat gidilerek kaynaklar taranmış ve orada çalışılmıştır.

Israrcı ve planlı olunarak sınırlılıklar aşılmaya çalışılmış ve bütün görüşmelerden en verimli sonuçlar alınmaya çalışılmıştır.

4.1.4 Araştırmanın Amacı ve Önemi

Avrupa ve Amerika’da Küratörlük bölümleri olan üniversiteler bulunurken ve çağdaş sanat alanında birçok çalışma, araştırma yapılırken, Türkiye’de bu alandaki çalışmaların çok yetersiz olduğu görülmektedir. Sanat kurumları zaten Türk sanatçılar ve sanat için yetersiz kalırken, İletişim Bilimleri’nde küratörlük ve bienaller konusunda ayrıntılı çalışmalar oldukça azdır. Bu nedenle tezin kaynakça oluşturulması aşamasında Türkçe kaynak sıkıntısı çekilmiş ve yabancı kaynaklardan yararlanılmıştır. Dünya sanat piyasasındaki kişilerin önemli ve dünyaca tanınan sanat özneleri olması, onların düşüncelerinin araştırmadaki önemini artırmıştır. Türkiye’nin bu alandaki zayıflığı, kaynaklarda yabancı küratör, direktör, sanatçıların yer almasını zorlaştırmaktadır. Araştırmanın amacı Türkiye’de çağdaş sanatta küratörlük ve bienaller konusunda uluslararası sanat özneleri ile birebir görüşerek onların görüşlerinin olduğu ayrıntılı bir kaynak daha kazandırmak ve Türkiye’deki çağdaş sanat, küratörlük ve Türk sanatçısının konumunu, yurtdışında var olup olmadığını, uluslararası sanat arenasının ise nasıl şekillendiğini anlamak olmuştur.

4.2 Sanat Bienallerinde Küratörlük Konusunda Yapılan Derinlemesine Görüşmeler ve Bulgular

4.2.1 İstanbul ve Venedik Sanat Bienallerinin Genel Özellikleri

Venedik Bienali, dünyanın en eski ve büyük bienali olarak her zaman sanat dünyasından insanların odak noktası olmuştur. Her şeyin su yolu kullanılarak teknelerle eski şehre taşınması, şehrin tarihi özelliği, yirminci yüzyılın başından başlayarak globalleşen bienal için farklı çelişkiler doğurmuştur. Şehir kendi başına her gün binlerce turist ağırlamaktadır. Ancak diğer yandan da, her sene gerçekleştirdiği birçok bienalle dünya haritasında öne çıkmakta, film bienali gibi organizasyonlarla dünya film yıldızlarını ağırlamaktadır. 58. Venedik Sanat Bienali’nin ziyaretçileri arasında Brad Pitt, Julie Andrews, Atom Egoyan gibi dünyaca ünlü simalar ön plana çıkmıştır. Venedik Bienali, dünyadan herkesin bir şekilde ziyaretçi olarak katılmak istediği bir bienal olmuştur. Bienaller direktörü Andrea Del Mercato’ya göre bienal, global sanat pazarının bir aktörüdür; ama tam anlamıyla o pazardan bağımsızdır (Del Mercato, 2019). Bu pazarın yarattığı paradan tamamıyla bağımsız bir festival

olduğunu, global sanat pazarı çerçevesinde ilerleyen bir organizasyon yaratmadıklarını belirtmek istemiştir.

Andrea Del Mercato'ya göre “Bienali görmek isteyen sadece bienal için Venedik'tedir, çünkü daha önce zaten Venedik'e turist olarak gelmiştir” (2019). Venedik Bienallerinin organizasyonunun, 1998 yılında belediyeden ulusal kimliğe sahip olan *La Biennale di Venezia* özel vakfına geçmesi, bienallerin yeni bir yapılanma içine girmesini sağlamıştır. Yeni yapılanma sonrasında, ulusal pavyonların devam etmesi birçok sanat eleştirmeni tarafından kozmopolitizm ve globalizmin moda olduğu bu dönemde eski moda olarak görülmüş ve eleştirilmiştir. Bienal başkanı Barotta ise buna karşılık, “bugün kozmopolitizmin, dominant toplum ve ekonomilerin yumuşak güçlerini uygulamalarının bir şekli olduğunu anladılar” diyerek cevap vermiştir (<https://m.youtube.com/watch?v=TNLO49MYvrs>). Bir bakıma ulusal pavyonlarını kuran ülkelerin, bienalde diğer yer alamayan ülkelere göre güçlerini gösterip temsil edilemeyenleri ezmiş olduklarını kabul etmiştir. Bu nedenle, temsil edilemeyen azınlık sanatçılara Venedik Bienali'nde yer vermenin önemini vurgulamıştır. Venedik Bienali vakfa geçtikten sonra, ilk serginin adı “Aperto”³ ve ikinci serginin adı da Plateau of Humankind⁴'di. Barotta bu iki başlığın bütün bienal edisyonları için mottoları haline geldiğini söylemiştir. Venedik Bienali'nin sınırları olmadığını ve herkes için olduğunu belirtir (Baratta, 2019: 19).

İstanbul Bienali ile yönetim açısından benzeşen Venedik Bienali, diğer birçok açıdan ise İstanbul Bienali'nden farklılaşır. İstanbul Bienali 30 yılı geride bırakmış köklü bir bienal olmasının yanı sıra, katılımcı sanatçıların dağılımına bakıldığında bir Avrupa bienali gibi konumlandırılmamaktadır akıllarda. Genel olarak bienal mekanlarının şehrin farklı yerlerine dağılmış olması nedeniyle, Venedik Bienali'nin iki ana mekanda toplanmış olmasından daha farklı bir plandadır. Venedik Bienali'nin kapasitesi ile karşılaştırılınca elbette İstanbul Bienali, alan ve eser olarak çok daha küçük bir bienaldir.

2014 yılı sonrası iki bienali en öne çıkan açılardan şematik bir şekilde görmek, genel bir fikir sahibi olmayı kolaylaştıracaktır.

³ İtalyanca “Açık” demektir.

⁴ İnsanlığın Platosu

	İSTANBUL			VENEDİK		
	2015	2017	2019	2015	2017	2019
	14. Bienal	15. Bienal	16. Bienal	56. Bienal	57. Bienal	58. Bienal
Küratör	Carolyn Christov-Bakargiev	Elmgreen & Dragset	Nicolas Bourriaud	Okwui Enwezor	Christine Macel	Ralph Rugoff
Tema	Tuzlu Su	İyi Bir Komşu	Yedinci Kıta	All The World's Future / Bütün Dünyanın Geleceği	Viva Arte Viva /Yaşa Sanat Yaşa	May You Live In Interesting Times / Tuhaf Zamanlarda Yaşayasın
Katılımcı Ülke	7 kıtadan katılım	32	25	53	51	90
Katılımcı Sanatçı	80'nin üzerinde	56	56	136	120	79
Mekan	30'dan fazla	6	3	2 Ana Mekan ve Şehre Yayılmış Pavyonlar	2 Ana Mekan ve Şehre Yayılmış Pavyonlar	2 Ana Mekan ve Şehre Yayılmış Pavyonlar
Tarih	5 Eylül - 1 Kasım	16 Eylül - 12 Kasım	14 Eylül - 10 Kasım	9 Mayıs - 22 Kasım	13 Mayıs - 26 Kasım	11 Mayıs - 24 Kasım

Tablo 1. 2015-2019 yılları arasında rakamlarla İstanbul ve Venedik Bienalleri

Venedik Bienali'ni dünyadaki diğer bienallerden ayıran en önemli özelliği, ulusal pavyonlardır. Venedik Bienali'nde, küratörün kürate ettiği genel serginin yanı sıra, her ülkenin yerel komisyonları tarafından seçilen ve ülkeyi temsil etmesi için gönderilen sanatçılar, her pavyonun kendi ulusal küratörleri ile bir proje oluşturmaktadır. Kendi ülkelerine ayrılan bölümde bu projenin enstalasyonu oluşturmaktadır. 2019 Venedik Bienali'nde Giardini 30 ülkenin pavyonunu ağırlarken; Arsenale İtalya'nın pavyonu dâhil olmak üzere 25 pavyon ağırlamıştır. Şehre yayılan ise 35 pavyon bulunmaktaydı. Gana, Madagaskar, Malezya ve Pakistan, 2019 yılında Venedik Bienali'ne ilk defa katılan ülkeler olmuşlardır. Venedik Belediyesi'nden belli bir süreyle bu pavyon alanlarını kiralayarak, bienale kendi sanatçılarını gönderip çalışmalarını sergilemelerini sağlayan ulusal pavyonlar, uluslararası bir politikanın parçasıdır aslında. En çok izleyiciyi hangi ülkenin pavyonu çekecek, izleyiciyi en uzun süre hangi ülke pavyonu içeride tutacak gibi noktalar birçok ülke için önemli birer noktadır. İKSV bienal direktörü Bige Örer, ulusal pavyon yapısını şöyle açıklamaktadır;

“Venedik Bienalinde bütün ulusal pavyonların gerçekleştirme aşamasına döndüğümüzde, ulus devletlerin kimlik politikalarının oluşmasında, kültür ve sanatın oynadığı rolü düşünebiliyoruz. Bütün ulusal pavyonların gerçekleştirilmesinde o ülkelerin kültür bakanlıklarının, dış işleri bakanlıklarının rolü var. Aslında hâlâ o ülkenin sanatını dünyaya sunmak üzere en önem verdikleri etkinliklerden biri olarak bir fuar sistemi hâlâ sürüyor.” (Örer, 2019)

Bu nedenle, Türkiye pavyonunun açılışında, Türkiye Roma Büyükelçisi Murat Salım Esenli, Kültür ve Turizm Müşaviri Serra Aytun Roncaglia, Türkiye devletini temsilen hazır bulunmuşlardır. Her ülke pavyonu kendi yerel küratörü tarafından gerçekleştirilmektedir. Ralph Rugoff'un ülke pavyonları için bir küratörlük çalışması olmamaktadır.

Giardini, ülke pavyonlarının ilk başladığı alan olma özelliğini taşır. Daha sonrasında Giardini'de yer kalmaması nedeniyle eski gemi yapım yeri olan ve daha sonra restorasyona alınarak bienale hizmet vermeye başlayan Arsenale'de ülke pavyonlarına yer verilmeye başlanmıştır. Türkiye'nin pavyonu da Arsenale'de yer alan pavyonlardan biridir.

Giardini (İtalyanca 'bahçe' demek), içerisinde kalıcı ülke pavyonlarının ve ana bienal sergisinin bulunduğu kocaman bir bahçedir. Bazı ülke pavyonlarının binaları oldukça eskiye dayanmaktadır. Örneğin Rus pavyonunun inşası 1914 yılında Rus bir mimar tarafından gerçekleştirilmiştir. İngiliz Pavyonunun girişinde bulunan 'Gran Bretagna' yazısı ise 1909 yılını işaret etmektedir. 1887 yılında Venedik Belediyesi'nin baş mühendisi Enrico Trevisanato tarafından kafe restoran olarak neo-klasik tarzda inşa edilmiştir. O tarihte 3000 pounda İngiliz komitesi tarafından alınmış ve yıllık 10 şiling Venedik Komününe ödenmesi kararlaştırılmıştır (Venicebiennale.britishcouncil.org). Giardini'de sadece Rusya ve İngiltere gibi güçlü ülkeler değil, Venezuela gibi gelişmekte olan ülkelerin de kalıcı pavyonları bulunmaktadır. Giardini'de artık yer kalmadığı için, yeni ülkelerden gelen pavyon talepleri Arsenale'den bir alan verilerek karşılanmaktadır. Zira Türkiye'nin de pavyonu bu nedenle Arsenale'de bulunmaktadır. Giardini'nin alanı yıllar öncesinde birçok ülke tarafından paylaşılmış bulunmaktadır.

Bir ülkenin pavyonunun olması için ülkeyi temsil eden bir kurumun olması gerekmektedir. Türkiye pavyonunu İKSV'nin temsil etmesi gibi. Birçok ülkenin pavyonu da şehrin farklı noktalarında, şehre yayılmış durumdadır. İzleyici Venedik'in ara sokaklarında, elinde bienal haritası ile bu pavyonları keşfedebilmektedir.

Giardini’de en çok ilgi çeken ülke pavyonları, sanatın merkezi olan Avrupa ülkelerinin pavyonlarıdır genellikle. Bu, pavyonların önlerinde oluşan uzun kuyruklardan anlaşılabilmektedir. Daha önceki bienallerde bir kısım sanatçının işi Giardini’de sergilenirken; farklı sanatçıların enstalasyonları da Arsenale’de sergilenmekteydi. Giardini’nin girişinden bahçeye girip sola dönünce sizi solda İspanya Pavyonu karşılar, tam karşıda sisler arasından üzerinde kocaman ‘Biennale’ yazılı ana sergi binası selamlamakta. Saat sabah onda kapılar açılır açılmaz giren ziyaretçiler için sisli Venedik sabahlarına uygun bir ortamda bienal ziyareti havası yaratılmış. Ancak ana sergi binasının sisler içinde kalması Venedik’in kendi sabah sisi nedeniyle değil, İtalyan sanatçı Lara Favaretto’nun ‘Thinking Head’ (Düşünen Kafa) isimli enstalasyonudur. 58. Venedik Bienali küratörü Ralph Rugoff’un farklı bir sergileme şekli seçmesi ile 2019 yılında bienale küratör tarafından davet edilen bireysel sanatçıların ikinci işleri ana sergi binasında sergilenmekteydi. Bienal 9 ay gibi uzun bir süre açık kalmasına rağmen, bienalin bitişine bir ay kala hâlâ ziyaretçi akını devam etmekteydi. Venedik Bienali’nin ‘Sanat Maratonu’ olarak tanımlanıyor olmasına şaşmamak gerekir. Bir pavyondan çıkıp diğer pavyona giren, elinde bahçenin haritası ile dolaşıp ülke pavyonları önünde sırada bekleyen ziyaretçi sayısı öğlen saatlerine doğru iyice artış göstermekte. Öyle ki, bahçe içinde çeşitli alanlarda yer alan kafelerde uzun yemek kuyrukları olur ve masa bulamayanlar çimlerin üzerine veya basamaklara oturarak yemek yerler. Bu molayı kısa tutmak gerekir çünkü bütün pavyonları görmek için akşam altıya kadar zaman ancak yeterli olur. Hatta yalnızca Giardini bile öylesine büyük bir alandır ki pavyonlar bir gün içinde sadece kısaca görülebilir, hakkıyla inceleyerek dolaşmak için bir gün yeterli olmaz. Ziyaretçiler için durum böyleyken; ülke pavyonları için de durum farklı açıdan önemlidir. Her ülke, sanki bir olimpiyattaymış gibi ziyaretçi sayısını önemsemektedir. İngiltere, pavyonun içine sırayla sayarak ziyaretçi almaktadır. Bu nedenle içeride az kişi olurken, dışarıda uzayan bir kuyruk oluşur. Bu da insanlarda, kuyruk varsa, ilgi duyulan ve görülmesi gereken bir pavyon algısı uyandırmaktadır.

Bienalin bitmesine neredeyse bir ay kala ziyaret ettiğim Venedik Bienali’nde hâlâ uzun kuyruklar oluşmaktaydı. Çünkü dünyanın bütün ülkelerinin bir şekilde yer almaya çalıştığı en önemli sanat olayıdır Venedik Bienali. Genel direktör Andrea Del Mercato’nun da dediği gibi, Venedik’e sadece her iki senede bir bienal için gelen, bienali gezip dönen insanlar var. Zaten kendisi turistik bir şehir olan ve her gün turist taşıyan 4-5 kruvaziyer geminin yanaştığı Venedik, bienalleri ile de sanat turistini çeker.

Venedik Bienali köklü tarihi olan bir sanat organizasyonudur. İstanbul Bienali de 30 yılı geride bırakmış, dünyanın köklü sayılan bienalleri arasında yerini almış bir bienaldir.

İstanbul Bienali de, Uluslararası Bienal Vakfı'na üye olan küresel bienal ağı içinde olan bir bienaldir. Birçok genç Türk sanatçı (Halil Altındere gibi) İstanbul Bienali ile adını uluslararası arenaya duyurmayı başarmıştır ve bienal onlar için önemli bir basamak görevi görmüştür.

“Sanat tarihçisi Thomas Mcevilley’e göre, İstanbul Bienali’nin kavramsal çerçevesi diğer çevre bienallerden farklıdır: Geleneksel merkezler dışında düzenlenen bu bienallerde hüküm süren klasik modernizmin aksine, İstanbul Bienali daha postmodern bir yaklaşım sergiler. Mcevilley, Batı sanatının birkaç kuşak önceki eğilimlerini farklı coğrafyalarda tekrar etmeye çalışan diğer bienallerin aksine, İstanbul Bienali’nin çoğunlukla kavramsal sanata odaklanmasını över.” (akt. Yardımcı, 2014: 26).

Halil Altındere İstanbul Bienali’nin her zaman eleştiri aldığı bir noktayı belirtmekte ve Türkiye’nin coğrafi konumundan dolayı her zaman siyasi tartışmalara sahip olurken, bienalin siyasi konulara neden yer vermediği ve ülke gerçeklerinden neden uzak kaldığını sorgulamaktadır (Altındere, 2020). Bu sorun, özellikle İstanbul Bienali’nin ilk edisyonlarında yabancı küratörlerin de olaya dâhil olmasıyla daha da alevlenen bir eleştiri konusuydu. Bu durum, Mcevilley’in bahsettiği İstanbul Bienali’nin kavramsallığından da ileri gelmektedir. Kavramsal sanata odaklanan bienal, coğrafi ve siyasi geçmişindeki olayları sanata yansıtmayı göz ardı eder. Bu çelişkili bir durum gözükse de, tarihi olayları kaydedip sergilemek müzelerin üzerindeki görev gibi addedilmektedir bugün. Bienaller ise daha çok yeni kavramsal olaylara, dönüşümlere açık olarak yenilikleri sergilemek üzerine kurulmuşlardır. Küresel ölçekte önemli bir konuma sahip olan bienalin Türkiye sınırları içindeki siyasi konulara saplanıp kalması, küresel dünyada çok da mantıklı değildir diye düşünüyorum. Sanat optik bir cihaz gibi dünyayı insanlığa gösterirken, sadece sınırları içindeki siyasi olaylara saplanan bir cihaz olamaz. Lokal öğelerle küresel düşünmek bugün her konuda bir gereklilik olmuştur.

İstanbul, birçok bienalde otantik havası ile bienale farklı bir algı katmış ve küratörlerin İstanbul’un bu özelliğini kullanmayı tercih ettikleri bir şehir olmuştur. 2019 bienalinde ise, küratör Nicolas Bourriaud, İstanbul’u turistik bir destinasyon olarak ele almadığını çünkü 9. İstanbul Bienali eş küratörü Charles Esche’nin yaptıklarını yapmak istemediğini söylemiştir. Bu noktada iki bienal küratörünün de (Rugoff ve Bourriaud) bu açıdan aynı fikirde olduklarını anlayabilmekteyiz. Eski bienallerde yapılmış şeylerin yapılmaması iki küratörün de ilk çıkış noktasını oluşturmuştur. 16. İstanbul Bienali, şehrin panoramik bir resmini yaratmadı bienal izleyicilerine. Çünkü Bourriaud, bunu tercih etmemiştir (Bourriaud, 2019).

4.2.2 İstanbul ve Venedik Sanat Bienallerinin Karşılaştırılması

Venedik Bienalleri, ‘La Biennale di Venezia’ vakfı tarafından; İstanbul Bienalleri, ‘İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı’ tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu nedenle İstanbul ve Venedik, yapı açısından birbirine oldukça benzeyen iki bienaldir. Küratör seçimi elbette bir sanat bienalinin en önemli noktasıdır. İstanbul ve Venedik Bienalleri’nde, küratör seçimi birbirinden biraz farklılaşmaktadır. Del Mercato ile yapılan görüşmede kendisi küratör seçim sürecini şöyle açıklamıştır: “Venedik Bienali’nin küratörünün seçimi, vakfın başkanının ortaya koyduğu küratör teklifleri üzerinden direktörler kurulunun kararı ile gerçekleşmektedir. Herhangi bir proje sunumu yapılmamaktadır. Sadece bir küratör belirlenmekte ve seçilen küratöre başkan tarafından teklif götürülmektedir. Küratörle anlaşılmasından sonra bienal projesinin şekillenmesi başlamaktadır.” Küratöre güven dahilinde vakfın bundan sonra içerik anlamında küratöre karışmasının söz konusu olmadığını belirtir bienal direktörü Andrea Del Mercato (11.10.2019).

İstanbul Bienali’nde ise süreç biraz daha uzun ve elemeli seyretmektedir. Bienal direktörü Bige Örer de süreci şöyle anlatmaktadır: “Öncelikle vakfın belirlediği uluslararası bir kurul oluşturulmakta ve bu kurul her iki edisyonda bir değişmektedir. Kurul Türkiye’den ve başka ülkelerden katılan uluslararası sanat profesyonellerinden ve sanatçılardan oluşmaktadır. Daha önceki İstanbul Bienali küratörlerinden biri de kurula dâhil olur. Vakıf, son bienalin değerlendirmesini yaptıktan sonra bir sonraki bienalden beklentinin ne olduğunu belirleyerek danışma kurulu ile paylaşır. Bunun üzerine kurul birkaç küratör adayı önerir. Belirlenen küratörlerden bir tür öneri, proje metni talep eder. Önerilerden sonra tekrar bir değerlendirme süreci yaşanmakta ve son iki ya da üç küratörle vakıf bir mülakat gerçekleştirmektedir. Süreç, vakfın bir küratörü belirlemesiyle sonuçlanır. Örer, bienal ekibi ile küratör arasında oluşacak uyumun öneminin altını çizmek isteyerek, küratör için “sonuçta iki sene birlikte çalışacağımız bir kişi” demektedir (20.11.2019). Bige Örer iki yıl boyunca yakın temas içinde çalıştıkları küratörün ekiple çalışırken kendini iyi hissetmesi ve ekibin de küratörle uyum içinde olması gerektiğini düşünmektedir. Bu nedenle de mülakatın önemini vurgulamaktadır.

Tema seçimi şekli de, iki bienal arasında farklılık gösterir. Venedik Bienali’nde tema seçimi, küratör seçildikten sonra tam olarak ve sadece küratörün kararı olurken; İstanbul Bienali’nde ortak bir karar söz konusudur.

Del Mercato, vakfın görevini küratörü seçmek ve sonrasında organizasyon işlerinin yapılması olarak tanımlamaktadır. Vakfın müdahalede bulunduğu konuların fizibilite, bütçe,

zaman ve bazen hukuki konular olduğunu, bunun dışında tema veya içerikle ilgili bir katılımlarının olmadığını belirtir (11.10.2019).

İstanbul Bienali’nde ise, küratör seçimi sırasında küratörlerin çalıştıkları konulara göre hangi tema üzerinde çalışabilecekleri tahmin edilebildiği için, bir bakıma vakıf tarafından çalışma alanına göre bir eleme önceden gerçekleşmektedir. Küratör seçildikten sonra, vakıf tarafından küratöre bienalde hangi konulara yer vermek isteyeceği sorulmaktadır. Tema, küratör ve vakıf tarafından beraber netleştirildikten sonra, küratörün kavramsal çerçeve anlamında özgür bırakıldığını ifade etmektedir bienal direktörü Bige Örer.

Örer’e İstanbul Bienali’nin küratöryal açıdan Venedik Bienali’nden farkını sorduğumda, Venedik Bienali küratörlerinin daha çok Avrupa ve Amerika’da yaşayan küratörlerden oluştuklarını ve tarihinde çok az kadın küratör olduğunu belirtmiştir. Venedik Bienali’nin tarihinde ilk kadın küratör 2005 yılında Rosa Martinez olmuştur. 2017 yılındaki 57. Venedik Bienali’nin küratörlüğünü üstlenen Christine Macel, bienalin 122 yıllık tarihinde dördüncü kadın küratördü. Covid pandemisi nedeniyle 2022 yılına ertelenen 59. Bienalin küratörlüğünü üstlenecek Cecilia Aalemani, bienalin küratörlüğünü yapacak ilk İtalyan kadın küratör olacaktır. Nicolas Bourriaud ise, İstanbul Bienali’nin küratöryal açıdan diğer bienallere göre en büyük farkını, “küratörden sergiyi oluşturmanın yanı sıra A’dan Z’ye mekan seçimine kadar bienalle ilgili her alanda ihtiyaç olan şeyleri sağlaması bekleniyor” diyerek ortaya koyar (Bourriaud, 10.11.2019). Bunun neredeyse tek örnek olduğunu, pek görülmediğini belirtmiştir. Bir küratör için çok farklı bir tecrübe oluşturmaktadır bu durum Bourriaud’ya göre.

Örer ayrıca bienalin yerel halkla ilişkiye girmesinin önemini altını çizerek, İstanbullular’ın ve Türkiye’de yaşayan her kesimden insanın gelmesi için bienal kamusal programları geliştirdiklerini ve böylece daha çok izleyiciye ulaştıklarını belirtir. “Venedik Bienali’nin yerel halkı çekmeye yönelik bir politikası olduğunu düşünmüyorum” demektedir Bige Örer. Venedik Bienali’ni gezerken gerçekten İtalyan’dan ziyade hep yabancı ziyaretçiler olduğunu fark ettim. En çok da Alman ziyaretçi ile karşılaştım diyebilirim. Tüm dünyadan ziyaretçi çeken bu bienalin, İtalyanları ne kadar kendine çektiği bir tartışma konusu.

Elbette nüfus karşılaştırması yaptığımızda İstanbul’un nüfusu bir ülke nüfusunu bulacak kadar fazla. Venedik’in 2017 yılı itibarıyla nüfusu 261.905 kişi iken (demo.istat.it ulaşım tarihi: 22.10.2019), İstanbul’un nüfusu 31 Aralık 2018 tarihinde 15,07 milyondur. 2017 yılında gerçekleşen 57. Venedik Bienali’nin ziyaretçi sayısı bir önceki bienale göre yüzde yirmi üç artış göstererek 615,000 kişi iken; aynı yıl gerçekleştirilen 15. İstanbul Bienali’nin ziyaretçi

sayısı 440 bin olmuştur. 58. Venedik Bienali ziyaretçi sayısı ise, özel gösterim olan açılış haftasındaki 24,762 ziyaretçi ile beraber 593,616 kişiyi bulmuştur. Venedik Bienali'nin kapanmasına bir ay kala Venedik'in tarihinde görmediği bir yağış alarak sular altında kalması, son ay ziyaretçi alamamasına neden olmuştur. 16. İstanbul Bienali'ni ise 451 bin kişi ziyaret etmiştir. Venedik Bienali Mayıs ayından başlayarak altı ay boyunca dünyanın her yerinden gelen ziyaretçileri ağırlamaktadır. İstanbul Bienali ise sekiz hafta boyunca sürmektedir. Venedik Bienali'nin daha uzun süre açık kalması ziyaretçi sayısının artmasını sağlamaktadır. İstanbul Bienali'nin ise ücretsiz ziyaret edilmesi ziyaretçi sayısını artıran bir faktördür. Sekiz hafta süren bir bienalin, Venedik Bienali ziyaretçi rakamına yaklaşmış olması önemli bir noktadır. İstanbul Bienali daha uzun süre açık kalsa, ziyaretçi sayısında ciddi bir artış olur mu ve bienal böyle bir bütçeyi kaldırabilir mi? Bu soruyu Bige Örer şöyle cevaplamıştır (2019):

“Bizim kısıtlı kaynağımız var ve o kısıtlı kaynağımızı ya sergiyi daha uzun tutmak için kullanacağız ya da yeni prodüksiyonlar için kullanacağız. Biz yeni prodüksiyonlar için kullanıp sergi süresini daha gezilebilir yani iki ay tutuyoruz. Daha fazla kaynak olsa iki sene emek verilen bir sergi daha fazla izleyiciyle buluşmayı hak ediyor bence.”

Ayrıca Örer'e göre, Venedik Bienali'nin davetliler, gazeteciler ve sanat profesyonelleri için olan ön gösterim günleri çok kalabalık olmaktadır. Ama sonra bienalin kamusal açılış gününde bir sessizlik, sakinlik hakimiyet sürmektedir. İstanbul Bienali'nde ise hem önizleme haftasında yoğunluk yaşanmakta hem de halka açıldığı gün inanılmaz bir kalabalık var olmaktadır.

Maddi kaynak ise, dünyadaki bütün bienallerin ortak sorunudur. Venedik Bienalleri genel direktörü Andrea Del Mercato da, vakfın kamu kaynakları ile desteklenen özel bir vakıf olduğunu, ancak sanat ve mimari bienallerinin kamusal kaynaklarla desteklenmediğini ve bu nedenle maddi kaynağın sanat alanında büyük bir sorun olduğunu belirtmektedir (Mercato, 2019). Bienal başkanı Paolo Baratta ise bienalin kapanış konuşmasında, bu bienalde ilk defa sanatçılara ulaşım, sigorta gibi kişisel ihtiyaçlarla ilgili destek bulmalarını söylemediklerini ve bunun bienale gelen izleyiciler sayesinde olduğunu söylemiştir. Bienal kataloğunda da yazdığı gibi, ziyaretçilerin bienal için ciddi bir kaynak oluşturduğunu ve bienalin en büyük partnerleri olduğunu dile getirmiştir (<https://m.youtube.com/watch?v=TNLO49MYvrs>). İstanbul Bienali'nin bilet geliri ise 2013 yılından beri Koç Holding tarafından karşılanmakta ve bu sayede izleyicilere ücretsiz olabilmektedir.

Venedik Bienali'nin kapanışında bir sanat eleştirmeni, bienalin galeriler tarafından onaylanmamış genç sanatçılara yer vermesinin bienal için büyük bir risk olduğunu, çünkü galerilerin sanatçıları maddi anlamda desteklediklerini, bu destek olmadan bienalin maddi güçlük yaşayacağını dile getirdi. Bienal başkanı buna karşılık, en büyük destekçilerinin bilet alarak bienale gelen ziyaretçiler olduğunu dile getirmiş olsa da, her bienalin olduğu gibi Venedik ve İstanbul Bienallerinin de sponsorları bulunmakta. Venedik Bienali, dünyanın en önemli sanat organizasyonu olması nedeniyle dünyanın büyük şirketlerinin sponsorluğunu alabilmektedir. Bienalin sponsorlarla ilgili basın kitinde şu sözlere yer verilmiştir; “Sponsor şirketler bienali uluslararası kültürel alanda en iyi etkinlik görmenin yanı sıra, markalarına uluslararası olumlu bir görünürlük ve imaj kazandıracak ve pazarda markayı olumlu olarak konumlandırarak bir araç olarak görmektedirler”. Bir sanat organizasyonunun, sponsorları için bu görüşü açık bir şekilde basına dağıtılan dosyada yazabilmesi, bu organizasyonun ne kadar güçlü bir konumda olduğunu göstermektedir. Sanatın, her marka için en iyi reklam aracı olduğu tartışılmaz bir gerçek olmuştur. 2011 yılından beri, Venedik Bienali'nin partneri olan İsviçreli saat markası Swatch, Giardini'de kendi pavyonunu kurarak ve Arsenale'de Swatch Yüzleri teması altında sergi kurgulayarak marka görünürlüğü kazanmıştır. Dünyaca ünlü kahve markası İlly ise bütün bienal alanlarındaki kahve servis alanlarında yer alarak, bienalin grafikleri ile dizayn edilmiş kahve bardakları üretilip bienal mağazasında satışa sunulmasıyla ve dünya zenginlerinin ilgi alanı olan Michelin yıldızlı şeflerden birini küratör Rugoff'un seçtiği bir sanatçı ile buluşturup satışa sunulan bienal Michelin yemekleri serisinin maliyetini üstlenip yemeği düzenleyerek markayı hem üst sınıfa hem de bienali dolaşıp sadece bir kahve içen herkese ulaştırmayı başarmıştır. Tütün firmaları reklam yapmaktaki sıkıntıları nedeniyle sanatı en kuvvetli tanıtım aracı olarak görmektedirler. Tarihte de birçok kez örneğini gördüğümüz bu durum, Venedik Sanat ve Mimari Bienali'nde JTI markası (Japon Tobacco International) için geçerlidir. Japon tütün firması bienali gelip ziyaret edemeyenler için kurum ve merkezleri destekleyen online atölyeler ve rehberli turlar organize ederek, belki de sağlık nedeniyle yürüyemeyip bienale gelemeyen insanlara görünürlük sağlamıştır. Bu ciddi bir tezat teşkil etmektedir elbette. Ancak sponsorluğa bakıldığında belki de sigara içtiği için sağlığını yitiren insanlar akla gelmemekte, sponsorun mümkün kıldığı sanata ulaşım takdir edilmektedir çoğu kez.

İstanbul Bienali'ne baktığımızda ise, Eczacıbaşı'nın kurduğu bir vakıf olan İKSV'nin gerçekleştirdiği bu bienalde yine Koç ve Eczacıbaşı'nın şirketlerinin sponsorluğu görülmektedir. Ana sponsorlarda uluslararası yabancı bir firma yer almamaktadır. Katkı

sağlayan kuruluşlar listesinde ise Facebook, Tonwelt, Arlight gibi yabancı markaları görmek mümkündür.

İki bienal direktörü de sponsorların bienalin içeriğine karışmak gibi bir durumlarının söz konusu olmadığını ve sponsorluk derecelerine göre görünürlüklerinin değiştiğini dile getirdiler. İstanbul Bienali'nin bienali tanıtan basın toplantısı, bienalin gerçekleşeceği senenin bir önceki Aralık ayında gerçekleştirilmektedir.

Bige Örer, basın toplantısından birkaç hafta önce İKSVol olarak, ana sponsor olan Koç grubuna belirledikleri bienal temasını söyleyerek yaptıkları çalışmalardan bahsettiklerini ve daha sonrasında basın toplantısının gerçekleşerek sanatçı seçimine başladıklarını, ancak basın toplantısından sonra sponsorun bir müdahalesinin bulunmadığının altını çizmektedir. (Örer, 2019).

Sponsor da sergiyi ön izleme zamanında görür. Hem Bige Örer hem de Andrea del Mercato, “biz fuar değiliz, sınırlar ve sponsorlara nasıl teşekkür edileceği belli” diyerek bu konunun ne kadar net olduğunu belirtmektedirler. Karşılaştırıldığında, Venedik Bienali, sponsorlara sergi alanlarında daha bir görünürlük kazandırmış durumda. Swatch'ın pavyonu ve Illy markasının kahve barları ile sergi alanında görünürlükleri oldukça fazladır. İstanbul Bienali ise sponsorların hiçbir ürününe sergi alanında yer vermemiş durumdadır. Sponsorlara mekânların giriş alanlarında, web sitesinde ve broşürlerde yer verilmiştir. Diğer bir yandan ise, İstanbul Bienali'nin ana sponsoru olan Koç grubu, Venedik bienali sponsorlarına göre İstanbul Bienali'ni daha çok sahiplenmiş durumdadır. Basın toplantısının fotoğrafı Koç grubu sahibi Rahmi Koç ve Ömer Koç, direktör Bige Örer, küratör Nicolas Bourriaud'dan oluşurken; Venedik Bienali'nin açılış basın toplantısı fotoğrafı Başkan Paolo Baratta ve küratörün beraber verdikleri pozdan oluşmaktadır. Ayrıca sponsorları tema ve çalışmalar konusunda bilgilendirmeleri Venedik Bienali'nde yapılan bir uygulama değildir. Venedik Bienali sponsorları, serginin fiziksel olarak içinde ama yükümlülük olarak tamamen dışında bulunmaktadır.

Venedik Bienali şehre yayılan ülke pavyonları ve özel projeler dışında her sene aynı iki alanda gerçekleşmektedir: Arsenale ve Giardini. Ancak her iki senede bir gerçekleşen İstanbul Bienali'e ait bir mekân bulunmamaktadır. 2019 yılında gerçekleşen on altıncı İstanbul Bienali, üç farklı mekânda gerçekleşmiştir; Pera Müzesi, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Büyükaada. Bige Örer, kentte farklı mekânların sergi alanı olarak kullanılmasını bienalin hedeflerinden biri olarak gösterir. Bunun bir zorluk olmadığını aksine bienalin mekân

kullanımındaki bu esnekliğin, başka dünyalar yaratılmasını sağlayıp bir avantaja çevrildiğini belirtir (Örer, 2019). Bienal tarihine bakıldığında şu ana kadar kullanılan mekânların sayısı iki yüze yaklaşmaktadır. İlk bienallerde İstanbul’un daha tarihi bölgeleri tercih edilirken, 2005 yılı itibarıyla şehrin merkezine doğru kayarak alternatif mekânlar tercih edilmeye başlanmıştır. 2019’da gerçekleşen bienalin ana mekânı ise eskiden antrepo olarak bienale ev sahipliği yapan, günümüzde ise İstanbul Resim ve Heykel Müzesi olan Mimar Sinan Üniversitesi’ne ait binadır. İstanbul Bienali’nde temaya göre, kavramsal çerçevenin uyum sağlayacağı mekânlar seçilmeye çalışılmaktadır. Bu nedenle bu senenin teması ile Büyükkada’nın çok örtüşeceği düşünülmektedir böyle bir karar verilmiştir.

Bütün bienaller gibi İstanbul ve Venedik Bienalleri’nin de görevleri ve amaçları vardır. Görüşmemde İstanbul Bienali’nin amaç ve hedeflerini Bige Örer ayrıntılı bir şekilde yanıtlarken; bu sorunun cevabını Venedik Bienali kataloğunda ve kapanış konuşmasında başkan Paolo Baratta, aynı cümlelerle tekrarlamıştır. Baratta’ya göre Venedik Bienali’nin görevi çok net ama zordur: “Sanatçılara bienal süresince özgürce diyalogda olabilecekleri, ziyaretçilerin sanatla daha yoğun temas içine girebilecekleri, gençlerin sanat ve sanatçılarla direkt temasta bulunabilecekleri açık spor alanı gibi görececekleri bir alan yaratmak” olarak, bienalin amacını belirtmektedir. Bu alanı yaratırken en önem verdikleri noktanın ise bu alanda insanların özgürlüğü ve güveni hissetmeleri olduğunu söyler. (<https://m.youtube.com/watch?v=TNLO49MYvrs>)

Örer ise İstanbul Bienali’nin en temel amacının dünyada ve Türkiye’de sanat alanında bir tartışma yaratması ve var olan tartışmalara katkıda bulunabilmesi olduğunu belirtir. Bienalin Türkiye’deki çağdaş sanata en büyük katkısı, dünyadaki farklı pratikleri Türkiye’deki sanatçılara getirmek, Türkiye’deki sanatçıların pratiklerini uluslararası dünyada sunabilmeleri için rol oynamaktır. (Örer, 20.11.2019) Dünyadaki pratikleri Türkiye’deki sanatçılara getirmek de, yabancı sanatçıların İstanbul Bienali’ne gelmelerini sağlamakla ve yabancı küratörlerle çalışmakla mümkün olmaktadır. İstanbul’da bienal süresince Türk sanatçılarla çalışan yabancı küratör ise, çalışmalarını beğendiği Türk sanatçının işinin uluslararası alanda sergilenmesi için aracı olabilmektedir. Genç sanatçı Ozan Atalan’ın Monokrom isimli çalışmasını beğenen Bourriaud’un sanatçının işini, direktörlüğünü yürüttüğü Montpellier Contemporain’e davet etmesi, bienalin bu amacının hedefine ulaştığının en önemli göstergesi olmuştur.

İstanbul Bienali, İstanbul şehri için Venedik’e göre daha önemli bir konuma sahip. İstanbul’un turist çeken tarihi ve kültürel özelliklerinin yanı sıra, ülkenin modern sanatla da yakından ilişkili olduğunu göstermek amacıyla bienal ayrıca bir önem taşımaktadır. Bienal

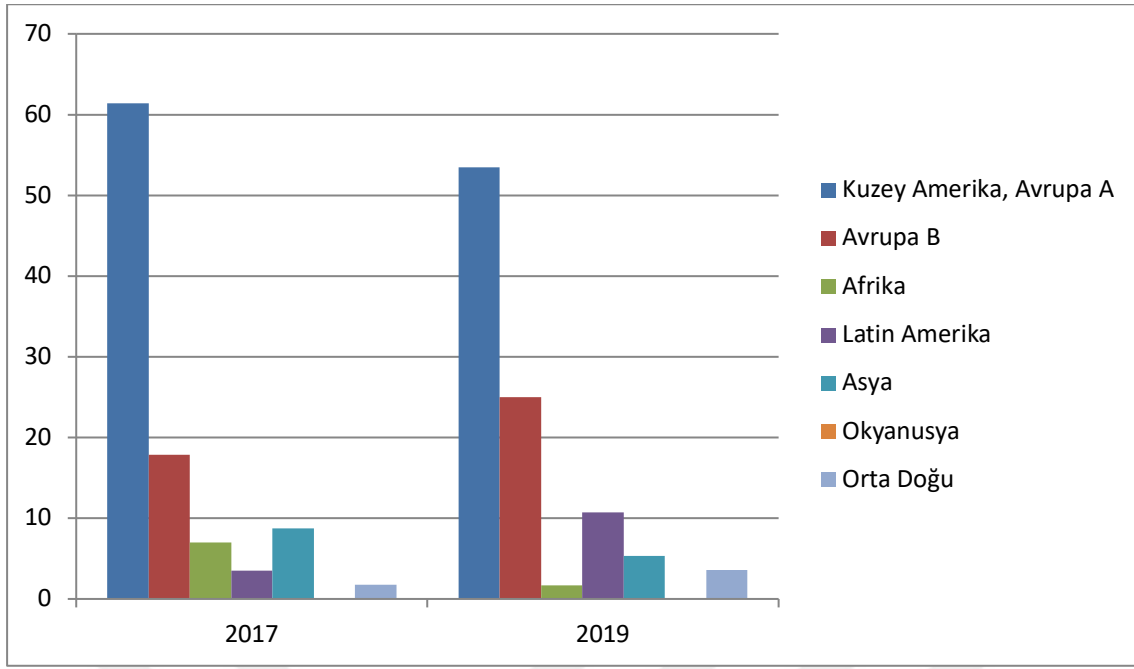
sayesinde İstanbul uluslararası basında modern sanatla ilgili olarak yer bulabilmektedir. Ancak İstanbul, tarihi ile turist çeken bir şehir olsa da, günümüzde bir yıl içinde Venedik kadar turist ağırlayamamaktadır. Özellikle son on yılda Avrupalı ve Amerikalı turist sayısının azaldığı İstanbul için bienal, kültüre ve sanata ilgi duyan zengin turistin ilgisini çekmekte önemli bir araç olmuştur. Venedik şehri ise, hem turist kalabalığından hem de bir bakıma bienallerden yorulmuş durumdadır. Zaten her zaman turist çeken şehir, daha fazla bilinirliğe ihtiyaç duymamaktadır. Bu nedenle bienal turizm ekonomisi açısından Venedik şehrine katma değer sağlıyor demek biraz güç görünmektedir. Bu nedenlerle iki küresel kentin, bünyelerindeki bienallere bakışlarının biraz farklı olduğunu belirtmek gerekmektedir.

İki bienalin dünya sanat sahnesinde durdukları ve üstlendikleri roller de farklıdır. Venedik Bienali, sanatı kullanarak ülkelerin gövde gösterisinde bulundukları bir bienaldir. Dolayısıyla alt satırlarında güçlü bir politika içermektedir. Nicolas Bourriaud, sanat eleştirmenlerinin sorularını cevapladığı konferans sırasında “Sanat dünyası, politikacılar olmadan protestoların yeri olunca, politika yeri oluyor” demiştir. Özellikle Venedik Bienali gibi dünya bienallerinin anası pozisyonundaki bir etkinlikte sanatın politikaya alet olması kaçınılmaz olmaktadır. Her ülke pavyonunun sanatçısı, sanatı, politikasını destekleyen bir araç olarak kullanmaktadır. 58. Venedik Bienali’nde Venezuela Pavyonu buna en yakın ve çarpıcı bir örnek oluşturabilir. Pavyonun hemen girişinde yer alan duvara çıplak gözle baktığınızda ağlayan göçmen bir çocuk görüyordunuz. Duvarın hemen karşısında duran mavi bir levhanın arkasından baktığınızda ise o ağlayan göçmen kızın yüzü Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Donald Trump’ın yüzü oluyordu. Amerika Başkanı’nın aldığı kararla, yasadışı göçmenleri sınır dışı etmesi birçok aileyi birbirinden ayırmıştı. Çocuklar Amerika’da annesiz babasız kalmışlardı. Aileleri zorla sınır dışı edilmişti. Venezuela enstalasyonu ile herkese bu yaşanan olayı hatırlatmaktaydı. Sanat, politikanın aracı olmuştu. Ancak bienallerin her zaman hayatta yaşanan bir şeyleri anlattığını düşünürsek; bunlardan birinin de politika olması şaşırtıcı değildir. Küresel ısınma, teknoloji bağımlılığı, doğa, insan özgürlüğü gibi konuları ele alan sanat, pekâlâ politikayı da kendine konu edindiğinde buna şaşırmamak gerekir. Şaşırmaması ve üzerinde düşünülmesi gereken nokta asıl olarak bienallere katılan sanatçıların dünyanın hangi bölgelerinden olduğudur. Temsil edilemeyen birçok ülke ve doğduğu yer nedeniyle kendini duyuramayan birçok sanatçı varken, belli bir sanatçı grubunun bienalden bienale geçerek eserlerini sergilemesi, dünya üzerinde sanatın da pek de eşitlikçi olmadığını göstermektedir.

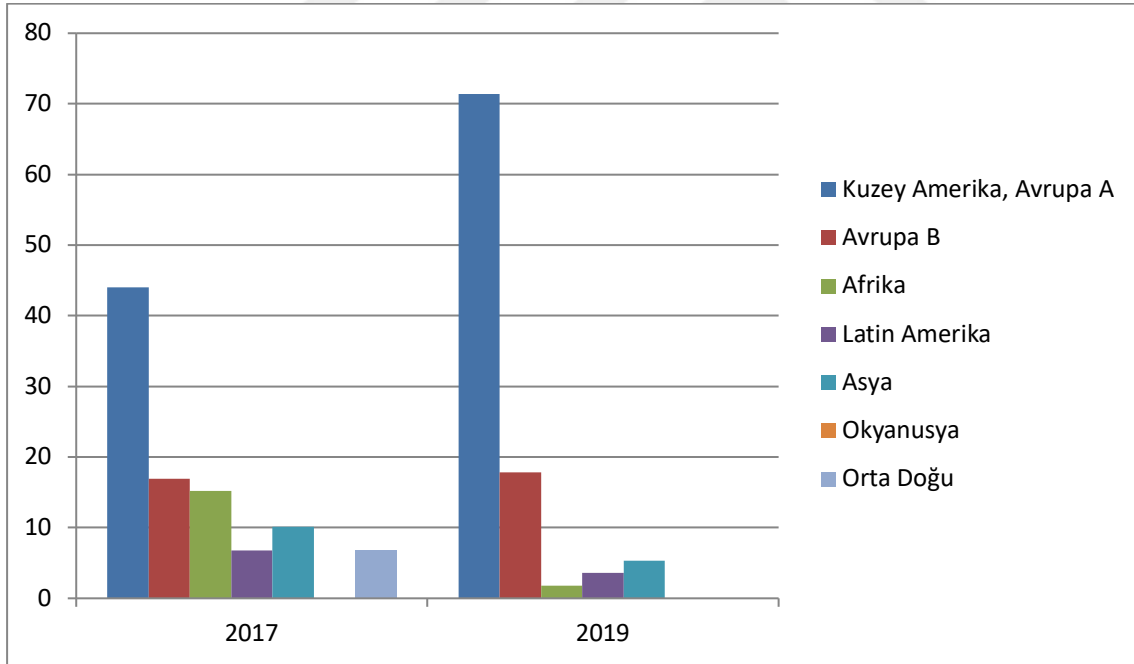
4.2.3 Venedik ve İstanbul Bienallerine Katılan Sanatçıların Doğdukları ve Yaşadıkları Bölgeler (son 3 edisyon)

Aşağıdaki grafikler İstanbul ve Venedik Bienali'nin son edisyonlarına katılan her sanatçının doğduğu ve yaşadığı ülkenin teker teker yazılarak yüzdesinin hesaplanması ile tarafımdan oluşturulmuştur. Yılın belli bir bölümünü farklı kıtada, belli bir bölümünü farklı kıtada geçiren sanatçılar iki yerde olarak hesaplanmıştır. Çünkü bu sanatçılar daha çok az gelişmiş ülkelerde doğan, sonrasında Avrupa A veya Kuzey Amerika'ya göçen, ama yılın belli aylarında doğduğu topraklarda yaşayarak bu kültürden beslenen sanatçılardır. Bu nedenle yaşadıkları iki yeri de baz almak önemlidir. Avrupa A olarak nitelendirdiğimiz Almanya, İtalya, İngiltere, Fransa, İsviçre, Avusturya, Hollanda, Belçika, İspanya iken; Avrupa B ülkeleri Avrupa A ülkelerinin dışında kalan Avrupa kıtasına dâhil olan ülkelerdir.

Uluslararası İstanbul Bienali'nin son iki edisyonuna bakıp sanatçıların doğdukları ve yaşadıkları yerleri incelediğimizde aşağıdaki gibi bir grafikte karşılaşmaktayız. Birçok bienalde karşılaştığımız Avrupa ve Kuzey Amerika sanatçıları egemenliğinin İstanbul Bienali'nde de geçerli olduğunu görebiliriz. İstanbul Bienali'ne katılan sanatçıların grafiğine baktığımızda, 2019 yılında sanatçıların doğdukları yer olarak Kuzey Amerika ve Avrupa A bölgesi %54 civarındayken, başka bölgelerde doğan birçok sanatçının Amerika ve Avrupa A bölgesine göç ettiğini, yaşadıkları bölgeler grafiğine baktığımızda %70'i geçen Amerika ve Avrupa A oranından anlayabilmekteyiz. 2017 yılında ise Amerika ve Avrupa bölgelerinde yaşayan sanatçılarda bir azalma görülmekte. İstanbul Bienali'nin Okyanusya olarak tanımladığımız Avustralya ve Yeni Zelanda'dan sanatçı almadığını görmekteyiz. Bienal daha çok Kuzey Amerika ve Avrupa A bölgesi sanatçıları misafir eden bir bienal olarak şekillenmiş gözükmektedir.



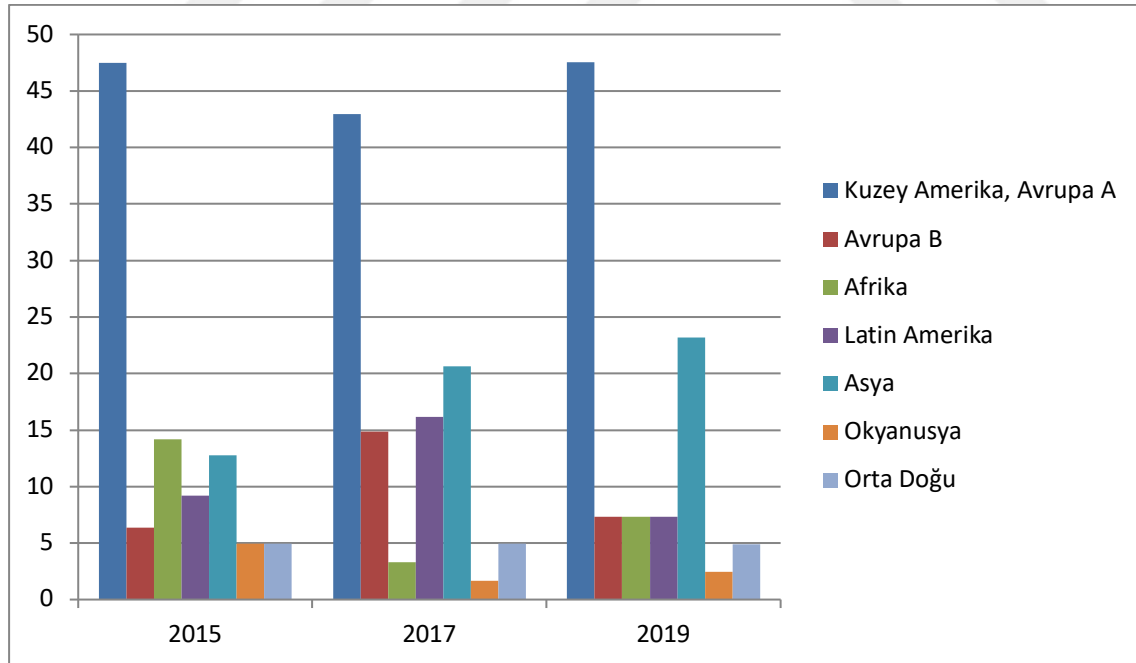
Grafik 3. Uluslararası İstanbul Bienali'ne Katılan Sanatçıların Doğdukları Bölgeler



Grafik 4. Uluslararası İstanbul Bienali'ne Katılan Sanatçıların Yaşadıkları Bölgeler

Venedik Bienali sanatçıları incelemesi sadece küratörden davet alan genel sergiye katılan sanatçılar üzerine yapılan bir çalışmadır. Ülke pavyonlarını temsil eden sanatçılar, bienal küratöründen davet almadıkları için bu çalışmaya dahil edilmemiştir.

2019 Venedik Bienali'ne katılan sanatçılara baktığımızda; zamanının bir kısmını Los Angeles'ta geçiren dokuz, aynı sene gerçekleşen Amerika'nın en önemli bienallerinden, 2019 Whitney Bienali'ne de katılan iki sanatçı olduğunu görürüz. Sanatçıların yüzde yetmiş altısı ise Amerika dışında doğmuşlardır. Bu çok ciddi bir orandır. Ama bu oran, bu sanatçıların Amerika'da yaşamadıklarını ifade etmemektedir. Aksine Amerika'nın nasıl bir oranda sanatçı göçü aldığını göstermektedir. Venedik Bienali'nin son üç edisyonuna baktığımızda, aşağıdaki grafiklerde gördüğümüz gibi Kuzey Amerika ve Avrupa A olarak nitelendirdiğimiz Almanya, İtalya, İngiltere, Fransa, İsviçre, Avusturya, Hollanda, Belçika, İspanya gibi ekonomisi güçlü diğer Avrupa ülkelerine göre daha gelişmiş ülkelerin diğer kıtalara göre çok daha fazla yüzdeye sahip olduğunu görebilmekteyiz. Bu yüzde, sanatçıların doğduğu bölgelerde Kuzey Amerika ve Avrupa A bölgesi için % 45 ve %50 arasında iken; sanatçıların şu an yaşadıkları bölgelere baktığımızda %60'ın üzerine çıkarak, aradaki farkı daha da açmıştır. Bazı Asyalı veya Afrikalı sanatçılar ise yılın bir kısmını kendi ülkelerinde bir kısmını da Avrupa A veya Kuzey Amerika bölgelerinde geçirmektedirler.



Grafik 5. Uluslararası Venedik Sanat Bienali'ne Katılan Sanatçıların Doğdukları Bölgeler

Son bienal olan 2019 Venedik Bienali özelinde sanatçıları teker teker incelediğimizde, küratör tarafından Arap Emirlikleri'nden davet alan bir sanatçı olmadığını görürüz. 2015

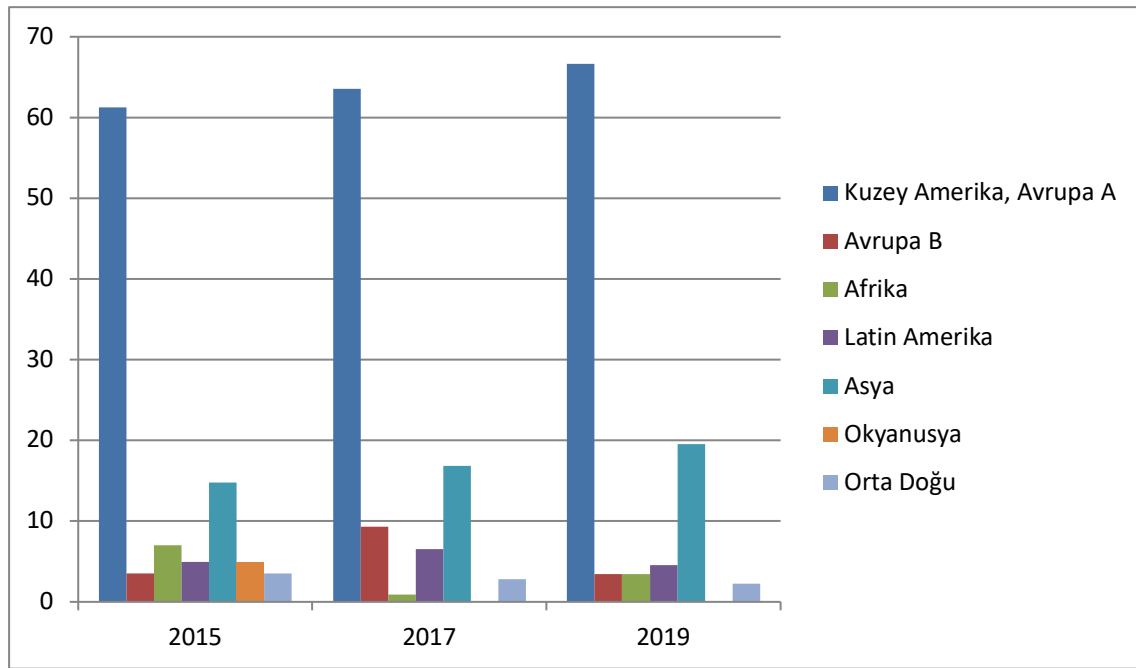
Venedik Bienali'ne katılan sanatçılardan biri Irak'ta doğmuştur ama Berlin'de yaşamaktadır. Nicolas Bourriaud, sanat piyasasının gelişmiş Batı dünyasından gelmeyen sanatçıları tekrardan değerlendirmeye aldığını ve bunun yirmi yıl gibi uzun bir süreye dayanan süreç olduğunu söylemiştir (Bourriaud, 2019). Ancak altını çizdiği nokta, yukarıdaki grafikleri doğrulamaktadır.

“Bir sanatçının nerede doğduğundansa nerede yaşadığı daha önemlidir. Eğer müzelerin, koleksiyonerlerin olduğu bir yerde yaşıyorsanız şansınız daha yüksektir. Eğer Afrikalı bir sanatçı New York'a taşınırsa, sanat dünyasının talebini nasıl karşılayacağını bilir ve sanat dünyasının bir parçası olur. Sanat dünyasının kalbinin attığı yerde bunu başarılırsanız kazanan olursunuz. Diğer şekilde işiniz çok daha zor olur” (Bourriaud, 2019).

Çünkü Bourriaud'un da Radikan kitabında kaleme aldığı gibi, “sanatsal formların ihracı ve ithali tam da küresel çevrimin merkezinde gerçekleşmektedir” (Bourriaud, 2019: 191). Bu merkez de Avrupa ve Kuzey Amerika'dır. Ralph Rugoff bu durumu farklı bir bakış açısıyla ele alarak bir örneklendirme yapmıştır. Nairy Baghramian İran'da doğmuş, Ermeni bir aileye sahip ve Berlin'de büyümüştür. Sanatçının Arsenale'nin dışında duvarlara asılmış 17 farklı heykeli yer almıştır. Rugoff, bir bakıma sanatçının kültürel zenginliğinden bahsetmiştir. Farklı kültürler içinde doğmanın, büyümenin sanatçının sanatına kattığı zenginliğin boyutunun altını çizmek istemiştir. Ancak Rugoff'un da bu örneklemin satır altında düşündüğü denklem şudur; sanatçı kendini Almanya'da büyümesi ve yaşaması sayesinde duyurmuştur. Onun sanatını renklendiren ise, İran'da doğmuş olması ve Ermeni bir aileye sahip olmasıdır. Akıllarda sanatı geliştiren yine Batı, renklendiren ise Doğu olmuştur.

Bienal haritası ile bu katılım grafiklerine baktığımızda, aslında sanatçı Atalan'ın söylediği gibi, dünyanın her yerinde küçük küçük sanat balonları olduğunu ve hepsinin birbirine nöronlar şeklinde bağlı olduğunu görebiliyoruz (Atalan, 2019). Kimi gelişmiş ve ileri medeniyetlerin sanat baloncukları daha büyük ve kapsamlı iken; gelişmekte olan ülkelerin sanat baloncukları daha küçük olmaktadır. Kimi sanatçı küçük baloncuğun olduğu yerde doğmakta ama birbirine bağlı bu sanat baloncukları sayesinde kendini New York'taki sanat balonunun içinde bulabilmektedir. Bazı sanat baloncuklarında entellektualite daha fazla ve daha çok para dönerken; bir diğerinde küçük çaplı dönüşümler yaşanmaktadır. Bu nedenle sanatçı Ozan Atalan, uluslararası tek bir sanat piyasasından bahsetmenin ve sanatı dünya çapında tekleştirmenin imkânsız olduğunu belirtir.

Venedik Bienali'ne 2015 yılından itibaren katılan sanatçıların yaşadıkları bölgelere göre dağılımlarına baktığımızda, Avrupa A ve Kuzey Amerika'ya göçün sanatçılar tarafından arttığını, diğer bir deyişle Venedik Bienali'ne davet edilen sanatçıların her sene daha fazla oranda Kuzey Amerika ve Avrupa A ülkelerinden geldiğini görebilmekteyiz. Bir diğer yandan ise, Asya ülkelerinde yaşayan sanatçılara (yani Asyalı sanatçılara) küratörlerin ilgilerinin arttığını söyleyebiliriz. 2015'den itibaren her sene daha çok Asyalı sanatçının Venedik Bienali'ne davet aldığı görülebilmektedir. Gelişmiş ülkelerin küratörleri, Asya kıtasının sanatsal zenginliğini yeniden keşfediyorlar diyebiliriz belki de. Orta Doğu'dan davet alan sanatçı sayısında ise bir düşüş görülmektedir.



Grafik 6. Uluslararası Venedik Sanat Bienali'ne Katılan Sanatçıların Yaşadıkları Bölgeler

4.2.4 Derinlemesine Görüşme Yapılan Katılımcıların Özellikleri

Görüşme yapılan katılımcıların hepsi 2019 yılında gerçekleşen Venedik veya İstanbul Bienali ile ilişkileri olan kişilerdir. Görüşme gerçekleştirilen dokuz kişi de, dünya sanat pazarı konusunda fikir ve deneyimleri olan, bienallerin ve öğelerinin bugünkü durumları üzerine düşünen ve bunu irdeleyen kişilerdir. Katılımcıları incelemek istersek;

Andrea Del Mercato; 1967 Ferrara doğumludur ve Venedik'te yaşamaktadır. 2008 yılından beri Venedik Bienalleri'nin direktörlüğü görevini yürütmektedir. Bienal

organizasyonunda tamamen etkin, Venedik bienalleri özel vakfa geçtiğinden beri bütün Venedik Bienallerinin başında olan, başkandan sonra gelen kişidir.

Bige Örer; 1977 İstanbul doğumludur. 2003 yılından beri İKSV bünyesinde çalışmaktadır. 2008 yılında İstanbul Bienali'nin direktörlüğüne atanmıştır. Türkiye'de çağdaş sanat konusunda en yetkin isimlerden biridir. 2009 yılından beri de Venedik Bienali Uluslararası Sanat Sergisi Türkiye Pavyonu'nun danışmanlığını yürütmektedir. Kendisinin direktörlük öncesinde de İKSV bünyesindeki çalışmaları sayesinde, İstanbul Bienali tarihi konusundaki birikimi önemlidir. 2011-2013 yılları arasında İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde bienal yönetimi ve uluslararası sergiler üzerine dersler vermiştir. Mart 2013'ten beri Uluslararası Bienaller Birliği'nin başkan yardımcılığını üstlenmektedir.

Ralph Rugoff; 2019 yılında gerçekleşen 58. Venedik Bienali'nin küratörüdür. 1957 New York doğumlu olan küratör, 2006 yılından beri Londra'daki Hayward Galeri'nin direktörlüğünü yapmaktadır. Öncesinde altı yıl boyunca San Francisco'da Wattis Institute For Contemporary Arts'ın direktörlüğünü yürütmüştür. Venedik Bienali'ni iki alana bölerek ve iki alanda da aynı sanatçıların farklı işlerine yer vererek, bienal tarihinde farklı bir sergileme şekline imza atmıştır.

Nicolas Bourriaud; 2019 yılında gerçekleşen 16. İstanbul Sanat Bienali'nin küratörüdür. 1965 doğumlu olan küratör, yazar ve akademisyen Bourriaud, 1999-2006 yılları arasında Fransa'nın en büyük güncel sanat merkezlerinden Paris'teki Palais de Tokyo'nun eş direktörlüğünü üstlenmiştir. 2007-2010 yılları arasında Londra'daki Tate Britain'da Gülbenkyan Küratörü unvanıyla görev yapmıştır. 2010-2011 yıllarında ise Fransa Kültür Bakanlığı'nda öğrenim bölümünü yönetmiştir. Halen kurucusu olduğu Fransa'da Montpellier Contemporain'ın (MoCo) direktörlüğünü yürütmektedir. Aynı zamanda 2005 yılında gerçekleşen ilk ve 2007'deki ikinci Moskova Bienalleri küratörlerindendir. Türkiye'de Bağlam Yayınları'ndan çıkan üç kitabı bulunmaktadır; Postprodüksiyon (2004), İlişkisel Estetik (2005), Radikan (2019).

Prof. Dr. Beryl Graham; İngiltere'de Sunderland Üniversitesi'nde yeni medya alanında akademisyendir. Yeni medya sanatı küratörleri için kaynak olan Crumb'ın editörü ve ortak kurucusudur. Uluslararası dijital sergi Serious Games'in küratörlüğünü yürütmüştür. Tate Modern, Victoria and Albert Museum gibi birçok müzeden konuşmacı olarak davet almıştır. Halen üniversitenin küratörlük yüksek lisansı programının direktörlüğünü yürütmektedir. Uluslararası yayın evlerinden çıkan kitapları bulunmaktadır; New Collecting: Exhibiting and

Audiences (2014), Rethinking Curating: Art After New Media (2010), A Brief History of Curating New Media Art (2010).

Selman Bilal; Fred Perry markasını Türkiye'ye getirmesiyle tanınmaktadır ve Selman Bilal, aynı zamanda video odaklı sanat merkezi Bilsart'ın da sahibidir. Türkiye'nin önde gelen çağdaş sanat koleksiyonerlerindendir. Türkiye çağdaş sanatının tanınırlığını ve bilinirliğini artırmayı amaçlayan, bu doğrultudaki projelere karşılıksız destek veren SAHA Derneği'nin başkan yardımcılığını yürütmektedir.

İnci Eviner; 1956 yılında Ankara'da doğmuştur ve İstanbul'da yaşamaktadır. Gwangju, Liverpool, Sharjah gibi birçok bienale katılmıştır. Kadir Has Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde öğretim üyeliği yapmaktadır. Galeri Nev tarafından temsil edilmektedir.

Halil Altındere; 1971 yılında Mardin'de doğmuştur ve İstanbul'da ikamet etmektedir. Venedik, Gwangju, Sharjah, Manifesta, Sao Paolo, Berlin, Documenta gibi birçok bienale davet edilmiştir. Bir dönem küratörlük de yapan Altındere, Galeri Pilot tarafından temsil edilmektedir.

Ozan Atalan; 1985 Gelibolu doğumludur ve ilk defa İstanbul Bienali'ne 2019 yılında katıldı. İzmir ve İstanbul'da yaşamaktadır. Daha öncesinde eserleri, 5. Uluslararası Moskova Bienali'nde Genç Sanat bölümünde (2016), Post Los Angeles (2016), Rogue Space Chelsea New York (2016) gibi uluslararası sergilerde gösterilmiştir.

4.2.5 Derinlemesine Görüşmelere İlişkin Bulgular:

4.2.5.1 İstanbul Bienali ve Küratörlük

2019 senesinde gerçekleşen 16. İstanbul Bienali'nin teması “Yedinci Kıta” olmuştur. Bienal direktörü Örer bu temanın seçilmesinin nedenini şöyle açıklar; “Yıllardır bilim insanları bu gerçekleri paylaşıyorlar. Birçok rapor yazılıyor. Ama bilimin dili, insanları ve karar mercilerini harekete geçirmek için yeterli olmadı. Sanatın dilinin başka türlü bir katkı sağlayabileceğini düşündük.”

Nicolas Bourriaud, bienal açılışında gerçekleştirdiği konuşmasına, 2019 yılında Brezilya'daki yağmur ormanlarının yangınla kül olmasını anlatan bir video ile başladı. Bienalin teması bütün dünyayı ilgilendiren büyük bir sorun aslında. Keza Venedik Bienali'nde de ekolojik sistemin yok oluşu, eserlerde yer verilen konuların başını çekmekteydi. Avustralya,

Amerika, Brezilya gibi dünyanın birçok yerinde, büyük alanları etkileyen yangınların ekolojik sisteme olan etkisini, sanatın böyle bir zamanda ele alması oldukça yerinde bir yaklaşım.

16. İstanbul Bienali'nin temasına adını veren ise Pasifik Okyanusu'nun ortasında bulunan 3.4 milyon kilometrekare genişliğinde yer kaplayan, 7 milyon ton ağırlığında yüzen bir plastik adası haline gelmiş atıklardan oluşan bir adadır. Bu adaya ayak basmak mümkün değildir çünkü kaldırarak bir yoğunluğu yoktur. Uzaydan ise görülmeyen bir hayalet adadır. Küratör Nicolas Bourriaud, sanat ve “Yedinci Kıta”nın ilişkisini bienal yazısında şöyle açıklar; “Yedinci Kıta, sanatı, insanın etkilerini, takip ettiği yolları, bıraktığı izleri ve insan olmayanlarla etkileşimini araştıran moleküler bir antropoloji olarak tanımlar.”

İstanbul Bienali küratörü Nicolas Bourriaud, bir ana mekâna odaklanmak istemiştir. İlk başta tema ile de çok örtüşen Haliç Tersanesi bienal mekanı olarak belirlenmiştir. İKSV ve küratör tarafından Haliç Tersanesi ana sergi mekanı olarak kararlaştırılmıştır. Burada enstalasyonların konumlandırılması başlamışken ancak bienale iki ay gibi bir süre varken, asbestin hâlâ açık alandan temizlenememiş olduğunun ortaya çıkması üzerine, bienalin ana mekanı değiştirilmiş, bienal MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne taşınmıştır. Elbette bu bütün bienal ekibi için zorlu bir çalışma olmuştur. Örer bu konuda “Tersaneyi kullanabilseydik, mekanıyla öne çıkan bir bienal olurdu, ziyaretçilerin orada vakit geçirmesi çok hoş olurdu” demiştir. Büyükada'nın kullanımı ise tema ile ilişkili olduğu için tercih edilmiştir.

MSGSÜ'de dört kata yayılan sanatçı çalışmaları mekanın bölünmüşlüğü nedeniyle biraz dağınıklık hissi yarattı bende. Küratör Bourriaud da, “Koridorları olan ve bana çok hoş gözükmeyen bir binaydı. Ama sergiye farklı bir şeyler kattı” diyor bienal binası için (10.11.2019). Yüksek ve geniş enstalasyonlara müsaade eden birkaç geniş alanın bulunması, büyük ölçekli enstalasyonların olmasını kısıtlamış gibi durmaktaydı. Bu açığı Büyükada mekanları kapamaya çalışmıştı. Dört kata dağılan çalışmalar, 38 sanatçıya aitti. Yani İstanbul Bienali'ne katılan 56 sanatçıdan çoğunun çalışması burada bulunmaktaydı. Odaların küçük ve basık tavanlı olması, daha önceki senelerle karşılaştırıldığında, enstalasyonların boyutunu etkilemiş hissi yaratmaktaydı.

Küratör Nicolas Bourriaud, birçok geçmiş İstanbul Bienali'nde şehrin özne olarak ele alınmasına karşılık bu sefer İstanbul'u şehir olarak görüp onu otantik veya tarihi açılardan ele almadığını belirtmektedir. Bu bienalde panoramik İstanbul olmasını istemediğini dile getirmiştir.

Derinlemesine görüştüğüm kişilerden biri olan sanatçı Ozan Atalan, kavram olarak mandaları anlatan bir proje ile İstanbul Bienali'ne katıldı. Odalara bölünmüş bienal mekanlarından biri Atalan'ındı. Odaya girildiğinde, odanın ortasında yerde yatmış bir manda iskeleti görölüyordu ve iskelet üstten spot bir ışıkla aydınlatılmaktaydı. Hemen yan duvarda asılı duran ekranda ise İstanbul'da yaşayan bir hayvanın haklarını savunmak fikrinden yola çıkarak ilk defa İstanbul Bienali için ürettiği, mandaları anlatan belgesel tarzında bir film yayınlanmaktaydı. Odanın loş ortamında, mandanın iskeletinin aydınlatılmış olması etkileyiciydi. Kemiklere işlem uygulanması ve kemiklerin bir araya getirilmeleri için İstanbul Üniversitesi Veterinerlik Fakültesi'nden destek alınmıştır. Üniversitenin teknik stüdyolarında bir araya getirilen kemiklere heykel formu verilmiş ve sonra ufak nüanslar için Ozan Atalan konuya dahil olmuştur. Anatomik bilgi desteğini üniversite verirken, sanatsal kısım Ozan Atalan tarafından gerçekleştirilmiştir. Artık görüldüğü gibi bir sanat eseri her alandan profesyonel destek alma ihtiyacı duyabilmektedir. Sanatçının, bir hayvanın kemiklerini anatomik açıdan bir araya doğru bir şekilde getirebilmesi için bilimsel bilgilere sahip olması gerekir. Bunun eğitimini almış olan profesyonellere ihtiyaç duyar sanatçı.

2019 İstanbul Bienali küratörü Nicolas Bourriaud ise temanın belirlenmesinden sonra hedeflediği alanları belirlediğini ve ilk başta bu alanda çalışmalarını bildiği birkaç sanatçı ile iletişime geçtiğini ve seçtiği sanatçıların onu başka bir sanatçı ile tanıştırdığını, böylece seçim sürecini gerçekleştirdiğini anlattı (10.11.2019). Bu bienalde yer alan genç Türk sanatçı Ozan Atalan ise ilk defa İstanbul Bienal'ine katılmıştır. Küratör Bourriaud onu bulmamış, Ozan Atalan küratörü bulmuştur. Bienalin teması Ozan Atalan'ın çalıştığı konu üzerine olunca, Moskova'da katıldığı bienalde beraber çalıştığı bir küratörden Bourriaud'un e-posta adresini alarak kendisi ile iletişime geçmiştir. Sonrasında çalışmalarını küratör Bourriaud ile paylaşmış ve Bourriaud'un beğenmesi ile İstanbul Bienali'ne davet almıştır (08.11.2019).

Bige Örer, bienalin organizasyonu sırasında uykuları kaçırın projenin ise Monster Chetwynd'ın "Gorgon'un Oyun Parkı" enstalasyonu olduğunu belirtti. İstanbul'a kalıcı sanat eseri olarak hediye edilen ve gerçekten de çocukların oynamak için kullanabildikleri proje Maçka Sanat Parkı'na yerleştirildi. Çocuk güvenliğinin önemli olduğu proje için Avrupa Birliği'nden bilirkişi İstanbul'a gelerek, çocuk park alanlarının nasıl projelendirilmesi gerektiği konusunda bilgi aktarmıştır. Bienal organizasyonu için zorlu bir süreç olan proje, 16. İstanbul Sanat Bienali'nin öne çıkan projelerinden biri olmuştur.

4.2.5.2. Venedik Bienali ve Küratörlük

Ralph Rugoff belirli bir tema belirlememek için, bienale kapsamı geniş bir anlam taşıyan, ‘Tuhaf Zamanlarda Yaşayalım!’ ismini vermiş olsa da, bienaldeki işler düşünüldüğünde genel olarak,  evre ve iklim dengesinin bozulması, teknolojik gelişmelerin esiri haline gelen toplumlar, ezilen kadınlar ve dünyadaki kadın erkek, millet, ırk e itsizliğı sanatçılarda ana konuları oluşturmuş gibi duruyor. Ralph Rugoff’a göre ‘‘Tuhaf Zamanlarda Yaşayalım!’ kültürel sınırları belirlediğimiz yollarla ilgili sorular üreten belli karakter ve tasvirlerle sahip olan formları yaratan ilgi çekici sanatı ke fediyor. Farklı kavramları aydınlatan sanatı temsil ediyor; aynen Leonardo da Vinci ve Vladimir Ilyich Lenin’in söylediğı gibi ‘her şey diğ er her şeyle bağılantılı’ (Venezia Biennale, 2019). Bugün dünyanın yaşadığı bu karışık 2020 yılında, Rugoff’un temasının günümüzle ne kadar örtüştüğünü görebiliyoruz. Bir yandan Korona pandemisi ile savaşan dünya, aynı zamanda Amerika’da ba layan ve yavaş yavaş diğ er ülkelere yayılan ırkçılık karşıtı protestolar, Türkiye’ye d   en g kta ı, Elon Musk’ın uzaya astronot gönderip insanlara  ip takma projesini açıklaması... 2019 Venedik Bienali’nin teması, insanın us sınırlarını zorlayan tuhaf bir zamanda yaşayan insanlık için çok doğıru bir temaydı.

2019 yılında 58. Venedik Bienali’ne katılanların çoğı genç sanatçılardan oluşmaktaydı. Bienaldeki 150 eser sadece 58. Venedik Bienali için üretilmişti. Neredeyse sanatçıların çoğı 40 yaşın altındaydı. Bu seçim küratör için önemli bir tercihtir. En genç sanatçı 26 yaşında iken en ya lısı 79 yaşında idi. Ralph Rugoff’un bu genç sanatçı tercihi, dünya basınında birçok gazete ve dergide yer bulmuştur.

Keza Halil Altındere de, küratörlerin genç sanatçılara yer vermemesini eleştiren sanatçılardan. ‘‘90’larda sanat profesyonelleri dediğimiz küratörler hep 50 ya  ve   t  sanatçılarıyla ilgileniyordu. Genç sanatçılar ise es geçiliyordu. Kimsenin genç sanatçıları göstermemesi beni küratörlük yapmaya itti’’ demiştir (Altındere, 17.02.2020). Bu nedenle 63 yaşındaki Ralph Rugoff’un Venedik Bienali’nde genç sanatçılara yer vermesi sanat dünyası için önemli bir karar olmuştur.

Venedik Bienali’nde küratör, İstanbul Bienali küratörü gibi mekan seçimi konusuna karışmamaktadır. Çünkü Venedik Bienali’nin mekanları, bienale özel olarak ayrılmış ve her sene kullanılan aynı mekanlardır. Dolayısıyla her bienalde bir mekan değı ikliğı söz konusu değıldir. Hangi sanatçıyı seçip bu mekanları nasıl düzenleyip içinde sanatı nasıl konumlandıracağı elbette küratörün kararıdır. Venedik Bienali direktörü Andrea Del Mercato, ‘‘Sanatçı seçimi küratörün kararıdır, hiç adı duyulmamış bir sanatçıyı seçerse de bizim

kabulümüzdür, karışmayız” diyerek, Venedik Bienali küratörünün bu konudaki otoritesini belirtmektedir. Andrea Del Mercato’nun dediği gibi sanat kurumu seçtiği küratöre güvenmek zorundadır.

Daha önce de belirttiğim gibi Venedik Bienali, dünyanın en eski ve büyük sanat bienalidir. Rugoff’un bienalini geçmiş bienallerle karşılaştırmak istersek; Artnet’in sağladığı rakamlara göre, Ralph Rugoff’un bienali, 56. bienali yapan Enwezor’unkinden %42, 57. bienali gerçekleştiren Marcel’inkinden %34 daha küçüktür (Artnet, 2019). 58. Venedik Sanat Bienali küratörü Ralph Rugoff, 2019 yılında bienalde bir ilk imza atarak, bienali ikiye ayırmıştır ve bunu “Proposition A” ve “Proposition B” olarak tanımlamıştır. Ülke pavyonları dışında, küratörden davet alarak ana sergiye katılan sanatçıların bir işleri Arsenale’de sergilenirken; farklı bakış açısı ile sundukları bir başka işleri de Giardini’de ana sergi alanında sergilenmiştir. Rugoff’un da belirttiği gibi, “sanatçılar bu iki sergide kendilerini tekrar etmiyorlar, farklı konulara farklı metodlarla, farklı pespektiften bakıyorlar.” Aslında sanatçıların farklı işlerinin sergilenmesi, ziyaretçiler için sanatçının işlerini değerlendirirken de farklı bakış açısıyla, bir önceki alanda gördüğü çalışmayı düşünmesini sağlamıştır.

Bienal mekanı olan Arsenale’nin ana sergi bölümüne bir kapıdan girip sonundaki kapıdan çıkılmaktadır. Upuzun geniş bir koridor gibi düşünebiliriz. Ralph Rugoff, bu uzun koridoru bölerek, daha kolay izlenilmesini, seyircinin bu büyük bienal içinde tükenmemesini sağlamıştır.

58. Venedik Bienali’nde, Arsenale’ye girdiğinizde size gözlerini dikip bakan iki dev fotoğrafla karşılaşmaktasınız. Bunlar Afrikalı sanatçı Zanele Muholi’nin kendi yüzleridir. Ralph Rugoff her röportajında bu fotoğrafları öne çıkarmıştır. Zaten özellikle iki fotoğraf adeta ilk salondan sonraki salona geçişte ziyaretçileri selamlamaktadır. Üç-dört metre yüksekliğinde dev siyah beyaz fotoğraflardan oluşan çalışmalardır bunlar. Her bir fotoğraf bir bakıma Güney Afrika’nın politik tarihine dair bir bilgi vermektedir izleyiciye. Arsenale’deki fotoğraflar izleyiciye dik dik bakarken; sanatçının Giardini’deki çalışmaları ise daha küçük boyutlarda yine aynı tarzdaki farklı fotoğraflardan oluşmakta ama bu sefer izleyiciye değil başka bir yöne doğru bakmaktadır.

Arsenale’nin sonuna doğru karaya çekilmiş ama denizin hemen kenarında duran, oldukça hasarlı ahşap bir tekne konumlandırılmıştır bienal kapsamında. Teknenin hemen yanında tekne ve kanal manzaralı kafede, yorulanlar oturup kahvelerini içebilmektedir. Kimileri o teknenin geçmişinden haberdar olmadan bakmaktaydılar tekneye belki de. Çünkü

teknenin herhangi bir yerinde bir yazı, açıklama, tanım bulunmamaktaydı. Eskiden deniz kuvvetlerinin yeri olan Arsenale’de böyle bir teknenin olması normal karşılanıyor olabilirdi kimi ziyaretçiler tarafından. Tartışmalı enstalasyonun, en vurucu kısmı da buydu. “Bizim Gemimiz” adlı enstalasyonu gerçekleştiren sanatçı Christoph Büchel, bir açıklama konulmaması konusunda Rugoff’a ısrarcı olup onu ikna etmiştir. 18 Nisan 2015’te İtalya’ya gelmeye çalışan mültecileri taşıırken Akdeniz’de batan gemi 65 mültecinin ölümüne neden olmuştur. Bienalde bulunan bu hazır-yapım esere, birçok yabancı basın yer verirken, İtalyan basını yer vermemiş ve “gerçek bir trajedi olan bu tekneyi bizim sergimize nasıl koyarsın ve onun bir sanat eseri olduğunu öne sürersin diye sordu basın” şeklinde ifade etmiştir küratör Ralph Rugoff. Enstalasyona bir açıklama konulmaması ise eleştiri alan bir başka nokta olmuştur. Birçok kişi için kafa karıştırıcı bir durumdu bu. Ancak Rugoff da sanatçıya hak vererek ve durumun bir “bitmemiş gerçeklik” olduğunu söyleyerek, eserin tanımlanmamasını, etiket konulmamasını şöyle açıklar; “Bir şeyi sergiye getiriyorsanız o otomatikman sanat eseridir. Etiketlerseniz ve onun ne olduğunu, neden oluştuğunu açıklarsanız, bir toplumun resmini çizmiş, eskiden bu trajediyi yaşamış bir topluluğun yaşadığı şeyi bir obje gibi anıtsallaştırmış olursunuz kavramsal çerçevede. Sanatçı bunları yapmayarak, eseri bu durumun içinden çekip çıkarmıştır. İtalya’daki insanlar kendilerini rahatsız ve eserin saldırısı altındaymış gibi hissettiler. Sanatçının eseri konumlama şekli nedeniyle kafa karışıklığı yaşadılar.” (Rugoff, 18.10.2019). Sanatçı eseri, çağdaş sanatın yarattığı formlardan, şekillerden, estetikten çekip çıkararak bir filtre de uygulamış olur. Beral Madra, bienal üzerine yazdığı yazıda, “bienalin info-kapitalist sosyo-kültürel ortamı bu büyük facianın etkilerini kırar ve izleyiciyi bu etkilerden koruyucu görev görür” der (Madra, Haziran 2019). Gazetelerde her gün okuduğumuz haberlerde başkalarının başına gelen felaketlerden bir farkı yoktur sanki. Bu nedenle bu enstalasyon etiketlenmemiştir. Sanat bir kez daha izleyiciyi, üçüncü sayfa haberi kadar rahatsız etmiştir.

Arsenale’nin arka bahçesinde yer alan Neverland isimli enstalasyon ise, küratörden davet alarak bienale katılan Türk sanatçı Halil Altındere’nin çalışmasıydı. Altındere’nin bienalde üç farklı çalışması bulunmaktaydı. Sadece ön cepheden oluşan Neverland isimli pavyon temsil edilmeyenleri, dışlanmış insanları temsil etmekteydi. Enstalasyon, ülke pavyonlarının yer aldığı Venedik Bienali’nde yer alamayan ülkeleri, toplumları bize hatırlatmaktaydı. “Neredeyse 190 ülke var ama Venedik Bienali’nde bunlardan sadece 90 tanesi pavyonlar aracılığıyla temsil ediliyor” demiştir Altındere (YKY, 2019: 113). Önden baktığınızda çok canlı bir şekilde merdivenlerinden çıkıp içine sizi davet eden bir pavyona yaklaşıyorsunuz. Ancak yaklaşıncı aslında enstalasyonun sadece ön cepheden ibaret olduğunu

ve içerisinin olmadığını anlıyorsunuz. Çalışma temsil edilmeyenleri temsil ederken; bir yandan da temsil etme ve edilme olgusunu da ziyaretçilerin beyninde tartışmaya açmıştır. Pavyonlarla lkeleri temsil eden sanatçılar, o ülkelere ait görülmektedir. Oysa Altındere’ye göre sanatçı bir ülkeye ait olamaz, çünkü sınırlara tabi değildir.

Neverland’in hemen karşısında da Altındere’nin enstalasyonunu destekleyen, birçok ziyaretçinin gözden kaçırdığı, ‘Evsiz İnsanları’ temsil eden Andreas Lolis’in çalışması bulunmaktaydı. Mermer ile çalışan sanatçı bu enstalasyon için, tahta bankın üzerine beyaz mermerden battaniye ve yastık koymuştur. Uzaktan baktığınızda orada unutulmuş, gerçek bir battaniye ve yastık algısı yaratan çalışma, doğallığın içinde çok başarılı bir enstalasyon olmuştur.

Altındere’nin diğer çalışmaları ise Giardini’de genel sergi alanında bulunmaktaydı. Burada bulunan çalışması daha önce New York, İstanbul, Sharjah ve Londra’da sergilenmiştir. *Uzay Mltecisi* projesi ve *Mars’a Yolculuk* adlı videosunda karşımıza Ruslara ait bir uzay istasyonunda bir zamanlar görev yapmış yani uzaya gitmiş, ancak şu an mülteci olduğu için Türkiye’den bile ayırlamayan Muhammed Ahmed Faris ıkmıştır. “Uzay Mltecisi (2016-2019), 1987 yılında uzaya çıkan Suriyeli kozmonot olan ve sonra da Suriye Hava Kuvvetleri ve Hava Savunma Komutanlığı’nda tmgenerallik yapan Muhammed Ahmed Faris’in hikayesini konu edinir” (YKY, 2019: 179). “Kurgu olup olmadığını kolay kolay anlaşılamayacak kadar absürd konular seçiyorum” demiştir Altındere. Bu gerçek hikayenin videosunun bazı kısımlarında NASA’nın da katkısı bulunmaktadır. Videoda Faris, Mars’ta astronot kıyafetleri içinde yürürken görülmektedir. Ama elbette videonun çekildiği yer Mars değil, Kapadokya’dır. Videonun yanında ise Faris’in astronot kıyafeti üzerinde bst görülmektedir. Altındere, projeyi hem heykel hem de dijital sanat ile birleştirmiş, video uzun olmasına rağmen dinamik montajı ile ilgi çekmiştir.

Arsenale’de sıradışı bir başka enstalasyon ise uzun yıllardır eğlenceli ve izleyiciyi sarmalayan çalışmalara imza atan Fransız sanatçı Dominique Gonzalez Foerster’dır. *Cosmorama* isimli enstalasyonda her seferinde beş izleyici karanlık bir odada özel teknolojik gözlükleri takarak, bir masanın etrafında oturmalarına rağmen kendilerini Mars’ta bulmaktadırlar. Küratörler de artık sanatla teknolojinin i ie olduğunun farkındadır. Rugoff da sanatta dijital deneyimi kucaklamış bir küratördür. Bu enstalasyonun sanat olup olmadığını hâlâ sorgulayan bir kesim elbette bulunmaktadır. Ancak dünyanın hızla dijitalleşmesinin paralelinde ağdaş olarak betimlediğimiz sanatın, dijital deneyimden kaçması imkansız gözükmektedir. Klasik sanat tüm ihtiyaşını ile hâlâ estetiği ve güzelliği gösterirken; ağdaş sanat, bugünün

yaşamını gösterip eleştirel ve diğer yaklaşımları sergileyen bir sanat olmuştur. Dijital deneyim üretimi tam da bugünün sanatına uygundur.

Ralph Rugoff, bienal için sanatçılara teklif götürürken, gerçekten dünyanın içinde bulunduğu bu zamana ilgi duyan ve buna karşılık veren sanatçıları seçtiğini belirtmiştir. “Karşılık veren” tanımlamasını kullanmasının nedenini ise gazeteci veya belgesel yapımcısı gibi bu dönemi belgeleyen, kronolojik olarak sıralayan bir eser aramadığını, bu dönemde yaşananlara karşılık, bir cevap niteliği taşıyan fikirler üreten sanatçıları davet ettiğini söylemiştir (18.10.2019). 58. Venedik Bienali’ni, İstanbul Bienali ve diğerlerinden ayıran en önemli nokta ise küratörün sanatçı seçimi sırasında hep hayatta olan sanatçıları seçmiş olmasıdır. Rugoff bu tercihini şöyle açıklar; “Kısa süreli bir sanat platformu olan bienalleri, sanatın bugün hayatta var olan karışıklıklara bir karşılık verebileceği yerler olarak düşünüyorum. Bu nedenle bu bienal, yakın zamanda yapılmış ve şu anın beklentileri ile ilintili çalışmalardan oluşuyor.”

İstanbul Bienali’nde Türkiye Pavyonu’nu temsil eden sanatçı İnci Eviner ise, “Biz, Başka Yerde” başlıklı, çok katmanlı projesindeki kavramsal boyutu şöyle anlatmaktadır;

“Hem yerel hem uluslararası bir meseleyi yakalamak istedim. Bütün o yarım kalan şeyler, yerinden edilen gönüllü olarak hafızası silinen dünyanın her yerinde dolaşan bu insanların, kendi evlerini kurmaya çalışan bu insanların hayatlarında hep geride bıraktıkları bir şeyler var. Orada bir zamanlar bir topluluk yaşadı ve orayı terk ettiler sanki bir bekleme odası gibi, bir kamp gibi. Yapı ortadan kesilmiş bir yapıydı. Dar alan ve sokaklar labirent gibiydi. Bazen insan yolunu kaybediyordu. Videolardaki hayali karakterler de buranın ortamını oluştuyorlardı.”

Enstalasyonda her şeyin yarım olarak konumlandırıldığı veya terk edilmiş bir şekilde bırakıldığı alanlar bulunmaktadır. Eviner bu işin, Türk hükümetini değil, herkesi temsil ettiğini belirtmektedir. “Yaptığım işte yaşadığımız bütün politik ağırlık ve karanlıklar yer alıyor” diye eklemiştir. Enstalasyonun Türk kültürünü yansıttığını düşünen sanatçının bu projesinin, kültürü ne kadar bünyesinde taşıdığı ve yansıttığının, biraz tartışılacak bir konu olduğu kanaatindeyim. Proje, bütçesi yüksek olan ve büyük ölçekli mimari tasarımlar içeren bir çalışma. Projenin Türk kültüründen ziyade son yıllarda yaşanan mülteci sorununu yansıttığı su götürmez bir gerçek. Bu kadar para ve zaman ayrılan bir projenin ise sonrasında çöp olması üzüntü verici. Enstalasyondan geriye kalacakların sadece videolar olduğunu belirtmiştir sanatçı Eviner.

Giardini'deki Avusturya Pavyonu, bienalin öne çıkan enstalasyonlarından biri olmuştur. 75 yaşındaki feminist sanatçı Renate Bertlmann'ın sivri ve keskin çelik okların üzerinde duran 312 kırmızı cam gülden oluşan enstalasyon, kökeni 1970'lerin feminizm hareketine dayanmaktaydı ancak mesajı tamamıyla çağdaştı. Bertlmann, insanlığın ve kadınların varlığını sosyal, kültürel ve cinsiyetçi ayrışmalar üzerinden sorgulamaktaydı. Günümüzde dünyada herkesin çokça tartıştığı ırkçılık, kadına şiddet ve bu paradigmalardan ortaya çıkan ölümler, insanlığın bıçak sırtında yaşayan bir çiçek olduğunu hatırlatmaktaydı enstalasyonla beraber. “Tuhaf zamanlarda yaşayalım” teması ile çok iyi örtüşen tuhaf bir içerik paradigmasına sahip enstalasyonun başlığı Discordo Ergo Sum (Farklıyım, işte buradayım) idi. Birçok ülkenin ilk defa bir kadın sanatçısını, temsil etmesi amacıyla bienale gönderdiği 2019 yılında, sanatta söz sahibi olan ülkelere Avusturya'nın da ilk defa bir kadın sanatçısını bienale göndermesi dikkat çekicidir. Birçok ülkenin bu sene bienale ilk defa kadın sanatçı gönderip feminizm olgusunu destekleyici çalışmalar sunması, feminizmin politik gücü destekleme amaçlı kullanılıp kullanılmadığının akla getirip sorgulatmaktadır diye düşünmekteyim. “Ana hedefinden şaşacak bir feminizm olgusu, erkek egemen politik gücü desteklemek için mi kullanılacaktır?” sorusu bu enstalasyon sonrası akla gelebilecek cevapsız sorulardan biri olabilmektedir.

4.2.5.3. Bienal Organizasyonlarında Yaşanan Genel Sorunlar

İstanbul Bienali direktörü Bige Örer ve Venedik Bienali direktörü Andrea Del Mercato ile yapılan görüşmeler sonucunda, bienal organizasyonlarında en büyük sorunun ikisi için de aynı olduğu anlaşılmıştır; o da maddi kaynak yetersizliğidir. İstanbul Bienali'nin ve Venedik Bienali'nin organizasyonel yapıları büyük benzerlik göstermektedir. İki bienal de birer vakıf tarafından organize edilmektedir. İki bienalin de en büyük problemi maddi kaynaktır. Bige Örer “Kamu kaynağının artırılabilmesi gerekiyor. Bienali yerel yönetimlerin de sahiplenmesi iyi olurdu” demiş ve İstanbul Bienali'nde kamu desteğinin %3-4 civarında olduğunu belirtmiştir. Venedik Bienali başkanı Paolo Baratta⁵ ise kapanış konuşmasında, bienalin en büyük destekçisinin bilet alarak bienale gelen ziyaretçiler olduğunu söylemiştir.

Del Mercato'nun değindiği bir başka sorun ise sanatın konuşma özgürlüğünü, araştırma özgürlüğünü tam anlamıyla yakalayamamış olmasıdır. Halil Altındere de sanatın hiçbir zaman tam bağımsız olamadığını belirtir. Çünkü sürekli ya hükümetin ya yerel yönetimin

⁵ 2008 yılından beri Venedik Bienalleri başkanlığını yürüten Paolo Baratta (80 yaşında), 29 Ocak 2020 tarihinde Venedik Bienalleri'nin yaptığı bir açıklama ile yerini yeni başkan Roberto Cicutto'ya (71 yaşında) bırakmıştır. Kendisi ekonomist ve eski bakandır. Ayrıca film yapımcısıdır.

ya da vakıfların desteği ile var olur. Ancak bu durumda sanatçı üretiminden taviz vermemelidir. Aksi takdirde sanat fuarına katılmak gibi olur ki, o da sanat bienallerinin sanat fuarları haline gelmesi demektir ve sanat için tehlikelidir.

Başkan Baratta ise, bienallerin kamuya açılışından önce basın davetlileri için gerçekleştirilen üç günlük ön gösterimden bahsederek, sadece o tarihlerde bienali ziyaret eden basın mensuplarının bienalle ilgili kısıtlı bir görüşe sahip olmalarını eleştirir (Baratta, 2019: 20). Baratta, basın mensuplarının bienalin halka açıldığı tarihlerde de bienali ziyaret ederek, bienalin yarattığı o aurayı görmeleri gerektiğini düşünmektedir bence; ki bu düşüncesinde çok da haksız değildir. İzleyiciye deneyim sunan enstalasyonlara sahip bienal organizasyonlarını içinde izleyici olmadan gözlemlemek, sadece sanatçıların eserlerini gözlemlemekten ileri gidemez. Oysa bienali oluşturan en önemli unsurlardan biri izleyicinin verdiği tepkiler ve bu tepkilerin bienalin aurasında yarattığı etkilerdir. Bütünsel olarak bienalde auranın oluşumu böylece gerçekleşir. Bienali halka kapalı tarihlerde gezen basın mensupları, bienalin yarattığı bu aurayı gözlemleyemez. Ancak bütün bienallerin başında gerçekleşen basın günleri, bir kural gibi bütün uluslararası bienallerde devam etmektedir.

Bir diğer nokta ise, bienal sanatçılarının enstalasyonlarını bir ekiple beraber üretmeleridir. Bu ekip bazen sanatçının çalıştığı kendi ekibi olurken, bazense bienal organizasyonunun sağladığı bir ekip olmaktadır. Bige Örer bu noktada bir pencere açarak, “Sanatçıların bienalde çalışmakla ilgili ne hissettikleri önemli. Burada çalıştıkları yerel üreticilerle, ekiple iyi bir diyalogları olmalı” demiştir. Bir bienal organizasyonu için, sanatçının istediği ekibi, yetkinlikteki kişiyi bulmak ve bu ekibin veya kişinin sanatçı ile ortak bir dil konuşabilmesini sağlamak oldukça zor bir görevdir. Her organizasyon, sanatçıların bienal sonunda iyi ayrılmalarını istemektedir. Ancak bunu sağlamak ise hiç de kolay değildir. Her ne kadar sadece küratör ön planda gözükse de, bienal organizasyonu bir ekip işi ve koordinasyonu sağlamak bu ekibin zorlu görevi olmuştur her zaman.

Halil Altındere’nin Neverland projesi için ise ekip işi ve projenin malzemesinin taşınması daha da zorlu olmuştur. Neverland projesinin bütün malzemesi üç konteynıra yüklenmiş ve gemi ile Venedik’e gitmiştir. Bienal sonrasında ise İstanbul’a gemi ile geri dönmüştür. Bu hem bienal organizasyonu için hem de sanatçı için zor bir prodüksiyondur. 12 Türk mühendis, 10 gün çalışarak enstalasyonu kurabilmişlerdir. Bu enstalasyonun organizasyonu aşamasında yaşanan bir diğer sorun da, Avrupa Birliği ülkelerinde dışarıdan işçilerin gidip orada çalışmalarının yasak olmasıdır. Bu nedenle bu 12 Türk mühendis için özel yetenekleri olduğunu gösteren kağıtlarla özel izinler alınmış ve böylece Türk mühendisler

Venedik’te çalışabilmiştir. “İlk defa bir bienale dışarıdan işçi götürmüş olduk” diye açıklamıştır bu durumu Altındere.

Bienal organizasyonlarında yaşanan bir başka sorun ise insanların yönlendirilmesidir. Özellikle Venedik gibi şehre yayılan büyük bienal organizasyonlarında ziyaretçilerin yönlendirilmesi oldukça önemlidir. Bienal broşürlerinde yer alan haritalar bu konuda en büyük yardımcıdır. Bu yönlendirmeler insanların yoğun olarak geçiş yaptığı noktalar oluştururlar. Bu noktalar bienal alanlarına yakın ve göz önünde olan noktalardır çoğu kez. Bienal organizasyonlarında sorun sayılabilecek bir konu ise, bu yoğun geçiş noktalarını kullanarak bienalden rol çalan sanatçıların yaptığı enstalasyonlardır. Buna en yakın zamandan örnek, Lorenzo Quinn’in “Köprüler Kurmak” heykelidir. Daha önceki bölümde de bahsettiğim gibi, bu birçok kişinin o enstalasyonu bienal kapsamında sanmasına neden olmuştur. Bu bir organizasyon sorunudur. Ancak belediyeye ait olan bir alana bienal vakfının karışması mümkün değildir. Bir başka açıdan düşünülürse de bütün dünya basınında öne çıkan bir enstalasyon, bienali daha da popülerleştirebilmektedir. Keza 58. Venedik Bienali denilince ilk akla gelen enstalasyon olmuştur.

Bienaller, müzelere göre daha çok ilgi çeken sanat organizasyonu olsalar da, müzelere göre dezavantajlı oldukları noktalar da bulunmaktadır. Müzeler lokal izleyiciyi nasıl etkileyip geliştireceği konusunda düşünüp ona göre bir strateji izleyebilmektedirler. Ancak bienallerde, müzelerin uyguladığı gibi yönetimin izleyici kitlesini etkileyip geliştirmek için bir strateji belirlemesini sağlayacak verinin yıllar içinde toplanması mümkün değildir. Çünkü bienal izleyicisini tanımlamak için yapılan çalışma, her edisyonda dünyanın farklı yerlerinden izleyici alan bir sanat etkinliği için sağlıklı bir sonuç ortaya koyamaz. Bienallerin, müzelere göre çok daha fazla ilgi ve ünlü insanı çektikleri doğrudur. Ancak bu durum, Graham’ın “sıkıcı” olarak belirttiği, bienalleri tek düzeleştirilen durumu ortaya çıkarmaktadır. Her bienal, dünya basınında daha çok yer almak için her zaman sahne önünde olan, isimleri duyulmuş ve başarısı garanti olan sanatçıları davet eder. Böylece küreselleşmenin kurbanı olan sanat, belli sanatçıların oradan oraya geçip bienal bienal dolaşmaları çerçevesinde gerçekleşmeye başlar. Bienallerin en önemli özelliğinin deneysellik olduğunun altını çizen Beryl Graham, ayrıca ziyaret ettiği İstanbul Bienali’nde çok iyi Türk sanatçılara rastladığını belirtmiştir (Graham, 2020).

Bienaller süresince gerçekleşen yan etkinlikler de, bienal ile izleyici arasındaki etkileşimi canlandıran, izleyiciden birebir geri dönüş sağlayabilen programlar olmaktadır. Ancak 16. İstanbul Bienali’nde kamusal programların bienalin önüne geçtiği gibi eleştirileri

duyan sanatçı Ozan Atalay, bunun bir sorun olmadığını aksine iyi bir şey olduğunu düşünmektedir. Atalay sanatçı bakış açısı ile bu eleştiriyi şöyle değerlendirmiştir:

“Hayat ve sanat ayrımını gerçekten eritmeye çalışan bir bienal bu. Yani aktivizmle sanatı iç içe geçirmeye çalışan bir bienal. Böyle olunca, kamusal programın benim ya da başkasının işinin önüne geçmiş olması, daha çok konuşuluyor olması benim için sorun değil. Aksine daha iyi çünkü zaten mesajımız ortak.” (Atalan, 08.10.2019).

Selman Bilal Türkiye’nin en büyük çıkmazının, ülkenin kendisini yurtdışında gösterememesi olduğunu düşünmektedir. Dünyaca ünlü sanat dergilerinde Türk sayfasının olmaması, Art Basel’e katılan Türk galerisinin olmaması, Türk sanatçılarının ve dolayısıyla Türk çağdaş sanatının uluslararası arenada görünür olamamasına neden olmaktadır. Bilal, iletişim anlamında ciddi bir eksiklik olduğunu dile getirmektedir. Kendisinin başkan yardımcılığını üstlendiği SAHA vakfı, yabancı küratörleri Türkiye’ye davet ederek Türk sanatçılarla tanışmalarını sağlamakta, yurtdışına Türk sanatçıları göndermektedir. Uluslararası çağdaş sanat bienallerine, sergilerine katılan Türk sanatçıların projelerine maddi destek sağlayan SAHA’nın Türkiye’de bu alanda büyük bir desteği bulunmaktadır (Bilal, 01.11.2019).

16. İstanbul Bienali’ne katılan Türk sanatçıların eser üretimleri SAHA, bienal sanatçılarının konaklamaları SAHA Residency tarafından desteklenmiştir. Ancak bir tek SAHA derneği, Türkiye’nin uluslararası sanat dünyasında güçlenmesi için yeterli değildir. En büyük desteğin kamu tarafından sağlanması gerekiyor ki, bu da bütün sanat profesyonellerinin Türkiye’de en eksik buldukları noktayı oluşturmaktadır. Derinlemesine görüşme yaptığım 16. İstanbul Bienali sanatçılarından Ozan Atalan da, Selman Bilal’i desteklercesine, “Uluslararası görünürlüğüm birazcık varsa bunu kendi çabalarım borçluyum. Süreç içerisinde maddi desteğim olsa her şey çok daha kolay olurdu” demiştir (Atalan, 2019).

4.2.5.4. Sanat Bienallerinin Küratörlüğe Etkileri

Küratör Bourriaud, işinin amacının sanatçıların ne yaptığını insanların anlamasına yardımcı olmak olduğunu belirtmiştir. “Bienallerde sergiyi oluştururken bir projenin üzerinde çalışırken gördüklerinizle iki ay sonra bienal sırasında onu izlerken gördükleriniz farklı olabiliyor bir küratör olarak” demektedir. Çünkü küratör de beraber çalıştığı sanatçılardan etkilenmekte, bienalin gerçekleştiği mekanın aurasından etkilenmekte ve kendi işinde farklı açılar fark edebilmektedir.

Bourriaud, bienal için sanatçı seçmenin diğer sergilerden farklı olmadığını söyler. Bienal küratörlüğünün farkı ona göre, küratör olarak bienalin yan etkinlikleri olan kamusal

programlara katılımdır. Normal bir sanat sergisi bir açılış ve kapanış etkinliğine sahipken; bienal açık kaldığı sürece içinde birçok kamusal programa ev sahipliği yapar. Ralph Rugoff ise, “Bienal gibi birçok sanatçının yer aldığı büyük grup sergilerinde kaçınılmaz suretle hangi sanatçının hangi alanda işini sergileyeceği sorusu küratörün karşısına çıkar. Buna karar vermek de bienalin küratörünün görevidir. Bunun en iyi çözümü de sanatçılara danışarak onların fikirlerini alarak günün sonunda herkesin mutlu olacağından emin olmaktır” demektedir (Rugoff, 2019).

58. Venedik Bienali küratörü Ralph Rugoff, “bir bienali kürate etmeye geldiğinizde geçen bienalde hangi sanatçılara yer verilmiş, neler yapılmış ona bakıyorsunuz. Geçen bienalde yer alan sanatçıları seçmemeye çalışıyorum. Çünkü onların çalışmalarının yakın zamanda gösterildiği ve başka sanatçılara şans tanınması gerektiğini düşünüyorum ve bu düşünce sanatçı seçimimi etkiliyor” demiştir. Küratörler için sanatçı seçim süreci de, kendilerini geliştirmeleri için önemli bir fırsat olmaktadır. Ralph Rugoff bunun altını özellikle çizerek, bu dönemin kendisi için önemli bir düşünme ve öğrenme süreci olduğunu söyler. Sanatçıların aralarındaki farklı bağlantıyı görmek için, bienale sanatçıları davet ederken yanında hangi sanatçı ile sergilenmek istediklerini sorduğunu belirtmiştir.

Rugoff’a göre, bugün Amerika’da yaşayan çok önemli ve iyi işlere imza atan Afrika kökenli Amerikalı sanatçılar vardır. Afrika’da doğan Amerika’da yaşayan çok iyi sanatçıların olduğunu ve hala Asya’da yaşayan çok başarılı ve kendinden başarılı işleri ile söz ettiren sanatçıların olduğunu düşünmektedir. Rugoff’un bu düşüncesini Halil Altındere de, “Şu an dünyanın en pahalı sanatçıları Çinli sanatçılar, çok farklı işler yapıyorlar” diyerek destekler. Bir kesim küratör, uluslararası bienallerin artmasıyla batı dışı sanatçılara da daha çok yer vermeye çalışmaktadır. Küreselleşen dünyada, standartlaşmış dünya söylemlerini farklılaştırmayı, renklendirmeyi sağlayan batı dışı sanatçıları kendi kültürel kodlarıyla ortaya çıkarıp küresel sanat ortamına katarak sıradanlaşmaya doğru giden sanatı mı renklendirmek amaçları? Küresel ekonominin davranışlarımızı, hayatı görme açılarımızı etkileyip tekleştirmeye başladığı zamanda, kendi kültürlerini koruyan ve az gelişmiş ülkelerin sanatçılarını bulup çıkarmak ve bunları bienal sanatına eklemek artık küratörlerin değerlendirildikleri bir nokta olmuş durumdadır. Çinli ve Uzak Doğulu sanatçıların işlerinin her geçen gün sanat dünyasında daha ilgi çekiyor olması ile bu sanatçılar, bir bienali kürate eden küratörün adeta projesine eklemesi gereken vazgeçilmezi olmaktadır. David Harvey’nin Postmodernliğin Durumu kitabındaki şu bölümü okuduğumuzda, Çinli ve Uzak Doğulu sanatçıların dünya sanat arenasındaki patlamalarına daha mantıksal bir şekilde yaklaşabilmekteyiz:

“Sanatın merkezlerini ve taşrasını, uluslararası kültürel güç dengesini gösteren haritalar çizilebilir. Bu denge, kuşkusuz dolaylı bağlar olsa da, asla politik ve ekonomik güç dengesiyle apaynı değildir. Estetik değiştikçe haritalar da değişir: bohemiğin, hoşgörünün ve göçmenlere özgü yaşam tarzının kaynağı olan Paris, elbette Modernizm açısından açıkça hakim merkezdir; ama Roma’nın ve Floransa’nın gerilemesini, Londra’nın yükselişini ve sonra düşüşünü, Berlin ve Münih’in hakimiyet evresini, Norveç ve Finlandiya’nın atılımları, Viyana’dan çevreye yayılan ışığı, Modernizmin değişen coğrafyasının temel aşamaları olarak görebiliriz. Bu aşamaların gelişme yolunu, yazar ve sanatçıların hareketi, düşünce dalgalarının akışı, önemli sanatsal üretim patlamaları çizer.” (Harvey, 2012: 38).

Sanat bienallerinin küratörleri zorlayan birçok sorunu olduğunu düşünmekteyim. Ancak bu noktaların, küratörleri geliştirdiği, her bienale farklı bakış açısı ile yaklaşan küratörün çeşitli yetkinlikler kazanmasını sağladığı kanaatindeyim. Örneğin, sanatçıların projelerine göre özel mekan talepleri olabilmektedir. 14. İstanbul Bienali küratörü Carolyn Christov-Bakargiev’in İstanbul Boğazı’nda tekneleri kullanmak istemesi veya Halil Altındere’nin Venedik’te Neverland enstalasyonunu bütün eserlerden uzakta tek başına bir pavyon gibi kurmak istemesi kendine has mekanlar gerektirmiştir. Bu durumda Bige Örer, kaynaklar ve olanaklar dahilinde bu talepleri her zaman gerçekleştirmeye çalıştıklarını ifade etmiştir. Halil Altındere de, Neverland’i ilk Giardini’de başlı başına bir mülteciler pavyonu olarak projelendirdiğini ama Giardini’nin yüzyıl başında büyük devletler tarafından paylaşılmış olduğunu bu nedenle küratör Ralph Rugoff’un Arsenele’nin sonundaki bahçenin içinde, ülke pavyonlarından ayrı konumlayabileceği bir alan verdiğini ifade etmiştir. Çünkü Halil Altındere’nin bu projesi için bahçeli ve kendine has bir mekan gerekmekeydi.

4.2.5.5. Sanat Bienallerinin Sanata Etkileri

Sanat bienalleri, sanatın deneysel olabildiği ve sanatçının daha özgürce çalışabildiği yerlerdir. Bu nedenle sanattaki yenilikleri ilk, bienallerde görürüz. Ralph Rugoff “İzleyiciler eleştirmenlerden daha açık görüşlü. Çünkü izleyici, hiçbir önyargısı olmadan gelir bienale” der. Çünkü bienal deneysel alandır ve bienal izleyicisi de bu deneyselliğe hazırdır. Bu deneysellik sayesinde, bienal sanatın ilerlemesine, yeni şeyler keşfetmesine ön ayak olur. Dünyada konuşulan, etki yaratan birçok sanat enstalasyonu bienallerden çıkmıştır.

Özellikle azgelişmiş ülkelerde çağdaş sanat mekanları az sayıda olduğu için, ülkelerin bünyelerindeki bienaller, sanat ve sanatçılar için önemli bir olanak olmuştur. İnci Eviner ilk İstanbul Bienali için, “Türkiye çağdaş sanatla karşılaşmıştır, çağdaş sanatın ne olduğunu

anlamaya başlamış ve bienal sanatta önemli bir özgürlük alanı yaratmıştır ülkemizde” demiştir. Türkiye’de çağdaş sanatın varolan imkanlarının hala uluslararası sanat arenasına göre daha kısıtlı olması nedeniyle, bienal aslında Türkiye’deki sanatçılara kendi çalışmalarını risk alarak deneysel pratikler içinde sergileyebilecekleri bir alan yaratmıştır. Türkiye’de bağımsız sergi mekanının yok denecek kadar az olması nedeniyle, iki senede bir, iki ay süresiyle gerçekleşen bienal, Türk sanatçılar için bir vaha işlevi görmektedir.

Özellikle Venedik gibi büyük bienalleri bir gün içinde görmek mümkün değildir. Bienalin büyüklüğü ve sanat eserlerinin çokluğu, izleyicinin sanatın içinde kendini kaybetmesine ve kafa karışıklığına neden olabilir. Bu noktada, küratör Rugoff ve genç sanatçı Ozan Atalan aynı fikri öne sürmektedir. Rugoff, bienal sırasında tanıştığı bir öğretmeni örnek verir. Öğretmen, sınıfı ile bienale her gelişlerinde sadece üç salonu gezip çıkarlar. Rugoff bunun en ideali olduğunu, diğer türlü her sanatçının eserinin bir listenin içinde olanlardan biri gibi sıradanlaştığını düşünmektedir. Ozan Atalan da, İstanbul Bienali’nin iki ay boyunca açık kaldığını ve günlere bölünerek gezilebileceğini önermiştir. Bu noktada şöyle bir gerçeklik de vardır; Ozan Atalan’ın da belirttiği gibi sadece ‘Bienaldeydim’ diyebilmek için bienalin bir mekanına gelip sosyal medyada fotoğraf paylaşan ziyaretçiler de bulunmaktadır. Sanatın popülerleşmesi, kitlelere hizmet etmeye başlaması ve ziyaretçisine toplum içinde konum kazandırması bu durumda söz konusu olmaktadır. Bienali günlere bölerek gezen sanat izleyicisi için bienaldeki sanat bir amaçken, bir gün gelip sosyal medyada fotoğraf paylaşan kişi için araç olmaktadır. Ozan Atalan bu duruma dahi olumlu yaklaşmaktadır. Türkiye’de her ne amaçla olursa olsun, sanata ilgi duyan kitleyi büyütebilmek güzel bir durumdur sanatçıya göre. Ancak bir diğer taraftan da, sosyal medyada bienalde gördüğü sanat eserlerini paylaşıp kendi yorum ve düşüncelerini de takipçilerine aktararak, bu sanatı onlarla paylaşan ve bir düşünce oluşturan bienal ziyaretçileri de vardır. Bu kişiler sosyal medya üzerinde sanat eleştirmeni rolü üstlenerek, bienalde gördüğü enstalasyonları tartışmaya açıp aktararak önemli bir rol üstlenmektedirler (Atalan, 2019).

Ancak görüştüğüm birçok sanat alanına mensup kişinin belirttiği gibi, İstanbul’a bienal yetmemektedir. Daha çok sanat alanı olması ve sanatçılara imkanlar tanınması gerekmektedir. İnci Eviner’in de dediği gibi çağdaş sanat doğası gereği eleştireldir. Sanatçı ve yazarlar, kültür ve sanat piyasasını domine eden ve piyasanın üzerinde güç gösteren, hatta bir kısmı sanat piyasasının seyrini belirleyen öğeler olsalar da, bu ilişkilerinde sanatçı ve yazarlar da politik, ekonomik güçler tarafından domine edilmektedirler.

Rugoff, tanıdığı sanatçıların hepsinin merakla yola çıktığını, böylece bilmedikleri şeyleri keşfetmek istediklerini, diğer insanlardan farklı şekillerde odaklandıklarını söyler. Küreselleşme ile beraber sanat sınırsızlaşmıştır ve sanatçılar için keşfedilecek daha çok şey vardır artık. Halil Altındere de, kendini sanatçıların uçaklarda proje ürettiği, bienalden bienale dolaştığı kuşağın temsilcilerinden olarak görür. Aktivizmin popülerleşmesi ile sanat üretiminin de farklılaştığını söyler.

Uluslararası bienallerin artması, özel sermayenin sanata daha çok yatırım yapmasını sağlamıştır. “Global ölçekte görünen işler yapıyorsanız, özel sermaye tarafından bunun markalarına yapacağı katkı öngörülüyorsa, projeye özel sermayenin para yatırması çok daha kolay” diyerek projenin uluslararası olmasının öneminin altını çizmiştir Halil Altındere. Sanat bienalleri bir ülkede sanata para yatırılmasını sağlayan organizasyonlardır. Çünkü sıradan bir sergi olmaması nedeniyle, bienale destek olan markanın görünürlüğünün daha fazla olacağı su götürmez bir gerçektir. Bir ülkede bienallerin maddi olarak desteklenmesi, o ülkede sanatın gelişmesi demektir.

Ralph Rugoff, Boblin’in söylediği gibi sanatçıların rahatı bozmak için var olduklarını ama bu rahatsızlığın ise eğlenceli bir hal alabileceğini söyler. Çünkü sanatçılar, yeni şeyler üretarak sanatın farklı boyutlarının keşfedilmesini sağlamaktadırlar. Uluslararası bienaller sayesinde farklı kültürlerden gelen sanatçılar birbirlerinden etkilenmekte ve böylece sanatın çokkültürlülük içinde gelişmesini sağlamaktadırlar. Nicolas Bourriaud, uluslararası sanat bienalleri ile sanatın küreselleştiğini ve bunun kendisini zenginleştirdiğini ifade eder. Gördüklerinden etkilendiğini, farklı sahneler keşfettiğini, duygu ve fikirlerin patchwork gibi bir araya geldiğini ve bunun hep değişerek yeni desenler oluşturduğunu söyler. “Bu oluşan desenler de sizin düşünce şeklinizi değiştirir ve sanat böylece sürekli bir etkileşim ve sürekli devam eden bir süreç içindedir”. Diğer bir yandan da bu durumun, sanatta tektipleşmeye neden olma durumunu da belirtir. Bundan kendini korumanın her geçen gün güçleştiğinin de altını çizmektedir (Bourriaud, 2019).

Venedik Bienalleri başkanı Paolo Baratta, 58. Venedik Bienali’nin kataloğunun yazısında, “sanat pazarının bizi yönlendirmesine izin vermemeliyiz” diye yazmıştır. “Gerekirse ana akıma karşı gitmeliyiz. Sanat pazarının var olduğunu ve hatta Venedik Sanat Bienali’nin yarattığı sonucun, sanat pazarının gelişimine katkıda bulunduğunun farkında olmalıyız. Ama her zaman sanatta kendi özgür seçimlerimizi yapmalıyız.” (Baratta, 2019: 19).

Sanat bienallerinin sanatın farklı alanlarını buluşturma gibi bir rolü de bulunmaktadır. 2019 Venedik Bienali'nde otuz beş katılımcı ülkenin pavyonları şehre yayılmış şekildedir. Şehrin oldukça derinliklerinde olup bir o kadar da fazla izleyiciyi ağırlayan, bienalin en ilgi çeken pavyonu ise Litvanya olmuştur. Her sene en iyilere verilen Altın Aslan ödülünün de 2019 yılındaki sahibi göze ve kulaklara hitap eden deneyimsel enstalasyonu ile Litvanya olmuştur. Enstalasyon dijital olmasa da duyma duyusuna hitap eden bir deneyim sunmuştur izleyicilere. 'Sun&Sea (Marina) isimli çalışmada, 13 opera sanatçısının yer aldığı bir deniz kenarı canlandırılmıştır. Mizansen şöyledir; kumların üzerinde havlularını sermiş veya şezlonglarında güneşlenen tatilciler opera söylemektedirler. Bir yandan da kuş sesleri, köpek havlaması, dondurmamacının sesi kulaklara gelmektedir. Ekolojik sistem yok olurken, insanların umursamazca sahilde yatması eleştirilmektedir. Operanın son kısmında yaratılan ışıklandırma ve etki ile yaklaşan ekolojik felakete dikkat çekmek istenmiştir. Bütün bu olan biteni yukarıdan izleyen bienal ziyaretçisi, bu görsel ve duysal şöleni ancak Çarşamba ve Cumartesi günleri yaşayabilmiştir. Çünkü diğer günler performans gerçekleşmemiştir pavyonda. Bu deneyimi yaşamak için de bir saat kırk dakika gibi bir süre ayakta sırada beklemeyi göze almaktadır izleyiciler. Ben de bu kadar süre sırada bekleyerek, pavyona son giren 5 kişiden biri olmayı başarmıştım.

Böyle bir sanat enstalasyonuna ancak bienalde tanık olunabilmektedir. Müzelerde görülme olasılığı yüksek olan bir çalışma değildir bu. Deneyimselliği sağlayan bienaller, sanatın farklı alanlarının birbirinin içine geçmesini sağlamıştır. Litvanya enstalasyonu bunun en iyi örneklerinden biridir. Enstalasyon hem bir sanatçının fikrini, modellemesini içermekte, hem opera sanatını içinde barındırmakta ve hem de ana oyuncularını opera sanatçıları oluşturmaktadır. Diğer açıdan ise opera sanatçılarının teatral hareketleri, çağdaş sanatı tiyatro ile buluşturmaktadır. Opera, tiyatro ve çağdaş sanat iç içe geçmiş ve bienalin en ilgi çeken ve Litvanya'nın dünyada Venedik Bienali kanalı ile konuşulmasını sağlayan bir çalışma olmuştur.

4.2.5.6. Günümüz Çağdaş Sanat Ortamında Küratörlüğe İlişkin Yaşanan Sorunlar

Tezim için 58. Venedik Bienali ve 16. İstanbul Bienali küratörleri ile görüşme yaparken, ikisine de aynı soruyu yönelttim; küratör sanatçının işine ne oranda karışır? İstanbul Bienali küratörü Nicolas Bourriaud, bunun küratörden küratöre değiştiğini, kendisinin belli bir ölçüde karıştığını belirtmiştir. Fikirlerini, metotlarını sanatçı ile paylaştığını ve sonrasının sanatçıya kaldığını açıklamıştır; "Bazı sanatçılarda müdahalede bulunmaya gerek kalmazken bazılarına yön göstermek gerekebiliyor. Benim sanatçı ile derin bir dialog halinde olmam lazım

Üretim sürecinde. Bu benim çalışma şekliim”. Venedik Bienali direktörü Rugoff ise, küratörün sanatta, sanatçı ve halk arasındaki boşluğu doldurmaya yardımcı olduğunu ve sanatçının patronu olmadığını ifade etmiştir. Bourriaud gibi o da bazen küratörün sanatçının karşılıklı diyalogda olduğu ve sanatçıya durumla ilgili farklı fikirleri arasında doğru olanını seçmesi konusunda yardımcı olan partneri olduğunu belirtmiştir.

Bugün küratörlerden belli bir tema çerçevesinde bir sergi oluşturması beklenmektedir. Küratör de bu tema doğrultusunda işler üreten sanatçıları seçerek, onların var olan projelerini veya sıfırdan yaratacakları projeyi sergisine koymak ister. Ancak bu noktada küratörün tema doğrultusunda sanatçıyı sınırlandırması söz konusu olabilmektedir. Halil Altındere’nin bir sanatçı olarak “beni kafasındaki fikirle sınırlandırmaya çalışan küratörlerin sergilerini baştan reddediyorum, o konuda tavrım net” dediği durum ortaya çıkmaktadır. Bir tarafta temaya uyarak aklında projelendirdiği sergiyi yaratmaya çalışan bir küratör, diğer tarafta sınırlandırılmak istemeyen bir sanatçı, bir bienal oluşturmaya çalışan küratörün işinin ne kadar zor olduğunun göstergesi diyebiliriz. Küratörün arabulucu gibi davranması ve elbette küratörün kim olduğu, bienalin hangi bienal olduğu bu tarz problemlerin olmasında/olmamasında önem teşkil etmektedir. Ancak artık küratörlerin işinin eskiye göre çok daha zor olduğu gözlemlenmektedir.

Derinlemesine grşmemde, Ozan Atalan’a Nicolas Bourriaud’un nasıl bir küratör olduğunu ve genç bir sanatçı olarak bir küratörden beklentilerini sordum. İyi bir küratörün, enstalasyonunu sergileyecek sanatçıyı ve ortaya koymak istediği projeyi kavramsal ve duygusal olarak anlayıp o işi en iyi nasıl sergileyebilecekleri konusunda sanatçıya fikir vermesi, gerektiğinde yol göstermesi gerektiğini belirtmiştir sanatçı. Bourriaud’un her zaman Atalan’ın seçimlerini sorguladığını, beraberce düşünüp üzerinde tartıştıklarını ama sanatçının kendi seçimlerini yapmasına izin verdiğini söylemiştir. Elbette Venedik gibi daha büyük bienallerde, bir küratörün her bir sanatçı ile bu kadar ayrıntılı ilgilenip her bir projeye uzun zaman vermesi zor olabilmektedir. Ancak sanatçıların beklentisi küratörün, sanatçının özgürlük alanına girmeden, onun projesini sanatçının kabul etmeyeceği şekilde değiştirmeye zorlamadan, sanatçıya fikir vermesi ve gerektiğinde beyin fırtınası yapmasıdır.

16. İstanbul Bienali küratörü Bourriaud, daha önce gerçekleştirdiği birkaç sergi için sponsor bulması gerektiğini ifade etmiştir. Sanat – sponsor ilişkisinin ise çizgisinin çok net olduğu yönünde Bourriaud’un görüşü; “Sponsorların sanat projelerini kendi çıkarları doğrultusunda değiştirmeleri kabul edilemez. Biri bana bunu teklif etse direk reddederim.”

Bugün küreselleşen teknolojik çağdaş dünyada, küratörlerin sanatsal alanda olan işlerinden ziyade, bürokratik alandaki görevlerinin daha zor olduğunu düşünmekteyim. Küratörlerin var oluş nedenlerinin başında gelen sanatçı ile bürokrasi arasında köprü kurma görevi, günümüz şartlarında oldukça zorlayıcı olabilmektedir küratörler için. Sanat kurumlarının sponsorlarla yaptıkları anlaşmalar doğrultusunda çalışması gereken küratör bir yandan da sanatı ve sanatçıyı korumak zorundadır. Hele ki sanatı paranın gösteri gücünden korumak, paranın egemenliğine alet olmasını engellemek günümüzde hiç de kolay olmamaktadır. Bu nedenle sanatın ne ölçüde bağımsız olduğu her zaman tartışılmaktadır. Sadece kendi varlığı için üretilmeyen her sanat bir noktada etkilenebilmekte, bağımlı olmasa da bağlı olabilmektedir. Zaman içinde gelişen teknoloji ve büyüyen sanat ekonomisi ile, sanat dünyasının kuralları da değişim göstermekte; bağlı ve bağımlılık kriterleri de küratör ve sanatçılara göre değişim göstermektedir.

4.2.5.7. Sanat Bienalleri ve Teknoloji Arasındaki Artan Etkileşim

Bienallerde her sene artışı gözlemlenebilen teknolojik enstalasyonlar, 58. Venedik Bienali'nde de hakimiyetini sürdürmüştür. Hatta öyle ki, Venedik Bienali ana mekanlarından biri olan Arsenale'de, giriş salonunda bulunan Muholi'nin iki dev fotoğrafının arasından geçince dijital dünyaya giriş gerçekleşmiş olmaktaydı. Daha ilk salonlardan birinde ziyaretçiyi 1976 doğumlu Hintli sanatçı Shilpa Gupta'nın enstalasyonu karşılamaktaydı. Tavandan sarkıtılan 100 mikrofon ve her mikrofonun altında Arapça, Azerice, İngilizce, Hindu ve Rusça dillerinde mikrofonlardan gelen seslerin okudukları şiir mısraları kağıtlara yazılmış şekilde ziyaretçiler tarafından okunmayı beklemekteydi. Mikrofonlar ters bağlanarak hoparlör görevi görmüştü. Mikrofonların arasında dolaşırken şiirler sanki ziyaretçiler tarafından söyleniyormuş gibi 360 derece her yerden gelen ses, ziyaretçide güzel bir kulak yanılsaması yaratmıştı. Loş bir ışık altında duyma ve görme duyunuza hitap eden "For, in your tongue, I cannot fit" isimli enstalasyonda, 100 şairin çalışmaları ve politik duruşları nedeniyle sansürlenip hapse atılmaları konu edilmiştir. Enstalasyon duyularımıza ulaşımı, özellikle dijital sesler yoluyla gerçekleştirmiştir. İzleyici enstalasyonun içine doğru yürüdüğünde 360 derece her yerden gelen seslerle, dijital deneyim yaşamaya başlamaktadır.

Sanatçının Giardini'deki enstalasyonu da bu seneki bienalin öne çıkan çalışmalarından olmuştur. Fiziksel ve ideolojik sınırların varlığı ile ilgilenen sanatçı bu çalışmada da, sınırları belli eden mekanik bir konut kapısını sergilemiştir. Çıkıntıları ve sivri demir uçları olan kapı bir duvardan diğerine sert bir şekilde çarparak duvarda iz bırakıp, duvarı parçalamaktadır. Metal kapının ortasına doğru konumlandığı şekli ise sanatçı, sınırlar ve "beyindeki delik" olarak

tanımlamıştır. Kapının duvardan duvara çarpması ve çıkardığı ses, izleyiciyi izlemeye sevk etmektedir. Çıkardığı rahatsız edici ses ise, dijital deneyime ses duyusunu da eklemiştir.

Arsenale’de bulunan Ed Atkins’in “Old Food” çalışması her ziyaretçinin ilgisini anında çekecek güçte bir dijital enstalasyondur. İzleyiciyi izlerken hem rahatsız eden hem de düşündürüp ilgisini çeken dijital ve hazır nesne enstalasyonlarıdır bunlar. Aslında gelişen akıllı telefonlar ve sosyal medya ile hemen hemen herkesin her gün yaptığı, restoranda önüne gelen tabağı çekip sosyal medyada takipçileri ile paylaşımını rahatsız edici bir şekilde eleştirmiştir Atkins. Salonun çevresinde konumlanmış farklı ekranlarda sürekli gözyaşı döken çocuk ve insanlar görülmektedir. Bu videolar üç boyutlu video gibi, capcanlı hissi vermesi ile izleyicide bir adım geriden izleme hissi yaratmaktadır. Bunlar Atkins’in yaratılmış vekilleri ve acı veren dijital senaryonun içine çekilmiş karakterlerdir. Bu nedenle duygusal çöküş yaşayan mankenlerin hepsi ya ağlamakta ya çılgık atmaktadır. Teknoloji ile insan ruhu ve bedeninin kendi isteği ile kısıtlanmışlığının çok iyi bir yansımasını oluşturmuştur bu videolar. Çıplak insan bedenlerinden ve kıyafetlerden yapılan sandviç videosu, yemek pornografisini eleştirmektedir. Sanatçının tek dijital olmayan ve hazır nesnelerden oluşan enstalasyonu askılarda asılı duran ve odayı doldurmuş opera kostümleridir. Onların ise amacı videoların gerçek yaşamdan yoksun olduğunu izleyiciye yansıtmaktır. İzleyiciler arasında kafasını kostümlere pek çeviren yoktu. Ancak sandviç yapımını gösteren videonun önündeki bankta oturacak yer yoktu ve ayakta izleyen doluydu. Şu bir gerçektir ki; artık kimse sadece hazır nesnenin sanat olarak sergilenmesine ilgi duymamaktadır. Duchamp dönemi teknolojinin getirileri ile bir daha açılmamak üzere kapanmıştır. Teknoloji her geçen gün daha da gelişerek, sanatı farklı bir boyuta taşımakta ve dijitalleştirmektedir. Hazır nesneyi teknoloji ile birleştirmeyen sanatçı, yavaş yavaş azalmaktadır. Bu bir bakıma sanatçı ve izleyici arasındaki arz ve taleple de ilgilidir. Sadece hazır nesne veya tablolara bakıp önünden geçerek devam ettiği bir sergi gezmeyi hayal etmemektedir bugün izleyici. Talep bu yönde olunca, sanatçı ve sanat kurumlarının da bu yönde ilerlemesi normal karşılanacak bir durumdur.

Arsenale’nin ana binalarından birinin üst katında 2014–2034 yılları arasında kullanılmak üzere Venedik Belediyesi’nden kiralanan alanda, teknolojiyi enstalasyonunun ana merkezine oturtan Türkiye pavyonu yer almıştır. İKSV’nin koordinasyonunu üstlendiği pavyon sanatçı İnci Eviner tarafından hazırlanmıştır. ‘Biz Başka Yerde’ isimli enstalasyon Arsenale’nin bahçesindeki yapının üst katında yer almıştır. Farklı katmanlara bölünen enstalasyonun içinde dolaşan ziyaretçi çalışmanın bir parçası haline gelmekteydi. Çok katmanlı alanda, ses ve video teknolojilerinin farklı bir dijital deneyim yaşatması insanın mekanla kurduğu ilişkiyi

sorgulamasına, “zihinlerini, bastırılmış duygularını, bitmemiş hikayelerini” bulmalarına yardımcı olmaktaydı. Pavyonun içinde dolaşırken, yerlere döşenmiş hoparlörlerin her birinden gelen 22 ayrı kanaldan mekana dağılan farklı ses ve sinyaller, ziyaretçinin algı yönetimi ile oynamaktaydı. Demir parmaklıklar diğer birçok pavyonda verilmek istenen, kısıtılma hissini insana yaşatmaktaydı. Enstalasyonun 10 ayrı noktasında ise sürekli hareket içerisinde olan videolar akmaktaydı.

Böylesi bir proje için sadece enstalasyonun sahibi İnci Eviner’in değil, bir ekibin Venedik’e gitmesi gerekmiştir. Kendisi ile görüşmemde, Örer, 2019 Venedik Sanat Bienali Türkiye pavyonunun bütçesinin üç milyon Türk Lirası olduğunu belirtti. “Türk pavyonu için devletin toplam bütçenin yüzde yirmi ile yirmi beşini bulan bir katkısı var. Tofaş ana sponsor. SAHA derneği yeni prodüksiyonların üretilmesi için destek veriyor. Vitra ve Gorbon Seramik aynı destekte bulundular.” (Örer, 20.11.2019) Yüksek bir bütçe ile gerçekleştirilen enstalasyon, izleyiciyi içinde gezerken düşünmeye sevk etmekte ve bir kaybolmuşluk hissi yaratmaktaydı. Bunun yaratılmasını da sağlayan gözlere ve kulaklara hitap eden teknolojik unsurlardır. Enstalasyonda nesnelerden çok, kullanılan video ve ses enstalasyonları her adımda izleyiciyi yakalamaya çalışmaktaydı. Yokuşları ve inişleri ile ciddi bir mimari projeye sahip olan enstalasyon, içinde barındırdığı ses ve görüntüler ile teknolojik projeye de sahipti. Oldukça para harcanmış bir proje olduğu her şekilde belli olmaktaydı. Ancak bütün ülke pavyonlarını aklımdan şöyle bir geçirdiğimde, akılda kalmak için sadece kullanılan teknolojinin mükemmelliğinin yeterli olmadığını, yaratılan fikrin ne kadar dikkat çekici olduğu çok önemlidir. Bienalde düşük bütçe ile üretilen ama çok dikkat çekici ve akılda kalıcı fikirler bulunmaktaydı.

Birleşik Arap Emirlikleri’nin Arsenale’deki pavyonuna girildiğinde kapkaranlık bir odada kocaman bir ekranda bir video ile karşılaşılıyordu. Enstalasyonun açıklamasını okumaya başladığınızda, ilk cümle şöyleydi: “Passage (pasaj) çalışması, iki kanal video ve on iki kanal ses enstalasyonudur.” Artık ülkeler dijital teknolojiyi yaptıkları enstalasyonlarda ön plana çıkarmaktadırlar. Çünkü yarışın bu kulvarda gittiğinin farkındalar. Eskiden dijital ortamlarda tek kanal video, maksimum iki kanal ses ile çalışırken, bugün dijital teknoloji sanatın her ortamında bütün gücüyle bulunmaktadır.

Bienalin en öne çıkan çalışmalarından biri, dijital kodlamalarla yaratılmış, Ralph Rugoff’un Çin’deki araba fabrikalarından birinde olan makinalara benzettiği robotik kol olmuştur. Kodlanmış hareketler yapan bu dijital kol, Giardini ana sergi pavyonunda transparan cam bir kafesin içinde sergilenmekteydi. Bu robotik kolun dijital kodlamalarla yaptığı

hareketleri, Rugoff bir hayvanat bahçesinde vahşi bir hayvanı izlemeye benzetmiştir. İlk bakışta yerdeki kanları kendi merkezine kadar süpüren bir makine olarak görülmektedir enstalasyon. Ama aynı zamanda yaptığı hareketler bir o kadar da estetik ki bir bale sanatçısının hareketlerini anımsatmaktadır. Camlar ardında yaptığı hareketleri izlemekten kendini alamamaktadır insan. Bir cinayet sahnesinde dans eden bir balerin gibi benzetmesini yapmıştır hatta Rugoff. Hiç estetik durmayan bu robot kolun hareketleri estetik içermektedir. Enstalasyonun içinde barındırdığı bu tezat, belirsiz bir zevk yaratmaktadır izleyicide. Çinli sanatçılar Ssun Yuan ve Peng Yu'nun 'Can't help myself' (Kendimi Alamıyorum) adlı bu çalışmaları için 32 farklı hareket kodlanmıştır robota. 58. Venedik Bienali'ndeki çalışmaların çoğu sadece bienal için yapılmışken, bu enstalasyon, 2016 yılında New York'taki Solomon R. Guggenheim Müzesi'ndeki 'Tales of Our Time' sergisi için yapılmış ve sergilenmiştir. Enstalasyon adeta insanların kendi yarattıkları dünyayı bir yandan temizlemeye çalışır gibi görünüp bütün yok etmelere devam etmesinin bir yansımasıdır.

Londra'da yaşayan Amerikalı sanatçı Christian Marclay'in video enstalasyonunda sanatçı, Amerikan İç Savaşı'ndan Irak Savaşı'na kadar 48 savaşın videosunu üstüste koyarak sadece çerçeve kenarları gözükecek şekilde ve bütün savaşların sesi bir kakafoni halinde duyulacak şekilde montajlamıştır. Başı sonu olmayan ve net bir görüntü ile sesin duyulup görülemediği bir video enstalasyonu ortaya çıkmıştır. Sürekli, durmadan devam eden ve tekrar etmeyen bir video projesidir Marclay'in enstalasyonu. Sanatçı sanki dünyada savaşların sonu olmadığını bu şekilde anlatmak istemiştir. Herkes videonun karşısında durmuş, o küçük video çerçevelerinden bir görüntü yakalamak istercesine bakmaktadır ekrana. Bütün estetik yargılardan uzak, tam anlamıyla rahatsızlık veren enstalasyon tam da günümüzün sanatını yansıtmıştır.

Bazı pavyonlar ise kendi ulusal özellikleri ile vermek istedikleri mesajı birleştirmişlerdir. Örneğin Mısır'ın pavyonu bir piramitten oluşmuştur. Piramite bir taraftan girerken, piramidin diğer tarafındaki küçük kapısından eğilerek çıkılmaktadır. Piramidin içinde tapınakların güvenilir bekçileri olan 'Khnum'lar görülmektedir. Khnumların kafaları ise dijital çağı anlatan görsellerin olduğu ekranlardan oluşmuştur. Mısır enstalasyonu ile şu soruyu sormuştur; "Bugün geçmişin ruhunu ararken tuhaf zamanlarda yaşayabilir miyiz?". Duvarlardaki ekranlarda, insanların küçücük yerlere telefonlar, bilgisayarlar ve tabletlerle sıkışıp kalmış halleri video enstalasyonları şeklinde karşımıza çıkmıştır. Enstalasyon vermek istediği sıradan insanın bakışı ile teknolojik donanımına sahip insanın bakışının asimetrik savaşını gözler önüne sermiştir. Bu sıkışıp kalmışlığı piramidin küçük kapısından çıkmaya çalışan

ziyaretçi de bizzat yaşamaktaydı. Teknolojik yaşamı, teknolojiyi kullanarak eleştiren ilginç bir proje olmuştur Mısır pavyonu.

Öğlene doğru yaklaşık bir saat sıra beklenmesi muhtemel olan pavyonlardan biri de İsrail olmuştur. Pavyonun tümü bir hastane enstalasyonu olarak kurgulanmıştı. Girişte sıra numarası alan ziyaretçiler hastanede beklemeye başlamaktaydılar. Beklerken ziyaretçi hastalar için hazırlanmış bir video izlenmekteydi. ‘Field Hospital X’ olarak adlandırdıkları hastanede işleyişi yani neler yapılması gerektiğini ve buranın ne işe yaradığını anlatan videoda vurguladıkları nokta ise, bu hastanede herkesin özgürce güvenli bir şekilde yaşayabileceği idi. Çünkü dünyada artık insanlar birçok nedenden dolayı özgürce yaşayamamaktaydılar. Bu nedenleri de izleyicinin önüne videolar ile getirmişti İsrail. Ziyaretçi numarası numaratorde belirlediğinde danışmaya gidilip bir bileklik takılıyor ve dört farklı konunun ele alındığı dört broşürden birinin seçilmesi isteniyordu. Daha sonra hastane hemşiresi ziyaretçiyi üst kata, bir insanın girebileceği kadar büyüklükte 3 tane kapalı kutunun bulunduğu yere almaktaydı. Kutunun içine girince bir kadın sesi konuşmaya başlamaktaydı. Önce sesle beraber, sonra yalnız olarak dilediğiniz gibi bağırmanız istenmekteydi. Kutular ses geçirmiyordu ve kimse kimseyi görememekteydi. Geçici bir özgürlük ortamı kurgulanmıştı. Bembeyaz bir kutunun içinde bağırarak bir rahatlama yaşarken bir yandan da kendinizi garip hissetmekteydiniz. Teknolojinin gelişimi ile artan toplumsal gözetlenme baskısının kalktığı bir an, insan üzerinde garip bir etki yaratmaktaydı. İnsan istem dışı olsa da, kutucuğun içinde kamera var mı diye bakmaktan kendini alamamaktaydı. Dijital gözetimin ortadan kalktığı bir an, bir sanat enstalasyonunda karşımıza çıkmaktaydı. Daha sonra hasta koltuklarının olduğu bölüme geçilip seçilen broşürdeki konunun ilgili videosu, hasta koltuğuna uzanarak izlenmekteydi. Çünkü ziyaretçi hayatın hasta ettiği biridir ve bu nedenle o koltukta oturmaktadır. Videonun sonunda hemşire hastanın yani ziyaretçinin koluna ‘Burada herkes özgür yaşar’ yazan bir bileklik takarak hastayı uğurlar.

58. Venedik Bienali’nde, İsrail pavyonu oldukça ilgi çekmiştir. Çünkü ziyaretçilere hem ses hem de görsel dijital deneyim yaşatmıştır. İçinde birden çok enstalasyon barındırması ve bu enstalasyonların içine seyircinin de katılması ilgiyi artıran noktalardır. Herhangi bir sanat çalışmasına bakıp geçmektense onun bir parçası olmak bugün sanat ziyaretçisine daha cazip gelmektedir. Ziyaretçiye bir sanat macerası sunmuştur İsrail.

2019 ve önceki Venedik Bienallerini de ziyaret eden Selman Bilal, kurucusu olduğu Bilsart’ın video odaklı olmasının ana fikrini Venedik Bienali’nde gördüğü video sanatının

artışına dayandırmıştır. Bienalde her sene dijital video performanslarının daha da arttığını dile getirmiştir.

“Dijitalleşmenin çok güçlendiğini, çok boyutlandığını ve ileride farklı boyutlara taşınıp sanal gerçeklikle iç içe geçeceğini hissedebiliyoruz. Son bir video izledik mekanla ilgili, bir anda mekan da videonun içine katıldı. Gittikçe daha yeni teknolojilerin kullanıldığı bir döneme doğru gidiliyor.” (Bilal, 01.11.2019).

Videoların ve dijital deneyimlerin her geçen yıl bienalde daha çok yer aldığı yadsınamaz bir gerçektir. Bu durum izleyicideki ve sergilemedeki farklılıkları da idrak etmemizi sağlamaktadır bienali gezerken. Eski sergileme şeklinde, resim duvarda asılı kalırken, izleyici yürüyüp gittiğinde ve hemen geri döndüğünde, o eserle ilgili bir şey kaçırmış olmazdı. Ancak bugün, bir bienalde izleyiciler çoğunlukla her videoyu sonuna kadar izlememektedir. Çünkü Venedik gibi bir bienalde her videoyu sonuna kadar izlemek demek günlerinizi bienalde geçirmeniz demektir. Kısıtlı süre zarfında bienali ziyaret eden çoğunluk için de bu imkansızdır. Bu nedenle bienali dolaşırken, videoları izleyen ziyaretçiler videodan bir fikir edinip yan odaya geçmekteydi. Çok seyrek video enstalasyonu, sonuna kadar kendini izleterek izleyiciyi ekran başına kilitlemekteydi (bunlardan biri Ed Atkins’in Old Food çalışmasıydı diyebilirim). Bu durumda ise, videoyu yarıda bırakıp giden izleyici, sonrasında hemen dönse bile bir şeyler kaçırmış olmaktaydı. Kaldığı yerden devam etmesi mümkün olmuyordu. İzleyici videonun bitip tekrar baştan başlamasını beklemek zorundaydı . Oysa eski sergilemede resim izleyicinin bakış alanından kaçmamakta, olduğu yerde bir değişim göstermeden durmaktaydı. Kontrol tam anlamıyla izleyicideydi. Oysa video enstalasyonları ile izleyicinin sanat eseri ile arasındaki ilişkinin değiştiği görülmektedir.. Artık kontrol tamamen izleyicide değildir. İzleyici hala istediği zaman, sanat eserinin önünden ayrılmakta özgürdür ve bu konuda kontrol kendisindedir. Ancak sanat eseri olan video, ayrılan izleyiciyi beklememektedir.

Boris Groys’un dijital video konusunda farklı bir bakış açısı da vardır. Dijital video enstalasyonu, çoğunlukla karanlık bir odada beyaz perdeye yansıtılır. Muhtemelen bir bilgisayara takılan hard diskin içinde bulunan videonun izleyiciye ulaşması bu şekilde gerçekleşir. Boris Groys bu durum için “dijital görüntü görünmeyen görüntü dosyasının, görünmeyen verinin görünür bir kopyasıdır” der (Groys, 2014: 86). Düşündüğümüzde, bienalde izlediğimiz video sanatçının bilgisayarında montajladığı videonun orijinali değildir, kopyasıdır. Orijinalini, kopyasını yapmadan hard diske atıp bienale teslim ettiği takdirde, teknolojik bir terslikte sanat eserinin silinme, yok olma riski vardır. Sonuçta hiçbir sanatçı bu riski elbette almaz ve almamalıdır. Muhtemelen sanatçının bilgisayarında video eserini yarattığı anda ilk

yaptığı şey bir kopyasını oluşturarak farklı bir yere kaydetmektir, bugün herkesin çalışmalarını garantiye almak için yaptığı gibi. Bu nedenledir ki, bir sanat bienalinde yani sergisinde, hep sanatçıların eserlerinin orijinallerini gören izleyici, dijital sanat ile aslında sanatçının video enstalasyonunun kopyasını izlemektedir. Görüntü dosyasını görmemekte, sadece o verinin gözle görünür kopyasına tanık olmaktadır. Bu nedenle yüzyıllardır sergilere giderek, dünyaca ünlü sanat eserlerinin orijinallerini görerek tatmin olan sanatsever, artık değişen sergilenme şekli ile dijital teknolojilerle orijinal işin kopyasını orijinal gibi görmektedir. Çünkü dijital kopya, mekanik kopyanın sahip olmadığı orijinallik aurasına sahiptir. Dijital sanatın bu özelliği, onu klasik sanattan ayıran en önemli noktalardan biridir. Bu özellik dijital sanatın gücüdür.

Çağdaş sanattaki dijitalleşmenin her geçen gün daha da arttığını dile getiren Halil Altındere, Venedik Bienali için Neverland'de karar kılınmasaydı bir başka projesinin artırılmış gerçeklik (augmented reality) olan bir proje olmasını planladığını ifade etmiştir. VR (virtual reality) yani sanal gerçeklik teknolojisinin artık normalleşip sıradanlaştığını ve bir ileri boyutu olan AR'nin yani arttırılmış gerçeklik teknolojisinin çıktığını söylemiştir. Venedik Bienali'nde hayata geçirmediği projesini şöyle ifade etmiştir sanatçı; (Altındere, 2020)

“Ralph Rugoff”tan bir mekan isteyecektim. Arsenale’de gittiğinizde boş bir mekana girecektiniz. Ama telefonunuzu mekana yönelttiğinizde ekranında yapmış olduğum işleri görecektiniz. Senin yaptığın kurguyla gerçek zamanın aynı anda görülmesi bu teknoloji. Sanal gerçeklikte gözlük takarak dış dünyadan kopuyorsun ve yeni bir dünya yaratıyorsun. Sadece gözlüğün içindekileri görebiliyorsun. Ama artırılmış gerçeklikte, Amerika’da bulunan kişiyi senin yanına oturabiliyorum. Ben de projede mülteci sanatçıların heykellerini koyacaktım örneğin. Temsil edilememe konusuyla çok örtüştüğünü düşünüyorum.”

Halil Altındere sanattaki teknolojik gelişmelerin kaçınılmaz olduğunu düşünmektedir. Günlük hayatta nasıl bu teknolojileri kullanıyorsak, bu teknolojilerin sanatta da kullanılması normaldir. Altındere’ye göre teknoloji ile bir auranın yok oluşu söz konusu değildir. “Her zaman resim bitti denir ama sanatın bu eski formu hep küllerinden doğar.” (Altındere, 2020)

4.2.6. Küresel Kriz Covid 19 ve Pandeminin Çağdaş Sanat Dünyasına Olası Etkileri

Bu tezin neredeyse sonuna geldiğim sıralarda bütün dünyayı etkisi altına alan ve tüm dünyada insanların evlere kapanmasına neden olan, dünyanın kapısına kilit vuran küresel salgın Covid 19 virüsü ortaya çıkmıştır. Bütün dünyada sokaklar kimsesizleşmiş, hayat herkes ve her ülke için değişmiştir. Salgın küresel ama mücadele her ülke için ulusal boyutta olmuştur.

Bu salgının birinci dalgasını ilk atlatan Çin, bazı ülkelere yardım malzemeleri gönderse de, her ülke kendi içinde bir savaş vermiştir. Herkesin dediği tek bir şey vardır, o da; artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağıdır.

58. Venedik Bienali küratörü Ralph Rugoff'un bienal için bulduğu tema böyle bir dönemi daha iyi anlatamazdı. Gerçekten tuhaf bir zamanda yaşamaktaydı insanlık. Dünyanın hep bir kriz halinde olduğunu düşündüğü için 'Tuhaf Zamanlarda Yaşayın' temasını uygun gören Rugoff, bu salgını öngörmemişti elbette ama tema artık daha da fazla anlam kazanmıştı.

Salgının başladığı yerlerde ilk olarak müzeler kapatılmıştır. İnsanların toplandığı konserler son bulmuş, kafeler kapanmıştır. Müzayede evleri internet üzerinden açık artırma yapmaya başlamışlardır. Ancak satışlar böylesi bir global kriz tehdidi karşısında elbette ciddi bir düşüş göstermiştir. MOMA, Louvre gibi dünyaca ünlü müzeler kendilerini online dolaşıma açarak sanatı insanlarla buluşturmaya ve sanat dünyasındaki yerlerini korumaya devam etmişlerdir. Müzelerin internet sitelerine girerek, sanki fiziksel olarak gezer gibi salondan salona evlerinde oturdukları koltuktan müzeleri gezebilmiştir insanlar.

7 Haziran'da Fransa Marsilya'da açılacak olan 13. Manifesta, Koronavirüs salgını nedeniyle belli olmayan bir tarihe ertelenmiştir. 7 Haziran'da 47 sanatçının katılımı ile açılmış ancak, Kasım sonuna kadar süreceken Ekim'de gelen pandemi yasakları nedeniyle kapanmak zorunda kalmıştır. Açıldıktan sonra dokuz gün devam eden Sidney Bienali ise kapatılarak Google Sanat ve Kültür Platformu'nda [virtual biennial] dijital bienal haline getirilmiştir. Bienal, gerçekliği artırılmış bienal koridorlarındaki yürüyüşlerden, interaktif soru ve cevaplardan, podcast ve sanatçıların anlatımlarından, özel kürate edilmiş turlardan oluşarak dijital ortamda yer almıştır. 5 Eylül 2020'de açılacak olan 34. Sao Paulo Bienali ilk önce 3 Ekim'e ve sonrasında Glasgow Bienali gibi 2021 yılına ertelenmiştir. Sadece sanat olayları değil, 2020 yılında Haziran ayında Tokyo'da başlayacak olimpiyatların da 2021 yılında yapılmasına karar verilmiştir.

Johannesburg'ta sanatçıların tasarladıkları battaniyeler galeri tarafından satılarak geliri korona tedavisi için kullanılan kliniğe bağışlanmıştır. Araştırmalara göre Berlin'de birçok sanatçı koronavirüs nedeniyle kiralarını ödeyemeyecek duruma gelecekleri için devlet önlem alıp yardım paketi açıklamıştır. Madrid'in en önemli çağdaş sanat fuarının gerçekleştiği ve Latin Amerika ile Avrupa arasındaki kültürel değişim alanı olan ARCOmadrid 2020 alanı 1 Mart tarihinde geçici hastaneye çevrilmiştir. Fuarın bitiminden hemen sonra şehirdeki hastanelerin yetersiz kalması nedeniyle geçici hastaneye çevrilen sanat alanı, sanatın alanına

giren virüsün görseli olmuştur. The Art Newspaper’ın sanat marketi editörü Georgina Adam, bu salgının sanat için artık BC ve AC: yani önce ve sonra gerçeğinin olduğunu belirtmiştir (<https://www.theartnewspaper.com/analysis/art-market-coronavirus-system-change>). Sanatta iyileşmenin uzun süreceğini düşünen birçok sanat insanı sanat yapıtlarının satış fiyatlarının oldukça düşeceğini öngörmektedir. Bütün dünya için nasıl bir ekonomik durgunluk olacağını öngörmek bu tezi yazdığım tarihte erken olsa da, sadece sanat alanında değil birçok alanda global bir kriz olması kaçınılmazdır. Amerika’da Ocak ayında başlayan pandemi sonucu, Nisan ayının ilk haftasında 16.8 milyon Amerikalı işsiz kaldığını beyan etmiştir. Dünyanın sanat gücü olan Amerika’da bu kadar insanın işsiz olduğunu beyan etmesi, sadece sanat piyasasının değil bütün piyasaların ne kadar kötü etkileneceğinin göstergesini oluşturmuştur. Pandeminin artmasıyla Nisan ayının sonunda 23.08 milyonu bulan işsizlik rakamı, Temmuz 2020’de yazla beraber kısıtlamaların azalması, vaka sayılarındaki düşüş ve ekonominin bir nebze canlanmasıyla 16.34 milyona gerilemiştir.

Koronavirüs salgını sanatı etkilerken, hayatını ülkeler arası seyahat ederek uçaklarda geçiren sanat insanlarının da hayatlarını değiştirmiştir. Dünyaca ünlü İsviçreli sanat aracı Iwan Wirth, hayatının nasıl değiştiğini şöyle anlatmaktadır: (<https://www.theartnewspaper.com/analysis/art-market-coronavirus-system-change>)

“Artık yazıcımın kartuşunu nasıl değiştireceğimi ve kahve makinesini nasıl temizleyeceğimi biliyorum. Her gün annemle bir saat telefonda konuşuyorum. Bu insanlara şefkat ve ilgi göstermek için bir fırsat, bu fırsatı değerlendirmeye çalışalım.”

Şirketlerin gider bütçelerini kabartan uluslararası toplantı seyahatlerinin hem para hem de zaman kaybı olduğu anlaşılmaya başlanmıştır. Herkes evinden uluslararası toplantıları Zoom⁶ gibi uygulamalar üzerinden gerçekleştirebilmeye başlamıştır. Dünya üzerinde uçakların uçmaması, insanların evde kalıp araba kullanmamaları, birçok ülkede havanın hızlıca temizlenmesini sağlamıştır. Sanatın birçok bienalde ana konularından olan doğanın ve doğal kaynakların iyileşmesi yaşanmaya başlanmıştır. Her zaman buna dikkat çeken sanatçılar ve küratörlerin, pandemi sonrası nasıl bir davranışsal değişim içine girecekleri elbette bütün sanat dünyasının merak konusudur. Daha önceki bölümlerde de bahsettiğim ünlü küratör Hans Ulrich Obrist 2019 yılında, “maratoncu küratör” olarak bilinmesine karşılık artık daha az seyahat ederek, dünyanın kaynaklarına saygılı bir şekilde çalışmaya dikkat edeceğini açıklamıştı. Yeni

⁶ 2011 yılında kurulmasına rağmen, popülerliğini Covid 19 pandemisi döneminde artıran ve herkesin iş amaçlı veya arkadaş görüşmeleri için kullandığı görüntülü konuşma uygulaması.

dünya düzeni oluşurken, bunun sanat dünyası ile nasıl bir etkileşim içinde olacağını düşünerek akademisyen ve küratör Beryl Graham’la bu konuyu konuştum.

Graham, bilgisayar üzerinden sanat üreten ve bu sanatı internet üzerinden sergileyen yeni medya sanatçılarının bugün avantajlı konumda olduklarını belirtti. Çünkü dışarı çıkıp farklı iş gruplarıyla beraber proje üreten veya atölyesine gitmek zorunda olan sanatçı, salgın nedeniyle bunları özgürce yapamamaktadır. Oysa yeni medya sanatçısı bilgisayarı başında sanatını yapmaya devam etmektedir. Yeni medya sanatçısı, diğer çağdaş sanatçılar gibi farklı iş kollarına gerek duymamaktadır. Yeni medya sanatçısının ihtiyacı sadece bilgisayarında yüklü bulunan, sanatını yarattığı bilgisayar programıdır. Bu noktada aklıma şöyle bir soru geldi; “Eskiden sanatçının yeteneği, yaratıcılığı varsa sanat eğitimi alarak sanat eserini yaratıyordu. Ancak yeni medya sanatçısı olabilmek için sadece yetenek, yaratıcılık ve sanat eğitimi yeterli değil. Aynı zamanda bilgisayar ve bilgisayardaki sanat programının da eğitimi gereklidir. Bu durum sanatçının yapısını da değiştirmiş olmuyor mu?” Graham bu soruma, artık okullarda sanat ve yeni medya sanatını birbirine bağlayan bilgisayar programları eğitimi veren bölümlerin var olduğunu, bilgisayar tarafı eksik olan internet sanatçılarının ise bilgisayar programını bilen bir sanatçı ile beraber çalıştıklarını belirterek yanıt verdi. Buna örnek olarak da Londra’da çalışmalarına devam eden video, ses ve internet üzerinden çalışan yeni medya sanatçı ikilisi Thomson&Craighead’i örnek gösterdi. İkisinin de sanat eğitimi aldığını ancak birinin teknik alanda daha hakim olduğunu söyledi (Graham, 2020). Sanatçı artık hem yaratıcılığını konuşturuyor hem de bilgisayar tekniklerine hakim olması gerekiyordu. Bu durum uzun zamandır süre gelen sanatçı yapısının değişmesine neden olmuştur. Yeni sanatçı artık sanatını yaparken, bilgisayar tekniklerini de bilen bir sanatçıdır.

Bu nedenle okullarda ve müzelerde teknolojinin bir canavar olarak gösterilmesinin aslında bir faydasının olmadığını söylemiştir Graham. Ona göre teknolojik modellemeler ile mimari bienallerde sanat bienallerine göre daha çok karşılaşılmaktadır. Venedik Mimari Bienali’nde de teknolojiden daha çok faydalandığını belirtmiştir. Sanatta ise bir anti-teknoloji duygusunun hakim olduğunu düşünmektedir. Oysa mimarlık zamanın teknolojisini kullanagelmiş ve o teknolojiden hep yararlanmış bir sanat kolu. Bu nedenle, mimarlık bienalinde teknolojinin vazgeçilmez ve daha fazla olmasının normal olduğu kanısındayım.

Korona dünyanın yakın zamandaki en büyük gündemi olmaya devam etse de “sanatçılar bu konuda sanat üretmeye temkinli yaklaşıyorlar” demiştir Graham. Ancak Covid-19 ile open call yaparak sanatçılara iş üretmelerini teklif eden müzelerin de bulunduğu altını çizmiştir (Graham, 2020).

Ralph Rugoff bienalin kapanış konuşmasında sanatın, acil ve sıradışı zamanlarda yaşadığımız gerçeğinin rehini olduğunu söylerken, bunun bu kadar gerçekleşeceğini düşünmemiştir belki de. Bugün baktığımızda dünyanın yaşadığı bu acil durum içindeki eylem planı kapsamında sanat gerçekten tutsak durumda bulunmaktadır. Hatta durum içinde ilk tutsak olanların başında gelmiştir. Bugüne kadar kanıksadığımız yapıdaki sanat beraberinde sosyalleşmeyi getirir ve bu pandeminin var olduğu sıradışı hayatta olmazların başında gelmektedir. Bu nedenle eski dünya düzeninden bakınca sanat gerçekten tutsaktır.

Ancak bugün herkesin kullandığı bir tanım vardır: ‘yeni dünya düzeni’. Teknoloji ile evrilmiş ve gelişmiş bu yeni düzen dünyasında, her şey farklı ve özgür gibidir. Farklı çünkü sanatın üretimi ve tüketimi farklı, sosyalleşme farklı, bilgi aktarımı farklı. Salgın sonrasında gelişen yeni düzen ve dolayısıyla insanların alışkanlıklarının değişmesi, bütün bu farklılıkları beraberinde getirmektedir. Bütün bunların sanata yansımaları düşünürken, tezim için daha önceden görüştüğüm İKSV direktörü Bige Örer’in fikirlerini almak istedim. Elbette herkesin evinden çıkamadığı bir dönemde bu, teknoloji sayesinde internet üzerinden gerçekleşti. Bienallerin sosyal medya üzerinden canlı yayınlarla tartışıldığı ve izlendiği, Google Arts&Culture’ın internet üzerinden herkesin erişimine açtığı müzeler Google Kültür Enstitüsü ile partner olan 2000’in üzerinde dünyanın ileri gelen müzeleri, müze arşivleri ve bu teknolojinin sağladığı sanal müze turları... Sanatın hızla duruma ayak uydurmaya çalıştığı bugün, çağdaş sanatın nasıl bir dönüşüm geçireceğini düşündüğünü Örer şöyle açıklamıştır;

“En baştan itibaren dijitalde deneyimlenmek üzere kurgulanmış bir içerikle, fiziksel deneyim düşünülerek tasarlanan bir serginin farklı ihtiyaçlarla dijitalde taşınması aynı şey değil, ve izleyici üzerinde aynı tesiri bırakmayabilir. Bu anlamda inanıyorum ki güncel sanat dünyasının aktörleri bu dönüm noktasından sonra bir içerik üretirken ya da ellerindeki mevcut içeriği değerlendirirken bambaşka değişkenleri göz önünde bulunduracaklar. Belki bunun beraberinde birtakım teknolojiler hayatımızda daha yaygın kullanılmaya başlanacak (...) Finansal açıdan bir duraklama dönemi yaşanabilir, ama her duraklamanın beraberinde bir iyileşmeyi de getireceğini umuyorum. Bu insanlık krizinden sonra dünyayla olan ilişkilerimizi, sanatla kurduğumuz ilişki biçimlerini yeniden gözden geçirerek alternatif üretim ve sunum kanalları açabileceğimize inanıyorum.”

“Dijital sanat” olarak da tanımlayabileceğimiz bu sanat türünde, bienallerde gördüğümüz video veya artırılmış gerçeklik performansları gibi ziyaretçinin fiziki olarak ziyaret etmesinden öte, elle tutulamayan bir sanallık içinde üretilen, sunulan ve gezilen bir sanattan bahsetmekteyim. Korona virüsünün iki yıl gibi uzun bir zaman süreceği ve insanların

alışkanlıklarında büyük değişimlere neden olacağı düşünülürse, sanatın üretim ve sergilenmesinde de bu değişim kaçınılmaz olacaktır. Sanatın dijital ortamda üretimi ve internette sunumu, internet sanatçısının varlığını etkinleştirebilir. Şu an zaten bu şekilde sanat üreten ve sunan sanatçılar bulunuyor. Ancak hala geleneksel şekilde sanat üretimi, sunumu ve ziyareti daha baskın durumdadır. İnternet sanatçısı bilgisayar programlarını sanatın üretimi için kullanacak, interneti de ürettiği sanatın sunumu için kullanacak. Müzeler ve sanat kurumları da dijital sanat eserini, internet üzerindeki koleksiyonuna ziyaretçilerin görebilmesi için internet ve bilgisayar programlarını kullanarak ekleyecek (Graham, 2016: 3). Her ne kadar sanatı fiziksel olarak temasa geçerek yaşamak isteyen bir dünya toplumu var olsa da, teknolojinin gelişimi ve insan hayatına müdahalesi, dünyanın geçirdiği dönüşümler bazı değişimleri zorunlu kılmaktadır. Pandemi sonrası yeni normalin, “internetten sanat” olması çok da zor değil gibi gözükmemektedir. Ancak fiziki temasın, etkileşimi beraberinde getirdiği, bir sergi sırasında grup grup insanların sanat hakkında konuşması ve bir küratör olarak bunları izlemekten zevk aldığını belirtmiştir Graham. Bu nedenle, pandemi sonrasında insanların hem fiziki olarak sergileri ziyarete devam edeceğini ama internetten de sergi gezme alışkanlığının kazanılmış olacağını düşünmektedir. Ancak belki de sanatın fiziki elementlerinin gelecekte lokalleşeceğini, uluslararası olan elementlerinin ise online yani çevrimiçi olabileceğini belirtmiştir. Bu düşünce bir sanatsever için oldukça korkutucudur. Dünyanın her yerinden ziyaretçi akınına uğrayan New York’taki Metropolitan müzesinin, MoMa’nın, İngiltere’deki Tate’nin sadece şu an olduğu gibi sınırların kapalı olması nedeniyle yerel halkı ağırlayabileceği ve yabancı toplumların fiziki olarak bu müzeleri ziyaret edemeyecek olmasının sürekliliği oldukça üzücüdür. Yabancı sanatseverler bu müzelere sadece internet üzerinden ulaşabilmekte ve bu uzun bir süre böyle devam edecek gibi gözükmemektedir.

Ancak internet sanatı var olduğunda, izleyici ve eser ilişkisinde bir değişim söz konusudur. Müze veya bienalde dijital bir eseri izlerken bitmesini beklemeden önünden geçip giden izleyici, o eseri kaçırmaktadır. Çünkü eskiden tablo orada asılı durup değişim geçirmezken ve izleyicisini beklerken; dijital enstalasyonlar izleyiciyi beklememekte ve sürekli bir akış içinde devam etmektedir. Bienalde bir videonun yarısını izleyip gittiğinizde kalanını görmek için bıraktığınız yerin tekrar gelmesini beklemeniz gerekir. Bu durum bilgisayar üretimi olan dijital eseri bilgisayarınızda izlediğiniz takdirde değişir. Bienal sırasında kontrol eserin (ve tabii ki bilgisayarın) kendisindeyken, kişisel bilgisayarda izleme kontrolü izleyicidedir. İzleyici istediği zaman videoyu durdurup başa sarabilir veya izlemeye sonra devam edebilir. Ancak bu noktada, Beryl Graham iki eser izleme şeklindeki büyük farkın altını çizmektedir. Bienale gittiğinizde, belirlediğiniz süre kadar sadece bienali gezersiniz ve bütün

dikkatinizi bu olaya ve eserlere verirsiniz. Ancak kişisel bilgisayar başında sanal olarak gezdiğiniz sergi sırasında dikkatiniz gelen bir e-posta ile, bir sosyal medya mesajıyla dağılabilir (Graham, 2020). Bu izleyici ve eser arasındaki bağın bir anlık kopması demektir. Bienalde kazandığı aurayı, aynı eser bilgisayarda kazanamamaktadır.

Graham'ın altını çizdiği bir başka nokta ise genç, yeniliklere açık, teknolojik devletlerin yeni medya sanatında koleksiyonerliğe önem verdikleri ve yeni medya eserleri topladıklarıdır (Graham, 2016: 30). Graham, koleksiyoner çift Pamela ve Richard Kramlich'i örnek verir. Koleksiyoner çiftin evlerinin her yerinde iPad ve büyük ekranlarda yeni medya sanatı sergilenmektedir. Bugün birçok evde bulunan bu teknolojik aletler, yeni medya sanatının özelliği gereği, doğasında bulunan nesnelerdir (Graham, 2016: 38).

1999 yılından beri galeri işletmecisi olan ve dijital sanat satan Wolf Lieser, dijital sanatı, sanatın geleceği olarak gösterir. Artık bir tablo alıp eve götürmenin unutulması gerektiğini çünkü dijital sanata yatırım yaparak, sanatçının daha iyi çalışmasına ve daha yaratıcı işler üretmesine katkı sağlanabileceğini söyler (akt. Graham, 2016: 39).

Bu tezi yazdığım son dönemde herkesin aklındaki soru, pandeminin ne zaman biteceği olmuştur. 2021 yılında dünya üzerinde hayat normal akışına dönecek mi ve dolayısıyla dünyanın bienalleri tekrar eskisi gibi gerçekleşebilecek midir? Henüz bu kararı vermek için erken dahi olsa 17. İstanbul Bienali'nin nasıl daha verimli olabileceği, sadece fiziksel olarak değil, aynı zamanda internet üzerinden de gezilebilir olmasının gerekliliğinin altını çizmektedir Bige Örer. İstanbul Bienali'nin internet üzerinden de gezilebilecek olması, interneti kullanan yaşlı nüfusun da bienale katılımını artıracaktır diye düşünmekteyim. Belki gelişen dijital takip yöntemleri ile hangi enstalasyonlar önünde daha fazla kaldıklarının izlenmesi ile, online bienal ziyaretçilerinin kitlesel ilgi alanı ve yoğunlaşma noktalarının ortaya çıkartılması mümkün olacaktır. Elbette bu durum, diğer birçok alanda devletlerin toplumsal gözetim güçlerini artırmasını sağlarken; sanat alanı da bundan payını almıştır.

Pandemi döneminde Tate gibi birçok müze çocuklar için online sanatsal aktiviteler oluşturup ailelerin ve çocukların ilgilerini kendi web sitelerine çektiler. Web sitesi üzerinde bilgisayarı kullanarak dijital olarak boya yapabilen çocuk, eserini Tate'e gönderebildi. Drawing Room isimli kâr amacı gütmeyen, Londra'da bulunan sanat galerisi ise, çocuklara her hafta farklı başlıklar vererek çocukların yapıp gönderdikleri çalışmalarla online sergi açmıştır. Sanat online olarak yapılmakta, sergilenebilmekte, paylaşılabilmektedir artık. Graham'ın dediği gibi, "Pandemi ile müzeler interneti keşfetti!" (Graham, 2020).

Sanatın bilgisayar ortamında üretilip internet üzerinden sergilenmesinin artışı, online küratörlerin de artışını beraberinde getirecektir diye düşünmekteyim. Uzun süredir çalışmalarını bu alanda devam ettiren Graham, online küratörlük de yapmaktadır. Online küratörlerin, online net sanatçıların birbirleri ile iletişime geçirebileceklerini, birbirine çalışma şekilleri açısından uyan sanatçıların online olarak birbirlerini bulmalarının bazen güç olabildiğini belirtmiştir (Graham, 2020). İnternet sanatçısının çalışmalarını sergilemesi, klasik çağdaş sanatçının fiziki sergide eserlerini sergilemesine göre çok daha kolaydır. Sanatçının kendine bir web sitesi yapması veya sosyal medya hesabından eserlerini sergilemesi, bir sergiye sahip olmasını sağlayabilmektedir. Ancak online bir bienale katılması veya Tate gibi bir müzenin online sergisinden davet alması bu noktada küratörün varlığını gerektirmektedir. Her ne kadar yeni medya sanatçısının, eskisi gibi küratöre ihtiyaç duymayacağı düşünülse de, sanatçı için organizasyonu yapan, ilişkileri kuran, kısacası bir köprü görevi gören küratöre internet üzerinde var olan ve olacak sanat için de her zaman ihtiyaç duyulacaktır. 58. Venedik Bienali'nde basın toplantılarını, basının önünde bir salonda gerçekleştiren Ralph Rugoff'un aksine, online bienallerin küratörleri basın toplantılarını Zoom üzerinde basın ile buluşarak gerçekleştirecek belki. Graham'ın da dediği gibi, sanatçılar ve bürokrasi arasındaki ilişkileri düzenleyen kişi hala küratörler ve bu nedenle küratörlere ihtiyaç duyulmakta. Ayrıca zaman içinde artan bu yeni üretim şekli, her türlü online mecrada sergilenen dijital sanat eseri kakafonisine neden olabilir. Bu noktada, bu teknolojik modellemelere hakim küratör devreye girer ve kaliteli eserleri seçerek kaliteli bir internet sergisi oluşturabilir. Bu yeni küratör modelinin esas görevi bir filtre görevi görmektir (Graham, 2020).

4.2.7 Bulgulara İlişkin Genel Değerlendirme

Çağdaş sanat bienalleri, sanatın yenilikçi alanı olarak zaman geçtikçe sanatı hep dönüştürmektedir. Sanatı dönüştürürken, küratörlüğü ve sanatçıyı da, hatta bienal organizasyon şekillerini ve izleyiciyi bile dönüşüme mecbur bırakmaktadır. Sanatı ve sanatın öğelerini dönüşüme uğratan ve bu dönüşümü geçirmeye mecbur kılan ise insan hayatının geçirdiği evrimler ve toplumsal dönüşümlerdir. Sanat günümüzde, eskiden olduğu gibi sanatçının hayattan kopuk bir atölyeye kapanarak yarattığı klasik tablolardan oluşmamaktadır. Sanat hayatın içinde, hatta hayatla doğrudan bağlantılıdır. Sanatçının da bu bağlamda, hayata değen, bir sorunsalı olan eserler üretmesi beklenmektedir. Keza koleksiyonerler sergiler için sanatçı seçimlerini, sanatçıların çalıştıkları alanlara göre yapar; izleyiciyi düşünmeye yöneltecek, anlam derinliği olan ve toplumların hayatlarına bir noktadan değinen sanatçıların eserlerini seçer. Teknolojinin gelişimi, yaşamlara doğrudan bağlantılı olan sanatın içine teknolojinin de

girmesine neden olmaktadır. Artık çoğu kez sanat bienallerinde teknolojinin kullanımı ile üretilmiş enstalasyonlar görmekteyiz ve bu çalışmalar, klasik sanat enstalasyonlarına göre daha çok ilgi çekmektedir.

Bienallerin her biri bir tema belirlenerek oluşturulurken; küratörler tarafından bu temaya uyacak eserler üzerinde çalışan sanatçılara davet götürülmektedir. Sanat eleştirmenleri tarafından ise, bienalin temasının günümüzün yaşamı ile ne kadar örtüştüğü tartışılıp takdir görmektedir. Bu noktada sanatın özgürlüğü tartışılabilir. Sanatçı artık gözlerinin önündeki bir meyve tabağının güzelliğini tuvale yansıtmamaktadır. Bir kadına sadece âşık olduğu için onu resmedip bienallere katılamamaktadır. Sanatın yöneticileri olan küratörlerin daha çok talep ettikleri hayata dair toplumsal sorunlar konusunda çalışma üretmek zorundadırlar. Sanat sadece kendisi için yoktur. Sanat özerk de değildir. Toplumsala dair bir derdi olmalıdır ve gündemdekileri kendine konu edinmek durumundadır. Sanat artık bir amaç olduğu kadar bir araçtır da. Rönesans dönemindeki gibi amaç olarak belirlenip sadece kendine hizmet eden bir oluşum değildir ve kapitalist düzen devam ettiği sürece sanat kendi efendisi olduğu zamana geri dönemeyecektir.

Küratörden küratöre değişse de, o da yaptığı işle ve sanatçıyla kurumlar/kişiler arasında gördüğü köprü göreviyle sanat pazarına hizmet eden bir sanat ögesi olmuştur. Ortaya çıkardığı bienale, sanat kurumunu, sponsoru karıştırın veya karıştırmayın, bir şekilde köprü görevi görmek, basınla bienali temsilen görüşmek ve bir bakıma bienalin reklamını yapan yüz olmak durumundadır. Dolayısıyla küratör de sanatçı gibi bu piyasaya hizmet eden organizasyon yapısının bir taşıdır.

Medya ile mecburi olan ilişkisi nedeniyle de küratörün bağımsızlığı her zaman eleştirmenler ve izleyiciler tarafından sorgulanmalıdır. İtalyan basınının, Arsenale’de sergilenen mülteci teknesine hiçbir basın organında yer vermemesi ve bu hazır nesnenin bir sanat olarak sergilenmesini kabul etmeyişi, bir küratörü etkisi altına alabilecek ve bağımsızlığını etkileyebilecek bir harekettir. Ralph Rugoff, bu tekneyi baskılar sonucu sergilemekten vazgeçebilirdi. İtalyan basını ile arasını bozmak istemeyen bir İtalyan küratör olsa, belki de bu hazır nesneyi sergilemeyecekti. Küratörün her hareketi, sadece bir sergiyi değil, aynı zamanda kendi kariyerini de etkileyebilmektedir. Bu nedenle, yabancı bir küratörün şehrin bienalini gerçekleştirdikten sonra o şehirden ayrılıp kendi ülkesine dönmesi küratörün omuzlarındaki yük ve stresi bir nebze de olsa hafifleten bir noktadır.

Dünyanın küreselleşmesi, teknolojinin gelişmesi küratörlüğün de boyutlarını değiştirmiştir. Fransız bir küratör, Türkiye’deki bienali kürate edebilmektedir. Şu anda her gün daha da gelişen teknoloji ile küratör, internet üzerindeki bir sergiyi evinden bilgisayarının başından ayrılmadan kürate edebilmektedir. Dünyayı ve insanların alışkanlıklarını değiştiren korona pandemisi ile, internet üzerinde gerçekleşecek sergilerin daha da artacağı ve dolayısıyla sanatçı ve küratörlerin düşünme şekillerinin de değişeceği kanısındayım. Pandemi sayesinde, Graham’ın dediği gibi müzeler interneti keşfetti ve her müze, her bienal sergisini internetten izlenime nasıl en etkili ve verimli şekilde taşıyacağını planını yaparken; sanatçılar da eserlerinin bir sergi ve bienalde yer alıp daha çok izlenebilmesi için, nasıl internet üzerinde etkili ve verimli şekilde sergilenebilir olacağını düşünecektir. Artık sanatçı aklındaki fikri esere dönüştürürken bir yandan da o eseri online sergilenebilir olarak üretecektir. Bu durum da sanatçının, bilgisayar programları, VR (virtual reality) teknolojileri gibi yeni yetkinlikleri kendine kazandırmasını gerektirmektedir.

Bir diğer gerçek ise, aynı sanatçılar gibi sürekli belli bir kesim küratörün dünya üzerindeki bienaller arasında küratörlük yapmasıdır. Biraz derinlemesine bakıldığında, bienaller arasında aynı isimlerin küratör olarak yer aldığını, çemberin dışından bu bienal küratörü grubuna çok seyrek bir girişin mümkün olduğunu görebiliriz. Bir bienalde çok sanatçı vardır ama bir veya iki küratör bulunmaktadır. Bu nedenle bienaller, her küratörün davet alabileceği bir sanat etkinliği değildir.

Bugüne kadar sanat denilince insanların aklına gelen müzeye veya sanat etkinliğine gitmek ve sosyalleşme kavramının yerini, internetten sanat izlenimi ve sosyalleşme alırken; bu sosyalleşme sanatın eskiden içinde var olduğu auranın yaratılmasına ne ölçüde yeterli olacaktır, bu yaşadıkça ortaya çıkacaktır. Ancak şu bir gerçektir ki sanat, eser-sanatçı-izleyici yakın teması ile oluşan gerçek aurayı teknolojilerin varlığı ile kaybedecektir.

Steve Dietz internet sanatının üç özelliğinden bahseder; bağlantılılık, interaktif olması ve bilgisayara (dolayısıyla internet bağlantısına) dayalı olması (Graham, 2016: 5). Bu özelliklerle beraber, küratörün ve sanatçının birbirleri ile ve izleyicilerin sergi ile daha hızlı bir bağlantı içinde olmaları mümkündür. İzleyici saniyeler içinde sergiye bağlanabilir ve sergiyi gezmeye başlayabilir. Bir araca binip sergiye gitmek için yolculuk yapmasına veya bilet kuyruğu sırasına girmesine gerek yoktur. Biletini internet üzerinden hemen alıp sergiyi gezmeye başlayabilir. Bir başka yönü ise, hızlı geri bildirim olabilmesidir. Sergiyi gezen izleyici, bir enstalasyon konusundaki fikirlerini o sırada yazıp kurumla/sanatçıyla/küratörle paylaşabilir. Salon sergilerinden beri, sanatçı özel etkinlikler dışında süreklilik barındırarak

izleyici ile hiç bu kadar yakın temas içinde olmamıştır. İzleyiciden gelebilecek bu hızlı geri bildirimler, ilerde sanatın çok farklı boyutlara dönüşmesine neden olabilir. Çünkü teknolojinin, sanatın alanına fazlasıyla girmesi, sanatın dönüşümündeki sınırı kaldırmıştır. Bütün bunlar için tek ihtiyaç internete erişimdir. Günümüzde herkesin elindeki telefonda bile internete erişim olması, bu şartı çok kolaylaştırmıştır.

Bugün günümüz sanatını “çağdaş sanat” diye tanımlarken, eskiden “modern sanat” tanımlamasını kullanmaktaydık. Bu çalışmayı gerçekleştirirken aklımın bir köşesinde hep gelecekte sanatı nasıl tanımlayacağımız sorusu vardı. Acaba hep çağdaş sanat olarak devam edecek miydi bu tanımlama yoksa farklı bir dönüşüm geçirecek miydi? Bu nedenle sanat dünyasının bir parçası olan görüşmecilerin hepsine aynı soruyu sordum. Hepsi sanatın tanımlamasının “çağdaş sanat” olarak kalacağını düşündüklerini belirttiler. Çünkü “çağdaş” demek, “bugün” demektir. Çağdaş sanat hep bugünümüzü tanımlayacaktı zaman değişse de. Sadece Ralph Rugoff benim gibi biraz daha şüpheci yaklaşmıştır bu duruma. Arada “post-internet sanatı” tanımlamalarının çıktığını ama bir süre daha “çağdaş sanat” tanımlamasının egemenliğini koruyacağını düşünmekte ve eklemektedir; “umarım insanların “post-contemporary art” (post-çağdaş sanat) dediği noktaya hiç gelmeyiz” (Rugoff, 2019).

İKSV Bienal direktörü Bige Örer de, “çağdaş sanat” yerine “güncel sanat” terimini kullanmayı tercih ettiklerini söylemiştir. Keza Halil Altındere de, Vasıf Kortun da “güncel sanat” tanımlamasını tercih eden sanat profesyonelleridir. Örer güncel sanatın bugün üretilen sanatı tanımladığını, bu nedenle de yaşayabilecek bir tanım olduğunu düşünmektedir. Ancak çağdaş zaten güncel terimini karşılayan bir tanımlamadır.

Araştırmacı Rui Guerra, “Yakın gelecekte, fiziksel olarak ziyaret edilen offline sergiler insanları online sergilerin olduğu web sitelerine çekmek için bir pazarlama stratejisi olarak kullanılırsa çok ironik olmaz mı?” (akt. Graham, 2016: 19) sorusunu sorarak gelecekteki olası bir eğilime dikkat çekmiş olmaktadır. Keza 2019 Venedik Bienali’nde Amerika Pavilyonun’da eserlerin yanında bulunan tanıtım kartlarında QR kodların bulunması ve bu QR kodu telefonla okutunca, ziyaretçiyi Amerika’nın bu bienal için oluşturduğu web sitesine yönlendirmesi ve ayrıntılı anlatımla videoları izleyiciye sergilemesi hedefin online olduğunu göstermektedir. Rui Guerra’nın fikri, göstergelere baktığımızda hiç de ütöpik değildir.

Aynı zamanda sanat bugün, kapitalizmin vazgeçilmez bir kolu olmuştur. Hatta öyle ki, üst sınıfa hitap eden parasal konumu ile kriz dönemlerinde bile kendini idame ettirebilen bir koldur. Kriz dönemlerinde her ne kadar sanat pazarı küçülse de dünya üzerinde bir şekilde sanat

alanındaki para akışı daha küçük ölçekli de olsa devam etmektedir. Çünkü üst sınıf için, sanat ürünü toplumsal bir konum sağlar. Gelişen teknoloji, sanat müzayedelerini internet üzerine taşımış böylece İngiltere’de yaşayan biri Fransa’daki bir müzayedeye katılarak sanat eseri satın alabilmeye başlamıştır. Gelecekte de online müzayedelerin artacağına kuşku yoktur.

Bugün her bienal yeni edisyonu, yeni teknolojik gelişmeler, yeni ve şaşırtıcı sanatsal enstalasyonları ile izleyicisi ya da katılımcısıyla buluşabiliyor. İzleyici karşısına ne çıkabileceğini bilmiyor. Bugünkü sanatın ve sanat bienallerinin cezbedici olmasının esas nedeni budur. İnsanların “şimdi ve burada” olana duydukları ilgidir. Gelişen teknoloji ile her alan insan için şu anda bir bilinmezlik taşıırken, bienal insanın içinde bulunduğu dünyayı izleyiciye gösteren ve izleyiciyi sanat eserinin dışından içine doğru çekerek eseri gözlemlemesine, böylece de içinde bulunduğu durum ve zamana bir anlam getirebilmesine olanak sağlayan kavramsal bir olaydır. Bu nedenledir ki, gelişen teknolojiler bienallere olan ilgiyi arttırmıştır.

Sponsorlar ise sanatın insanlar üzerindeki etkisini fark etmiştir. Özellikle Venedik gibi bienallerin uluslararası tanıtım gücü olması, bütün şirketlerin sanat organizasyonlarına yatırım yaparak isimlerini duyurmalarını ve yeni bir pazarlama alanı oluşmasını sağlamıştır. Sanat kapitalizmi besleyen bir alan olmuştur. Artık sanatı kapitalist güçlerden ayrı tutmak mümkün değildir. Çünkü karşılıklı olarak birbirlerine ihtiyaçları vardır. Gelişmiş bir kapitalist ekonomiye sahip olmayan ülkelerin yaşayan sanatçıları, ne kadar başarılı olurlarsa olsunlar seslerini duyuramamakta, eserlerini dünyaya sergileyememektedirler. Gelişmiş ekonomi bu nedenle sanatın ve sanatçının gelişimi için elzem bir nokta olmuştur. Ama önemli olan paranın sanata olan müdahalesinde bir engel koymaktır. Bu engel olmadığı takdirde, bugün yaygın bir kanı olan sanat ve sanatçı ölmüş olur.

Bienaller ise özellikle Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerde çok büyük önem taşımaktadır. Çünkü çağdaş sanat müzelerinin ve olanaklarının kısıtlı olması, bienali lokal sanatçı için vazgeçilmez yapar. Bienal, lokal sanatçının uluslararası olarak eserini sergileyebileceği, adını duyurabileceği ve sanat dünyasından uluslararası başka isimlerle tanışabileceği bir alan olur. Bienallerin dünya sanat arenasında isimlerini duyurup önemli bir bienal haline gelmeleri ise, küratörler ve katılan sanatçılar ile mümkün olmaktadır. Bu nedenledir ki; sanatın gelişiminde küratörlerin rolü önemlidir. Hem sanatın hem de genç sanatçıların gelişmesi, küratörlerin davranışlarına bağlıdır. Sanatçı ile beyin fırtınası yaparak sanatçının bakış açısının genişlemesini sağlayan, ona yeni sergileme fikirleri kazandıran küratör ile kendi fikirlerini dikte ettirmeye çalışan küratör arasında büyük fark vardır.

Sanatın gelişimi, sanatçının gelişimine bağlıdır. Sanatçıya destek sağlanması sadece eserlerinin satın alınmasıyla değil; aynı zamanda projeler kapsamında atölyeler ve sanatçı değişim programlarının sağlanması ile de olur. Bige Örer de, Selman Bilal de görüşmelerde bunun önemini altını çizip, Türk sanatçılara böyle destek olmaya çalıştıklarını belirtmişlerdir. Yabancı küratörlerin Türkiye'ye gelerek sergiler yapması, yabancı sanatçıların Türk sanatçılarla buluşup beraber atölyeler yapmaları Türk sanatçıların dünyada isimlerini duyurmaları için önemlidir.

İstanbul Bienali, özellikle lokal sanatçılar için çok büyük önem taşırken; Venedik Bienali dünyanın her yerindeki sanatçıların kendilerini kanıtlamak istediği bir sanat etkinliğidir. Bir bienal şehri haline gelmiş olan Venedik, bienaller için ayrılmış özel alanları ile bunu göstermektedir. Bienallerin anası olan Venedik Bienali her zaman sanatta göreceğimiz önceliklerin sergilendiği alan olmuştur. Bu nedenledir ki; sanat akımları ve gelişmeleri için Venedik Bienali'nin takibi önem arz etmektedir. Avrupalıların bienali olarak eleştiriler olsa da, bunu kırmaya çalışan küratörlerle çalışmıştır. Ancak dünyada bilinen birçok bienalin (Havana Bienali hariç) eleştiri aldığı ortak nokta budur. Bir kesim sanatçı bienal bienal dolaşırken, değerli olan bir kesim sanatçı ise bienallere ulaşamamaktadır. Bu durum sanatçının yaşadığı ülkeden kaynaklanmaktadır. Şu göz ardı edilemeyecek bir gerçektir ki; bir sanatçı sanat müzelerinin, sanat pazarının yoğun olduğu bir yerde yaşıyorsa; sanat dünyasında var olabilmekte, kendini duyurabilmektedir. Doğduğu gelişmemiş ülkeden taşınıp Paris'e göç eden sanatçı, arkada ülkesinde bıraktığı sanatçı arkadaşlarından daha üstün konuma geçmiş olmaktadır. Bugün sanat piyasasının kapitalist pazarın içinde olmasının en iyi göstergelerinden biri de budur.

SONUÇ

“Sanat Bienallerinde Küratörlük: Venedik ve İstanbul Bienalleri  zerinden Karşılaştırmalı Bir Analiz” isimli bu doktora tezinin temel sorunsalı, günümüz  aĒdaş sanat bienallerinde k rat rl Ē n işleyişini ve etkinliĒini ele almak, bienal-küratör ilişkisini incelemek ve bu ilişkilerin sanatı nasıl ve ne yönde etkilediĒini kuramlar işığında açıklamaktır.

Bugün sanatın küreselleşmesinin en önemli itkisini sanat bienalleri oluşturmaktadır. Bu tezde öncelikle sanat biricikliĒi ve toplumsal süreçlerin işığında ge irdiĒi dönüşüm ve akımlarla ele alınmış; daha sonra dünya ekonomilerinin küreselleşmesi sanatın da popüler kültüre yaklaşımını ve küreselleşmesini beraberinde getirdiĒi için sanat, sanatçı, küratör, mekan, izleyici gibi yapıların birbirleri ile olan ve yapı içindeki ilişkileri baĒlamında incelenmiştir. Çalışmada, sanatta günümüzün diktatörü olarak gösterilen küratörün rolü,  aĒdaş sanatta olan etkisi ve küreselleşmenin k rat rl Ēe etkileri bienaller kapsamında tartışılarak Venedik Bienali ve İstanbul Bienali özelinde ayrıntılı olarak incelenmiştir. Tezin son bölümünde ayrıca küresel salgın Covid 19 nedeniyle sanatın geçirmeye bařladıĒı dönüşüm ele alınmıştır.

Kapitalizmin küreselleşme evresinde popüler kültürün zaten var olan etkisi daha da yoĒunlařarak yaygınlaşmıştır. Duchamp’ın hazır yapıt (ready made) kavramı sanatı ele ge irmış, marketlerde satılan deterjan kutularının birebir  rneĒi olan Brillo kutuları sanat eseri olarak sergilenmiş ve satılmıştır. Bu süreç sanat eleştirmenlerinin önemli bir kesimince sanat ve sanatçının ölümü olarak nitelendirilmiştir. Toplumların sosyolojik, ekonomik ve kültürel dönüşümü, sanatın dönüşümünü de beraberinde getirmiştir. Dünyayı egemenliĒi altına alan kapitalizm, sanatı sanatçının egemenliĒinden çıkarıp k reselleştirmiş, küresel sanat piyasası sanatın küreselleşmesini daha da desteklemiş ve sanat bienalleri ile sanat fuarlarının sayısı günden güne artmıştır.

90’larda dünyadaki sanat bienalleri sayısında patlama yaşanmıştır. Kendine dünya haritasında yer edinmek isteyen her şehir ve ülke, bir sanat bienaline yatırım yaparak bienal organize etmiştir. Bu şehirlerden biri de İstanbul olmuştur. Bienallerin oluşumunda ekonomik, politik ve siyasal nedenler etkili olmaktadır. Sanat bienalleri, var olduĒu şehre kültürel sermaye olarak geri dönmektedir. Venedik, farklı coĒrafi ve tarihsel yapısı ile olduĒu kadar bünyesinde

barındırdığı bienallerle de dünya sanat arenasında kendinden söz ettirmektedir. Bir bienalden diğer bienale dolaşan bir kesim bulunmaktadır dünya üzerinde. Bu kesim sanatçı ve küratör gibi sanat profesyonellerinin yanı sıra, çağdaş sanata ilgi duyan koleksiyoner ve sanatseverlerden oluşmaktadır. Sanat, özellikle bu alana para yatıran varlıklı kesimin ilgisini çekerek uluslararası sanat piyasasının gelişmesini sağlamıştır.

Sanat Bienalleri, sanatın gelişmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Bienallerin, sanatçıların daha deneyimsel olabildikleri bir alan olarak var olması gerekmektedir. Bu hedef, dünyada her geçen gün kapitalist sisteme kurban giden sanat piyasasının egemenliği ile güçleşse de sanattaki çoğu yenilik bienallerde ortaya çıkmaktadır. Bu, bienallerin sanat dünyasına getirdiği olanakların başında gelmektedir. Elbette olanaklar kadar sınırlılıklar da mevcuttur. Ancak incelendiğinde, olanaklar ve sınırlılıklar karşılaştırıldığında, bienallerin sanat dünyasına getirdiği olanakların daha ağır bastığı kolaylıkla görülebilir. Özellikle bienal küratörlerinin genç sanatçılara yer vermesi bu konuda çok büyük önem arz etmektedir. Keza 2019 Venedik Bienali küratörü, bienalde hep yaşayan sanatçılara yer vermiş ve çoğunu genç sanatçılardan seçmiştir. Bu sanat dünyası için çok çok önemlidir çünkü genç nesil, gelişen ve dönüşen sanata öncülük eden kesimdir.

Eskiden sanat eğitimi sadece güzel sanatlarda kanvaslar veya heykel alanında gerçekleşirken; bugün geleceğin sanatçısı olacak öğrenci bilgisayar eğitimi ve bilgisayarda sanat üretmek için kullanılan programların eğitimini almaktadır. Hem teknolojinin gelişimi hem de sosyolojik dönüşümler, net sanatçısını yani dijital sanatçıyı beraberinde getirmiştir. Bugün hala dijital olarak üretilen sanat, fiziksel olarak ziyaret edilebildiğinde daha çok ilgi görüyor olsa da, gelecek nesillerde değişen alışkanlıklarla beraber internet üzerinden deneyimlenen sanatın daha çok tercih edilebilmesi olasıdır. Gelişen VR (virtual reality) gibi teknolojiler bunu daha olası kılabilir.

Bugün bienallerde, izleyicilere dijital deneyim sunan enstalasyonların daha çok ilgi çektiğini görebilmekteyiz. Bu sanatın bilgisayar üzerinde üretilmiş olsa da fiziksel olarak bir deneyim sunmasıdır. İzleyici kendini sanatın bir parçası olarak hissetmektedir böylece. Bu durum sanat eserinin aurasını güçlendirdiği gibi, izleyici ve sanat eseri arasında güçlü bir bağ kurulmasını sağlar çünkü o sırada sadece enstalasyona konsantre olan izleyicinin ilgisi bölünmemiş olur. Ancak izleyici bilgisayar başında sanatı izlerken, gelen bir mail ya da telefonla ile ilgisinin bölünmesi mümkündür. Fiziksel sergiyi gezerken, izleyici küratörün oluşturduğu koridorlar ve düzen sırasında gezer ve onun açtığı koridordan dışarı çıkma şansı elde eder. Devamlılığı sağlama ve çıkış izni küratörde olur. Ancak bilgisayar başında, kontrol

izleyicidedir. İsteddiği zaman çıkış veya ara elde edebilmektedir. Gelecekte bu sanat deneyimi, kontrolü elinde tutmak isteyen ve tabi olmaktan hoşlanmayan yeni neslin sanat deneyimleme şekli olabilir diye düşünmekteyim.

Covid 19 pandemisi, sanatın dijital dönüşümünü hızlandırmıştır. Belki de salgın nedeniyle, birçok bienalin basın toplantısı internet üzerinden gerçekleştirilecektir. Bienal küratörleri, sergiyi fiziksel olarak kürate etmenin yanı sıra, dijital olarak da kürate edeceklerdir. Sergileme ve düzenleme şekillerinin değişimi, sponsorluk yapılarının da değişimine neden olacaktır. Dünyanın önde gelen kahve markalarından İlly, Venedik Bienali'nde her köşede kahve satıp kendi markasının görüldüğü bardaklarla görünürlük kazanmışken; gerçekleşen değişim ile farklı bir yöntem içine girecektir belki de. İlerde gelişen VR teknolojisi ile, özel gözlüklerle evimizin konforunda serginin içinde kendimizi görüp gezerken, burnumuza sponsor İlly'nin kahve kokusu gelecektir belki de.

Pandemi geçtikten sonra, insanlar yine eskisi gibi fiziksel sergi deneyimlemek isteyeceklerdir. Ancak dijitalin içine doğan yeni nesil için sanatın ve sanat sergilemesinin dönüşümü kaçınılmazdır. Pandemi döneminde, birçok müze web sitesi üzerinden çocuklara yönelik atölyeler, uygulamalar açmışlardır. Dört yaşındaki çocuk, Tate Müzesi'nin internet sayfasına girip bilgisayar ekranında, Tate'nin sunduğu uygulama üzerinde resim yapmış ve bu resmi de Tate'ye göndererek Tate'nin resim gönderen çocuklar için düzenlediği online resim sergisine katılmasını sağlamıştır. Bu yaşta böyle dijital bir sanat deneyimi yaşayan çocuğun, gelecekte bu dijital sanat anlayışından uzak kalması pek mümkün gözükmemektedir.

Gelişen teknoloji, elbette sanat eserinin izleyici, küratör, sanatçı, mekan ile olan ilişkisini de değiştirmiştir. Nicolas Bourriaud "İlişkisel Estetik" kitabında Michel de Certeau'nun deyimine yer verir; "Sanatçı kültürün bir kiracısıdır" (Bourriaud, 2018a: 21). Sanatın geleceği göstermesi, duyurması planlanırken; sanat bugün içinde yaşanan "olası evrenleri biçimlendiriyor" (Bourriaud, 2018a: 19). Sanatçı içinde yaşadığı hayatı, koşulları yansıtabilmek, kalıcı bir evrene dönüştürmek ve kendi olası evrenini göstermek istemektedir. Yaşadığı evreni sanatına istediği yerden yansıtabilmekte, eserleri ise dünyayı dolaşarak sanatçının bilinirliğini arttırabilmektedir. Günümüzde dijital çalışan bir sanatçının bir atölyeye ihtiyacı yoktur, seyahat sırasında bile bilgisayarı üzerinden eser üretebilir.

Sanattaki bütün gelişmeler, sanatı ne kadar çok dijitalleştirse de dijital olmayan bir sanat, insanların güzellik ve estetik duygularını tatmin etmeleri için devam edecektir diye düşünmekteyim. Çağdaş sanatta olan ve hiçbir zaman modern veya postmodern sanatın sahip

olamadığı güç, çağdaş sanatın bugünü yansıtmasıdır. Her zaman güncel olandır çağdaş sanat. Bu nedenle, modernizm ve postmodernizme göre çok daha fazla elle tutulur bir özellik kendine yükleyebilmiş ve “çağdaş sanat bienali”, “çağdaş sanat müzesi” gibi tanımlamalara sahip olabilmıştır. Sanat eseri, sanatçı yarattığı şeye “sanat” dediği için sanat olabilmektedir bugün. Sanatçı, başka bir karar merciinin “bu sanattır” demesine ihtiyaç duymamaktadır. Sanatçı çoğu kez bir fikir üretmekte ve bunu sanat eserine dönüştürmektedir. Sergi ziyaretçisinin de sanat eserini anlayıp yorumlaması beklenmektedir. Modernizm dönemi ile karşılaştırıldığında, sanat izleyicisinin gücü bir bakıma elinden alınmış gibidir. Sanat eseri dediğimiz dijital video, izleyiciyi hiç değişim göstermeden bir tablo gibi beklememektedir artık. İzleyici önünden geçtiği videonun önüne geri geldiğinde bir şeyleri kaçırmış olmaktadır. İzleyici artık sanatçıya ve sanat eserine tabiidir. Salon sergilerindeki gibi, sanat eserine bakıp dalga geçememektedir. Ona göre sanat olmayacak şey, sanatçıya göre sanattır ve çağdaş sanat dünyası tarafından da sanat olarak kabul edilmiştir. Kurt Schwitter’in dediği; “Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır” sözü bugün neredeyse gerçek olmuştur.

İstanbul Bienali 30 yıllık geçmişi ile, gelişmekte olan bir ülkenin çağdaş, ilerici yüzünü oluştururken ve kimliğini dünyaya böyle kabullendirmeye çalışırken; Venedik Bienali ulusal pavyonları ile her ülkenin en parlak sanatçılarını göndermeye çalıştığı, her sanatçının katılmak istediği sanat olimpiyatları gibidir.

Bugün gelinen noktada sanat eserinde ilk aranan şey estetik değildir, fikirdir, felsefedir. Güçlü, düşündürücü bir sorunsala sahip olmalıdır sanat eseri bugün. Bugünkü toplumsal koşullarla ilgili bir kaygı, bir problem içermeli ve bu doğrultuda izleyiciyi düşündürmelidir. Venedik Bienali, bu kaygıyı taşıyan ve bu sorunsalların üzerinde duran eserlerin görüldüğü ve hatta ilk görüldüğü bienal olmuştur çoğu kez.

Bienaller de sanat fuarları gibi, sanat piyasasından ayrı düşünülememektedir. Kapitalist sanat piyasasını besleyen bienaller, sadece bu piyasayı var etmekle kalmamakta aynı zamanda bu piyasadaki beslenen sanatçılar yaratmakta ve bazı sanatçıları piyasa içinde daha da büyütmektedir. Sanat ve sanatçı özerk kalmaya çalışsa da, sanat piyasasının girdabındadır ve bir kolu her zaman bu piyasanın içinde kalacaktır. Sanat eserinin gerçek özne olması ile masumlaştırılan sanat pazarı, uluslararası ciddi bir ekonominin döndüğü bir piyasadır. Venedik Bienali, yıllar önce bienal sırasında sanat eseri satışını iptal etmekle sadece sanat için var olduğunu göstermek istemiştir. Her ne kadar amaç bu olsa da, eski başkan Barotta’nın dediği gibi Venedik Bienali, sanat piyasasından bağımsız ama onu oluşturan parçalardan biridir. Dolayısıyla, “Venedik’te beğen, Basel’de al” söylemi var olacaktır. Olmalıdır da. Sanatçı,

özerkliğini kaybetmeden sanatını üretmeli ve ürettiği sanatı satabilmelidir ki, hayatını idame ettirip tekrar üretebilsin. Sanatçıyı desteklemek eserini satın almakla başlamakta ve sanat kurumlarının yatırım yaparak organize ettiği atölyeler, sanatçı değişimleri gibi organizasyonlarla devam etmektedir.

Bienal küratörü olmak, bir şehir müzesinin küratörü olmaya göre bürokratik anlamda farklılık göstermektedir. Bir şehrin bienalini kürate eden küratör, bienal sonrasında o şehirden ayrılır. Arkada bıraktığı şehrin maddi kazanımı veya borcu, sanat kazanımı küratörü bağlayan bir nokta değildir. Onun sorumlu olduğu konu, en iyi şekilde bienali gerçekleştirmek ve bitirmektir. Basınla, kurumlarla olan ilişkileri yönetmektir bienal süresince. Ancak bir müze küratörünün durumu daha farklıdır. O bir sergi gerçekleşip bittikten sonra yine o şehirde, o müzede görevine devam etmektedir. Müzede gerçekleştirdiği her serginin arkasında bıraktığı durumdan sorumludur ve olumsuz bir durum, kendisinin gerçekleştireceği bir sonraki sergiyi etkileyebilmektedir. Ancak bienal küratörü için durum böyle değildir. Herhangi bir sorunun bir sonraki bienali etkileyebilecek olması, bu yılın küratörünü etkilemeyecektir.

Bienal küratörü, hazırlamakla yükümlü olduğu sergiyi, kararlaştırılan tarihe kadar yetiştirmek zorundadır, sergi açılışını öteleme şansı yoktur. Çünkü bienallerin yıllardır belirli olan tarihlerde yapılması beklenir. Ancak bir müze küratörü, yapmayı planladığı serginin tarihini bazı yaşanan aksaklıklar durumunda değiştirebilir. Çünkü bienal gibi, yıllardır süregelen belirli bir tarih yapısı yoktur. Dolayısıyla, bienal küratörü daha sıkıştırılmış bir programla çalışır çoğu zaman. Kısa sayılabilecek bir zamanda, yapması gereken çok iş vardır. Kendinden bağımsız birçok faktörün olduğu bir yapının içinde verilen süre içerisinde bir sergi oluşturması beklenmektedir. Müze küratörünün ise, kendinden bağımsız olan bir yapısı pek yoktur. Kurum kendi çalıştığı kurumdur. Yani aradaki dengeyi kendi yönlendirmesiyle kurabilmekte ve bunu devam ettirebilmektedir.

Bienal küratörünün sanatçılarla da daha dinamik bir ilişkisi olmaktadır. Belli bir zaman diliminde sanatçıların eserleri ile bir bienal ortaya çıkarmaya çalışan küratörler, kimi zaman sanatçılara müdahalelerde bulunabilmektedirler. Bu müdahalenin oranı küratör-sanatçı ilişkisinde çok önem taşımaktadır. Sağlıklı bir küratör-sanatçı ilişkisinde, küratör sanatçıya fikir vermekte, beraber beyin fırtınası yapabilmektedirler. Ancak “diktatör küratör” diyebileceğimiz küratör şeklinde, bu durum sanatçının sanatına müdahale etmeye varmaktadır ve bu sanatçıların kabul etmedikleri bir durumdur. Sanatçı ise her zaman anlaştığı küratörlerle çalışmak istemektedir. Buna en iyi örnek Halil Altındere ve Ralph Rugoff’tur. Yolları birçok kez kesişmiş, Rugoff Altındere’yi kürate ettiği sergilere davet etmiştir.

Yaşanan sosyolojik, teknolojik değişimlerin ve küresel krizlerin, uluslararası çağdaş sanatta nasıl bir değişim yaratacağını tahmin etmeye çalışsak da, beklenmeyen gelişmeler ışığında farklı yönelimler gösterebiliyor sanat. Çünkü ucu bucağı olmayan bir yaratıcılık evreninde var olan bir şey sanat. 2021 yılında gerçekleşmesi planlanan İtalyan küratör Cecilia Alemani'nin küratörlüğünü yapacağı 59. Venedik Sanat Bienali'nin, pandemi nedeniyle 23 Nisan 2022 yılına, Asya kıtasının en önemli sanat bienali Gwangju Bienali'nin 2020 Eylül'den 2021 Şubat'a ertelenmesi, Lyon Bienali'nin ise 2021 yılından 2022 yılına ertelenmesi dünyada öngörülemeyen bir küresel salgının sanata olan ilk etkisi olmuştur. Muhakkak salgın sonrası açılan ilk bienallerde, sanatçıların dünyada yaşanan bu sıradışı dönemi yansıttıkları ve sorgulamamızı sağlayacakları eserler olacaktır. Sanat bienallerine verilen bu uzun aradan sonra, Almanya'nın Kassel kentinde gerçekleşen Avrupa'nın en önemli sanat olaylarından Documenta'nın da 2022 yılına denk gelmesiyle, birçok önemli sanat bienalinde bugüne kadar görülmeyen sanat, sanatçı, eser, küratör, mekan ve izleyici ilişkilerinin yaşanması muhtemeldir.

Tezin karşılaştırmalı konusu olan Venedik Bienali ve İstanbul Bienali (2019) ise, birbirlerinden farklı boyutları olan iki sanat bienalidir. Venedik Bienali, daha çok Avrupa bienali olarak öne çıkarken; İstanbul Bienali var olduğu coğrafi konumda Avrupa ve Asya'yı birleştiren modern bir Türkiye yüzü olup içinde otantik öğeler barındırması ile konumlandırılmaktadır. İki bienalin misyonları birbirinden oldukça farklıdır. Venedik Bienali, dünya sanat piyasasına yön verirken; İstanbul Bienali yerel sanatçıları desteklemeye çalışmakta, Doğu Avrupalı sanatçılar ağırlıkta olmakla beraber, gelişmekte olan ülkelerin sanatçılarını da ağırlamaktadır. Daha küçük bienallerin görevi, yerel sanatçılara olanak sağlamak iken; Venedik Bienali daha çok sanat dünyasına yön vermektedir. İstanbul Bienali bütçesinin büyük bir kısmı Koç Ailesi tarafından karşılanmaktadır. Öyle ki, Türkiye'de bienal dendiğinde beraberinde akla Koç Ailesi gelebilmektedir. Venedik Bienali ise bir aile veya şirketle anılan bir bienal değildir. Birçok uluslararası sponsoru vardır elbette. Dünyanın en büyük bienali olması, ona böyle bir avantaj sağlamıştır.

Bir bienale sahip olmak, bugün her şehrin istediği bir şeydir. Bienaller sayesinde şehir, dünyada kendinden bahsettirir ve turist çeker. Çektiği turist de sanata para ayırabilen turistir. Bu nedenle bir şehrin ekonomisi için sanat turizminin baş tacı olan bienaller çok önem teşkil etmektedir. Bir şehirde bienal olması, o şehrin toplumunda bienal kültürünün gelişmesini sağlar. Yıllar içinde bir birikimle oluşan bienal kültürü, şehri dönüştürdüğü gibi halkın da dönüşümünü ve o ülkedeki sanatın da dönüşümünü sağlamaktadır. Kısacası, sanat bienalleri sanatçılar, ülkeler, şehirler için önemli bir fırsattır. Teknoloji ne kadar gelişirse gelişsin,

insanların seyahat etme istekleri, yeni yerler görme ve yeni deneyimler yaşama arzuları bitmeyecektir. Bu nedenle, ben dünyada birçok şehirde yeni bienallerin oluşturulacağını ve dünyanın her geçen gün daha karışık bir yer haline gelmesi nedeniyle, insanların sanata ve sanat organizasyonlarına daha çok ihtiyaç duyacağını düşünmekteyim. Bu nedenledir ki, sanat ve sanatçı dünyada yaşananları izleyiciye yansıtıyor olsa bile, insanların önemli bir kısmı yaşanan sorunları, hala sanat gözüyle görmeyi tercih edeceklerdir. Bu bahsedilen kesim, dünya nüfusunun oldukça küçük bir kısmı olsa da, sanatı dünyanın geçirdiği ve geçireceği problemlere karşı ayakta tutacak kesimdir. Sanatın dijitalleşmesi, yıllardır var olan sanat izleyicilerine ciddi oranda geniş bir genç nüfusun eklenmesini sağlamıştır. Hayatını her açıdan dijitalin içinde yaşayan bu genç kesim, sanatın zaman içinde muhtemelen dönüşmesini ancak her daim varlığını sürdürmesini sağlayacak kesimdir. Dijital sanata yatırım yapacak ülkeler de dünya arenasında varlığını idame ettirebilecek ve yüksek meblağların döndüğü bu piyasadaki varlıkları sayesinde ekonomik, politik ve kültürel açıdan da güçlü olmaya devam edeceklerdir. Çünkü sanat, bir ülkenin çok da fazla göze batmayan politik ve ekonomik gücüdür. Bu nedenledir ki, güçlü bienallere sahip olan ülkeler, politik ve ekonomik gücü yüksek olan ülkelerdir. Bakınız, Kassel, Documenta, Venedik (bir Avrupa bienalidir).

Her küratör, özgeçmişine dünyanın önde gelen bu bienallerinde küratörlüğü eklemek için birbiriyle yarışmaktadır. Küratörlük, sanat dünyasının gelişimine bağlı olarak giderek daha da önemli bir hale gelecektir. Özel şirketlerin kendi özel müzelerini açması, küratörlüğün ne kadar önemli bir iş olduğunu bize göstermektedir. Gelecekte, mobil uygulamalar sayesinde, özel sermaye kendi varlığını daha fazla yükseltmek ve pazarlamak için sanatı daha da fazla kullanmaya ve sanattan daha fazla yararlanabilmenin yollarını aramaya çalışacaktır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Ades,D. (1997). Pop Art. N. Stangos (Ed.). *Concepts of modern art from fauvism to postmodernism* içinde. New York: Thames and Hudson. 110-137.
- Alberro, A. (2013).Periodising Contemporary Art. Kocur, Z. ve S. Leung (Ed.). *Theory In Contemporary Art Since 1985* içinde. West Sussex: John Wiley&Sons Inc., 64-71.
- Alioğlu, N. ve B. Bayrak (2019). *Çağdaş Sanatta Anlam Sorunu Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Antmen, A. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Araeen, R. (2007). Beyond the White Cube. P. Weibel ve A. Buddensieg (Ed.). *Contemporary Art and the Museum A Global Perspective* içinde. Almanya:Hatje Cantz Verlag. 150-162.
- Artun, A. (2013). “Sunuş”, *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş*. A. Artun (drl.) İstanbul: İletişim Yayınları
- Artun, A. (2015). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Balzer, D. (2014). *Curationism How Curating Took Over The Art World And Everything Else*. Toronto: Coach House Books.
- Baratta, P. (2019) The Visitor as a Partner. Rugoff, R. (Ed.). *La Biennale di Venezia. 58.Esposizione internazionale d’arte. May You Live in Interesting Times* içinde. Venice: La Biennale di Venezia, 19-21.
- Barrett,C. (1997). Pop Art. N. Stangos (Ed.). *Concepts of modern art from fauvism to postmodernism* içinde. New York: Thames and Hudson. 212-224.
- Baudelaire, C. (2014) *Modern Hayatın Ressamı*. A. Berktaş(çev.), İstanbul: İletişim Yayınları
- Baudrillard, J. (2014). *Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik I*. E. Gen ve I. Ergüden (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları (orijinal baskı tarihi 2005)
- Belting, H. (2009). Contemporary Art as Global Art A Critical Estimate. H. Belting ve A. Buddensieg (Ed.). *The Global Art World Audiences, Markets, and Museums* içinde. Almanya: Hatje Cantz Verlag.38-70.
- Belting, H. (2011). The Plurality of Art Worlds and the New Museum. H. Belting, A. Buddensieg, P. Weibel (Ed.). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* içinde. Almanya: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe. 246-254.
- Belting, H. (2013). From World Art to Global Art: View on a New Panorama. H. Belting, A. Buddensieg, P. Weibel (Ed.). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* içinde. Almanya: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe. 178-185.

- Belting, H. ve A. Buddensieg (2013). From Art World to Art Worlds. H. Belting, A. Buddensieg, P. Weibel (Ed.). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* içinde. Almanya: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe. 28-31.
- Benjamin, W. (2011). *Pasajlar*. A. Cemal (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (orijinal baskı tarihi 1982)
- Berman, M. (2010). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Ü. Altuğ ve B. Peker (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları (orijinal baskı tarihi 1982)
- Bishop, C. (2013). Antagonism and Relational Aesthetics. Kocur, Z. ve S. Leung (Ed.). *Theory In Contemporary Art Since 1985* içinde West Sussex: John Wiley&Sons Inc., 165-193.
- Bourdieu, P. (2020). *Sanatın Kuralları Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*. N. K. Sevil (çev.), İstanbul: Alfa.
- Bourriaud, N. (2018). *Postprodüksiyon*. N. Saybalışı (çev.), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bourriaud, N. (2018a). *İlişkisel Estetik*. S. Özen (çev.), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bourriaud, N. (2019). *Radikan*. T.M. Öngüt (çev.), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Buren, D. (2010). Where are the artists? E. Filipovic, M. Van Hal, S. Ovstebo (Ed.), *The Biennial Reader*. Almanya: Hatje Cantz, 212-221.
- Bürger, P. (2003). *Avangard Kuramı*. A. Artun (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bürger, P. (2019). *Avangard Kuramı*. A. Artun (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Childs, P. (2010) *Modernizm*, V. Yıldırım (çev.). Ankara: Sitare Yayınları.
- Çakır, M. (2013) *Medya ve Sanat*. İstanbul: Parşömen Yayınları
- Çakır, M. (2015). *Sanatta Eleştirelilik*. İstanbul: Doğu Kitabevi
- Danto, A. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra*. Z.Demirsü (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 1997)
- Danto, A. (2015). *Sanat Nedir*. Z. Baransel (çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık
- Danto, A. (2016). *Brillo Kutusu*. C. Kayaş (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 1992)
- Diderot, D. (2013). *Paris Salon Sergileri 1759-1761-1763*. K. Özsezgin (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Emmelhainz, I. (2015). Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanatın ve Dava Sanatının Sonu Mu? A.Artun (Der.). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm Kimlik ve Estetik*. N. Örgü (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. 171-187. (Orijinal adı: Art and the Cultural Turn: Farewellto Committed, Autonomous Art?)
- Fischer, E. (2018). *Sanatın Gerekliği*. C. Çapan (çev.), İstanbul: Sözcükler Yayınları (orijinal baskı tarihi 2012)

- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*. E. Hoşsucu (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foster, H. (2017). *Tasarım ve Suç*. E. Gen (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları (orijinal baskı tarihi 2002)
- Fusco, C. (2001). *The Bodies That Were Not Ours and Other Writings*. Londra: Routledge.
- Gablik, S. (1995). *Has Modernism Failed?* New York: Thames and Hudson.
- George, A. (2015). *The Curator's Handbook*. New York: Thames and Hudson.
- Gioni, M. (2013). In Defense of Biennials. A. Dumbadze ve S. Hudson (Ed.) *Contemporary Art* içinde. West Sussex: John Wiley&Sons, Inc. 171-177.
- Gombrich, E.H. (1972) *Sanatın Öyküsü*. B. Cömert (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Graham, B. (2016). Introduction. B. Graham (Ed.). *New Collecting: Exhibiting and Audiences After New Media Art* içinde. New York: Routledge, 1-28.
- Graham, B. ve S. Cook (2010). *Rethinking Curating Art After New Media*. London: MIT Press.
- Greenberg, C. (1989). *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Bacon Press.
- Grefe, X. (2002). *Arts and artists from an economic perspective*. London: Unesco: Economica
- Griffin, T. (2013). Worlds Apart: Contemporary Art, Globalization, and the Rise of Biennials. A. Dumbadze ve S. Hudson (Ed.) *Contemporary Art* içinde. West Sussex: John Wiley&Sons, Inc. 7-16.
- Groys, B. (2014). *Sanatın Gücü*. F. C. Erdoğan (çev.), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Gržinić, M. (2013). Re-politicizing Art, Theory, Representation and New Media Technology. Kocur, Z. ve S. Leung (Ed.). *Theory In Contemporary Art Since 1985* içinde West Sussex: John Wiley&Sons Inc., 388-394.
- Hardt, M. ve A. Negri. (2012). *İmparatorluk*. A. Yılmaz(çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Harrison, C. (1997). *Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harvey, D. (2012). *Postmodernliğin Durumu*. S. Savran (çev.), İstanbul: Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi 1990)
- Heartney, E. (2008). *Sanat ve Bugün*. O. Akınhay (çev.), İstanbul: Akbank
- Heartney, E. (2012). Sanat ve Popüler Kültür. O. Akınhay (çev.) *Sanat ve Bugün* içinde. İstanbul: Akbank. 16-37.
- Held, D., A. McGrew, D. Goldblatt, J. Perraton (2010) Küreselleşme. A. Giddens (Ed.). *Sosyoloji (Başlangıç Okumaları)* içinde. G. Altaylar (çev.). İstanbul: Say Yayıncılık. 73-75. (Orijinal adı: Sociology- Introductory Readings)

- Hicks, A. (2015) *Küresel Sanat Pusulası – 21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler*. S. Evren, M. Haydaroglu, D. Sendil (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İpşiroğlu, N. ve M. İpşiroğlu. (1979). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Ada Yayınları
- Jameson, F. (1994). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. N. Plümer (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kapur, G. (2013). Curating in Heterogeneous Worlds. Dumbadze, A. ve S. Hudson (Ed.). *Contemporary Art 1989 To The Present* içinde. West Sussex: John Wiley&Sons Inc. 178-191.
- Kocur, Z. Ve S. Leung. (2013). *Introduction to Part IV*. West Sussex: John Wiley&Sons Inc., 311-313.
- Kuspit, D. (2018) *Sanatın Sonu*. Y. Tezgiden(çev.), İstanbul: Metis Yayıncılık (orijinal baskı tarihi 2004)
- Kümbetoğlu, B. (2017). *Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Lucie- Smith, E. (1997). Pop Art. N. Stangos (Ed.). *Concepts of modern art from fauvism to postmodernism* içinde. New York: Thames and Hudson. 225-238.
- Lynton,N. (1997). Pop Art. N. Stangos (Ed.). *Concepts of modern art from fauvism to postmodernism* içinde. New York: Thames and Hudson. 30-49.
- Lyton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. C. Çapan ve S. Öziş (çev.). Ankara: Remzi Kitabevi
- Madra, B. (2007). Reflections on the Global South. P. Weibel ve A. Buddensieg (Ed.). *Contemporary Art and the Museum A Global Perspective* içinde. Almanya:Hatje Cantz Verlag. 110-122.
- Madzoski, V. (2016). *Küratörlük*. M. Haydaroglu (çev.), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları (orijinal baskı tarihi 2013)
- Marcuse, H. (1997). *Estetik Boyut Sanatın Sürekliliği: Marxist Estetiğin Bir Eleştirisine Doğru*. A. Yardımlı (çev.), İstanbul: İdea Yayınevi.
- McAndrew, C. (2011). The Art Market. H. Belting, A. Buddensieg, P. Weibel (Ed.). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* içinde. Almanya: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe. 261-265.
- Meier-Graefe, J. (1997). Modern Sanatın Gelişimi. E. Batur (Ed.). *Modernizmin Serüveni* içinde. 259-262 İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mosquera, G. (2013). Beyond Anthropophagy: Art, Internationalization, and Cultural Dynamics. H. Belting, A. Buddensieg, P. Weibel (Ed.). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* içinde. Almanya: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe. 233-238.
- Obrist, H. U. (2014). *Ways of Curating*. New York: Faber and Faber, Inc.

- Richards, C. (2009). Curating Contradiction Graft in the 2nd Johannesburg Biennale. H. Belting ve A. Buddensieg (Ed.). *The Global Art World Audiences, Markets, and Museums* içinde Almanya: Hatje Cantz Verlag. 327-?.
- Roche, M. (2000). *Mega-events and Modernity-Olympics and expos in the growth of global culture*. London: Routledge.
- Short, J. R. Ve Y. H. Kim. (1999). *Globalization and the City*. Essex: Pearson.
- Siegel, J. (2000). *Desire and Excess: the nineteenth-century culture of art*. Princeton: Princeton University Press.
- Stallabrass, J. (2013) Elite Art in an Age of Populism. Dumbadze, A. ve S. Hudson (Ed.). *Contemporary Art 1989 to the present* içinde. West Sussex: John Wiley & Sons. Inc. 39-47.
- Stallabrass, J. (2016). *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*. E. Soğancılar (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları (orijinal baskı tarihi 2004)
- Steyerl, H. (2014). Sanatın Politikası: Çağdaş Sanat ve Post-Demokrasiye Geçiş. A. Artun. ve N. Örgü (Ed.) *Çağdaş Sanat Nedir?* içinde. İstanbul: İletişim Yayınları, 83-93.
- Szczuka, M. (2007). Art and Reality. Bradley, W. ve C. Esche (Ed.). *Art and Social Change* içinde London: Tate Publishing
- Therborn, G. (2012). *Dünya Bir Kılavuz*. E. Kılıç (çev.), İstanbul: Versus Yayınevi.
- Thompson, D. (2011) *Sanat Mezat*. R. Akman (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tomlinson, J. (2013). *Küreselleşme ve Kültür*. A. Eker (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Touraine, A. (2000). *Modernliğin Eleştirisi*. H. Tufan (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Turani, A. (2015) *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Türkdoğan, T. (2014) *Sanat Kültür Politika*. Ankara: Nobel Kitap
- Vogel, S. B. (2011). Bridging The World The Role of Art Criticism Today. H. Belting, A. Buddensieg, P. Weibel (Ed.). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* içinde. Almanya: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe. 255-260.
- Weibel, P. (2007). Beyond the White Cube. P. Weibel ve A. Buddensieg (Ed.). *Contemporary Art and the Museum A Global Perspective* içinde. Almanya:Hatje Cantz Verlag. 138-146.
- Weibel, P. (2013). Globalization and Contemporary Art. H. Belting, A. Buddensieg, P. Weibel (Ed.). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* içinde. Almanya: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe. 20-27.
- Wu, C. (2013).Biennials without Borders? Kocur, Z. ve S. Leung (Ed.). *Theory In Contemporary Art Since 1985* içinde West Sussex: John Wiley&Sons Inc., 56-63.
- Wu, Chin-Tao. (2014) *Kültürün Özelleştirilmesi*. E. Soğancılar(çev.), İstanbul: İletişim Yayınları (orijinal baskı tarihi 2002)

- Yalçınkaya, F. (Ed.). (2019). *Abrakadabra*. İstanbul: YKY.
- Yardımcı, S. (2014). *Küreselleşen İstanbul'da Bienal*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Yıldırım, A. & Şimşek H. (2008). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (6. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- ZKM (2013). Landmark Exhibitions: 1989 and After.. H. Belting, A. Buddensieg, P. Weibel (Ed.). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* içinde. Almanya: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe. 66-73.
- ZKM (2013). Landmark Exhibitions: 1989 and After.. H. Belting, A. Buddensieg, P. Weibel (Ed.). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* içinde. Almanya: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe. 66-73.
- ZKM (2013). Mapping. The Biennials and New Art Regions. H. Belting, A. Buddensieg, P. Weibel (Ed.). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* içinde. Almanya: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe. 100-127.
- ZKM (2013). Trans_actions: The accelerated Art World. H. Belting, A. Buddensieg, P. Weibel (Ed.). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* içinde. Almanya: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe. 146-151.
- Zukin, S. (2000). *The Cultures of Cities*. Oxford: Blackwell Publishers.

İnternet sitesi

- Bennett, O. (2017). A City's Art Biennial Can Be Like Watching an Army of Curatruffle Pigs. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/cities/2017/feb/24/city-art-biennial-curatorial-truffle-pigs-contemporary-architecture> (27.05.2018)
- Cumhuriyet. (2013). Bienal Kamusal Alandan Çekildi. https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/440330/Bienal_kamusal_alandan_cekildi.html
- Erdemci, F. (2013) Anne, Ben Barbar Mıyım? İKSV. https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/13B_FULYA-ERDEMCI.pdf
- Esche C. ve V. Kortun (2005) Dünya Senin. İKSV. https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/9B_CHARLES-ESCHE-VASIF-KORTUN_TR.pdf
- Hanru, H. (2007). İmkansız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik. *İKSV*. https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/10B_HOU-HANRU_TR.pdf
- Howarth, S. (2000). Marcel Duchamp Fountain. *Tate Museum*. www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573 (07.12.2018).
- Howarth, S. (2000). Piero Manzoni Artists's Shit. *Tate Museum*. www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-shit-t07667 (07.12.2018).
- <http://www.biennialfoundation.org/home/biennial-map/>
- <https://www.slideshare.net/mobile/RogerMaibachClaude/the-art-market-2019>
- La biennale arte di venezia, <https://www.labiennale.org/en/news/biennale-arte-2019-came-close-confirming-expected-600000-visitors> (26 Mayıs 2020).
- Madra, B. (1992). İstanbul Bir Kültür Başkenti Olmaktan Uzak. *İstanbul Dergisi*. 3:48-55. www.beralmadra.net/articles/other-articles/istanbul-bir-kultur-baskenti-olmaktan-uzak/4/ (20.12.2018)
- McEvelley, T. (1993). Arrivederci Venice: the Third World Biennials. *Artforum International*. Kasım: 114+. <http://link.galegroup.com/apps/doc/A14875189/SUIC?u=bilgi&sid=SUIC&xid=6d11a067> (16 Aralık 2018).
- Miller, L. A. (2011). Sahrjah Biennial Director Fired For Public Comission. *Art In America*. www.artnews.com/art-in-america/features/jack-persekian-sharjah-biennial-58212/amp/ (21.04.2020)
- Rea, N. ve K. Brown. (2019). What Can We Expect From Ralph Rugoff's Venice Biennale? Here Are 7 Takeaways From His Curatorial Vision and Artist List.

https://news.artnet.com/exhibitions/ralph_rugoff_venice_biennale_analysis_1488382
(20 Nisan 2020).

Stallabrass, J. (2012). Radical Camouflage at Documenta 13. *New Left Review*. 77:Eylül-Ekim. <https://newleftreview.org/11/77/julian-stallabrass-radical-camouflage-at-documenta-at-documenta-13>

www.manifesta.org/biennials/about

Youtube Biennale Channel. <https://m.youtube.com/watch?y=TNLO49MYvrs>



Sürelî Yayınlar

- Adorno, T. ve T. Aegleton (1993). Auschwitz’den Sonra Sanat. *Edebiyat Eleştiri*. 2.3 Mart-Haziran.
- Basualdo, C. (1999 yaz). Launching Site. *Art Forum*. 37.10, 39-42.
- Bendixen, P. (2000). Skills and Roles: Concepts of Modern Arts Management. *International Journal of Arts Management*, 2(3), 4-13.
- Block, R. (1995). Osman Constantinos’un René Block ile Yaptığı Söyleşi. *Dördüncü Uluslar arası İstanbul Bienali Kataloğu*. İKSV: İstanbul.
- Dumbadze, A. (2019). Venice Biennale. *Art In America*. 107.8. 89-92.
- Duve, T. (2009). The Glocal and the Singuniversal – Reflections on Art and Culture in the Global World. *Open The Art Biennial as a Global Phenomenon* . 8.16, 44-53.
- Gielen, P. (2009). The Biennial – A Post- Institution for Immaterial Labour. *Open The Art Biennial as a Global Phenomenon* . 8.16, 8-17.
- Griffin, T. (2003) Global tendencies: globalism and large-scale exhibition. *Artforum International*. Nov. 2003. 152+.
- Groys, B. (2009). From Medium to Message – The Art Exhibition as Model of a New World Order. *Open The Art Biennial as a Global Phenomenon* . 8.16, 56-65.
- Kayıran, N. R. (2012). “Bir Fikrin” Başarı Öyküsü<: Documenta. Sanat ve Tasarım. 119-136.
- Ötkünç, Y. Ö. (2016). Beral Madra ile Kûratöryal Pratikler Üzerine. *Aydın Sanat*. 2.3. 77-83.
- Rosler, M. (1997). Money, Power, Contemporary Art. *Art Bulletin*.79. 1, 20-25.
- Sawa, D. B. (16 Mart 2018). Liverpool Biennial 2018 lineup takes global view in the age of Brexit. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/mar/16/liverpool-biennial-2018-lineup-agnes-vara> (27 Mayıs 2018).
- Sheikh, S. (2009). Marks of Distinction, Vectors of Possibility- Questions for the Biennial. *Open The Art Biennial as a Global Phenomenon* . 8.16, 68-79.
- Vanderlinden, B. (1997). Bienallerin ve Diğer Mega Sergi Modellerinin Eleştirisi ve Savunusu. *Beşinci Uluslararası İstanbul Bienali Ek Kataloğu*. İKSV: İstanbul.
- Varlık, U. (11 Ekim 2001). Kavramlar Yeterince Tartışılmıyor. *Cumhuriyet*. 14.
- Yüksek, M. (2012). Damien Hirst’in Sanat Pazarı. 16.3. 159-170.

Kişisel Görüşmeler

Del Mercato, Andrea. – Venedik Bienalleri Direktörü- “Venedik Bienali ve küratörlük”konulu görüşme. Venedik:11.10.2019

Örer, Bige. – İstanbul Bienali Direktörü- “İstanbul Bienali ve Küratörlük” konulu görüşme. İstanbul: 20.11.2019

Bourriaud, Nicolas. – 16. İstanbul Bienali Küratörü- “Bienaller ve Küratörlük” konulu görüşme. İstanbul: 10.11.2019

Rugoff, Ralph. – 58. Venedik Bienali Küratörü- “Bienaller ve Küratörlük” konulu görüşme. Skype:18.10.2019

Altındere, Halil – Sanatçı- “Bienallerde Sanatçı ve Küratörlük İlişkisi” konulu görüşme. İstanbul: 17.02.2020

Eviner, İnci. – Sanatçı- “Venedik Bienali ve Sanatçı” konulu görüşme. İstanbul: 24.10.2019

Bilal, Selman. – Koleksiyoner, Bilsart’ın kurucusu, SAHA Derneği’nin başkan yardımcısı- “Koleksiyonerlik ve Türkiye’de Çağdaş Sanat” konulu görüşme. İstanbul: 01.11.2019

Graham, Beryl. – Sunderland Üniversitesi’nde öğretim üyesi ve küratör- “Dijital Sanatta Küratörlük ve Pandeminin Sanata Olası Etkileri” konulu görüşme. Skype: 07.05.2020

Atalan, Ozan. – Sanatçı – “İstanbul Bienali ve Türkiye’de Sanatçı Olmak” konulu görüşme. İstanbul: 08.11.2019