

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ**

**SANAT YAPITI İLE SERGİLEME PRATİĞİNDE
DEĞİŞEN KONUMLAR
(Documenta 12 ve 4. Tate Trienali)**

**Hazırlayan
R. Özgül KILINÇARSLAN**

**Danışman
Prof. Mümtaz SAĞLAM**

İZMİR - 2013

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum “**Sanat Yapıtı ile Sergileme Pratiğinde Değişen Konumlar; Documenta 12 ve 4. Tate Trienali**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve onurumla doğrularım.

.../.../...

R.Özgül KILINÇARSLAN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi R. Özgül KILINÇARSLAN'ın “Sanat Yapıtı ile Sergileme Pratiğinde Değişen Konumlar; Documenta 12 ve 4. Tate Trienali” konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

(ÜYE)

(ÜYE)

(ÜYE)

(ÜYE)

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: KILINÇARSLAN Adı: Rabia Özgül

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Sanat Yapıtı İle Sergileme Pratiğinde Değişen Konumlar (Documenta 12 ve 4. Tate Triennial)

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Changing Situations Between Art Work and Exhibition Practice (Documenta 12 and 4. Tate Triennial)

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: Dokuz Eylül Üniversitesi Enstitü: Güzel Sanatlar Enstitüsü Yıl: 2013

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans : ☐

Doktora : ☐

Tıpta Uzmanlık : ☐

Sanatta Yeterlilik : ☒

Dili : Türkçe

Sayfa Sayısı : 174

Referans Sayısı :

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Prof. Adı: Mümtaz Soyadı: SAĞLAM

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Modernite
- 2- Sergileme Pratiği
- 3- Küratör
- 4- Altermodern
- 5- Documenta 12

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Modernity
- 2- Exhibition Practice
- 3- Curator
- 4- Altermodern
- 5- Documenta 12

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

☒

Hayır

☐

ÖZET

Yirminci yüzyıldan itibaren “modernite” çağdaş kültürü tanımlamada, belirleyici bir referans noktası haline gelmiştir. Ortaçağdan sonra, Batı tarihi için Antik Yunan-Roma tarihinin oynadığı belirleyici rol, günümüzde modernitenin tarihine atfedilmektedir. Tarihselleştirme ve yeniden canlandırma tartışmaları altında modernite, karşı, diğer, *alter*, meta gibi birçok biçimde karşımıza çıkmaktadır. Akademik bir disiplin olarak sanat tarihinin ve modernizmin ortaya çıkışındaki kökensel ilişki nedeniyle, sanatın sunumu olarak sergileme pratiklerinde de benzer modernist sunumların yansımaları görülmektedir.

Modernitenin tartışılan, bu geri dönüşlü yapısı, sanat uygulamaları ve sergileme pratikleri açısından, içinde yaşadığımız kültürden bağımsız değildir. Bu nedenle kültürün akış yönü içerisinde modernitenin yansımalarının günümüzde de devam ediyor olması, modernitenin ne gibi etkileri olduğunu sorgulamamızı kaçınılmaz hale getirmektedir. Sanat yapıtı ile paralel değişimler gösteren sergileme pratikleri çerçevesinde modernite tartışmalarını merkezine alan, Documenta 12 ve 4. Tate Trienali etkinlikleri, teori ve uygulamadaki yeni yaklaşımları ortaya koyan iki belirleyici sergidir.

Modernitenin yeni görünümelerini, sergileme pratiklerinin sanat yapıtıyla olan dinamik ilişkiler çerçevesinde ele alan bu iki etkinlik, günümüz sanat ortamı konusunda da fikir verebilir. Bu kapsamda, sanat yapıtıyla sergileme pratikleri arasındaki değişen konumlar, içinde yaşadığımız kültür-sanat ortamının moderniteyle olan ilişkisi, güncel bir tartışma alanı açmaktadır.

ABSTRACT

By the beginning of the 21st century, “modernity” has become a decisive point of reference in defining contemporary culture. The decisive role that Ancient Greece-Rome has played in Western history is now attributed to the history of modernity. In discussions of historicalization and revitalization, modernity comes up in many forms such as opposing, other, alter and meta. Resulting from the primordial relationship between the appearance of art history as an academic discipline and the emergence of modernism, influences of similar modernist presentations can be observed in exhibition practices that aim to present art.

Concerning artistic applications and exhibition practices, this debated tendency of modernity to return isn't independent of the culture we're living in. Therefore, the fact that modernity still continues to influence the flow of culture, makes it unavoidable not to question what kind of effects modernity has. Documenta 12 and the fourth Tate Triennial which focus on discussions about modernity with regard to the way exhibition practices transform together with art works are the two decisive exhibitions that set forth new approaches in theory and application.

While dealing with the new appearances of modernity in the context of the dynamic relationship between exhibition practices and art works, these two events are also suggestive of the current art scene. In this context, the changing positions between art works and exhibition practices, and the relationship between the present culture-art scene and modernity open up an actual space for discussion.

ÖNSÖZ

Sanat üretimi olarak imge ağırlıklı bir üretimin dışında imgenin mekanla ilişkisini sorgulayan, iki boyutlu yapıt üretiminin sunum aşamasında üç boyutlu, bütünlüklü sanat yapıtı olarak nasıl kurgulanabileceği üzerine yoğunlaştığım pratik çalışmalarımın bir uzantısı olarak, sergi kavramına odaklandım. Bu bağlamda, postmodern tartışmaların uzaklaşan görüntüsünün ardından, yeni modernite tanımlarından oluşan kültürel tartışmalara dair yaptığım okumalar, içinde yaşadığımız dönemin görsel kültürüne dair derin düşünme ve araştırma süreçlerini de beraberinde getirdi.

Sanat yapıtı ile yer değiştiren sergileme pratikleri, sanatın genişleyen alanı ve enstalasyonun yaygınlaşması gibi son elli yıllık süreçte tartışılan olgular, yeni ve heterojen mecralar, postmoderne atıflı “melezlik” olgusu, bu çalışmanın oluşmasında belirleyici oldu. Sanat yapıtlarının “özerk” alanına bakmak kadar, sergileme pratiklerine bakmanın da sanatsal üretimime olan katkısını arttırdığı kanısındayım. Bu kapsamda hem teorik hem de pratik tartışmaları – sanatsal üretimlerime yeni perspektifler açacak şekilde - modernitenin günümüzdeki görüntüsünü ve etki alanını tanımlamaya çalışan iki sergi etrafında incelemeye, konumlandırmaya çalıştım.

Bu çalışmada incelenen iki sergi de –Documenta 12 ve 4. Tate Trienali- yapısal ve yöntemsel olarak bienal olgusu ile büyük benzerlikler taşımaktadırlar. Çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde bu sergilerin modernite, küreselleşme kavramlarıyla olan ilişkisine, sergileme pratiklerinin, sanat yapıtı ve sanatçı özelindeki etkilerine değinilmiştir.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında yardımlarını, desteklerini esirgemeyen hocalarım Prof. Mümtaz Sağlam’a, Prof. Gülay Sağlam’a, dostlarım Yrd. Doç Korkut Öztekin’e, Özlem Zıngıl’a, Zeycan Güleç’e, Elvan Ekren’e, ablam Özlem Sözbilir’e ve eniştem Prof. Dr. Hasan Sözbilir’e teşekkür ederim.

.../.../...

R.Özgül KILINÇARSLAN

İÇİNDEKİLER

SANAT YAPITI İLE SERGİLEME PRATİĞİNDE DEĞİŞEN KONUMLAR

(Documenta 12 ile 4. Tate Trienali)

YEMİN	
METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
RESİM LİSTESİ.....	xi
TABLolar LİSTESİ.....	xvi
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANAT SERGİLERİ VE BİENALLER

1.1. Uluslararası Sergileri Haritalandırmak; Küreselleşen Bir Sergileme Pratiği Olarak Bienaller	8
1.1.1. Bienallerin Kökeni Olarak Dünya Sergileri.....	10
1.1.2. Genişletilmiş Alanda Sergi: Bienaller.....	20
1.2. Sanat Pratiği İle Sergileme Pratiği Arasında Değişen Konumlar.....	24
1.2.1. Serginin Doğası.....	24

1.2.2. Sanat Yapıtlarının Sergiler Yoluyla Kamuya Açılması.....	25
1.2.3. Sanat Nesnesinin Yerini Alan Sergileme Pratiği.....	27
1.2.3.a Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Değişen Mekan Tipolojileri, Üretim ve Sergileme Pratiği.....	29
1.2.3.b Mekansal Algıda Radikal Bir Dönüşüm: Minimalist Sanat.....	31
1.2.3.c Postmodern Sanatın İçerik Olarak Bağlam Anlayışı ve Sergi Mekanının Dönüşümü	35
1.2.4. “Auteur” Olarak Kûratör.....	38

2. BÖLÜM

DOCUMENTA 12 ; MODERNİTE BİZİM ANTİKİTEMİZ Mİ?

2.1. Documenta’nın Tarihçesi.....	49
2.2. Documenta 12.....	60
2.2.1. Serginin Ana Motifleri: Modernite Bizim Antikitemiz mi? / Çıplak Hayat Nedir? / Ne Yapmalı?.....	65
2.2.2. Documenta 12’nin Yan Etkinlikleri.....	67
2.2.2.a. Magazin Projesi.....	68
2.2.2.b. Eğitim Misyonu.....	73
2.3. Serginin Tematik Çerçevesi ve Kûratöryal Yaklaşım: Roger M. Buergel ve Ruck Noack.....	74
2.4. Parçalı Bütünlük; Anakronik Bir Sergileme Düzeni.....	81
2.5. Ütopya Rüyası: Ai Weiwei, Sanja Ivekovic, Sakarin Krue-On.....	88

3. BÖLÜM

4. TATE TRIENALİ ; ALTERMODERN

3.1. Tate Trienali Sergileri.....	97
3.2. Tate Trienali 2009: Altermodern.....	103
3.2.1. Sergileme Pratiğini Bütünleyen Unsurlar.....	104
3.2.1.a. Prologlar; Sergi Öncesi Gerçekleştirilen Etkinlikler.....	105
3.2.1.b.Sanal Takımadalar; Altermodern Sergisinin İnteraktif Web Sitesi.....	109
3.2.1.c.Altermodern Logosu ve Serginin Basılı Tanıtım Malzemeleri.....	111
3.2.1.d. Altermodern Manifesto.....	113
3.3. Serginin Tematik Çerçevesi Ve Küratöryal Yaklaşım:	
Nicolas Bourriaud.....	116
3.3.1. Nicolas Bourriaud’nun Küratöryel Yaklaşımına Genel Bakış ...	117
3.3.2. Serginin Tematik Çerçevesi ve Altermodern Kavramı.....	125
3.3.3. Seyahat Kavramı Üzerine Sergiden Üç Örnek Çalışma.....	141
3.4. Temsilin Parçalanması ve Serginin Protagonisti: Gustav Metzger.....	147
3.5. Küresel Dünyada Sürgün Kavramı: Tacita Dean.....	151
SONUÇ.....	160
KAYNAKÇA.....	164
ÖZGEÇMİŞ	

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Hans Haacke, **Germania** (Almanya Takıntısı), enstalasyon, Venedik Bienali Almanya Pavyonu, 1993.

Resim 2: Les Magiciens de la Terre (Yeryüzünün Büyücüleri) sergisinde yer alan Richard Long'un Red Earth Circle (Kırmızı Yeryüzü Halkası) enstalasyonu, 1989

Resim 3: 9. İstanbul Bienali'nde sergi mekanı da olarak kullanılan Deniz Palas Apartmanı, 2005

Resim 4: Yves Klein, "Void" (Boşluk), 1958 – Arman, "Fullness" (Doluluk), 1960.

Resim 5: Walter de Maria, **The Broken Kilometer (Bozuk Kilometre)**, 1979, Dia Art Foundation, fotoğraf: Jon Abbott.

Resim 6: Mario Merz, Robert Morris, Barry Flanagan ve Bruce Nauman'ın çalışmaları, **When Attitudes Become Form: Bern 1969**, Photograph: Siegfried Kuhn

<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2013/may/31/prada-venice-biennale-2013>

Resim 7: küratör; Harald Szeemann, **When Attitudes Become Form: Bern 1969**.

<http://www.pontaven.org/news/>

Resim 8: Jeremy Millar, **The Institute of Cultural Anxiety: Works from the Collection of ICA (Kültürel Endişe Enstitüsü: ICA Koleksiyonundan Çalışmalar)**, ICA, 1994.

<http://www.ica.org.uk/?lid=15971>

Resim 9: Group Material, **Americana**, 1985, Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York, fotoğraf: Geoffrey Clements.

<http://www.afterall.org/journal/issue.26/citizen-artists-group-material>

Resim 10: Fridericianum, Kassel, **documenta**, 1955, Documenta Arşivi,

fotoğraf: Günther Becker.

Resim 11: Soldan sağa doğru: Documenta 1, Documenta II, Documenta III sergilerinin katalog kapakları

Resim 12: Soldan sağa doğru: Documenta IV, Documenta V, Documenta VI, Documenta VII sergilerinin katalog kapakları

Resim 13: Soldan sağa doğru: Documenta VIII, Documenta IV, Documenta X, Documenta XI sergilerinin katalog kapakları

Resim 14: Aue Pavillion, Documenta 12, Kassel, 2007

Resim 15: Aue-Pavillion'nun sergileme alanları, Kassel, 2007

Resim 16: Documenta 12 'de kullanılan sergileme ve etkinlik mekanları;

Museum Fridericianum, documenta-Halle, Aue-Pavillion, Neue Galerie, Schloss Wilhelmshöhe, Bahnhof Wilhelmshöhe, Gloria Kino.

Resim 17: Serginin ana motiflerinin yer aldığı basın bülteni sayfası.

Resim 18: Documenta 12 Magazin Projesi, **documenta-Halle**, 2007

<http://www.aaa.org.hk/Diaaalogue/Details/62>

Resim 19: Documenta Magazin Projesi kapsamında çıkarılan “Modernite antikitemiz mi?” sorusu üzerine üretilmiş metinlerin yer aldığı “Modernite” dergisinin kapak tasarımı. Tasarımcısı: Martha Stutteregger.

<http://www.stutteregger.com/en/projects/?project=documenta%2012&kind=Graphic%20Design&image=4>

Resim 20: Documenta 12 etkinliği kapsamında çocuklarla ve gençlerle yürütülen projelerde kullanılan sanatsal malzemelerin (çizim malzemeleri, boyalar, vb.) olduğu Aushecken olarak adlandırılan gizli mekan. Görselde giriş kapısı görülen bu mekan 100m uzunluğunda ve 10m genişliğindedir. Ana mekana dar bir koridordan bağlanan bu mekan Aue-Pavillion'un yan tarafında yer almıştır.

<http://www.documenta12.de/1407.html?&L=1>

Resim 21: Gustav H Wolff ve Giorgio Morandi'nin çalışmaları, Documenta 1,

Kassel, küratör: Arnold Bode, 1955, Documenta Arşivi, fotoğraf; Gunther Becker

Resim 22: Documenta 12 sergisi, **documenta-Halle sergi mekanı**, Kassel, 2007.

http://www.frieze.com/issue/article/mixed_messages/

<http://www.nytimes.com/imagepages/2007/06/21/arts/22docu.1.ready.html>

Resim 23: Grupo de Artistas de Vanguardia, **Archivo Tucuman Arde, 1968-2007**,

Fridericianum , Documenta 12 , Kassel, 2007.

<http://fayinc.wordpress.com/category/p/>

Resim 24: Sanja Ivekovic, **Poppy Field (Gelincik Tarlası)**, Serginin açılış tarihlerinde Friedeichsplatz meydanı, Kassel, 2007.

<http://www.flickrriver.com/photos/architektur/1486360780/>

Resim 25: Sanja Ivekovic, **Poppy Field (Gelincik Tarlası)**, Friedeichsplatz, Kassel, 2007.

Resim 26: Sakarin Krue-On, **Terraced Rice Fields (Teras pirinç Tarlaları)**, Bergpark, Kassel, 2007

http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz7-17-07_detail.asp?picnum=16

Resim 27: Ai Weiwei, **Template**, Aue-Pavillion'un yan tarafındaki açık alan, Kassel, 2007.

<http://www.urbanmag.be/artikel/1155/documenta-12-in-kassel>

Resim 28: Ai Weiwei, **Template** enstalasyonunun yıkıldıktan sonraki görüntüsü, Kassel, 2007.

Resim 29: Tate Britain müzesinin Londra Millbank tarafındaki giriş kapısı.

<http://www.tate.org.uk/visit/tate-britain/getting-here>

Resim 30: Tate Britain galerilerinin planı.

<http://altermodern.blogspot.com/>

Resim 31: Tris Vonna-Michell, **Monumental Detours / Insignificant Fixtures** (Anıtsal Sapma / Önemsiz Müştemilat), enstalasyon ve sunum performans, 2009, Altermodern: Tate Trienali 2009, Tate Britain.

<http://www.t293.it/artists/tris-vonna-michell/>

Resim 32: Altermodern sergisi resmi internet sitesi.

<http://www2.tate.org.uk/altermodern/explore.shtm>

Resim 33: Yeni tasarımı yapılmadan önce, serginin ilk duyurusunda internet sitesinde yer alan manifesto.

Resim 34: Tate Trienali 2009: Altermodern sergisi logo tasarımı.

Resim 35: Sergi için hazırlanan broşürde yer alan haritalar.

Resim 36: Marcel Broodthaers, **Un jardin d'hiver (Bir Kış Bahçesi)**, enstalasyon, 1974.

Resim 37: Marcel Broodthaers, **‘L’espace de l’écriture’ (Yazı Alanı)** Kış Bahçesi II’nin yeniden düzenlenmiş hali, 2012 .

Resim 38: Charles Avery, **Untitled (İsimsiz - Nicolas Bourriaud’nun portresi)**, 2008, Tate Triennial 2009 : Altermodern, Tate Britain.

http://www.frieze.com/issue/article/tate_triennial_2009/

Resim 39: François Lyotard’ın küratörlüğünü yaptığı **“Les Immatériaux” (Maddesiz)** başlıklı sergiden mekan görüntüsü, Centre George Pompidou, 1985.

<http://www.anyspacewhatever.com/the-black-box-in-the-white-cube-lyotards-les-immatériaux-as-machinic-theater/>

Resim 40: “Searching for Sebald – Photography After W.G. Sebald” (Sebald’i Aramak- W.G. Sebald’dan Sonra Fotoğraf) kitabının kapak görüntüsü.

Resim 41: Matthew Darbyshire, **Palac**, 2009, Enstalasyon, Tate Triennial 2009 : Altermodern, Tate Britain.

<http://www.frieze.com/issue/article/signs-of-the-times/>

Resim 42: Franz Ackermann, **Gateway-Getaway 2008-09 (Geçit-Firar 2008-09)**, enstalasyon, Tate Triennial 2009 : Altermodern, Tate Britain.

<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/feb/08/altermodern-tate-britain-triennial-2009>

Resim 43: Walead Besthy, **Transparencies**, 2007-2008, fotoğraf baskılar ve FedEx Boxes (FedEx Kutuları), 2008-2009, enstalasyon, Tate Triennial 2009 : Altermodern, Tate Britain.

Resim 44: Darren Almond, **Fullmoon 2008 (Dolunay 2008)**, Kromojenik baskı, Tate Triennial 2009 : Altermodern, Tate Britain.

<http://www.prixpictet.com/earth/>

Resim 45: Gustav Metzger, **Liquid Crystal Environment (Likid Kristal Çevre)**, enstalasyon, 1965 yeniden üretimi, 2005, Tate Triennial 2009 : Altermodern, Tate Britain.

Resim 46: Gustav Metzger, **Acid Action Painting (Asit Hareketi Resmi)**, 1966, Londra.

Resim 47: Tacita Dean, “The Russian Ending” (Filmin Sonu –Rus Versiyonu) serisinden, **Story of Minke the Whale (Balina Minke Hikayesi)**, 2001, Foto-gravür, 59cm X 79,4cm.

Resim 48: Tacita Dean, “The Russian Ending” (Filmin Sonu –Rus Versiyonu) serisinden, **Sinking of SS Plympton (SS Plympton’ın Batışı)**, 2001, Foto-gravür, 59cm X 79,4cm.

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Documenta sergileri tarihleri ve sergilerin sanat yönetmenleri, Documenta resmi web sitesinden alınmıştır.

<http://www.stadt-kassel.de/miniwebs/documentaarchive/08194/index.html>

Tablo 2: Documenta 12'ye katılan sanatçıların listesi, Documenta resmi web sitesinden alınmıştır.

<http://www.documenta12.de/ausstellung.html?&L=1>

Tablo 3: Documenta 12'nin Aralık 2005'teki basın toplantısında yayınlanan basın bildirisinin Türkçe çevirisi, çeviren: Özgül Kılınçarslan.

Tablo 4: Documenta 12 Magazin Projesine katılan dergilerin listesi, Documenta Magazine No:1-3, 2007 Reader, Der. Georg Schöllhammer, Taschen, Cologne, 2007.

Tablo 5: 4. Tate Trienali ; Altermodern sergisine katılan sanatçıların listesi, **Altermodern**, (sergi kataloğu), Tate Publishing, London, 2009.

Tablo 6: Tate müzelerinin yeniden düzenlenmiş internet sitesinde, genişletilmiş haliyle yer alan manifestonun Türkçe çevirisi, çeviren: Özgül Kılınçarslan.

GİRİŞ

Sanat yapıtının izleyici ile karşılaşma alanı olan “sergi” etkinliği, günümüz sanatını kavramada merkezi rollerden birini üstlenmektedir. Bu alan, son otuz yıldır sanat yapıtının genişleyen alanına paralel olarak hızlı bir dönüşüm geçirmektedir. Tıpkı sanat pratikleri gibi “sergi” etkinliği de farklılaşan uygulamalara sahne olmaktadır. Bu bakımdan, sanat yapıtının izleyiciyle karşılaşmasına karşılık gelen sergileme pratikleri de kendi söylem alanını üretmektedir. Sergileme pratiğinin değişen dili konusunda, Mary Anne Staniszewski, MoMA’da enstalasyonların yer aldığı sergileri incelemiştir. “The Power of Display” adlı kitabında sanat sergilerinin de sanat yapıtları gibi okunup analiz edilebileceğini yazmıştır.¹ Kitabın adında işaret ettiği gibi, Staniszewski, sanatsal bir medyum olarak enstalasyon örnekleri üzerinden “sunumun gücünü” incelemiştir. 1990’lı yıllarda enstalasyonun yaygınlaşması ile birlikte, 2000’li yıllara gelindiğinde, sergi pratikleri konusunda daha çok çalışma yapılmaya başlanmıştır. Staniszewski’nin sanat sergilerini okuma ve analiz etme yaklaşımı giderek daha popülerlik kazanan bir inceleme biçimi olmaktadır.

Sergiler üzerinden yakın dönem sanatını keşfetmek kadar, sergilemenin de bir anlatım dili olduğunun fark edilmesi, kültürel ve tarihsel incelemeler için “sergi” olgusunun bir örneklem alanı haline gelmesini sağlamaktadır. Sanat nesnesinin incelemesine duyulan ilgi, yeni bir ivme kazanarak, sanatın sunumuna ve sergilemenin bütününe yönelmektedir. Serginin kendisinin de sanat yapıtı gibi bir anlatım dili olduğuna duyulan inanç giderek artmaktadır. Son yirmi yıldır, akademilerin, akademik yayınların, kitapların ve makalelerin alanı olan teoriyi konumlandırma, inceleme ve görsel sanatlar aracılığıyla kültürün analizini yapma gibi araştırma alanları, sergileme biçimlerini inceleyen çalışmaları da kapsar hale gelmiştir. Sanat yapıtı gibi sergileme pratiğinin de bir kültür taşıyıcısı olarak görülmesi, çeşitli kültür analizlerinde sergilerin de değerlendirilmesine yol açmaktadır. Sergi, belirli bir zaman diliminde olup biten bir etkinlik olsa da, biçimsel ve içeriksel etkilerinin kendi sınırlı varoluş zamanını aştığını söylemek mümkündür. Bu nedenle, sergilere verilen tepkiler ya da sergiler hakkında yapılan incelemeler, sanki daha uzun süreçlere yayılmayı talep etmektedir.

¹ Mary Anne Staniszewski, **The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art**, MIT Press, 1998

Sergilerin tarihçesi ve sergileme pratiklerinin yapısına olan ilgi 1990'ların sonlarına doğru ortaya çıkmıştır. Son on yıldır bu ilgi giderek daha da yaygınlaşmaktadır.² Sosyal bilimlerin alanlarında, büyük ölçekli periyodik olarak düzenlenen (bienal, trienal, Documenta, Manifesta) uluslararası sergileri ele alan incelemelerin sayısı, bu etkinliklerin kültürel ortamdaki yaygınlaşma ve yayılmasına bağlı olarak, hızlı bir artış göstermektedir. Bilindiği üzere, sergi geleneği, Paris Salonları'ndan, müzelere ve bienallere uzandığı tarihsel süreçte, sanatsal dönüşümleri anlamamıza yardımcı olduğu kadar içinde yer aldığı dönemin, sosyal, ekonomik ve politik konularına da ışık tutmaktadır.

Aydınlanma ve modernite açısından bir kültür kurumu olarak müzeyi inceleyen birçok kapsamlı çalışma yapılmıştır. Bu çalışmaların en önemlilerinden biri Karsten Schubert'in müzenin tarihsel gelişimini inceleyen, "Küratörün Yumurtası - Müze Kavramının Fransız İhtilalinden Günümüze Kadar Olan Evrimi" adlı kitabıdır. Kitabın ilk bölümünde, *müze kavramının Batı kültürünün tanımlanması ve anlaşılmasında üstlendiği merkezi rolden* ve müzelerin Aydınlanma düşüncesi içerisinde *yeni toplumun oluşması ve gelişmesi* açısından oynadığı başat rolden bahsetmektedir.³ Schubert'in kitabı verdiği kısa tarihsel bilgilerle kültürün gelişiminin ideolojik yaklaşımlarla olan bağı ve bunun sergi yapılarına ve programlarına olan etkisini ortaya koymaktadır. Örneğin, Walter Benjamin'in "Pasajlar" projesi içinde modernitenin bir fenomeni olarak yer alan "Dünya Sergileri", bu çalışmanın ilk bölümünde ele alındığı üzere bienal olgusunun kökeni ile yakın ilişkilidir. Müze kavramı ve bienal olgusu, her ikisi de ayrı ayrı, Aydınlanma döneminden modernizme ve sonra çok tartışılan postmodernizme

² Bu konuya örnek olabilecek birkaç yayın ve konferans:

Der. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, **Thinking About Exhibitions**, Routledge, Londra ve New York, 1996.

Bruce Altshuler, **Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History, Volume 1: 1863-1959**, Phaidon Press, 2008.

Bruce Altshuler, **Biennials and Beyond: Exhibitions That Made Art History, Volume 2: 1962-2002**, Phaidon Press, 2013.

Afterall Books tarafından basılan "Exhibition Histories" kitap serisi.

2010'dan itibaren yayınlanmaya başlanan "The Exhibitionist" dergileri.

FORMER WEST Konferansları II; Simon Sheikh, "A conceptual history of exhibition making" bildirisi, 2011.

University of Edinburgh, The Exhibition and Its Histories Conference, Mart 2013.

³ Karsten Schubert, **Küratörün Yumurtası- Müze Kavramının Fransız İhtilalinden Günümüze Kadar Olan Evrimi**, çev. Rana Smith, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayını, İstanbul, 2004.

ve/veya sonrasına, son üç yüz yıllık süreçte kültür dünyasının temel görüntülerinin yansıdığı bir ayna gibidir. Müzenin temel işlevi olan sanat nesnesinin sunumu dışında başka ideolojik, kültürel misyonlar üstlenmesi, sergileme pratiklerinin de bu ideolojik ve kültürel yaklaşımlardan etkilendiğinin ya da onlara göre belirlendiğinin bir işaretidir. Müze sergileri geleneğinden gelen kalıcı, sürekli sergileme etkinliği ile ilk “dünya fuarları” ile ilişkilendirilen bienaller gibi, belli bir süre zarfında gerçekleşen ve biten geçici sergileme etkinlikleri arasında farklar olmakla birlikte, ikisinin gelişimi de sosyo-kültürel ve ekonomik dinamiklerle yakından ilişkilidir.

Sergilerin tarihini ve sergileme pratikleri ile sanatsal dönüşümleri anlatan “Thinking About Exhibitions” adlı kitabının giriş metninde, Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson ve Sandy Nairne, kalıcı müze sergileri ile geçici büyük kapsamlı sergileri ayrı ayrı değerlendirmek gerektiğini vurgulamaktadır. Yazarlar, bu iki alanın birbiri üzerine çakıştığını ama her zaman aynı şey olmadığını, müze sergilerinin mümkün olduğunca protestoları veya skandalları minimuma indirmeye çalışıp, çoğu zaman mimarinin ya da serginin etrafındaki uzamın etkilerinden izole olduğunu belirtmektedir. Benzer şekilde, serginin söyleminin de, müzenin dışında sergiyi kurmak, anlamak ve deneyimlemek için çeşitli alanları ve biçimleri göz ardı ettiğini vurgularlar. Belirli bir süreliğine gerçekleştirilen, geçici süreli sergilerin sayısının artması ve dikkat çekici hale gelmesi, kalıcı, müze sergilerinin de oturmuş karakterini değiştirecek bir yönelime gitmesine neden olmuştur. Artık uzun süreli sergilerle, daha kısa süreli, geçici sergiler arasındaki yapısal ve tarihsel ilişki değişmeye başlamıştır.⁴ Bu değişen ilişki biçimi ve sergilerdeki yapısal yenilikler nedeniyle sergilerin görsel ve biçimsel yönleri sergi olgusunu daha tasarımsal bir boyuta taşımıştır. Hem tasarım düzeyinde hem de söylem düzleminde sergilerdeki bu dönüşüm daha disiplinlerarası bir tartışma alanı oluşturmaktadır. Sergilerin tematik bağlamları, ekonomik kaynakları, içinde yer aldığı mimari ya da uzamlar, biçimsel olarak da yenilik arayışlarına kaynaklık etmektedir. Bu koşullarda, serginin bir bütün olarak karakterinin en önemli belirleyicisi sergi yapımcısı yani küratör haline gelmektedir. Küratör yalnızca bir etkinliğin organizasyonunu yapmakla kalmayıp yeni bir anlatım dili ve kendi kurgusuna özgü bir söylem de geliştirmektedir.

⁴ Der. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, **Thinking About Exhibitions**, Routledge, Londra ve New York, 1996, 2 s.

Sergilemenin tarihi de tıpkı sanat nesnesinin tarihi gibi değişimler geçirmiştir. Bunların büyük bir kısmı, sanat yapıtının sunulduğu alana müdahalesinden kaynaklansa da dönemin sosyo-kültürel ve ekonomik yapısı da bu değişimlerde önemli rol oynamıştır. Bu bağlamda günümüz sanatının geldiği noktayı kavramak açısından, sergileme pratiklerini incelemek, sanat yapıtını incelemek kadar önemlidir.

Sergiler, günümüz sanatının genişleyen alanındaki heterojen yapıyı ele alırken, bilginin üretildiği ve yayıldığı bir aracı rolünü üstlenmektedir. Bu nedenle, sanat üzerine yapılan kuramsal çalışmalar için belirleyici bir nitelik kazanmaktadırlar. Bu konuyla ilgili olarak, “Thinking About Exhibitions” adlı kitabın girişinde, sanat sergileri ve antolojilerin bilginin üretimini ve yayılmasını sağlayan başlıca araçlar olarak işlev gördüğünü belirtmektedir. Her ikisinin de yakın tarihli, entelektüel ve kültürel manifestoların, somut bir örneği haline geldiğinin altı çizilmektedir. Kitapta, sanat sergileri ve antolojileri ilişkisi açıklanırken, bir içeriği aktarmak ve oluşturmak açısından geniş kapsamlı oluşları ve bir düşüncenin ortaya çıkmasını ve süreç içinde temellenmesini sağlayan yapıları nedeniyle birbirlerine benzediklerinin altı çizilmektedir. Ayrıca her ikisinin de parçalı, heterojen, özel bir seçkiyle oluşturulmuş yapısı, postmodern, provokatif, bir hikayeyi sonlandıran ya da sentezleyen bir formla ilişkilendirilmiştir.⁵ Bu nedenle, antolojiler gibi geniş katılımlı uluslararası sergiler, kültürel incelemeler bakımından önemli verilere sahiptirler.

Sanat tarihi gibi, sergilerin tarihi de modernite ile yakından ilişkilidir. Modernleşmenin kültür politikalarının bir yansıma alanı olan sergiler, 1990’lı yıllardan itibaren, küresel ekonomileri takip eder şekilde Batılı merkezin dışına doğru yayılmaya başlamıştır. Bununla birlikte 2000’lerin ortalarından itibaren, postmodern tanımlaması yerini tekrar modernite kavramına bırakmaya başlamış farklı ülkelerin yerel modernleşme tarihleri tartışmaları ortaya çıkmıştır. Küresel ekonomileri takip eden küresel kültür politikaları, uluslararası büyük sergi formları olan bienaller ve trienaller aracılığıyla yayılmaktadır. Modernitenin yeni görünümleri ve küreselleşme kavramı bu çalışma içersinde ele alınan iki sergi –Documenta 12 ve 4. Tate Trienali- özelinde, değerlendirilmiştir. Sergileme pratiklerinin, sanat

⁵ Y.a.g.e. , 1-4 s.

Son yıllarda periyodik olarak düzenlenen büyük ölçekli sergiler üzerine yapılan tartışmalar, üretilen metinler “bienal olayı”⁶ (biennial phenomenon) içersinde değerlendirilmektedir. Belirli aralıklarla düzenlenen Manifesta, Documenta ve trienaller, bienal sözcüğünün kökeninden hareketle periyodik zaman dilimi olarak iki yılda bir düzenlenen etkinlikler olmasalar da, çok sayıda sanatçının katılımıyla oluşturulan, uluslararası ve belirli bir sürekliliği olan sergiler olmaları itibariyle, bienal yapısı içinde incelenmektedir. Yapısal ve yöntemsel olarak bienallerle benzerlik taşıyan diğer periyodik sergiler, içinde yer aldıkları kurumsal yapıyı da belli ölçüde yansıtmaktadırlar. Bu kurumsal yapılar kültürel politikaların uygulandığı araçlardır. Bienal geleneğiyle ilişkili bu periyodik sergiler, yirminci yüzyılın ortalarından itibaren yaygınlaşmaya başlamışlardır. Yirminci yüzyılın sonuna doğru, dünyanın birçok bölgesine yayılan ve sayıları epeyce artan bu sergilerin, modernizm, modernleşme, modernite gibi kavramlarla ve küreselleşmenin etkileriyle doğrudan ve dolaylı ilişkileri bulunmaktadır. Bu nedenle periyodik olarak düzenlenen ve giderek küreselleşen bu etkinlikler, geniş kapsamda modernitenin bir ürünü oldukları için modernite hakkında yapılan incelemeler konusunda önemli bir konuma sahiptirler.

⁶ Orjinali “biennial phenomenon” olarak geçmektedir. Fenomen kelimesi, hem bir doğal görüngüyü hem de olağanüstü bir olayı tanımlamaktadır. Bu bakımdan, “bienal olayı” tarihi bir sürecin içerisindeki doğal bir görünüm olduğu kadar, kazandığı popülerlik ve yayılma büyüklüğü ile ilginç bir kültürel olay niteliği kazanmıştır.

5

yönleri ile ele alınmıştır.⁸ Kapitalist ekonominin yarattığı etkiler ile tanımlanan uygarlığın, modernist kültürel yansımaları, modernite içinde çeşitli karşıtlıklar oluşturmaktadır. Modernizmin, kapitalist ekonominin etkilerini bilinçli ya da bilinçsiz hatta bilinç dışı olarak taşıdığını, doğrudan ya da dolaylı biçimlerde yansıttığını dile getiren, olumlayıcı ya da olumsuzlayıcı pek çok görüş bulunmaktadır.

Modernizm bir yanıyla sanatı ve hayatı bütünleştirmeyi hedeflerken, bir yanıyla doğa-kültür karşıtlığının ortasında durmaktadır. Bu bakımdan modernizmi ve onun estetik dilini yakalamaya çalışırken modernleşmenin programlı ya da geçici kurgularını akılda tutarak, daha kapsayıcı bir kavram olan modernite fikirlerinin ayrımlarına bakmak, içinde bulunduğumuz kültürel ortamı anlamlandırmak açısından daha yararlı olabilir.

Alman sosyolog Ulrich Beck, “Risk Toplumu: Başka Bir Modernliğe Doğru” adlı kitabında, modernitenin günümüzde dönüşlü bir hale geldiğinden bahsetmektedir. Bu dönüşlü yapı içerisinde modernitenin kendi alt-yapısını yenilemekle ilgilendiğini ileri sürmüştür. Beck’in “ikinci modernite” ya da “dönüşlü modernleşme”⁹ tanımı, modernitenin eski endüstriyel altyapısını modernleştirmeye

⁸ Postmodern olarak belirtilen tarihsel dönemde sergilerde ve yapıtlarda karşımıza çıkan farklı tematik bağlamlar, bahsedilen farklı kavrayışların bir yansıması gibidir. Bellek, kimlik, beden, göçebelik, kolonyalizm gibi birçok kavram modernleşme uygulamalarının olumsuz yönlerini de kapsayacak şekilde sosyal bilimlerin alanlarının araştırma konusu haline gelmiş, kültürel üretimler bağlamında da sıklıkla ele alınmıştır.

⁹ Dönüşlü modernleşme (Reflexiver Modernisierung): Bu kavram, sosyoloji dünyasında büyük yankı uyandıran Risk Toplumu (1986) adlı kitabın yazarı Ulrich Beck tarafından ortaya atılmıştır. Beck, modernleşmenin, 21.yüzyılın eşiğinde (kavramı 1986’da Risk Toplumu kitabının içinde ele alır) kendi karşıtı tüketip yitirmiş ve bundan sonra da sanayi toplumunun öncülerini ve işlevsel ilkelerini baltalayarak kendi kendini hedef aldığı, söylemiştir. Modernlik-öncesi deneyimin ufku dahilindeki modernleşmenin yerini şimdi öz-dönüşlü (im Selbstbezug) modernleşme alıyor, demiştir. Yazar, dönüşlü (reflexiven) modernleşmenin ana fikrini iki açıdan geliştirir: Bu açılardan ilki, süreklilik ve kopuşun iç içe geçmesi, servet üretimi ve risk üretimi örneğinden hareketle tartışır. Klasik sanayi toplumunda servet üretiminin “mantığı” risk üretiminin “mantığına” baskın durumdayken, risk toplumunda bu ilişkinin tersine çevrildiğini, belirtir. İkincisini de, sanayi toplumunun modernlik ile karşı-modernlik arasındaki içkin çelişkileri tartışmanın merkezine koyması olarak tanımlar. Sanayi toplumu, bir yandan aslında dün, bugün ve tüm gelecek boyunca sürecektir sınıflardan ya da zümrelerden oluşan büyük bir grup gibi tasarlanırken, diğer yandan Federal Almanya’nın savaş sonrası gelişme döneminde gelenekten arındırılan sınıflar, toplumsal sınıf kültürlerinin ve geleneklerinin geçerliliğine karşı bağlı kalmayı sürdürürler, diye belirtmiştir. Bu dönüşlü modernleşme, kendi kendisini konu ve sorun edinir. Dönüşlü modernleşme fikrinin temel belirleyicisi süreklilik ve kopuşun iç içe geçmesinden kaynaklanır. Risk Toplumu-Başka bir Modernliğe Doğru kitabının girişinde, Beck, post ekini ve bu bağlamda postmodern tanımı da eleştirir. Bu kavramı çaresizlik içinde “zamanın ruhunun irrasyonelliğinin” hücumuna karşı, ortaya çıktığını belirtir. Beck

çalışması bu bağlamda dönüşlü olduğunu ve modernitenin ikinci safhasına geçtiğimizi belirtmektedir. Günümüzde modernitenin hala varlığını sürdürdüğünü ileri süren bir başka sosyolog da Zygmunt Bauman'dır. Ona göre, modernitenin zamanımızdaki aşaması akışkandır. Bu “akışkan modernite”¹⁰ imgesi, sermayenin kuvvetinin içinden çok güçlü aktığı ve yoluna çıkan her toplumsal formasyonu ya da ekonomik modeli kökünden koparıp akıntısına kattığı fikri üzerine yapılanmıştır. Bu yaklaşımların sanatın sergilenmesine olan yansıması ayrıca Hal Foster'ın, “Sanat Mimarlık Kompleksi” adlı kitabında da dile getirilmiştir. Foster, sanat kurumlarının eski sanayi yerleşkelerini dönüştürerek sanayi sonrası kültür ekonomilerine nasıl uyarlandığının altını çizmiştir.¹¹ Foster'ın bu tanımlaması sanayi toplumunun modernleşme çabalarının sanayi sonrası toplumda nasıl bir dönüşüm geçirdiğini işaret etmesi bakımından ilginçtir. Sanat /kültür kurumlarının, galeri, müze gibi sergileme alanlarının terk edilmiş eski sanayi binalarını dönüşüme uğratması, politik, ekonomik ve sosyal açıdan önem taşımaktadır. Ayrıca, bu yapıların dönüşümü, sanat yapıtlarının ve sergilenme pratiklerinin dönüşümüyle eşzamanlıdır. Hangi dinamiğin diğerini etkilediği konusunda kesin bir yargıya varmak zor olsa da, bu dönüşümlerin birbiri ile ilişkili olarak gerçekleştiğini görmek, sanatın kendi “özerk” alanı dışına çıkışını ve “melez” anlayışların yayılmasını konumlandırmak bakımından önemlidir.¹² Bu örnekte olduğu gibi, kültürün pek çok parçasında modernitenin etkileri görülebilmektedir. Sergi pratiklerinin ve sanat algısının uğradığı dönüşümler, modernite olgusunun geri dönüşlülüğünü ve küreselleşmenin etkisini iyice belirginleştirmektedir. Bu bakımdan kültürel görüngünün bir parçası olan büyük ölçekli uluslararası sergilerde modernite kavramının özellikle 2000'li yılların sonuna doğru ele alınmış olması, bir tesadüf değil, kaçınılmaz bir gerekliliktir.

modernleşmenin dönüşlülüğünden söz ederken, “zamanın ruhunun irrasyonelliğinin” hücumuna karşı hem ondokuzuncu yüzyılın öncülleriyle hareket ederek, şimdi Aydınlanma'ya dört elle sarılanlara, hem de tüm modernlik projesini beraberindeki anomalileri ile birlikte tarihin kanalizasyonuna atıp kurtulmak isteyenlere bir karşı koyuş olarak ortaya koyar.

Ulrich Beck , **Risk Toplumu: Başka Bir Modernliğe Doğru**, çev. Bülent Doğan, Kazım Özdoğan, İthaki, 2011, İstanbul.

¹⁰ Zygmunt Bauman, **Akışkan Modern Dünyadan 44 Mektup**, çev. Pelin Siral, Habitus Yayıncılık, 2012, İstanbul.

¹¹ Hal Foster, **Sanat Mimarlık Kompleksi- Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarım Birliği**, çev. Serpil Özaloğlu, İletişim Yayınları, 2013, İstanbul, 163-201 s.

¹² Burada, Modernizm'in “özerklik” ideali ile postmodernizmin “melezlik” fikri üzerinden, bu dönüşümlerin 1970'lerde başlamasının ve 1980'lerde artış göstermesinin de altı çizilmektedir.

1. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANAT SERGİLERİ VE BIENALLER

Sanatın ve sanatçının özerkliği, Aydınlatma dönemi sonrasında, aristokrasinin etki alanının burjuvaya geçmesi ile yakından ilişkilidir. Tarihsel süreçte, ulus-devletlerin ortaya çıkması sanata yeni patronlar kazandırsa da, sanatçı ve yapıtı, bu dönüşümlerle birlikte görece özgürlük imkanlarına sahip olmuştur. Yirminci yüzyılın başındaki avangard hareketler, sanatın özerkliği olgusunu güçlendirmiş ve sanatın toplumsal bir düzeyi olduğu düşüncesini güçlendirmiştir. Bu dönemde, sanat disiplinlerinin kendi iç yasaları tartışılmış, farklı yaklaşımlarla değerlendirilmiştir. Fakat tüm diğer toplumsal alanlar gibi sanat da toplumsal tarihe bağlı olarak dönüşüm geçirmiştir. Sanatın kendi iç yasaları ile birlikte toplumsal tarihe bağlı gelişimini gözlemleyebildiğimiz önemli etkinlik alanlarından biri, uluslararası çok katılımlı sergilerdir. Uluslararası büyük ölçekli sergiler aynı zamanda modernitenin toplumsal etkilerinin de yansıma alanıdır. Uluslararası çok katılımlı sergilerin ortaya çıkışı ve tarihsel süreci, bienallerin gelişimi ile eşzamanlılık taşımaktadır. Toplumsal ve ekonomik değişimlere paralel olarak yaygınlaşan bienaller, günümüzde de, çağdaş sanat anlayışlarını kavrama da belirgin rol oynamaktadırlar.

1.1. Uluslararası Sergileri Haritalandırmak; Küreselleşen Bir Sergileme Pratiği Olarak Bienaller

“ Her sergi bir haritadır. Bu özelliğine bağlı olarak, sadece belli bir bölgeyi ayırıp, tanımlayıp tarif etmez dikkat çeken özelliklerinin ve önemli noktaların sınırını çizer, ayırır ve diğerlerini sadeleştirir ama aynı zamanda, projenin metoduna bağlı olarak zemini betimler; bir dizi anlaşmanın ve haritanın yapıldığı kuralların altında... Problem, bu haritalar gibi sergiler, temsiliyetin geleneksel doğasının kullanımında, gizli olma eğilimindedir. Proje sahibinin kuralları görünmez hale gelir.”

John Tagg, "A Socialist Perspective on Photographic Practice."¹³

Uluslararası sergileri anlamak, aynı zamanda Modernizm'in ve onun gelişimini

¹³ John Tagg, “A Socialist Perspective on Photographic Practice”, **Three Perspectives on Photography**, Der. Paul Hill, Angela Kelly and John Tagg., London: Arts Council of Great Britain, 1979, 13s.

hazırlayan Aydınlanmanın, endüstrileşmenin, sanayi devriminin, kapitalizmin ve marksizmin dinamiklerini de göz önünde bulundurmayı gerektirmektedir. Uluslararası sergiler ve 1990'lerden bu yana fenomen halini alan bienaller bu süreçlerin bir parçasıdır.

Küreselleşme ve öncesinde kolonileşme, ekonomik, politik ve toplumsal süreçlerin bir parçası olmakla birlikte, fikir ve sanat dünyasının bugünkü konumunun belirleyicilerindendir. Uluslararası büyük ölçekli sergileri ve bu bağlamda bienalleri değerlendirirken birden fazla dinamiği göz önünde bulundurmamız gerekmektedir. Bu konuda yayınlanmış kitaplara, makalelere ve konferanslara baktığımızda farklı yaklaşımlarla karşılaşmaktayız. Bienallerin atası olarak Venedik Bienali'ni (1895) ele aldığımızda dünya sergileriyle olan ilişkisini kurmak hiç zor olmamaktadır. Fakat (1951) Sao Paulo Bienallerini, (1955) Documenta sergilerini, (1973) Sidney Bienallerini, (1984) Havana Bienallerini, (1987) İstanbul Bienallerini, (1996) Manifesta sergilerini düşünmeye başladığımızda bienallerin (periyodik olarak düzenlenen uluslararası büyük sergiler anlamında bienallerin) farklı dinamikleri ile sürekli değişen bir yapıya sahip olduğunu ve dar bir bakış açısıyla sadece festivalizme indirgenemeyeceğini söyleyebiliriz. Bienallerin ne olduğu, ne olabileceği ve ne olması gerektiği gibi sorular her etkinliğin özelinde ve dönemsel olarak tartışılabilir.

Bu konuda iki temel yaklaşım çevresinde bienallerin geçmişi, bugünü ve geleceği üzerine düşünebiliriz. Bienallerin kökenini ondokuzuncu yüzyılda başlayan dünya fuarlarına dayandıran bir bakış açısı çerçevesinde, bu sanat etkinliklerinin festivalizmle ilişkilendiren, ekonomik boyutları üzerinde duran bir yaklaşım bulunmaktadır. Diğer bir yaklaşım ise, bienalleri sergi yapma pratiği olarak ele almakta ve bu kapsamda sergilemenin tarihini sanatsal meselelerin tartışıldığı çizgesel bir tarih olarak değerlendirmektedir.

1.1.1 Bienallerin Kökeni Olarak Dünya Sergileri

“Bienallerin kökleri, 19. yüzyılda Avrupa’da ve Amerika’da düzenlenen ve kolonyalist kültürün meşrulaştırarak ‘evrensel bir gerçeklik kazandığı, büyük, uluslararası ‘dünya sergileri’ veya ‘evrensel sergilere dayanır. Günümüzdeki bienaller, bu modern, evrensel gösterilerin çağdaş ve küresel tercüme olarak incelenebilir.”¹⁴

Ali Artun, Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi

Ondokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren düzenlenmeye başlayan dünya sergileri ya da evren sergileri¹⁵ farklı ülkelerin tarım, sanayi ve el sanatlarındaki gelişmelerini göstermek amacıyla ortaya çıkmış, uluslararası etkinliklerdir. Ülkelerin kültürel zenginliklerinin tanıtılması, bilimsel, endüstriyel fikirlerinin paylaşılması gibi amaçlarla ortaya çıkan bu sergiler aynı zamanda siyasi bir güç gösterisinin de sembolik biçimidir. Bu siyasi güç gösterisi, özellikle yirminci yüzyılda uygulanan kültür politikalarının temel belirleyicilerindendir. Dünya sergileri, düzenlendiği ülke ve kent için de ayrı bir değer ve anlam taşımaktadır. Günümüzde bienaller de düzenlendikleri ülke ve kent için sadece kültürel arenada değil, ekonomik ve politik arenalarda da özel değer ve anlam taşımaktadırlar.

Dünya sergilerinin belirleyicilerinden olan ve 1851’de Londra’da gerçekleştirilen Crystal Palace (Kristal Saray) sergisi ve onun sonrasında ondokuzuncu yüzyılda düzenlenen dünya sergileri, gerçekleştirildikleri kentleri hem fikir ve sanat ortamı açısından etkilemiş hem de bu kentleri siyasal olarak öne çıkarmıştır.¹⁶ Günümüz bienalleri ile ondokuzuncu yüzyılda gerçekleştirilen dünya sergileri arasındaki tarihsel bağ birçok yazar tarafından betimlenmiştir. Kentleşme, turizm, ticaret ve ulusal kültür politikaları gibi konularda bu tarihsel bağ sıklıkla tartışılmaktadır.¹⁷

¹⁴ Ali Artun, **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi-Estetik Modernizmin Tasfiyesi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, 129 s.

¹⁵ Kavramı Fransızca’dan çevrildiğimizde evren sergileri, İngilizce’den çevrildiğimizde dünya sergileri olarak karşımıza çıkan bu uluslararası sergi etkinliklerine, Türkçe’deki yaygın kullanımı dünya sergileri olduğu için çalışmanın geri kalanında da dünya sergileri kavramını kullanılmıştır.

¹⁶ Londra’da 1851’de ve 1862’de, Paris’te 1855, 1867 ve 1900’de, 1853’te New York’ta inşa edilen Kristal Sergi Sarayı’nda, Viyana’da 1873, 1918’te, Chicago’da 1893’te gerçekleştirilen sergiler bu kentlerin, bahsedilen dönemlerde bir “kültür başkenti” olarak görülmesini sağlamış ve dönemin fikir ve sanat insanlarının bu sergilerden etkilenmesine neden olmuştur.

¹⁷ Bu tarihsel ilişkiyi ayrıntılı biçimde ele alan makaleler;

Ondokuzuncu yüzyılın sonuna doğru, 1895 yılında, dünya sergileri ile aynı tarihlerde, bugün ilk bienal olarak adlandırdığımız Venedik Bienali düzenlenmeye başlanmıştır. Bienallerin köklerini, ondokuzuncu yüzyılda Avrupa’da ve Amerika’da düzenlenen uluslararası dünya sergilerine dayandırdığımızda, “*kolonyalist kültürün meşrulaştırılarak evrensel bir gerçeklik kazandığı*”¹⁸ bu iki etkinliğe ideolojik yakınlıkları açısından daha dikkatli bakmamız gerekmektedir. Her ikisinde de, endüstriyel kültür hegemonyası uygulanarak, ulus politikalarının ön plana çıkarıldığı bir sergileme biçimi hakimdir. 1990’lardan sonra gerçekleştirilen günümüz bienallerinin büyük bir kısmı bu ulus merkezli sergilemeden uzaklaşmış olsa da hala sergide yer alan sanatçı ve yapıtların ulusal temsillerine ilişkin tartışmalar hala sürmektedir.¹⁹ Kolonyalist yaklaşımın küresel yaklaşımlara dönüşmesinin ve kültür politikalarının bienaller üzerindeki belirleyiciliğinin tartışıldığı bir ortamda, hala sanat dünyası için önemli ve belirleyici olan ilk bienalin (Venedik Bienali) ulus pavyonlarından oluşan sergileme modelini, dünya fuarlarının ideolojik yapısı ile karşılaştırmak ve analogiler kurmak kaçınılmaz gibidir. Tıpkı dünya sergilerinde olduğu gibi, Venedik Bienali ile birlikte, sanat bienalleri ulusal bir propaganda aracı olarak ortaya çıkmıştır. Venedik Bienali de dünya sergileri gibi ulusal pavyonlar şeklinde düzenlenmeye başlamış olup 1980’lerden sonra yan sergileme alanları açsa da bu ilk yapısını, ulus pavyonları sergileme modelini hala korumaktadır. Bu yaklaşıma dikkat çekmek amacıyla, millet, tarih, bellek ve politika kavramlarını, ulus pavyonu fikri üzerinden sorgulayan önemli bir çalışma, Hans Haacke tarafından 1993 tarihli Venedik Bienali’nde sergilenmiştir.²⁰ Alman pavyonunun Venedik

Caroline A. Jones, “Biennial Culture: A Longer History”, **The Biennial Reader**, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, 2010, s.66-87.
Marian Rocas Pastor, “Crystal Palace Exhibition”, **The Biennial Reader**, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, 2010, s.50-65.
Donald Preziosi, “The Crystalline Veil and The Phallomorphic Imaginary”, **The Biennial Reader**, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, 2010, s.30-49.

¹⁸ Ali Artun, Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi-Estetik Modernizmin Tasfiyesi, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, 129 s.

¹⁹ Bkz. Jelena Vesić, Sergileme Politikaları ve Güncel Sanatta Ulusal Temsilin Sorunları, **Red Thread**, Sayı:1, 2009. <http://www.red-thread.org/tr/makale.asp?a=22>

Chin-tao WU, Bienaller Gerçekten Sınır Tanımıyor mu?, Çeviri: Elçin Gen, **e- skop** , 03/10/2011 <http://www.e-skop.com/skopbulten/bienaller-gercekten-sinir-tanimiyor-mu/390>

²⁰ Haacke’nin Germania adlı enstalasyonu, bienalin Almanya pavyonuna ayrılan bölümünde gerçekleştirilmiştir. Sanatçı sergileme alanının mermer yer karolarını sökmüş ve paramparca ederek sergi salonunun zeminine tekrar yaymıştır. Germania, hem Almanya’nın tarihi hem de ulus pavyonu

Bienali’ndeki tarihiyle de ilişkili olarak bu çalışma bienalin nasıl bir ulusal propaganda aracı olarak işlev gördüğünün altını çizmektedir.



Resim 1: Hans Haacke, **Germania** (Almanya Takıntısı), enstalasyon, Venedik Bienali Almanya Pavyonu, 1993.

Haacke’nin 1993 tarihli bu enstalasyonunun Venedik Bienali’nin Almanya’ya ayrılan galeri mekanında sergilenmesi, uluslararası bir organizasyonda, sanat yapıtlarının ulusal temsiliyetlerin altında yer almasını eleştirmesi bakımından önemlidir. Venedik Bienali özelinde ulus temsiliyetleri üzerine kurulu sergileme pratiği eleştirilse de, bu sergileme modeli hala varlığını sürdürmektedir.

1989’da Paris, Centre Pompidou’da ve Parc de la Villette le Grand Halle’da gerçekleştirilen, küratörlüğünü Jean-Hurbert Martin’in yaptığı Les Magiciens de la Terre (Yeryüzünün Büyücüleri) sergisi ise kolonyalist kültür ve ulus politikaları bağlamında, bienallerin parametrelerini değiştirmiştir. Bu sergi geleneksel Paris Bienali’nin bir uzantısı gibidir. Merkez ve periferi arasındaki gerilimi ortaya koyan “Magiciens de la Terre” (Yeryüzünün Büyücüleri) sergisi gerçek anlamdaki ilk uluslararası sergi olarak kabul edilmiştir. İlaveten, Batılı sanatçılarla Üçüncü Dünya

fikri açısından çok katmanlı bir eleştiriyi barındırır. Adolf Hitler’in 1933’teki seçimi kazanmasından sonra yaptığı ilk yurtdışı yolculuğu Benito Mussolini ile buluşmak üzere Venedik’e gidişidir. Burada Venedik Bienali’ndeki Alman pavyonunu ziyaret eder. Daha sonra da bienaldeki Almanya pavyonunun yeniden tasarlanması için emir verir. Yerdeki parkeler kaldırılıp yerine mermer karolar döşenmiş ve sergi alanı içine Almanya’nın simgesi olarak kartal ve gamalı haç konmuştur. Restorasyon 1938’de tamamlanmıştır.

ülkelerinden sanatçıların bir araya geldiği ilk sergi olarak bundan sonraki on yılın sergi trendini belirleyen bir etkinlik olduğu söylenebilir.²¹



Resim 2: Les Magiciens de la Terre (Yeryüzünün Büyücüleri) sergisinde yer alan Richard Long'un Red Earth Circle (Kırmızı Yeryüzü Halkası) enstalasyonu, 1989

1989'dan bu yana birçok tartışmaya, sergiye konu olan bu merkez-periferi gerilim hattı, 2000'lerin ikinci on yılını yaşadığımız dönemde farklı bir boyuta geçmiştir. Artık günümüzde büyük ve önemli bir sergi yapmanın koşulu uluslararası olmakla ilişkilidir ve bu nedenle dünyanın farklı yerlerinden gelen sanatçıları biraraya getirmek üzerine kuruludur. Les Magiciens de la Terre'den bu yana küreselleşmenin ekonomik boyutunu da takip eder şekilde, bienaller, hem dünyanın dört bir yanına yayılmış hem de sanatçı seçimini benzer bir küresel motivasyonla gerçekleştirmeye başlamışlardır. 2002'de Okwui Enwezor'un küratörlüğünde

²¹ Bu konuya yer veren bazı makaleler; Micheal Brenson, The Curator's Moment: Trends in the Field of International Contemporary Art Exhibitions, **The Biennial Reader**, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, 2010, s.236.

Paul O'Neil, "The Curatorial Turn: From Practice to Discourse", **The Biennial Reader**, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, 2010, s.246.

Charlotte Bydler, "The Global Art World, Inc.: On the Globalization of Contemporary Art," **The Biennial Reader**, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, 2010, s.393.

Thomas McEVILLEY, "Arrivederci, Venice: The Third World Biennials", **The Biennial Reader**, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, 2010, s.409.

Sabine MARSCHALL, "The Impact of the Two Johannesburg Biennials on the Formation of a "New South African Art", **The Biennial Reader**, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, 2010, s.463.

gerçekleştirilen Documenta 11 sergisi, küresel dönüşümün ve merkez periferi tartışmalarının takip ettiği yolu anlamak açısından önemlidir. Documenta 11 sergisinde, Okwui Enwezor neredeyse Batılı sanatçılara eşit oranda dünyanın başka yerlerinden gelen sanatçılara ve yapıtlara yer vermiştir. Ayrıca düzenlediği “Platform”²² etkinlikleri ile Documenta 11’i Almanya’nın Kassel kenti dışına taşımıştır.

Les Magiciens de la Terre (Yeryüzünün Büyücüleri) sergisinden, Documenta 11 sergisine kadar geçen onbeş yıllık süreçte kimlik ve ötekine ilişkin pek çok sergi olmuştur. Bazı eleştirmenler bu onbeş yıllık dönemi, merkez ve merkez dışı sanatın sergileme pratikleri için bir tür kapalı döngüsel sistem olarak görmekte ve kimlik temsillerinin Batılı bir modelde sergilenmesinin bir biçimi olarak değerlendirmektedir.²³ Bazı eleştirmenlerse, bu sergilerin Batılı ve Batılı olmayan sanatçıların seçimlerinde uygulanan kriterlerden işlerin sunulma biçimlerine kadar pek çok şekilde bu sergilerin dönüşüm geçirdiğini vurgulamaktadır.²⁴ Her iki durumda da bu tematik içerikli sergilerin bir dönem daha yoğun olmak üzere hala devam ediyor olmasını politik, ekonomik ve toplumsal dönüşümlerle bağlantılı bir biçimde değerlendirebiliriz.²⁵

²²Documenta 11’i beş platformdan oluşan bir etkinlik olarak tasarlayan Okwui Enwezor, birinci platformu: Avrupa’da Viyana (Avusturya) ve Berlin’de (Almanya), ikinci platformu:Yeni Delhi’de (Hindistan), üçüncü platform: Santa Lucia’da (Karayip Adaları), dördüncü platform: Lagos’da (Nijerya) ve beşinci platformu sergi olarak Kassel’de oluşturmuştur. Enwezor bu platformlarda yapıldığı yerle ilişkili olarak sanat ve sosyal bilimler alanından birçok kişinin katıldığı demokrasi, hukuk sistemleri, kreollar ve kreolaşma, kentleşme gibi kolonileşmenin ve modernleşmenin kapsamındaki konu ve kavramları tartışmaya açmıştır.

²³ Norman Kleeblatt bu iki sergi arasında geçen dönemi lunaparklardaki hız trenine benzetiyor. Zaman zaman inişleri çıkışları kendi içinde dönüşleri olan ve yine başladığı noktaya dönen bir hız treni gibi görüyor. Bu bakımdan bu tartışmaları bazen yavaşlayan bazen hızlanan ama sonuçta aynı yörüngeyi tamamlayan ve bu nedenle kimlik temsiliyetlerinin sergilenmesinin ötesine geçemeyen etkinlikler olarak tanımlıyor.

Bu konuda ayrıntılı bilgi için: Norman Kleeblatt, Identity Roller Coaster: From Magiciens de la terre to Documenta 11, **Art Journal**, Sayı: 64, Bahar-2005, s. 61-63<http://www.jstor.org/stable/20068364>

²⁴Niru Ratnam, sergileme pratiğinin değişmesi üzerinden konuya daha ılımlı yaklaşmış ve küreselleşmenin bir yansıması olarak farklı kimliklerin eşit değerde yer almasına imkan sağlayan bir sergi olarak daha olumlu yaklaşmıştır.

Bu konuda bkz Niru Ratnam, “Art and Globalisation-Documenta 11, Kassel 2002 ”, **Themes In Contemporary Art** , Der. Gill Perry, Paul Wood, Yale University Press, Londra-2004, s.277-286.

²⁵ Aslında bu dönüşümler, kolonileşme sonrası, ulus- devlet fikrinden ve modernizmden ve bu ideolojilerdeki dönüşümlerden ayrı düşünülemez. Temelde ekonomik dönüşümler ve onları belirleyen ideolojiler uluslar arası büyük sergilerinde hem içeriklerini hem de biçimlerini etkilemektedirler.

Bu konuda, Chin-tao Wu “Bienaller Gerçekten Sınır Tanımıyor mu?” adlı makalesinde, bienallere katılan sanatçıların farklı etnik kökenlerden gelmekle birlikte, Kuzey Amerika’da ve Avrupa’da yaşayıp, ürettiklerini çarpıcı rakamsal verilerle anlatmaktadır.²⁶ Documenta sergileri üzerinden yaptığı istatistiksel yaklaşım genel olarak bienallerin yapısını da yansıtmaktadır. Bu sonuç merkez-periferi tartışmalarına başka bir boyut katmaktadır. Büyük ölçekli uluslararası sergiler olarak bienaller, Amerika ve Avrupa merkezlerinin dışında da gerçekleştirilmeye başlanmış, sanatçıların etnik kökenleri çeşitlenmiş fakat aynı sanatçıların yaşadığı ve sanatsal üretimlerini gerçekleştirdiği yerler modernist dönemde de merkez kabul edilen kentlerle sınırlı kalmıştır. Özellikle merkez –periferi ilişkisi içersinde çok tartışılan ve bu konuda “*çevrenin merkezdeki tüm varlığıyla tezahürü*” konusunda iddialı olan Documenta 11 sergisinde bile, sanatçıların %78’i Kuzey Amerika ve Avrupa’da yaşayıp orada sanat üretmektedirler.²⁷ Bu bakımdan günümüz Batılı sanat dünyasının, modernist sanatı eleştirdiği sömürgeci ve anti-demokratik olma biçimindeki geleneksel iktidar ilişkileri çok temelde değişmemiş gibi görünmektedir.

Özellikle 1990’lardan sonra, sanat yapıtı yoluyla kültürel melezlenmeyi ve hareketliliği öne çıkaran bienaller, Aydınlanmanın, modernitenin ve milliyetçi politikaların sabit değerlerini ve ideallerini sarma amacı güden tematik başlıklarla karşımıza çıkmaktadır. Bu yönde yapılan küratöryel sergilerde bir tartışma platformu yaratıldığı da bir gerçektir. Fakat zaman zaman bu platform pozitif bir ayrımcılıkla “öteki”ne doğru yönlendiriyormuş gibi gözükmemektedir. Sergilenen yapıtlarda bu farklı kültürleri bir araya getirme çabası gözlemlenmektedir. Öteki’ne yer verme çabası içinde daha en başından üretilecek işlere yerel bir kimlik kazandırmanın cazibesi ön plana çıkartılıyormuş gibidir. Bu bakımdan, Üçüncü Dünya ülkelerinde doğmuş sanatçıların, Batılı merkezlerde yaşar ve üretirken bile, çalışmalarının ulusal bir kimlik üzerinden okunmasına izin verdikleri, bu bağlamda, zaman zaman ulusal

²⁶ Chin-tao WU, **Bienaller Gerçekten Sınır Tanımıyor mu?**, Çeviri: Elçin Gen, e- skopbülten , 03/10/2011

<http://www.e-skop.com/skopbulten/bienaller-gercekten-sinir-tanimiyor-mu/390>

²⁷ A.g.y. <http://www.e-skop.com/skopbulten/bienaller-gercekten-sinir-tanimiyor-mu/390>

bir alegori düzeyinde kalan yapıtlar üretmeyi kabullendikleri yönünde sanki merkez sanat ortamı ile aralarında sessiz bir anlaşma vardır.²⁸

1990'ların ikinci yarısından sonra iyice yaygınlaşan bienaller özellikle Üçüncü Dünya ülkeleri olarak görülen coğrafyada gerçekleştirilen etkinlikler, geçmişin travmalarını özgürleştirmeyi amaç edinmiş gibidir. Rosa Martinez'in²⁹ Artforum'da yayınlanan 1999 tarihli röportajı bu bakımdan dikkat çekicidir.³⁰ Martinez, periferide ortaya çıkan yeni bienalleri örnek göstererek *"Bugün, biz bienali yeniden icat ediyoruz. ...Havana, Johannesburg ve İstanbul, yeni yaklaşımları tanıtarak, yakın zamana kadar bütün bienaller için referans noktası olan Venedik Bienali'nin ondokuzuncu yüzyıl modelini sorguluyorlar"*³¹ demiştir.

Günümüz bienallerinin öncülleri olan, Venedik Bienali 1980'de açtığı Aperto bölümüyle, Sao Paulo Bienali de 1999'da açtığı Roteiros bölümüyle ulusal pavyonların dışında genç sanatçıların işlerine yer vermeye başlamıştır. Ulusal pavyon mantığı modernist sergilemenin bir biçimi olarak görüldüğü ve milliyetçi yaklaşımları, devletlerin kültür politikalarını öne çıkardığı için eleştirilmektedir. Martinez gibi birçok küratör ve sanatçı 1990'larda yaygınlaşan daha küresel bir sergileme modeli olarak ortaya çıkan bienal temsillerini daha demokratik ve özgürlükçü bir ortam sağladıkları gerekçesiyle yeni bir biçim olarak kabul etmişlerdir. Fakat bu yeni küresel model, Chin-tao Wu'nun da gerekçelendirdiği gibi gerçekten merkez-periferi ayrımını, post-kolonyal politikaların gölgesini silmiş midir? Martinez'in, Artforum röportajında Carlos Basualdo'nun bienalleri bir şemsiye altında toplayan temel unsurun ne olduğuna ilişkin sorusuna verdiği yanıt ilginçtir: *"İdeal bienal son derece politik ve manevi bir etkinliktir. O, bir dönüştürme arzusu ile şimdi üzerine düşünür."*³² Ayrıca, Arthur Danto'nun bienaller için

²⁸ Bu konuda özellikle 1990'larda gerçekleşen Balkan Sanatı sergileri ve 2000'lerde gerçekleştirilen Uzak Doğu ve Ortadoğu çağdaş sanatı sergileri dikkat çekicidir. Bu çalışmada, melezleşme ve küreselleşmenin etkisindeki kültürel politikalar ve bunun sanatçılara ve yapıtlara yansımaları

²⁹ Bu röportajdan bir süre önce, Rosa Martinez 1997'de "Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar Ve Diğer Güçlükler Üstüne" başlıklı 5. İstanbul Bienali'nin ve 1999'da "Bir yer aramak" başlıklı, 3. Uluslararası SITE Santa Fe Bienali'nin küratörlüğünü yapmıştır.

³⁰ Carlos Basualdo, Rosa Martinez, Launching Site, **Artforum**, Sayı:37, Yaz- 1999.

³¹ A.g.y., 39s.

³² A.g.y., 40s.

kullandığı “ulusaşırı ütopya anlık bir bakış”³³ tanımına hayran olduğunu vurgulamıştır. Martinez’in üzerinde durduğu “politika” ve “ruhsal” olgular, geçmişin travmalarından özgürleştirilmeye de karşılık gelmektedir. Marion Pastor Roces de “Crystal Palace Sergileri” makalesinde dünya sergileri ile günümüz bienalleri arasında bu ilginç eşduyumdan bahseder.³⁴ Dünya sergileri de ulusaşırı bir ütopya kurgusunun, ilerlemenin politik ve ruhsal algısını barındırmışlardır. Bu bakımdan Danto’nun bahsettiği *anlık bakış*, Martinez’in söylediği *dönüştürme arzusunun* karşılık gelecek bir potansiyele sahip olmakla birlikte, dönüşümü gerçekleştirmek için yeterli olmayabilir.

Dünya sergileri ile günümüzdeki bienaller arasındaki benzerliğe işaret eden bir başka unsur da bu sergilerin turistik bir gezi karakteri ve bir festival coşkusu taşımasıdır. Özellikle Venedik Bienali örneği üzerinden -kentin turistik yapılarının da çok baskın olması da bu etkiyi arttırmaktadır - bienal ve turizm ilişkisi üzerinde sıklıkla durulmuştur. Peter Schjeldahl, Venedik Bienali üzerine yazdığı metinde, bienallerin festivalizminden söz ederek, Venedik Bienali çerçevesinde bienalleri, festival sanatı olarak değerlendirir.³⁵ Julian Stallabrass, “Sanat A.Ş.” adlı kitabında, bienallerin turistik bir etkinlik özelliği taşıdığını öne sürmüş ve bu görüşü, 1999 yılında gerçekleştirilen ilk Liverpool Bienali üzerinden değerlendirmiştir.³⁶ Kentin her yanına dağılmış sanat izleyicilerinin, sergideki yapıtları bulmak için harcadıkları çabayı anlatmıştır. Serginin küratörü Anthony Bond’un katalog yazısından alıntı yaparak, etkinliğin turistik bir geziyle olan benzerliğinin altını çizmiştir.³⁷

Bienallerin ve dünya sergilerinin politik işlevlerini, pasifist alternatiflerle yerine getirdiğini vurgulayan Caroline A. Jones ise; bu bakımdan, bienallerin ve Olimpiyat oyunlarının her ikisinin de tıpkı dünya sergilerinde olduğu gibi politik

³³ A.g.y. 40s.

³⁴ Marian Roces Pastor, “Crystal Palace Exhibition”, **The Biennial Reader**, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, 2010, s.53.

³⁵ Peter Schjeldahl, Festivalism: Ocean of Fun at Venice Biennale, **The New Yorker**, 5- Haziran-1999, s.85-86.

³⁶ Julian Stallabrass, **Sanat A.Ş.-Çağdaş Sanat ve Bienaller**, çev.Esin Soğancılar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s.35-40.

³⁷ Katalog metninde, Anthony Bond serginin, “ziyaretçilerin sanatı deneyimlerken bir yandan da Liverpool’un zengin karakterini keşfetmelerini” sağlayan bir etkinlik olduğunu söylemiştir.

yaklaşımları yansıtan etkinlikler olduklarını söylemiştir.³⁸ Jones, bienallerin tarihini ele alan makalesinde, Venedik Bienali'nin ilk sergisiyle hemen hemen aynı dönemlerde, Fransız aristokrat Baron Pierre de Coubertin başkanlığında, dokuz farklı milletten yetmiş dokuz delegenin katılımıyla Paris'te 1894 yılında, Olimpiyat oyunlarını düzenlemek üzere bir komite kurulduğunu hatırlatmaktadır. Tekrar eden bir spor etkinliği olarak düşünülen Olimpiyat oyunları, milletler arasında barışı sağlaması, yeni ve güçlü müttefiklerin oluşması amacıyla oluşturulmuştur. Olimpiyat oyunları da dünya sergileri gibi düzenlendiği kentte ticaret, turizm gibi alanlarda ekonomik katkılar sağlayacak bir etkinlik olarak planlanmıştır. Dünya sergileri Paris, Londra gibi düzenlendikleri kenttin mimarisine, ulaşım alt yapısına katkı sağlamış, bu etkinlikler zamanında inşa edilen binalar, kurulan metro ağları kentleşmeyi hızlandırmıştır.³⁹ Günümüzde de dünya ticaret fuarlarının, olimpiyatların nerede olacağı önemli bir kurgudur. Bienaller de bu ekonomik ve politik gerekçelerle tıpkı EXPO, Olimpiyat oyunları, Avrupa Kültür Başkent'i gibi kentin gelişimi ve reklamı için önemli bir araçtır. Bu bakımdan bir marka haline geldiği bile söylenebilir. Yine belki yine bu nedenle 1990'lardan sonra bienallerin sayısının iki yüzün üzerine çıkması tartışmalara neden olmaktadır.⁴⁰

Bienaller, yalnızca sanatçıları, küratörleri ve galericileri değil sponsorları, ünlüleri ve politikacıları da seferber eden, basının büyük ilgisini çeken ve sanatçıların dünya çapındaki kariyerlerini belirleyen etkinlikler haline gelmiştir. Belirli aralıklarla düzenlenen bu büyük ölçekli sergi projelerinin sadece politik ve ekonomik amaçlarını değil, sanatsal ve teorik amaçlarını da değerlendirmemiz gerekmektedir. Örneğin, sanat eleştirmeni ve küratör Ranjit Hoskote, bienalleri sergilemenin birbirinden farklı hatta birbirine zıt birçok şeklini içeren hibrit bir yapı

³⁸ Caroline A. Jones, "Biennial Culture: A Longer History", **The Biennial Reader**, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, 2010, s.77.

³⁹ Eyfel Kulesi (1867) Paris'te düzenlenen dünya sergisi için daha sonra kaldırılmak üzere tasarlanmış, iki dünya sergisine ev sahipliği yaptıktan sonra yıkılmamasına karar verilmiştir. Benzer şekilde Paris metrosu da dünya sergileri vesilesiyle yapılmıştır. San Francisco'daki ilk müze dünya sergisinin gerçekleştiği bina üzerinde kurulmuştur.

⁴⁰ Bu konuda Okwui Enwezor'un, "bienaller için de bir G7" oluşturulması önerisi esprili fakat dikkat çekicidir. Enwezor, böyle bir seçici kurul sayesinde, "inanılmaz derecede muğlak bir küresel marka olan bienal 'mühür'ünün daha fazla yayılarak sulandırılmasının engelleneceğini" söylemiştir. Okwui Enwezor, "Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form", **MJ#2 - Manifesta Journal**, Sayı: 2, Bahar 2004, s. 19.

olarak tanımlamaktadır.⁴¹

Ondokuzuncu yüzyıl Parisi'nin burjuva kültüründeki dergiyi, “büyük mağazayı” ve müzeyi birbiriyle ilişkili ve birbiririni yansıtan üç kültür elemanı olarak ele alan sanat tarihçi Chantal Georgel'in yaklaşımındaki unsurları, Hoskote bienaller üzerinden değerlendirmiştir. Ondokuzuncu yüzyılın belirleyicisi olan üç kültür elemanı gibi bienallerin öncülü olan Venedik Bienali de ondokuzuncu yüzyıl sonu kültür ortamına ait bir unsurdur. Chantal Georgel, ondokuzuncu yüzyılın kültür ortamını büyük ölçüde etkileyen dergi, mağaza ve müzeyi farklı ürünlere ev sahipliği yapsalar da üçünde de ortak olan sunum yapmak ve sunumun yapıldığı ortam olmak nedenlerinden ötürü birlikte ele almaktadır. Hoskote ise; Georgel'in bu üç unsuruna aynı yüzyıla ait başka üç fenomeni, fuarları, hayvanat bahçelerini ve geçit törenlerini de ekleyerek, sergilemenin, sunmanın kökenine dair ondokuzuncu yüzyıl kültür dinamiklerine tekrar bakmamızı önermiştir. İlk üç ögenin (Georgel'in dergi, mağaza ve müzesinin) elit duruşuyla, emperyalist yaklaşımın izleyiciye açtığı diğer üç olgu (fuarlar, hayvanat bahçeleri, geçit törenleri) yan yana getirildiğinde, uluslararası periyodik düzenlenen sergiler, bienaller, kültürel elitizmin ve emperyalizmin bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Ne var ki, Hoskote bienallerin kökenini yalnızca bu görkemli emperyalist sunumlarda aramamaktadır. Ona göre, kültür politikalarının yansıma alanı olan bienaller aynı zamanda sergi yapmanın çizgisel tarihi içinde daha kavramsal bir yaklaşımla da incelenmelidir.

Hoskote, sanatsal icatların test edildiği bir düzlem ve izleyici ile sanat yapıtı arasındaki ilişkinin değişen biçimlerini arayan bir laboratuvar alanı olarak, sanat yapıtı ve sergileme alanı arasındaki ilişkiyi sorgulayan bir yapı olarak nihayet sanat yapıtı ile içinde yer aldığı mimariyi sorgulayan bir etkinlik olarak bienalleri sergi yapma tarihi içinde de inceleyen bir bakış açısının da olanaklı olduğunun altını çizmektedir. Bu bağlamda bienallerin, “*tartışmaların, spekülasyonların, soruşturmaların sahne almasına izin veren bir tiyatro*”⁴² olarak günümüz sanat ortamında işlev gördüğünü belirtmiştir. Bienaller hakkında nesnel bir yaklaşımda

⁴¹ Ranjit Hoskote, “Biennials of Resistance: Reflections on the Seventh Gwangju Biennial”, **The Biennial Reader**, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, 2010, s.307-310.

⁴² A.g.y., s.308.

bulunabilmek için, uluslararası büyük ölçekli periyodik sergilerin, finans-kapital ekonomisini takip eden kültür politikalarıyla ilişkisinin önemini göz önünde bulundurmak kadar, bu etkinliklerin, sergileme pratiklerini düşünme ve bu bağlamda günümüz sanatının yapısına dair bir bakış açısı geliştirme olanağı tanıyan, bir platform olduğuna dair geliştirilen yaklaşımları incelemek gerekmektedir. Bienaller, politik, etnik sorunlara değinen, kimliğe, küreselleşmeye, postkolonyal yapıya dair söylemleri tartışan bir platform olarak, günümüz kültür ortamında önemli bir konuma sahiptir. Fakat aynı zamanda günümüz sanatının en yeni sunumlarını ve estetik tartışmalarını da gündeme getirdiği için bienaller, çağdaş sanatın sunumları açısından da belirleyici bir role sahiptir.

1.1.2 Genişletilmiş Alanda Sergi: Bienaller

Latince'den gelen bienal kelimesi iki yılda bir tekrar eden anlamına gelmektedir. Periyodik olarak düzenlenen bu etkinlikler, adlarının da işaret ettiği üzere tekrar kavramını vurgulamaktadır. Ayrıca bienaller belirli aralıklarla birbirini takip eden etkinlikler olmakla birlikte tekrar kavramından çok farklılık kavramına odaklanmış gibidirler. Bunun en önemli nedeni, bienallerin güncel olanı sergileme isteği nedeniyle tekrar eden bir sistemden çok sürekli yenilenen bir motivasyona ihtiyaç duymalarıdır. Her yeni etkinlikte birlikte, küratör değişmekte ve bu nedenle sergileme pratiği ve kavramsal içerikte o küratörün yaklaşımına bağlı olarak değişmektedir. Venedik Bienali, Whitney Bienali, Documenta gibi daha yerleşik kurgulara sahip olanlar bile her sergi döneminde değişen küratörlerle birlikte uzamsal, içeriksel dönüşümler geçirmektedirler.⁴³

Rosa Martinez, 2005 Venedik Bienali'nde yaptığı açıklamada: *“bienallerin bugünün ötesinden geleceğe baktığını, müzeler gibi belleği korumak üzerine hareket etmediği ve bu bakımdan genişletilmiş alan için en avantajlı yer olduğunu ve şimdinin sorgulanması ve keşfedilmesi için bir ortam”* olduğunu söylemiştir.⁴⁴ Bu

⁴³ Burada kast edilen değişim, Venedik Bienali, Whitney Bienali ve Documenta etkinliklerinin her bir etkinliği özellikle 1970'lerden sonra sergi küratörlerinin değişimine bağlı olarak, birbirinden farklılık göstermiştir. Fakat yine de, bu etkinliklerin kurumsal yaklaşımı, ortaya çıkış nedenleri ve taşıdıkları ideolojik motivasyon nedeniyle iki modelde de Venedik Bienali modelinden ya da Documenta modelinden söz etmek mümkündür.

⁴⁴ Caroline A. Jones, “Biennial Culture: A Longer History”, **The Biennial Reader**, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, 2010, s.72.

bağlamda bienalleri ele aldığımızda, onların, şimdiye ve geleceğe üzerine odaklanmış etkinlikler olduğunu söyleyebiliriz. Şimdinin sorgulanması ve keşfedilmesi fikri, küratörlere yeni sergileme pratiklerini deneme açısından bir özerklik sağlamaktadır. Bu özerklik, zaman zaman, izleyicinin sergiyi algılamasında kimi güçlüklerin ortaya çıkmasına neden olabilir. İzleyicinin sanat yapıtlarını, çeşitli projeleri ve etkinlikleri zaman zaman da sergi bütünlüğünü kavramada yaşadığı güçlükler, modern sanatın –tüm avangard yaklaşımlarla birlikte- izleyicisinin yaşadığı güçlüklerle benzetilmektedir. Bu bakımdan yapıtı algılamamanın zorluğu, yerini sergiyi algılamamanın zorluğuna bırakmıştır. Bu nedenle, birçok avangard tavrın ve Kavramsal Sanat’ın talep ettiği kısmen konuya vakıf izleyici modeli zaman zaman bienal sergilerinin izleyicisi için de gerekli gibidir.

1990’lı yıllarda düzenlenen Johannesburg, Gwangju, Havana ve İstanbul Bienali örneklerinde olduğu gibi merkez dışında gerçekleşen yeni bienallerde etkinlik, şehrin eski yapılarına yayılmıştır. Anıtsal ve tarihi yapıların yanı sıra post-endüstriyel alanlar, okullar, askeri depolar gibi terk edilmiş artık kullanılmayan alanlar bu etkinlikler çerçevesinde, daha önceki kamusalılıklarından farklı bir biçimde halka açılmıştır. Bu bağlamda kentin turistik alanlarının dışındaki binaların kullanımı bu binaların tekrar başka bir biçimde kullanıma girmesini sağlamıştır. Bu şekilde düzenlenen bienal etkinlikleri, kentin coğrafyasını araştırma ve anlama bağlamında yeni bir yaklaşım önermektedir. Sözgelimi, 9., 10. ve 11. İstanbul Bienalleri bu konuda örnek olarak incelenebilir. 2005 yılında Vasıf Kortun ve Charles Esche’in eşküratörlüğünde gerçekleştirilen “İstanbul” başlıklı 9.İstanbul Bienali, Tarihi Yarımada’nın dışındaki farklı mekanları kullanmıştır. Bienalde kullanılan Şişhane’deki tarihi Deniz Palas Apartmanı bugün İstanbul Kültür Sanat Merkezi’nin ofisi olarak, Tophane’deki eskiden depo olan, Tütün Deposu binası bugün, galeri ve sanat mekanı olarak, Tünel’deki Bilsar Binası’da tasarım ürünleri satan bir mağaza olarak kullanılmaktadır. Bienal sırasında kullanılan, öncesinde atıl durumda olan bu mekanlar, etkinlikten bir süre sonra ekonomiye dahil edilmişlerdir.



Resim 3: 9. İstanbul Bienali’nde sergi mekanı olarak kullanılan Deniz Palas Apartmanı, 2005

2007 yılında Hou Hanru küratörlüğünde gerçekleştirilen “İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik” başlıklı 10. İstanbul Bienali’nde ise, Taksim Meydanı’ndaki Atatürk Kültür Merkezi, Unkapanı’ndaki İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Santral İstanbul kampüsü, Kadıköy Halkevi gibi yine turistik olmayan mekanlar kullanılmıştır. Bu bienalde AKM’nin provokatif kullanım biçimi birçok tartışma yaratmıştır. Açılan sergide ondokuzuncu yüzyılda uluslaşma deneyimi geçiren birçok ülkede biçimlenen modernist kültür merkezi mimarisi ve içeriği taşıyan bu yapının otoriterliği sorgulanmıştır. Bu bienaldan bir süre önce başlayan ve sonrasındaki yıllarda da süren binanın yıkılıp yerine daha “çağdaş” bir kültür merkezi yapılmasını öne süren hükümet politikaları ile birlikte bu binanın bienalde kullanımı birçok anlam düzlemi yaratmıştır. 2009 yılında, WHW (Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić ve Sabina Sabolović) küratör kolektifi tarafından gerçekleştirilen “İnsan Neyle Yaşar?” başlıklı 11. İstanbul Bienali’nde kullanılan artık öğrencisi olmadığı için kapalı olan Şişli’deki Feriköy Rum Okulu binası ilginç örneklerden bir diğeridir. Bu üç bienal örneğinde,

binaların, politik, ekonomik ve sosyal dönüşümlerin bir parçası haline gelerek tartışma yaratan gündemlerde belirleyici roller aldığını söyleyebiliriz. Bu yaklaşımlar sergileme mekanının estetik politikası ile kültür politikaları arasındaki sınırı belirsizleştirmektedir.

Kültürel olanın politik olanla ilişkisinin yanı sıra yukarıda bahsettiğimiz örneklerde de olduğu gibi, bienallerin ekonomik olanla kültürel olan arasındaki ilişkisi de artık birbirinden ayrılmaz gibidir. Bu konuya ilişkin olarak, Hal Foster, sanatın genişletilmiş alanını kast ederek, özellikle minimalist eserlerin sergilenmesi ve saklanması probleminin doğurduğu sonuçtan ve bu durumun ekonomi politikalarıyla olan ilişkisinden bahsetmiştir. Foster, Sanat Mimarlık Kompleksi adlı kitabında sanat pratiklerindeki değişimin sergi mekanlarına yansımaları incelerken, bu durumu sadece kültürel gerekçelerle ilişkilendirmez. Kültürel olanla ekonomik olanın ilişkisini vurgulamak için, minimalist sanatın sergilenme problemlerinin kentsel dönüşüm projeleriyle eşzamanlı olarak ele alınmasına dikkat çeker. Ona göre, kentsel dönüşüm açısından, sanatın yenile(n)mede oynadığı rol pasif bir rol değildir. Foster’a göre sanatın değişimi, *“zaman zaman, surf genişletilmiş boyutlarıyla bile, kullanılmayan depoların ve fabrikaların galerilere ve müzelere dönüştürülmesine neden olmuş, bu süreçte, işçi sınıfına ait bazı çöküntü alanları da sanat turizminin gözde güzergahları olarak yeniden doğmuştur.”*⁴⁵ Bu şekilde, kültürel olanla ekonomik olanın kaynaşmasının bir sonucu olarak müze ve benzer kurumların “deneyim ekonomisine” hizmet eder hale geldiğini ileri sürmüştür. Özetle belirtmek gerekirse, çağdaş sanatın “deneyimin yoğunluğunu baştacı ettiği” önemli araçlardan biri de bienallerdir. Bunu, bienallerin “deneyim ekonomisi” ile olan ilişkisini giderek daha çok yan etkinliklere yer vermelerinden de anlayabiliriz. Bu bakımdan bienaller, kültürel olanın politik ve ekonomik olanla, mekansal, uzamsal ve içeriksel olarak ilişkiye girdiği önemli kamusal etkinliklerdir.

⁴⁵ Hal Foster, **Sanat Mimarlık Kompleksi- Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarım Birliği**, çev. Serpil Özaloğlu, İletişim Yayınları, 2013, İstanbul, s.9.

1.2 Sanat Pratiği İle Sergileme Pratiği Arasında Değişen Konumlar

1.2.1 Serginin Doğası

Sergi, belirli bir zaman aralığı ve uzam içerisinde başlayıp biten bir etkinlik olarak içinde yer aldığı dönemin görsel kültürüne dair özerk bir söyleme sahiptir. Sergilemenin doğası gereği gerçekleştirilen, seçmek, ayırmak ve bu ayrılmış parçaları biçimsel ve içeriksel yeni bir bütün içinde kurgulamak eylemleri, her sergiyi kendi içinde özerk bir yapıya dönüştürür. Sergi doğası gereği ayırıcı bir forma sahiptir. Sergi belirli yapıtları belirli bir uzamda belirli bir içerikte bir araya getirmektedir. İçinde yer aldığı zaman diliminde bir ayırıcı nokta, sabit ve ölçülebilir tekil bir nesne gibi hareket etmektedir. Uzam-zaman içerisinde bir başlangıç ve bitiş noktası olan bu yapı kendine ait özerk bir alan kursa da, içinde yer aldığı dönemin kültür politikalarından hem etkilenmekte hem de onları belirlemektedir. Gerçekleştiği anda bir görsel ideoloji sunarken gelecek zamandan geriye doğru bakıldığında da tarihi bir an olarak araçsallaştırılabilme özelliğine sahiptir. Bu nedenle bir sergi, zamanın farklı anlarında karşılık bulacak çoğul anlamların üretimine karşı savunmasız bir yapı da sunmaktadır.

Sergiye katılan sanatçıların, sergilenen yapıtların (içeriksel ve biçimsel olarak), sergileme alanlarının, serginin tematik bağlamlarının hatta finansal kaynaklarının hepsi birbiriyle bağlantılı kompleks bir yapı oluşturmaktadır. Buna bağlı olarak bir sergiye birçok farklı açıdan –zaman zaman birbiriyle çelişen bakış açılarından- bakmak mümkündür. Daha indirgemeci bir yaklaşımla sanatsal süreç ve sanat nesnesinin özel alanını içeren bir yaklaşımla ele alınabilse de⁴⁶, bir etkinlik olarak sanat sergisi, disiplinlerarası bir bakış açısını gerektiren bir olgudur. Serginin bir etkinlik olarak gerçekleştiği dönemin öncesinde ve sonrasında devam eden bir

⁴⁶ Burada indirgemeci bir yaklaşım olarak, monografik sergileri ele alan formalist bir tarih anlayışından bahsedilmektedir. Sanatçının estetik açıdan güçlü bir işini merkeze koyan, bir grup işin ortak tematik ve problematiklerle çalıştığı bir sergiden kaçınan bir yaklaşım olarak monografik sergiler, baş yapıtlar ve büyük ustalar üzerine kurulmuş formalist bir tarih anlayışı içinde değerlendirilebilir. Fakat günümüzün çok katımlı, çok farklı parametreleri olan çalışmalarını bir araya getiren sergileri için böyle bir yaklaşım sonuç vermez.

Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Jean-Marc Poinot, “Large Exhibitions – A sketch of a typology”, **Thinking About Exhibitions**, Der. Reesa, Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, Routledge, New York, 1996, s.39-66.

yaşama alanı vardır. Serginin başlangıç noktası onun kavramsal içeriğinin belirlendiği bir organizasyon olarak ön görüldüğü anda başlamaktadır. Bir başka bakış açısı serginin başlangıç noktasını, izleyicisine açıldığı an olarak değerlendirebilir ve aynı şekilde bitiş noktasını da sergilenme süresinin bittiği an olarak konumlandırabilir. Ancak günümüzde uluslararası büyük ölçekli sergi örneklerinde iyice belirginleşen serginin en az bir yıl öncesinden başlayan hazırlık, organizasyon aşamaları, kavramsal tartışmaları ve sergilenme süresi sonrasında ortaya çıkarılan yayınlar, sergi olgusunun sadece izleyicisiyle karşılaştığı süre içerisinde değerlendirilebilecek bir yapıya sahip olmadığının göstergesidir. Bir sergiyi önce tekil bir nesne gibi ele almak ve daha sonra zamansal, uzamsal, ideolojik, ekonomik ve sosyal bağlarını bu yapıyla birlikte incelemenin, bu kompleks yapıyı algılamamız ve bu bağlamda çağdaş sanatı ve görsel kültürü deneyimlememiz açısından önemli bir rol oynadığını söyleyebiliriz.

1.2.2 Sanat Yapıtlarının Sergiler Yoluyla Kamuya Açılması

Günümüzde kullandığımız anlamda, sanat yapıtlarının kamuya açılması bağlamında ilk sergi örnekleri, on sekizinci yüzyılın başlarında Paris'teki Güzel Sanatlar Akademisi'nin resmi sanat sergisi olarak açılan Paris Salonu sergileridir. Kraliyet koleksiyonunun 1750'de müzeleşen Luxembourg Sarayı'nda halka açılması sonucu, ilk kamusal müze ortaya çıkmıştır. 1759'da İngiltere'de kurulan British Museum ve 1792'de Fransa'da kraliyet hazinelerini halka açan Louvre Müzesi, emperyalist yayılma ve küresel hakimiyet yolundaki güç savaşlarının kültürel sembolleri olarak, farklı ülkelerin ve geçmiş dönemlerin eserlerini sergilemeye başlamışlardır.⁴⁷ Başlangıçta Louvre Müzesi'nin bir deposu gibi görülen, kendi dönemine ait çağdaş eserleri sergileyen, *Luxembourg Müzesi'yle ilgili deneyim, başta New York Modern Sanat Müzesi olmak üzere, 20.yüzyılda kurulan birçok modern müzenin küratöryel politikasına esin kaynağı olmuştur.*⁴⁸

⁴⁷ Karsten Schubert, **Küratörün Yumurtası-Müze Kavramının Fransız İhtilalinden Günümüze Kadar Olan Evrimi**, çev. Rana Smith, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayınları, İstanbul, 2004, 17-23 s.

⁴⁸ Ali Artun, **Sanat Müzeleri 1-Müze ve Modernlik**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, 112 s.

British Museum örneğinde olduğu gibi müzelerin kitap koleksiyonu ve el yazmalarını sanat eserleriyle birlikte sergilemesi, ilk müze küratörlerinin aynı zamanda kütüphaneci, arşivci olması nedeniyle açıklanabilir. Bu dönemde, müzeler *hem küratörler hem de politikacılar tarafından toplu bir eğitim yeri ve ulusal güç simgesi olarak çifte potansiyele sahip* mekanlar olarak görülmektedir.⁴⁹ Lüksemburg Müzesi, çağdaş olana yer açması anlamında, sürekli koleksiyonların yerine geçici ve yaşayan çağdaş sanat sergilerine evsahipliği yapması bakımından ayrılrsa da geleneksel müzenin arşivleme, depolama, sergileme anlayışını taşımaktadır. Ondokuzuncu yüzyılın sonuna doğru Amerika Birleşik Devletleri'nde kurulan, Metropolitan Museum of Art (NewYork), Museum of Fine Art (Boston) ve Art Institute (Şikago) müzeleri tarihi ve dekoratif eserlerle birlikte daha yakın tarihli Empresiyonist eserlere de yer vermeye başladılar. Bu müzelerde yapılan sergilerde benzer coğrafi ve tarihi özelliklere sahip eserler aynı galeriye yerleştirilerek kuruluyordu.

Ondokuzuncu yüzyılda İngiliz müzelerinin sergileme biçimlerini eleştiren sanat eleştirmeni John Ruskin (1819-1900) müzelerin halka açılmasına ve modernleşme hareketine kendini adanmış bir düşünce adamıdır. Ruskin, saraylardaki mozaik tarzı sergilemeyi müzelerde devam ettirmek yerine resimleri göz hizasına çekip, her resme ayrı ışık ve alan ayrılması gerektiğini belirtmiştir. Kronolojik düzene bağlı kalarak, resimler için ayrı mekan ve ışığı öngören yaklaşımı ile Ruskin, sergi mekanının yalınlaşmasını sağlamıştır. Bu yaklaşımı nedeniyle Ruskin, sergi mekanına ve sergilemeye ilişkin fikirleri ile yirminci yüzyıl modern sanat galeri ve müzelerine egemen olacak “beyaz küp” anlayışının öncülerinden sayılabilir.⁵⁰

Yirminci yüzyılın ilk yarısından itibaren kurulan modern sanat müzeleri de benzer sınıflandırma biçimlerini kullanarak sergiler düzenlemektedir. II. Dünya Savaşı'nın etkisiyle Avrupa'da birçok müze 1960'lara kadar restorasyon ve modernizasyon için gereken sermayeyi bulamamış, eski sergileme biçimlerini sürdürmüşlerdir. 1960'lı ve 1970'li yılların neo-avangard sanat anlayışları içersinde,

⁴⁹ Karsten Schubert, **Küratörün Yumurtası-Müze Kavramının Fransız İhtilalinden Günümüze Kadar Olan Evrimi**, çev. Rana Smith, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayınları, İstanbul, 2004, 27 s.

⁵⁰ Ali Artun, **Sanat Müzeleri 1 – Müze ve Modernlik**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, 230s.

hem müzelere hem de yerleşik sergileme modellerine karşı işlerin üretilmesi ile sergileme pratiği üzerine yeniden düşünölmeye başlanmıştır.

Avangard sanatın müzelerin sergileme modellerine karşı çıkışını Douglas Crimp “On the Museum’s Ruins” adlı makalesinde, Michel Foucault’nun bilgi epistemolojisi ile açıklamıştır. Crimp’te göre, bilginin modern formlarından biri olarak müze, iktidarın modern formları ile yakından ilişkilidir. Foucault’nun iktidarın modern formlarını, öncekilerle –hükümlanlık- karşılaştırmalı olarak incelediği metinlerinde –tımahane, hastahane, hapishane çözümlemeleri- modern iktidarı çok merkezli olarak ele aldığı görölmektedir. Bu durum Foucault’nun bakış açısına göre, bütün toplumsal ilişkilere ve toplumsal mekanlara yansımaktadır. Douglas Crimp, Foucault’nun bilgi ve iktidar ilişkisi çözümlemesinden yararlanarak “*Modern sanat epistemolojisini, sanatın sadece kendi tarihine gönderdiği müzede tecrit edilmesinin bir fonksiyonu*”⁵¹ olarak açıklamıştır. Crimp, sanat için özerk ortam yaratma misyonu ile modern müzeyi tanımlarken modernist teori ve pratiğin radikal formlarının buna karşı olduğunu belirtmiştir. Bu nedenle avangard sanatın kurumlaşmaya ve müzelere karşı çıkışı Crimp’in vurguladığı üzere modern müzenin tecrit edici fonksiyonu ile ilişkilidir. Bu nedenle beyaz küp etkisindeki tecrit edici sergileme biçimi 1960’lı yıllarda birçok eleştirinin ve tepkisel sanat pratiğinin odağı olmuştur.

1.2.3 Sanat Nesnesinin Yerini Alan Sergileme Pratiği

“Çağdaş sanat bize sergi medyumu vasıtasıyla gelir”⁵²

Jean-Marc Poinot, Large Exhibitions – A Skeeth of a Typology

Sergilerin sanat yapıtları üzerindeki belirleyici rolünü vurgulayan sanat tarihçi Jean-Marc Poinot, bu bakımdan sergilerin sanat yapıtının bağımsızlık sınırlarını ihlal ederek zaman zaman kendine estetik bir statü talep ettiğini belirtmiştir. Sergileri geniş bir bağlamda, sadece sanat yapıtının sahnelendiği bir alan

⁵¹ Douglas Crimp, On the Museum’s Ruins, **The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture**, Der. Hal Foster, Bay Press, Seattle, 1983, 45s.

⁵² Jean-Marc Poinot, “Large Exhibitions – A skeeth of a typology”, **Thinking About Exhibitions**, Der. Reesa, Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, Routledge, New York, 1996, s.39.

olarak değil, tematik bağlamlarıyla ve biçimsel pratikleriyle kurduğu söylemsel bir yapı olarak değerlendirirsek, Poinot'un eleştirel yaklaşımını kavrayabiliriz. Poinot aslında; çağdaş sanatın içinde artık serginin bizzat kendisinin sanatsal bir mecra olduğunu belirtmektedir. Onun, "Large Exhibitions" (Büyük Sergiler) makalesi esas itibariyle, 1950'lerden bu yana sanatsal ifadenin dönüşümü üzerinden sergileme pratiklerinin nasıl önem kazandığını ele almaktadır. Özellikle 1960'ların sonuna doğru kurumsal eleştirinin ve müzelerin sergileme pratiklerinin eleştirisi doğrultusunda sanatçıların ortaya koyduğu işler, Poinot'ya göre sunumun ideolojisini şeffaflıktan opaklığa kaydırmıştır.⁵³ O dönemde müzenin kalıcı ve anıtsal karakterini eleştiren işler, estetik projeleri silmeye yönelik tavırlar, daha sonra fazla estetize, tasarımsal ve bu açıdan baskın ve belirleyici yapıların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Günümüzde sergiler, sadece sanat yapıtının sergilendiği bir sahne değildir. Artık söylemsel bir yapı olarak sergi, sanat yapıtları ile birlikte birçok kuramsal tartışmanın yapıldığı bir platforma dönüşmüştür. Serginin söylemsel alanının genişlemesi, zaman zaman, serginin sanat yapıtının üstünde bir konuma yerleşmesi durumunu ortaya çıkarmıştır. Böyle bir yaklaşımda, sanat yapıtı, Poinot'un eleştirisinde de yer aldığı gibi, serginin tamamlayıcı bir unsuruna indirgenmiş hale gelmiştir. Bu hegemonik ilişkiyi değerlendirirken, sanat yapıtının ve sanatsal mecra konusunun son elli yıldır "genişletilen alan" tanımı içinde aldığı yolu göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Sanat disiplinlerinin modernist "özgüllük" ideallerinin, postmodern dönemdeki "melezlik"⁵⁴ stratejilerine dönmeye başlamasıyla birlikte sergileme pratikleri de bu melezlik stratejilerine uyum sağlamaya başlamıştır.

⁵³ A.g.y. s.40.

⁵⁴ Burada melezlik olarak kastedilen, disiplinlerarası çalışmalardır. Rosalind Krauss'un 1979 tarihli, ünlü makalesi "Sculpture in Expanded Field" (Genişleyen Alanda Heykel)'da, heykel disiplini özelliğinde bu melezleşme, disiplinlerarasılaşıma durumunu heykel-mimari ilişkisi üzerinden ele alınmıştır. 1970'lerin sanatında yaygınlaşan bu disiplinlerarası yaklaşım günümüzde yerleşik bir dil halini almıştır.

1.2.3.a Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Değişen Mekan Tipolojileri, Üretim ve Sergileme Pratiği

1960'lardaki kültürel değişimlerin sanat pratikleri üzerinde derin etkisi olmuştur. Modernist sanatın kendi kendini sorgulaması durumu, 1960'lardan sonra, sanatın, sosyal ve ekonomik bağlamlarını yeniden konumlandırma tartışmasına dönüşmüştür. Sanatçı, sanat izleyicisinden, sanat yapıtının sergilendiği mekandan, sanat yapıtının içinde yer aldığı ekonomiden rahatsız olmuştur. Elitist izleyici, beyaz-şık galeri mekanı, koleksiyoner, müzayede evi, müze gibi dinamiklerin sanatçı üzerindeki baskısına bir tepki olarak ardarda, önceki döneme ait değerlerin sınırlarını zorlayan, eleştirel sanat pratikleri ortaya çıkmıştır. Sanatın bu koşullara verdiği yanıt, içinde yer aldığı dönemde (1960-1970'ler) politik, eleştirel ve yıkıcı özellikler taşıırken, bundan kısa bir süre sonra 1990'lara geldiğimizde benzer tavırlar, sanat pratikleri açısından adeta kabul edilebilir olmuş ve yeni sosyal ve ekonomik bağlamlar kurmuştur.

Bu dönüşümün en belirleyici örnekleri, 1950'lerin sonuna doğru dönemin ruhuyla aynı yönde, tüketim kültüründen ayrılmayan Pop Sanat'ın ve Kavramsal Sanat'ın kimi özelliklerini taşıyan Neo-Dadacılar veya Yeni Gerçekçilerin yeni bir ifade arayışı içersinde ortaya çıkmıştır. Bu dönemde sanat yapıtı ve izleyicinin konumunu tartışan çalışmalar, sonraki dönemlerde ortaya çıkan sanat yapıtı ve sergileme pratiği ilişkisinin temelini oluşturmuşlardır. Örneğin, Paris'teki Iris Clert Galeri'sinde 1958'de ve 1960'ta iki önemli enstalasyon yer almıştır. Yves Klein'ın "Void" (Boşluk) ve Arman'ın "Fullness" (Doluluk) enstalasyonları izleyicinin deneyimini ön plana çıkarmıştır.⁵⁵

Yeni Gerçekçiliğin Manifestosu'nu yazan Fransız sanat eleştirmeni Pierre Restany Yeni Gerçekçiliği, *"gerçeğin kavramsal ya da düşsel bir prizmadan geçirilmiş bir yansımaları değil, ta kendisinin algılanmasının o tutku dolu macerasını"*⁵⁶ öneren bir sanat iddiasıyla tanımlamıştır. Restany'nin tanımlaması

⁵⁵ Yves Klein 1958'de Paris'teki Iris Clert Galerisi'ni "Void" adı altında tümüyle boş olarak sergilemiş, Arman'da 1960'da aynı galeriyi tümüyle buluntu nesnelerle doldurarak bir sergi yapmıştır. Bu iki yapıt izleyicinin konumu, sanatsal ifadenin ne olduğu, galeri mekanı ile yapıt arasındaki ilişki gibi birçok konuda soruya ve tartışmaya kaynaklık etmektedir.

⁵⁶ Ahu Antmen, **20.yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009, s.177.

“deneyimlemenin” önemini vurgular ve bu açıdan izleyicinin deneyimi ve izleyicinin konumu gibi soruların oluşmasına kaynaklık etmektedir diyebiliriz. Gerek Klein’ın boş galerisi, gerek Arman’ın aşırı dolu galerisi, izleyiciyi sanat nesnesinden uzaklaştırarak salt estetik deneyime yönlendiren çalışmalardır. Ayrıca bu iki çalışmada da, sergi pratiği ile sanatsal üretim bütünleşmiştir.



Resim 4: Soldan sağa: Yves Klein, “Void” (Boşluk), 1958 – Arman, "Fullness" (Doluluk), 1960.

Brian O' Doherty “Beyaz Küpün İçinde – Galeri Mekanının İdeolojisi” kitabında sanat yapıtının sergilendiği mekanın onun anlam ve değeri açısından ne ifade ettiğini sorgulamaktadır. 1976 yılında Artforum dergisinde ardarda yayımlanan üç makalede tartıştığı galeri mekanının yapıt üzerine etkisi, yakın dönemdeki sergileme pratiklerini anlamamız ve değerlendirmemiz açısından önemli bir referans noktasıdır. 1960’lardan sonra sanat alanında oluşan gelişmeler; sanat nesnesi ve onun sergileneceği mekanlar konusunda ki farklılıkları gündeme getirmiştir.⁵⁷ Bunlarla eş zamanlı olarak enstalasyon da bir sanatsal medyum olarak ortaya çıkmıştır. Böylece, müze ve galeriler dışındaki, sanat kurumu karakteri taşımayan farklı mekanlar, sergi düzenlemek seçilmeye başlanmıştır. Bu tip mekanların kendi taşıdığı bilgiler, sergi içeriğiyle bütünleşir şekilde öne çıkartılmıştır. Geleneksel sanat nesnesinin

⁵⁷ Bkz. Brian O’Doherty, **Beyaz Küpün İçinde-Galeri Mekanının İdeolojisi**, çev. Ahu Antmen, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010.

anlamının, mekandan bağımsızlığına karşıt gibi bir durum oluşmuştur. Yani sanat nesnesi ve mekan arasında özel, kendine has bir ilişki kurulmak istenmiştir. Bu ilişki, mekanın taşıdığı bilgiler açısından; fiziksel, işlevsel ve anlamsal olarak kendini göstermiştir. Ancak günümüze yaklaştıkça ve nihayet günümüzde enstalasyon açısından sözü edilen ilişkinin farklılaştığı söylenebilir.

Hayatın ve sanatın kendi içindeki gelişime dair olarak bir zamanlar enstalasyonda odak noktası olan, mekanla kurulan özel ilişki, yerini daha başka ilişkilere bırakmıştır. Günümüz sanatı için, çoğulcu bir ortamın varlığından, anlamların çokluğundan, açıklucluluktan, izleyicinin katılımcılığından ve bununla birlikte sanatçı ile iletişiminden, üretim sürecinde sanatçı ve izleyici etkileşiminden söz etmek mümkündür. Böylece, kimi zaman bazen üretme ve izleme mekanlarının birleştiği söylenebilir. Başka bir yandan izleyici, sanatçıdan bağımsız olarak, kendi bakış açısı ve o ‘an’a ait deneyimlemeyle yorum yaptığı bir rolü üstlenmektedir. Tüm bunlarla beraber enstalasyonlarda, mekan, kendi taşıdığı bilgiler kadar, izleyicinin algılama ve değerlendirmelerine bağlı olarak, kavram olarak da gündeme gelebilmektedir. Mekan, etkileşim ve iletişim ortamını yaratarak, dinamik süreçlerde yeniden düşünülmektedir.

1.2.3.b Mekansal Algıda Radikal Bir Dönüşüm: Minimalist Sanat

Micheal Fried’in 1967 yılında yazdığı “Sanat ve Nesne” adlı makalesinde Minimalist yapıtları, modernist heykellerden ayırırken *“önceden, yapıtın içeriği ve anlamı kati olarak yapıtın kendi ile sınırlıyken, bu tür yapıtlarda izleyicinin deneyimlediği, nesnenin belli bir durum içindeki varlığıdır, ki bu, o durumun gereği olarak, izleyiciyi de kapsar”*⁵⁸ diye belirtmiştir. Burada karşılaştırılan Modernist heykelin izleyiciye yaşattığı aşkın estetik deneyim ile Minimalist yapıtların izleyicinin dikkatini şimdi ve buradalık haline çekmesidir. 1960’lardan sonra sanatsal pratiklerdeki dönüşümün önemli belirleyicilerinden biri Minimalist sanattır. İzleyicinin yapıtın dışında mekanı fark etmesini sağlayan Minimalizm izleyicinin

⁵⁸ Micheal Fried, “Art and Objecthood”, **Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas**, Der. Charles Harrison, Paul Wood, Oxford&Cambridge:Blackwell Publishers, 1994, s.825

mekan içinde kendi varlığının bilincine varmasına olanak tanıma iddiasındadır. Minimalizm, mekana yönelik algısal bir dönüşüm yaratmıştır.

Minimalizm'in mekana yönelik yarattığı dönüşümün, özellikle mimari etkileri olmuştur. Bu mimari etkiler de, bir süre sonra görsel sanatların ifade alanlarına yansımıştır. Hal Foster "Sanat ve Mimarlık Kompleksi" kitabında Minimalizmi önemli bir referans noktası olarak göstererek bu karşılıklı etkileşimi anlatmıştır.⁵⁹ Bu etkileşimde sergileme pratikleri açısından en belirleyici olan sergi mekanlarının dönüşümüdür.



Resim 5: Walter de Maria, **The Broken Kilometer (Bozuk Kilometre)**, 1979,

Dia Art Foundation, fotoğraf: Jon Abbott.

Eski sanayi binası, mimar Richard Gluckman tarafından yenilenmiştir. Minimalist, büyük enstalasyonları sergilemek için, binanın taşıyıcı kolonları korunarak, bütün alanları açık bırakılmıştır.

Foster, *Minimalizm'in çıkışının ve sergi formatlarının kısmen genişlemesinin, geleneksel Salon ve modernist beyaz küp modellerinin ötesine geçen sergi anlayışının gelişmesine* yol açtığını belirtmiştir.⁶⁰ Bunun için yazar, Dia Sanat Vakfı üzerine odaklanarak, New York Soho'daki endüstriyel binaların sergi mekanlarına

⁵⁹ Hal Foster, **Sanat Mimarlık Kompleksi- Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarım Birliği**, çev. Serpil Özaloğlu, İletişim Yayınları, 2013, İstanbul, s. 163-201.

⁶⁰ A.g.y, s.172.

dönüşümünü anlatmıştır. Benzer örnekler daha sonra İngiltere’de ve Kıta Avrupası’nda yaygınlaşmış ve 1990’lardan sonra da periferide oluşan yeni sanat merkezlerinde de kendini göstermiştir. Minimalizm ile birlikte yapıtların sergileme ve daha sonra arşivlenme alanları ile ilgili oluşan problematik kentlerin terkedilmiş endüstriyel binalarının yeniden düzenlenerek, bu yeni sanat biçimleri için galerilere ve müzelere dönüştürülmesine neden olmuştur. Bu ilişkinin emlak piyasaları ile de ilişkili olarak kentlerin ekonomik politikalarına da yansımaları olmuştur.⁶¹



Resim 6: Mario Merz, Robert Morris, Barry Flanagan ve Bruce Nauman’ın çalışmaları, **When Attitudes Become Form: Bern 1969**, küratör; Harald Szeemann, Photograph: Siegfried Kuhn

Neo-Dada, Minimalizm, Yeryüzü sanatı, Kavramsal Sanat gibi farklı estetik deneyimleri buluşturan en kapsamlı sergi 1969’da Bern Kunsthalle’deki "When Attitudes Become Form" (Tavırlar Biçim Haline Geldiğinde) sergisidir. Küratör Harald Szeemann başka sergilerde Minimalizm, Anti-Form, Kavramsal Sanat, Arte Povera, Yeryüzü Sanatı gibi kategorilere ayrılan çalışmaları bu sergide bir araya toplamıştır. Bu serginin başarısı onun kategorileri göz ardı ederek, düzenleme ve açıklama yapmayı reddetmesidir. Katalogda sanatçılar alfabetik sıraya göre yer

⁶¹ Benzer şekilde İstanbul Modern’in üzerinde yer aldığı Antrepo 3 binası ve Bienal sergilerinin ve büyük ölçekli diğer sergilerin düzenlendiği diğer Antrepo binaları çağdaş sanata ev sahipliği yapmaktadır. İstanbul’da Tophane ve Karaköy bölgesi bu anlayışla bir sanat alanına dönüştürülmektedir. İstanbul’daki emlak piyasası ve çağdaş sanat ilişkisine eleştirel bir bakış açısından Cenk Dereli’nin “Gayrimenkul ve Sanat Piyasalarının İç İç Geçmesi: Akaretler’de Örgütlenen Sanat ve Tasarım Caddesi” makalesine bakılabilir.

<http://www.e-skop.com/skopdergi/gayrimenkul-ve-sanat-piyasalarinin-ic-ice-gecmesi-akaretlerde-orgutlenen-sanat-ve-tasarim-caddesi/392>

almışlardır. Harald Szeemann daha sonra Happening ve Fluxus sergisini de yapmış, bu sergide kronolojik olarak doldurulmuş belgeler sergilenmiştir. Bu sergi kurgusunun bir uzantısı Documenta 5'te denenmek istenmiş fakat sergi gerçekleşmemiştir. Bundan kısa bir süre sonra, kategorileri gözardı etme stratejisi, etkinliklerde bir model haline gelmiştir.



Resim 7: küratör; Harald Szeemann, **When Attitudes Become Form: Bern 1969.**

Sanat pratiklerinin, nesne üretme anlayışının dışına çıkması, sergileme biçimlerini etkilemiştir. Benzer bir etkiyle, sergilerin içeriği mimariyi etkilemiş, sergileme alanı beyaz küp anlayışında, nesneyi çevreleyen nötr bir alan kavramının dışına çıkmıştır. Örneğin, Seth Siegelaub'un⁶² klasik bir sergi alanı yoktur. Siegelaub'un düzenlediği Happening ve Performans sanatı sergileri, nesne üretiminden ayrıldığı için sınırları belirlenmiş boş beyaz bir alana ihtiyaç duymaz. Siegelaub, galerisinde, izleyenler için koltukların, sandalyelerin olduğu sıradan odalarda gerçekleştirilen performanslar düzenlemiştir. Sergileme alanının modern, steril görüntüsünden ayrışan diğer bir yaklaşım, Harald Szeemann'ın klasik bir mekan olan Kunsthalle'yi kullanmasıdır. Hem Siegelaub hem de Szeemann, dönemin yeni sanat anlayışları için, içinde bölümler olmayan, kullanılmayan depoların en

⁶² Sanat simsarı, küratör ve araştırmacı olan Seth Siegelaub New York'taki "Seth Siegelaub Contemporary Art" adlı galerisinde 1964'ten 1968'e Happening, Kavramsal Sanat, Performans gibi farklı estetik deneyimleri sergilemiştir.

ideal sergileme alanı olduğunu belirtmişlerdir.⁶³ Çünkü bu alanlar, sahip oldukları bütün imkanları sunarken her türlü tahribata da açıktır.

Siegelaub'tan farklı olarak Szeeman, monografik değil, bütün kategorileri altüst eden birçok sanatçının katıldığı büyük sergiler kurmuştur. Bu sergilerde, geleneksel kategorileri de içermeyen, kendi düşünsel çerçevesi etrafında topladığı çalışmalar nedeniyle, sanat yapıtının yerine sergilemenin öne çıkmasını sağlamıştır. Bu nedenle sanatçıların işlerini kendi işinin yani serginin, bir parçası haline getirmekle eleştirilmiştir.⁶⁴ Szeeman'ın yaklaşımı, bu bakımdan sanatçıya karşı küratör tartışmalarının ve estetik bir deneyim olarak serginin kendisinin yapıta dönüşmesi fikrinin ilk örneklerinden sayılabilir. Szeemann'ın Documenta 5 için önerdiği "everday mythologies" (günlük mitolojiler) bölümü, din, medya, rekamcılık, finans, psikoloji gibi birçok farklı alana atıfta bulunan bir yapıya sahiptir. Szeemann, sosyal bilimlerin bütün görsel ve iletişimsel araçlarını estetik objelerle iç içe geçirmesi ve birçok söylemi birleştirmesi nedeniyle görsel sanatları, sosyologlar, psikanalistler, semiyologlar için bir araştırma alanı haline getirmesiyle eleştirilmiştir. Ayrıca sergiyi çağdaş uygarlığın bir müzesi haline getirip sosyal bilimlerin inceleme alanına teslim etmekle suçlanmıştır.⁶⁵ Szeemann'ın sergiyi bir bütün halinde okumaya yönelten yaklaşımı ile sanat yapıtının hiyerarşisini kırarak sergiyi sosyal bilimlerin inceleme alanlarına açan tavrı, özellikle 1990'lı ve 2000'li yıllarda özerklik kazanan küratöryel tavrın öncülü olarak görülebilir.

1.2.3.c Postmodern Sanatın İçerik Olarak Bağlam Anlayışı ve Sergi Mekanının Dönüşümü

Yetmişli yılların sanatı, bir yandan kendini sunduğu müze, galeri gibi mekanları ve sanat sistemini sorgularken, bir yandan da o sistemin bir parçası haline gelmiştir. Resimsel yanılsamayı mekansal yanılsamaya kaydıran çalışmalar, mekanın

⁶³ Jean-Marc Poinot, "Large Exhibitions – A skecth of a typology", **Thinking About Exhibitions**, Der. Reesa, Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, Routledge, New York, 1996, 40s.

⁶⁴ Daniel Buren, Documenta 5 sergisinde Szeeman'ı sanatçıların işini kendi işinin bir parçası haline getirmekle suçlamıştır.

⁶⁵ Jean-Marc Poinot, "Large Exhibitions – A skecth of a typology", **Thinking About Exhibitions**, Der. Reesa, Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, Routledge, New York, 1996, s.52.

bir yanılsama olarak şekillenmesine neden olmuşlardır. Beyaz küp etkisindeki galeri mekanının “nötr” olması durumunun aslında modernizmin ticari, estetik ve teknolojik başarısını vurgulamanın ideolojik bir yansıması olduğu düşüncesi, galeri mekanına müdahale eden çalışmaların ortaya çıkmasını sağlarken sergi mekanında yeniden düşünülmesi durumunu ortaya çıkarmıştır. Brian O’Doherty’e göre bu yeni durum şöyle özetlenebilir;

“Postmodernizmle birlikte galeri mekanı “nötr” bir mekan olmaktan çıkmıştır. Duvar, estetik ve ticari değerlerin geçişimsel bir biçimde yer değiştirdiği bir zar halini almıştır. Beyaz duvarlardaki bu moleküler ürperti algılanabilir olduğunda, bağlam iyice içerikleşir. Duvarlar özümser; sanat dışarı atar. Sanat, onu kapsayan bağlam olmadan ne kadar anlaşılabilir? Bu, galerinin mitleştirilmesi derecesini artırır. Beyaz duvar, sanat yapıtının olabildiğince arınmış içeriğinin ne kadarının yerini tutabilir? Geç modern ve postmodern sanatın içeriğini büyük ölçüde sağlayan unsur, bağlamdır. Yetmişli yılların hem güçlü hem zayıf tarafı işte budur ve o yılların sanatının ana meselesini oluşturur.”⁶⁶

Modernizm döneminde galeri mekanını bir sorun gibi algılamayan sanatçı artık onun dışına çıkmayı ya da onunla hesaplaşmayı talep etmektedir. Bu yaklaşımla, sanatın içeriği, sergilendiği bağlamla ilişkiye girmeye başlamıştır. Arman’ın ya da Yves Klein’ın Paris’teki Iris Clert Galeri’ye müdahale eden çalışmaları, izleyiciye sanattan çok galeriyi seyrettirmeye dönüşmüş müdahaleler olarak görülmektedir.⁶⁷ Galeri mekanının bu şekilde kavramsallaştırılması, 1980’lerden sonra, sergi mekanını ve serginin kendisini farklı biçimlerde kurgulayabilmenin önünü açmıştır. Özellikle 1980’li yıllarda başlayan ve 1990’lı yıllarda hızlanarak yayılan Batılı merkezin dışında kalan sanatın da sergilerde yer alması ile birlikte, mekana ve sergilemeye dair yeni arayışlar hızla devreye girmeye başlamıştır. Bu dönemde video sanatının ve enstalasyonun sanatsal medyum olarak sıklıkla kullanılması, bu değişimi tetikleyen diğer bir etmendir. Video sanatının ve enstalasyonun talep ettiği alan, modernizmin beyaz küp anlayışının dışında da rahatlıkla kurulabilmektedir. Fakat yine bu gerekçelerle, geleneksel sanat anlayışlarının beklentileri ile karşı karşıya gelmek ve diğer taraftan küresel kapsayıcı bir sanatsal otoriteyle uzlaşmak açısından yeni medyumlar ve teoriler kullanılarak, sanatsal anlam alanı bulanıklaştırılmış olması da mümkündür. Bunun yerine, içeriğin

⁶⁶ Bkz. Brian O’Doherty, **Beyaz Küpün İçinde-Galeri Mekanının İdeolojisi**, çev. Ahu Antmen, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, 100 s.

⁶⁷ Y.a.g.e. 117 s.

bağlama dönüştüğü, sergi mekanının ve sergilemenin öne çıktığı bir anlayış ortaya çıkmıştır.

Bu anlayışın bir yansıması olarak, 1990'lı yıllarda, uluslararası sanat ortamında iki önemli fenomen görülmektedir. Birincisi, bir küresel sergileme kültürünün ortaya çıkmasıdır. Bu yeni bir sergileme modelinin geliştirilmesine neden olmuştur. Uluslararasının erişebilirliğini yaygınlaştıran, daha önce temsil edilmeyeni sergilemenin yeni kanallarını kapsayan bir model arayışıdır. İkincisi, birincisinin sonucu olarak, yeni sergileme modelleriyle birlikte Balkan sanatı, Çin sanatı gibi daha önce temsili olmayan bölgelerin sanatının ön plana çıkmasıdır. Bu uluslararası bağlantılar, yeni ve karmaşık içeriklerin üretilmesine yol açmıştır. Hem eski deyimle merkezde, hem de periferide bu yeni ve çok katmanlı, zaman zaman da çelişkili içerikler sergilerin söylem alanını belirlemiştir. 1980'lerin sonunda, merkez-periferi tartışmaları, sergi içeriklerinin güncellenmesine kaynaklık etmiş, yeni tanım arayışlarını beraberinde getirmiştir. Postkolonyal tartışmalar 1990'larda hız kazanmış ve 2000'lere gelindiğinde küreselleşmenin etkileri içinde yeni bağlamlar kazanmaya başlamıştır. Bu küresel ivedilik ortamında, sanatçılar, küratörler, sanat eleştirmenleri çağdaş sanatı anlamlandırmak ve belki de ona sahip çıkmak adına bir takım stratejiler kurma ya da belirli bir çerçeveye çizme gereksinimini hissetmiş gibidirler.

Yeni küresel koşullar 1990'lardan sonra sergi pratiklerinde de bir yön değişikliği yaratmıştır. Sosyolojik, ekonomik, teknolojik yayılım ve bununla ilişkili olarak, sanattaki yayılımın küresel koşullara etkisi ya da yeni küresel koşulların sosyolojik, ekonomik, teknolojik ve sanatsal yayılıma etkisi karşılıklı olarak gelişmiş gibidir. Bu bakımdan, çağdaş sanat bienalleri ulusalcılıkla uluslararasılığın kesiştiği yer olarak gösterişli sahneler haline gelmiştir. Ama bunun, özellikle bienaller gibi büyük ölçekli tematik sergilerin özelinde, çağdaş sanatın küresel bir fenomen olarak ortaya çıkışının etkisini sanatsal anlam düzeyinde belirleyici kılıp kılmayacağı tartışmalı bir konudur. 1990'larda kültürel ve ulusal sınırların her ikisi de çoğalmış ve yavaş yavaş yok olmuştur. Gerçekten de bu döngüler içinde, sınırlar, çağdaş kozmopolit hayatın birer metaforu haline gelmiştir.

1.2.3 “Auteur” Olarak Küratör

Küratör kavramının dönüşümü, sanat yapıtlarının otonom birer inceleme nesnesi biçiminde ele tirilmesinden çıkıp, sergi mekanının eleştirel öncelik kazanması ile birlikte değerlendirilebilir. Minimalizm’in ortaya çıkardığı mekana yönelik algısal dönüşümün etkisi ve özellikle 1960’larda sanatsal üretimler, galeri mekanının ideolojisinin incelenmesine yol açmıştır. Bu durum, sanat yap tı ve sergilendiği mekan arasındaki ilişkiyi, sanatsal anlam yaratma kategorilerinden biri haline getirmiştir. Modernist beyaz küpün aslında nötr olmadığını, sanat yapıtını algılamada ve sanat yap tından anlam üretmede belirgin bir ideoloji olu turdu unu, Thomas McEvilley  u şekilde açıklamaktadır;

“Sergi mekanlarımızda  a rı tırılan bu sonsuzluk duygusu, ba yap tların sanatsal kalıcılı ının ve tükenmez güzelliğinin görüntüsüdür. Oysa aslında yüceltilen, belli sınırları ve koşulları olan özel bir duyarlılıktır. O belli duyarlılığın sonsuz bir biçimde onaylanmasının mekanı olarak beyaz k p, aynı anda o duyarlılığı taşıyan zümrenin ya da sınıfın taleplerinin de sonsuza dek onaylanmasını önerir. O zümrenin ya da topluluğun üyelerinin ritüel bir buluşma mekanı olarak yalnızca kendi bakış açısının gerçeğini desteklerken, onun kalıcılığını ve sonsuz meşruiyetini de onaylar. Böyle bakıldığında, bir tür sempatik b y  mekanı olarak beyaz k p, aslında belli g   ilişkilerinin yapısının kalıcılığını amaçlar”⁶⁸

Beyaz küpün eleştirisinde ortaya çıkan g   ilişkileri yapısı, aynı zamanda sergileme pratiğinin sanatsal anlam üretiminde ne kadar belirleyici olduğunu ortaya koymuştur. Bu durum, sergileme pratiğinin yapımcısı olan küratörün de sadece bir organizatör olmanın ötesine ge ebilece inin ipuçları vermektedir. Seth Siegelau, Harald Szeemann gibi sergi yapımcılarının, 1970’lerin değişen sanatını sergilerken oluşturduğu yeni uygulamalar, geleneksel müze k rat r n n uygulamalarının dışına çıkan yeni bir küratörlük konumunun habercisidir. Sanat yapıtında, sergileme mekanında ve sergileme pratiklerinde görülen dönüşümün bir yansıması olarak karşımıza çıkan bu yeni küratörlük yaklaşımı, içinde bulunduğu dönemin ekonomik ve politik dönüşümünden de bağımsız değildir. Sergileme pratiklerinin içinde yer aldıkları dönemin ekonomik ve politik yaklaşımlarını yansıtmaları, serginin kendisinin ideolojik bir araç olarak görülebileceğini işaret etmektedir. Paul O’Neill’a göre, sergiler *hangi biçimde olurlarsa olsunlar hiyerarşik yapılar olarak özel ve genel*

⁶⁸ Thomas McEvilley, **Beyaz K b n içinde-Galeri mekanının i deolojisi kitabı için  ns z**, Sel yayıncılık, İstanbul,2010, 11 s.

*iletişim biçimlerini ortaya çıkarmaları nedeniyle kendileri de ideolojiktirler.*⁶⁹ Sergilemenin estetik doğasına ilişkin ideolojik oluşu ve serginin kendisinin bir politik araç olarak kullanılabileceği fikri birlikte değerlendirildiğinde, küratöryel tarihi ve küratörün değişen konumu daha kolay algılanabilir. Bugün anladığımız anlamda, yani müzedeki geleneksel kratrden, özel bir tür tacir, sanat eleştirmeni ya da sergi aracılığıyla sanat üreticisine dönüşen küratörlük anlayışı, geçtiğimiz otuz yıllık süreçte oluşmuştur.

Müze duvarları içinde icra edilen küratörlük mesleği,⁷⁰ bir kültür mirasını korumak, analiz etmek ve sunmakla birlikte, müze koleksiyonuna ağdaş yapıtlar katmak anlamına gelirken, 1980’li yıllarda yapılmaya başlanan grup sergiler ve 1990’lı yıllarda yaygınlaşan uluslararası çok katılımlı sergilerle birlikte bu durum, yn değiştirmeye başlamıştır. Monolitik sergilerden, grup sergilerine doğru gerçekleşen bu değişim, sergilemeyi, bir sanatçının ya da sanatsal tavrın ortaya çıkarılmasından çok, bir fikrin ortaya çıkarılmasına doğru kaydırmıştır. Böylece, serginin tematik bağlamını ne çıkaran bir sergi kurgusu belirgin hale gelmiştir. Aynı zamanda sanatın nesnesizleşme ve fikre dönüşme eğilimi de bu yaklaşıma uygun bir gelişme göstermiştir. Sanatsal dönüşümler, sergileme pratiklerini biçimlendirirken, politik dönüşümlerde, bu tarihsel süreçte yerini almıştır. Sergilerin politik ve ekonomik bir araç olarak kullanılması durumu, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra iyice belirginleşmiştir.

Birleşik Devletler’de Soğuk Savaş döneminde, kültürel diplomasinin, psikolojik savaşın bir dalı olduğuna dair geliştirilen inanç, uluslararası sanat sergileri,

⁶⁹ Paul O’Neill, The Curatorial Turn: From Practice to Discourse, **The Biennial Reader**, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, 2010, 242 s.

⁷⁰ Müzelerin kamuya sanat eserlerini açması ile başlayan küratörlük, ilk önceleri, 18.yüzyılda British Museum rneğinde görüldüğü gibi kütüphanecilik ve arşıvcılık yaklaşımından ayrılmamıştır. Zaman içinde müzelerin artması ve ağdaş eserlerini de koleksiyonlarına katarak dönüşüme uğraması ile birlikte, kültür mirasını korumak, analiz etmek ve sunmanın ötesine geçip, koleksiyona yeni eserlerin seçilmesi görevi de küratörlüğün alanına girmiştir. Ama esas dönüşüm 1980’li yılların sonundan başlayarak, küratöre geleneksel olarak yüklenen işlevlerin yeniden tanımlanması ve dağıtılması yoluyla gerçekleşmiştir. Bu dönüşüm sanat yapıtının disiplinlerarası yaklaşımı ile ilişkili olduğu kadar, değişen sosyo-kültürel ve ekonomik dinamiklerle de yakından ilişkilidir. Müze küratörlüğün tarihsel gelişimi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Karsten Schubert, **Küratörün Yumurtası-Müze Kavramının Fransız İhtilalinden Günümüze Kadar Olan Evrimi**, ev. Rana Smith, İstanbül Sanat Müzesi Vakfı Yayınları, İstanbül, 2004.

devlet tarafından sistematik olarak finanse edilir hale getirmiştir.⁷¹ Kültür savaşları, 1973 yılında yaşanan petrol krizinden sonra, değişen ekonomi politikaları ile birlikte farklı bir yöne kaymıştır. Bu nedenle, Amerika Birleşik Devletleri'nde ve Avrupa'da, 1980'li yıllardan itibaren politikanın kamusal alandan özel alana kayma eğilimi, sanat alanına da yansımıştır. Soğuk Savaş'ın bitmesi ile birlikte sanat pratiklerinde önemli bir değişim daha başlamıştır. Yeni pazar arayışlarına giren ekonomik sisteme paralel olarak, sanat piyasası da ulusaşırı etkinliklere daha çok yer vermiştir. Sanat piyasasındaki giderek artan bu kozmopolit yaklaşım, 1990'lı yıllarda sayıları hızla artan, dünyanın farklı coğrafyalarına yayılan, bienallerin ortaya çıkışıyla eşzamanlıdır. Ali Artun'a göre, kültürün özelleştirilmesi süreciyle birlikte, sanat kurumlarının işletmeleştirilmeye başlamasının en belirgin görüldüğü ortam bienallerdir.⁷² Bu durumun bir yansıması olarak, bienalleri düzenleyen bağımsız küratör modeli, kültür endüstrisinin en güçlü karakterlerinden biri haline gelmiştir. Artun bienal küratörlerinin özelliklerini şu şekilde belirtmektedir;

“Elitizm sanatçının tekelinden küratörünkine devrolur. Bütün dünyada bir avuç sanat seçkininden oluşan bienal küratörleri, kültür endüstrisini yöneten ‘artokrasi’nin en güçlü, en otokrat kesimidir. (...) Küratörlerin sınırsız bir coğrafyayı kapsayan sanatçı seçimindeki egemenlikleri ve sanatçıların işlerini temalandırma konusundaki yetkileri hatırlanırsa, bienal yönetimleri diğer korporasyonlarla kıyaslandığında daha da merkezi, otoriter ve seçkindir.”⁷³

1990'lı yıllarda, uluslararası bienallerin sayılarının iyice artmasıyla birlikte, küratöre geleneksel olarak yüklenen işlevler de yeniden tanımlanmaya başlamıştır. Bu yeni konumuyla küratör, geleneksel müze küratörü anlayışının dışında, sergileme konusunda daha özerk bir konum kazanmış ve kendine has perspektifleri

⁷¹ Kültür politikalarının, siyasi ve ekonomik yapı içerisinde ne kadar önemli bir rol oynadığı, devlet politikaları ile yakın ilişkisini ortaya çıkaran en belirgin dönem Soğuk Savaş dönemidir. Soğuk Savaş döneminde, Soyut Dışavurumculuk anlayışının, Amerikan hükümetince kültür politikalarını yaymak amacıyla özellikle desteklendiğine ilişkin pek çok iddia ortaya sürülmüştür. Amerikan istihbarat örgütünün eski mensupları, bu ilişkiyi, özellikle Amerikan Soyut Dışavurumcularını desteklediklerini açıklamıştır. Sovyetler Birliği'nin karşında kültürel olarak bir zenginlik, güç gösterisi olarak Amerikan Soyut Dışavurumculuğu desteklenmiş, ön plana çıkarılmıştır. Stratejik bir biçimde Sosyalist Gerçekçiliğin karşısına getirilen soyut ve ekspresif anlayış, hükümetin liberal politikalarının, sanatçıya yarattığı özgürlük ortamında da bir yansıma alanı olarak kullanılması kurgulanmıştır.

Bu konuyla ilgili olarak bkz.

Serge Guilbaut, **New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı**, çev.Elif Gökteke, Sel Yayınları, İstanbul, 2009.

Frances Stonor, Modern art was CIA ‘weapon’, **The Independent**, 22/10/1995.

Ali Artun, **Sanat Müzeleri 1-Müze ve Modernlik**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, 286-287 s.

⁷² Ali Artun, **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi-Estetik Modernizmin Tasfiyesi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, 126 s.

⁷³ Y.a.g.e. 127-128 s.

yansıtılabilir olanağı bulmuştur. 1990'lı yıllardan önce küratöryel yaklaşıma dair çok az akademik inceleme ve değerlendirme vardır. Paul O'Neill'a göre, "tarihi bir söylem alanı olarak küratörlük, halen akademik bir araştırma alanı olmayı beklemektedir."⁷⁴ Bu konuya ilk dikkat çekenlerden biri olan Mary Anne Staniszewski, *Batı sanat tarihinin, sergi tasarımı ve sergi biçimlerine yeterince ilgi göstermediğini* belirtmiş ve bu nedenle *sergi tarihinin kültürel olarak en çok baskılandırılmış anlatılarımızdan biri olduğunu*⁷⁵ öne sürmüştür. Bu bakış açısı, sergileri, sanatın sunulmasının en imtiyazlı yolu haline getirmiştir.⁷⁶ Sergilerin, sanat yapıtları için belirleyici bir nitelik kazanması, sergi yapımcılarının yani küratörlerin yetki alanını genişletmiştir. Küratörün bu imtiyazlı konumu, 1990'lı yıllarda uluslararası çok katımlı sergilerin yaygınlaşmasıyla eşzamanlı olarak gelişmiştir.



Resim 8: Jeremy Millar, *The Institute of Cultural Anxiety: Works from the Collection of ICA* (Kültürel Endişe Enstitüsü: ICA Koleksiyonundan Çalışmalar), ICA, 1994.

Londra'daki çağdaş sanat kurumu ICA, 1994 yılında profesyonel olarak küratörlük yapmayan ama sanatla ilişkili insanlara yönelik bir küratörlük yarışması açmıştır. ICA'nın çağdaş sanat eserlerinden oluşan koleksiyon bir sergi kurmak üzere açılan bu yarışmayı resim eğitimine devam eden ve sanat yazıları yazan sanatçı Jeremy Millar kazanmıştır.

⁷⁴ Paul O'Neil, "The Curatorial Turn: From Practice to Discourse", *The Biennial Reader*, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, 2010, 255 s.

⁷⁵ Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, The MIT Press, New York, 1998, (önsöz kısmı) xxi s.

⁷⁶ Paul O'Neil, "The Curatorial Turn: From Practice to Discourse", *The Biennial Reader*, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, 2010, 255 s.

Küratörün yetki alanının genişlemesi ve Artun'un da belirttiği gibi bir tür otorite haline gelmesi küratörlük kavramının “auteur”⁷⁷ kavramı ile karşılaştırılmasına neden olmuştur. Özellikle Fransız film eleştirisinde çok fazla değinilen “auteur” kavramı, sinema açısından üç koşula bağlı olarak ele alınmıştır;

“Bunlardan birincisi, bir tematiğin, başka bir deyişle bir yapıtın içeriğine yüklenen ve çeşitli yapıtlarda görülen bir kişisel kaygı ünitesinin öne çıkarılmasıdır. İkincisi, verili bir yapıtın, daha doğrusu bir yapıttan bir sonrakine geçişin üslup açısından değerlendirilmesini içerir. Auteur statüsüne ulaşmanın üçüncü koşulu ise, (uzman eleştirmenler kitlesinden daha geniş halk kitlelerine) halkın yapıtı alımlamasında yatar; yapıt sadece bir figürü (resim), bir hikayeyi (sinema) ya da bir temayı (sergi) iletmesi amaçlanan bir mecranın ‘saydamlığı’ içinde değil, bir bütün ve özgül bir yargının nesnesi olarak ‘opaklığı’ içinde algılanabilir.”⁷⁸

“Auteur” kavramını konumlandırmak üzere birinci koşul olarak öne sürülen tematik yaklaşım, birçok sergide örneğini gördüğümüz üzere, küratör tarafından belirlenmektedir. Özellikle 1990’lardan sonra, bir sergi için, tematik yaklaşım ve eleştirel söylem oluşturma koşulu, küratöryel tavrın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. İkinci koşul olarak ortaya konan üslup açısından değerlendirme, sergileme pratiğinin içinde gözlemlenebilir. Bu yaklaşım her küratöre göre değişiklikler göstermekle birlikte, temelde iki ayrı yönde gelişmektedir. Serginin içinde yer aldığı mekanla, mimariyle ilişkisi ve yapıtların arasındaki ilişki, bazı küratöryel yaklaşımlarda metinsel araştırmalar ve “dilsel açıklamalar” yönünde ağırlık kazanırken, bazı küratöryel yaklaşımlarda malzeme, imge yani görsellik daha çok ağırlık kazanmıştır.⁷⁹ Auteur kavramının üçüncü koşulu olarak, serginin izleyici

⁷⁷ Auteur kavramı, Roland Barthes’ın “Yazarın Ölümü” (La Mort de l’Auteur) metninde (1968) ve daha sonra Michel Foucault’nun “Yazar nedir?” (Qu’est-ce qu’un auteur?) konferansında (1970) her ne kadar “metin yazarı” üzerinden kuramsallaştırılmış olsa da *auteur* (Fransızca) ya da *author* (İngilizce) kelimeleri köken olarak Latince auctor yani “nesneyi tamamlayan ve ona etkileyici formunu veren kimse” yani müellif anlamına gelir. Bkz. Der. William Smith, **Dictionary of Greek and Roman Antiquities**, Little, Brown and Company, Boston, 1870, s.172.

⁷⁸ Burada Nathalie Heinich ve Michael Pollak’ın bahsettiği koşullar, Ph. Junod’nun resmin estetik alımlanışının tarihi hakkında “Transparence et Opacité. Essai sur les fondements théoriques de l’art moderne” adlı kitabındaki şemadan alınarak yazarlar tarafından “auteur” kavramını konumlandırmak için kullanılmıştır.

Nathalie Heinich – Michael Pollak, Müze Küratöründen Sergi “auteur”üne Özgün Bir Konum İcat Etmek, çev. Tuncay Birkan, **Sanat Dünyamız**, Sayı:81, Güz 2001, 115 s.

⁷⁹ Sergileme pratiğini belirleyen bu iki ayrı tutum Türkiye özelinde de tartışmalara neden olmuştur. Örneğin, Enis Batur’un “Küratörün Sınırında” adlı metninde önerdiği entelektüel birikimi ile fikir üreten küratör modeli, bir kültür araştırmacısıdır ve Batur bu nedenle sergi düzenlemenin “yalnızca küratörlere bırakılamayacak bir iş” olduğunu söylemektedir. Onun bu metni öne çıkaran tutumu ve daha akademik araştırmacı karakterine yaklaşan küratör tercihi, Samih Rıfat, Ahu Antmen ve Beral Madra’nın çeşitli metinlerinde tartışılmıştır. Bu metinlerde ortak nokta küratörün ne olduğuna

tarafından alınılması, yapıtların sanatsal değeri ya da simgesel ve metaforik değerlerinde karşılığını bulmaktadır. Sergi pratiği, yapıtların sanatsal ve görsel değerini ya da simgesel ve metaforik değerini öne çıkarabilir. Her iki durumda, serginin bütünlüğü içinde farklı etki alanları yaratmaktadır. Sergide yer alan parçalardan oluşan yeni bütünlük, ister tasarımsal öğelere, ister söylemsel öğelere dayansın serginin düzenleyicisine, bir tür “üretici” rolü kazandırmaktadır.

Sergi bütünlüğünde, maddeden (yani sergilenen çalışmalardan) fikir inşa etmeye yönelik bir çabadan söz edilmeye başlandığında, küratöryel etkinlik yaratıcılıkla ilişkilendirilmeye başlanır. Küratörlük kavramı, her ne kadar Fransız film eleştirisindeki auteur kavramının koşullarını yerine getirse de başlı başına bir yaratıcı figür olarak algılanması sorunludur. Auteur kavramı “modern bir figür” olarak Fransız şair Stéphane Mallarmé’den (1842-1898) bu yana, edebiyat alanında tartışılan bir olgudur.⁸⁰ Yazarın yokoluşu, metnin kendi başınlığı üzerinden geliştirilen bu tartışmalar, kuramsal olarak ilk defa Fransız göstergebilimci, sanat eleştirmeni Roland Barthes tarafından ele alınmıştır. Barthes’ın 1968 tarihli, “La Mort de l’Auteur” (Yazarın Ölümü) adlı metni, eleştirel bakışta, yazarın/müellifin ölümünü ilan etmiştir. Yazarın ölümüyle kast edilen, anlamı kuran ve anlamın tek hakimi olan figürün yok edilmesidir. Böylece Barthes, eserin tek ve bitmiş bir ürün olarak değil, yeni okumalara açık bir metin olarak görülebileceğini ileri sürmüştür. Ona göre, her eser kültürün sayısız merkezlerinden gelen parçalardan oluşmaktadır.

ilişkindir ve bu tartışmanın temel kaynağı yukarıda bahsedilen ikinci koşulun farklı uygulamalarının hangisinin küratörlük mesleğini tanımladığına ilişkindir. Türkiye’de 2000’li yılların başında küratörlük yeni, cazip ve kültürel alanda da otoriter bir konumu temsil etmektedir. Bu nedenle Türkiye özelinde daha çok küratörün ne olduğu tartışılırken, Ahu Antmen’in metninde vurguladığı gibi küratörün etkinlik alanı nerelere uzanır ve bu durum sanat ortamını nasıl etkiler soruları ihmal edilmiştir. Küratörün ne olduğu tartışmasından çok küratöryel etkinliğin, geleneksel müze küratörlüğünden, yaratıcı bir birey olan “auteur” kavramına yaklaşması sanat ortamında neleri değiştirir, böyle bir değişim neden ortaya çıkmaktadır gibi sorulara yönelmek, günümüz sanatını anlamak açısından daha verimli sonuçlar ortaya koyabilir.

Bu metinler; Enis Batur, Küratörün Sınırında, **Sanat Dünyamız**, Sayı:81, Güz 2001, 95-96 s.

Samih Rifat, Nedir, Neyin Nesidir Küratör? Ya da Senaryo Yazarı Yönetmenliğe Soyunmalı mı?,

Sanat Dünyamız, Sayı:81, Güz 2001, 97-100 s. (Metin ilk defa Cumhuriyet Gazetesinde 14-07-2001 tarihinde yayınlanmıştır.)

Ahu Antmen, Küratörün “Ne” Olduğunu Neden Tartışıyoruz?, **Sanat Dünyamız**, Sayı:81, Güz 2001, 101 – 105 s.

Beral Madra, Küratörlüğün Sınırı nedir?, **Radikal Gazetesi**, 27-07-2001.

<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=9187>

⁸⁰ Michel Foucault, Yazar nedir?, **Sonsuza Giden Dil**, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı yayınları, İstanbul, 2006, 232 s.

Bu bakımdan, bütün eserler sonsuz bir ağ ile birbirine bağlıdır ve hiçbirisi özgün değildir. Bu nedenle anlam da tekil değil çoğuldur. Yani müellife dair anlamlandırma sınırlamaları (yazarın kim olduğu, diğer eserleri, hayatı vb) ortadan kalktığında, metin okumaları anlam düzeyinde zenginleşir.⁸¹ Barthes'ın bu yaklaşımına benzer şekilde Fransız felsefeci Michel Foucault da 1970 yılında New York Buffalo Üniversitesi'nde verdiği bir konferansta "Yazar Nedir?" diye sormuştur. Daha sonra metin haline getirilen bu konuşmada, Beckett'in "*Kimin konuştuğunun ne önemi var, birisi kimin konuştuğunun ne önemi var dedi*" repliğine atıfta bulunarak, eserin üzerindeki yazar otoritesini sorgulamıştır.⁸² Foucault, yazarın, söylemsel biçimler yararına silinmesinden bahsederken, yazarın işlevinin ne olduğunu sorgulamıştır.⁸³ Barthes ve Foucault'nun eleştirileri, yapıtı, auteur kavramından bağımsızlaştırmaya yöneliktir. Eseri yaratan öznenin anonimleşmesi aslında kavramsal sanat pratiklerine ve Joseph Beuys'un uygulamalarına yakındır. Sanat ortamındaki bu özne kaybının karşısına konulan küratör kimliği, yapıt üzerinde yeni bir otoritenin oluştuğunun habercisidir. Eğer auteur kavramı, yapıtın üzerindeki otorite ile ilişkilendirilirse, küratör yeni sanatsal otorite olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yapıt ve üretici özne arasındaki bu dinamiği, Barthes ve Foucault'nun çözümlemeleri ile ele alırsak, auteur olarak küratör, yaratan öznenin anonimleşmesinin getirdiği boşluğu dolduran yeni bir figürdür. Bu durum Ali Artun'un kültür endüstrisinin en güçlü karakterlerinden biri haline gelen bienal küratörleri çözümlemesi ile benzeşmektedir. Fakat sinema ve yönetmen ilişkisini, sanat ve küratör ilişkisine uyarlayan yaklaşıma göre değerlendirdiğimizde, küratörün kimliği sadece bir otorite olarak değil yaratıcı bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Küratör Charles Esche,⁸⁴ sergi yapımcısının bu değişen konumunu şöyle açıklamaktadır;

"Bir yaratıcıdan ("auteur") çok uzlaştırıcı ya da kolaylaştırıcı olduğunu kastediyorum. Tabii ki kendi fikrimiz var, küratörlüğün başlı başına bir konum olduğunu inkar edemeyiz ama

⁸¹ Roland Barthes, **Image, Music, Text**, Fontana Press, London, 1977, 142-148 s.

⁸² Michel Foucault, Yazar nedir?, **Sonsuza Giden Dil**, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006, 225s.

⁸³ Y.a.g.e., 224-249s.

⁸⁴ İspanya Madrid'teki sanat fuarı ARCO'nun seçici kurul üyesi, 9. İstanbul Bienalinin eşküratörü ve Hollanda Eindhoven'daki Van Abbemuseum'un yöneticisi.

konumumuz daha çok size hitap eden, ilginç ve kriterlerinizi karşılayan sanatçılar ya da projeler seçmek, onları uzlaştırmak ve bir izleyici kitlesine ulaşması için aracı olmak.”⁸⁵

Esche, sergi yapımını yaratıcı bir eylem olarak düşünse de, küratör konumu başlı başına bir yaratıcı etkinlik olarak değerlendirmemektedir. Bununla birlikte, küratörün genişleyen yetki alanını da inkar etmemiştir. Küratörlüğün, sanat yapıtları üzerindeki hakimiyetini ve yaratıcı bir eylem olup olmadığını tartışan ilk metin, sanatçı Daniel Buren’in Documenta 5’i ve Harald Szeemann’ın uygulamalarını eleştirdiği, 1972 tarihli “Exhibition of An Exhibition” (Serginin Sergisi) yazısıdır. Bu metinde Buren, *“bir serginin öznesi gitgide daha fazla sanat sunumu olmaktan çıkıp serginin bir sanat eseri olarak sergilenmesine dönüşmektedir”*⁸⁶ diye belirtmiştir. Buren, eserlerin sergiyi var eden parçalardan ibaret olduğunu iddia ederek, Harald Szeemann’ın küratör olarak konumunu sorgulamıştır. Szeemann’ın sergisinde, sanat yapıtları ile yan yana sergilenen gündelik hayattan nesneler (İsviçre banknotları, akıl hastalarının resimleri vb.) Buren’in tepkisinin temel nedenlerinden biridir. Anlam düzeyinde bu nesnelerin sanat yapıtlarına eşdeğer kılınmasının, sergiyi Szeemann’ın bir enstalasyonu haline getirdiğini belirtmiştir.⁸⁷ Buren daha sonraki metinlerinde de, bu argümanını sürdürmüştür. Küratör Jens Hoffmann’ın, “Next Documenta Should Be Curated By An Artist” (Bir Sonraki Documenta Bir Sanatçı Tarafından Kürate Edilmelidir) projesine yazdığı 2004 tarihli metninde Buren, sanatçı ve küratör arasındaki konumu yine benzer yaklaşımlarla eleştirmiştir. Sergi organizatörleri olarak tanımladığı küratörlerin, auteur konumunda değerlendirilmelerinin sergiyi içinde yer alan çalışmalara yabancı bir sanatsal üretime dönüştürdüğünü ve böylece sanat eserlerini bir ayrıntıya indirgediğini iddia etmiştir. Buren’e göre;

“Sanat eserleri, söz konusu sanat hizmetinin, organizatör-yazarımızın sergisinin hususi detaylarıdır. Aynı zamanda – ki bu noktada sorun kendimizi içinde bulduğumuz krizi yaratacak kadar çok dile getirilmiştir – sergilenen “parçalar” ve diğer “detaylar” doğası gereği ve çoğu durumda tamamen içinde yer aldıkları ana çalışmaya yabancıdırlar ki bu söz konusu çalışma sergidir.”⁸⁸

⁸⁵ Beti Zerovic ve Charles Esche Söyleşi, Güncel Sanatta İmkanlar-Küratörlük Politikaları, çev. Tuğba Doğan, **Siyahi**, Sayı:3, Mart-Nisan 2005, 38 s.

⁸⁶ Daniel Buren, Exhibition of An Exhibition, **The Biennial Reader**, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, 2010, 211 s.

⁸⁷ Y.a.g.e. 211 s.

⁸⁸ Daniel Buren, Where the Artists?, **The Biennial Reader**, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, 2010, 218s.



Resim 9: Group Material, *Americana*, 1985, Whitney Biennial,

Whitney Museum of American Art, New York, fotoğraf: Geoffrey Clements.

Group Material sanatçı kolektifi bazen üç bazen de dört sanatçı olarak, çalışmalarını oluşturmuşlardır. Sanatçılar çalışmaları ortak adla, birlikte üretmiştir. Sergileme biçimlerine odaklanan sanatçı grubu, hazır imge ve nesnelerle, küçük bir sergiyi andıran enstalasyonlar yapmışlardır.

Diğer taraftan eleştirmen ve küratör Jonathan Watkins 1987 yılında Art Monthly dergisindeki “The Curator as Artist” (Sanatçı olarak Küratör) metninde, küratörlüğün sanatsal uygulamalara benzer, yaratıcı bir rolü üstlenmeye başladığını ve küratörlüğün bir sanat yapma biçimine aracılık ettiğini söylemiştir. Watkins argümanlarını Oscar Wilde’ın imgelerin eleştirmen tarafından yazı vasıtasıyla sanata dönüştürüldüğü fikri üzerine kurmuştur. Sanatın üretilmesi ve yorumlanması etkinliklerini bütünleştirmiştir.⁸⁹ Watkins, Marcel Duchamp’ın hazır nesne destekli sanat üretimlerine benzer şekilde, küratörün de *çevreyi, ışıklandırmayı, yapıt*

⁸⁹ Watkins burada, Oscar Wilde’ın “The Critic as Artist” (Sanatçı olarak Eleştirmen) metnine dayandırarak, Wilde’ın sanatçı olarak eleştirmeni, sanatın üretilmesi ile yorumlanması etkinliklerini bütünleştirmesiyle ortaya çıkar. Wilde, algısal ve kavramsal deneyimler arasındaki dinamik ilişkiyi savunur. Wilde’a göre eleştiri, yaratıcılık sürecinin damıtılmasıyla bir başka kişiliğe aktarılmasıdır. Ayrıca, eleştirmenin, tekniğin yarattığı zorunlulukların yükünden kurtulmuş olması, sanatçıyla kıyaslandığında ona çok daha geniş bir fikrîsel deneyim imkanı sağladığı için, Wilde eleştirmeni en büyük sanatçı olarak konumlandırır. Bkz. Oscar Wilde, **Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil-Estetik ve Etik Üzerine**, çev. Esin Soğancılar, Kaya Genç, Fatih Özgüven, Türker Armaner, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, 20-23 s.

*künyelerini ve yapıtların yan yana gelişlerini manipüle ederek sergiyi oluşturduğunu ve bunun hazır nesne kullanımına benzer bir yaklaşım olduğunu iddia etmiştir.*⁹⁰

Sanat nesnesi ile hazır nesne kullanımının bir arada olduğu çalışmaları örnekleyerek, sanat kuramcısı ve eleştirmen Boris Groys da sanatçı ve küratörün yaklaşımlarında benzerliği vurgulamıştır. Groys “Politics of Installation” adlı makalesinde, Duchamp örneğinden yola çıkarak, sanatçıların seçtikleri hazır nesnelerle, küratörlerin sanat nesneleri ile hayattan çekip çıkardıkları nesneleri yan yana sergilemelerini bir kez eşitlediğimizde, yaratma ve seçme arasında özdeşlik kurmuş olacağımızı söylerken, bu nedenle, sanatçının yerleştirmesi ile küratörün yerleştirmesi arasındaki ayrımın da geçersiz olacağını belirtmiştir.⁹¹ Benzer şekilde küratör Dorothee Richter da 1980’lerden beri, küratörün ve sanatçının birbirinin konumlarını yakından takip ettiklerini ve küratörün git gide daha fazla yaratıcı faaliyet imkanı bulduğunu ifade etmiştir. Küratörün bu genişleyen yaratıcı faaliyet alanı, Richter’e göre küratörün lehine gelişen bir güç değişimini ortaya çıkarmıştır.⁹²

2000’li yıllara gelindiğinde, sanatçı olarak küratör tartışmaları devam ederken,⁹³ küratörün görevinin, bir sergiyi inşa etmek, sanatçıyı ve yapıtı seçmek, malzemeyi ve mekanı kurgulamak dışında, eleştirel söylemler üretmek olduğu

⁹⁰ Jonathan Watkins, The Curator as Artist, Art Monthly, Sayı:111, 1987, 27s, Paul O’Neil, “The Curatorial Turn: From Practice to Discourse”, **The Biennial Reader**, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, 2010, s.255’deki alıntı.

⁹¹ Boris Groys, Politics of Installation, **e-flux journal**, Sayı:2, Ocak 2009.
http://worker01.e-flux.com/pdf/article_31.pdf

⁹² Dorothee Richter, “Curating Degree Zero: An International Curating Symposium”, Nuremburg, 1999, 11s., Paul O’Neil, “The Curatorial Turn: From Practice to Discourse”, **The Biennial Reader**, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, 2010, s.252’deki alıntı.

⁹³ Bkz. Eleştirmen Robert Storr da sanatçı ve küratör ilişkisini kurarken Jonathan Watkins gibi Roland Barthes’ın ve Michel Foucault’nun “auteur” yaklaşımlarından çok Oscar Wilde’nin 19.yüzyılda yazdığı, “The Critic as Artist” (Sanatçı olarak Eleştirmen) metnine atıfta bulunmuştur. Fakat Storr, tepkisel bir biçimde küratörleri sanatçı olarak görmediğini, kötü sanatçılar kadar kötü küratörlerin de yargılanacağını ve yargı gücünü tekrar eleştirmenlerin kazanacağını iddia etmiştir.

Robert Storr, Reading Circle, **Frieze**, Sayı:93, Eylül 2005.
http://www.frieze.com/issue/article/reading_circle/

Küratör Jens Hoffmann 2003 yılında, sanatçılara davet göndererek, “**Next Documenta Should Be Curated By An Artist**” (Bir Sonraki Documenta Bir Sanatçı Tarafından Kürate Edilmelidir) sorusuna, sanatçılardan gelen cevaplardan oluşan projesini kitaplaştırmıştır.
http://www.e-flux.com/projects/next_doc/

konusunda uzlaşmış gibidir.⁹⁴ Özellikle sanat dergilerinde eleştiri yazılarının azalması, sergi kataloglarında daha kuramsal yazılara yer verilmesi ile birlikte eleştirel söylem üretmek, küratöryel tavrın bir parçası haline gelmiştir.⁹⁵ Küratörlerin serginin uygulama alanı kadar söylem alanına da önem vermesi, hatta bazen söylem alanının daha öne çıkması, küratörün de daha çok görünürlük kazanmasında etkili olmuştur. Sergilerin adları, içinde yer alan yapıtlar kadar sergi küratörlerinin kimliklerinin de öne çıkması, sergilerin küratörlerin adıyla birlikte anılmasına neden olmuştur. Küratöryel yaklaşımların, eleştirel söylem üretmek açısından sanat eleştirmenine yaklaşan tavrı ile sübjektif imge okumalarına olanak tanıyan yeni sergileme biçimleri, küratörün konumu, yaratıcı olarak birey auteur kavramı ile özdeşleştirip özdeşleştirmedeği tartışmalıdır. Fakat auteur kavramının yapıt üstündeki iktidarına benzer bir iktidar alanına küratörün sahip olduğu söylenebilir.

⁹⁴ Pelin Tan, Charles Esche ve Vasıf Kortun Söyleşisi, **Arkitera**, Ocak 2006.
<http://v3.arkitera.com/interview.php?action=displayInterview&ID=25>

⁹⁵ Paul O’Neil, “The Curatorial Turn: From Practice to Discourse”, **The Biennial Reader**, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, 2010, s.255’deki alıntı.251 s.

2. BÖLÜM

DOCUMENTA 12: MODERNİTE ANTİKİTEMİZ MİDİR?

Çağdaş sanatın eğilimlerinin hangi yönde olduğunu gösteren önemli etkinliklerden biri de Documenta sergileridir. Documenta sergileri her dönemde, sanatın eğilimlerinin işaretleyicisi olduğu kadar toplumsal değişimlerin de izlerini taşımıştır. Yirminci yüzyılın avangard yaklaşımlarını sergileme amacıyla oluşturulan ilk Documenta sergisinden günümüze bu etkinlik, içinde yer aldığı zaman diliminin çağdaş sanat anlayışlarına yer verirken, sergileme pratikleri açısından da yeni ve deneysel olana açık olmuştur. Etkinliğin beş yılda bir bağımsız bir küratör tarafından oluşturulması, küratöryel pratik açısından da farklı yaklaşımların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Modernitenin sosyo-kültürel etkilerini kavramsal çerçevesi olarak olarak belirleyen Documenta 12 sergisi, sanat yapıtı, sanatçı, izleyici ve sergileme alanı gibi konularda sergileme pratiklerindeki değişim ve dönüşümleri tartışmaya açmaktadır.

2.1. Documenta'nın Tarihçesi

“Modern sanat bugün artık insanlar arası ilişkileri zenginleştirmenin temeli haline gelmiştir. (...) Modern sanatın yaşama bakışı, onun ifade tarzları ve algılanışı belki romantik çağından bu yana düşünülen dünya kültürüne bir gerçeklik kazandırmıştır. (...) O insanlık kültürünün ilk model hali olarak kabul edilebilir.”⁹⁶
Werner Haffmann

Documenta sergilerinin kurucularından sanat tarihçi Werner Haffmann'ın bu cümleleri, Documenta sergilerinin modern sanatı kültürel bir başlangıç noktası olarak ele aldığının bir göstergesidir. Documenta her beş yılda bir Almanya'nın Kassel şehrinde yer alan, modern ve çağdaş sanatın örneklerini sunmayı amaç edinmiş bir etkinliktir. Her documentada sanat eserleri 100 gün boyunca sergilendiği için "100 günlük müze" olarak da adlandırılmaktadır.⁹⁷ Venedik Bienali (1895) ve Sao Paulo

⁹⁶ Werner Haffmann, 1945 sonrası resim üzerine, Documenta 2'nin sergi kataloğundan, Rahel Söz, Documenta'nın Tarihi, **Güney Dergisi**, Sayı:22, 2002.
<http://www.guneydergisi.com/sayilar/43/296-docusmenstanin-tasrishi.html>

⁹⁷ Bu tanım ilk kez 1964'te Arnold Bode tarafından dile getirilmiştir. Bkz. Necla Rüzgar, Bir Fikrin Başarı Öyküsü: Documenta, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 130, Eylül-Ekim 2012, 12s.

Bienali (1951) ile beraber Documenta, günümüzde periyodik olarak düzenlenen büyük ölçekli uluslararası sergilerin kökeninde yer alır.⁹⁸ Documenta sergileri hem sergilediği yapıtlarla hem de sergileme stratejileri ile gerçekleştiği dönemin en çağdaş sanat üretimlerini yansıtmaya çalışmıştır. Bu bakımdan Documenta sergileri günümüzde sayıları giderek artan “bienaller dünyasında” özel ve önemli bir yere sahiptir.

Documenta sergilerinin kökeni Almanya’nın İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemindeki politikaları ile yakından ilişkilidir. İkinci Dünya Savaşı’nda imalathaneleri yerle bir olana kadar, Almanya’nın silah endüstrisi merkezlerinden biri olan Kassel kentinin, 1955 yılında Documenta sergilerine ev sahipliği yapmaya başlaması savaş sonrası dönüşümü anlamak açısından önemlidir. İlk Documenta sergisi, sanatçı, akademisyen ve küratör Arnold Bode ve sanat tarihçisi Werner Haftmann tarafından, 1955 yılında, Kassel’de yer alan Federal Almanya Botanik Sergisi’nin (Bundesgartenschau) bir parçası olarak kurulmuştur. 1955’te, Kassel’de düzenlenecek olan “Federal Almanya Bahçe/Botanik Sergisi”nin genel planlanmasından sorumlu Hermann Mattern, bu “doğa sergisi”nin, bir çağdaş sanat sergisi ile tamamlanmasının doğru olacağı önerisini getirmiştir. Kassel Güzel Sanatlar Akademisi’nde Herrmann Mattern’la birlikte öğretim üyesi olan Arnold Bode, Werner Haffmann’la birlikte, Mattern’in bu önerisini hayata geçirmiştir. Nazizm’in yarattığı kültürel karanlıktan Almanya’yı kurtarmak, Alman sanatını diğer Batılı çağdaş sanat anlayışları seviyesine ulaştırmak hedefleriyle ilk sergide, yirminci yüzyılın ilk elli yılındaki Ekspresyonizm, Kübizm, Konstrüktivizm gibi akımlara odaklanılmıştır. Arnold Bode ilk Documenta’yı Kıta Avrupası’nın kamuya yönelik ilk müze binalarında biri olan Friedericianum’da (1769-79) düzenlemiştir.⁹⁹ Bu serginin adı, “documenta: Kunst des XX. Jahrhunderts Internationale Ausstellung” (documenta: Yirminci Yüzyıl Sanatının Uluslararası Sergisi) olarak konulmuştur.

⁹⁸ Ali Artuna göre; “Soğuk Savaş’ın söylemine eklenilen ‘uluslararası modernizm’in en etkili sahnelerinden biri, 1955 yılında Kassel’de kurulan Documenta’dır.”

Ali Artun, **Sanat Müzeleri I – Müze ve Modernlik**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, 288s.

⁹⁹ Bode’un sanat yönetmenliğini ilk dört serginin, savaş sonrası Batılı ülkelerde yeni kurulan müze ve galeriler için, beyaz, Batılı ve daha çok erkek egemen bir sanat anlayışının gelişmesinde öncü rol oynadığı konusunda değerlendirmeler vardır.

Bruce W. Ferguson, Reesa Greenberg, Sandy Nairne, “Mapping International Exhibitions”, **The Manifesta Decade**, Der. Barbara Vanderlinden, Elena Filipovic, The MIT Press, 2005, 51s.



Resim 10: Fridericianum, Kassel, documenta, 1955, Documenta Arşivi, fotoğraf: Günther Becker.

Serginin adı olan "documenta" uydurulmuş bir kelimedir. Bu ad özellikle 1955 yılında yapılmış olan ilk sergi ve diğer sergilerin Nazi dönemi sırasında Alman halkına açık olmayan çağdaş sanatın bir "dokümantasyonu" olmayı amaçlamasının bir göstergesidir. Her Documenta sergisi, kendine özgü bir görsel kimlik kullanmıştır. Bunların çoğunda Bauhaus'ta ortaya çıkan yalnızca küçük harf kullanma stili uygulanmıştır. Documenta sergileri vesilesiyle ortaya çıkarılan oldukça çok sayıda malzemenin bulunması nedeniyle Arnold Bode, Documenta 2'den sonra, 1961'de bir arşiv oluşturmaya karar vermiştir. Arşivin içerdiği koleksiyonda, Documenta etkinliklerinin dosyaları ve malzemeleri bulunmaktadır. Arnold Bode ve sanatçı Harry Kramer tarafından ayrıca oluşturulan video ve görsel arşiv, etkinliklerle birlikte sürekli genişlemektedir.¹⁰⁰

Arnold Bode ve Werner Haffmann sergiyi yeni Alman Cumhuriyeti'nin özgürlük, demokrasi ve modernizm anlayışlarının bir yansıması olarak görmüşler ve

¹⁰⁰ Documenta resmi web sitesi;
http://documentaarchiv.stadtkassel.de/miniwebs/documentaarchiv_e/07895/index.html

Nazi Almanyası'nın sanat politikalarından oluşan hafızayı hem Almanlar için hem de Almanya'nın uluslararası platformdaki görüntüsü için silmek istemişlerdir.¹⁰¹ İlk üç Documenta sergisi Bode'un ve Haffmann'ın sanatsal ve ideolojik yaklaşımları çerçevesinde gerçekleşmiş ve Empresyonizm'den Soyut Sanat'ta doğru giden bir anlayış içerisinde oluşturulmuştur.¹⁰² 1968 yılında düzenlenen dördüncü Documenta sergisi, Haffmann'ın istifa etmesi nedeniyle Bode ve Documenta sanat kurulu tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu sergi daha çok güncel sanat üretimlerine odaklanmıştır ve önceki sergilerin retrospektif bakışını taşımaz. Haffmann'ın "dünya dili olarak soyut" önermesi tarihsel bir model olarak geride bırakılmış, Pop Art, Minimalizm gibi dönemin sanatına ait örnekler yer almıştır.¹⁰³

Dördüncü Documenta'da başlayan değişim kendini esas olarak, 1972'de düzenlenen bir sonraki etkinlikte göstermiştir. Documenta 5'in sanat direktörü olan Harald Szeemann, dördüncü Documenta'da "izleyici okulu" nu kuran Bazon Brock'u da ekibine davet etmiştir. 1968'de, sanatın ne olduğu ve ne olması gerektiğinin, sürekli değişen forumlarla sorgulanıp tartışıldığı "izleyici okulu", 1972'deki Documenta 5 için, Barock tarafından yeniden oluşturulmuştur. Documenta 5 günümüzde de hala tartışılan sanatsal medyum, kültür, milliyet, cinsiyet, ırk ve sınıfsal konumlar gibi olguları ilk defa gündeme getirerek, bu tartışmaları çağdaş sanat ortamına açmıştır.¹⁰⁴ Fotoğraf ve video gibi yeni medyumları sergilemenin yanı sıra, politik propaganda, bilim kurgu ve müzenin kültürdeki yeri gibi çağdaş tartışmaları da sergiye taşımıştır. Yer verdiği performanslar, happeningler kadar protestolarla da kompleks ve tartışmalı hale gelen Documenta 5, sadece bir sergi

¹⁰¹ Kathryn Mae Floyd, **Between Change and Continuity: Documenta 1955-2005**, (Doktora Tezi, Danışman. Prof. Craig Adcock, The University of Iowa, Aralık 2006) 26s.

¹⁰² Bu konuda sanat tarihçi Haffmann'ın "Malerei im 20. Jahrhundert" (Yirminci Yüzyılda Resim) adlı kitabındaki sanat tarihi anlayışı çerçevesinde modern resmi Empresyonizm'den başlatan ve Soyut Sanat'a kadar getiren kronolojik çizginin, ilk üç Documenta sergisinde de aynı şekilde uygulandığı değerlendirilmiştir. İkinci Documenta Sergisi'nin içeriği adınında (II. documenta: Kunst nach 1945 / II.documenta : 1945 Sonrası Sanat) yansıttığı gibi 1945 sonrası sanattır. 1964 yılında yapılan üçüncü documenta sergisinde de ağırlıklı olarak, Amerikalı ve Avrupalı Soyut Dışavurumculara yer verilmiştir. Bkz. Kathryn Mae Floyd, **Between Change and Continuity: Documenta 1955-2005**, Doktora Tezi, Danışman. Prof. Craig Adcock, The University of Iowa, Aralık 2006, 27s.

¹⁰³ Documenta Archiv, Documenta Resmi Web Sitesi, <http://www.documenta12.de/d4.html?&L=1>

¹⁰⁴ Bruce W. Ferguson, Reesa Greenberg, Sandy Nairne, "Mapping International Exhibitions", **The Manifesta Decade**, Der. Barbara Vanderlinden, Elena Filipovic, The MIT Press, 2005, 53s.

olmanın ötesine geçmiş, daha geniş kapsamlı bir etkinlik haline gelmiştir.¹⁰⁵ Documenta 5'te sorunsallaştıran konular, kavramlar ve sergileme stratejileri günümüz sergilerinde hala tartışmaya açılan sanatsal söylemleri içermektedir.

1977 yılında düzenlenen Documenta 6'nın ise, müze sergi salonlarının dışına çıkma eğilimi de yenilikçi bir tutum olarak gündeme gelmiştir. Şehir merkezi ve şehrin içindeki Karlsaue parkına taşan etkinliğe, sanat yönetmeni Manfred Schneckenburger'in Doğu Alman sanatçıları sergiye davet etmesi birçok tartışma yaratmıştır.¹⁰⁶ Eindhoven şehir müzesinin küratörü olan Rudi Fuchs'un sanat yönetmenliğinde gerçekleştirilen 1982 tarihli Documenta 7, Schneckenburger'in anlayışının tam tersi bir yön izlemiştir. Fuchs müze mekanlarında sergileme anlayışına geri dönmüş, yapıtla izleyicinin sergi sırasında hiçbir ön bilgi olmadan karşılaşmasını önemseydiği gerekçesi ile sergiden önce katılacak sanatçılar hakkında basına bir bilgi vermemiştir.¹⁰⁷

1987 tarihli Documenta 8, ikinci defa sergiye sanat yönetmenliği yapan Manfred Schneckenburger'in düzenlemesinde gerçekleşmiştir. Güncel sanattaki gelişmeler ve bunun kapsamlı bir dokümentasyonu olarak gerçekleştirilen sergide özellikle desen ağırlıklı çalışmalara yer verilmiştir.¹⁰⁸ Documenta 5'den 1992 yılında düzenlenen Documenta 9'a kadar sanatın özerkliği, sanat, politika ve toplumsal olaylar arasındaki ilişkileri ele alan etkinlik, Jan Hoet'in sanat yönetmenliğinde daha çok romantik anlayışın sanat ve sanatçı fikirlerine geri dönüş yapmıştır. Genelde Documenta sergilerinde, bazı eserler açık havada, Fridericianum'un ve Karlsaue parkının önünde Friedrichplatz'ta sergilenir. Documenta 9'da sunulan sanat eserleri için Karlsaue'de geçici olarak cam ve oluklu metalden oluşan ve birbirleri ile bağlantılı beş treyler kurulmuştur. Klasik sergileme alanları olan Fridericianum ve Orangerie'ye ek olarak, documenta Halle inşa edilmiş, Die Neue Galerie, AOK

¹⁰⁵ Szemann'ın esas amacı 100 gün boyunca sürecek etkinlikler, aktiviteler ve etkileşimleri gerçekleştirmektir. Kathryn Mae Floyd, **Between Change and Continuity: Documenta 1955-2005**, (Doktora Tezi, Danışman. Prof. Craig Adcock, The University of Iowa, Aralık 2006) 30s.

¹⁰⁶ Documenta Archiv, Documenta Resmi Web Sitesi, <http://archiv.documenta12.de/d6.html?&L=1>

¹⁰⁷ Kathryn Mae Floyd, **Between Change and Continuity: Documenta 1955-2005**, (Doktora Tezi, Danışman. Prof. Craig Adcock, The University of Iowa, Aralık 2006) 31s.

¹⁰⁸ Documenta Archiv, Documenta Resmi Web Sitesi, <http://archiv.documenta12.de/d8.html?&L=1>

sağlık sigortası şirketinin merdivenleri, Karlsae Park, Ottoneum (Doğa Tarih Müzesi) da sergileme alanı olarak kullanılmıştır.¹⁰⁹ Belirgin bir tematik çerçevesi olmayan Documenta 9, sanatçıları ve sanat yapıtlarını ön plana çıkarmaya çalışmıştır.

İlk defa Almanca konuşmayan ve kadın bir küratör tarafından düzenlenen 1997 tarihli Documenta 10, Catherine David'in daha politik işleri ön plana çıkarmasıyla gerçekleştirilmiştir. Sanatın sadece soru soran yönüne vurgu yapan Documenta 9'un aksine Catherine David açıkça politik bir tavır üstlenmiş, "estetik olandan daha az politik" bir sergi yapmadığını belirtmiştir.¹¹⁰ Catherine David'in yaptığı Documenta 10'da yeni, radikal sergileme stratejileri uygulamaya sokulurken, "beyaz küp"ün fiziksel görüntüsü yeniden oluşturulmuştur. Sanat yapıtları genel olarak politik bir içerik taşırlarken, özellikle Fridericianum Müzesi'nde bu yapıtların sergilenme biçimi, geleneksel müze formatının ve Batılı avargard kanonun etkisi altındadır. Bu bakımdan "beyaz küp" ün bir hayli problematik rolü, Documenta 10 sergisinin temel gerilim noktası haline gelmiştir. David'e göre, "*uzamsal ve geçici ama bununla birlikte ideolojik limitler*" onun projesinin içeriğinde tam merkezdedir.¹¹¹

David kentsel sorunlara, küreselleşme sorunsalı üzerinden yaklaşan ve siyasi açıdan radikal söylemleri olan işlere öncelik vermiştir. Örneğin, 1970'lerin başındaki sanatçının eleştirel pozisyonunu tekrar gündeme getirmek amacıyla, 1972'de Documenta 5'te sergilenen Marcel Broodthaers'ın "Section Publicité, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles" çalışmasını tekrar sergilemiştir.¹¹² Küratörün bu yaklaşımı kimi çevrelerce geçmişe dönük ve nostaljik olarak nitelenerek eleştirilse de, David'in bu yaklaşımının, 1990'lı yıllarda sanat dünyasının apolitik karakterini, serginin kavramsal çerçevesi ve yan etkinlikleri ile açıkça eleştirmek amacı taşıdığı

¹⁰⁹ Documenta Archiv, Documenta Resmi Web Sitesi, <http://archiv.documenta12.de/d9.html?&L=1>

¹¹⁰ Elena Filipovic, "The Global White Cube", **The Manifesta Decade**, Der. Barbara Vanderlinden, Elena Filipovic, The MIT Press, 2005, 74s.

¹¹¹ Elena Filipovic, "The Global White Cube", **The Manifesta Decade**, Der. Barbara Vanderlinden, Elena Filipovic, The MIT Press, 2005, 73s.

¹¹² Documenta Archiv, Documenta Resmi Web Sitesi, <http://archiv.documenta12.de/d10.html?&L=1>

görülmektedir.¹¹³ Ayrıca, tiyatro gösterileri, şiir okumaları, edebiyat çözümlemeleri gibi çeşitli etkinliklerden oluşan “100 Gün 100 Konuk” programı oluşturularak, sanat üretimini sabit bir anın dışında sanatsal bir aktivite olarak kurgulamış, zamansal ve mekansal olarak yaymaya çalışmıştır. Bu etkinlikliğin kayıtlarının alınması, internet ve radyo üzerinden etkinlik programına aynı anda bağlanılabiliyor olması gibi nedenlerle, David sergileme açısından melez bir alan, entelektüel bir platform yaratmıştır. Böylelikle oluşturduğu politik içerikler ve kuramsal tartışmalar müze kurgusuna yerleşen sergi anlayışının bir parçası kılınmıştır.¹¹⁴

Documenta 10’da başlayan politik ve kuramsal tartışmaları sergiye dahil etme anlayışı, Documenta 11’de kapsamını genişletilerek devam etmiştir. ABD’de yaşayan Nijerya doğumlu Okwui Enwezor’un sanat yönetmenliğini yaptığı, 2002 yılında gerçekleştirilen etkinlik, 1989 tarihli, “Magiciens de La Terre” (Yeryüzünün Büyücüleri) sergisinden bu yana çağdaş sanatın en çok ele aldığı kavramlardan olan küreselleşme ve kimlik tartışmalarını merkezine taşımıştır.

Enwezor da Catherine David gibi neoliberalizmi açıkça eleştirmiştir. Julian Stallabrass’ a göre Documenta 11 şöyle yorumlanabilir:

“(…) periferi sanatının merkezi ele geçirdiğini gösteren bir başka açık işaret ve etkileyici bir dizi eleştirel iş içeriyordu; buna ek olarak, dünyanın çeşitli yerlerinde gerçekleştirilen tartışmalarla (Sergi öncesi düzenlenen dört Platform etkinliğini kast ediyor) ve demokrasi, hakikat ve uzlaşma, melezleşme ve Latin Amerika kenti üzerine diyaloglarla sürdürüldü. Ancak, bu tür çalışmalar geleneksel sanat dünyasının yapıları dahilinde kaldıkça, sözünü ettiğimiz eleştiriler, potansiyel güçlerini zayıflatan aleni çelişkiler içerir.”¹¹⁵

Stallabrass küresel bienal kurgusu içinde, neoliberal politikalara ve küreselleşmeye dair yapılan eleştirilerin zayıflayacağını savunmaktadır.¹¹⁶ Bu

¹¹³ Julian Stallabrass, **Sanat A.Ş.**, çev. Esin Soğancılar, İletişim yayınları, İstanbul, 2009, 167s.

¹¹⁴ Y.a.g.e. 74s.

¹¹⁵ Julian Stallabrass, **Sanat A.Ş.**, çev. Esin Soğancılar, İletişim yayınları, İstanbul, 2009, 167s.

¹¹⁶ Stallabrass’ın eleştirisine benzer şekilde, Sibel Yardımcı’da Documenta 11’i “en nihayetinde karşı çıktığı küresel sanat ağları içinde temsil edilmek zorunda kalmakla” eleştirmiştir. Ve “aslında sanatın, karşı çıktığı bir alemde sergilenmesinden doğan gerilimin, modernizmin doğuşundan bu yana hissedildiğini” söylemiştir.

Sibel Yardımcı, **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul’da Bienal**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, 156s.

yaklaşım la David gibi Enwezor da bir anlamda eleştiri retoriğinin engellerine takılmıştır. Stallabrass'ın da vurguladığı dünyanın çeşitli yerlerinde gerçekleştirilen tartışma platformları, birçok eleştiri almasına rağmen bu tarihten sonra düzenlenen uluslararası sergilerde model olmuştur.¹¹⁷

Documenta sergileri zaman içinde ilk başlangıç motivasyonundan ayrılarak, çağdaş sanattaki dönüşümleri gösteren, önemli bir sanat kurumu haline gelmiştir. Documenta neredeyse yetmiş yıla varan tarihi boyunca birçok sanatsal dönüşüme ev sahipliği yapmıştır. Documenta sergileri takip edilerek, Modernizm'in farklı sunumları, 60'lar ve 70'lerin radikal sanat anlayışları, 80'lerin çoğulcu, heterojen yaklaşımları, 90'ların ve 2000'lerin küresel ve disiplinlerarası sanat trendleri değerlendirilebilir. Bu sergiler 1955'ten bu yana, kendi dönemlerinin çağdaş sunumları için bir platform oluşturmuşlardır. Documenta sergilerinin her biri tematik içerik olarak birbirinden bağımsız olsa da, periyodik olarak tekrar eden bu sergilerde, ortak bir "Documenta kimliği"¹¹⁸ etkisinden ve bu kimliğin devamlılığından söz edilebilir. Documenta sergileri sanat dünyasında her zaman prestijli bir konuma sahiptir. Bode'un direktörlüğündeki ilk Documenta sergisinden itibaren çağdaş olan sanatın gösterilmesi yönünde bir çaba söz konusu olmuştur. İlk documenta sergisinde, Nazi rejimi döneminde dejenere sanat olarak görülen modernist avangard akımlar sergilenerek, bu sanat anlayışlarının, Alman halkına ve Alman genç sanatçılarına tanıtılması amacı güdülmüştür.

2000'li yıllara kadar documenta sergileri daha Avrupa merkezci bir çizgi izlerken, Documenta 9'dan itibaren daha küresel bir yaklaşım içine girmiştir. Bu yaklaşım Documenta 11'le iyice belirginleşmiştir. Documenta logosuyla, sergi

¹¹⁷ 4. Tate Trienali'nde yer alan sergi öncesi "Prolog" bölümleri, Enwezor'un "Platformlar"ına benzeyerek, kuramcılar, sanatçılar, yazarları bir araya getiren sergi öncesi, kavramsal çerçevenin tartışıldığı etkinliklerdir. Yine Enwezor'un sergi öncesinde, Almanya dışında dünyanın farklı kentlerinde düzenlediği "Platformlar" gibi, Documenta 13'ün sanat yönetmeni Carolyn Christov-Bakargiev, sergiyi dünyanın başka köşelerine taşımış, Kassel'deki sergiyle eş zamanlı olarak Kabil (Afganistan), İskenderiye / Kahire (Mısır) ve Banff'a (Kanada)'da çalışmaları sergilemiştir.

¹¹⁸ Documenta kimliğine tepki olarak Documenta 10'da Catherine David etkinliğin logosunu "dX" olarak kullanmıştır. Diğer bir ezber bozma denemesi de Carolyn Cristov-Bakargiev'den gelmiş o da etkinliğin logosunu, documenta 13 olarak kullanmıştır. Fakat bu yaklaşımlar bile "documenta kimliği" içersinde değerlendirilebilir. Çünkü Arnold Bode'un ilk düzenlediği documenta logosu da Bahaus tasarımına atıfla küçük "d" harfi kullanılarak oluşturulmuştur. Documenta bütün bu farklı tavırları kapsayacak şekilde sergi dışındaki her alanda sergiye dair tasarımları ile birlikte anılan bir etkinliktir.

afişleriyle, kataloglarıyla, hakkında çıkan haberlerle sadece bir süre için gerçekleşen ve biten bir etkinlik olmaktan çok bir marka haline gelmiştir. Sergilerin küratörleri de, sergilerde yer alan sanatçılar da Documenta'ya katıldıktan sonra sanat dünyasında ayrıcalıklı bir konuma sahip olmuşlardır. Documenta'ya katılacak olan sanatçılara projelerini tasarlamaları ve gerçekleştirmeleri için en az iki yıl zaman tanınmaktadır. Böylece ortaya çıkan eserler sıklıkla detaylı ve entelektüel olarak karmaşık olmaktadır. Ancak çoğu Documenta etkinliğinde, katılımcılar serginin açılışından önce kamuya açıklanmamaktadır. Her ne kadar küratörler sanatçı seçiminde sanat pazarının dışına çıktıklarını belirtse de katılımcılar arasında her zaman tanınmış sanatçılar yer almaktadır.¹¹⁹

Documenta etkinliklerinde, Kassel şehrindeki farklı mekanlarla sergi için özel yapılan mekanlar kullanılmaktadır. 1955 yılından beri sabit olan mekân Fridericianum müzesidir. 1992 yılında documenta 9 için documenta-Halle inşa edilmiştir ve günümüzde sergilerin bir kısmı bu binada yapılmaktadır. Documenta için kullanılan diğer mekânlar arasında Karlsaue parkı, Schloss Wilhelmshöhe, Neue Galerie, Ottoneum ve Kulturzentrum Schlachthof sayılabilir. Okwui Enwezor baştan benimsediği Documenta'nın aldığı Avrupa-merkezli yaklaşımı değiştirebilmek için, Documenta 11'den önce Viyana, Berlin, Yeni Delhi, St. Lucia ve Lagos'ta beş platform kurarak Documenta'yı yeni deneysel kültürlerin ortaya çıkabileceği sömürge sonrası sınırsız bir uzama taşıyarak, etkinliğe yeni bir boyut getirmeyi denemiştir. Documenta 12 de benzer bir küresellik anlayışıyla, sanat yönetimi Roger M. Buergel ve küratör Ruth Noack'ın yönetiminde dünyanın farklı yerlerinden sanat, kültür, politika konularını ele alan dergileri etkinliğe davet etmiştir. “Magazin Projesi” olarak adlandırılan bu etkinlik çerçevesinde, serginin kuramsal çerçevesi üzerine çeşitli metinler üretilmiş ve sergi süresince de, documenta- Halle'de bu dergilerin editörleri çeşitli konuşmalar yapmıştır. Bir sonraki etkinlik olan, 2012 yılında düzenlenen Carolyn Christov-Bakargiev küratörlüğünde düzenlenen Documenta 13'te benzer küresel anlayışı korumuş, bu sergi için önerilen eserlerin

¹¹⁹ Örnek olarak; Documenta 13'te, sanat eleştirmeni Jerry Saltz katılımcı sanatçıların üçte birinden fazlasının tanınmış Marian Goodman Gallery tarafından temsil edildiğini belirtmiştir. <http://www.vulture.com/2012/06/saltz-notes-on-documenta-13.html>

yaklaşık beşte biri Kabul, Afganistan ve Banff, Kanada gibi yerlerdeki sanat merkezlerinde halka açılmıştır.

Documenta sergileri tarihleri ve sergilerin sanat yönetmenleri:

Documenta	Sergi Tarihleri	Küratör
documenta	15 Temmuz - 18 Eylül 1955	Arnold Bode
documenta II	11 Temmuz - 11 Ekim 1959	Arnold Bode Werner Haftmann
documenta III	27 Haziran – 5 Ekim 1964	Arnold Bode Werner Haftmann
documenta IV	27 Haziran – 6 Ekim 1968	Arnold Bode
documenta V	30 Haziran - Ekim 1972	Harald Szeemann
documenta VI	24 Haziran – 2 Ekim 1977	Manfred Schneckenburger
documenta VII	19 Haziran - 28 Eylül 1982	Rudi Fuchs
documenta VIII	12 Haziran - 20 Eylül 1987	Manfred Schneckenburger
documenta IX	12 Haziran - 20 Eylül 1992	Jan Hoet
documenta X	21 Haziran - 28 Eylül 1997	Catherine David
documenta XI	8 Haziran – 15 Eylül 2002	Okwui Enwezor
documenta XII	16 Haziran - 23 Eylül 2007	Roger M. Buergel Ruth Noack
documenta XIII	9 Haziran – 16 Eylül 2012	Carolyn Christov-Bakargiev

Tablo 1: Documenta sergileri tarihleri ve sergilerin sanat yönetmenleri.

Documenta Sergileri Katalog Kapak Tasarımları:



Resim 11: Soldan sağa doğru: Documenta 1, Documenta II, Documenta III sergilerinin katalog kapakları



Resim 12: Soldan sağa doğru: Documenta IV, Documenta V, Documenta VI, Documenta VII sergilerinin katalog kapakları



Resim 13: Soldan sağa doğru: Documenta VIII, Documenta IX, Documenta X, Documenta XI sergilerinin katalog kapakları

2.2. Documenta 12

Documenta 12, 16 Haziran-23 Eylül 2007’de, Avusturyalı küratörler Roger M. Buergel ve eşi Ruth Noack yönetiminde gerçekleştirilmiştir. Serginin sanat yönetmeni olarak Roger M. Buergel, serginin tematik bağlamı konusunda daha fazla katkıda bulunurken, eşi Ruth Noack daha çok serginin düzenlenmesi ile ilişkili küratöryel misyonu üstlenmiştir. 150’den fazla sanatçıyı içeren, Kassel’de beş farklı mekana ve açık alanlarına yayılan sergide, 500 civarında sanat eseri sergilenmiştir. Eserler ondördüncü yüzyıldan günümüze uzanan geniş bir tarihsel ve coğrafi aralıktan seçilmiştir. Tarihsel bir kronolojik anlayıştan ya da coğrafi bir ilişkiden bağımsız, eserler birbirleriyle olan estetik ilişkileri gözönüne alınarak sergilenmiştir. Documenta sergilerinin sürekli mekanı olan Fridericianum Müzesi’nin yanı sıra, Documenta 9’da yapılan documenta-Halle, the Neue Galerie, Schloss Wilhelmshöhe, Schlachthof, Aue Pavillion sergi mekanı olarak kullanılmıştır.



Resim 14: Aue Pavillion, Documenta 12, Kassel, 2007

Londra’da 1851 yılında dünya fuarı için kurulan “Crystal Palace” (Kristal Saray) binasına atıfla, Documenta 12 için Paris’li mimarlık firması Lacaton & Vassal tarafından tasarlanan, küratörlerin “Crystal Palace” olarak adlandırdıkları Aue Pavillion sergi mekanı yapılmıştır. 1851 yılında Londra’da düzenlenen dünya fuarının mekanı olan Crystal Palace’ın plastikten ve asfalttan yapılma farklı bir uyarlamasının, sergi süresince kullanılmak üzere inşa edilmesi, hem Documenta sergilerinin dünya fuarları ile olan ilişkisi, hem de Buergel ve Noack’ın sergide, küreselleşme ve modernite ile kurduğu bağ açısından çarpıcıdır.

Aue Pavillion, labirent açık formuna sahip, 10,000 metrekare alana kurulmuş, plastik duvarlar, gümüş polyester perdeler ve sert asfalt yer yüzeyinden oluşmaktadır. Bazı eleştirmenlerce bu yapı, iyi bölümlenmemiş, kahverengi beton yer döşemesi ve siyah perdeleri ile bir depo görünümünde olmakla eleştirilmiştir. Bu

nedenle içinde yer alan çalışmalar için de iyi bir mekan olmadığı iddia edilmiştir. Buergel ve Noack bu eleştirilere karşı, sergileme mekanlarını modernist “beyaz küp” galeri anlayışını değiştirmek eğiliminde kurguladıklarını ifade etmişlerdir.¹²⁰



Resim 15: Aue-Pavillion’nun sergileme alanları, Kassel, 2007

Documenta 12’nin sanat yönetmeni Roger M. Buergel tarafından açıklanan tematik çerçevesi üç soruya dayanmaktadır. “Modernite bizim antikitemiz mi?”, “Çıplak hayat nedir?” ve “Ne Yapmalı?” soruları kapsamında küreselleşme çağdaş sanat ilişkisi, estetik eğitim ve kültür gibi konular tartışmaya açılmıştır. Documenta’nın resmi sitesinde yapılan açıklamaya göre bu soru cümlelerinden oluşan başlıkları oluşturan temel sorular şunlardır;

“İnsanlık bütün farklılıkların ötesinde ortak bir ufuk olduğunu kabul edebilir mi? Sanat bu bilgi için bir araç mıdır? Ne yapmalı, küreselleşme ile başa çıkabilmek için entelektüel ve ruhsal olarak neyi öğrenmemiz gerekir? Hayat için öncelikli olmayan herşey çıkarıldığında, hayatı ne oluşturur? Sanat, asıl olanın ne olduğunu anlamamızda bize yardım eder mi?”¹²¹

Serginin kavramsal çerçevesini oluşturan bu sorular, yerel ve uluslararası düzeyde yeni yaklaşımların gelişmesi için gerekli tartışma ortamını sağlamak amacıyla, Documenta 12 “Magazin Projesi” ve Documenta 12 “Danışma Kurulu”

¹²⁰ Holland Cotter, Asking Serious Questions in a Very Quite Voice, **The New York Times**, 22 Haziran 2007.

http://www.nytimes.com/2007/06/22/arts/design/22docu.html?pagewanted=all&_r=0

¹²¹ Documenta resmi web sitesi, <http://www.documenta12.de/geschichte010.html?&L=1>

olarak iki ayrı projenin içinde tartışmaya açılmıştır. Serginin önemli bir projesi olan “Documenta 12 Magazines” (Documenta 12 Dergileri), bünyesinde farklı dergileri barındıran, yeni bir dergi olarak kurgulanmıştır. Doksan civarında, dünyanın farklı yerlerinden, basılı dergi ve internet yayını, serginin üç ana sorusu etrafında diyaloga davet edilmiştir. Danışma Kurulu etkinliği kapsamında, Kassel’de yaşayan konularında uzman kırk kişi, Documenta 12’nin üç temel sorusunu, kendi özel bilgi alanları çerçevesinde ve Kassel’in geçmişteki ve günümüzdeki sorunlarını değerlendirerek, tartışmak ve önerilerde bulunmak üzere biraraya getirilmiştir. “Documenta 12 Advisory Board” olarak adlandırılan bu etkinlik kapsamında, Kassel’de yaşayan halkın sorunları, Documenta sergilerinin kentte etkisi çerçevesinde ele alınmıştır.

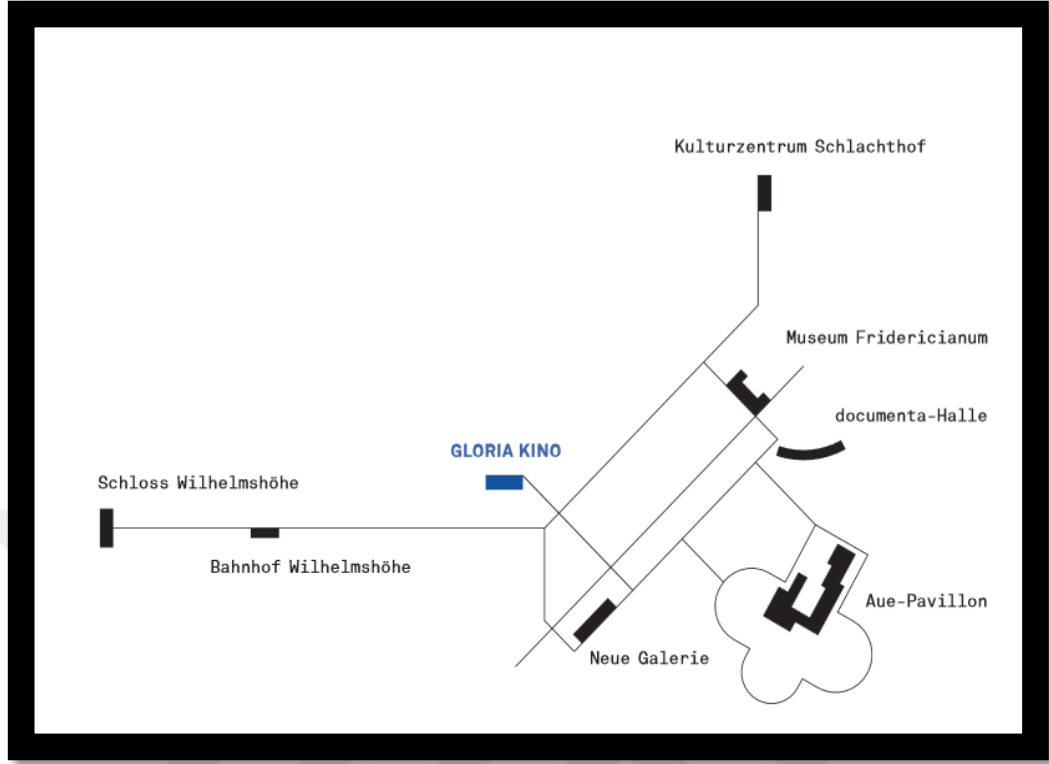
Sergide, 150 sanatçı ve 500’ün üzerinde çalışma sergilenmiştir. Sanatçılar sadece Batılı ve tanınan sanatçılar değildir. Dünyanın farklı yerlerinden sanatçılara yer verilmiş, genç ve fazla tanınmayan sanatçıların çalışmaları da sergide yer almıştır. Çalışmalar ondördüncü yüzyıldan günümüze geniş bir tarihsel aralıktan seçilmiştir.

► DOCUMENTA 12'YE KATILAN SANATÇILAR

Sonia Abian Rose	1966	Arjantin	Lee Lozano	1930	ABD
Ferran Adrià	1962	İspanya	Lu Hao	1969	Çin
Saâdane Afif	1970	Fransa	Churchill Madikida	1973	Güney Afrika
Ai Weiwei	1957	Çin	İñigo Manglano-Ovalle	1961	İspanya
Halil Altindere	1971	Türkiye	Kerry James Marshall	1955	ABD
Eleanor Antin	1935	ABD	Agnes Martin	1912	Kanada
Aoki Ryoko	1973	Japonya	John McCracken	1934	ABD
David Aradeon	1932	Nijerya	Nasreen Mohamedi	1937	Pakistan
Ibon Aranberri	1969	İspanya	Andrei Monastyrski	1949	Rusya
Monika Baer	1964	Almanya	Olga Neuwirth	1968	Avusturya
Maja Bajević	1967	Bosna Hersek	J D 'Okhai Ojeikere	1930	Nijerya
Yael Bartana	1970	İsrail	Anatoli Osmolovsky	1969	Rusya
Mária Bartusová	1936	Çek Cumhuriyeti	George Osodi	1974	Nijerya
Ricardo Basbaum	1961	Brezilya	Jorge Oteiza	1908	İspanya
Johanna Billing	1973	İsveç	Annie Pootoogook	1969	Kanada
Cosima von Bonin	1962	Kenya	Charlotte Posenenske	1930	Almanya
Trisha Brown	1936	ABD	Kirill Preobrazhenskiy	1970	Rusya
Graciela Carnevale	1942	Arjantin	Florian Pumhösl	1971	Avusturya
James Coleman	1941	İrlanda	Yvonne Rainer	1934	ABD
Alice Creischer	1960	ABD	CK Rajan	1960	Hindistan
Danica Dakić	1962	Bosna Hersek	Gerhard Richter	1932	Almanya
Juan Davila	1946	Şili	Alejandra Riera	1965	Arjantin
Dias & Riedweg			Gerwald Rockenschau	1952	Avusturya
(Mauricio Dias 1964, Brezilya - Walter Riedweg 1955, İsviçre)			Lotty Rosenfeld	1943	Şili
Gonzalo Díaz	1947	Şili	Martha Rosler	ABD	
Atul Dodiya	1959	Hindistan	Luis Sacilotto	1924	Brezilya
Ines Doujak	1959	Avusturya	Mira Schendel	1919	İsviçre
Lili Djourie	1941	Belçika	Dierk Schmidt	1965	Almanya
Lukas Duwenhögger	1956	Almanya	Kateřina Šedá	1977	Çek Cumhuriyeti
Harun Farocki	1944	Çek Cumhuriyeti	Allan Sekula	1951	ABD
León Ferrari	1920	Arjantin	Ahlam Shibli	1970	Filistin
Iole de Freitas	1945	Brezilya	Andreas Siekmann	1961	Almanya
Peter Friedl	1960	Avusturya	Nedko Solakov	1957	Bulgaristan
Poul Gernes	1925	Danimarka	Jo Spence	1934	İngiltere
Andrea Geyer	1971	Almanya	Grete Stern	1904	Almanya
Simryn Gill	1959	Singapur	Hito Steyerl	1966	Almanya
David Goldblatt	1930	Güney Afrika	Imogen Stidworthy	1963	İngiltere
Sheela Gowda	1957	Hindistan	Mladen Stilinović	1947	Yugoslavya
Ion Grigorescu	1945	Romanya	Jürgen Stollhans	1962	Almanya
Grupo de artistas de vanguardia	Arjantin		Shooshie Sulaiman	1973	Malezya
Dmitri Gutov	1960	Rusya	Oumou Sy	1952	Senegal
Romuald Hazoumé	1962	Benin	Alina Szapocznikow	1926	Polonya
Hu Xiaoyuan	1977	Çin	Tanaka Atsuko	1932	Japonya
Sanja Iveković	1949	Hırvatistan	David Thorne	1960	ABD
Luis Jacob	1970	Peru	Katya Sander	1970	Danimarka
Jorge Mario Jáuregui	1948	Arjantin	Ashley Hunt	1970	ABD
Amar Kanwar	1964	Hindistan	Sharon Hayes	1970	ABD
Mary Kelly	1941	ABD	Andrea Geyer	1971	Almanya
Béla Kolářová	1923	Çek Cumhuriyeti	Guy Tillim	1962	Güney Afrika
Abdoulaye Konaté	1953	Mali	Tseng Yu-Chin	1978	Tayvan
Bill Kouélany	1965	Kongo Cumhuriyeti	Lidwien van de Ven	1963	Hollanda
Jiří Kovanda	1953	Çek Cumhuriyeti	Simon Wachsmuth	1964	Almanya
Sakarin Krue-On	1965	Tayland	Xie Nanxing	1970	Çin
Zofia Kulik	1947	Polonya	Yan Lei	1965	Çin
Kwie Kulik	1945	Polonya	Zheng Guogu	1970	Çin
Louise Lawler	1947	ABD	Artur Żmijewski	1966	Polonya
Zoe Leonard	1961	ABD			
Lin Yilin	1964	Çin			

Tablo 2: Documenta 12'ye katılan sanatçıların listesi.

Documenta 12’de kullanılan sergileme ve etkinlik mekanları:



Resim 16: Documenta 12 ‘de kullanılan sergileme ve etkinlik mekanları;

Museum Fridericianum: Simon Louis du Ry tarafından 1779’da inşa edilen bu yapı, Avrupa’nın en eski kamusal müzelerindendir.

documenta-Halle: Jourdan&Müller mimarlık şirketi tarafından 1992 yılında Documenta 9 sergisi için inşa edilen, bina Documenta sergilerinin temel sergileme alanlarından biri haline gelmiştir.

Aue-Pavillon: Lacaton & Vassal mimarlık şirketi tarafından 2007 yılında Documenta 12 sergisi için özel olarak tasarlanmış ve inşa edilmiştir.

Neue Galerie: 1752’de yapımı tamamlanan bina François de Cuvillies tarafından VIII. Wilhelm için yapılmıştır. 1877’de müze olarak kullanılmaya başlanan bina Heinrich von Dehn-Rottfeler tarafından restore edilmiştir. II. Dünya Savaşı’nda çok zarar gören bina 1970 yılında tekrar müze olarak kamuya açılarak, 19. ve 20.yüzyıla ait sanat yapıtlarına ev sahipliği yapmaktadır. Documenta sergilerinde sergileme alanı olarak da kullanılmaktadır.

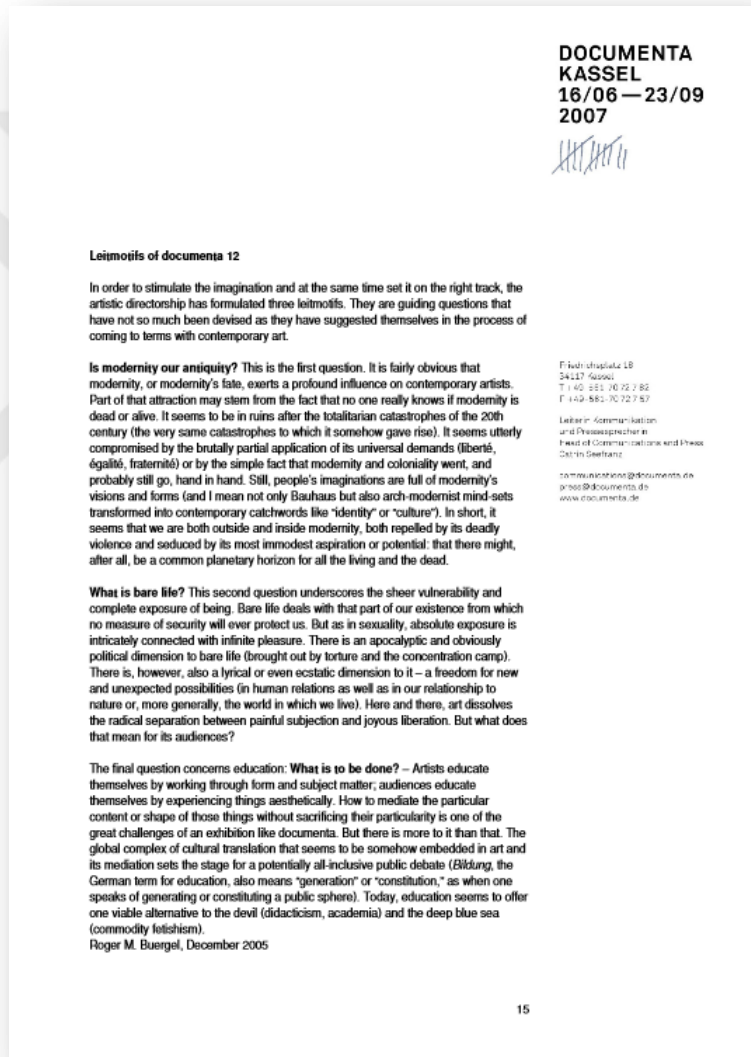
Schloss Wilhelmshöhe: Simon Louis du Ry tarafından 1798 yılında yapımı tamamlanarak, saray olarak inşa edilen bu yapı, bugün 19. yüzyıla ait yapıtların sergilendiği bir müze olarak kullanılmaktadır.

Banhof Wilhelmshöhe: 1849 yılında inşa edilen tren istasyonu birçok defa restore edilmiştir. Documenta 12 sergisinde kullanılan bu mekan, 1991 yılındaki restorasyonunda bugünkü halini almıştır.

Gloria Kino: 1955 yılında inşa edilen sinema salonu, Documenta 12 ve Documenta 13 etkinliklerindeki film gösterimlerine ev sahipliği yapmıştır.

2.2.1. Serginin Ana Motifleri: Modernite Antikitemiz midir? / Çıplak Hayat Nedir? / Ne Yapmalı?

Documenta 12 sergisi üç temadan oluşmaktadır. Buergel bu temaları özellikle soru cümlesi olarak kurgulamış olduklarının altını çizer çünkü sergiyi yapmak ona göre “*bir şeyleri ortaya çıkarmak*” anlamına gelmektedir. Bu üç motif Buergel’e göre; “*bir müzik partisiyonu gibi uyuşur, üst üste biner ya da parçalara ayrılıp dağılır*”.¹²²



Resim 17: Serginin ana motiflerinin yer aldığı basın bülteni sayfası.

¹²² Documenta resmi web sitesi, <http://www.documenta12.de/leitmotive.html?&L=1>

Modernite bizim antikitemiz mi?

Modernite veya modernitenin kaderi çağdaş sanatçılar üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Bu çekiciliğin önemli sebeplerinden biri de kimsenin gerçekten modernitenin ölü mü hayatta mı olduğunu bilmemesi. 20. Yüzyılın diktöryel katastrofilerinin ardındaki kalıntılarda görülmektedir. (Çok benzer katastrofiler bir şekilde yükselmekte)

Bu, evrensel taleplerin (özgürlük, eşitlik, kardeşlik) gibi kaba uygulamaları veya modernite ve sömürge düzeni hep yan yana gitmişlerdir ve hala da gitmekte olmaları nedeniyle tamamiyle tehlikede görünüyor.

İnsanların imgelemleri hala modernitenin görüntüleri ve biçimleri ile dolu (burada sadece Bauhaus'u kastetmiyorum önceki modernist algıları şimdinin “kimlik” veya “kültür” gibi bağlamlara oturtulmuştur). Kısacası öyle görülüyor ki biz hepimiz bir şekilde modernitenin dışında ve içindeyiz, hepimiz onun vahşetini geri püskürtüyoruz: Bütün bunlardan sonra, bütün canlı ve ölümler için ortak bir gezegen ufku olabilir.

Çıplak hayat nedir?

Bu soru tamamen çaresizliği ve varolmanın ifşasına vurgu yapıyor. Çıplak hayat varoluşumuzun bir parçası olan hangi ölçüde olursa olsun hiçbir güvenlik önleminin bizi koruyamayacağı gerçeği ile başa çıkmaya çalışır. Ama cinselliğin içinde ortay çıkış sonsuz haz ile bağlantılı. Kıyametle ilgili ve politik bir boyut var çıplak hayatın içinde (işkence ve toplama kamplarının ortaya çıkardığı) Bununla birlikte lirik hatta eksantrik bir boyutta var. Yeni ve beklenmedik olasılıklar için bir özgürlük (insan ilişkilerinde ve insanın doğa ile hatta genel olarak çevresi ile ilişkisinde). Burada ve orada, sanat acı dolu yansıtmayı da coşkulu özgürleşmeyi de birbirinden ayıran o keskin ayrımı yok ediyor. Ama bunun izleyiciler için anlamı ne?

Son soru eğitimle alakalı: **Ne Yapmalı?** Sanatçılar biçim ve içerik üzerinde çalışarak kendilerini eğitiyorlar. İzleyiciler şeyleri estetik olarak deneyimleyerek kendilerini eğitiyorlar. Kendi özgüllüklerini yitirmeden nasıl bu iki şeyin içeriği ya da şekli (documenta gibi bir serginin önemli zorluklarından biri olarak) uzlaştırılabilir?

Ama bundan daha fazlası da var. Kültürel aktarımın karmaşık küreselliği bir şekilde sanatta ortaya çıkıyor. Onun arabuluculuğu bir kamuoyu tartışması için platform oluşturuyor. (Bildung, Eğitim için Almanca bir terim, aynı zamanda nesil veya kurum anlamında geliyor. Kamuya ait bir atmosfer oluşturmak, kurmak ya da yaratmak anlamlarına geliyor) Bugün, eğitim, şeytana (Didaktizim, akademi) ve mavi derin denize (tüketim fetişizmi) canlı, uygulanabilir bir alternatif sunmak gibi görünüyor.

Roger M. Buergel, Aralık 2005

Tablo 3: Documenta 12'nin Aralık 2005'teki basın toplantısında yayınlanan basın bildirisinin Türkçe çevirisi, çeviren: Özgül Kılınçarslan.

2.2.2. Documenta 12'nin Yan Etkinlikleri

Documenta etkinliklerinin, yapısına uygun olarak, Documenta 12 sergisi de çok geniş bir sanatçı (150) ve yapıt seçkisiyle (500) Kassel'de altı mekana yayılan uluslararası büyük ölçekli bir sergidir. Serginin kendisi kadar sergiyle birlikte yürütülen yan etkinlikler de, Documenta karakterinin belirgin özelliklerini taşımaktadır. Bu kapsamda, Documenta 12 sergisi, Roger M. Buergel ve Ruth Noack'a göre bir vitrin temsili olmaktan öte, mekana yayılan, aynı zamanda geçici ve uzamsal olan bir üretim formatı olarak tasarlanmıştır.¹²³ Sergiyle birlikte "Documenta 12 Magazines" (Documenta 12 Magazinler), "Lunch Lectures" (Öğle Dersleri), "Second Life - Film Programme" (İkinci Hayat – Film Programı), "Documenta 12 Advisory Board" (Documenta 12 Danışma Kurulu), Documenta 12 eğitim programı içinde "Aushecken" (Fikir Üretme) adlı etkinlikler yer almıştır. İkinci Hayat- Film programı dışındaki etkinlikler için kullanılan ana mekan documenta – Halle'dir. Film programında yüz günlük sergi süresi boyunca, belgeselden, popüler sinema filmlerine geniş bir tür aralığından seçilmiş yüz tane film, 1955 yılında yapılmış bir sinema salonu olan Gloria Kino'da gösterilmiştir. Film seçkisini Avusturya Film Müzesi'nin direktörü, Alexander Horwath gerçekleştirmiştir. 1950'lerden günümüze birçok farklı filmin yer aldığı seçkide, tarihsel bir vurgulamadan çok, farklı hikayelerin bir araya geldiği, programın adında da belirtildiği gibi ikinci bir hayat olarak sinema vurgusu üzerinde durulmuştur.

Serginin diğer yan etkinlikleri olan, Magazin Projesi, Öğle Dersleri, Danışma Kurulu toplantıları ve eğitim programları etkinlikleri için yine documenta –Halle kullanılmıştır. Buergel ve Noack bu etkinlikleri serginin tamamlayıcısı olarak görmüş ve serginin kavramsal çerçevesindeki sorulara olası yanıtları araştırdıkları alanlar olarak etkinliğe dahil etmişlerdir. Özellikle Magazin Projesi ve Danışma Kurulu etkinlikleri kapsamında, yerel bilgi ile küresel bilgi arasındaki bağa dikkat çekilerek, sanat çevreleri ile izleyici arasındaki iletişimin artırılması hedeflenmiştir. 100 günlük sergi boyunca magazin projelerinde yer alan editörler ve yayıncılar,

¹²³ Documenta resmi web sitesi <http://www.documenta12.de/869.html?&L=1>

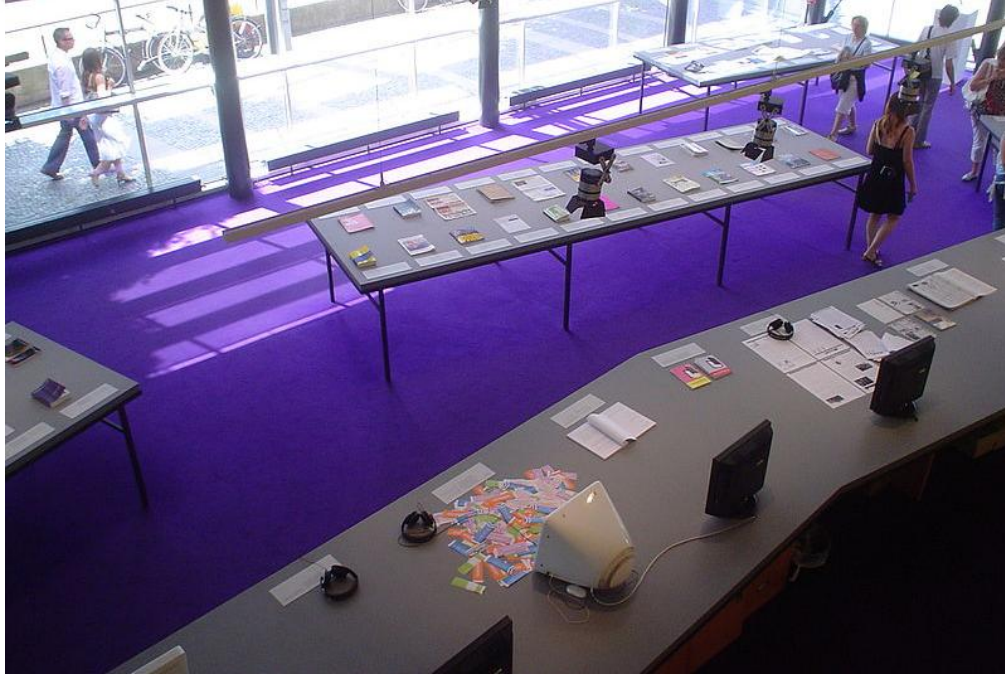
danışma kurulu ile birlikte izleyicilerinde katılabildiği çeşitli toplantılar düzenlemişlerdir. Halkla birlikte hareket ederek hem bu eğitim sürecini şekillendirmiş hem de Documenta'nın temalarını tartışmaya açmışlardır. Magazin Projesi'nin dünyanın dört bir yanındaki dergilere yaptığı davet sonucu birçok dergi, tematik çerçevede yer alan soru cümlelerini kendi yerel modernite anlayışlarında değerlendirmiştir. Üretilen metinlerin yer aldığı dergiler, sergi süresince documenta – Halle'de yer alan alanda paylaşımına açılmış ve Öğle Dersleri etkinliğiyle başka yerlerden gelen sanat yazarları ve izleyicilerle çeşitli diyalogların kurulması sağlanmıştır.

Documenta Danışma Kurulu, kırk kişiden oluşan, konularında uzman kişilerin (eğitimciler, şehir plancıları, dini ve kültürel toplulukların üyeleri, politik organizasyonların üyeleri, vb.), 2006'dan itibaren bir araya gelerek sergiye katkıda bulunduğu bir yapıdır. Kassel'de yaşayan insanlardan seçilen Danışma Kurulu üyeleri, serginin tematik bağlamının bir yansıması olarak, İkinci Dünya Savaşı'ndan olumsuz etkilenen kentin bu süreçten sonraki sorunlarını modernite, çıplak hayat ve eğitim olguları çerçevesinde tartışmışlar ve yaklaşımlarını serginin sanat kuruluşuyla paylaşmışlardır. Documenta 1955'ten bu yana Kassel kentini değiştiren ve dönüştüren bir etkinlik olmuştur. Bu bağlamda Documenta ile birlikte Kassel'i yeniden düşünmek, incelemek adına ve sergi ile kentin ilişkisini arttırmak amacıyla oluşturulmuş Danışma Kurulu özellikle sergiye paralel olarak gerçekleştirilen eğitim etkinlikleri ile bu paylaşımlara yeni boyutlar katmıştır. documenta-Halle sergi mekanı, halkın kolaylıkla ulaşabildiği eğitim çalışmalarının, belgelemenin ve sunumların yapıldığı aktif bir alana dönüştürülmüştür.

2.2.3.a. Magazin Projesi

Documenta 12 “Magazin Projesi” etkinlik için merkezi rolde olması düşünülen bir proje olarak başlamıştır. Documenta 11'de sergi öncesinde dünyanın farklı yerlerinde oluşturulan “Platformlar” kuramsal tartışmalara ve serginin kavramsal çerçevesine katkıda bulunmuştur. Benzer şekilde, sergiden iki yıl önce dünyanın dört bir tarafındaki sanat, kültür ve politika dergilerine yapılan çağrı ile, kuramsal tartışmalara bir platform oluşturulması amaçlanmıştır. Bu bakımdan Documenta 11'in “Platformları” ile Documenta 12'nin “Magazin Projesi” benzer bir

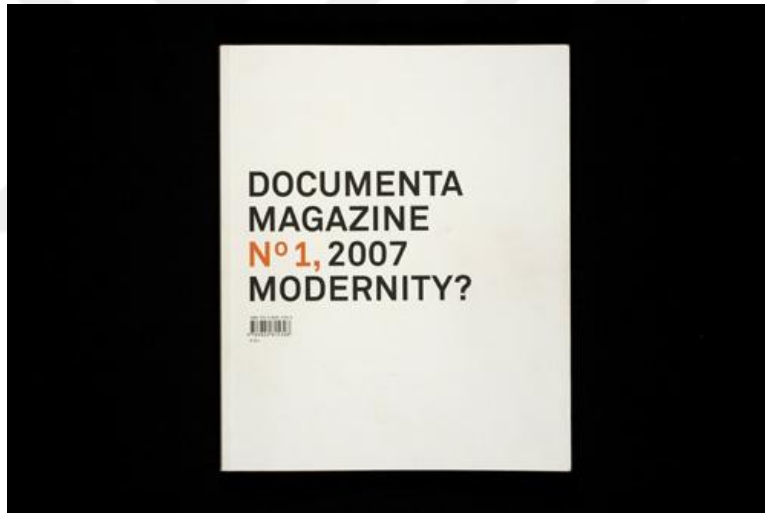
misyon taşımaktadır. Documenta 12’de dergi projesini, Avusturyalı küratör ve “Springerin” sanat dergisinin editörü Georg Schöllhammer yönetmiştir. Dünyanın farklı yerlerinden doksandan fazla sanat, kültür ve politika konularını ele alan dergi, bu projeye katılmıştır. Serginin temel çerçevesini oluşturan “Modernite Bizim Antikitemiz mi?”, “Çıplak Hayat Nedir?” ve “Ne Yapmalı?” sorularını tartışmak üzere bu dergilere davet gönderilmiş ve her dergi kendi programı içinde bu kavramsal tartışmalara yer açmıştır. Sergi süresince de bu tartışmalar, dergilerin bu başlıkları tartıştığı sayılarının yer aldığı documenta –Halle binasında, yapılan sunumlarla etkinliğe dahil edilmiştir.



Resim 18: Documenta 12 Magazin Projesi, documenta-Halle , 2007

Sanatçıların, sanat kuramcılarının ve sosyal kuramcılarının metinleriyle katkıda bulunduğu bu bölüm, izleyicilerin katılımıyla çağdaş sanatın günümüzdeki durumuna ilişkin tartışmalarla desteklenmiştir. Sergiden iki yıl önce gönderilen katılım daveti sonucu, çeşitli makaleler, röportajlar ve sanatçı çizimleri yoluyla serginin kavramsal çerçevesi tartışmaya açılmıştır. Magazin Projesi, Documenta 12 için belirleyici bir etkinlik olabileceken birçok yazar tarafından küratörlerin bu projeyi yeterince

verimli kullanmadığı yönünde eleştiriler almıştır.¹²⁴ Serginin tematik bağlamları üzerine dünyanın farklı yerlerinden farklı yazarlar ve sanatçılar kendi modernite deneyimlerini ortaya koyan yazılar göndermişlerdir. Gönderilen metinler internette bir web sitesinde (<http://magazines.documenta.de/fronted>) toplanmış ve süreç boyunca dergilerin paylaşımına açılmıştır. Serginin açılışı ile birlikte web sitesi halka da açılarak, teorik alanda bilginin değişimi ve dağıtımı için bir ortam oluşturulmuştur. Oluşturulan bir seçki ile birlikte serginin açılışında üç tema üç ayrı dergi olarak basılmış, daha sonra da Taschen yayınlarından çıkan bir kitapta üçü birlikte yayınlanmıştır. Magazin Projesi kapsamında davet edilen dergi temsilcileri documenta-Halle’de gerçekleştirilen etkinliklerde, Kassel’e fiziksel olarak da projenin bir uzantısını taşımışlardır.



Resim 19: Documenta Magazin Projesi kapsamında çıkarılan “Modernite antikitemiz mi?” sorusu üzerine üretilmiş metinlerin yer aldığı “Modernite” dergisinin kapak tasarımı.

Tasarımcısı: Martha Stuttreger.

Fakat “Magazin Projesi”nin *içeriksel işleyişi Documenta 12’nin organik bir parçası değil, bir organizma içinde yaşayan başka bir organizma olarak ortaya çıkmıştır.*¹²⁵ Magazin Projesi’nin üstlendiği teorik tartışmaları genişletmek,

¹²⁴ David Cunningham, Stewart Martin, The Death of a Project, **Journal of Visual Culture**, Sayı:7, 2008, 214-218s.

¹²⁵ Süreyya Evren, Documenta’nın Metaforları, **art-ist**, Sayı:7, 2008.

yaygınlaştırmak misyonu, etkinliğe katılan yazarların ve dergilerin seçimi konusunda oluşan kuşkuların gölgesinde kalmıştır.¹²⁶ Oysa “Magazin Projesi”ne katılan dergilere ve yazarlara baktığımızda, sadece sanat piyasasındaki yıldız aktörlerden ibaret olmadığını daha geniş bir seçimin söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Bu bakımdan projeye bu tür etkinliklerin birçoğuna göre daha demokratik bir yapıya sahiptir. Fakat katılımın çokluğu ve yerel bağlamlarla üretilen bazı metinlerin oluşan geniş havuzda yeterince ifade alanı bulamaması ve tartışmaların birçok odağa dağılması gibi sorunlar, bu projenin başarısını olumsuz yönde etkilemiştir. “Magazin Projesi” bu kapsamdaki bir etkinlik için yeni, yaratıcı ve demokratik bir proje olmasına rağmen sergi ile birlikte verimli bir sürece dönüşmesi konusunda sıkıntılar oluşmuştur.

¹²⁶ David Cunningham, Stewart Martin, The Death of a Project, **Journal of Visual Culture**, Sayı:7, 2008, 215s.

► DOCUMENTA 12 MAGAZİN PROJESİ'NE KATILAN DERGİLER

A Prior (<i>Belçika</i>) Afterall (<i>İngiltere</i>) AIDA (<i>Japan</i>) Akhbar Al-Adab (<i>Mısır</i>) Amkenah (<i>Mısır</i>) ArchNet (<i>ABD</i>) archplus (<i>Almanya</i>) Art China (<i>Çin</i>) ART iT (<i>Japon</i>) Art World (<i>Çin</i>) art-ist (<i>Türkiye</i>) arte y crítica (<i>Şili</i>) Bidoun (<i>ABD</i>) Birikim (<i>Türkiye</i>) Brumaria (<i>İspanya</i>) Cabinet (<i>ABD</i>) Camera Austria International (<i>Avusturya</i>) Canal Contemporâneo (<i>Brezilya</i>) Chimurenga (<i>Güney Afrika</i>) Chindwin (<i>Malezya</i>) Chto Delat? / What is to be done? (<i>Rusya</i>) CLiCK (<i>Endonezya</i>) Concrete Reflection (<i>Makedonya</i>) Criterios (<i>Küba</i>) Critical Inquiry (<i>ABD</i>) Ctrl+P Journal of Contemporary Art (<i>Filipinler</i>) Curare A.C. (<i>Meksika</i>) De Witte Raaf (<i>Belçika</i>) diaTXT (<i>Japonya</i>) Dushu (<i>Çin</i>) empyre- (<i>Avusturya</i>) esferapública (<i>Kolombiya</i>) Eurozine (<i>Avusturya</i>) exindex (<i>Macaristan</i>) FOCAS (<i>Singapur</i>) Frakcija (<i>Hrvatistan</i>) Frontiers (<i>Çin</i>) Glänta (<i>İsveç</i>) Grey Room (<i>ABD</i>) IDEA arts + society (<i>Romanya</i>) INTO-GAL (<i>Avusturya</i>) journal BOL (<i>Kore</i>) Kakiseni.com (<i>Malezya</i>) kalam (<i>Endonezya</i>) kunst.ee (<i>Estonya</i>) Le Monde diplomatique (<i>Fransa/Almanya</i>)	LTTR (<i>USA</i>) Malmoe (<i>Avusturya</i>) Masharef (<i>İsrail</i>) Maska (<i>Slovenya</i>) Metronome (<i>Fransa</i>) Metropolis M (<i>Hollanda</i>) Moscow Art Magazine (<i>Rusya</i>) Multitudes (<i>Fransa</i>) Multitudes Guerrilla News n.paradoxa (<i>İngiltere</i>) Naqd (<i>Cezayir</i>) Natural Selection (<i>Yeni Zelanda</i>) Neural magazine (<i>İtalya</i>) Off The Edge (<i>Malezya</i>) Øjeblikket (<i>Danimarka</i>) Pages (<i>Hollanda</i>) Pananaw-Philippine Journal of Visual Arts (<i>Filipinler</i>) Parachute (<i>Kanada</i>) Performance Research (<i>İngiltere</i>) Piktogram (<i>Polonya</i>) Pulgar (<i>Venezuela</i>) Punto de Vista (<i>Arjantin</i>) Radical Philosophy (<i>İngiltere</i>) Ramona (<i>Arjantin</i>) Remont Art Magazine (<i>Sırbistan</i>) Revista de Critica Cultural (<i>Şili</i>) Rizoma (<i>Brezilya</i>) Sab0t (<i>Meksika</i>) Sabei Phyu (<i>Myanmar</i>) sentAp! (<i>Malezya</i>) Shahrazad (<i>İsviçre</i>) Site (<i>İsveç</i>) Siyahi (<i>Türkiye</i>) springerin (<i>Avusturya</i>) studio (<i>İsrail</i>) talawas (<i>Vietnam</i>) Thai bookazine (<i>Tayland</i>) Third Text (<i>İngiltere</i>) TkH - Teorija koja Hoda (<i>Sırbistan</i>) trópico (<i>Brezilya</i>) Urban China (<i>Çin</i>) Vacarme (<i>Fransa</i>) Valdez (<i>Kolombiya</i>) Vector (<i>Romanya</i>) velocidadcrítica (<i>Meksika</i>) Yishu (<i>Kanada</i>) Zehar (<i>İspanya</i>)
---	--

Tablo 4: Documenta 12 Magazin Projesine katılan dergilerin listesi.

2.2.3.b. Eğitim Misyonu

Günümüzde, sanat sergileri, kültürel ve estetik eğitim için bir aracı konumundadır. Sergilerin kültür eğitimin etkisi tartışılan bir konu olsa da, Roger M. Buergel ve Ruth Noack'ın bu konuya bakış açıları nettir. Onlara göre, sergi sadece profesyonel sanat izleyicisini değil, kamusal bir alan olarak herkesi kapsayan bir iletişim ortamıdır.¹²⁷

Documenta 12'nin kavramsal çerçevesinde yer alan “Ne Yapmalı?” sorusu eğitim olgusu içinde ele alınmıştır. Buergel ve Noack'ın açıklamalarında yer alan serginin üç unsuru (sanat yapıtı, mekan ve izleyici) kapsamında izleyicinin sergiye katılımı ayrıca önem taşımaktadır. Alışlagelmiş rehberli sergi turlarının dışında sanat eğitimcilerinin geliştirdiği projelerle, çocuklar ve gençler için farklı sergi turları düzenlenmiştir. Ayrıca bu programlara katılan gençler de sergi süresince düzenlenen rehberli turlarda görev almışlardır. Sanat izleyicisinin, müze ya da sergi görevlileri yerine genç öğrenciler tarafından verilen rehberli turlarla karşılaşması ilginç bir iletişimin oluşmasını sağlamış, rehberli tur olgusu elitist bir tutumdan daha demokratik bir tutuma yaklaşmıştır.¹²⁸



Resim 20: Documenta 12 etkinliği kapsamında çocuklarla ve gençlerle yürütülen projelerde kullanılan sanatsal malzemelerin olduğu (çizim malzemelerinin, boyaların, vb.) Aushecken olarak adlandırılan gizli mekan. Görselde giriş kapısı görülen bu mekan 100m uzunluğunda ve 10m genişliğindedir. Ana mekana dar bir koridordan bağlanan bu mekan Aue-Pavillion'un yan tarafında yer almıştır.

¹²⁷ Roger M. Buergel, Ruth Noack, **Documenta 12 Katalog**, 2007, 11-12s.

¹²⁸ Anthony Spira, Infancy, History and Rehabilitation at documenta 12, **Journal of Visual Culture**, Sayı:7, 2008, 228s.

Documenta 12 eğitim etkinliklerinin direktörü, daha önce Documenta 10 ve 11’de de çalışmış olan Ulrich Schöther’dir. Sanat eğitimcisi ve sanatçı Claudia Hummel eğitim etkinliklerinde, çocukların ve gençlerin katılımını sağlayan “Aushecken” programını yönetmiştir. Çocuklar ve gençlere Documenta sergisi boyunca açık olan eğitim etkinliğinin içinde, sergide yer alan sanatçılardan bazıları da eğitim programı için kendi projelerini üretmişlerdir. Özellikle okullardan gelen öğrenci gruplarına Documenta’nın sadece bir sergi organizasyonu değil, bir makina ya da bir organizma gibi çalışan büyük bir sistem olduğunu göstermeye çalışmışlardır. Bunun için sergideki işleri belgeleyen fotoğrafçılardan, ışıkları ayarlayanlara, sergi mekanlarındaki perdeleri yapanlara kadar birçok kişi ile öğrenciler diyaloga girmişlerdir. Sanatçılar da, bu eğitim etkinliklerine süpriz ziyaretlerde bulunmuşlardır. Bu karşılaşmalarda öğrenciler, sergide yer alan yapıtlar ve sanatçıların diğer üretimleri hakkında sanatçılara sorular sormuşlardır. Sanat eğitimcilerinin de yönlendirdiği bu buluşmalarda, öğrenciler tarih, coğrafya gibi okul konularını sanatçıların yapıtlarında yer alan konular üzerinden tartışmışlardır. Bu eğitim çalışmalarını anlatan bir dizi kitap da Documenta kapsamında yayınlanmıştır.¹²⁹

2.3. Serginin Tematik Çerçevesi ve Küratöryel Yaklaşım:

Roger M. Buergel ve Ruck Noack

Serginin sanat yönetmeni Roger M. Buergel ve küratörü Ruth Noack, önerdikleri tematik çerçeve bağlamında kuramsal açıklamalardan kaçınmışlar, basın toplantılarında sorulan sorulara *çözümlemeyi izleyiciye bıraktıkları*¹³⁰ şeklinde yanıtlar vermeyi tercih etmişlerdir. Bu yaklaşımları ile söyleme dayalı bir stratejiden uzaklaşarak, sergiye dikkat çekmeye çalışmışlardır. Katalog metninde, kavramsal içeriklerin onlar için önemli olduğunu fakat, serginin başarısının sanatın kendi

¹²⁹ Documenta resmi web sitesi, <http://www.documenta12.de/760.html?&L=1>

¹³⁰ Basın toplantısında, Buergel’e, küratöryel bakış açısını sorduklarında birçok defa “Bilmiyorum, bunu kendiniz çözümleyin” yanıtını vermiştir. Bkz. Walter Robinson, Lost in Space, **Artnet Magazine**,

<http://www.artnet.com/magazineus/reviews/robinson/robinson6-15-07.asp>

terminolojisiyle, kendi başına iletişim kurabilmesiyle gerçekleştiğini söylemişlerdir.¹³¹ Sergilenen çalışmaların yer aldığı sergi kataloğunda, Buergel ve Noack'ın kısa bir metni yer almıştır. Bunun dışında diğer Documenta yayınlarında ve basın bültenlerinde Noack'ın herhangi bir metnine rastlanmamaktadır. Sanat tarihçi ve sanat eleştirmeni Ruth Noack'ın özellikle feminist sanat, film teorisi ve Doğu Avrupa'da kavramsal sanat üzerine yazdığı kitaplar, katalog metinleri, makaleler olsa da Documenta sergisinde metinsel yorumunu öne çıkarmayan bir tavır sergilemiştir. Buergel'in serginin tematik bağlamlarını duyurduğu basın bildirisi dışında, serginin yan etkinliklerinden biri olan "Documenta 12 Magazines" kitabının, "Modernite Antikitemiz mi?" bölümünde, serginin küratöryel stratejisinin kaynaklarına vurgu yaptığı, "Origins" (Kökenler) başlıklı bir metni yer almıştır.

Katalog metni, "*büyük serginin bir biçimi yoktur*"¹³² cümlesiyle başlamaktadır. Küratörler, büyük ölçekli, çok katılımlı sergilerde tek bir tema, sanatçı ya da tarihsel dönem gibi bir biçimin olmadığını ve özellikle Documenta sergilerinde izleyicilerin çağdaş sanatın örneklerini ve sanat yapıtının geleceğine dair ipuçlarını bulmayı beklediğini belirtmişlerdir.¹³³ Buergel katalog metninde ve "Documenta 12 Magazine" kitabında, birçok defa ilk Documenta sergisine ve Arnold Bode'a atıfta bulunmuştur.¹³⁴ İlk Documenta'nın *sadece bir sergi olmadığını*, Nazi Almanyası döneminde dışlanan, dejenere sanat olarak görülen modernist sanatın bir sunumunu *içeren politik bir hareket olduğunu* vurgulayan Buergel, Documenta 12'de bu köklere dair bir inceleme olarak sergiyi ele aldığını belirtmiştir.¹³⁵

¹³¹ Roger M. Buergel, Ruth Noack, **Documenta 12 Katalog**, 2007, 11-12s.

¹³² Y.a.g.e., s11.

¹³³ Clare Carolin, Letter from Germany: It's Not About Representation, It's About Production Interview with Roger Buergel and Ruth Noack, **The Brooklyn Rail**, 7 Haziran 2007, <http://www.brooklynrail.org/2007/06/art/letter-from-germany>

¹³⁴ Buergel, "Documenta 12 Magazines" kitabında, "Modernite Bizim Antikitemiz mi?" başlığı altındaki bölümde, "Origins" (Kökenler) başlıklı bir makale yayınlamıştır. Bu metinde, Buergel, temel olarak ilk Documenta sergisini ve Arnold Bode'un yaklaşımını ele almıştır. Documenta 12'de, özellikle 1955'de düzenlenen ilk etkinlik kapsamında modernist yaklaşımın kodları yeniden değerlendirilmiştir.

¹³⁵ Roger M. Buergel, The Origins, **Documenta Magazine No:1-3, 2007 Reader**, Der. Georg Schöllhammer, Taschen, Cologne, 2007, 26-27s.



Resim 21: Gustav H Wolff ve Giorgio Morandi'nin çalışmaları, Documenta 1, Kassel, küratör; Arnold Bode, 1955, Documenta Arşivi, fotoğraf; Gunther Becker

Ayrıca Bode'un sergisinin “Sanat bugün nerede duruyor, biz bugün nerede duruyoruz?” sorularına direkt bir cevap vermese de, sergiyi bir medyum olarak kullanarak cevapladığını söylemektedir.¹³⁶ Bu bakımdan Buergel 1955'teki sergi çerçevesinde Bode'un Documenta yaklaşımını ve *serginin başarısını birbirini dengeleyen üç unsurla; sanat, mekan ve izleyici arasındaki uyumla* açıklamıştır. Buergel'e göre, Bode'un düzenlenlediği ilk Documenta, *kısaca bir uygarlaşma hareketidir*.¹³⁷ Bode'un ve eş küratör olarak sergiyi düzenleyen Haffmann'ın izlerini sürerek, Documenta'nın, *varoluşun etiğini öne çıkaran, yaratım ve sunumun ontolojik laboratuvarı* olduğunu vurgulamaktadır.¹³⁸

Buergel ve Noack'ın ilk Documenta sergisini referans noktası olarak almaları ve sergi etkinliğini de kapsayacak şekilde Documenta'yı bir laboratuvar alanı olarak değerlendirdiklerini belirtmeleri, tematik çerçeveyi soru cümleleri ile oluşturan yaklaşımlarıyla örtüşmektedir. Aslında tek tek birbirinden bağımsız soru cümleleri gibi ortaya konan bu temalar, Documenta'nın kökenleriyle ilişkili olarak daha geniş

¹³⁶ Y.a.g.e., 30s.

¹³⁷ Y.a.g.e., 31s.

¹³⁸ Y.a.g.e., 32s.

bir modernite kavrayışımızı sorgulamaktadır. Bu bakımdan, küratörlerin, Arnold Bode'un 1955'te düzenlediği sergiye atıfta bulunmaları ve o serginin yapısını benimsediklerini dile getirmeleri hem Documenta geleneğine -Documenta'nın temsil ettiği modernleşme ideolojisi nedeniyle- hem de geniş bir çerçevede modernitenin günümüzdeki yansımalarına bir bakış niteliğini taşımaktadır. Buergel'in sergi kataloğunda yayınlanan ve serginin hazırlık döneminde basın bülteni olarak önerdiği bu bakış açısı, modernite ile ilişkimizi sorguladığı kadar postmodern diye adlandırılan dönemin ne olduğuna ilişkin yaklaşımları da daha uzak bir noktadan deşifre etmektedir. Buergel ve Noack'ın Documenta'sı moderniteye yeniden bakış sorusuyla başlar ve bu bakışı hayat, eğitim gibi alanlara taşır. "Çıplak hayat nedir?"¹³⁹ ve "Ne yapmalı?" sorularıyla oluşturduğu tematik başlıklar, çok temelde Aydınlanma'nın daha sonra da Modernizm'in temel karşıtlıklarından biri olan "doğa – kültür" diyalektiğinin yeniden ele alınmasıdır. Documenta 12 sergisinin tematik bağlamlarından ilki olan "Modernite Bizim Antikitemiz mi?" sorusu serginin modernite ilişkisini doğrudan kurmaktadır. Bununla birlikte "Çıplak hayat nedir?" ve "Ne yapmalı?" soruları da modernitenin yol açtığı krizlere işaret etmesi bakımından daha geniş bir çerçevede de olsa yine modernite ile olan ilişkiyi sorgulamaktadır.

Buergel'in modernite yorumu Alman sosyolog Ulrich Beck'in dönüşlü modernite (reflexiv modernity) kavramıyla kesişmektedir. Modernleşme sürecinin *kendi kendisini konu ve sorun edindiğini bu nedenle dönüşlü hale geldiğini* söylemektedir. Beck, *ileri modernleşme sürecinin bir parçası olarak sistematik biçimde üretilen risklerin ve tehlikelerin nasıl önlenebileceği ya da asgariye indirilebileceğini* sorgulamaktadır.¹⁴⁰ Geç modernitenin etkileri konusunda Beck'in yaklaşımına benzer şekilde Buergel, bugün yaşadığımız dünyada modernitenin yansımalarını, krizler üzerinden değerlendirmektedir. Bu kriz tanımlaması, Beck'te olduğu gibi bir çözüm arayışına işaret etmektedir ve postmodernist yaklaşımın

¹³⁹ Çıplak Hayat (Zoe) : Antik Yunan'da hayat kelimesini karşılayan iki terimden biridir ve (insanların bitki ve hayvanlarla da paylaştıkları) salt canlılık olgusunu ifade eder. Diğer terim, bir bireyin veya grubun özelliği olan yaşama tarzına işaret eden *bios*'tur ve toplumsallıktan kaynaklanan haklar ve ödevler bu ikinci terimle ilişkilidir. Dolayısıyla siyasi düşünce ve pratiklerin söz konusu ettikleri yaşam biçiminin de bios olduğu varsayılır.

Bkz. Giorgio Agamben, **Kutsal İnsan-Egemen İktidar ve Çıplak Hayat**, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, 9-10 s.

¹⁴⁰ Ulrich Beck, **Risk Toplumu**, çev. Kazım Özdoğan-Bülent Doğan, İthaki Yayınları, İstanbul, 2011, 22s.

nihilizminden ayrılmaktadır. *Bütün canlılar ve ölümler için ortak bir gezegen ufkunun olabilirliğinden* söz ederken, Buergel’in yaklaşımı nostaljik bir kavrayışın ötesinde, geçmişin izlerini bugünde yakalayarak geçmişi ve şimdiyi kavrayışımızı yeniden değerlendirmeye açmıştır. Bu bakımdan Buergel’in yaklaşımı Walter Benjamin’in tarihe bakışı ve modernlik deneyimindeki, muğlaklık ve çifte anlamlara duyduğu ilgiyle biçimlenen analizine benzemektedir.¹⁴¹ Zaten Buergel serginin temasını açıklarken soru formunda üç yaklaşım oluşturmuştur. Doğrudan bir cevap önerisi yerine sorularla çizdiği kavramsal çerçeve bir araştırma alanına işaret etmektedir. Bu yaklaşımı, Arnold Bode’un 1955’te düzenlediği Documenta için söylediği “ontolojik laboratuvar” tanımlamasına uymaktadır.

Buergel, serginin tematik çerçevesinde modernitenin etkilerinin bir yansıması olarak “çıplak hayat nedir?” diye sormaktadır. Küratör, çıplak hayatın ne olduğunu sorarken varolmanın kırılğan doğasını sorgulamaktadır. Modernite bizim antikitemiz mi? sorusunun bir devamı olarak karşımıza çıkan çıplak hayatın ne olduğuna ilişkin yaklaşım, Giorgio Agamben’in “Kutsal İnsan” kitabında bahsettiği temel tezlerini anımsatmaktadır. Agamben’e göre; insanın çıplak hayatı (zoe) ile siyaset arasındaki ilişki, Michel Foucault’nun yaklaşımından ayrılır. Foucault “Cinselliğin Tarihi”nde, modernliğe özgü olarak çıplak hayat ve siyaset ilişkisini ele almaktadır.¹⁴² Agamben’e göre ise bu ilişki moderniteye özgü değildir. İnsanın yalın biyolojik varlığı olarak çıplak hayat, Foucault’ya göre dili, anlamlandırma ve toplumsallaşma süreçlerinden önce olması dolayısıyla siyasetin dışındadır ve bu bakımdan siyasetin strateji ve hesaplarının dahil edilmesi modernleşme döneminde gerçekleşmiştir. Agamben de ise, Batı siyaseti ile çıplak hayat arasındaki ilişki belirli bir döneme özgü değildir. Siyasi gelenek içinde, çıplak hayat, ayrıcalıklı, sürekli bir konuma sahiptir. Bu ayrıcalık nedeniyle, toplumsallaşmayı ve bunun sonucu olarak siyaseti mümkün kılan, çıplak hayatın dışlanmasıdır. Bu bakımdan çıplak hayat ile siyaset

¹⁴¹ Benjamin’in toplum teorisyeni olarak, özgül nesnelerde farklı anlam tarzlarını ve farklı uğrakları saptayıp tanımlaması üzerine geliştirdiği metodolojisinin daha geniş bir incelemesi için ; Bkz. Ann Game, **Toplumsalın Sökümü- Yapıbozumu Bir Sosyolojiye Doğru**, çev Mehmet Küçük, Dost Kitapevi, Ankara, 1998, 160—161s.

¹⁴² Michel Foucault, Cinselliğin Tarihi, çev. Hülya Uğur Tanrı Över, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, 102–104 s.

arasındaki ilk etkinlik dışlamadır yani ilişkilenebilirlik durumu.¹⁴³

Buergel, çıplak hayatın ne olduğunu sorarken onu yalnızca modernleşme dönemi içine yerleştirmemiş, modernitenin insan hayatında yarattığı çelişkileri de vurgulamıştır. Hiçbir güvenlik önleminin bizi koruyamayacağı fikrinin yarattığı başa çıkılması güç gerilimi, doğada var olan lirik bir özgürlük coşkusuyla aynı düzlemde bir araya getiren “çıplak hayat” tanımlaması, modernitenin insan hayatında yarattığı çelişkileri öne çıkardığının işaretidir. Bununla birlikte toplama kamplarından bahsederken aynı zamanda varolmanın kırılğan doğasına ve lirik bir yaklaşıma da atıfta bulunmuştur.¹⁴⁴ Soru cümlesinin yalınlığı ve çift anlamlılığa açık olması nedeniyle, Foucault’nun ve Agamben’in tezleri çerçevesinde, çıplak hayat ve siyaset ilişkisini farklı şekillerde ele almaya olanak tanımıştır. Buergel’in bu konudaki diğer ilginç yaklaşımı, “çıplak hayat” nosyonu üzerinden sanatı ele alış biçimidir. Ona göre sanat, “acı dolu bir boyun eğişle, coşkulu bir özgürleşme”¹⁴⁵ arasındaki keskin ayrımları yok etmektedir. Fakat tematik bağlamı ele aldığı metnin devamında bu keskin ayrımların ortadan kalmasının, “izleyici için anlamının ne olduğunu”¹⁴⁶ sormaktadır. Bu da, sanatı ve dolayısıyla sergiyi izleyici problematiği üzerinden de kurguladığını göstermektedir. Bu yaklaşımı da Bode’da ve Documenta sergilerine attığı, sanat, mekan ve izleyici unsurlarını bir araya getiren yaklaşımından ayrı tutulamaz.

Buergel’in tematik içeriğinin üçüncü sorusu “Ne yapmalı?” başlığı aynı zamanda, Vladimir Lenin’in 1902 yılında yayınlanan kitabının adıdır. Lenin’in işçi hareketini politik bir mücadeleden ayırıp ekonomik bir mücadele olarak görenlere verdiği bir cevap niteliği taşıyan bu kitap, Marksist kuramın önemini vurgulamaktadır. Buergel’de serginin bu teması altında organize ettiği etkinlikleri eğitim fikriyle birleştirmiştir. “Ne yapmalı?” sorusu eğitim kavramı çerçevesinde ele

¹⁴³ Giorgio Agamben, **Kutsal İnsan-Egemen İktidar ve Çıplak Hayat**, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, 16 s.

¹⁴⁴ Roger M. Buergel, **Documenta 12 Basın Bildirisi**, Aralık 2005, <http://www.documenta12.de/leitmotive.html?&L=1>

¹⁴⁵ Roger M. Buergel, **Documenta 12 Basın Bildirisi**, Aralık 2005, <http://www.documenta12.de/leitmotive.html?&L=1>

¹⁴⁶ Roger M. Buergel, **Documenta 12 Basın Bildirisi**, Aralık 2005, <http://www.documenta12.de/leitmotive.html?&L=1>

alınmaktadır. Serginin eğitim misyonu izleyiciyi içine çekecek şekilde yan etkinliklerle (gençlerin ve öğrencilerin rehberli turları anlatması gibi) oluşturulmaya çalışılmıştır. Aslında bu soru eğitimin dışında çok daha kapsamlı bir biçimde modernitenin bu geç döneminde yapılacaklara dair sorulmuş gibidir. Fakat küratörler bu yönde bir açıklamada bulunmamışlardır. Oysa “ne yapmalı?” sorusu, beraberinde çözüm önerileri getirmesi gereken bir yaklaşımdır. Serginin diğer temalarında olduğu gibi bu soru da çözümden çok yeni tartışmaların ortaya çıkmasını sağlayacak şekilde sürece odaklı bir anlayışa bırakılmıştır.

“Modernite bizim antikitemiz mi?” teması altında, Buergel, 2005’te sunduğu bildiride, “*modernite veya modernite’nin kaderi*” diye adlandırabileceğimiz, modernitenin uzantılarının “*çağdaş sanatçılar üzerinde bıraktığı derin etki*” yi sorgulamaktadır.¹⁴⁷ Buergel’e göre, modernitenin bu çekiciliğinin ve etki alanının önemli sebeplerinden biri, “*kimsenin gerçekten modernitenin ölü mü hayatta mı olduğunu bilmemesidir*”¹⁴⁸. Buergel bu cümlesi ile, modernite ile olan hesaplaşmamızın henüz bitmediğine dikkat çekmektedir.

Buergel bu ölümün ya da hayatta kalışın izlerinin, “*20. Yüzyılın totaliter felaketlerinin ardındaki kalıntılarda görülmekte olduğunu ve çok benzer felaketlerin bir şekilde yükselmekte olduğunu*”¹⁴⁹ belirtmiştir. Bu saptama, modernleşmenin gerçekleşmeyen vaadlerinin yarattığı hayal kırıklıklarının da, tıpkı modernitenin kendisinin olduğu gibi çok uzak bir geçmişe ait olmadığını, bizzat içinde yaşadığımız “şimdi” de etkilerini sürdürdüğünü kaygı verici bir tonda aktarmaktadır. Ona göre, “*özgürlük, eşitlik, kardeşlik gibi evrensel taleplerin kaba uygulamaları ile modernite ve kolonileşme hep yan yana ilerlemişler ve hala ilerlemektedirler*”.¹⁵⁰ Bu nedenle bu “*evrensel talepler hala tehlikede*”¹⁵¹ görünmektedir. Hala “*insanların imgelemlerinin modernitenin görüntüleri ve biçimleri ile dolu olduğunu -burada sadece Bauhaus’u kastetmediğini- önceki modernist algıların şimdi “kimlik” veya “kültür” gibi*

¹⁴⁷ Roger M. Buergel, **Documenta 12 Basın Bildirisi**, Aralık 2005, <http://www.documenta12.de/leitmotive.html?&L=1>

¹⁴⁸ Y.a.g.e.

¹⁴⁹ Y.a.g.e.

¹⁵⁰ Y.a.g.e.

¹⁵¹ Y.a.g.e.

bağlamlara oturtulduğunu”¹⁵² söylemektedir. Bu nedenle moderniteye içkin evrensel talepler, sanat ortamında da yeni kavramsal sorgulamaların içeriğini oluşturmaktadır.

Buergel’e göre, *“biz hepimiz bir şekilde modernitenin dışında ve içindeyiz, hepimiz onun vahşetini geri püskürtüyoruz ve bütün bu yaşananlardan sonra, bütün canlı ve ölüler için ortak bir gezegen ufkunun olabilirliğinden”*¹⁵³ söz edebilir. Buergel, her ne kadar ortak bir gezegen ufku olasılığından söz etse de çizdiği tabloda, yıkımlar ve kalıntılar manzarasına belirgin bir vurgu yaptığı ortadadır. Onun bu söylemi, Walter Benjamin’in, “Tarih Meleği”nin baktığı manzarayı anımsatmaktadır. Bu bağlantıyı doğrudan ortaya koyacak şekilde, Documenta’nın ana binası, girişi diyebileceğimiz Fridericianum’a Paul Klee’nin “Angela Novus” (Tarih Meleği) tablosunun bir kopyasının konulması bu saygı duruşunun göstergesidir. Buergel ve Noack’ın Documenta’sında, Walter Benjamin’in izleri birçok açıdan hissedilmektedir. Serginin parçalar üzerinden bir bütünlüğü okutmaya çalışan anakronik yapısı, Benjamin’in metinleri ve tarih kavrayışı ile örtüşmektedir. Benjamin’in yaklaşımında zaman ve tarihe ait tüm düşüncelerinin merkezinde imge bulunmaktadır. Benjamin’in amacı, *“ana yapıları, açık ve kesin olarak imal edilmiş en küçük yapı taşlarından yol çıkarak inşa etmektir. Aslında, en küçük tekil öğelerin analizinde, mevcut olandaki bütünlüğün kristalleşmiş halini keşfetmektir.”*¹⁵⁴

2.4. Parçalı Bütünlük; Anakronik Bir Sergileme Düzeni

Buergel ve Noack’ın fazla açıklama yapmaktan kaçınarak, yapıtları (imgeyi) öne çıkarma söylemi, Benjamin’in modern olanın mevcut bütünlüğünü ararken geçmişin tekil imgelerini ele aldığı “Pasajlar” projesi gibi değerlendirilebilir. Benjamin’in yaklaşımına benzer “sanat” ve “tarih” kelimelerine yeni bir duyma biçimi getiren, anakronik yapıyı yöntem olarak kullanan, diğer bir Alman kültür kuramcısı ve sanat tarihçisi Aby Warburg’tur. Onun sanat ve kültür tarihine farklı bir okuma yöntemi olarak getirdiği “Mnemosyne Atlas” (Bellek Atlası) çalışmaları

¹⁵² Y.a.g.e.

¹⁵³ Y.a.g.e.

¹⁵⁴ Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, 575s., David Frisby, **Modernlik Fragmanları**, çev. Akın Terzi, Metis Yayınları, İstanbul 2002 , s . 240’dan alıntı.

çerçevesinde geliştirdiği anakronik tarih anlayışı, özellikle son otuz yıldır, kültür kuramcıları tarafından daha çok ele alınmaktadır. Sanat tarihçi Uwe Fleckner'e göre, *“Warburg imge dünyalarının birbiriyle ilişkisini kuran bir bireşimci değil, sanat ve kültür tarihini son derece keskin bir bıçakla teşrih eden titiz bir çözümleyicidir.”*¹⁵⁵

Buergel ve Noack, ondördüncü yüzyıldan günümüze uzanan bir tarih aralığından seçtikleri yapıtlarla, sergiyi anakronik bir bağlama oturturlar. İran halıları'ndan, Çin porselenlerine, Japon ağaçbaskılara, Hint minyatürlerine hem çağdaş sanatın dışında hem de Batı merkezli anlayışın dışında oluşturulan seçki, modernist sanat tarihi bakışının sınıflandırmalarının dışına çıkmaktadır.¹⁵⁶ Kassel'de altı sergi mekanında yer alan serginin en belirleyici özelliği, sanat tarihsel kanondan ve merkez-merkez dışı vurgusu bağlamında coğrafi sınırlardan bağımsız bir karakter taşıması ve bu yaklaşımı özellikle vurgulama amacı güdmesidir. Sanat tarihçi Claire Bishop'a göre bu yaklaşım, Documenta 5'te Harald Szeemann'ın akıl hastalarının resimlerini sergileme, İsviçre banknotlarını, politik propaganda posterlerini, çağdaş sanat yapıtları ile birlikte sergilemesi nedeniyle çok şaşırtıcı değildir.¹⁵⁷ Fakat Buergel ve Noack'ın farklı üretimleri yan yana getirme motivasyonu ile Harald Szeemann'ın motivasyonu birbirinden farklıdır. Szeeman sanatın genişleyen alanı bağlamında sanat ile hayat arasındaki sınırı muğlaklaştırırken, Buergel ve Noack modernlik deneyiminin bir ürünü olan sanat tarihinin sınıflandırma biçimlerini muğlaklaştırma çabasıdır. Bu nedenle Bishop'un bakışıyla Szeeman örneğinden daha çok, Buergel ve Noack'ın kurduğu anakronik yapının kökleri Benjamin ve Warburg'la değerlendirilebilir.

Burada ortaya çıkan soru, Benjamin'in yöntemindeki gibi tekil parçalarda, mevcut olandaki bütünlüğün kristal halinin keşfedilip keşfedilmediği ya da Warburg'un yönteminde olduğu gibi, imge dünyalarının bir bireşimcisi değil, çözümleyicisi olup olunmadığıdır. Sanat tarihçi Georges Didi-Huberman,

¹⁵⁵ Ali Akay, Uwe Fleckner: “Warburg üzerine değil, Warburg ile birlikte çalışmak istiyorum.”, çev. Şebnem Sunar, **Sanat Dünyamız**, Sayı:99, Yaz 2006, 18-23s.

¹⁵⁶ ¹⁵⁶ Holland Cotter, Asking Serious Questions in a Very Quite Voice, **The New York Times**, 22 Haziran 2007.

<http://www.nytimes.com/2007/06/22/arts/design/22docu.html?pagewanted=all&r=0>

¹⁵⁷ Claire Bishop, Vienna Inc.; The Analytic documenta, **Journal of Visual Culture**, Sayı:7, 2008, 207s.

Warburg'un yöntemindeki anakronizmayı “*hem kalıntıların zamana direncini, hem de tarihsel zamanın süreksizliğini ifade etme biçimi*”¹⁵⁸ olarak tanımlamaktadır. Bu bakımdan Buergel ve Noack'ın farklı tarihsel dönemlerden ve coğrafyalardan oluşturdukları beşyüz yapıtlık bütünlük, anakronizmanın temel niteliğini ortaya koyma çabasıdır. Fakat bu yapının, Benjamin'de olduğu gibi kristalize olmuş bir hali ya da Warburg'ta olduğu gibi bir çözümlemeyi ortaya koyduğu söylenemez. Sergi hakkındaki birçok eleştiri de kafa karışıklığı yarattığı yönündedir. Özellikle sergide yer alan yapıtlar hakkında fazla bilgilendirme yazısının olmayışı ve çalışmaların künyelerinde sanatçıların nereli oldukları gibi kültüre ve coğrafyaya dair ipuçlarının yakalanabileceği bilgilerin bulunmayışı birçok yazar tarafından eleştirilmiştir.¹⁵⁹ Sanat eleştirmeni Anthony Spira bu durumu, Buergel ve Noack'ın sanat dünyasının profesyonellerini de, bunun dışındaki ortalama izleyici kitlesine indirgediğini söyleyerek eleştirmiş ve küratörlerin hiçbir ön bilgi olmadan sanat yapıtıyla izleyiciyi karşılaştırma amaçlarına ulaştıklarını ama bu nedenle birçok çalışmada bağlamının anlaşılamadığını vurgulamıştır.¹⁶⁰

Spira'nın da vurguladığı gibi bilgilendirmedeki eksiklik, Buergel ve Noack'ın izleyiciyi salt yapıtla karşılaştırma tutkusundan kaynaklanmaktadır. Bu durum, Buergel'in “Origins” adlı metninde öne çıkardığı, “migration of forms” (formların göçü) kavramına vurgu yapmak ve beyaz küp etkisinden uzaklaşmak isteğinin de bir sonucudur. Gerçekten de, Documenta 12 “beyaz küp” anlayışının bütün hiyerarşilerini ortadan kaldırmak ister gibidir. Dönemsel olarak birbirinden çok farklı işler yan yana getirilmiştir. Eski ile yeni, yaşayan sanatçının işi ile ölmüş sanatçının işi, Batı'da üretilen ile Doğu'da üretilen arasındaki tüm ayrımlar sergileme yoluyla ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır. Bu bakımdan sergi, Foucault'nun “Çin Ansiklopedisi”ni anımsatır.

¹⁵⁸ Ali Akay, Georges Didi-Huberman: “Sanat Tarihi, Şu Tuhaf Disiplin!”, çev. Serap Öztürk, **Sanat Dünyamız**, Sayı:91, Bahar 2004, 28s.

¹⁵⁹ Bkz. Claire Bishop, Vienna Inc.; The Analytic documenta, **Journal of Visual Culture**, Sayı:7, 2008, 208s.

Tim Ackermann, Bad Weather and Other Catastrophes: Why documenta 12 isn't really a success, **db artmag**, **Deutsche Bank Art Magazine**, <http://www.db-artmag.com/archiv/2007/e/3/1/545.html>
Richard Dormant, “The Worst Show Ever”, **Daily Telegraph**, 19 Haziran 2007, <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3665897/The-worst-art-show-ever.html>

¹⁶⁰ Anthony Spira, Infancy, History and Rehabilitation at documenta 12, **Journal of Visual Culture**, Sayı:7, 2008, 229s.



Resim 22: Documenta 12 sergisi, **documenta-Halle sergi mekanı**, Kassel, 2007.

documenta-Halle sergi mekanından alınan bu iki görselde Peter Friedl'in doldurulmuş zürafadan oluşan enstalasyonu ile, Cosima Von Bonin'in birçok parçadan (asılmış tuvaler, oyuncaklar, yer çizgileri, vb.) oluşan enstalasyonu ile onsekizinci yüzyıldan kalma bir İran halısı aynı galeride yan yana sergilenmektedir.

Buergel ve Noack, “beyaz küp” etkisinden uzak, farklı yerlere ve zamanlara ait formların birbiriyle nasıl ilişkilendiğini ortaya çıkarmak istemiştir. Bunu yaparken de sergilemenin ideolojik yaklaşımından –beyaz küpün modernist ideolojisi gibi- uzaklaşmak, modernizmle gelişen sergileme pratiklerindeki hiyerarşiyi ortadan kaldırmak amacıyla olduklarını belirtmişlerdir.¹⁶¹ Fakat bu yaklaşım, merkez-periferi tartışmalarının ortaya çıktığı öncül örneklerindeki muhafazakar yaklaşıma benzemekle eleştirilmiştir. Sanat tarihçi ve eleştirmen Claire Bishop'a göre, hiçbir içeriksel bilgilendirme olmadan sergide yer

¹⁶¹ ¹⁶¹ Clare Carolin, Letter from Germany: It's Not About Representation, It's About Production Interview with Roger Buergel and Ruth Noack, **The Brooklyn Rail**, 7 Haziran 2007, <http://www.brooklynrail.org/2007/06/art/letter-from-germany>

alan artefaktlarla, çağdaş sanat çalışmalarının yan yana getirilişi, kolonyal bakışa sahip olan Batılı sanat tarihi normları ile Batılı olmayan artefaktleri yan yana getiren yaklaşımı bakımından, 1985 yılında düzenlenen, “Primitivism in Twentieth-Century Art: Affinities of the Tribal and the Modern” (Primitivizm: Yirminci Yüzyıl Sanatında Kabileye Özgü Bir Yakınlık ve Modern) sergisi ile 1989 yılında düzenlenen “Magiciens de la Terre” (Yeryüzünün Büyücüleri) sergilerinin işlediği suçlu işlemektedir.¹⁶²Bununla birlikte Bishop, küratörlerin yaklaşımının ideolojik nedenlerden çok morfolojik nedenlere dayandığını söylemektedir. Beyaz küpün ve ticari galeri mekanının düz, pürüzsüz beyazlığına karşı, özellikle Schloss Wilhelmshöhe’de¹⁶³ yan yana getirilen çalışmalarda, *wunderkammer* (nadire kabineleri) etkisi baskın kılınmaya çalışılmıştır.

Bishop’un da dile getirdiği küratörlerin sergileme pratiklerinin morfolojine eleştirel bakma isteği kaygısı ve sergilemenin ideolojisine getirdikleri eleştiri zaman zaman Batı merkezli modernleşme ideolojine yenik düşmektedir. Küratörler her ne kadar formların birbiri ile olan ilişkisini ideolojik ve hiyerarşik bakış açılarından uzak ele almaya çalıştıklarını iddia etseler de, Documenta 12 için özel olarak inşa edilen Aue-Pavillion¹⁶⁴’un varlığı bile bu durumu sorunsallaştırmaktadır. Edouard Manet’nin “L’exposition universelle (1867)” (Paris, 1867 Dünya Fuarı) adlı tablosunun bir kopyasının Neue Galerie’de sergilenmesi de benzer biçimde sorunludur. Dünya fuarları, sanat bienallerinin kökeni olarak gösterilmekte ve o geleneğin bir uzantısı olarak ulus pavyonlarına yer veren Venedik Bienali, Sao Paulo Bienali gibi etkinlikler modernite ve kolonyalizm ilişkisinin devamını taşıdıkları için günümüz sanat ortamlarında eleştirilmektedir. Dünya fuarları sanat, kültür, sanayi gibi modernleşmenin ve hızla gelişen teknolojinin birçok ürününün yan yana sergilendiği ideolojik etkinliklerdir. Eğer, Buergel ve Noack türlerarası hiyerarşiyi

¹⁶² Claire Bishop, Vienna Inc.; The Analytic documenta, **Journal of Visual Culture**, Sayı:7, 2008, 207s. MoMA’da (New York) gerçekleştirilen Primitivizm sergisi ile Center Pompidou ‘da (Paris) gerçekleştirilen Yeryüzü’nün Büyücüleri sergileri, modern sanatın ve çağdaş sanatın örnekleri ile Batılı olmayan merkez dışı yerlerden gelmiş artefaktlerin yan yana getirilmesi bakımından merkez-merkez dışı, sanat ortamındaki “ötekilik” gibi konularda birçok tartışmaya neden olmuş sergilerdir.

¹⁶³ Schloss Wilhelmshöhe, 19 yüzyıl mimarisine sahip, 19 yüzyıla ait yapıtların sergilendiği eskiden saray olan, daha sonradan müzeye dönüştürülmüş bir mekandır. Bu nedenle, sarı aydınlatmaları ve kadife perdeleriyle beyaz kübün steril mekan olgusundan çok farklıdır.

¹⁶⁴ Aue-Pavillion’un, küratörlerce, dünya fuarlarının en eskisi olan Londra’daki dünya fuarı için yapılan “Crystal Palace” a benzer bir mekan yaratmak için tasarlandığı belirtilmiştir.

kaldırmak amacıyla (İran halıları ile video enstalasyonların yan yana gelişi gibi) dünya fuarları vurgusunu kullanmak istemişlerse bile bu fuarların ideolojik yapısının da bu sergilemeye dahil olduğunun farkında olmaları gerekirdi. Bu bakımdan Buergel ve Noack'ın yaklaşımları belirsiz bir noktada durmaktadır.

Sergide yer alan yapıtlar hakkında yeterince bilgilendirme metninin olmayışı bu ideolojik sapmayı tetiklemektedir. Bu kadar geniş bir tarihsel ve coğrafi aralık, formlar arasındaki ilişkiyi sezdirse de, anlamın kristalleştiği bir bütünlükten ya da çözümleyici bir yarıktan uzağa düşmektedir. Bu noktada Jorge Louis Borges'in Ecco Funes'ine benzer bir durum oluşmaktadır. Herşeyi hatırlayan, hiçbirşeyi unutmayan Borges'in öykü kahramanı Funes bu bilgi yığını nedeniyle hiçbirşey yapamaz hale gelir. Benzer şekilde, Buergel ve Noack'ın beşyüz yapıtlık bütünlüğü, imgelerin yoğunluğunda çözülmemektedir.

Serginin giriş mekanı Fridericianum Müzesi, Documenta sergilerinin hepsinde kullanılan en eski sergileme mekanıdır. 1955'te Documenta sergisi kapsamında, bu bina restore edilmiştir. Buergel verdiği bir röportajda, Fridericianum'un içinde yer alan sonradan eklenen, geçici sergileme duvarlarını kaldırdığı ve ilk Documenta'daki etkiyi yakalamaya çalıştığını belirtmektedir. Fakat bu durumun nostaljiyle ilişkili olarak algılanmaması gerektiğinin altını çizmektedir. Noack, önceliklerinin *algılama ilişkileri* üzerine olduğunu bu bakımdan, *insanlar bir sanat yapıtına baktıklarında, o insanlara ne oluyor ya da - tersten bakılırsa-, bir sanat eserine bakıldığında sanat eserine ne oluyor gibi konularla ilgilendiklerini* söylemiştir. Bu bakımdan, bir taraftan estetik deneyime psiko-analitik yaklaşımı önemsiyorken, diğer taraftan politik hareketi de aynı derecede önemsediklerini vurgulamıştır.¹⁶⁵

Fridericianum Müzesi'nde yer alan Arjantinli sanatçı kolektifi, Grupo de Artistas de Vanguardia'nın 1960'lara ait çalışmalarının belgelerinden oluşan geniş arşiv sergisi, Documenta 12'nin arşiv oluşturmayı önceleyen mantığıyla örtüşmektedir. En eski ve en merkezi sergi mekanına yerleştirilen bu arşiv Buergel

¹⁶⁵ Clare Carolin, Letter from Germany: It's Not About Representation, It's About Production Interview with Roger Buergel and Ruth Noack, The Brooklyn Rail, 7 Haziran 2007, <http://www.brooklynrail.org/2007/06/art/letter-from-germany>

ve Noack'ın sergiye bakış açısını ortaya koyması açısından da önemlidir. Buergel'in sergi için yazdığı "Origins" (Kökenler) metnini de anımsatan bu belgeleme mantığı ve arşiv oluşturma pratiği, hiyerarşik sınıflandırmalar dışında bir tarihsel okumayı da olanaklı kılmaktadır. Aby Warburg'un "Mnemosyne Atlas"ında olduğu gibi sanat tarihi görsellerinin yan yana getirilerek okunması anlayışı, Grupo de Artistas de Vanguardia sanatçı kolektifinin çalışmalarının belgeleri özelinde de anakronik bir tarih okumasının kanallarını açmaktadır.



Resim 23: Grupo de Artistas de Vanguardia, Archivo Tucuman Arde, 1968-2007, Fridericianum , Documenta 12 , Kassel, 2007.

Grupo de Artistas de Vanguardia sanatçı kolektifini arşivi, Arjantin'in Tucuman bölgesinde (1968-2000 yılları arasında) devletin uyguladığı anti- demokratik politikayı gösteren bir dizi fotoğraf, belge ve haberi içermektedir. Bu karışık biçimde yan yana getirilen imge ve metinler, devletin baskısı nedeniyle, ana akım medyada yer almayan haberlerden oluşmaktadır.

Documenta 12, anakronik tarih anlayışını, karmaşık ve algılanması zor bir sergi görüntüsüne çevirmiş olsa da tematik çerçeveyi oluştururken sorular üzerinden ilerlemesi nedeniyle sonuca odaklı olmaktan çok sürece odaklı bir sergi olduğu hissini en başından vermektedir. Bununla birlikte, günümüzde küratörlük yapmanın

zorlukları ve çağdaş sanatta izleyici problematiği üzerine yeni tartışmaların yapılmasına kaynaklık etmesi bakımından, belirleyici bir sergidir.¹⁶⁶ Ayrıca sergi süresince çok etkili hale getirilememiş bir projeye dönüşse de, Dergi Projesi teorik tartışmalar için ilginç bir platform sunmuştur.

2.5. Ütopya Rüyası; Ai Weiwei, Sanja Ivekovic, Sakarin Krue-On

İnsan yaşamı, teknolojik gelişmeler ve doğal çevrenin dönüşümü, modernitenin devam eden yolculuğu içinde düşünüldüğünde ütopya¹⁶⁷ kavramı, gücünü giderek yitiren bir olasılık olarak karşımıza çıkmaktadır. İlerlemenin sürekliliği fikri modernleşme ideolojileri için kesinlik arz ediyorken, yirminci yüzyılda yaşanan felaketler ve yıkımlar –hem insan eliyle hem de doğal olarak- içinde yaşadığımız sanayi sonrası dönemde (ikinci ya da geç modernite de) ilerleme fikrini tartışmalı kılmıştır. Documenta 12’nin “Modenite bizim antikitemiz mi?” teması, içinde yaşadığımız geç kapitalist dönemdeki, sorunsallaşmış ilerleme fikrini ve riskler olgusunu, hızla tarihselleştirmeye çalıştığımız, modernizm ve modernleşme kavramları özelinde düşünmemizi sağlamaktadır. Riskler, felaketler ve yıkımlar, modernite kavramının bir parçası olarak tartışılmaya devam edilen konulardır. Bu bağlamda Documenta 12’nin temasını oluşturan diğer iki soruda (“Çıplak hayat nedir?”¹⁶⁸ ve “Ne Yapmalı?”) aynı şekilde, günümüz dünyasını,

¹⁶⁶ Claire Bishop, Vienna Inc.; The Analytic documenta, **Journal of Visual Culture**, Sayı:7, 2008, 206s.

¹⁶⁷ Ütopya olanaksız olduğu düşünülen toplum değişim tasarımlarına verilen addır. Bu başlık altında ele alınan üç çalışma, olanaksız olduğu düşünülmesine de öngörüldüğü şekilde sonuçlanmaması ve içerdikleri toplumsal olgular nedeniyle modernist ilerlemeci tutumu kırılmaya uğrattır ve ütopya kavramının olanaksızlığı üzerinden yeni okumaların yapılmasını sağlamaktadır.

¹⁶⁸ 11. İstanbul Bienali’nin “İnsan neyle yaşar?” teması, tıpkı “Çıplak hayat nedir?” sorusu gibi insanın varoluşuna ilişkin çok temel bir soru olarak karşımıza çıkmıştır. İki soru arasındaki benzerlik, yakın dönemde düzenlenen sergilerin, günümüz dünyasında giderek daralan ekonomik ve doğal kaynaklara dikkat çekme amacını ortaya koymaktadır. Bertolt Brecht’in 1928 tarihli “Üç Kuruşluk Opera” adlı tiyatro oyunundan bir bölüm olan “İnsan Neyle Yaşar?” sorusu, 11. İstanbul Bienali’nin (2009) tematik çerçevesini oluşturmuştur. Bienal küratörlerinin sergi kitabında yer alan metninde, bu sorunun sorulma nedeninin, “*hem yerel hem de uluslararası izleyicilere, etkileri her yerde hissedilen mevcut ekonomik krizin pençesindeki günümüz dünyası hakkında doğrudan hitap etmek*” olduğu belirtilmiştir. Her iki serginin sergileme pratikleri ve sergi tasarımları farklı olsa da merkeze aldıkları soru, doğrudan izleyiciye hitap eden, hayati ihtiyaçları ve bunların sanatla ilişkisini günümüz dünyasında sorgulayan kavramsal yaklaşımlardır. Küratörlerin bu kadar yalın bir soruyu serginin söylemsel alanına dahil etmesi, yaşamsal olanla sanatsal olan arasından doğrudan bir ilişki kurma

ilerleme fikrini sekteye uğradığı riskler, felaketler ve yıkımlar bağlamında yeniden düşünmeyi önermektedir. Bu durum tesadüfi olarak sergide yer alan üç çalışma da kendini göstermiştir. Modernleşme ideolojilerinde ilerleme fikrinin sekteye uğraması gibi, sergide yer alan bu üç çalışma, insan eliyle olmasa da, doğal çevrenin etkisi ile hedeflenen dışında farklı görüntüler oluşturmuşlardır. Risk, felaket ve yıkım olguları, Kassel'deki öngörülme hava değişimi nedeniyle, Sanja Ivekovic'in "Poppy Fields" (Gelincik Tarlası), Sakarin Krue-On'un "Terraced Rice Fields" (Teras Pirinç Tarlaları) ve Ai Weiwei'nin "Template" (Ana Kalıp) adlı çalışmalarında karşımıza çıkmıştır. Bu üç çalışma da iklim koşullarının değişmesi nedeniyle öngörülen şekliyle oluşturulamamıştır.



Resim 24: Sanja Ivekovic, **Poppy Field (Gelincik Tarlası)**, Serginin açılış tarihlerinde Friedeichsplatz meydanı, Kassel, 2007

Sanja Ivekovic'in Friedrichplatz'daki (Fridericianum Müzesinin önündeki meydan) gelincik tarlası projesi, hava koşulların mevsim normallerinden sert geçmesi nedeniyle, serginin açılışının yapıldığı tarihlerde öngörüldüğü şekliyle gerçekleşmemiştir. Bir enstalasyon kurgusunun parçası olarak, dikilen gelincik tohumları beklenen zamanda çiçek açmamıştır. Friedrichplatz'daki meydan, serginin açılışının yapıldığı ilk günlerde, otlarla kaplanmış, bakımsız bir arazi görüntüsünde kalmıştır.

çabasının bir göstergesidir. Günümüz dünyasında "Çıplak hayat nedir?" sorusu, risklerin, felaketlerin ve yıkımların sonrasında, sanata ve hayata yeniden bakarak olası cevapları tartışmak anlamına gelmektedir.

Modernizm bir yanıyla sanatı ve hayatı bütünleştirmeyi hedeflerken, bir yanıyla doğa-kültür karşıtlığının ortasında durmaktadır. Sanja Ivekovic'in Friedrichplatz'daki (Fridericianum Müzesinin önündeki meydan) gelincik tarlası çalışması, gelinciği bir sanat etkinliğinin içinde konumlandırırken onu mitleştirmektedir. Antik dönemde gelincik ölümün çiçeği olarak anılmıştır. Antik Yunan tanrıçası Demeter'in birçok resimde gelinciklerden oluşan bir taçla betimlendiğine rastlarız. Mitolojiye göre, ekinlerin tanrıçası Demeter'in kızı Persephone, kırdaki gelincik çiçekleri toplarken Ölüler ülkesinin tanrısı Hades tarafından kaçırılmıştır. Bu nedenle gelinciğin uykuyu ve ölümü simgelediği düşünülmüştür.¹⁶⁹ Gelincik, Romantik dönem resimlerinde de Antik Yunan ve Roma mitlerinde olduğu gibi uykuyu, ölümü, ölümden sonraki dirilişi sembolize eder bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Fakat sanatçı Sanja Ivekovic, *gelinciklerin onun için ölümü ya da ölü askerleri sembolize etmediğini, Doğu Avrupa'lı bir sanatçı olarak, onun için kırmızı gelincik çiçeklerinin devrimi, direnmeyi ve politik mücadeleyi temsil ettiğini* söylemiştir.¹⁷⁰ Ivekovic çalışmasının politik bağlamları, projenin bir parçası olan ses enstalasyonu ile desteklemiştir. Afgan ve Hırvat kadınların söyledikleri devrim şarkılarının ses kaydını, Friedrichsplatz meydanındaki hoparlörlerden günde iki defa yayınlayarak, çalışmasının feminist¹⁷¹ ve politik bir tavrını ortaya koymaya çalışmıştır.¹⁷²

Bu çalışmada kullanılan gelincik çiçekleri aynı bitki ailesinden olan haşhaş bitkisinin çiçekleri ile birbirine çok benzemektedir. Ivekovic'de projesinde %90 oranında yabancı gelincik tohumu kullanırken, %10 oranında da haşhaş bitkisi tohumu kullanmıştır. Günümüzde, dünya ilaç sektörünün ihtiyacı olan haşhaşın %92'si Afganistan'da üretilmektedir. Aynı zamanda yasal olmayan haşhaş ticareti için birçok Afgan kadın zorla çalıştırılmaktadır. Ses enstalasyonunda yer alan Afgan ve

¹⁶⁹ J.C. Cooper, **An Illustrated Encyclopædia of Traditional Symbols**, Thames&Hudson, Londra, 2004, 134 s.

¹⁷⁰ Documenta 12 basın bülteni dosyasından alıntılanmıştır.
http://www.documenta12.de/fileadmin/Ivekovic_11.7/070711_PMAIvekovic_form_en.pdf

¹⁷¹ Documenta resmi web sitesinde yer alan çalışmasının açıklamasında, “*Kırmızı yavaş yavaş Friedrichplatz'ı sarmaya başladığından beri, bu bana buranın bir “kızıl meydana” döneceği umudunu veriyor (ve belki gelecekte Friedrichplatz, Rosa Luxemburg Platz olacak!) Şimdi kadınların sesini duyma zamanı*” diyerek çalışmasının feminist yönünü vurgulamıştır.

¹⁷² Documenta 12 katalog, Kassel, 2007

Hırvat kadınların söylediği devrim şarkıları, yakın zamanda savaşın yıkıcı gücünün hissedildiği iki coğrafyanın, acılarını ve umutlarını sembolize etmiştir.

Serginin açıldığı günlerde projenin planlandığı gibi gerçekleşmemesi, aslında çalışmanın vurguladığı feminist ve politik bağlamların, günümüz dünyasındaki sorunlu yapılarına dikkat çekmesi bakımından ilginç bir görüntü oluşturmuştur. Aynı şekilde, ekilen gelincik ve haşhaş tohumlarının daha sonra çiçek açması da bu ütopya, disütopya karşıtlığını daha belirginleştiren bir durumdur. Ivekovic'in çalışması, sonuçtan çok bir süreç içinde değerlendirildiğinde, modernitenin geri dönüşlü yapısı gibi farklı risk ve umut olasılıklarını gündeme getirmektedir.



Resim 25: Sanja Ivekovic, **Poppy Field (Gelincik Tarlası)**, Friedreichsplatz, Kassel, 2007

Benzer şekilde, Sakarin Krue-On'un Bergpark, Schloss Wilhelmshöhe Müzesi'nin önündeki alanda kurduğu teraslar şeklindeki pirinç tarlaları, sonuçtan çok süreç içerisinde değerlendirilmesi gereken bir projedir. Sakarin Krue-On Documenta'da yer alan ilk Taylandlı sanatçıdır. Onun "Terraced Rice Fields" (Terras Pirinç Tarlaları) projesi, Schloss Wilhelmshoehe kalesinin önündeki 7000 metrekairelik bir alanda geleneksel tarım yöntemleriyle bir pirinç tarlası kurmak üzerinedir. Taylandlı ve Avrupalı gönüllü bir grupla çalışarak oluşturduğu projeye sanatçı, bir zamanlar 10.Wilhelm'in botanik bahçesi olan, Kassel Bergpark'taki bir yamacı fiziksel dönüşüme uğratmak üzere oluşturulmuştur. Fakat proje o tarihlerde

Kassel'deki hava koşullarında oluşan ani değişiklikler ve sulama sistemindeki arızalar nedeniyle planlandığı gibi verimli bir araziye dönüştürülememiştir. Projenin bu başarısızlığı birçok ilginç sonucun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sulama sisteminin başarısız oluşu birçok biçimsel değişikliğe gidilmesine neden olmuştur. Ayrıca o alanın yanlışlıkla arkeolojik bir alan olduğunun öğrenilmesi, arazinin savaş zamanındaki tarihini ortaya çıkarmıştır. Bütün yaz boyunca pirinç teraslarından sadece bir avuç dolusu pirinç elde edilebilmiştir. Bu pirinç taneleri daha sonra Bangkok'un batısında Rachaburi bölgesinde bir araziye yeniden dikilmiştir. İkinci hasat daha sonra Ardel Gallery'de çocuklar için düzenlenen bir workshop etkinliğinin parçası olarak, yeniden dikilmiştir.¹⁷³



Resim 26: Sakarin Krue-On, Terraced Rice Fields (Teras pirinç Tarlaları), Bergpark, Kassel, 2007

Sakarin Krue-On'un pirinç tarlası çalışması, Joseph Beuys'un Kassel'deki meşe ağacı işini hatırlatmaktadır. Bu bakımdan da, Documenta 12'nin önceki Documenta sergileri ile kurduğu bağı yansıtmaktadır. Bu bakımdan, Beuys'a bir saygı duruşu çerçevesinde günümüz sanatçısının ekolojik sorunlarla kurduğu bağa

¹⁷³ David Teh ,The Perils of Utopia: Sakarin Krue-on's Terraced Rice Fields Project, *Aan Magazine* sayı: 2 , Ekim – Aralık 2009 .

<http://readjournal.org/ann-english/david-teh-sakarin-krue-on%E2%80%99s-terraced-rice-fields-project/>

işaret eden bir çalışma olarak okunabilir.¹⁷⁴ Bununla birlikte, Sakarin Krue-On'un çalışmasında projenin başarısız olması, yeni anlam katmanlarını ortaya çıkarmıştır. Sadece pirinç teraslarının istendiği gibi yeşil olmaması ve yeterince ürün sağlanamaması değil, bu projenin yapısı gereği, iletişimde ve çeviride bir başarısızlığı ortaya çıkarmıştır. Sadece coğrafi değil, tarihsel olarak da proje çözülmüştür. Projenin iklim koşullarından etkilenmesi bir yana, terasların kurulduğu toprağın savaş dönemine ait olması ve bu bakımdan arkeolojik değerinin olması başarılmak istenen sonuca ulaşamamasına neden olmuştur. Burada tarımsal bir üretimin başka bir coğrafyaya transfer edilememesi, kültürel¹⁷⁵ transferinde sorunlu kısımlarını ortaya çıkarmıştır. Sadece doğa ile girilen mücadelede yenik düşülmesinden öte, kültür ile ilgili de verilen bir mücadele, dönüştürme ya da aktarma durumu başarısızlığa uğramıştır.

Projeye Taylandlı ve Alman gönüllü işçilerin katılımı, çokkültürlü bir ortam oluşmasını sağlamıştır. Toprağın ekilmesi ve güzelleştirilmesi için oluşturulan sembolik ulusötesi yaklaşım önemlidir. Bu bakımdan 1970'lerin Land Art anlayışına farklı bir yorum getirildiği de söylenebilir. Ayrıca böyle ilkel bir tarım yönteminin Avrupa'nın en büyük endüstriyel ülkelerinden biri olan Almanya'da uygulanması, tarım toplumu, sanayi toplumu karşıtlıklarını düşündürmektedir.

İklim değişiminden etkilenen diğer bir çalışma, 12 metre yüksekliğinde, görkemli bir enstalasyon olan Ai Weiwei'nin "Template" çalışmasıdır. Bu enstalasyon, Ming ve Qing Hanedanlıkları zamanına ait kapı ve pencerelerden oluşturulmuştur. 100 ile 300 yıl arasında değişen farklı dönemlere ait antika kapı ve pencereler bu anıtsal enstalasyonda bir araya getirilmiştir. Bu kapı ve pencerelerin bir kısmı, Kuzey Çin'de iç savaş sırasında, yağmalanan kasabalardaki evlere aittir. Bir diğer kısmı da Çin'in modernleşme politikalarının bir yansıması olarak, yeni inşa edilecek binalar için yıkılan eski evlerden kurtarılmış parçalardır. Ai Weiwei'nin

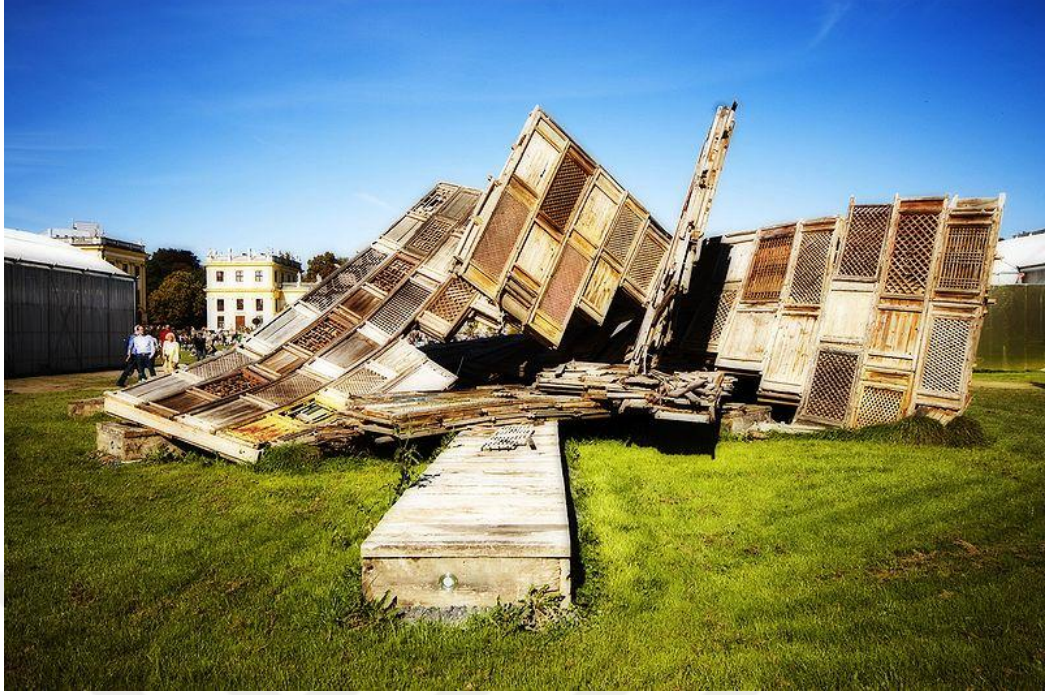
¹⁷⁴Beuys'un çalışması ile olan ilişki sergi kataloğunda vurgulanmıştır. Documenta 12 sergi kataloğu, Kassel, 2007, 274 s.

¹⁷⁵ Kültür kelimesi, toprağa bir şeyler ekip ürün almak, üretmek anlamına gelen Latince "cultura" dan gelmektedir. Bu bakımdan sanatçının yaptığı proje, kültürel transferleri sorgulaması bakımından ele alınabilir.

projesi Çin'deki değişimle ilgilidir. Yerlerine yeni binalar inşa etmek için yıkılan eski evlerden kurtarılmış bu antika kapı ve pencereler, Çin'in modernizasyon surecinin yarattığı değişimin bir gostergesi olarak kurgulanmıştır. Savaşın ve modernizasyonun izlerini, metaforik olarak bu kapı ve pencerelerle kurduğu enstalasyona taşıyan sanatçı, gorkemli ama savunmasız bir yapı inşa etmiştir. Aue-Pavillion'un dışındaki açık alanda yer alan bu enstalasyon da sergi devam ederken çıkan bir fırtına nedeniyle yıkılmıştır.



Resim 27: Ai Weiwei, **Template**, Au-Pavillion'un yan tarafındaki açık alan, Kassel, 2007.



Resim 28: Ai Weiwei, **Template** enstalasyonunun yıkıldıktan sonraki görüntüsü, Kassel, 2007.

Sergi açıldıktan altı gün sonra çıkan bir fırtınayla Template çalışmasının yıkılması, Weiwei'yi çok şaşırtmamıştır. Sanatçı enstalasyonun dış mekanın koşullarından olumsuz etkilenebileceğini düşündüğünü belirtmiştir. Aslında Weiwei enstalasyonun yıkılmış halinin, çalışmanın bağlamıyla daha çok örtüştüğünü söylemiştir. Kalıntılardan yapılmış çalışma, fırtınada yıkıldıktan sonra kendisi de bir kalıntıya dönüşmüştür. Sanatçı bunu nostaljik bir çalışma olarak değerlendirmemektedir. Weiwei hiçbirşeyin sonsuza dek kalıcı olduğunu düşünmediğini belirtmiştir. Çin'de büyük adaletsizliklerin ve yozlaşmanın olduğunu ama bütün bunlardan sıyrılıp ilerlemeye devam etmek gerektiğini söylemektedir.¹⁷⁶ Fakat çalışmanın Çin'in geçmişine dair anısal bir yönü olduğu ortadadır. Modern olanla geleneksel olanın çatışmasını ortaya koyan bu çalışmanın görsel çağrışımı, geçmiş bir döneme ait bir tapınak ya da anıt hissi uyandırmaktadır. Bu bakımdan, çalışma, yıkılmadan önceki yapısıyla daha nostaljik çağrışımlar uyandırmaktadır. Çalışma fırtına sonucu yıkıldıktan ve bir kalıntıya dönüştükten sonra, Weiwei'nin tanımladığı değişim kurgusunu daha fazla yansıtmıştır.

¹⁷⁶ Catherine Hickley'nin Ai Weiwei'yle 8 Haziran 2007'de Bloomberg televizyon kanalı için yaptığı röportajdan alıntılanmıştır.

<http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=newsarchive&sid=a8FBBN6tb3z4>

Özetle, Documenta 12’de yer alan bu üç enstalasyon serginin tematik bağlamları ile ilişkili olduğu kadar, serginin genel etkisini de yansıtmaktadır. Küratörlerin anakronik seçkisi ve sergileme düzeni, sanat yapıtlarının tek tek okunurlu unu neredeyse yok etmiştir. Sergide yer alan eserler henüz düzenlenmemiş bir ar ivin deposunda gibidir. Gelgelim bu yaklaşım zorluklarının yanı sıra çeşitli imkanlara da sahiptir. Ar ivler düzenleyicilerinin ideolojilerine göre olu turulurlar. Neyin dahil edilip neyin dahil edilmeyeceği konusu ideolojik bir bakışın sonucudur. Buerger ve Noack, bu yaklaşımı dışlamak adına hiyerar ileri ortadan kaldırmıştır. Fakat bu yaklaşımla serginin algılanabilirli i zorla mı tır. Küratörlerin izleyiciyi imgeye / yapıta yöneltme çabası ile bilgilendirme metinlerine fazla yer vermemesi de bu karı ıklı ı arttırmıştır. Bununla birlikte, bu yapı izleyicilerin kendi se kilerini oluşturmasına olanak tanımaktadır. Her izleyici kendi sanat bilgisi ve deneyimleri çerçevesinde serginin içinden başka bir sergi çıkarabilir. Bu nedenle sergi sonuca odaklı olmaktan çok sürece odaklı bir yapı olu urmaktadır. Sanja Ivekovic’in, Sakarin Krue-On’un, ve Ai Weiwei’nin çalışmaları hem süreci vurgulamaları bakımından hem de oluşturdukları distopik görüntü bakımından serginin genel çizgisini yansıtmaktadır. Tıpkı modernitenin olanakları ve olanaksızlıkları gibi serginin kendisi de çok boyutlu bir yapıda ba arısızlı a uğrayarak, tematik çerçevesini yansıtmaya başarısına kavu mu tur.

3. BÖLÜM

4. TATE TRIENALİ: ALTERMÖDERN

Modernitenin taşıyıcı kurumlarından biri olan müzenin ev sahipliği yaptığı 4. Tate Trienali sergisi, yeni bir modernite önerisi ile karşımıza çıkmaktadır. Serginin kavramsal çerçevesinde yeni bir modernite anlayışı ele alınırken, sanat yapısı ve kavramsal içerik ilişkisi farklı sunumlarla karşımıza çıkmaktadır. Trienalin küratörü Nicolas Bourriaud çağdaş sanat yapıtları üzerine yaptığı farklı okumalarla bilinmektedir. Modernitenin günümüzde nasıl karşılık bulduğunu tartışan sergi aynı zamanda çağdaş sanatta küratörün etkin rolünü ortaya koyan önemli bir örnektir.

3.1. Tate Trienali Sergileri

Tate Britain müzesinin ilk binaları, ondokuzuncu yüzyıl sonlarında, Londra Millbank'ta, eski "Millbank Hapisanesi"nin bulunduğu alanda inşa edilmiştir. Binanın yapımına 1893'de başlanmış ve müze 1897'de "Britanya Güzel Sanatları Milli Galerisi (National Gallery of British Art)" adıyla işleve girmiştir. Neo-klasik bir mimariye sahip bu binada, Joseph Mallord William Turner'ın Britanya'ya miras bıraktığı eserler sergilenmeye başlamıştır. Galeri binasının finansmanını sağlayan ve müzeye önemli bir koleksiyonu bağışlayan büyük bir şeker şirketi sahibi olan Sir Henry Tate'tir. Onun anısına istinaden, müze "Tate Galerisi" olarak anılmaya başlanmıştır. Başlangıçta müze koleksiyonu, Kraliçe Viktorya dönemi sanat eserlerini içermektedir. 1954 yılına kadar "Britanya Milli Galerisi" tarafından idare edilen müze, sonraki yıllarda kendine ait özel bir kurul tarafından yönetilmiştir. 2000 yılına kadar müzede "İngiliz sanatı" örnekleriyle Batılı "modern" sanat eserleri birlikte sergilenmiştir. Mart 2000'den sonra Batılı modern sanat eserleri Londra'da eski bir elektrik santralinin restorasyonu ile yeni kurulan "Tate Modern" müzesine taşınmıştır. Bu tarihten sonra Tate Britain ulusal bir müze tavrı ile yine çağdaş ve tarihi İngiliz sanatı örneklerinin yer aldığı bir kurum haline gelmiştir. Müzenin bu

ulusala dönük yaklaşımı genç İngiliz sanatçılara verdiği “Turner Prize” ödülleri de kendini göstermektedir.¹⁷⁷

Müzenin İngiliz sanatını destekleme anlayışı çerçevesinde, Tate Trienali de, ilk önce çağdaş İngiliz sanatı örneklerini sergilemek amacıyla ulusal bir etkinlik olarak düşünülmüştür. 1990’lı yıllardan sonra bienallerin yaygınlaşması -kültürel politikalarla ilişkili olarak, sanat ortamında belirleyici bir model haline gelmesi- Tate Britain müzesinin yapısını da etkilemiştir. 2000 yılında, müzenin bu tür bir kültürel manzaranın içinde yer alma gereksiniminden dolayı Tate Trienali düzenlenmeye başlanmıştır.



Resim 29: Tate Britain müzesinin Londra Millbank tarafındaki giriş kapısı.

Bienaller, trienaller, Documenta, Manifesta gibi belirli periyodik olarak tekrar eden uluslararası büyük ölçekli sergiler, temalarıyla ve sunum biçimleriyle gerçekleştirildikleri dönemin gündemini yakalamaya çalışırlar. Bir kurum olarak müze, kültür nesnelerini koruyup, saklayan onları muhafaza eden bir yapıdır. Bu misyonundan ötürü genel olarak müze güncel olanı değil geçmişte olanı temsil

¹⁷⁷ Tate resmi web sitesi, <http://www.tate.org.uk/about/who-we-are/history-of-tate>

etmektedir. Günümüzde birçok geleneksel müze, sanat piyasasının çağdaş sanata daha çok kaynak ayırmasıyla da ilişkili olarak, bienal ya da trienal sergilerine benzer güncel sanat sunumlarına evsahipliği yapmaya başlamıştır. Müzelerin, bienal ya da trienal gibi geniş kapsamlı güncel sanat eserleri içeren sergileri düzenleme nedenlerinin başında, ziyaretçi sayısını arttırmak, medyanın ilgisini çekmek, koleksiyonuna bu düzenlenen sergi yoluyla kattığı eserleri ya da halihazırda koleksiyonunda olan eserleri gün ışığına çıkarıp tanıtmak gibi amaçlar bulunmaktadır. Bu sergiler müzenin geleneksel sergi modellerinin dışına çıkmasına ve yeni sergileme pratiklerini denemesine de olanak sağlamaktadır.

Tate Trienalleri’de küreselleşmenin etkisinde, sayıları giderek artan bienal sergileri ile sanat fuarlarının içinde olduğu sanat ekonomisine dahil olmak amacıyla ortaya çıkmış gibidir. Carlos Basualdo’nun 2003 tarihli “The Unstable Institution” (İstikrarsız Kurum) adlı makalesinde, büyük ölçekli sergilerin gelişiminin geç kapitalizmin ekonomik ve enformasyonel dönüşümleri ile ilişkili olabileceği belirtilmiştir. Basualdo, turizmin küresel ölçekte genişlemesinin, müze ziyaretçilerinin sayısını arttığını söylemiştir.¹⁷⁸ Basualdo’ya göre bu durum, kültürün demokratikleşmesindeki artışla ilgili olduğu kadar, eğitim ve eğlencenin birbirine daha ziyade karıştırılmasıyla da ilişkilidir.¹⁷⁹ Daha çok kendi dinamiklerine bağlı, muhafazakar bir kurum olan müze, koleksiyon sergileri gibi daha geleneksel sergileme anlayışlarına sahiptir. Fakat bienaller gibi çağdaş sanat sergilerinin, izleyicilerin daha çok ilgisini çekmesi nedeniyle, müze daha yenilikçi ve dinamik sergi modellerine kapılarını açmıştır. Tate Britain’ın da sergi anlayışını etkileyen bu durum, Tate Trienali gibi genç ve dinamik bir sergi etkinliğini bünyelerine katmalarına neden olmuştur. Birçok açıdan riskli gibi görünen; çok parçalı, henüz yeterince rüştünü ispat etmemiş genç sanatçılara yer veren, sergiden sorumlu küratöre daha fazla özerklik tanıyan bu tür bir sergi modelinin, Tate Britain’ın müze yapısı içinde kendine yer bulması, neoliberal politikaların ve küresel ekonominin etkisiyle mümkün olmaktadır.

¹⁷⁸ Carlos Basualdo, “The Unstable Institution”, **The Biennial Reader**, Der. Elena Filipovic, Marika Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, 2010, 134 s.

¹⁷⁹ A.g.e. 135 s.

Tate müzesi, tarihsel geçmişinden de kavrayacağımız üzere, esas olarak İngiliz sanatına odaklı bir sanat kurumudur. İngiliz sanatının görünürlüğünü arttırmak ve etkisini yaygınlaştırmak gibi bir anlayışa sahiptir. Tate Trienalleri, 1990’lardan sonra çağdaş İngiliz sanatını canlandırma amaçlı yapılan birçok etkinliğin bir uzantısı olarak görülebilir. Trienal, güncel kültürel verilerle, çağdaş sanat üretimlerine ve yeni görsel uyarlamalara yer veren bir etkinlik iddiasıyla ortaya çıkmıştır. Bu yeniye yer açan söylemine rağmen, -özellikle müze koleksiyonunda yer alan ya da trienal etkinliği sonrasında müze koleksiyonuna alınması düşünülen- daha erken dönem yapıtlara da sergilerde yer vermektedir. Bu sebeple Trienal’de müze koleksiyonuna ait 1960’lı ve 1970’li yılların çalışmalarına rastlanabilmektedir. Böylece, yakın tarihin sunumlarıyla güncel örnekleri birlikte okumaya yönelik bir görsel içerik sunar. Tate müzesinin daimi küratörleri, Trienal sergileri için seçilen bağımsız küratörlere etkinlikleri boyunca destek olmaktadır. Müze sergisinin ve bienal sergisinin ayrı ayrı özelliklerini bir yerde toplayan Tate Trienalleri, sergileme pratikleri açısından hem daha güncel hem de daha muhafazakar sunumları bir araya getirmektedir.



Resim 30: Tate Trienalleri genel olarak, Tate Britain binasının ikinci katında, Duveen Galerileri ile çağdaş sanat sergilerinin düzenlendiği Duveen Galerileri’nin sağ ve sol kanatlarındaki mekanlarda yer almaktadır. Yukarıdaki haritada ikinci katta, sarı olarak işaretlenmiş bölümde, William Turner Koleksiyonu sergilenmektedir.

Tate Trienalleri ilk defa 2000 yılında “Intelligence” başlığı ile düzenlenmiştir. Çağdaş İngiliz sanatından örnekler yer vermek, yeni gelişmeleri ve farklı

perspektifleri sunmak amacıyla oluşturulan etkinlik için seçilen bağımsız küratörler, ilk iki trienalde Britanyalı'dır. 2000 yılında ilki düzenlenen Tate Trienali'nin küratörlüğünü Virginia Button ile Charles Esche yapmıştır. İkinci Tate Trienali 2003 yılında, Jonathan Watkins'in küratörlüğünde, "Days Like This" (Bunun Gibi Günler) başlığı altında gerçekleştirilmiştir. İngiltere'de iş üreten çağdaş sanatçılardan oluşan sergi, Gillian Carnegie, Jim Lambie gibi daha yeni çıkış yapan sanatçılar kadar, rüştünü ispat etmiş, daha çok tanınan Richard Hamilton, Cornelia Parker, Richard Deacon, Rachel Whiteread gibi sanatçıları bir araya getirmiştir. Daha sonra 2006 yılında İsviçreli bir küratör olan Beatrix Ruf yönetiminde gerçekleştirilmiştir. 3. Trienal Kunsthalle Zürih'in direktörü olan Beatrix Ruf tarafından, "Tate Triennial 2006: New British Art" başlığı altında gerçekleştirilmiştir. Douglas Gordon, Angela Bulloch, Mark Leckey, Peter Doig gibi sanatçıların yer aldığı bu sergide, tekrarlama ve alıntılama gibi postmodern dönem sanatının stratejilerine yer verilmiştir. Serginin küratörü Beatrix Ruf, serginin temel meselesinin " ... *hegemonik kodlar içinde yeni hikayeler bulmak hakkında ve modern yaşamın gürültüsü içinde yeni anlamlar icat etmek*"¹⁸⁰ olduğunu belirtmiştir. Trienal sergilerinin zamanla daha geniş bir coğrafyanın sanatçılarına açılması 2009 yılındaki dördüncü etkinlik kapsamında gerçekleşmiştir.

Beatrix Ruf'un trienalinden sonra Nicolas Bourriaud'nun küratörlüğünü yaptığı 2009 tarihli dördüncü trienal, birçok açıdan Ruf'un sergisine bir karşılık gibidir. Ruf postmodernizmin sanatsal stratejilerinin altını çizen bir sergi yaparken, bundan üç yıl sonra Bourriaud sergisi için yayınladığı manifesto da "postmodernizmin ölümünü" ilan etmiş, serginin başlığını "Altermodern" koymuştur. Ruf'un daha standart ve iddiasız sergi başlığına karşılık, Bourriaud yeni bir kavram ortaya koyan, spekülative ve güçlü bir başlıkla sergisini oluşturmuştur. Bourriaud'nun 2009'da yaptığı sergiye kadar, Tate Trienalleri çağdaş İngiliz sanatına yönelik nispeten kapalı bir etkinlik modeline sahiptir. Ruf'un sergisi Tate Trienali 2006; New British Art (Yeni İngiliz sanatı)¹⁸¹ sanatı başlığıyla bu geleneksel yapıyı

¹⁸⁰ Adrian Searle, Guff and Nonsense, **The Guardian**, 28-02-2006.

¹⁸¹ Bu başlık 1990'larda Royal College of Art mezunu Damien Hurst, Tracey Emin ve Sarah Lucas gibi sanatçıları da dahil olduğu Young British Artist (Genç İngiliz Sanatçıları) tanımlamasını çağırıştır. İngiliz hükmeti, sanatın ve kültürün merkezinin New York'a kaymasına bir tepki olarak

daha da belirgin bir biçimde ortaya çıkarmaktadır. Bu kadar net bir biçimde trienalın kültürel politikasına işaret eden bu başlık, bir biçimiyle kendi kendini eleştirir gibidir. Fakat Ruf'un sergisini böyle bir eleştirel söylemden okumak pek mümkün değildir. Tekrar ve alıntılama estetiğini öne çıkaran sergi kurgusuyla İsviçreli küratör, postmodernizme atfedilen üretim stratejilerine odaklanmıştır. Kavramsal düzlemde serginin postmodernizm ile olan ilgisini kurarken diğer bir yandan da “yeni İngiliz sanatı” vurgusu ile sanki iki olguyu aynı düzleme taşır gibidir. Bu bakımdan sanki Ruf'un sergisi, müzenin kurumsal stratejileri ile birebir örtüşmektedir.

Tate Trienali ilk defa Bourriaud'un küratörlüğünde Britanyalı sanatçılar dışında daha küresel bir yaklaşımla farklı coğrafyalardan sanatçıları biraraya getirmiştir. Bourriaud belirli bir şekli ve kimliği olan sürekli bir etkinliğe başka bir bakış açısı getirmiş, periyodik anlamda bir sürekliliği bozmuştur. Bourriaud'un sergisi önceki trienallerin yapısından uzaklaşarak uluslararası hale gelmiştir. Diğer üç trienal müze sergisi kurgusundan çok ayrılmazken, Bourriaud tartışma platformları ve yan etkinlikler oluşturarak, bienallerin daha deneysel sergi kurgularına olanak tanıyan modelini benimsemiştir. Serginin teorik tartışmalarını genişletmek amacıyla TJ Demos, Okwui Enwezor, Jordi Vidal'i serginin teorisyenleri olarak etkinliğe dahil etmiştir. Altermodern sergisinin içeriği, müze ve trienal kavramlarını yan yana getirirken aynı zamanda eleştirmiştir. Müze, Aydınlanma ve Modernizm düşüncesinin kültür boyutundaki, tanımlayıcı kurumlarından biridir. Trienaller ise birçok yayında ve konferansta ele alındığı biçimiyle 1990'lardan sonra bir “vaka” haline gelen bienal yapısındaki bir sergi modelidir. Bu etkinlikler çoğu zaman neoliberal ekonomilerle ve küresel kültür politikalarıyla ilişkili bir sergileme modeli olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu gibi nedenlerle, modern olanın dönüşümüne işaret eden “alter” eki, serginin kavramsal çerçevesiyle birlikte içinde yer aldığı kurumla ve müze kavramıyla teorik bir ilişkiye girmektedir. Altermodern, Tate özelinde müze sergisi ve trienal sergisi karşıtlığını yan yana getiren, dönüştüren bir kavram olarak da değerlendirilebilir.

kendi genç sanatçılarını öne çıkaracak neredeyse bir reklam kampanyası (Saatchi desteğinin ve Turner Prize ödüllerinin çağrışımıyla) diyebileceğimiz bir dizi etkinliği desteklemiştir.

Tate Trienali'nin beşincisi, 2012 yılında Tate Britain'in Millbank'taki binasında gerçekleştirilen restorasyon çalışmaları nedeniyle iptal edilmiştir. Bu etkinlik gerçekleşseydi Penelope Curtis'in yönetiminde Tate'de yapılacaktı. Trienalin devam edip etmeyeceği konusunda henüz kesin bir açıklamada bulunulmamıştır.¹⁸² Tate Trienallerinin devam edip etmeyeceği belirsiz olmakla birlikte, Bourriaud'nun 2009'da gerçekleştirdiği etkinlik dışında, bu trienallerin, sanat ortamında çok etkin bir rol oynadığı söylenemez. Bu bakımdan Bourriaud'nun sergisi, Trienali uluslararası önemli bir etkinlik haline getirecek, iddialı bir içerikle ortaya çıkmış olsa da, trienalin müzedeki varlığını sürdürmesi için yeterli olamamış gibidir. Bir sonraki trienalin, restorasyon çalışmaları gerekçesi ile iptali, Trienalin, müze için kurumsal açıdan beklenen getirileri sağlayamayan bir etkinlik olarak görüldüğüne işaret etmektedir.

3.2 Tate Trienali 2009: Altermodern

Altermodern sergisi, 3 Şubat – 26 Nisan 2009 tarihleri gerçekleştirilmiştir. Bu etkinlik için 2007 yılında, bağımsız küratör olarak, Gulbenkian Vakfı'nın¹⁸³ sponsor desteğiyle, Paris'teki Palais de Tokyo Modern Sanat Müzesinin eş-kurucularından Fransız sanat kuramcısı ve küratör Nicolas Bourriaud seçilmiştir. 2000-2006 tarihleri arasında Palais de Tokyo'nun yöneticiliğini yapan Bourriaud, birçok önemli sergiye küratörlük yapmanın yanı sıra 1998 yılında yayınladığı “Esthétique Relationnelle” (İlişkisel Estetik) ve 2001 yılında yayınladığı “Postproduction” (Postprodüksiyon) adlı kitaplarıyla da çağdaş sanat ortamının önemli kuramcılarının biri olmuştur.

¹⁸² Tate Trienalleri'nin sergi içerikleriyle ilgili olarak; Dan Fox, **Tate Triennial**, Frieze, Sayı:99, Mayıs 2006. <http://www.artlyst.com/articles/tate-triennial-cancelled-in-2012> <http://www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/days-these-tate-triennial-contemporary-british-art-2003>

¹⁸³ Calouste Gulbenkian Vakfı, Tate müzesinde gerçekleşen pek çok projeye sponsor desteği vermiştir. İlk defa “54:64 Painting and Sculpture of Decade” sergisi ile başlayan bu ortaklık, 1969 yılında Tate'in restorasyonu için yaptığı büyük katkıyla devam etmiştir. 2006'daki Triennale'de destek olan bu vakıf, 1956 yılında Lizbon'da kurulmuştur. Vakfın büyük desteğinden dolayı bazı kaynaklarda Tate Trienali Gulbenkian Vakfı Küratör'ü Nicolas Bourriaud diye yazılmıştır. Ayrıca müzede devamlı çalışan küratörlerde bu etkinlik için bağımsız küratör olarak müze dışından seçilen Bourriaud'ya yardımcı olmuşlardır. Ayrıntılı bilgi için: <http://www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/altermodern-tate-triennial-2009>

Nicolas Bourriaud serginin iddialı başlığı “Altermodern” ile adeta postmodernizmin ölümünü ilan edip yeni bir modernitenin ortaya çıkışını duyurmaktadır. Bourriaud, iletişim, seyahat ve göçlerin yaşam tarzlarını değiştirdiğini ve yeni bir “küresel algılama”nın ortaya çıktığını ve bu olgunun, sanatçıların üretimlerini de doğrudan etkilediğini belirtmektedir. Bourriaud sergiyi oluştururken, yirmibirinci yüzyılda ortaya çıkan yeni sanat formlarını göstermek amacıyla çağdaş sanatın önemli sanatçılarını, alternatif bir modernlik içinde değerlendirme iddiasındadır. 2009’da düzenlenen ve Uzak Doğu’dan, Amerika’ya kadar çeşitli ülkelerden 28 sanatçının katıldığı 4. Trienal, küresel bir sergi karakterini taşımaktadır. Altermodern gibi geniş ve kapsayıcı ve özellikle kültüre küreselliğin vurgu yapan bir kavram çerçevesinde düzenlenmesi bakımından, serginin önceki Tate Trienalleri’nden ayrılarak, uluslararası bir karaktere kazanmış olması kaçınılmazdır.

4. Tate Trienali sergisine Katılan sanatçılar:

Franz Ackermann 1963,Almanya	Darren Almond 1971, İngiltere	Charles Avery 1973, İskoçya
Walead Beshty 1976, İngiltere	Spartacus Chetwynd 1973,İngiltere	Marcus Coates 1968, İngiltere
Peter Coffin 1972, ABD	Matthew Darbyshire 1977,İngiltere	Shezad Dawood 1974, İngiltere
Tacita Dean 1965, İngiltere	Ruth Ewan 1980, İngiltere	Loris Gréaud 1979, Fransa
Subodh Gupta 1964, Hindistan	Rachel Harrison 1966, USA	Joachim Koester 1962, Danimarka
Nathaniel Mellors 1974, İngiltere	Gustav Metzger 1926, Almanya	Mike Nelson 1967, İngiltere
David Noonan 1969, Avusturalya	Katie Paterson 1981, İskoçya	Olivia Plender 1977, İngiltere
Seth Price 1973, İsrail	Navin Rawanchaikul 1973,Tayland	Lindsay Seers 1966, Mauritius
Bob & Roberta Smith 1963,İngiltere	Simon Starling 1967, İngiltere	Tris Vonna-Michell 1982, İngiltere
Pascale M.Tayou 1967,Kamerun		

Tablo 5: 4. Tate Trienali ; Altermodern sergisine katılan sanatçıların listesi.

3.2.1 Sergileme Pratiğini Bütünleyen Unsurlar

Günümüz sergi pratiklerinde, sergilemenin yalnızca sanat yapıtının gösterilmesinin bağlamının ötesinde bir konuma taşınması nedeniyle, sanat yapıtının izleyici ile buluştuğu anın öncesi ve sonrası, sergiyi tamamlayan etkinlikler ve sergi için yapılan tasarımlar da, serginin doğru okunabilmesi için belirleyicidir. Serginin

gerçekleşmesinden bir yıl önce başlayan “Prolog” toplantıları; Nicolas Bourriaud’nun sergiden önce yayımladığı “Altermodern Manifesto”, serginin internet üzerinden izlenebilirliğini önemli bir seviyede sağlayan Tate’in resmi internet sitesindeki 4. Triennale ait bölüm ve sergi için üretilen logo, katalog, broşür gibi basılı tasarlanmış malzemeler, serginin kavramsal çerçevesi ve görsel anlatımını güçlendirici unsurlardır. Ayrıca serginin kapanmasına yakın bir tarihte Nicolas Bourriaud’un “The Radicant” adlı kitabı yayımlamıştır. Kitap, “altermodern” fikrini ve bu yeni modern dünyadaki sanatçının üretim biçimlerini ele almaktadır. Bu bakımdan sergi -görsel üretimler- ile kuramsal üretimler sürekli bir devinim halindedir. Serginin öncesinde ki “Prologlar” etkinlikleri ve sonrasında da “The Radicant” kitabının yayımlanması, Bourriaud’nun sergi pratiğini, kendi teorik çalışmalarının bir araştırma alanı olarak kurguladığına işaret etmektedir.

3.2.1.a Prologlar; Sergi Öncesi Gerçekleştirilen Etkinlikler

4. Tate Trienali olarak yapılan Altermodern sergisi 2009’da gerçekleştirilmeden bir yıl önce başlayan dört ayrı toplantıdan oluşan “Prolog” etkinlikleri de sergiyi sadece sanat üretiminin bir sunumu olarak görmeyen, bir araştırma, düşünme ve tartışma platformu olarak gören anlayışın bir uzantısıdır. Prolog aslında önsöz, giriş, başlangıç bölümü anlamlarına gelmektedir. Bu bakımdan sergiye bir önsöz, giriş olarak oluşturulan seminerler ve sanatçı performansları, serginin kavramsal çerçevesini oluşturan kavramları ele almıştır. “Altermodern” sergisi öncesinde, “Prolog” adı verilen bu etkinlikler;

1. Prolog 1: Altermodern (26 Nisan 2008)
2. Prolog 2: Sürgün / Sürgündekiler (28 Haziran 2008)
3. Prolog 3: Yolculuklar (18 Ekim 2008)
4. Prolog 4: Sınırlar (17 Ocak 2009) başlıkları ile Tate Britain’da gerçekleştirilmişlerdir.

Serginin açılmasından yaklaşık olarak bir yıl önce düzenlenen Altermodern başlıklı ilk etkinlik, serginin ana temasını tartışmaya açmıştır. 2008 yılında San Francisco Sanat Enstitüsü’nün dekanı ve 2002 yılında gerçekleştirilen Documenta 11’in küratörü olan Okwui Enwezor bu etkinlikte “Specious Modernity: Speculations

on the End of Postcolonial Utopia” (Aldatıcı Modernite: Postkolonyal Ütopyanın Sonu Üzerine Spekülasyonlar) başlıklı bir seminer vermiştir. Fransız felsefeci Jordi Vidal, Stéphane Goxe’la ortak yönettikleri “Servitude and Simulacra” (Hizmetkarlık ve Simulakra) adlı kitabında yer alan, çağdaş düşünce içinde “auteur” olarak küratör yaklaşımını değerlendirdiği, kitapla aynı adı taşıyan filmi göstermiştir.



Resim 31: Tris Vonna-Michell, **Monumental Detours / Insignificant Fixtures (Anıtsal Sapma / Önemsiz Müstemilat)**, enstalasyon ve sunum performans (sanatçı enstalasyonun içinde sağ tarafta görülen sandalyede oturarak bir sunum-performans gerçekleştirmiştir), 2009, Altermodern: Tate Trienali 2009, Tate Britain.

Aynı etkinlikte, sanatçı Tris Vonna-Michell, kendi yolculuklardaki kişisel deneyimlerini içeren aynı zamanda tarihsel olaylardan kesitler bulunan görselleri bir enstalasyonda toplamış ve yine bu görsellerle bir sunum-performans gerçekleştirmiştir. Sunum-performansta, kişisel anlatısını, izleyicinin orada bulunuşuyla birlikte karşılıklı bir deneyime dönüştürmüştür. Sanatçı Navin Rawanchaikul’un Bollywood filmlerinin, çizgi romanların, reklam afişlerinin dilini kullanarak oluşturduğu, kültürel kimlik, göçmenlik, aidiyet meselelerini sorgulayan film gösterimleri de bu bölüm içerisinde yer almıştır.¹⁸⁴

28 Haziran 2008’de gerçekleştirilen ikinci “Prolog” etkinliğinin teması “Sürgün” kavramıdır. Birleşmiş Milletler’in Uluslararası Göç Raporu’na göre, bugün

¹⁸⁴ Tate resmi web sitesi, <http://www2.tate.org.uk/altermodern/explore.shtm>

dünyada 175 milyon insan doğduğu ülkede yaşamamaktadır. Sadece zorunlu nedenlerden dolayı değil, küresel ekonominin bir uzantısı olarak farklı ülkelerde çalışma nedeniyle de birçok kişi doğduğu ülkeden başka bir ülkeye göç etmiştir. Günümüzde giderek artan göçmenlik durumunu ve bunun kültürel kimliklere yansımalarını tartışan bu bölümde “The Exiles of Marcel Duchamp” (Marcel Duchamp’ın Sürgünlükleri) kitabının yazarı ve sanat eleştirmeni TJ Demos, “altermodern” kavramının öne sürdüğü bugünkü “yeni modern dünya” bağlamında, sürgünlük kavramını ele alan bir seminer vermiştir. Sanatçı Tania Bruguera da aynı etkinlik kapsamında, Tate Britain’ın koleksiyon sergisinde yer alan önemli Modernist tabloların yapıt künyelerinin üzerini kendi yazdığı metinlerle kapatmış, bu şekilde, sanatçının kimliği, yapıtın kimliği gibi konuları sorgulamıştır. Sanatçı Flàvia Müller Medeiros ve Nasrin Tabatabai karşılıklı olarak birbirlerinin çalışmalarını ele alarak, sürgün olma, göçmen olma konularını tartışmaya açmışlardır. Aktivist bir sanatçı kolektifi olan Ultra-Red ise kurdukları iki ayrı tartışma masasında sanatçıları, izleyicileri ve sürgün olan farklı etnik kökenden insanları toplayarak ve karşılıklı bir konuşma, tartışma ortamı oluşturmuşlardır. Daha sonra bu performatif karşılaşmada konuşulanların kayıtlarından bir ses enstalasyonu da oluşturmuşlardır.¹⁸⁵

“Yolculuklar” başlıklı üçüncü etkinlik, insanoğlunun artık ayak basmadığı noktaların bile uydu görüntülerinin olması fikrinden yola çıkarak, günümüzde bu durumun sanatı nasıl etkilediği tartışmaya açılmıştır. Yolculuk fikrinin, önceki etkinliklerde sanatçıların üretimlerindeki belirleyiciliği de göz önüne alınarak, günümüz sanatı için bir anlatım aracı haline gelip gelmediği sorusu üzerinde durulmuştur. Bu etkinlikte sanatçı Carsten Höller çoğunlukla görmediğimiz bir yüzüyle, kültürel ortamı ile Kongo’da yaşadığı dönemi kültürel ortamı ile çektiği fotoğraflarla anlatmış ve Nicolas Bourriaud’nun da katılımıyla yolculukla günümüz sanatçısının ilişkisini izleyicilerle tartışmaya açmıştır. Sanatçı Zoran Naskovski, J.F. Kennedy’ye ait arşiv görüntülerini, bir Balkan halk ozanının ses kayıtlarıyla birleştirmiş ve bir film yapmıştır. Halk ozanı, eski hikaye anlatıcısı geleneğine bağlı kalarak, yerel bir müzik aleti eşliğinde Kennedy’nin ölümünü anlatmaktadır. Sanatçı aynı tarihe ait farklı coğrafyalardan görüntülerin ve sesin bir araya gelişiyle,

¹⁸⁵ Tate resmi web sitesi, <http://www2.tate.org.uk/altermodern/explore.shtm>

toplumsal belleğin iki farklı anımsaması bağlamında küresel kültür olgusunu sorgulamaktadır. Etkinlikte yer alan diğer bir sanatçı olan John Smith, 2001-2007 tarihleri arasında dünyanın farklı yerlerinde çektiği otel odası filmlerini, kişisel günlükleri olarak sunarken, otobiyografik olanla, toplumsal olanı, farklı coğrafyaları ve kültürleri paralel bir okumaya tabi tutmuştur.¹⁸⁶

Son “Prolog” etkinliği olan “Sınırlar”, sergide yer alan bazı sanatçıların ve teorisyenlerin bir araya geldiği bir yuvarlak masa toplantısı olarak 17 Ocak 2009 tarihinde gerçekleştirilmiştir.¹⁸⁷ Sınırlar, aslında bu sınırları sürekli olarak geçmekte olan günümüz sanatçısının mekansal ve zamansal olarak farklı konumları ve farklı kültürel biçimleri yan yana getiren üretimini tartışmaya açan bir bölümdür. Sınırlar’da serginin hem kavramsal hem de görsel içeriklerinde sıklıkla kullanılan “takımada” kavramı üzerinde durulmuş, günümüz kültür ortamının çok parçalı yapısı ele alınmıştır. İzleyicilere açık olan bu yuvarlak masa toplantısı dışında son “Prolog” etkinliğinde iki tane sanatçı sunumu da yer almıştır. Felsefeci Simon Critchley ile sanatçı Tom McCarthy’nin 1999’da kurdukları yarı kurgusal organizasyonları “International Necronautical Society” (Uluslararası Ölümle İlgili Çalışmalar Derneği) adıyla “Declaration on Inauthenticity” (Sahici Olmama Bildirisi) başlığıyla sundukları bildiride Batı kültürünün her noktasına yayılmış olan özgünlük takıntısına karşı özgün olmamanın dilini savunmuşlardır. Aynı etkinlikte Kanadalı sanatçı kolektifi General Idea’da kitle kültürü ve popüler imgelerin ironik anlatımlarını özellikle tipografik tasarımlarla ifade eden, modern kültürün eleştirisini yapan, dört video çalışması sunmuşlardır.¹⁸⁸

Prolog olarak adlandırılan ve dört bölümden oluşan bu yapı son olarak serginin kendisinin sahne almasıyla tamamlanmıştır. Sergi etkinliğinin, sergiden önce farklı tartışma alanları ve sanat işleri ile birlikte ele alınması yaklaşımı, Documenta 11 (2002) ve Okwui Enwezor’un “platform”larından sonra yaygınlaşmıştır. Yapıtların sergilenmesi dışında, “Prolog” etkinlikleri sergiyi sürece

¹⁸⁶ Tate resmi web sitesi, <http://www2.tate.org.uk/altermodern/explore.shtm>

¹⁸⁷ Bu toplantıdaki konuşmacılar; Nicolas Bourriaud, JJ Charlesworth, TJ Demos, Spartacus Chetwynd, Tom Morton, Bob&Roberta Smith, Matthew Darbyshire’dır.

¹⁸⁸ Tate resmi web sitesi, <http://www2.tate.org.uk/altermodern/explore.shtm>

odaklı bir tartışma ve sanat platformuna dönüştürmektedir. Bourriaud tarafından, “Prolog” olarak adlandırılan sergi öncesi düzenlenen bu etkinlikler, serginin kavramsal çerçevesini tartışmaya açtığı gibi altermodern kavramını tamamlayan parçalar olarak serginin bütünlüğünü destekler bir yapıdadır. Bourriaud bu yaklaşımı en iyi Tate Britain’ın sergi için düzenlediği resmi sitesindeki harita açıklar.¹⁸⁹ Sergi öncesinde “Prolog” bölümlerinin başlıkları olan ve tartışmaya açılan, sürgün, yolculuk, sınırlar gibi temalar, bir takımada olarak “Altermodern” kavramını oluşturan birer adacık gibi sergiye dahil olmuştur.

3.2.1.b Sanal Takımadalar; Altermodern Sergisinin İnteraktif Web Sitesi

Serginin tematik bağlamı olarak Bourriaud tarafından ileri sürülen bu yeni modernite, “altermodern”, hangi ilişki ağlarını yansıtmaktadır ve bu yaklaşımı hangi kavramlar ve olgular belirlemektedir gibi soruların cevapları aslında Bourriaud’nun yayınladığı manifestoda genel çerçevesi ile ortaya konmuştur. Bourriaud günümüz kültür ortamını da değerlendirirken bu ağ ilişkisini öne çıkaran, bir tür çok parçalı oluştan ve bu parçalar arasındaki ilişkiden bahsetmektedir. Bu çok parçalı yapı, Nicolas Bourriaud’nun serginin kavramsal içeriğini açıklarken kullandığı, takımada metaforunda ifade edilmektedir. Bourriaud’ya göre, “altermodern” kavramı, arşiv, sürgün, yolculuk, sınırlar, enerji, yolculuştırma¹⁹⁰, belge-kurgu, heterokroni olmak üzere sekiz adacıktan oluşan bir takımada gibidir. Bu temalar için Tate’in resmi sitesinde yer alan kısa açıklamalar şu şekildedir;¹⁹¹

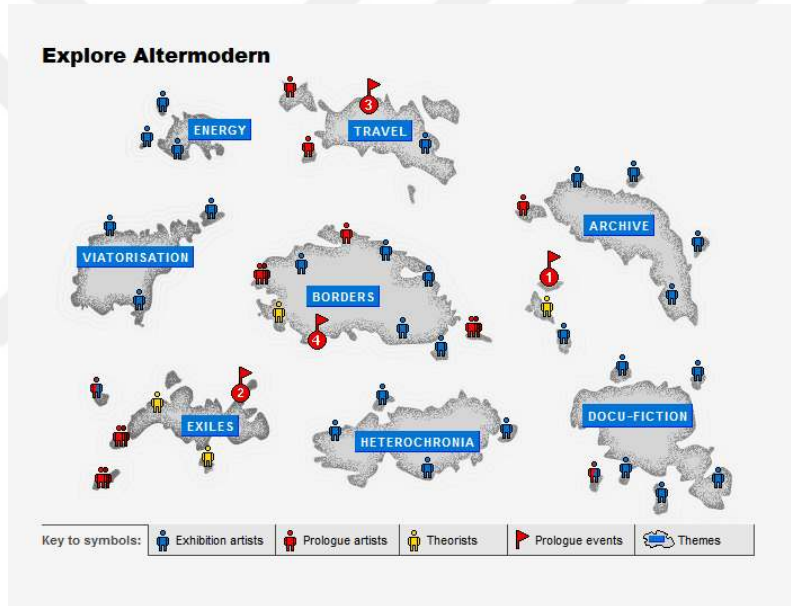
- **Zincirlenen Arşiv:** veya tarihsel ve çağdaş dönemlerin işaretlerinin birlikte kümelenmesi.
- **Sürgünleri keşfetmek:** gönüllü göçlerin veya zorunlu coğrafi sürgünlerin olumlu ve olumsuz taraflarını keşfetmek.

¹⁸⁹ Tate resmi web sitesi, <http://www2.tate.org.uk/altermodern/explore.shtm>

¹⁹⁰ Yolculuştırma (Yolculuştırma) :Bu kelime Latince yol anlamında, “via” kökünden gelmektedir ve viator kelimesi yolcu ya da yolculuk anlamındadır. Bourriaud’nun kelimeyle oynayarak türettiği bu kelimenin Türkçe karşılığı içeriğine atıfla, formların yolculuğu olabilir. Çünkü Bourriaud bu başlık altında bazı sanatsal formların üretilmeden önce, üretildiği anda ve daha sonra da kendi kendini dönüştürebilen dinamik biçimler olduğunu, bir ağ sisteminde olduğu gibi birçok bağlantısı olabildiğini belirtmiştir.

¹⁹¹ <http://www2.tate.org.uk/altermodern/explore.shtm>

- **Yolculuk üreten biçimler:** yolculuk deneyimi üzerine kurulu anlatılar, yolculuğun kendisini bir biçim olarak kullanmak.
- **Sınırları geçmek:** yalnızca ulusal sınırları değil aynı zamanda geleneksel sanat form ve medyumlarının sınırlarını aşmak.
- **Enerji üretmek:** tek bir patlayıcı güç yerine sürdürülebilirlik fikirlerini kullanarak enerji üretmek.
- **Yolcılaştırma:** biçimlere hareket, dinamizm vermek ve yolculuk yaptırmak.
- **Belge-kurgu:** tarihsel, haber kaynaklı veya kişisel incelemeleri, kurgusal hikayelerle birleştirmek.
- **Heterokroninin mevcudiyeti:** çoğu kez çağdaş (eşzamanlı) olarak kabul edilenin ne olduğunu fikrini sorgulamak.



Resim 32: “Altermodern” sergisini ilan etmek için Tate’in resmi sitesinde yer alan interaktif bir sunumun görseli olan bu fotoğrafta, sergi sanatçılarının, “prolog” bölümlerinde yer alan sanatçı ve bilim insanlarının, sergiye katkıda bulunan kuramcılarının, “prolog” etkinliklerinin ve birer adacık olarak belirlenen her bir temanın ayrı ayrı açılan altbaşlıkları, bilgilendirme pencereleri vardır.

Serginin internet sitesinde görsel olarak, bu çok-parçalı durumu ve parçalar arasındaki ilişkiyi betimleyen takımda imgesi devreye girmiştir. Temel kavramsal çerçeve ve bu çerçeveyi oluşturan bölümler ve bölümler arasındaki geçişler, takımda görselliğinde tanımlanmıştır. Kronolojik ya da birbirinin alt kümesi olarak öngörülmeyen bu temalararası ilişki, temel kavram ve onu oluşturan her bir parçanın birbiri ile ayrı ayrı ilişki kurulduğu bir yapıya sahiptir. Bu yapı hem sergi pratiğinde,

hem serginin kavramsal içeriğinde, hem de internet sitesi yoluyla sanal uzantısında kendini sürdürmektedir. Tate'in resmi internet sitesinde yer alan serginin internet içeriği, bu yapı ve interaktif görsel çözümlerler sayesinde sanal ortamda izleyiciyle de buluşmaktadır. Bu nedenle, internet sitesindeki sunum biçimi, sergiyi farklı bir ortamda kurma imkanını da sağlamaktadır. Sergileme pratikleri açısından bakıldığında ise, sanal ortamın da sergiye katılması, yeni bir sergileme modelinin ortaya çıkmasına işaret etmektedir. Bu bakımdan, internetin kullanımı, Altermodern sergisinin kavramsal çerçevesindeki yeni bir dönemi tanımlama iddiasıyla da örtüşmektedir. Günümüz sanat uygulamalarının izleyici ile karşılaşmasının yalnızca galeri ortamında yani fiziki bir mekanda değil, sanal mekanlarda da olabileceğini örneklemiştir. Görsel tasarım ve sitede yer alan içerikler, serginin alt başlıklardan oluşan bölümleriyle ve takımda metaforuyla, önemli ölçüde ilişkiye girmektedir. Bu bağlamda, serginin internet sitesi, serginin sahnelendiği diğer bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.2.1.c Altermodern Logosu ve Serginin Basılı Tanıtım Malzemeleri

Serginin logosu başta olmak üzere, basılı kurumsal tanıtım malzemelerinde – katalog, broşür, poster- yaratılan görsel hava, küratörün altermodern kavramına bakışını anlatması bakımından bütüncü bir tavır içermektedir. Bourriaud bu sergi için Palais de Tokyo'daki sergilerinde birçok defa birlikte çalıştığı M/M (Paris) tasarım ofisi ile birlikte çalışma talebinde bulunmuştur. Daha çok retro denilen, modernist tasarım unsurlarını yeniden yorumlayan tasarımlar yapan bu tasarım ofisi, Altermodern sergi kataloğu için benzer bir mantıkta kolaj tekniğinin özelliklerini kullanmıştır. Altermodern logosu küresel bir formun içinde yer almaktadır. Bu tercih de küratörün altermodern tanımı içinde sürekli olarak vurguladığı küreselleşmeye vurgu yapmaktadır. M/M tasarımda kolaj tekniğini ön plana çıkararak, yine Bourriaud'un üstünde durduğu kültürel melezleşmeyi ve çok parçalı görsel dili oluşturmuşlardır.



Resim 34: Tate Triennial 2009: Altermodern sergisi logo tasarımı.

Altermodern kavramını açıklarken, esinlendiği kaynaklar arasında takımda metaforunu sayan küratörün yaklaşımı ile örtüşen ve internet sitesinde kullanılan görsel anlatıma benzer bir diğer yaklaşım da sergi broşürlerinde karşımıza çıkmaktadır. Bourriaud'nun içinde yaşadığımızı öne sürdüğü yeni modernitenin en önemli unsurlarından biri yolculuk fikridir. Bourriaud'nun yolculuk temasına uygun düşecek biçimde, serginin broşüründe, sergi mekanlarını gösteren haritanın içine, metro istasyonları haritası ile İngiltere'nin kıta Avrupası ile olan bağlantısını gösterecek şekilde küçük bir haritaya da yer verilmiştir. Böylelikle yolculuk teması bir kez daha vurgulanmıştır.



Resim 35: Sergi için hazırlanan broşürde yer alan haritalar

3.2.1.d Altermodern Manifesto

Bourriaud'un serginin gerçekleşmesinden bir yıl önce yayınladığı "Altermodern Manifesto" ilk önce müzenin web sitesinde kısa bir metin olarak yer almıştır. Serginin gerçekleşmesine yakın, internet sitesinde serginin bölümleri ayrıntılı bir şekilde yer alırken, manifesto da daha genişletilmiş bir metin olarak karşımıza çıkmıştır.

Bourriaud'un Altermodern Manifestosu, *"yeni bir modernite meydana geliyor, küreselleşme çağı ile yeniden şekillenen- ekonomik, politik ve kültürel bakış açılarıyla anlaşılan: bir altermodern kültür"*¹⁹² sözleriyle başlamaktadır. Bourriaud'nun postmodern dönemin sonunu ilan eden altermodern manifestosu yeni bir moderniteden bahsetmektedir.



Resim 33: Yeni tasarımı yapılmadan önce, serginin ilk duyurusunda internet sitesinde yer alan manifesto.

¹⁹² <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/explain-altermodern/altermodern-explainedmanifesto>

Altermodern Manifesto’da temel olarak, Modernizm’in yüzyılın ilk yarısındaki geniş ölçekte Batılı kültürel bir olgu olarak ortaya çıktığı, postmodern dönemin ise çokkültürlülük, köken ve kimlik gibi fikirler tarafından şekillendirildiği belirtilmiştir. Bourriaud, Manifesto’da ele aldığı kavram ve düşünceleri daha sonra serginin kataloğuna yazdığı metinde ve serginin kapanmasına yakın çıkardığı, yukarda sözü edilen “The Radicant” adlı kitabı içerisinde daha derinleştirir. Yine de, Bourriaud’nun bu sergi için yalnızca katalog yazısı, basın bülteni yazmakla yetinmeyip altermodern kavramını açıklayan bir manifesto yayımlamış olması ilginçtir.

Manifesto yazma geleneği Modernizm’e ve avangard sanata ait bir yaklaşımdır. Postmodern dönemin bakış açısı çerçevesinde büyük anlatılar yerlerini bireysel anlatılara bırakırken, manifesto yayınlama geleneği de yerini daha çok sergi tanıtımına yönelik basın bültenlerine yerini bırakmıştır. Bu bakımdan serginin modernite ile olan ilişkisini, yeni bir modernlik üzerinden “altermodern” olarak duyururken Modernist bir yaklaşım olarak manifesto yayımlaması biçimsel ve içeriksel kaynaklarını işaret etmektedir. Manifesto geleneğine bir gönderme içeren bu yaklaşım, altermodern kavramının da önerdiği şekliyle içinde, serginin oluşturulma biçiminde de, bir tür modernist yaklaşımın hakim olduğunu vurgulamaktadır. Bu nedenle, manifesto yayımlama da, Bourriaud’nun öngördüğü şekliyle sergileme modelini tamamlayıcı bir unsur haline gelmektedir.

Altermodern Manifesto

Yeni bir modernite ortaya çıkıyor; küreselleşme çağı ile yeniden şekillenen- ekonomik, politik ve kültürel bakış açılarıyla anlaşılan: bir altermodern kültür

Artan iletişim, seyahat ve göç yaşama tarzlarımıza da etki ediyor. Günlük yaşamlarımız kaotik ve yoğun, insan dolu bir evrendeki seyahatleri içerir.

Çokkültürlülük ve kimlik, dilin melezleşmesi baş başa gidiyor: Sanatçılar, şimdi, küreselleşmiş bir kültür durumundan yola çıkıyorlar. Bu yeni evrensellik, çevirilerde, alt-yazıda ve genelleştirilmiş dublajda temelleniyor. Günümüzün sanatı metnin ve imgenin, zamanın ve mekanın birbirleriyle ördüğü bağları araştırır. Sanatçılar yeni küreselleşmiş bir algıya cevap veriyor. İşaretlerle doyurulmuş bir kültürel manzaranın içinden geçiyorlar ve ifadenin ve iletişimin çoğul biçimleri arasında yeni yollar yaratıyorlar

2009 Tate Trienniali, şu anda küresel bir altermodernitenin meydana gelişini deneyimlediğimiz ve postmodernizmin sonuna yaklaştığını temel dayanak olarak alan kolektif bir tartışmanın etrafında Tate Britain’da sunulur.

Seyahat, kültürel değiş-tokuşlar ve tarihin incelenmesi sadece moda temalar değildir ama dünyaya bakışımızda ve onun içinde yaşayışımızda derin bir evrimin işaretleyicileridir.

Daha genel olarak, küreselleşen algımız temsilin yeni türlerini gerektirir: günlük yaşamlarımız, daha önce hiç olmadığı kadar büyük bir zemine karşı tükenmektedir ve şimdi ulus-ötesi teşebbüslere ve kaotik ve yoğun, insan dolu bir evrendeki kısa veya uzun seyahatler bağlıdır

Birçok işaret, postmodernizm tarafından tanımlanan tarihsel dönemin sonuna geldiğimiz işaret ediyor: çokkültürlülük ve kimlik söylemleri dilin melezleşmesinin evrensel hareketi tarafından ele geçiriliyor; kültürel görecelik ve yapıbozum, modernist evrenselliliğin in yerine geriçekilme, aşırı sağ, kitle kültürü ve muhafazakarlık ve tekbiçimciliğin iki katı tehdiye karşı hiç silah bırakmıyor. Zaman, şimdiki zamanda modernitenin yeniden düzenlenmesi için elverişli gibi görünür, içinde yaşadığımız özgül bağlama bağlı olarak yeniden biçimlendirmek- kritik olarak küreselleşme çağında- içinde yaşadığımız zamanın, ekonomik, politik ve kültürel yönlerini alamak; bir altermodernite

Eğer yirminci yüzyıl modernizmi her şeyiyle bir Batılı kültürel fenomen idiyse, altermodernite, evrensel uzlaşmalardan, farklı kültürlerin araçları arasındaki tartışmalardan yükselir. Bir merkezden ayrılmış, o ancak çok dilli olabilir. Altermodernite, çeviri tarafından karakterize edilir, kolonileşmiş batının soyut dilini kullanan, yirminci yüzyılın modernizmine ve kimlikler ve kökenler içindeki sanatsal fenomenle kuşatılan postmodernizme benzemez.

Genelleştirilmiş dublajın ve evrensel alt-yazının çağına giriyoruz. Bugünün sanatı, metnin ve imgenin birbiri içinde dokunduğu ilişkileri keşfeder. Sanatçılar, iletişimin ve ifadenin çoğul formatları arasındaki yolları yaratan, işaretlerle doyunlaştırılmış bir kültürel manzarayı boydan boya geçiyor.

Sanatçılar, hareketliliğin çağdaş bir deneyimine işaret eden işaretler ve biçimlerin arasından geçen çağdaş yolcunun prototipi “gezgin insan” haline geliyor. Bu evrim üretilen çalışmaların içinde görülebilir: varış noktalarından çok yörüngeleri maddeleştiren, seyahat-formu, mekan ve zamanın ikinde de çizilmiş ana hatlardan oluşan yeni bir tip biçim belirliyor. Çalışmaların biçimi, sabitlenmiş bir uzay-zamandan çok, göçebe bir akışı ifade ediyor.

Altermodern sanat böylece bir hipermetin olarak okunur; sanatçılar, tarihte olduğu gibi coğrafyada dolaşır ve bir biçimden diğerine bilgiyi yeniden kodlar ve çevirirler. Bu, 1960’ların mekana-özü çalışmalarına cevap olarak, zamana-özü olarak referans gösterilebilecek uygulamalara sebep olur. Uçuş hatları, çeviri programları ve heterojen elementlerin zinciri birbiri içinde toplanır. Evrenimiz, zaman ve uzamın ikisinde de yolculuk edilebilecek bütün boyutların alanı haline gelir.

2009 Tate Trienali, postmodernizmin sonu hipotezi etrafındaki kolektif tartışmaların kendisi olarak, küresel bir altermodernitenin ortaya çıkışını sunar.

Nicolas Bourriaud

3.3. Serginin Tematik Bağlamı ve Küratöryel Yaklaşım: Nicolas Bourriaud

Nicolas Bourriaud, 1999'dan 2006 yılına kadar, Jérôme Sans ile birlikte Paris'teki, Palais de Tokyo'nun yöneticiliğini yapmıştır. Fransız, Documents sur l'art (1999-2000) adlı çağdaş sanat dergisinin kurucularındandır. Ayrıca, uluslararası çağdaş sanat dergisi Flash Art'ın 1987'den 1995'e kadar Paris sorumlusu olarak çalışmıştır. Bordeaux Çağdaş Sanat Müzesi CAPC'de düzenlenen "Traffic" (Trafik) (1996) ve San Francisco Sanat Enstitüsü'nde düzenlenen "Touch: Relational Art from the 1990s to Now" (Temas:1990'lardan Şimdiye İlişkisel Estetik) (2002) gibi önemli sergilerin küratörlüğünü yapmıştır. Türkçe'ye çevrilen "İlişkisel Estetik" ve "Postprodüksiyon" kitapları dışında günümüz sanatında sanatçının yeni konumunu anlatan "The Radicant" adlı kitabın yazarıdır. Küratör ve sanat kuramcısı kimliğinin yanı sıra 1997 yılında yayınladığı "L'ère Tertiaire" (Üçüncü Çağ) adlı romanıyla yazar kimliğini de ortaya koymuştur.

1998 yılında "Esthétique Relationnelle"¹⁹³ (İlişkisel Estetik) kitabını yayınladığında sanat çevrelerinde yeterince ilgi çekmemiştir. Kitap 2002 yılında İngilizce'ye çevrilmiştir. Yazarı "İlişkisel Estetik" kitabında bahsettiği estetik yaklaşım, sanatçılarla düzenlediği San Francisco Sanat Enstitüsü'ndeki sergiden sonra, Avrupa'da ve Amerika'da birçok tartışmaya neden olmuştur. İlişkisel Estetik kitabında, 1990'larda ortaya çıkan sanat anlayışının, önceki dönem yapıt okuma biçimleri ile gerçekleştirilemeyeceği iddiasıyla "karşılıklı-eylem", "biraradalık" ve "ilişkisellik" bağlamlarını kullanmayı önermiştir.¹⁹⁴ İnsan ilişkileri bütünü ve toplumsal içerikleri, teorik ve pratik olarak başlangıç noktası olarak alan, sanat yapıtlarından örnekler verdiği bu kitapta, sanat yapıtlarını, betimledikleri ve kaynaklık ettikleri, insanlararası ilişkilere dayanarak yargılamayı öneren bir estetik yaklaşımı formüle etmiştir. Sanat yapıtı olarak, *toplumsallık anlarını ve toplumsallık*

¹⁹³ Bu kavramı Bourriaud ilk defa 1996 yılında, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux'da (Bordeaux Çağdaş Sanat Müzesi) küratörlüğünü yaptığı Traffic adlı serginin kataloğunda kullanmıştır. İlişkisel estetik, kuramsal anlamda özerk ve özel bir simgesel uzamı ifade etmekten çok, insanların karşılıklı eylemlerini ve bunun toplumsal içeriğini barındıran alana ilişkin bir sanatı tanımlamıştır.. Doksanlı yılların sanatını Felix Gonzales Torres, Ritkrit Tiravanija, Liam Gillick, Christine Hille, Carsten Höller, Pierre Huyghe gibi sanatçıların çalışmaları üzerinden ve bu çalışmalardaki karşılıklı eylem, biraradalık ve ilişkisellik kavram ve olgularını tartışarak açıklamaktadır. Bourriaud, Frieze dergisine (Şubat 2009) verdiği röportajda Traffic sergisi gibi Altermodern sergisinin de kuramsal bir çalışma etrafında yapılan bir sergi olduğunu vurgulamaktadır.

¹⁹⁴ Nicolas Bourriaud, **İlişkisel Estetik**, çev. Saadet Özen, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005, 9 -14s.

*üreten nesneleri öneren sanatçılardan örneklerle (örneğin; sanatçıyla galeri sahibi arasındaki ilişkilerin keşfi gibi) oluşturulan proje ve formlara atıfta bulunarak, ilişkisel estetik kavramını ortaya koymuştur.*¹⁹⁵

2001 yılında yayınlandığı Postprodüksiyon kitabında da yine çağdaş sanatta karşımıza çıkan üretimler üzerinden “senaryo olarak kültür” kavramını ortaya koymuş, hali hazırda varolan formların, çoğaltılması, montajlanması ve yeniden değerlendirmesi olgularını değerlendirmiştir. Geçmişte üretilmiş sanatsal formları kullanarak yeni bir şeyler üreten sanatçıyı, başka müzisyenlerin kayıtlarından parçalar kullanarak yeni bir müzik kaydı yapan Dj’lerin üretimine benzetmiş, bu tür çalışmaları değerlendirmek için de, “postprodüksiyon” kavramını önermiştir. Ayrıca, İlişkisel Estetik’te ortaya koyduğu sanat üretimlerinin çıkış noktasını, insanlar arasındaki etkileşime ve sosyal mekanlara bağladığı yaklaşımın benzer şekilde, çağdaş sanatın yeni üretim biçimlerini ele almıştır. 2009 yılında küratörlüğünü yaptığı 4. Tate Trienali sergisi de, içinde yaşadığımız dönemdeki -özellikle 2000’li yılların ilk on yıllık sürecindeki- çağdaş sanat üretimlerini değerlendiren bir yaklaşım içermektedir. Bourriaud tıpkı “İlişkisel Estetik” ve “Postprodüksiyon” kitaplarında yaptığı gibi, 4. Tate Trienali: Altermodern sergisini de benzer bir izlek üzerinden oluşturarak içinde yaşadığımız dönemi, devam eden kültürel akışta, tanımlamaya çalışmıştır.

3.3.1. Nicolas Bourriaud’nun Küratöryel Yaklaşımına Genel Bakış

Bourriaud’nun “altermodern” kavramı ve Trienal sergisi, önceki çalışmalarından izler taşımaktadır. Postprodüksiyon kitabının Türkçe baskısında, Nermin Saybaşı (çevirmenin önsözü bölümünde), 2002 yılında, Londra’daki Royal Collage of Art’ta yaptığı konuşmaya değinerek, küratörün nasıl bir sergi ve etkinlik alanı kurguladığını anlatmıştır. Bu konuşmada, Bourriaud, Palais de Tokyo içinde yer alan sergi ve etkinliklere göre sürekli biçim ve yön değiştiren “bitmemiş” bir proje olarak görülmesinin önemini vurgulamıştır. Bourriaud, Palais de Tokyo’nun bir müzeden çok laboratuvar alanı olarak görülmesi gerektiğini belirtmiş, “ziyaretçiler

¹⁹⁵ Y.a.g.e. 53s.

ve sanatçılar ya da ziyaretçiler ve sanat çalışmaları arasındaki karşılıklı etkileşimin laboratuvarından ibaret olmayıp, daha ziyade kurum içindeki sanatçılar ya da kurum ile sanatçılar arasındaki bir üretim laboratuvarı”¹⁹⁶ olduğunu söylemiştir. Kitaplarında da bu bakış açısıyla, günümüzde sanat pratiğinde oluşan değişimlere paralel olarak, sanat yapıtının sergilendiği alanların da, -özellikle müze ve galerilerin- anlayış ve yön değişikliklerine gitmesi gerektiğini savunmuştur. “İlişkisel Estetik” adlı kitabında, sergi ile kamera ilişkisine değinen yazar, sergi ile dekor olgusunu Marcel Broodthaers’ın Bir Kış Bahçesi çalışmasını tekrar sergilerken ortaya koyduğu nedenler üzerinden açıklamıştır.



Resim 36: Marcel Broodthaers, Un jardin d'hiver (Bir Kış Bahçesi), enstalasyon, 1974.



Resim 37: Marcel Broodthaers, ‘L’espace de l’écriture’ (Yazının Alanı) Kış Bahçesi II’nin yeniden düzenlenmiş hali, 2012 ¹⁹⁷

¹⁹⁶ Ebru Yetişkin, Nicolas Bourriaud ile Güncel Sanat Üzerine..., **Plato**, Sayı:5,Haziran-Ağustos-2006.

¹⁹⁷ Broodthaers “ Bir Kış Bahçesi” enstalasyonunu bir çok defa, farklı mekanlara göre yeniden düzenlemiştir. En son olarak 2012’de sergilediği biçimde teknolojinin gelişiminden yararlanarak, video görüntülerini projeksiyonla yansıtma olarak kullanmıştır.

Marcel Broodthaers sanat uygulamalarını, ayrı ayrı değer biçilebilen nesneleri bir araya getiren mağaza-sergi yaklaşımından, nesnelerin birer biçim olarak sahneleme anlayışıyla, dekor-sergi yaklaşımına doğru yönlendirmiştir. Bourriaud, Broodthaers'ın yaklaşımının doksanlı yılların sanat uygulamalarındaki, sanat yapıtının sergileme değeriyle, kullanım değeri arasındaki müphemlikle ilişkili olarak yeniden ele almayı önermektedir. Bourriaud *“sergi temel birim haline gelmiştir, sergiden yola çıkarak tekniğin, sanatla ideolojinin arasında yarattığı, bireysel yapıta zarar veren ilişkileri hakkında kafa yormak mümkündür”*¹⁹⁸ derken, sergi pratikleri ile çağdaş sanat yapıtları arasındaki ilişkiye dikkat çekmek istemektedir. Yapıtın, sergideki diğer çalışmalardan bağımsız sergileme değeri ile diğer çalışmalarla ve mekanla ilişkiye girmesinin sonucunda oluşan kullanım değeri arasında birbirine zıt uygulamalar olabilmektedir. Broodthaers'ın sergiyi bir vitrin olarak değil bir sahne olarak yeniden değerlendirmesi ile Bourriaud'un sanat nesnesini tekniğinden bağımsız sergi pratiği ve sergi mekanı içinde yeniden kurma istenci dekor-sahne fikriyle örtüşmektedir. Bourriaud sanat yapıtı, izleyici, sanat yapıtı mekan ve sanat yapıtı serginin bütünü gibi birbirinden ayrı ilişkileri ortak bir çerçevede buluşturmak eğilimindedir. Palais de Tokyo'yu bir müzeden çok laboratuvar alanı olarak görme yaklaşımı da işte bu ilişkiler bütünü oluşturduğu değişimlere açık olduğunun bir ifadesidir.

Bourriaud, 1990'lardan bu yana içinde bulunduğumuz kültürel manzaraya dair değerlendirmelerinde iddialı, zaman zaman kışkırtıcı olabilen fikirler öne sürmüştür. Onun çağdaş sanata ilişkin ürettiği kavramlar aynı zamanda sergilerinde ele aldığı tematik bağlamlarla da ilişkili olmuştur. Çağdaş sanata dair ileri sürdüğü kavramlar genelde çağdaş sanat üretimlerinden örnekler üzerine yapılır. Yapıt okumaları üzerinden dönemin sanat pratiğine dair geliştirdiği, *ilişkisel estetik*, *postprodüksiyon*, *ekran olarak kültür* gibi çözümlemeleri çokça eleştiri almakla birlikte çağdaş sanat ortamının literatüründe yerini almıştır.

¹⁹⁸ Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005, 115s



Resim 38: Charles Avery, **Untitled (İsimsiz - Nicolas Bourriaud'nun portresi)**, 2008
Tate Triennial 2009 : Altermodern, Tate Britain, sergide yer alan sanatçılardan Charles Avery'nin kağıt üzerine karışık teknikle yapılmış bir çalışması.

Benzer şekilde, 2009 Tate Triennial için bir sergi adı olarak “altermodern” kavramını önerirken, yalnızca bir grup sanat üretimini belli bir tematik bağlam etrafında toplamanın ötesine geçmiştir. Bu kavramı, bir kültür analizinin sonucu olarak ortaya koymuş ve adeta içinde yaşadığımız tarihsel zaman dilimini adlandırmıştır. Sergileme pratiği ile kuramsal bir fikri iç içe geçirmiş, ikisinin sağlamasını birbirini üzerinden yapmıştır. Sergileme pratiği ve teorik bir yaklaşımın birlikte okumasına diğer bir örnek; 1985'te Centre George Pompidou'da, Jean-François Lyotard'ın düzenleyicisi olduğu “Les Immatériaux” (Maddesel Olmayanlar) sergisidir.

Fransız felsefeci Lyotard, “Postmodern Durum” adlı kitabıyla postmodernizm tartışmalarının en önemli teorisyenlerinden biri olarak gösterilmiştir. Lyotard'ın postmodernizm tanımlaması doğrultusunda yer alan “Les Immatériaux” sergisi ¹⁹⁹ , dönemin görsel dilinin bir sergi ile araştırılması ve dönemin adlandırılması

¹⁹⁹ Les Immatériaux , İmmatériau kelimeleri, malzeme / madde olmayan anlamına gelmektedir. Lyotard serginin amacını anlatırken, modernite geleneğindeki madde ile insan ilişkisindeki doğaya üstün gelme, ona sahip olma durumunun yerine, bu ilişkinin nasıl değiştiğine ilişkin yeni malzemeler ile “auteur” olarak kişi arasındaki ilişkiyi sorguladığına değinmiştir.
Bkz. Jean François Lyotard, Les Immatériaux, **Sanat Dünyamız; Sanatın Merkezi ...Nerde?**, Sayı:99, Yaz – 2006, 110-119s.

arasındaki ilişki açısından önemli bir örnektir. Lyotard, “Les Immatériaux” sergisinde, modernite ile hesaplaşmış, teknoloji ve modern figürün çöküşünün işaretleri ile postmodern olanın bağlamlarını sergideki çalışmalarda ve sergileme pratiğinde mercek altına almıştır. Bourriaud’nun “Altermodern” sergisi de postmodernizmin öldüğünü iddia ederek, yeni tür bir modernitenin ortaya çıktığını söylemektedir. Lyotard’a benzer şekilde Bourriaud da sergideki çalışmaları ve sergileme pratiğini, ileriye sürdüğü yeni dönemin bir araştırma alanı olarak sunmaktadır. 4. Tate Trienali, sergi öncesindeki “Prolog” toplantıları ve sergi sürerken ona paralel olarak Tate Britain’da düzenlenen “Küresel Modernlikler” sempozyumu ile teorik tartışmaların yoğun olduğu bir etkinliktir. Trienal etkinliğinin küratörü Nicolas Bourriat, belirlediği tematik çerçeve açısından etkinliği teorik tartışmalarında merkezi haline getirmek istemiştir. Lyotard’ın kuramsal yaklaşımındaki derinliği taşımasa da Altermodern sergisi ile Bourriaud, Fransız kuramcının izleğini takip eder gibidir.



Resim 39: François Lyotard’ın küratörlüğünü yaptığı “Les Immatériaux” (Maddesiz) adlı sergiden mekan görüntüsü, Centre George Pompidou, 1985.

Sergide yer alan video ve projeksiyon çalışmaları için oluşturulan sergileme alanları, beyaz küpün içine yerleştirilen siyah küp olarak adlandırılan bu yaklaşım 1980’li yıllardan sonra projeksiyon yansıtma çalışmaları için gereken karanlık ortamı sağlaması düşünülerek oluşturulmuştur. Günümüzde bu yaklaşım sıklıkla kullanıldığı için sergileme pratiklerinin bir parçası haline gelmiştir.

Lyotard çöl imgesini ve nötrleştirilmiş yerler metaforunu kullanırken, Bourriaud takımda metaforunu ve her bir parçanın birbiri ile olan ilişkisiyle kurulan ağdan söz etmiştir. Lyotard sergisinde, kavramlar dünyasında eriyen bir fikre dönüşen bir sanatı anlatırken ve felsefi düzlemi ön plana çıkarırken, Bourriaud sergisinde küreselleşmeye yaptığı vurguyla ve fikirleri tekrar somutlaştıran sanat pratikleriyle, politik düzlemi ön plana çıkarmaktadır. Bu yeni durumu, postmodernizm tartışmalarının ortaya çıktığı dönemde Modernizm'in eleştirisini yapan post-yapısalcılık gibi felsefi yaklaşımlara karşılık, özellikle 1990'lardan sonra küresel ekonominin hakimiyetine ve değişen sınırlara karşı geliştirilen sosyolojik çalışmalar ve politikalarla iç içe geçen sanat söylemleri çerçevesinde değerlendirmek mümkündür.

Bourriaud, teorik tartışmaları ön plana çıkarırken de, daha çok yapıtlar ve imgelem üzerinden hareket etmektedir. Onun roman yazarı kimliği de imgelemi kullanmasının bir diğer ifadesidir. Küratör, edebiyatla olan ilişkisinin, sergi pratiği üzerinde de etkileri olduğunu, sergiyi ilk önce imgeleminde kurmasında önemli rol oynadığını belirtmektedir.²⁰⁰ Her ne kadar, serginin oluşturulma biçimi kuramsal tartışmaları ön plana çıkarsa da, Bourriaud kuramcı ile küratör ayrımını önemseydiğini ve bu bakımdan serginin görsel dilinin zenginliğinin öncelenmesi gereken bir konu olduğunu birçok röportajında ve sergi kataloğunda vurgulamıştır.²⁰¹

"Librettosu belirgin bir ses ve şarkılarla devam eden görsel bir opera ile çok sayıda insanın katılımına ihtiyaç duyan bir filminki farklı bir dil bilgisidir. Bu belki de küratörlerin, akademisyenlerin asla yapamayacağı biçimde sanat yapıtlarını ve sanatçıları anlayabilmesinin nedenidir. Bu, derin deniz dalgıçlarıyla ile okyanusçular arasındaki fark gibidir."²⁰²

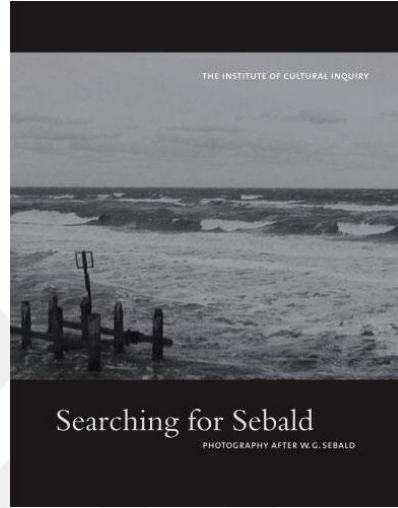
Sergi kataloğunda Bourriaud, teorik bir hipoteze sahip, olan kolektif bir serginin, sanat çalışmaları ile teorik anlatısı arasında bir dengeye sahip olması gerektiğinden bahsetmektedir. Bu bakımdan da zaman-mekan sürekliliği olan melez bir anlatı olarak sinema ile benzerlikler kurmaktadır. Bourriaud, görsel ile metin arasındaki ilişkiyi Wim Wenders'in sözlerine atıfla hassas bir denge durumunu ve

²⁰⁰ Tom Morton, Nicolas Bourriaud Röportajı, Tate Trienali 2009, **Frieze**, Sayı: 120, Şubat- 2009.

²⁰¹ Tom Morton, Nicolas Bourriaud Röportajı, Tate Trienali 2009, **Frieze**, Sayı: 120, Şubat- 2009. http://www.frieze.com/issue/article/tate_triennial_2009/

²⁰² Y.a.g.e.

hatta bir çatışma olarak ele alıp, “*her sergi bu tür bir çatışmanın kayıdır*” diye eklemektedir.²⁰³ Sergilerinin genellikle zihinsel bir imgeyle başladığını, bu imge yoluyla sanatçılarla belirli tartışmaları temellendirdiklerini belirten küratör, bu sergi için iki ögenin ön plana çıktığını söylemiştir. Bunlar; takımda fikri ve Alman yazar Winfred Georg Sebald’ın metinleridir.²⁰⁴



Resim 40: “Searching for Sebald – Photography After W.G. Sebald” (Sebald’i Aramak-W.G. Sebald’dan Sonra Fotoğraf) kitabının kapak görüntüsü.

W.G. Sebald, “Satürn’ün Halkaları” kitabında kurduğu ağ örgüsü şeklinde birbiriyle ilişkiye giren anlatıların yanı sıra birçok fotoğraf kullanmıştır. Sebald romanında, kendi çektiği ve arşivlerde olan fotoğrafları siyah-beyaz olarak kullanmıştır. Bu fotoğraflar, üst üste çekim yöntemi ile dispoze edilerek kullanılmıştır. Sebald’ın metinsel ve görsel dili birçok çağdaş sanatçıyı da etkilemiştir.

Bourriaud, özellikle, W.G. Sebald’ın “Satürn’ün Halkaları” kitabının üzerinde durmuştur. Sebald’ın kitabındaki metinleri oluşturan işaretler arasındaki gezinme halinin, günümüz sanat üretimlerini betimlemede ve içinde yaşadığımız kültürel manzarayı anlamada ne kadar önemli olduğunun altını çizmiştir. Sebald’ın kendisi bu gezinme halini, *tarihin ve coğrafyanın karşılaşmasını yöneten, zaman ve uzam kavrayışımızdaki mutasyonun simgesel bir karşılığı* olarak görmektedir. Sebald’ın

²⁰³ Wim Wenders’in “La logique des images” metninde, *imgelerin salyangoz gibi hassas oldukları, bir at gibi çalışıp birşeyleri yüklenip taşımayacaklarını, eğer antenlerine dokunursak, kabuklarının içine kaçıp saklanacaklarını* söylemektedir. Bourriaud bu kadar saf olarak imgeleri ele almadığının altını çizerek yine de imge ile metin arasındaki gerimli ilişkinin önemini vurgulamaktadır.

²⁰⁴ Tom Morton, Nicolas Bourriaud Röportajı, Tate Trienali 2009, **Frieze - Contemporary Art and Culture**, Sayı: 120, Şubat- 2009.

gezinme halinin patikaların izinde ve ağların örüntüsündeki bir evrimi işaret ettiğini belirtmektedir. Hem takımada imgesinde hem de Sebald'ın kısa gezintilerinde gelişigüzel bir şekilde iç içe geçmeyen ama bir yörünge fikrini barındıran bir yaklaşım mevcuttur.²⁰⁵ Sebald'ın kitabında belgesel fotoğrafları kullanım biçimi ve zamanlar arasında gidip gelen anlatımı, Bourriaud'nun sergiyi kurma biçimini de etkilemiştir. Küratör, Jorge Luis Borges'in kitabının adı olan "yolları çatallanan bahçe" imgesinden de benzer şekilde etkilendiğini belirtmiştir. Bu bakış açısıyla da sergide yer alan çalışmaları sadece bir fikir üzerinden ele almadığını vurgulamaktadır.²⁰⁶ Onun temel yaklaşımı, serginin içinde yer alan yapıtların birbirleriyle olan ilişkisinden meydana gelecek bir görüntüyü ortaya çıkarma arzusudur. Bu bakımdan sadece tek tek yapıtların altermodernite ile olan bağıı değil, farklı parçaların biraraya getirdiği bütünlüğü de aramaktadır. Takımada metaforu ve Sebald'ın farklı zamansallıklar içeren anlatılarında olduğu gibi parçaların birbirleriyle olan iletişimi, izleyici içinde takip edilecek farklı rotalar oluşurmaktadır.

Serginin bütününün ortak imgesi haline gelen takımada metaforunu tek bir rotanın alternatifi olarak olasılıkların çokluğunun ifadesi olarak görmektedir. Altermodernizm'i takımada imgesiyle açıklarken, bir tür  zeti ya da toplamı hedeflemek yerine, *yirmibirinci yüzyıl için modernizmin yeni bir biçimini yaratma isteği ile ilişkili olarak fikirlerin kümelenmesi* biçiminde tanımını yapmakta ve *bunun kaçınılmaz bir gereklilik olduğunu* savunmaktadır.²⁰⁷

²⁰⁵ Nicolas Bourriaud, **Altermodern**, Tate Publishing, Londra, 2009, 11-25s. (katalog içinde sayfa numaraları olmadığı için , içindekiler kısmındaki referansa göre, metnin yer aldığı sayfaların aralığı belirtilmiştir.)

²⁰⁶ Tom Morton, Nicolas Bourriaud Röportajı, Tate Trienali 2009, **Frieze - Contemporary Art and Culture**, Sayı: 120, şubat- 2009.

²⁰⁷ Nicolas Bourriaud, **Altermodern**, Tate Publishing, 2009, 11-25s.

3.3.2. Serginin Tematik Çerçevesi ve Altermodern Kavramı

Bourriaud sergiyi daha başlığında postmodernizmin ötesinde konumlandırırken "ötekilik" fikrinden yararlanmaktadır. Alter kelimesinin Latince karşılığı olan "öteki" kelimesine, İngilizce karşılığındaki "farklı" kelimesinin çağrıştırdığı anlamları da eklediğini söylemektedir. Bu bakımdan, "alter" kelimesi Bourriaud' ya göre, tekil, doğrusal bir yönün alternatifi olarak, farklı olasılıkları, çoğul yönleri önermektedir. Buradan hareket ederek, *"jeopolitik bir dünyada 'alterglobalizasyon' kavramı, küreselleşmenin dayattığı ekonomik standardizasyona karşı, yerel zıtlıkların çoğul anlamlarını tarif eder"* diye belirtmiştir.²⁰⁸ Bourriaud'nun yaklaşımının, yeterince derinleştirmedeği, "Fransız, beyaz, erkek" bir figür olarak, sanatçılara, bir biçimde post-kolonyal bir formun sanatını önerdiği yönünde eleştiriler de yapılmıştır.²⁰⁹ Bourriaud'nun katalog metninde "alter" kavramını bu "ötekilik" kavramı ile eşitlenmiştir. Fakat metinde "ötekilik" kavramının sosyolojik, politik ve tarihsel süreçleri yeterince derinleştirilmemiştir. Bu nedenle "alterglobalizasyon" tanımındaki yerel zıtlıkların çoğul anlamları da sanat formları açısından bir ölçüde belirsiz kalmıştır. "Öteki dünyalaşma" olarak çevirebileceğimiz, Fransızca "altermondialisation" kavramından yola çıkan küratör, burada daha çok küresel ekonomideki alışverişte birbirine eşit formların ortaya çıkmasından bahsetmektedir.²¹⁰

Küratörün yaklaşımı sanat eserini, farklı kültürel formları da kullandığı takımda metaforunda olduğu gibi, karşılıklı ilişkileri içinde, eşit düzlemde bir araya getirmek yönündedir. Bourriaud'nun iddiasına göre, "altermodern" kavramı, Batı olarak tanımlanan merkezin dışında kalan bütün dünyayı ele almaktadır. Bu bakımdan modern olanın Batı merkezli yaklaşımından ayrılmaktadır. Küresel bir melezleşmeyi formüle ederken, odak noktasının kökenler olmadığını söyler ve

²⁰⁸ Y.a.g.e.

²⁰⁹ Charlene Lau, Altermodern: Tate Triennial 2009, **C Magazine**, Yaz-2009, 52s.

²¹⁰ Marcus Verhagen, "altermodern" kavramının öteki küreselleşme ile olan bağının yeterince kurulmadığını, bunun Fransızca "altermondialisation" kavramıyla olan ilişkisinin de yeni bir kelime türetmek amacıyla, modern, modernizm ve modernite kavramlarıyla oynamaktan öteye gitmediğini savunur. Bu bakımdan, sanatçıların artık daha çok hareket halinde olmasıyla birlikte küresellik ve yeni formların yaratılması ilişkisinde, seyahat etme deneyiminin birçok başka formu olduğunu ve küratörün bunları dikkate almadığını vurgulamıştır. Marcus Verhagen, The Nomad and the Altermodern: The Tate Triennial, **Third Text**, Sayı:23, 2009, 804s.

şimdinin çok katmanlı kültürel durumlarını heterotropik²¹¹ ve ağsal bir örgüyle betimlemektedir. Bu bakımdan, ‘diğer’ ve ‘modern’ sözcüklerinden türettiği “altermodern” kavramıyla Bourriaud, iletişim, seyahat ve göçlerin yaşam tarzlarını değiştirdiğini, yeni bir “küresel algılama”nın ortaya çıktığını ve bu durumun, sanatçıların önünde yeni alanlar açtığını belirterek şöyle devam etmiştir: *"Artık, biçimleri taşıyabilecek kökler, içinden yeni varyasyonların çıkacağı kültürel temeller, çekirdek yok; sanatsal dilin sınırları da yok artık."*²¹² Yani ona göre sanat üretimi artık, belli bir kültür noktasından değil, küresel bir kültür perspektifinden yola koyulacaktır. Ortaya çıkan ürünler de, belli bir kültürün izlerini taşımayan ve hakim bir kültürün olmadığı, melez özelliklerden oluşan bir yapıda olacaktır.



Resim 41: Matthew Darbyshire, **Palac**, 2009, Enstalasyon, Tate Triennial 2009 : Altermodern, Tate Britain. Sanatçının canlı renkler ve çağdaş malzemeler kullanarak, klasik bir mimariye sahip olan Tate Britain’da oluşturduğu enstalasyon, farklı kültürel kodları bir araya getirmiştir.

Bu melezleşmenin, merkez-periferi ayrımının ortadan kalkmasına ilişkin günümüz sanatı için bir mihenk taşı gibi görülen ve sıklıkla referans verilen küratörlüğünü Jean-Hubert Martin’in yaptığı 1989 tarihli “Magiciens de la Terre” (Yeryüzünün Büyücüleri) sergisini Bourriaud’a bir kırılma olarak adlandırmaktadır.

²¹¹ Heterotropik: normalde oluşması gereken yerden başka bir yerde oluşan anlamında kullanılmış bir kavram olarak, Bourriaud’nun söylemi içinde yer almaktadır.

²¹² Nicolas Bourriaud, **Altermodern**, Tate Publishing, 2009, 11-25s.

Katalog metninde, 1989’da Berlin Duvarı’nın yıkılmasında olduğu gibi, bu sergiyle de, birbirine karşı olan iki politik bloğun yıkıldığını ve tarihsel bir kırılmanın yaşandığını söylemiştir.²¹³ İlk defa Batı merkezli olmayan sanatın da, Batılı örneklerle birlikte sergilendiği Centre Georges Pompidou’da gerçekleşen Martin’in sergisi, sanat çevrelerinde tartışmalı bir şekilde karşılanmıştır. Batılı sanat işleri ile Batılı olmayan yani merkez-dışı olan çalışmalarını sergileme biçimi, serginin adının yaptığı olumsuz çağrışımlar konusunda çok eleştirilen bir sergi de olsa, “Magiciens de la Terre” (Yeryüzünün Büyücüleri) merkez-periferi olgusunu tartışmaya açmış, çağdaş sanatta “kimlik” temalı birçok sergiye de kaynaklık etmiştir. Özellikle 1997’de yapılan Documenta 10 ve 2002’de yapılan Documenta 11 sergileri yer verdikleri yan etkinliklerle, küreselleşmeyi de sorunsallaştırarak bu tartışmaları güncel sanat ortamına taşımışlardır. Bourriaud’a postmodernizmin bir uzantısı olarak gördüğü, küreselleşme ve yeni sanatçının kimliği konusunu serginin “Prolog” etkinliklerinde ve sergi devam ederken Tate Britain’da düzenlenen “Küresel Modernlikler” sempozyumunda tartışmaya açmıştır. Bourriaud’nun tanımladığı yeni modernite küresellik olgusu ile yakından ilişkilidir. Bu konuda, Documenta 9 ve Documenta 10’da olduğu gibi serginin yanısıra teorik tartışmalarında yapılabileceği etkinlikleri sergileme pratiğinin içine konumlandırmıştır. Sergi öncesindekiden önce sözünü ettiğimiz tartışma platformları olan “Prolog” etkinliklerinin yanısıra sergi sürerken düzenlenen “Küresel Modernlikler” sempozyumu, sergiyi, içinde yer aldığı kurum olarak müzeyi bir laboratuvar alanı olarak gördüğünün bir göstergesidir. Ekonomik küreselleşmenin olumsuz yönlerine duyarlı, bunların üstesinden gelme çabasıyla çokkültürlüğü öne çıkarmaya çalışan sergileme pratiklerinin çerçevesinde, sanat piyasasının ve galeri, müze, müzayede üçgeninin dışında bir yapı ortaya koyma çabasıyla bu tür tartışma platformlarının oluşturulması, günümüz bienalleri ve trienallerinde artık sıkça kullanılan bir stratejidir. Ahu Antmen’de “Altermodern” sergisini değerlendiren yazısında,

“küreselleşme dünyada giderek kültürel bir tekdüzeliğe ve çeşitsizliğe yol açarken, tüm iddiaların aksine hâlâ Batı merkezli olan sanat dünyası, bugün sanat tarihinde, piyasa fiyatlarında, müze koleksiyonlarında pek olmasa da bienallerde ve trienallerde kültürel çeşitliliğin mümkün olabileceğini sergilemeye çalışıyor”²¹⁴ diye belirtmiştir.

²¹³ Y.a.g.e.11-25s.

²¹⁴ Ahu Antmen, Postmodernin sonu gelmiş..., **Radikal gazetesi**, 18-02-2009.

Antmen “tüm iddiaların aksine hala Batı merkezli olan sanat dünyası” derken, sergide yer alan çalışmaları da sadece “küresellik deneyimine” sahip olmaktan öte ortak bir yanı olmayan çalışmalar olarak değerlendirmiştir. Yazarın serginin çok parçalılığını ilişkisizlik olarak değerlendirmesi ve çalışmalar arasındaki ilişkiyi yalnızca ortak küresel bir deneyime indirgemesi yaklaşımına katılmamakla birlikte, küreselleşmenin yarattığı, kültürel tekdüzeliğin eleştirisi olarak, bienallerin ve trienallerin yaratmaya çalıştığı “sanat için alternatif alan” söyleminin de, zaman zaman hala Batı merkezliyetiği öne çıkarmanın ötesine geçemediği yargısına katılmamak mümkün değildir. Bu sorunun temelinde, bugün kullandığımız sanat terminolojisinden, sanat tarihi yazımına, sanatın kurumlarına kadar birçok alanın son iki yüz yıldır, Batılı kaynaklar tarafından oluşturulmasının etkisi bulunulabilir. Modernitenin önemli kurumlarından biri müzedir. Sanat kavram ve kuramlarının geliştirilmesi yine modernitenin bir yansımasıdır. Bu bakımdan, günümüzün küreselleşmiş dünyasında, Batı merkezli bir dilin hakimiyetinin sorgulanması, küreselleşme ve moderniteden ayrı düşünülemez. Bu nedenle, serginin kapsamında, Tate Britain’da düzenlenen “Küresel Modernlikler” sempozyumu, sadece sanatsal formların nasıl evrildiği ya da evrileceği tartışmaları açısından değil, bunların oluştuğu sosyolojik, ekonomik, politik alanların da nasıl değiştiğinin irdelenmesi bakımından önemlidir.²¹⁵

Bir sergi pratiği içinde, küreselleşme ile moderniteyi yanyana getiririp tartışırken, sanat alanında Modernizm’in ne gibi etkileri olduğunu ve sanatsal formların nasıl evrildiğini konumlandırmak gerekmektedir. Yaklaşık elli yıldır Modernizm’in artçıl şokları yaşanmaktadır. Kültürel çerçevemizin post-kolonyal bir incelemeye tabi tutulması sonucu kozmopolitlik ve modernite kavramlarının birlikte tartışılması kaçınılmazdır. Bourriaud, “altermodern” kavramı ile özgül bir moderniteyi tanımlamaya niyetlidir fakat bu noktada, kavram sanat yapıtlarını aşarak, içinde yaşadığımız küresel ortamın ekonomik, politik ve kültürel

²¹⁵ Bu konuda David Cunningham, sempozyumun sanat yapıtlarından çok daha fazla serginin ortaya koymaya çalıştığı kavramsal çerçeveyi taşıdığını belirtmiştir. Sempozyumda farklı disiplinlerden akademisyenler küreselleşmenin yarattığı olumsuz etkilerin nasıl aşılabileceğine dair özellikle sosyolojik bağlamlara ilişkin yaklaşımlarını sunmuşlardır. Fakat küreselleşmenin sanat alanına etkilerinin aşılmasına ilişkin tartışmalar yeterince oluşamamıştır.

Bu konuyla ilgili bkz. David Cunningham, Returns of Modern: Nicolas Bourriaud, Altermodern, *Journal of Visual Culture*, Sayı:9, 2010, 121-129s.

yansımalarını değerlendirmeyi gerektirmektedir. Bu yeni modernitenin özü, Nicolas Bourriaud’ya göre zamanda, uzamda ve medyumlarda gezginlik ya da göçebelik deneyimine denk düşmektedir. Eğer yirminci yüzyıl Modernizm’i Batıya ait kültürel bir fenomen olarak karakterize edilir, postmodernizm de, çokkültürlülük, kökenler, kimlikler üzerinden okunursa, Bourriaud’nun altermodern tanımı, küresel bir kültürün dili için bir arayış anlamını taşıyabilir. Serginin manifestosunda Bourriaud daha keskin bir yaklaşımla postmodernizmin sonunu ilan ederken, katalog metninde daha çok yeni bir tarif arayışında olduğunun izlenimini vermektedir. Bourriaud’nun “altermodern” kavramı üstünde, bu değişen tonlaması onun genel olarak ortaya koyduğu, küratör ve kuramcı kimliği ile örtüşmektedir.

Küratörün yeni ve iddialı tanımlar geliştirme yaklaşımı önceki sergi ve kitaplarında da mevcuttur. Bu bakımdan Bourriaud’nun “altermodern”ni Tate Trienali sergisinde sunması bazı yazarlar tarafından iyi bir pazarlama taktiği olarak nitelendirilmiştir.²¹⁶ Benzer şekilde küreselleşmeye kapılarını açmak isteyen daha uluslararası bir anlayışı müzeye taşımak isteyen, Tate Britain için de bu sergi bir önemli bir kırılma noktasıdır.²¹⁷ Bu eleştiriler aslında bienal ve trienallerin gerçekten “sanat için alternatif bir alan” olup olmadığı tartışmasından kaynaklanmaktadır. Sanat için “mutlak dışarı” kavramı, 1960’ların en radikal sanatı olan kavramsal sanatın, kültür endüstrisinin en kolay içine aldığı sanat formu haline gelmesinden, kurum eleştirisinin bizzat kurumlaşmasından sonra olanaksız gibi görünmektedir. Diğer bir taraftan 1980’lerde yaygınlaşan neo-liberal politikalar ve 1989’da Berlin Duvarı’nın yıkılışı ve Doğu Bloğu’nun dağılması düşünüldüğünde dünya ikili karşıtlıkların değil, tek büyük bir bedenin parçası haline gelmiş gibidir. Bu bakımdan eleştiri de zemin kaybetmiştir. Postmodernizmi bu geç-kapitalist dönemin kültürel mantığı olarak düşünürsek, Bourriaud’nun postmodernizmin sonunu ilan etmesini bir biçimde bu büyük, hantal bedende oluşan yarıklara işaret etmesi olarak düşünebiliriz. Bourriaud’nun sergisine getirilen bu eleştirilere rağmen, altermodern kavramının bu dönemde ortaya çıkmasını sadece bir pazarlama stratejisinin ya da bir tesadüfün

²¹⁶ David Cunningham, Ahu Antmen, Marcus Verhagen, yukarıda alıntılanan makalelerinde bu konuya vurgu yapmışlardır.

²¹⁷ Silaja Suntharalingam, **Tate Triennial 2009: Positioning Global Strategies at Tate Britain**, <http://www2.tate.org.uk/tate-encounters/edition-5/Silaja-Suntharalingam-Tate-Triennial-2009.pdf>

sonucu olarak olumsuzlamak, bu henüz olgulaşmamış ama belirtileri hissedilen döneme sırtımızı dönmek anlamına gelebilir. Bu bakımdan Bourriaud'nun sergisinin kavramsal çerçevesi net bir tanım olarak kabul görmese de, akademik çevrelerde tartışılan yeni modernlik yaklaşımlarını, sanat izleyicisine bir parça da olsa açması bakımından önemlidir.

Günümüz kültür ortamı, uzun zamandır postmodernizmin ölümünü hatta belki de hiç varolup olmadığını tartışırken, içinde yaşadığımız kültürel manzaranın modernite ile olan bağınyı yeniden sorgulamaktadır. İçinde yaşadığımız kültürel ortam için “postmodern sonrası” tanımlamaları yapılmaktadır. Postmodern terimi çok tartışmalı bir şekilde literatüre girmiştir. Şimdi onun sonrasındaki bir dönemden bahsederken hala bazı soruları gerisinde bırakarak uzaklaşıyor gibidir. Bir dönemselleştirme aracı olarak “post” eki, ilk ortaya atıldığı zamandan bu yana hep problemli bir kavram olarak değerlendirilmiştir. 1970’lerde postmodernizm tanımları, ilk önce mimari alanında ortaya çıkmıştır.²¹⁸ Dünyanın önemli sosyal kuramcılarından David Harvey’e göre postmodernizmin sonu da 1988 gibi erken bir tarihte yine mimar Moshe Safdie tarafından dile getirilmiştir.²¹⁹ Aslında postmodernizm, Modernizm’in ortodoks ve otoriter yaklaşımlarına karşı oluşan bir kültürel dildir. Modernizm’den çok daha kısa bir sürede – yirmi, yirmi beş yıllık bir sürede- kendisi de ortodoksluk ve otorite temsil eder hale gelmiş, birçok disiplinde tükenmişlik duygusunun karşısında yeni bir arayış oluşmaya başlamıştır. Jürgen Habermas’ın “bitmeyen bir proje olarak gördüğü modernite” yeniden sorgulanmaya başlamıştır. Bourriaud bu arayış ortamında, önce “postmodernizmin sonunu” ilan etmiş, daha sonra da “kültürel melezleşmeyi” öne çıkarmış ve bu melezleşmeyi sanat

²¹⁸ 1977 yılında, mimarlık kuramcısı, Charles Jencks “The Language of Post-Modern Architecture” (Post-Modern Mimarlığın Dili) adlı kitabında, 1972 tarihinde Pruitt Igoe’nin Missourui, St Louis’ta yaptığı modern apartman blokları dinamitle yıkılmasını modern dünyanın ölümü olarak adlandırmıştır. 1979 yılında Fransız felsefeci, Jean-François Lyotard Postmodernliğin Durumu kitabını yayınlayarak, sanat ve kültür ortamı için daha geniş bir postmodernizm tanımı ortaya koymuştur. Postmodernizmin üretim biçimleri, ekonomi ile ilişkisi çerçevesinde kültürün içinde nasıl konumlandığına ilişkin zihin açıcı diğer bir metin, 1984 yılında Fredric Jameson’ın yazdığı Postmodernizm, veya Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı’dır.

²¹⁹ David Harvey, “Postmodernizme Bir Bakış” adlı metninde postmodernizmin ölüm ilanını vermek için erken olası da eski gücünden çok şey yitirdiğinin kesin olduğunu belirterek şu iki örneği vermiştir: Amerikalı ünlü bir müteahhit, 1988 yılında mimar Moshe Safdie’ye *postmodernizmin sona ermek üzere, önümüzdeki beş yıl içerisindeki projeler için yeni mimarlar görevlendirmeliyiz* dediğini ve 1990 tarihli New York Times’ın sanat ekindeki yer alan “Herşey Gibi Postmodernizm de Ölmek Üzere” başlığını örnek vermiştir.

David Harvey, Postmodernizme Bir Bakış, **Birikim**, Sayı:49, 1991.

ortamında “yeni formlar üretmek için seyahat” fikri üzerinden tanımlayarak, “altermodern” kavramını öne sürmüştür. Bourriaud ilk “Prolog” toplantısında, postmodernizmin sonu ve altermodernizm için şunları söylemiştir:

“(…) Pek çok işaret, postmodernizm tarafından tanımlanan tarihi sürecin sonunu göstermektedir: çokkültürlülük ve kimlik söyleminin yerini gezegensel bir melezleşme²²⁰ hareketi almaktadır. (...) Zaman, içinde yaşadığımız özgül bağlama -özellikle de küreselleşme çağında- göre yeniden şekillendirilmiş, ekonomik, siyasi ve kültürel yönleriyle anlaşılan modernizmin günümüze uygun olarak yeniden düzenlenmesi- bir altermodernite-için müsait görünmektedir.(...) Altermodernite, kolonyal Batının soyut dilini konuşan yirminci yüzyıl modernizmi ve kökenlerdeki ve kimliklerdeki sanatsal olguları içine alan postmodernizmin aksine, tercüme ile ifade bulur.”²²¹

Tam burada Bourriaud’nun altermodern olanı postmodern olandan ayırdığı önemli bir nokta olarak –kültürel melezleşmenin kapsamı içinde–tercüme fikri karşımıza çıkmaktadır. Kültürlerin melezleşmesi ve sanatçının bilgiyi bir formdan diğerine tercüme etmesi gibi yaklaşımları, onun düşüncesinde seyahat fikri üzerinden geliştirir.

Zaman ve mekanda seyahat olgusu, Bourriaud’nun altermodern kavramını hipermetinle ilişkilendirerek değerlendirmesini sağlamıştır:

“(…) altermodern sanat, bir hipermetin olarak okunur; sanatçılar bir formattan diğerine bilgiyi tercüme eder, kodlarını açar ve tarihte olduğu kadar coğrafyada da dolaşırlar. Bu, 1960’ların ‘mekana özgü’ çalışmalarına cevaben ‘zamana özgü’ olarak adlandırılabilir çalışmalara yol açar. Uçuş hatları, tercüme programları ve heterojen unsurlar birbirine eklenir. Evrenimiz, tüm boyutlarında hem zaman hem de mekanda seyahat edilebilen bir alana dönüşür.”²²²

1970’lerden bu yana ekonominin –görece- yatay olarak genişleyen alanına paralel olarak sanatın –görece- yatay olarak genişleyen alanında, yeni formların ortaya çıkışı ve bu formların melezleşmesi, postmodernizm içinde ele alınmıştır. Bu bakımdan Bourriaud yaptığı postmodern, altermodern ayrımı çok net bir farklılık olarak görülmemektedir. Bourriaud’nun alternatif modernitesinde postmoderninden ayrılan ve öne çıkan yaklaşım, kültürlerin tercümesi ve bir hipermetin görüntüsünde birbirleriyle etkileşime girmesidir. Bu hipermetin, ağlararası ilişki durumu en belirgin olarak, serginin internet sitesindeki tasarımda karşımıza çıkmaktadır. Sergiyi internet sitesinden incelediğimizde parçalararası ilişki metinlerarası, yapıtlararası

²²⁰ Kreolizasyon: Melezleşme, özünden farklılaşarak, dönüşmesi.

²²¹ Nicolas Bourriaud, Prolog 1: Altermodern konuşması, 4. Tate Trienali, Tate Britain.

²²² Yukarda bahsedilen Prolog 1:Altermodern konuşmasından.

düşünmeyi çarpıcı bir biçimde tetiklediğini görürüz. Bu bakımdan, iletişim ve seyahat olgularındaki değişim ve yaygınlaşmanın sanatsal formlara etkisi, Bourriaud'nun altermodern kavramını tanımlamakta en çok başvurduğu olgular olarak karşımıza çıkmaktadır.

Altermodern Manifesto'da, katalog metninde ve verdiği röportajlarda, yeni teknolojik ve sosyal gelişmelere bağlı olarak şekillenen ve yaygınlaşan iletişim ile seyahat olgularının, küresel kültürün dili içinde yeni sanat yapıtlarında ifade bulunduğunu belirtmiştir. Bourriaud serginin manifestosunda, *“seyahat, kültürel alış-verişler ve tarihin incelenmesi, sadece moda temalar değildir. Dünyaya bakışımızda ve onun içinde yaşayışımızda derin bir evrimin işaretleyicileridir”*²²³ diye vurgulamıştır. İçinde yaşadığımız küreselleşmiş dünyada, seyahat günlük yaşamımızın bir parçası hatta bizatihi varolma biçimiz haline gelmiştir.

Bourriaud, sergide yer alan sanatçılar için yolculuk fikrini, *“sanatçılar kültürel göçebelere dönüşmüşlerdir... Böylece sergi, üç çeşit göçebeliği biraraya getirir; mekanda, zamanda ve işaretler arasında”*²²⁴ diye belirtmiştir. Bu yaklaşım W.G. Sebald'ın “Satürn'ün Halkaları” kitabındaki kurgusal yapıya denk düşmektedir. Sebald'ın yürüyüşleri, coğrafyayı, tarihi ve kültürel göstergeleri bir araya getiren bir metin boyunca gerçekleşmiştir. Kendisi de bir göçmen olan Sebald'ın gözünden zaman, yolculuk yapılabilen ve hatta yerleşilebilen bir yer haline gelmiştir. Kısa süreli, uzamsal boyutta ve göstergeler boyunca yapılan bu gezintiler, bir tarih kitabının içindeki doğrusal araştırmaya değil, internet ortamındaki ağlar arasında yapılan bir gezinmeye benzemektedir. Yirminci yüzyılın, modern ortamında trenler ve otomobiller seyahatin araçları iken yirmibirinci yüzyılın yeni modernitesinde, cep telefonları ve internet seyahatin yeni araçlarına dönüşmüştür. Her an yanımızda taşıyabildiğimiz cep telefonlarıyla bağlanabildiğimiz dijital dünya başka bir hareketlilik durumunu da beraberinde getirmiştir. Doğası gereği kullanıcısına hareketlilik varsayımı sağlayan cep telefonu, tren ve otomobilden farklı olarak yönsüz ya da çok yönlü bir seyahatin nesnesidir. Bourriaud, 1973 petrol

²²³ <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/explain-altermodern/altermodern-explainedmanifesto>

²²⁴ Nicolas Bourriaud, **Altermodern**, Tate Publishing, 2009.

krizini postmodernizmin doğuşuyla ilişkilendirirken, finans piyasalarının 2008’de yaşadığı kriz sonrasında da altermoderniteye bağlamaktadır.²²⁵

Petrol krizinden sonra kapitalin yönünün nesnesizleştiği, postmodernizmin de bu bakımdan, geç kapitalizmin kültürel manzarası olarak ortaya çıktığını söyleyen Fredric Jameson’dan sonra pek çok sosyal bilimci içinde yaşadığımız küresel ekonominin olumsuz etkilerinin yarattığı kimlik arayışı üzerinde durmuştur. Çok kültürlülük ve kimlik tartışmaları modernitenin temeline içkindir. İlk modernistler Baudelaire, Freud, Marx işte bu dönüşümü, modernitenin yarattığı kırılmayı dile getirmişlerdir. 1970’lerden sonra ise bu durum, ekonominin post-fordist dönüşümüyle birlikte başka kırılmaları da gündeme taşımıştır. Bununla birlikte, 1989 yılında yıkılan Berlin Duvarı ve Doğu Bloku ülkelerinin dağılması yeni ve farklı kimlik arayışlarını da beraberinde getirmiş ve 1990’lar boyunca sanatın merkez ve merkez-dışında kalan ifadelerine ilişkin tartışmaların yapılmasına yol açmıştır. 1973 yılındaki petrol krizinden sonra sermaye dolaşımıyla, kültür ve düşünce dünyasının dolaşımı iç içe geçmiştir. David Harvey bu durumu Postmodernliğin Durumu kitabında, 1973 çöküşünden sonraki dönemde zaman-mekan deneyimlerinin değişmesi olarak dile getirmiştir. Onun “yaşamlarımızın yoğunlaşması” olarak tarif ettiği “zaman-mekan sıkışması” derin bir belirsizlik ortamı yaratmıştır. Yine ona göre, toplumsal yaşamımızın zaman-mekan koordinatları sağlam bir zemine oturtulamadığı ve dağıldığı için, postmodernizm, geniş kapsamlı bir önermeler dizisidir.

Postmodernizmin sunduğu özgürleştirici ortam kadar, yitirilen zaman-mekan anlayışının yerine, sahte ve taklitçi zaman-mekan anlayışının konmaya çalışıldığını belirtmiştir. Harvey, Charles Jencks’in postmodern söylemini de kültürel, politik ve toplumsal farklılıkların uzlaştırılmasını, eklektizmle karıştırması yönünde eleştirmiştir.²²⁶ Bourriaud ise, bu farklılığın ve çeşitliliğin önemli olduğunu ve dünyayı betimlediğimiz dil ve söylem üzerinde durup düşünmemiz için 2008’de yaşanan ekonomik krizin dikkate alınması gerektiğini söylemektedir. Bu krizin bir dönüştürücü etkisi olarak, dünyayı betimleme biçimlerimizde, yazınsal ve görsel formlarda gelişen değişim yeterince temellendirilmemiştir. Bu nedenle

²²⁵ Y.a.g.e.

²²⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, Metis Yayınları, İstanbul.

Bourriaud'nun altermodern kavramı, zaman zaman, sanatsal anlatımı hızlı bir biçimde dönemselleştirme ihtiyacı gibi kalmaktadır. Bu yaklaşımı, Andreas Huyssen'ın Documenta 12 Dergi Projesi için yazdığı metinde belirttiği, yeni modernite arayışlarının bir uzantısına benzemektedir. Huyssen'a göre günümüzde modernite şöyle tanımlanabilir;

“Postmodernizm ve küreselleşmenin yükselişinin zamanımızın hakim belirteci olduğu yönündeki giderek sönmekte olan tartışmalardan beri, modernite ve modernizm söylemleri gözle görülür bir geri dönüş yapmıştır. Bugünlerde, genel olarak modernite, ikinci modernite, likit modernite, alternatif modernite, karşıt modernite vs. ile ilgili bolca konuşulmaktadır.”²²⁷

Huyssen'ın genel olarak modernite başlığı altında topladığı yeni modernite araştırmaları, artık “1920’lerde Şangay ya da Sao Paulo’daki modernizmi, Borges’in Buenos Aires’ini, Aime Cesaire’in Karayipler’ini, Frieda Kahlo’nun, Diego Rivera ve Alfaro Siqueiros’un Mexico City’sini”²²⁸ ele almaktadır. Bu nedenle, Bourriaud'nun “erken yirminci yüzyıl modernizmi geniş anlamda batılı bir kültürel fenomendir” sözleri, “coğrafi olarak modernizmin 20.yüzyıldaki neslinin içsel bir Avrupalı ya da transatlantik değiş-tokuş alanından fazlası olup olmadığı” sorularını dışlamaktadır.²²⁹ Huyssen'ın örneklediği yeni modernite araştırmaları kapsamında, Bourriaud'nun altermodern sanatçı tasvirindeki, zaman ve mekanda, aralarında mesafe olan noktalar arasında bağlantılar kuran bir üretimi ele alırsak, altermodernizmin bu bakımdan postmodernizimden çok önce ortaya çıktığını söyleyebiliriz. En azından, yirminci yüzyılın başında, öncül örneklerinden söz edilebilir.

Bununla birlikte, seyahat ve iletişim kanallarının günümüzde değişim geçirmesi ve yaygınlaşmasının kültür üzerinde belirgin etkileri olduğu açıktır ve bu nedenle Bourriaud'nun seyahat ve iletişim olgularını öne çıkarması doğru bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Fakat Bourriaud'un ortaya attığı altermodern kavramı içinde yer alan, yolculuk kavramı ve sanatçıların bir üretim biçimi olarak bu yolculuğun dinamiklerini kullandığını öne süren yaklaşımı, belirgin eksiklikler de

²²⁷ . David Cunningham, Returns of Modern: Nicolas Bourriaud, Altermodern, **Journal of Visual Culture**, Sayı:9, 2010, 124s.

²²⁸ Y.a.g.y., 124s.

²²⁹ Y.a.g.y., 124s.

taşımaktadır. Bourriaud'nun "The Radicant" adlı kitabında derinleştirdiği günümüz sanatçısının köklerden uzaklaşan üretim biçimleri ve alternatif modernite tanımlaması, gezgin, göçebe sanatçıyı yine merkezi kodlar üzerinden okumaya dayanmaktadır. Çünkü küresel ekonominin sağladığı hareketlilik birçok biçimde zorunluluk ve bir dayatma olarak karşımıza çıkmaktadır. Modernliğin küresel etkisi, risk ve fırsatlarıyla birlikte karşımıza çıkmaktadır. Alman sosyolog Ulrich Beck "Risk Toplumu" adlı kitabında, süreklilik ve kopuşun içi içe geçtiği "dönüşlü modernleşme" fikri içinde, *sanayi toplumdan, risk toplumuna geçtiğimizi* belirtmiştir.²³⁰ Yazar sanayi toplumunun, üretim mantığında geçirdiği değişim sonucunda, *iş saatlerinin ve yerlerinin esnekleşmesinin, iş ile iş olmayan zaman arasındaki sınırları bulanıklaştırdığını* vurgulamaktadır. Bunun bir uzantısı olarak, *istihdam sisteminin şimdiye kadarki hukuki ve sosyal öncülerinin "devre dışı bırakılarak modernderleştirildiğini" ve bu nedenle, kitlesel işsizlik ile yeni "çoğullaşmış yetersiz istihdam" biçimleri halinde, istihdam sistemine entegre edildiğini* eksik söylemiştir.²³¹

Harvey'in "zaman-mekan sıkışması" ve Beck'in "risk toplumu" tanımlamaları ile içinde yaşadığımız sanayi sonrası modernleşmenin, olumlu ve olumsuz taraflarının bulanıklaştığını görmekteyiz. Zaman ve mekanda hareketlilik bir fırsat olabildiği gibi, bir belirsizlik ortamı da yaratmaktadır. Günümüz sanatçısının hareket alanı genişlerken, tıpkı çalışan diğer kesimlerde olduğu gibi, güvencesiz, her an değişebilen bir maddi ortamın içine sıkışabilme tehlikesi de böylelikle ortaya çıkmaktadır.

Yönetmen Jason Reitman'ın Türkçe'ye "Akli Havada" (Up In The Air) olarak çevrilen 2009 tarihli filmi, bu çelişkiyi başarılı bir şekilde ortaya koymuştur. George Clooney'nin canlandırdığı Ryan Bingham karakteri işi gereği sürekli seyahat etmek zorundadır. İş insanlara işten çıkarıldıklarını bildirmek olan bir Bingham, hem işi hem de kendine atfetmiş olduğu kimlik gereği sürekli olarak seyahat etmektedir. Bingham karakteri, fiziksel ve zihinsel olarak sürekli yolculuk

²³⁰ Ulrich Beck, **Risk Toplumu**, çev. Kazım Özdoğan-Bülent Doğan, İthaki Yayınları, İstanbul, 2011, 7-13s.

²³¹ Y.a.g.e. 15s.

halindedir. Bir yere bağlanmaktan, yakın ve köklü ilişkiler kurmaktan kaçınılmaktadır. Anna Kendrick'in oynadığı Natalie karakteri ise, insanları internet üzerinden görüntülü görüşme aracılığıyla işten çıkarmayı sağlayan bir program önerisinde bulunur. Bu öneriyle Bingham'ın da işini anlamsız hale gelecek ve yeni program uygulanırsa masa başında görev yapacaktır. Hatta işsiz kalacaktır. Film boyunca işten atılan insanların psikolojisine, Bingham'ın Natalie'nin gelmesi ve yeni program önerisi ile değişen ruh haline tanıklık ederiz. Natalie'nin genç oluşu, önerilen teknolojinin yeniliği ile de uyumludur. Zaman-mekan içindeki hareketlilik imkanları yine aynı imkanlar nedeniyle tehlikeye girmiş durumdadır.

Küresel ekonominin yarattığı hareketlilik, aynı zamanda köksüzleşmeden kaynaklanan bir özgürleşmeyi sağlarken, güvenlik duygusunu da parçalamaktadır. Modern zamanların yolculuk araçları olan tren ve otomobilin yerine geçen, cep telefonları, internet bağlantıları sayesinde sürekli bir hareketlilik ve yolculuk duygusu yaratılmaktadır. Bir kentte bulunmasanız bile, o kenttin sokaklarını cep telefonunuzdan bağlandığınız internet sayesinde sürekli gezme özgürlüğüne ve hızına sahip olabilirsiniz. Bu bakımdan içinde yaşadığımız dünyanın yeni bir modernite sunduğu ortadadır. Bu yeni modernite akışkan, hızlı ve çok yönlüdür. Yerel bir sanatçı olarak, uluslararası bir organizasyon olan kendi ülkenizdeki bianele seçilebilirsiniz ve sanat dünyasında görünürlük kazanabilirsiniz. Ama aynı zamanda bu görünürlük imkanı, kısa bir süre içinde bir imkansızlığı da dönüşebilir. Sanat dünyasında yıldızlaşan bazı sanatçılar dışında, sanat piyasası da ekonominin akışkan yapısı gibi her an yön değiştirebilmekte, özellikle periferin gelip de bir bienalde ya da sergide yer alan sanatçı kısa bir zaman için unutulabilmektedir. Bu durumda bazen iletişim kurmanın kendisi sanat yapıtını üretmekten bile önemli hale gelebilmektedir.

Bourriaud, günümüz sanatçılarının üretim biçimini ve bağlantı noktalarını işaret etmek amacıyla “radicant”²³² (kökleri havada, sarmaşık gibi bitkileri

²³² “radicant”: Bu kavram, birinin kökleri hareketin içinde kurulmuş anlamına gelir, heterojen içerik ve biçimlerde sahne almak, köken olarak herhangi bir değeri inkar etmek, fikirleri çevirmek, imgeleri tekrar kodlamak, davranışları nakletmek, dayatmacı olmaktansa değiş-tokuş yapmak anlamındadır. İstikrarsız çağımızın merkezi bir figürü olarak gezginlik durumunun bir parçasıdır. Bourriaud, “radicant” kavramını kültürel üretimin, tüketimin ve kullanımın çeşitli formları boyunca genişletmektedir.

tanımlayan bir kavram) kavramını anlattığı ve altermodern kavramını derinleştirdiği Mart 2009'da sergi henüz devam ederken yayınladığı “The Radicant” kitabında da seyahat fikri önemli olgudur. Bu kitapta günümüz sanatının içinde yer aldığı sosyal, teknolojik ve politik gelişmelerin nasıl bir kültürel ortam yarattığı, sanatçıların ve üretim biçimlerinin bu hareketlilik halinden nasıl etkilendiği anlatılmaktadır. Ona göre modern olanı özgül bir bağlamda yeniden kurmak için, içinde yaşadığımız zaman yeterince olgunlaşmıştır. Bourriaud, modernist sanatı, toplumun kökenine dönüş olarak tanımlarsak ve bu bakımdan, kendi özünü yeniden keşfetmek amacıyla yapılmış bir arındırma olarak nitelendirirsek, içinde yaşadığımız yüzyılın yani yirmibirinci yüzyılın, bütün radikalizmlerin karşıtı olarak, yeniden kendini kurgulaması gerektiğini belirtmiştir.²³³ Bourriaud modernizmin radikal kategorisine karşılık “radicant” kategorisini geliştirmiştir. Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin “rizom” kavramı ile onun “radicant” kavramı bir kökten yatay olarak gelişen birçok kök olması ve çoğulculuğun yatay varoluşunu açıklaması bakımından benzerlik taşısa da gelişen bu köklerin yerin altına doğru değil, yerin üstüne doğru, havada gelişmesi, içinde bulunduğumuz dönemin yapısına daha fazla uymaktadır. Sarmaşık gibi yukarıda boşlukta, ama aynı zamanda kökleri olan ve bu köklerden yeni kökler oluşturan bu yapı, özgür, çok katmanlı, yenilenebilen ve değişebilen farklı olasılıklara açık bir sanatçı kimliğini tanımlamaktadır. Zaman, mekan ve görsel işaretler boyunca yapılabilecek bir çok farklı yolculuğun olanaklarına sahip olan bu sanatçı kimliğinin tek olumsuz yanı, küresel ekonominin yarattığı belirsizlik ortamı içine birçok parçaya dağılabilme olasılığının da yüksek olmasıdır.

Bununla birlikte, Bourriaud'nun tanımladığı bu yeni modernite, onun da belirttiği gibi postmodern toplumun melankolisinden daha az melankoli taşımaktadır. O, içinde bulunduğumuz heterokronik zamanın öncüleri olan Marcel Duchamp'ın, Robert Filliou'nun, On Kawara'nın ve Gordon Matta-Clark'ın geçmişin sanatsal hareketlerini geleceğin içinde birleştirdiklerini belirtir. Ona göre, Duchamp'la birlikte sembolizmin, Filliou ve Kawara ile birlikte Doğu felsefesinin, Matta-Clark'la birlikte arkeolojinin dilleri sanatın içinde melezleşmiş, modernizmin ilerlemeci tarih anlayışının önüne geçmiştir. Bu yeni modernite kavrayışında, evrenselciliğin

²³³ Nicolas Bourriaud, **The Radicant**, Lukas & Sternberg, New York, 2009, 25-30s.

ilkelerine bağılı kalarak değıl, heterokroni (çok görünümlülük ve sıçramalı evrimin) olanakları dahilinde yorumlama ve keşfetmenin özgürlüğüyle çokkültürlülük algılanabilir.²³⁴ Bu bakımdan, Bourriaud'un postmoderniteye attettiğı melankoli de giderek kültürel manzaramızdan uzaklaşabilir. Başka bir bakış açısıyla, bugün modernizmle aramıza giren tarihsel mesafe onun ve modernleşmenin yarattığı krizlerle başa çıkmak için başka bir alan açmaktadır.

Üst-anlatıların ve evrensel üslupların reddedilmesi, çoğulculuğun ve parçalanmanın kabul edilmesi, farklılığın ve çeşitliliğin vurgulanması postmodernizmin bugüne sunduğı nimetlerdir. Postmodernizmi olumsuzlayanların en çok eleştirdikleri nokta onun eklektizminedir. Fakat bu yaklaşım, küresel modernite tartışmalarında, kültürel, politik ve toplumsal farklılıkların tanınması ve birbiri ile uzlaşmasıyla aşılmaya çalışılmaktadır. Bourriaud'nun yaklaşımı, neo-liberal ekonomilerin varlık alanlarını genişletmek adına kullandıkları stratejiler nedeniyle fazla iyimser bulunabilir. Yine de, "Aklı Havada" filmindeki Natalie karakterinde görüldüğü gibi, bu melez dilin ve yeni teknolojilerin içine doğan genç kuşak sanatçılar için kullandıkları araçlar, bir krize tepki veya bir anlayışın reddedilmesinden çok içinde yaşadıkları ve özgürce kullanabildikleri olağan bir durumdur.

Bourriaud'nun öne çıkardığı melez zamanlar ve uzamlar arasında gezinebilme hali bir olanaklılık olmakla birlikte insanın doğası gereğı aradığı istikrar ve belirlilik öğelerine cevap verecek ortak bir alan önermediğı için, kimliğin dağılması tehlikesine de açıktır. Bu konuda Bourriaud'nun üzerinde durduğu kimliklerin yeniden kökleşmemesi yaklaşımı önemlidir. Onun da belirttiğı gibi, bu küresel kültür içinde fazla yerelleşmeye kayabilecek bir akış tehlikesi de mevcuttur. Bununla ilişkili olarak, Bourriaud, ekonomik küreselleşmenin getirdiğı imgelemin standartlaştırılmasına izin vermemek kadar, kimliklerin yeniden kökleştirilmesi gibi çabalarla da mücadele etmek gerektiğini vurgulamaktadır.

Yine de, Bourriaud tarafından heterotropik kavramıyla da tarif edilen, "yataylaştırmanın" veya "eşitlemenin" kültür düzlemindeki politik açıklama önemlidir. Bununla birlikte bu yaklaşımda yeterli olmayan yön, Bourriaud'nun

²³⁴ Nicolas Bourriaud, **Altermodern**, Tate Publishing, Londra, 2009.

altermodernizm tanımının etik duruşu bakımından taşıdığı bazı yoksunluklardır. Tanımladığı küresel estetik kavrayışı içindeki eşitlemenin, sanat ortamı içersinde ne kadar varlığını kendini gösterdiği tartışmalıdır. Çağdaş krizlerin (hem ekonomik hem de kültürel krizleri düşündüğümüzde) de gösterdiği üzere, bu eşitsizlik ekonomik olanda, kültürel olandan daha açık bir şekilde görülmektedir. Bourriaud'nun metinlerinde zengin ile fakirin arasındaki büyük uçuruma herhangi bir politik sav öne sürülmemiştir.

Küratörün tanıtım metninde “homo viator” (yol açan adam) olarak ele alınan sergideki özel pozisyon, seyahat etmenin farklı zorunluluklardan ya da kaynaklardan gerçekleşmesi durumuyla yeterince ilişkiye girmemiş gibidir. Onun için göçebe, bir kültürü diğer bir kültürle temasa geçiren ve küreselleşme tarafından ortaya çıkarılan kültürel fırsatları değerlendiren bir tür tercümandır. Altermodernist göçebe sanatçı, yirmibirinci yüzyıl modernitesinin örnek figürlerindendir. Gezgini insan ya da göçebe insan olarak tanımlanabilecek “homo viator” kavramı, göçün ekonomik ve politik sonuçlarından arındırılmış gibidir. Sermayenin toplanması etrafında geliştirilir, hala, fakir olanın müşterek modernle olan ilişkisine dair bir düzenleme yoktur. “*Lingua franca populus*” (*halkın ortak dili, toplumun köprü dili*)²³⁵ ve göçmenlik şu anda karşımıza çıkan olgulardır; bu ekonominin büyük oranda değişmesine bağlı olarak biçimlendirilmiş, ama sadece seyahat etmeye kültürel yatkınlığın artmasından ya da etik kararlılığın, yatay düzlemde bir dünyayı teşvik etmesinden kaynaklı değildir.

Çağdaş olan bir göçebe akışla tanımlansa da, bu akıştaki faaliyetin sınırları son derece belirli bir modern öznenin etrafında çizilmektedir. Bu gezgini ya da göçebe modern özne, merkez-periferi ayrımını “örtük bir biçimde” zihninde dolaştırır gibidir. Sanatçılar, küratörler ve düzenli bir şekilde bienalleri takip eden sanatseverler kadar sanat simsarları, galericiler ve müzayedeciler sanki hala periferi takıntısı ile yönetilmektedir. Her ne kadar, Bourriaud, sanat ortamının ekonomi piyasaları ile olan ilişkisindeki bazı dinamiklere değinmese de, yolculuk fikri ile birlikte göçebe formlara vurgu yapması, içinde bulunduğumuz kültürel ortamın önemli belirleyicilerinden birinin hareketlilik olması bakımından incelenmesi gereken bir yaklaşımdır.

²³⁵ Nicolas Bourriaud, **Altermodern**, Tate Publishing, 2009.

Bourriaud'nun kavramının bir eleştirisi olarak, kendisinin sadece arttırılmış hareketliliğin potansiyeline bağlı olarak odaklandığı kültürel seyahat fikrinin, sınırları ve bununla bağlantılı bedeli anlatmadığını söylemek mümkündür. Bu bakımdan Bourriaud'nun Altermodernizm kavramı kültürü ekonomiden ayırarak ekonomik sınırlamaların dışındaki bir kültürel yayılmayı öngörmektedir. Bu yayılma, altermodern kavramıyla dışladığı Avrupamerkezciliğin tarihsel eş anlamlısıyla yer değiştirir. Bu anlamda Bourriaud'nun düşüncesi, Batı ile olan ilişkisinde radikal bir pozisyon alıyormuş gibi görünse de ekonomik elitizmle yan yana durur gibidir. Özetlersek, Altermodernin içinde formların gezinmesi ve takımadalaştırma veya bağımsız elemanların ağ ilişkisi, özgür seyahatin özerkliğinden ekonomik olarak keyif alma kapasitesi olmayanın dışındaki, dışlanmış bir ekonomik mültecinin üretilmesidir. Altermodern söylemi *ekonomik farklılıkları seslendirmeyi reddetmez, radikal bir biçimde oraya bakacak dikkati de dağıtarak*, başka yöne çevirmektedir.²³⁶

Sanatçının göçmen bir üretici olarak değerlendirilmesi, eşitlik bakımından yüzeysel bir çabadır ve onun biçimlendirilmesinde bu durum yanlış anlaşılabilir, kritik biçimde bu küreselleştirilen estetiğin etkilerinin eleştirisini önemli ölçüde maskeleyebilir. Gerçekte, bu yaklaşım küreselleşme ile ilgili bir politik değerlendirmeye girişmemeye dair girişimde bulunmaz. Bourriaud'nun “homo viator” ve “kreolizasyon”²³⁷ kavramları içinde, tüm kökenlerden ve kimliklerden bağımsız olarak sanatçının gezgin olması ve kültürün melezleşmesinin onun, katalog metninde dile getirdiği gibi, bütün sanatçıların aynı alet kutusunu kullandığı yorumu, bir bakıma “Avrupa merkezli bir Avrupa merkezlilik eleştirisi” olarak kalmaktadır. Prolog toplantılarında konuşmacı olan Peter Osborne'a göre bu durum şöyle açıklanabilir:

“(...) sanat kurumları ve sanat pazarının, bölgeselcilğin, post-kolonyalist ulusalcılık ve göçün politikalarını uzlaştırmaya çalıştığı biçimler büyük ölçüde birbirine zıt bir süreci yansıtır. Ancak, bu aynı zamanda, sanat kurumlarının ve sanat piyasasının önemi ve anlamının, büyük ölçüde sanat dünyasının kendisinin ve özellikle de sanat piyasasının ulusüstüleştirilmesinin artması tarafından belirlenir. Günümüzde bu tür küresel ağı oluşturan

²³⁶ Marcus Verhagen, The Nomad and the Altermodern: The Tate Triennial, **Third Text**, Sayı:23, 2009, 805s.

²³⁷ Kreollar ve kreollaşma/kreollaştırma; Kreollar, henüz uluslaşma sürecini tamamlamamış yerli halkın, bu sürecin çok başlarındayken sömürgecilikle karşı karşıya kalması, sömürgecilerin kültürünü reddetmesi, fakat kendi kültürünü de bütünüyle koruyamaması sonucu ortaya çıkan yeni –her iki kültürün de unsurlarını bardındıran karışık– bir kültüre ve bu kültürün insanlarına verilen isim. Kreolizasyon bu sürece verilen isim.

tercüme ve bağlantıların ilişkilerine arabuluculuk yapan hakim kurumsal biçimleri de bu belirleme de yer alır.”²³⁸

Bu bakımdan, Bourriaud’nun iddia ettiği gibi, kültürün melezeleşmesi, bölgeselcilik ve post-kolonyalist tartışmalardan uzaklaşmış, ortak kaynaklardan eşit biçimde yararlanmak olarak değerlendirilemez. Ama Osborne’un da vurguladığı gibi seyahat ve göçmenliğin çağdaş sanatta, güçlü ve merkezi bir rol oynadığı görünmez. Ne var ki, Osborne bu durumun sorunlu olduğunu ve bu bakımdan “Avrupa merkezli bir Avrupa merkezlilik eleştirisi” yapıldığının altını çizmektedir. Ayrıca bunun sorunsallaştırmasını sağlayan şeyin de yine sanat kurumlarının ve sanat piyasasının ulusaşırı etkinliklerdeki artış olduğunu vurgulaması da dikkat çekicidir. Bu bakımdan bienaller, trienaller gibi sergiler merkez dışına çıktıkça merkezin etkisinden ayrılmazlar ama aynı zamanda merkezde olanla merkez dışında olan arasındaki sorunlu ilişkinin ortaya çıkmasını sağlamaktadırlar.

3.3.3. Seyahat Kavramı Üzerine Sergiden Üç Örnek Çalışma

Bourriaud altermodern kavramını ve onu tanımladığı olguları dar bir çerçevede ele alıp, yaklaşımını katalog metni içinde belirginleştiremese de, Altermodern sergisinin kendisi, bu tartışmalarla ilgili daha geniş veriler sunmaktadır.²³⁹ Sanatçıların yapıtları, özellikle hareketlilik ve yolculuk etmek konularını farklı açılardan daha sorunsallaştırarak ortaya koymuşlardır. Örneğin Franz Ackermann ve Walead Besthy’in çalışmaları seyahat fikrini daha geniş bir bağlamda ele alan sosyopolitik bir açılıma sahiptir.

Franz Ackermann’nın 'Gateway – Getaway (Geçit-Firara) (2008 – 2009) adlı entalasyonunda, seyahat fikri merkezi bir roldedir ve sanatçı çalışmasının bir kısmını

²³⁸ David Cunningham, Returns of Modern: Nicolas Bourriaud, Altermodern, **Journal of Visual Culture**, Sayı:9, 2010, 125s.

²³⁹ Bu konuda bkz. Adrian Searle, Altermodern review: 'The richest and most generous Tate Triennial yet', **Guardian**, 3 Şubat 2009. <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/feb/02/altermodern-tate-triennial>

Marcus Verhagen, The Nomad and the Altermodern: The Tate Triennial, **Third Text**, Sayı:23, 2009, 805s.

Hillary Murray, Altermodern Review, **CIRCA-Contemporary Art in Ireland**, Sayı:131. http://www.recirca.com/cgi-bin/mysql/show_item.cgi?post_id=4760&type=reviews

seyahatleri sırasında üretmiştir. Sanatçı enstalasyonlarında genel olarak, seyahat ettiği şehirlerden etkilenmektedir. Şehir ve etrafında oluşan yaşam şekilleri, her kentin kendine ait yerel ritmi, günlük yaşayışı gibi konular onun çalışmalarının kaynağını oluşturmaktadır. Teknolojik bakımdan gelişmiş bir toplumun, seyahat eden bu merkezi figürü, yine bu toplumun krizlerini, çok renkli ve karmaşık biçimlerle sersemletici bir etki yaratarak ortaya koymaktadır. Yerleştirmede odanın merkezinde hapisane hücrelerini andıran büyük bir kafes, boş cam kavanozlar ve kullanılmış bagaj etiketleri vardır. Bir duvarda, büyük olasılıkla seyahat eden bir adamın arkadan çekilmiş bir fotoğrafının büyük boyutlu bir baskısı yer almaktadır. Adamın kemerinden de bir bagaj etiketi sarkmaktadır. Oda geneline, büyük yağlıboya resimler hakimdir. Mekana taşan resimler, renkler sanatçının yüzeyden hayata kaymaya çalışan bir süreci de tanıtmaya çalıştığının işaretleridir. Bu resimlerde hem bilim-kurgu imgeleri hem de modernist soyutlamalar vardır.

Bu enstalasyonda, Ackermann sabit bir semiyotik kayma yaratır: birbirine giren renk grupları fiber-optik kabloları andırır ancak aynı zamanda bunlar damarlara ve kas liflerine de benzemektedir. Benzer bir şekilde bunları, siyasi haritalarda karşımıza çıkan renkli ülke sınırları gibi de algılayabiliriz. Sanatçı, bilgi teknolojileri toplumunun çekici ve bir o kadar da karmaşık yapısını betimler gibidir. Gerçek nesneleri sanallaştıran, bedenleri işaretlere dönüştüren bu biçimler, seyahatin dışı açılan yapısıyla, bilgi toplumu insanının kendi içine çekilişinin karşılığını vurgular gibidir.



Resim 42: Franz Ackermann, **Gateway-Getaway 2008-09 (Geçit-Firar 2008-09)**, enstalasyon, Tate Triennial 2009 : Altermodern, Tate Britain.

Enstalasyonun bütünü distopik bir dünya yaratırken, içinde yer alan kafes, buluntu nesneler ve seyahat eden adamın fotoğrafı bu dünyanın parçalarını oluşturur. Sanatçı enstalasyonda kullandığı bayrakları, içi boş ve simgesel nesneleri “*malların belli duygular ekseninde yönlendirilmesi*”²⁴⁰ biçiminde açıklamaktadır.

Seyahat eden adamın arkadan çekilmiş fotoğrafı, kimliğe dair ipuçları vermediği için durumu anonimleştirir. Seyahat eden kişinin kimliği, ne için seyahat ettiği, nasıl bir ruh halinde olduğu belirsizdir. Bu belirsizlik, seyahat olgusunu da belirsizleştirir. Çeşitli ülke bayraklarını boş kavanozların yanına yerleştiren sanatçı, bu bayrakların konumunu da böylelikle belirsizleştirmiş olur. Kafes ve bagaj fişleri de yolculuğa dair farklı açılımlar sağlamaktadır. Enstalasyonun parçası olan kafes, havaalanlarında, iltica edenlerin ya da yasal yollardan yolculuk yapmayanların bir sure tutulduğu izole nezarethane mekanlarını anımsatmaktadır. Bagaj fişleri de yasal yoldan yapılan yolculuğun izlerinin sürülebildiği bir kontrol mekanizmasının parçasıdır. Bu bakımdan çalışmanın isminin de işaret ettiği gibi, giriş kapısı aynı zamanda bir kaçış kapısı da olabilmektedir. Bu sınırları belirsiz bol bayraklı, çok renkli, cazip dünyada yarattığı belirsizliklerle Ackermann, yolculuk fikrine dair farklı deneyimleri duyumsatmıştır. Bu bakımdan Bourriaud’nun “homo viator” kavramında olduğu gibi modern göçebeler sanatçı için, sadece bir yerden bir yere kolaylıkla giden, çeşitli kültürel nesneleri birleştiren figürler değildir. Ackermann, bu bakımdan “homo viator” (gezgin insan / göçebe insan) kavramını, daha geniş bir bağlamda ele almaktadır.

Benzer şekilde, Walead Besthy’nin seyahat fikrine bakışı da Bourriaud’nun yaklaşımından daha zengindir. Besthy’nin daha minimalist bir yaklaşımı vardır. Fakat o da tıpkı Ackermann gibi, seyahatin kültürlerarası diyalog yanına vurgu yaparken, beraberinde getirdiği korku ve kontrol mekanizmaları ilişkisini öne çıkarır. Besthy’nin, ham filmleri havaalanındaki X-ray cihazlarından geçirerek oluşturduğu, “Transparencies” adlı çalışması, puslu, renkli arka planlarda hayaletimsi çizgiler içermektedir. Bu fotoğraflar, görsel olarak çarpıcı etkileriyle Man Ray gibi sanatçıların fotogramlarını ve daha da genel olarak iki savaş arasındaki dönemde, soyutlamanın verdiği yeni anlatım dilinin vaadlerini akla getirmektedir. Bu çizgiler,

²⁴⁰ Müge Büyüktalaş, İstanbul’da Serginin Zamanı Gelmişti, **Radikal Gazetesi**, 21-04-2012 tarihli röportajda sanatçı Tate Trienali’ndeki enstalasyonundan bahsetmiştir.

buhar izlerine benzemekle birlikte, fotoğraflarda bu vaat, hava yolu ile seyahatin yirminci yüzyılın büyük kısmında elde ettiği cazibe ile bağlantılıdır. İmgeler, bu çarpıcı ilişkilendirmeler ile bagajlarını bir X-ray makinesinde ve kimliklerini mercek ve parmak izi aygıtlarında kontrol ettiren günümüz yolcularının, gerilimli deneyimlerinin çelişkisini ortaya çıkarmaktadır. Beshty, fotoğrafçılığın çoklu kullanımlarının doğurduğu bir çelişkiye işaret etmektedir. Fotoğraf, bir belge olabildiği gibi, bir kontrol aracı ya da manipülasyon aracı da olabilmektedir.



Resim 43: Walead Beshty, **Transparencies**, fotoğraf baskılar ve FedEx Kutuları, 2007-2009, Tate Triennial 2009: Altermodern, Tate Britain.

Seyahat ve yer değiştirme ile ilgili olarak, fotoğraf baskıları dışında sergide Beshty'nin "FedEx Boxes" (FedEx Kolileri) adlı bir enstalasyonu da yer almaktadır. Bir nakliye şirketi tarafından bir sergiden diğerine gönderilen cam küpler, içine konuldukları karton kutularla birlikte sergilenmektedir. Her sergi için başka bir yere gönderilen bu cam küplerin yüzeylerinde çatlaklar vardır.

Yolculuk fikrini sanat nesnesinin yolculuğu üzerinden ortaya koyan bu çalışmada, cam küplerin yüzeylerindeki çizilmeler ve çatlamalar dramatik ve şiddetli bir duruma işaret etmektedir. Cam küplerin basit formu *minimalist nesneleri*

çağrıştırmaktadır.²⁴¹ Camın şeffaf ve kırılğan oluşu seyahat ve yer değiştirme olgularının ilişkilerini de ortaya çıkarmaktadır.

Walead Besthy ve Franz Ackermann'ın çalışmalarında, seyahatlerin yaygınlaştığı bir dönemde, bu durumun oluşturduğu aksaklıklara ilişkin eleştirel bir yaklaşım da söz konusudur. Bununla birlikte aynı sergide, Bourriaud gibi seyahat olgusunu daha steril bir bakış açısıyla ele alan sanatçılar da vardır. Örneğin, Darren Almond'un Çin'in Huang Shan bölgesindeki dağlarda çektiği manzara fotoğrafları, küreselleşmenin ve seyahatin sanatsal üretimler için açtığı sınırlar ötesi duruma krizler yönünden değil fırsatlar yönünden bakar.



Resim 44: Darren Almond, **Fullmoon 2008 (Dolunay 2008)**, Kromojenik baskı, Tate Triennial 2009 : Altermodern, Tate Britain.

Almond, 1998'den beri dolunayda uzun pozlamayla fotoğraf çekmektedir. Bu dolunay serilerinden biri olan Huang Shan fotoğrafları, geleneksel Çin manzara resimlerinde sıklıkla betimlenen bir bölgeye aittir. Bu resimler gece ve uzun

²⁴¹ Mikkel Carl, Interview: Walead Besthy.

http://www.konsthall.malmo.se/upload/pdf/Walead_Beshty_Interview.pdf

pozlamayla çekildiği için, turistik bir bölge olmasına rağmen, kalabalığın izlerini taşımamaktadır. Sanatçı, daha çok romantik manzara resimleri etkisinde çektiği bu fotoğraflarda, manzara resminin geleneksel diline yaklaşmaktadır. Bu çalışma, Bourriaud'nun gezgin/göçebe sanatçı profiline daha uygundur.

1998'den beri Almond dolunayda uzun pozlamayla fotoğraf çekmektedir. Bu dolunay serilerinden biri olan Huang Shan fotoğrafları, geleneksel Çin manzara resimlerinde sıklıkla betimlenen bir bölgeye aittir. Bu resimler gece ve uzun pozlamayla çekildiği için, turistik bir bölge olmasına rağmen, kalabalığın izlerini taşımamaktadır. Sanatçı, daha çok romantik manzara resimleri etkisinde çektiği bu fotoğraflarda, manzara resminin geleneksel diline yaklaşmaktadır. Bourriaud'un gezgin/göçebe sanatçı profiline daha uygundur.

Almond'ın uzun pozlama fotoğrafları dışında çok farklı malzemelerle ürettiği çalışmalar vardır. Onun çalışmalarında zaman önemli bir metafordur.²⁴² Ancak, sanatçının zamanla ilişkili diğer üretimlerini bilmeyen bir izleyici bu uzun pozlama ile çekilmiş fotoğraflara klasik bir manzara olarak bakacaktır. Almond'un romantik kurguları, görselin merkezinde yer alan zaman olgusunun önüne geçmiştir. Uzak bir yerin tekilliği üzerine seyahat eden sanatçının imtiyazlı bakış açısının bir yansıması olarak değerlendirebileceğimiz bu çalışmalar, Bourriaud'nun gezgin/göçebe sanatçı tanımlamasıyla büyük ölçüde örtüşür.

²⁴² Susie Rushton'ın sanatçının 2008 yılında White Cube'de açılan sergisi üzerine yazdığı yazıda, çocukluğuna dair verdiği bilgiler ışığında ve önceki işlerindeki zaman olgusu düşünüldüğünde sanatçı için zaman kavramının merkezi bir rolde olduğu söylenebilir. Susie Rushton, Captain moonlight: A new exhibition of Darren Almond's ethereal, nocturnal images is about to open at White Cube, **The Independent**, 17 Ocak 2008.

3.4. Temsilin Parçalanması ve Serginin Protagonisti: Gustav Metzger

Bourriaud, verdiği bir röportajda, serginin “baba figürü” olarak Gustav Metzger’i seçtiğini söylemektedir.²⁴³ Katalog metninde, Metzger’in öz-yıkım, enerji-tüketimi ve ekolojik felaketler konusunda bir usta olduğunu ve bu nedenle de onun gerçek yerinin içinde bulunduğumuz zamanlar olduğunu dile getirmektedir. Sanatçı, Bourriaud’ya göre, *kültürün gelişimine inanan biri olarak, kapitalizmin ve kapitalizmin yarattığı kültürün karşısında bir konum almaktadır.*²⁴⁴ Bourriaud altermodern kavramını kapitalist ekonominin krizleriyle ilişkilendirmiştir. Ona göre 1973 petrol krizinden sonra ortaya çıkan postmodernizm, kapitalist ekonomilerin hammaddeye bağıllığını sona erdirmiştir. Bu bakımdan 2008 ekonomik krizinin de yeni bir yön değişikliği yaratacağını ve bunun kültürel anlamda altermodern ile açıklanabileceğini öne sürmüştür. Metzger’in enerji kaynaklarına ve kapitalist tüketim mantığına karşıt işleri Bourriaud için önemli bir temel teşkil etmektedir.

Metzger, çalışmalarından daha çok, sanat dünyasında bir kimlik olarak öne çıkmaktadır.²⁴⁵ Yıkım ve yaratıcılık arasındaki diyalektik ilişkiye dayalı, “Auto-Destructive Art” (Kendi Kendini Yıkan Sanat) olarak adlandırdığı çalışmalarını 1960’lardan bu yana devam ettirmektedir. “*Kapitalist değerlere, nükleer yıkım tehlikesine saldırı*” sözleriyle tanımladığı sanat anlayışını “*kendi kendini yıkan sanat*”²⁴⁶ olarak kavramlaştırmıştır. Metzger, nükleer silahlanmayı önlemek için kurulan 100’ler Komitesi’nin kurucuları arasında da yer almıştır. Örgütün gerçekleştirdiği sivil itaatsizlik eylemlerine katılmış ve hatta bunlardan birinde tutuklanmıştır.²⁴⁷

Bir aktivist olan Metzger’in çalışmaları onun geçmişi ile de yakından

²⁴³ Ryan Bartholomew, Altermodern: A Conversation with Nicolas Bourriaud, **Art in America**, 17 Mart 2009, <http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/conversations/2009-03-17/altermodern-a-conversation-with-nicolas-bourriaud/>

²⁴⁴ Nicolas Bourriaud, **Altermodern**, Tate Publishing, 2009.

²⁴⁵ Adrian Searle, Altermodern review: 'The richest and most generous Tate Triennial yet', **Guardian**, 3 Şubat 2009, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/feb/02/altermodern-tate-triennial>

²⁴⁶ Auto- Destructive Art’ın 1959 tarihli manifestosunda belirtilmiştir. <http://radicalart.info/destruction/metzger.html>

²⁴⁷ Andrew Wilson, “A Poetics of Dissent: Notes On A Developing CounterCulture In London In Early Sixties”, **Art&The 60s**, Der. Cris Stephens, Katharine Stout, Tate Publishing, Londra, 2004, 99s.

ilişkilidir. Polonyalı-Yahudi bir aileden gelen Metzger, aslen Almanya doğumludur. 1939 yılında Yahudi çocukların kaçmasına yardım eden bir organizasyonla İngiltere'ye kaçırılmıştır. Almanya'da kalan ailesini II. Dünya Savaşı sırasında yitirmiştir. Röportajlarında Nazi Almanyası'nda yaşadıklarının çalışmalarını biçimlendirdiğini vurgulamaktadır.²⁴⁸ Metzger resim yaparken aklında çocukluk yıllarında Nürnberg'de izlediği Nazilerin kitle gösterileri bulunduğunu söylemektedir. Nazi mimarisindeki anıtsallığın, faşistlerin dev stadyumlardaki gösterilerinin yığınların militarizasyonunu sağlamada ne denli etkili olduğunu çocukluğunda görmüştür. Anıtsallığın savaş sonrası mimaride de varlığını sürdürmesinden duyduğu rahatsızlığı dile getirerek çalışmalarında buna karşı bir estetik arayışına girmiştir.²⁴⁹

Metzger, 1960'larda, Cream ve The Who müzik gruplarının konserlerine ışık oyunları ile katkıda bulunmuştur. Sanatçının likit kristal yansımalarının yol açtığı optik başkalaşım ile oluşturduğu görüntüler o dönem için oldukça yenilikçiydi. The Who grubunun gitaristi her konser sonrası gitarını parçalamasının kaynağında, Metzger'in kendi kendini yıkan sanat anlayışı olduğunu belirtiyordu.²⁵⁰ 1960'larda Metzger'in ışık oyunları ile oluşturduğu duyumsal algılamaya hitap eden likit kristal çalışmaları, renkli, psikodelik (psychedelic) desenleriyle Londra kültür sanat ortamında son derece etkili olmuştur.

Altermodern sergisinde, sanatçının 1960'larda ürettiği likit kristal çalışmalarının yeniden oluşturulmuş bir versiyon sergilenmiştir. "Liquid Crystal Environment" (Likit Kristal Çevre) adlı bu çalışmada, ısıya duyarlı likit kristaller, iki cam yüzey arasına yerleştirilerek ve yansıtıcıların içine konulmuştur. Cam slaytlar dönerek hareket ederken bir yandan da projeksiyon makinası nedeniyle ısınıp soğuyan sıvı kristaller renk değiştirmektedir. Slaytların hareketi ve eş zamanlı

²⁴⁸ Mark Godfrey, Protest and Survive, **Frieze**, Sayı:108, Haziran-Ağustos 2007.

²⁴⁹ Andrew Wilson, "A Poetics of Dissent: Notes On A Developing CounterCulture In London In Early Sixties", **Art&The 60s**, Der. Cris Stephens, Katharine Stout, Tate Publishing, Londra, 2004, 100s.

²⁵⁰ Adrian Searle, Altermodern review: 'The richest and most generous Tate Triennial yet', **Guardian**, 3 Şubat 2009. <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/feb/02/altermodern-tate-triennial>

değişim sırası, bir bilgisayar programı aracılığıyla kontrol edilmektedir.²⁵¹

Metzger'in "kendi kendini yıkan sanat" anlayışı, sanatçının müdahalesinden çok, makinaların yaptığı üretimi öne çıkarmaktadır. Bu anlayış, atom bombası ve ölümcül teknolojilerle belirlenmiş bir çağda yaşama durumuna bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Metzger'e göre böyle bir çağda sanatın toplumda yıkıcı bir eylem olması gerektiği düşüncesi hakimdir. "Kendi Kendini Yıkan Sanat" (Auto-Destructive Art) yaklaşımı sanatın yıkıcı olduğu zaman devrimci de olabileceği söylemine dayanmaktadır. Metzger, bu bağlamda tuval yerine naylon, boya yerine asit kullandığı çalışmalar yapmıştır. Asit tuvale değdiğinde naylon erir ve eser daha yaratılma anında bizzat yaratıcısı tarafından yıkılmış olur. Böylece yaratma ve yıkma eylemleri aynı anda gerçekleşir.



Resim 45: Gustav Metzger, **Liquid Crystal Environment (Likid Kristal Çevre)**, enstalasyon, 1965 yeniden üretimi, 2005, Tate Triennial 2009 : Altermodern, Tate Britain.

Metzger'in nükleer tehlikeye ve atom bombasına olan tepkisini ortaya koyduğu bu çalışmalar, Ulrich Beck'in risk kavramı ile doğrudan bağlantılı olan "dönüştürücü modernleşme" (reflexiv modernization) kavramı ile örtüşmektedir. Beck'e

²⁵¹ Lucy Watling, Liquid Crystal Environment, Tate resmi web sitesi, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/metzger-liquid-crystal-environment-t12160/text-summary>

göre dönüşlü modernleşme şöyle açıklanabilir:

“Bizatihi modernleşmenin doğurduğu tehlikeler ve emniyetsizliklerle sistemli mücadele şeklinde bir risk tanımı yapılabilir. Eski tehlikelere nazaran riskler, modernleşmenin tehdit edici kuvvetiyle ve şüpheyi küreselleştirmesiyle bağdaştırılabilecek sonuçlardır. Riskler siyaseten dönüşlüdür.”²⁵²

Beck’in yaklaşımı, post-endüstriyel dönemde, bilimin ve hukukun kurumlarının öngördüğü risk hesaplarının çöktüğü fikrine dayanmaktadır. Modern sürecin bu ikinci döneminin yarattığı yıkıcı sonuçlar, 19. Yüzyılın yerel riskleri çerçevesinde değerlendirilemeyecek kadar yaygınlaşmıştır. Bu bakımdan, Beck risk teorisiyle, *insanın dolaysız algılama yeteneklerini tamamen aşan radyoaktiviteyi, havadaki, sudaki ve gıdalardaki sağlığa zararlı maddelerin uzun ve kısa vadeli etkilerini* kastetmektedir.²⁵³ Metzger’in çalışmalarındaki karşı duruş, bu riskler üzerinedir. Sanatçının 1960’larda ürettiği işler, günümüz küreselleşmiş ekonomisi içinde daha da önemli hale gelmiştir.



Resim 46: Gustav Metzger, **Acid Action Painting (Asit Hareketi Resmi)**, 1966, Londra.

Küreselleşen ekonomi, risk faktörünün alanını tıpkı paranın alanını genişletmesi gibi genişletmiştir. Bu bakımdan Bourriaud’un tanımladığı bu ikinci modernite dönemi yani, altermoderne, Metzger’in yaratma ve yıkma eylemlerini birlikte ele alışı önemli bir sanatsal katkıdır. Aslında, Bourriaud katalog metninde

²⁵² Ulrich Beck , **Risk Toplumu: Başka Bir Modernliğe Doğru**, çev. Bülent Doğan, Kazım Özdoğan, İtaki, 2011, İstanbul, 25s.

²⁵³ Ulrich Beck , **Risk Toplumu: Başka Bir Modernliğe Doğru**, çev. Bülent Doğan, Kazım Özdoğan, İtaki, 2011, İstanbul, 26-27s.

buna çok fazla değinmemiştir. Bourriaud'nun temel yaklaşımı politik olanı dışlamama fakat derinlemesine de bir incelemeye tabi tutmama yönündedir.

3.5. Küresel Dünyada Sürgün Kavramı: Tacita Dean

“Bugün mekanda sürgün olmak mümkün...evinde olduğun halde içeride sürgün olmak mümkün. Dışarıda sürgün olmaya zorlanmak ve evine dönüş yapamamak, ya da bunu istememek. Dönmek ve evinin ummuş olduğun gibi bir yuva olmadığını anlamak, hafızanın kurduyuyla aynı yapıda bulamamak. Gönüllü olarak sürgüne gitmek, dönmek ama hala tamamen varamamak mümkün. Dönebilmek ama bunu tercih etmemek, ama onun yerine muhteşem bir dönüşü imlemek ve hayalini kurmak. İleri geri gitmek, içinde ve dışında olmak- bir göçer olmak ama yine de her yerde sürgün olmak.”²⁵⁴

Hamid Naficy

Zaman, mekan ve işaretler boyunca gezinen göçebe sanatçı bir bakıma evsizdir. Bourriaud'nun altermodernist sanatçısı üretimini bu gezinme hali üzerinden kurgulamıştır. Bourriaud, seyahat olgusunun metaforik anlamlarından bahsetse de esas olarak, nesnel ve fiziki gezinmeyi ön plana çıkarmıştır. Sürgün olmak kavramını ele alış biçimi de daha çok somut olgulara dayanmaktadır. Çağdaş İngiliz sanatçı, Tacita Dean'in çalışmalarında ise bu sürgün olma durumu daha çok zihinsel bir süreçtir ve bu bakımdan her yerde sürgün olmak anlamına gelmektedir. Küreselleşmenin kaldırdığı sınırlar bu kavrayıştaki bir sürgün kavramında her yerde ve her zaman anlamını taşımaktadır. Sanatçının yapıtlarında coğrafya, tarih ve içindeki işaretler anakronik bir yapıda yer almıştır.

Benzer şekilde, Tacita Dean'in 4. Tate Trienali : Altermodern sergisinde yer alan “The Russian Ending” (Rus Tipi Son)²⁵⁵ adlı enstalasyonu, zamanın, coğrafyanın ve yaşanan olayların arasında çok yönlü bir gezinme halini içermektedir. Çalışmanın dramatik yapısı ve içinde geçen hikayeler nedeniyle bunun bir gezintiden çok bir sürgüne, bir yerden bir yere savrulmaya benzediğini söyleyebiliriz. “The

²⁵⁴ Hamid Naficy, “Framing Exile: From Homeland to Homepage”, **Home, Exile, Homeland: Film, Media and Politics of Place**, Der. Hamid Naficy, Routledge, 1998, 3s.

²⁵⁵ The Russian Ending Türkçe'ye Rus Sonu ya da Rus Bitişi olarak çevrilebilir fakat konuyu tanımlaması açısından “Rus Tipi Son” çevirisi uygun görülmüştür. Çalışmanın ismi Danimarka sinemasında yerleşmiş bir tanımlama olması nedeniyle metnin geri kalanında aslına sadık bir biçimde kullanılmıştır.

Russian Ending” çalışması, yirmi tane siyah-beyaz, foto-gravür tekniğiyle üretilmiş görselden oluşmaktadır. “The Russian Ending” projesinde sanatçı, önceki işlerinde olduğu gibi, sinemanın anlatım dilini ve teknik yaklaşımını kullanmıştır. Danimarka sinema sektörü, 1950’lerde ürettiği filmlerde, pazarlama stratejisi olarak, her film için iki ayrı son hazırlamıştır. Aynı film, Amerikan piyasası için mutlu sonla bitirilirken, Rus piyasası için dramatik sonla bitirilmekteydi. Rus pazarına sürülürken filmin sonunun dramatik olması durumu, “the Russian ending” adıyla anılmıştır.

Dean’ın enstalasyonunda yer alan foto-gravür imgeler bu dramatik sonlu filmlerin bir yansıması olarak, yoğun bir melankoli havası taşımaktadır. Avrupa’nın ve özellikle Berlin’in bit pazarlarından aldığı kartpostallardaki görselleri, özel bir solüsyonla kaplanmış metal plakalar pozlanarak yapılan foto-gravür tekniğiyle yeniden üretilmiştir. Plakalardan kağıda basılan bu kartpostal imgelerin üzerine beyaz kalemle notlar düşülmüştür. Foto-gravürlerde kompozisyonun bir parçası haline gelen bu notlar, senaryo taslaklarında (storyboard) olduğu gibi, ışığın, kameranin nerede olacağına dair kısa cümlelerdir. Dean, zaman zaman, o sahnede oluşan duyguya, anlatıma dair de kısa cümlelere yer verdiği bu notlarla, izleyici için hazırladığı bir anlatının –senaryonun- genel hatlarını çizmektedir. Görsellere eklenen bu notlar, sanatçının kurgusal film karelerinin bir parçasıdır. Sadece anlatıya dair değil, ışığın ya da kameranin yeri için eklenmiş notlar da bir filmin, görsel eskizlerinin yapıldığını çağrıştırmaktadır. Tıpkı yönetmenin filmi çekerken yararlandığı görsel senaryo taslağı gibi, bu foto-gravürler de, izleyiciye kendi yaklaşımıyla oluşturacağı hikayenin ipuçlarını vermektedir.

Sanatçı, yan yana getirdiği imgelerle bir hikaye anlatmaktadır; ancak bu hikaye farklı okumalara açıktır. Bu nedenle, her izleyici, hikayeyi kendine göre kurgulayabilmektedir. Tacita Dean genel olarak bütün yapıtlarında, tarih, bellek, yaşam, ölüm, nostalji gibi kavramları ele almaktadır. Buluntu fotoğraflar ve nesneler kullanarak ürettiği bu kavramlarla ilişkili çalışmalarında, teorik içerik çok belirgin olmakla birlikte, yapıtla ilk karşılaşıldığında, belirgin bir duyusallık öne çıkmaktadır. Bu nedenle onun yapıtlarıyla karşılaşan izleyici, sorunsallaştırdığı kavramlardan önce bu kavramların çağrıştırdığı duygulanımlara ilişkin bir ortama dahil olmaktadır. “The Russian Ending” enstalasyonu da benzer bir karaktere sahiptir. Siyah- beyaz

fotoğraflar, iki sıra halinde, aynı köşede birleşen iki duvarda sergilenmiştir. Bu imgeler, hem siyah-beyaz oluşları hem de foto-gravür tekniği ile üretilmiş olmaları nedeniyle nostaljik bir etki yapmaktadır. Eski kartpostallardan alınan bu imgeler, görüntünün tarihsel oluşu nedeniyle, teknik aracılığıyla yaratılan nostaljik atmosferi daha da güçlendirirler. Fotoğraflar yoluyla tarihsel bir hikayenin içinde olduğumuzu hissediriz. Dean'ın ifadesiyle *zamana bulanır*, zamanla çevreleniriz.²⁵⁶

Siyah-beyaz foto-gravür baskılar, sinematografik kadrajlara sahiptir. Her bir parçanın kendi içinde bir hikayesi vardır. Bu baskıların üzerinde beyaz kalemle düşülmüş el yazısı notlar bu sinematografik anlatıma farklı bir değer katmıştır. Filmler için hazırlanan senaryo taslaklarına benzer, görselin farklı köşelerine alınan bu notlar, parça parça her bir görseli anlatının birbiriyle ilişkili olduğu izlenimini vermektedir. Bu farklı kadrajları birleştiren notları yanlarına yaklaşıp okuduğumuzda, parçalar arasındaki ilişki daha da belirginleşir. Bu notlarda, hem içinde oldukları görselin hikayesinin ipuçlarına, hem de senaryo taslağında olduğu gibi, o sahnenin içinde yer alacak, ses, ışık, kamera gibi teknik durumlara dair bilgilere yer verilmiştir. Dean'ın “The Russian Ending” adlı çalışmasında yer alan foto-gravürler, tek tek taşıdıkları anlam ve estetik yoğunluğun ötesinde, bir araya geldiklerinde bir hikayenin parçalarını oluşturmaktadır. Bu hikayeler, parçalar halinde takip edilebildiği için her izleyicide kendine ait ayrı bir hikayenin oluşmasını mümkün kılmaktadır. İşin kendisinde, başından sonuna takip edilebilecek bir senaryo ya da art arda akan görüntüler yoktur. Fakat parçalar halinde bir senaryo ve parçalar halinde filmin kareleri vardır. Bu yapı, izleyicinin kendi kurgusunu yapmasına imkan sağlamaktadır.

Tacita Dean'ın 2001 tarihli bu projesi farklı büyüklükteki baskılarla ve düzenlemelerle, Altermodern sergisinden önce de sergilenmiştir. Fotoğrafların yan yana gelişi her sergide temel benzerlikler taşısa da birbirinden farklı olmuştur. Bu nedenle Dean'ın yerleştirmesindeki anlatıyı, kronolojik bir sıralama içinde takip etmemiz gerekmez. Görsellerdeki hikayelerin doğrusal bir akışı yoktur; yine de

²⁵⁶ Tacita Dean, yapıtlarının izleyici ile olan ilişkisi için “İnsanların zamana bulanmalarını istiyorum.” demiştir. Daniel Birnbaum , Cornelia H. Butler , Suzanne Cotter, **Defining Contemporary Art: 25 Years in 200 Pivotal Artworks** , Phaidon Press, 2011.

birbiriyle kesişen ortak yörüngeleri vardır. Bu bakımdan her hareket noktasına göre yeniden bir başka versiyonda üretilebilirler. Bununla birlikte, görselleri birbirine bağlayan belirgin kavramsal içerikler vardır. Görsellerin içindeki hikayeler, tarih, bellek, mit, doğa, kültür, yaşam, ölüm gibi kavramlarla ilişkilidir. Bu kavramlar, görsellerin içindeki hikayeler ve bu hikayelerin yan yana gelişi nedeniyle, pek çok zıtlığa işaret ederler. Enstalasyonda yer alan imgeler bu nedenle, doğa-kültür karşıtlığı, yaşam-ölüm ilişkisi gibi birbirine zıt bir çok durumu ve duyguyu eş zamanlı olarak hissettirmektedir. Bu karşıt kavramlar ve duygular geçmişin imgelerine bakışımızda önemli belirleyiciler konumundadır. Bu karşıt duygular ve görsellerde sorunsallaştırılan olgular, Walter Benjamin'in bahsettiği “Tarih Meleğinin” acılı ifadesi ile özdeşleşmektedir. Walter Benjamin “Tarih Üzerine” makalesinde Paul Klee'nin “Angela Novus” (Tarih Meleği) resmini betimlerken meleğin durumunu ve tarih anlayışını;

*“(...) meleğin görünüşü, sanki bakışını dikmiş olduğu şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağzı ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister. Ama cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolanmıştır ve bu fırtına öylesine güçlüdür ki, melek artık kanatlarını kapayamaz. Fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız, işte bu fırtınadır”*²⁵⁷ sözleriyle anlatmıştır.

Benjamin'in “Tarih Meleği”, yüzünü, bakışını geçmişe çevirmiş, ölümlere, parçalanmış olana, kalıntılara bakarak, ilerleme denilen fırtınanın etkisiyle geleceğe sürüklenmektedir. Tacita Dean'in siyah-beyaz, foto-gravürleri de geleceğe sürüklenirken, bakışımızın takılı kaldığı geçmişin yıkıntılarını, izleyiciye anımsatmaktadır. Sanatçının enstalasyonu için seçtiği imgeler, doğal felaketlerin, ölümlerin, insan-doğa çatışmasının farklı biçimlerini sunmaktadır. İmgelerin siyah-beyaz ve eski tarihli kartpostallardan seçilmiş olması bu geçmişe takılı kalan “Tarih Meleği”nin bakışını tüm yoğunluğuyla hissettirmektedir. Benjamin, *“sanayi nesneleri dünyasını fosiller olarak –hayatta kalan nesnelerin yüzeylerinden okunabilecek yaşayan tarihin izleri olarak- gördüğünü açıklamaktadır.”*²⁵⁸ Susan Buck-Morss, Benjamin'in mit, doğa ve tarih kavramlarını kök olgular anlayışı içinde

²⁵⁷ Walter Benjamin, **Pasajlar**, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, 42s.

²⁵⁸ Susan Buck-Morss, **Görmenin Diyalektiği**, çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, 74s.

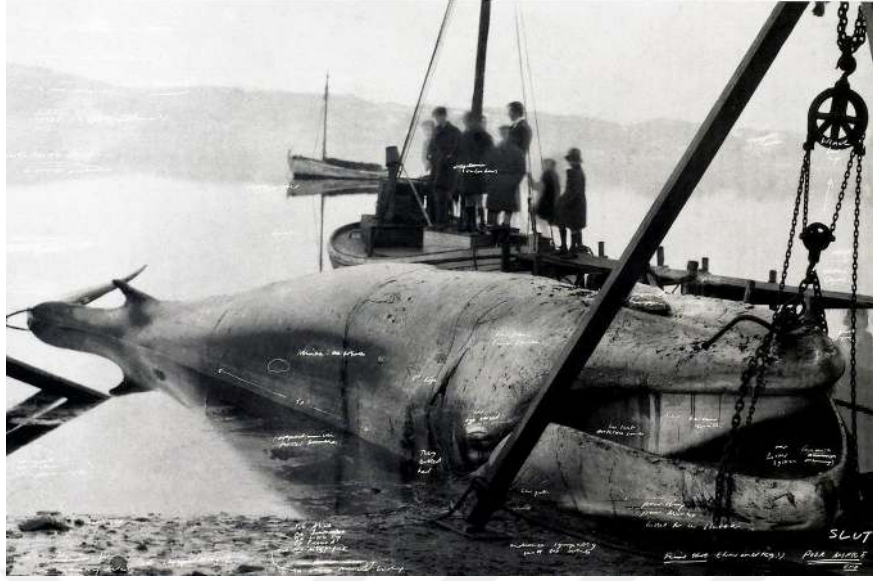
değerlendirirken, onun “*diyalektik imgeler metodolojisi*nde görsel somutluğun önemini ortaya koyduğunu” ²⁵⁹vurgulamaktadır. “The Russian Ending” adlı enstalasyon, Benjamin’in *tarihsel imgelerin felsefi fikirleri gözle görülür kıldığı canlı, somut bir hakikat temsiline ulaşma çabasına*²⁶⁰ benzer bir yaklaşımı içermektedir.

Dean’ın işleri arasında yer alan örneğin, “Balina Minke Hikayesi” adlı foto-gravürde, sanayileşmenin ve doğanın üzerine kurulan hakimiyetin, vahşi ve dramatik sonucu gösterilmektedir. Bu imgede balinanın durumu bir kurtarma girişiminden çok yakalama amacı güdüldüğünü hissettirmektedir. Yine teknenin arka tarafında ayakta duran bir grup insan, balinanın görkemli bedenine bakmaktadır. Kıyıya çekilmiş balinanın arka planında bir başka tekne ve karşı kıyının yükseltileri görülmektedir. Teknenin arka tarafında ayakta duran insanlar arasında iki çocuk da dikkat çekmektedir. Sanatçı imge üzerine yazdığı notlarda, Danimarka fiyordlarında ucuz bir Moby Dick senaryosunu tarif etmektedir. Yine notlarda yer alan “ onu öldürdüler ... zavallı Minke, onu balina yağı için öldürdüler”²⁶¹ notu, balinanın ölümünden, orada olan insanları sorumlu tutulduğunu göstermektedir. Bütün duygusal yaklaşım balinaya yöneltilerek, izleyiciyi balinanın acıklı öyküsü ile başbaşa bırakılmaktadır. Sanayi devriminin bir ürünü olan gemi tüm acımasızlığı ile doğaya üstün gelmiş, balinayı yakalamıştır.

²⁵⁹ Y.a.g.e., 74s.

²⁶⁰ Susan Buck-Morss, **Görmenin Diyalektiği**, çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, 73s.

²⁶¹ Rachel Taylor, The Story of Minke the Whale, tate’in resmi web sitesi, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-the-story-of-minke-the-whale-p20258/text-summary>

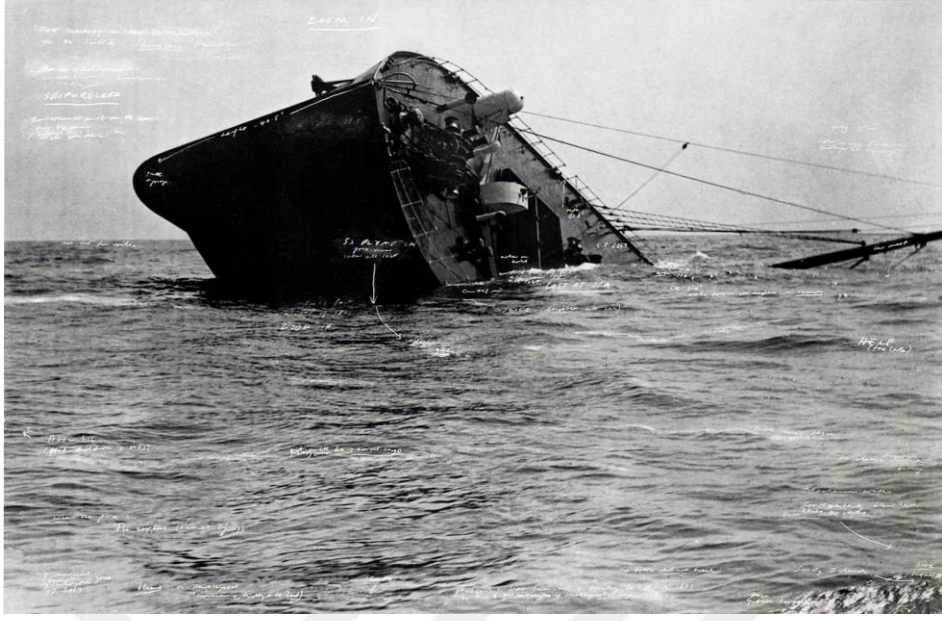


Resim 47: Tacita Dean, “The Russian Ending” (Filmin Sonu –Rus Versiyonu) serisinden, **Story of Minke the Whale (Balina Minke Hikayesi)**, 2001, Foto-gravür, 59cm X 79,4cm.

Aby Warburg’un “Leidshatz” (ıstırap hazinesi) kavramı burada hem imgenin içindeki olayla hem de bunun bir sanat yapıtına dönüşmesiyle iki kat anlam kazanmıştır. Warburg bu kavramla, “*sanat eseri anlayışını toplumsal bellekteki korkunun üstesinden gelmenin ürünü ve taşıyıcısı olarak tek bir formülde biraraya*”²⁶² getirmektedir. Toplumsal bellekteki korkunun ve bununla başa çıkabilmenin bir yolu olarak sanat yapıtı, travmaların, çelişkilerin, zaferlerin ve yenilgilerin taşıyıcısı haline gelmektedir. Bu bakımdan, Warburg’un “*İnsanlığın ıstırap hazinesi insanın servetine dönüşüyor*”²⁶³ sözleri ile ifade ettiği “leidshatz” kavramı, “Balina Minke Hikayesi” adlı foto-gravürde görselleşmiştir. Hem kartpostaldan alınan imgedeki balinanın acıklı öyküsü hem de sanat yapıtı olarak foto-gravürün kendisi ıstırap hazinesinin taşıyıcısı haline gelmektedir. Sadece bu görsel için değil, “The Russian Ending” serisindeki bütün foto-gravürler için, “ıstırap hazinesi” olarak sanat yapıtı özelliğinin öne çıkarıldığı söylenebilir.

²⁶² Uwe Fleckner, “Yazılı Sözcükler Hazine Dairesi”, **Bellek ve Sonsuz**, Der. Uwe Fleckner, çev. Ayşe Orhun Gültekin, Norgunk Yayınları, İstanbul, 2005, 9s.

²⁶³ Y.a.g.e., 9s.



Resim 48: Tacita Dean, “The Russian Ending” (Filmin Sonu –Rus Versiyonu) serisinden, **Sinking of SS Plympton (SS Plympton’ın Batışı)**, 2001, Foto-gravür, 59cm X 79,4cm.

Benzer şekilde, serinin diğer fotoğraflarına da aynı melankolik yoğunluk hakimdir. “SS Plympton’ın Batışı” adlı foto-gravürde, durgun bir denizde batmakta olan büyük bir gemi görünmektedir. Geminin gövdesinin büyük bir kısmı batmış, küçük bir bölümü suyun yüzeyinde durmaktadır. Dean’ın fotoğrafın kenarına aldığı notlarda, bu gemi kazasına ilişkin tarihsel bilgiler yer almaktadır. Sanatçının notlarında da “klasik Rus tipi filmin sonu” olarak yer alan sahne, istenilen tüm dramatik kurguyu vermektedir. Sicilya adaları yakınında batan gemi için sanatçı notlarında “güneybatıdan gelen rüzgarın gemiyi kayalara sürüklediğini”²⁶⁴ yazmıştır. Yine notlarda geçen “bütün eller kayboluyor...bütün gemi tayfası kayboluyor...herşey kayboluyor...denizde kayboluyor”²⁶⁵ cümlesi aniden suların altında kalan gemiyle birlikte suların altına gömülen insanları da anlatmaktadır.

Dean’ın zaman, tarih mekanlar arasında geçen bu hikayeleri modernleşmenin yarattığı yıkımlara işaret etmektedir. Dean serisinde doğal felaketlerle insan eliyle yaratılmış felaketler yan yana yer almıştır. Örneğin “The Wreck of Worthing Pier”

²⁶⁴ Dean’ın aldığı kısa notlar, lirik bir dille yazılmıştır. Notlar çevrilirken, içlerindeki anlatılan durum ön plana çıkarılmıştır.

²⁶⁵ Rachel Taylor, The Story of Minke the Whale, Tate’in resmi web sitesi, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-the-wrecking-of-the-ngahere-p20248/text-summary>

(Worthing İskelesinin Enkazı) adlı fotoğrafta doğal bir felaket anlatılırken, “The Crimea” (Kırım) ve “La Bataille d’Arras” (Arras Muharebesi) fotoğraflarında savaşın yıkıcı sonuçları görülmektedir. Coğrafyalar, zamanlar, olaylar değişkendir bu nedenle izleyici de birbirinden farklı zamanlara ve mekanlara sürüklenir. “The Wreck of Worthing Pier” (Worthing İskelesinin Enkazı) adlı foto-gravürde 1913 yılında fırtına sonrası yıkılmış olan İngiltere, Worthing’te bulunan iskeleyi göstermektedir. İskelenin bir ucundan çekilen fotoğraf, yıkılması nedeniyle artık ulaşılabilen iskelenin öbür ucundaki küçük galeriyi göstermektedir. Bu fotoğrafın üstündeki notlarda da “galeriden bütün kareye uzaklaşarak çekim”²⁶⁶ gibi kameraya yönelik notlar bulunmaktadır. Hemen sonrasında “The Crimea” (Kırım) adlı fotoğrafta savaşın olduğu bir coğrafyadaki sessiz manzaraya bakarız.

“The Crimea” (Kırım) adlı ıssız bir manzarayı betimleyen siyah-beyaz foto-gravür, manzarayı tanımsız hale getirecek kadar çok grenli basılmıştır. Bu belirsizleştirilmiş manzara, çalışmanın isminin işaret ettiği üzere, Karadeniz’in kuzey kıyısındaki Kırım Yarımadası’na aittir. Görselin üzerine Lord Alfred Tennyson’un 1854 tarihli Kırım Savaşı’nı (1853-1856) anlatan şiirinden bir bölüm yer almaktadır. Ayrıca Dean’ın fotoğraf üzerinde, “ref. Dr. Jivago” notu, Rusya’da 1917 Bolşevik ihtilali ve hemen sonrasında patlak veren Rus İç Savaşı (1917-1922) sırasında, geçen romantik ve destansı bir filme referans verdiğini anlatmaktadır. Bu manzara görseli üzerinde yer alan notlarla, izleyiciye bir savaş filminin karesi olduğu izlenimini vermektedir. Yine “La Bataille d’Arras” (Arras Muharebesi) adlı fotoğrafta başka bir coğrafya ve tarihteki başka bir savaşın izlerini görebiliriz. “La Bataille d’Arras” (Arras Muharebesi) adlı fotoğraf, yıkılmış binaların içinde olduğu dramatik bir manzaradır. Sanatçının yazdığı notlardan anladığımız kadarıyla 1917 tarihli, ikinci Arras Muharebesi sırasında büyük bölümü harap edilen Fransa’nın kuzeyindeki Arras kentini göstermektedir.

Sanatçının parçalardan oluşturduğu bütünde, Avrupa tarihinin geçmiş yüzyılda yaşadığı bazı dramatik olayların bir panoraması yer almaktadır. Dean, sanatçı olarak farklı zaman ve mekanlarda iş üretirken, izleyiciyi de bu yolculuğa

²⁶⁶ Rachel Taylor, The Story of Minke the Whale, tate’in resmi web sitesi, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-the-wreck-of-worthing-pier-p20257/text-summary>

dahil etmiştir. Fotoğrafların üzerine alınmış notlar, dramatik kurguya bir yabancılaştırma efekti gibi sızmıştır. Fakat aynı zamanda bu notlar o fotoğrafın gerisinde yatan tarihsel süreci anlamamıza da yardımcı olmaktadır.

Nicolas Bourriaud'nun zamanda, mekanda ve işaretlerde gezen altermodern sanatçı kavrayışı, Tacita Dean'in tarih ve coğrafyalar üzerinde yaptırdığı yolculukla örtüşmektedir. Sanatçı belgesel olanın diliyle kurmaca olanın dili arasındaki sınırı muğlaklaştırmış, anlatının çok yönlü okunabilmesine olanak tanımıştır.



SONUÇ:

Modernitenin karmaşıklığı ve zenginliği, iki yüzyıldan fazla bir süredir hayatlarımızı etkilemektedir. Özellikle, yirminci yüzyılın ikinci yarısında, modernite kendi kronolojisi içinde yer alan fikirleri sorgulamaya ve onlarla hesaplaşmaya başlamıştır. Postmodern olarak adlandırdığımız dönem, bu hesaplaşmanın en yoğun olduğu zaman dilimini anlatmaktadır. Bu dönemde, sayısız, bölük pörçük birçok parçadan oluşan ve bu parçalarla tanımlanmaya çalışılan modernlik düşüncesi, modernleşme hareketi ve modernizm, eleştirinin merkezine alınarak, hızla tarihselleştirilmeye çalışılmıştır. Fakat modernitenin olumlu ve olumsuz etkileri, içinde yaşadığımız çağın her yanını sarmıştır ve dünyanın en uzak köşesinde yaşayan insanın bile kaçamayacağı bir gerçeklik olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle, yirmibirinci yüzyılın ilk on yıllık döneminde, Avrupa merkezli olmayan modernite perspektiflerinin etkisiyle, alternatif moderniteler, ikincil moderniteler, öteki moderniteler gibi yaklaşımlar geliştirilmeye başlanmıştır.

Sürekli bir parçalanma ve yenilenmenin; mücadele ve çelişkinin hakim olduğu bu paradoksal bütünlük, içinde yaşadığımız dönemin kültür ve sanat ortamını oluşturan, onu etkileyen bir deneyim olarak karşımıza çıkmaktadır. Modernitenin problematik tarihi, farklı disiplinlerce birçok defa sorgulanmıştır. Bu tarihsel sorgulamanın bir yansıması olarak karşımıza çıkan ve bu çalışmada örnek olarak incelenmesi yapılan uluslararası iki büyük sanat etkinliği, Documenta 12 ve 4. Tate Trienali, kavramsal düzeyde bu tartışmalara yer vermiştir. Modernlik deneyimimizin bir parçası olarak karşımıza çıkan uluslararası büyük ölçekli sergileme pratikleri, sanatsal, kültürel ve tarihsel incelemeler için önemli bir örneklem alanıdır. Tıpkı insanın, modernleşmenin hem nesnesi hem de öznesi olması durumu gibi, sanat ve kültürde, kimi zaman etken kimi zaman edilgen konumlar alabilmektedir.

Hem modernleşmenin kültür politikalarının uygulama alanı hem de modern kültürü üreten bir yapı olarak, büyük sanat sergileri, sanatın değişen biçimlerine paralel, yeni görünümeler kazanmışlardır. Sergileme pratiklerinin sanat yapıtlarının değişen, dönüşen biçimsel, içeriksel sorunlarıyla ilişkili olan bu değişimi, Documenta 12 ve 4. Tate Trienali gibi örnek aldığımız büyük ölçekli uluslararası sergilerde iyice belirginleşmektedir.

Almanya'nın Kassel kentinde düzenlenen Documenta etkinlikleri, bienaller gibi periyodik düzenlenen çok katılımlı, uluslararası sergiler için öncül modellerden biridir. Kendine özgü bir geleneğe sahip olan bu etkinlik, modernleşmenin yıkıcı sonuçlarından birini ortaya çıkaran İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra, savaşın olumsuz etkilerini silmek amacıyla oluşturulmuştur. Documenta etkinlikleri sanat tarihi incelemeleri için önemli veriler sunabilecek, sanatın uygulamalarının ve sergileme pratiklerinin farklı, deneysel, özgün yorumlarına ev sahipliği yapan bir etkinliktir. Bu bakımdan Documenta 12 sergisi, "Modernite bizim antikitemiz mi?" sorusu çerçevesinde önemli bir teorik tartışma alanı yaratırken, serginin küratörleri Buerger ve Noack'ın ortaya koyduğu sergileme modeliyle de sanat yapıtı ve sergileme ilişkisini tarihsel boyutlarıyla düşünmemize olanak sağlamaktadır. Daha önceki Documenta sergilerine ve özellikle Arnold Bode'un düzenlediği ilk Documenta etkinliğine dikkat çekmeye çalışan Documenta 12, yer verdiği yapıtlar ve sergileme mekanlarıyla da modernitenin farklı dönemlerini gündeme getirmiştir. 1851'de düzenlenen Londra dünya fuarı için yapılan "Crystal Palace" (Kristal Saray) sergileme alanına benzer şekilde, Documenta 12 için özel olarak inşa edilen Aue – Pavillion sergileme alanı, hem sergileme pratiğinin tarihçesine bir gönderme içerirken, hem de modernleşme ideolojileri ve kolonileşme gibi modernitenin birbiriyle ilişkili iki yönünü anımsatmaktadır.

Sergileme alanı olarak kullanılan mekanlar onsekizinci yüzyıldan yirmibirinci yüzyıla uzanan geniş bir tarihsel aralıktan seçilmişken, sergide yer alan yapıtlarda ondördüncü yüzyıldan yirmibirinci yüzyıla uzanan değişik, dönem ve anlayışlara aittir. Bir taraftan Aby Warburg'un anakronik sanat tarihi incelemelerini anımsatan sergi, diğer taraftan André Malraux'un "hayali müze"sine benzemektedir. Documenta 12 sergisi, müzenin sınıflandırma, kronoloji ve tek yönlü anlatıma dayalı, dışarıdaki karmaşaya düzen getiren halini, Malraux'nun müzesinde olduğu gibi düzen kurmamayı göze alarak, varsayılan dış dünyada varolan karmaşayı yansıtmaya çevirmektir. Paul Klee'nin ve Eduard Manet'nin tablolarının kopyalarını sergiye koymak da böyle bir yaklaşımın sonucudur. Aynı anda hem hiyerarşik hem de hiyerarşik olmayan yeni bir hiyerarşi kurma arzusunu yansıtan bu sergileme modeli, modernitenin parçalı bütünlüğünü yansıtmaktadır. Fakat tıpkı modernitenin karmaşık zenginliğinin yarattığı gibi, birbirinden farklı birçok yorum, anlam düzeyi eş zamanlı

kurulabilse de bir anlam bulmak ve yorum oluşturmak, izleyicinin kendi seçiciliğine gitgide daha fazla bağlı hale gelmektedir. Bu nedenle bu etkinlik, teori bazında çok ikna ediciyken, sergileme pratikleri açısından işlevsel modellerden biri haline gelememiştir. Bununla birlikte, Documenta 12 sergisi, sonuçtan çok sürece odaklanan yapısıyla, sergileme pratikleri açısından tartışılacak, üzerine düşünülecek birçok konuyu ortaya koyan bir sergi olmuştur. Eğitim, izleyici, sanat yapıtı hiyerarşisi gibi birçok konuda disiplinin kendine yönelik sorularının oluşmasını sağlamıştır. Ayrıca, Documenta 12, sanat pratikleri açısından modernist uygulamaların tekrarından söz ettiğimiz gibi, sergileme pratiklerinde de modernist etkilerin devamından söz edebileceğimiz gerçeğinin altını çizmiştir. Sergileme pratikleri de tıpkı sanat uygulamalarında olduğu gibi, modernizmin dili ile hem hesaplaşmakta, hem de onu takip ve tekrar etmektedir. Bu bakımdan etkinliğin kavramsal çerçevesini oluşturan, “modernite bizim antikitemiz mi?” sorusuna karşılık olarak, modernitenin hala içinde yaşamakta olduğumuz an olduğunu söylemek mümkündür.

Documenta 12’nin moderniteyi günümüzün antikitesi olarak tarihselleştiren sorusuna karşılık, 4.Tate Trienali etkinliği, modernitenin yeni bir versiyonunu, altermodern tanımı ortaya koymuş, bu şekilde moderniteyi yeniden tarihselleştirmiştir. Her iki sergide günümüzde modernitenin ne olduğunu tartışmaya açan, çok katılımlı uluslararası etkinliklerdir. Fakat, modern dönemin etkili kurumlarından biri olan Tate Britain Müzesi içinde düzenlenen Tate Trienali ile Documenta etkinlikleri arasında birçok farklılık bulunmaktadır. 4. Tate Trienali Altermodern sergisi ile Documenta 12 etkinliği de benzer şekilde modernite sorunsalına odaklansalar da, sergileme pratiği açısından önemli farklılıklar taşımaktadırlar.

Documenta 12’nin süreci öne çıkaran yapısına karşılık, Altermodern sergisi daha çok sonuç odaklı bir sergidir. Documenta 12 daha geniş bir tarihsel aralıkta üretilmiş sanat eserleriyle “100 günlük müze” anlayışı üzerine kurulmuş olmasına rağmen; bize yaşayan, canlı, değişken bir sergi modelini önermektedir. Altermodern sergisinde yer alan işler ise, yapıldıkları dönem itibarıyla daha yeni sanatsal üretimler olmalarına rağmen, müze anlayışının ve sanat piyasasının talepleri doğrultusunda

bitmiş, tamamlanmış çalışmalardır. Bu bakımdan Altermodern sergisinde tek tek yapıtlar öne çıkarken, Documenta 12’de etkinlik bir bütün olarak öne çıkmaktadır. Benzer şekilde, teorik tartışmaları merkeze almak amacıyla, her iki etkinlik de sergi öncesinde etkinlikler düzenlenmiştir. Documenta 12’nin “Dergi Projesi” etkinliği ile 4. Tate Trienali’nin “Prolog” etkinlikleri, sanat sergisini, yalnızca sanat yapıtlarının sunumu anlayışının dışına taşımıştır. Geniş kapsamlı katılıma açık olan ve bu bakımdan demokratik bir yaklaşım sunan dergi projesine karşılık, prolog etkinlikleri daha elitist bir yaklaşımla, Tate Britain’ın sınırları içinde kalmıştır. Her iki etkinlik de, yayımlanan kataloglar ve kitaplara ek olarak, internet sitelerindeki zengin içerikle, bu tartışmaları daha geniş bir çevreye açmaya çalışmıştır.

Her iki serginin kavramsal çerçevesinde yer alan modernite kavramı, ister moderniteye bir geri dönüş, ister modern olanı yeniden yapılandırmak anlamında tartışılsın, kültürün diğer parçalarında olduğu gibi sergi etkinliklerinde de günümüzde hala belirgin bir etkiye sahiptir. Aynı şekilde, çağdaş sanat uygulamaları açısından modernizmi kavramak ne kadar önemliyse, günümüz sergileme pratikleri açısından modernist sunumları kavramak da o denli önemlidir. Bu nedenle Marshall Berman’ın da belirttiği gibi, geçmiş modernlik deneyimleri, bugün içinde yaşadığımız koşulları kavramamızda, geçmişten koparılan modern köklerimizi anlamamızda yardımcı olabilir.²⁶⁷ Bu bakımdan, geçmişin modernliklerini yeniden keşfetmek, günümüzün modernliklerine yönelik eleştirel bakışımızı oluşturmamızı sağlarken, geleceğin modernliklerine olan inancımızı da yenileyebilir.

²⁶⁷ Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, 27-59 s.

KAYNAKÇA

ACKERMANN, Tim, Bad Weather and Other Catastrophes: Why documenta 12 isn't really a success, **db artmag , Deutsche Bank Art Magazine**.
<http://www.db-artmag.com/archiv/2007/e/3/1/545.html>

AGAMBEN, Giorgio, **Kutsal İnsan-Egemen İktidar ve Çıplak Hayat**, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, 264 S.

AKAY, Ali, Georges Didi- Huberman: "Sanat Tarihi, Şu Tuhaf Disiplin!", çev. Serap Öztürk, **Sanat Dünyamız**, Sayı:91, Bahar 2004.

AKAY, Ali, Uwe Fleckner: "Warburg üzerine değil, Warburg ile birlikte çalışmak istiyorum.", çev. Şebnem Sunar, **Sanat Dünyamız**, Sayı:99, Yaz 2006.

ALTSHULER, Bruce, **Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History, Volume 1: 1863-1959**, Phaidon Press, 2008, 364 S.

ANTMEN, Ahu, **20.yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009, 333 S.

ANTMEN, Ahu, Küratörün "Ne" Olduğunu Neden Tartışıyoruz?, **Sanat Dünyamız**, Sayı:81, Güz 2001.

ANTMEN, Ahu, Postmodernin sonu gelmiş..., **Radikal gazetesi**, 18-02-2009.

ARTUN, Ali, **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi-Estetik Modernizmin Tasfiyesi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, 216 S.

ARTUN, Ali, **Sanat Müzeleri 1- Müze ve Modernlik**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, 347.

BARTHES, Roland, **Image, Music, Text**, Fontana Press, London, 1977.

BARTHOLOMEW, Ryan, Altermodern: A Conversation with Nicolas Bourriaud, **Art in America**, 17 Mart 2009.

<http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/conversations/2009-03-17/altermodern-a-conversation-with-nicolas-bourriaud/>

BASUALDO, Carlos, Interview with Rosa Martinez - Launching Site, **Artforum**, Sayı:37, Yaz- 1999.

BASUALDO, Carlos, **The Unstable Institution**, The Biennial Reader, Bergen Kunsthall, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen, 2010, 512 S.

BATUR , Enis, Küratörün Sınırında, **Sanat Dünyamız**, Sayı:81, G z 2001.

BAUMAN, Zygmunt, **Akışkan Modern Dünyadan 44 Mektup**,  ev. Pelin Sıral, Habitus Yayıncılık, İstanbul, 2012.

BECK, Ulrich, **Risk Toplumu: Başka Bir Modernliğe Doğru**,  ev. Bülent DoĒan, Kazım  zdoĒan, İtaki, İstanbul, 2011.

BENJAMİN, Walter, **Pasajlar**,  ev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, 277 S.

BERMAN, Marshall, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**,  ev. Ümit AltuĒ, Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, 463 S.

B RNBAUM, Daniel, Cornelia H. Butler , Suzanne Cotter, **Defining Contemporary Art: 25 Years in 200 Pivotal Artworks**, Phaidon Press, 2011, 448 S.

BİSHOP, Claire, Vienna Inc.; The Analytic documenta, **Journal of Visual Culture**, Sayı:7, 2008.

BOURRIAUD, Nicolas, **İlişkisel Estetik**, çev. Saadet Özen, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005, 179 S.

BOURRIAUD, Nicolas, **Postprodüksiyon**, çev.Nermin Saybaşılı, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004, 148 S.

BOURRIAUD, Nicolas, **Altermodern**, (sergi kataloğu), Tate Publishing, London, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas, **The Radicant**, Lukas & Sternberg, New York, 2009, 192 S.

BUCK-MORSS, Susan, **Görmenin Diyalektiği**, çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, 528 S.

BUERGEL, Roger M., Ruth Noack, **Documenta 12 Katalog**, Kassel, 2007, 415 S.

BUERGEL, Roger M. **The Origins**, Documenta Magazine No:1-3, 2007 Reader, Der. Georg Schöllhammer, Taschen, Cologne, 2007, 670 S.

BRENSON, Micheal, **The Curator's Moment: Trends in the Field of International Contemporary Art Exhibitions**, The Biennial Reader, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo Bergen Kunsthall, Bergen, 2010, 512 S.

BYDLER, Charlotte, **The Global Art World, Inc.:On the Globalization of Contemporary Art**, The Biennial Reader, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, Bergen, 2010, 512 S.

CAROLIN, Clare, Letter from Germany:It's Not About Representation, It's About Production Interview with Roger Buergele and Ruth Noack, **The Brooklyn Rail**, 7 Haziran 2007.

<http://www.brooklynrail.org/2007/06/art/letter-from-germany>

CRIMP, Douglas, **On the Museum's Ruins**, The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture, Der. Hal Foster, Bay Press, Seattle, 1983, 159 S.

COOPER, J.C., **An Illustrated Encyclopadia of Traditional Symbols**, Thames&Hudson, Londra, 2004, 208 S.

COTTER, Holland, Asking Serious Questions in a Very Quite Voice, **The New York Times**, 22 Haziran 2007.

CUNNINGHAM, David, Stewart Martin, The Death of a Project, **Journal of Visual Culture**, Sayı:7, 2008.

CUNNINGHAM, David, Returns of Modern: Nicolas Bourriaud, Altermodern, **Journal of Visual Culture**, Sayı:9, 2010.

DORMENT, Richard, The Worst Show Ever, **Daily Telegraph**, 19 Haziran 2007.

<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3665897/The-worst-art-show-ever.html>

DUVE, Thierry de, **When Form Has Become Attitude – And Beyond**, Theory in Contemporary Art Since 1985, Der. Zoya Kocur, Simon Leung, Blackwell Publishing, Singapore, 2005, 443 S.

ENWEZOR, Okwui, “Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form”, **MJ#2 - Manifesta Journal**, Sayı: 2, Bahar 2004.

EVREN, Süreyya, Documenta'nın Metaforları, **art-ist**, Sayı:7, 2008.

FERGUSON, Bruce W., Reesa Greenberg, Sandy Nairne, **Mapping International Exhibitions**, The Manifesta Decade, Der. Barbara Vanderlinden, Elena Filipovic, The MIT Press, 2005, 368 S.

FİLİPOVİC, Elena, **The Global White Cube**, The Manifesta Decade, Der. Barbara Vanderlinden, Elena Filipovic, The MIT Press, 2005, 368 S.

FLECKNER, Uwe, **Yazılı Sözcükler Hazine Dairesi**, Bellek ve Sonsuz, Der. Uwe Fleckner, çev. Ayşe Orhun Gültekin, Norgunk Yayınları, İstanbul, 2005, 301 S.

FLOYD, Kathryn Mae, **Between Change and Continuity: Documenta 1955-2005**, Doktora Tezi, Danışman. Prof. Craig Adcock, The University of Iowa, Aralık- 2006.

FOSTER, Hal, **Sanat Mimarlık Kompleksi- Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarım Birliği**, çev. Serpil Özaloğlu, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, 365 S.

FOX, Dan, Tate Triennial, **Frieze**, Sayı:99, Mayıs 2006.

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/explain-altermodern/altermodern-explainedmanifesto>

FOUCAULT, Michel, **Cinselliğin Tarihi**, çev. Hülya Uğur Tanrı Över, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, 4. Basım, 512 S.

FOUCAULT, Michel, Yazar nedir?, **Sonsuza Giden Dil**, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı yayınları, İstanbul, 2006, 386 S.

FRIED, Micheal, **Art and Objecthood**, Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas, Der. HARRISON, Charles, WOOD, Paul, Oxford&Cambridge:Blackwell Publishers, 1994, 1216 S.

FRISBY, David, **Modernlik Fragmanları**, çev. Akın Terzi, Metis Yayınları, İstanbul, 2002.

GAME, Ann, **Toplumsalın Sökümü- Yapıbozumcu Bir Sosyolojiye Doğru**, çev. Mehmet Küçük, Dost Kitapevi, Ankara, 1998, 275 S.

GODFREY, Mark, Protest and Survive, **Frieze**, Sayı:108, Haziran-Ağustos 2007.

GUILBAUT, Serge, **New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı**, çev. Elif Gökteke, Sel Yayınları, İstanbul, 2009.

HARVEY, David, Postmodernizme Bir Bakış, **Birikim**, Sayı:49, 1991.

HEINICH, Nathalie, POLLAK Michael, Müze Kütüröründen Sergi “auteur”üne Özgün Bir Konum İcat Etmek, çev. Tuncay Birkan, **Sanat Dünyamız**, Sayı:81, Güz 2001.

HICKLEY, Catherine Ai Weiwei’yle 8 Haziran 2007’de Bloomberg televizyon kanalı için yapılan röportaj.

<http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=newsarchive&sid=a8FBBN6tb3z>

HOSKOTE, Ranjit, **Biennials of Resistance: Reflections on the Seventh Gwangju Biennial**, The Biennial Reader, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, Bergen, 2010, 512 S.

JONES, Caroline A., **Biennial Culture: A Longer History**, The Biennial Reader, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, Bergen, 2010, 512 S.

KLEEBATT, Norman, Identity Roller Coaster: From Magiciens de la terre to Documenta 11, **Art Journal**, Sayı: 64, Bahar-2005.

<http://www.jstor.org/stable/20068364>

KRAUSS, Rosalind, Sculpture in the Expanded Field, The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture, Der. Hal Foster, Bay Press, Seattle, 1983, 159S.

LAU, Charlene, Altermodern: Tate Triennial 2009, **C Magazine**, Yaz-2009.

LYOTARD, Jean François, Les Immatériaux, **Sanat Dünyamız**, Sayı:99, Yaz – 2006.

MADRA, Beral, K rat rl   n Sınırı nedir?, **Radikal Gazetesi**, 27-07-2001.

MARSCHALL, Sabine, **The Impact of the Two Johannesburg Biennials on the Formation of a “New South African Art”**, The Biennial Reader, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, Bergen, 2010, 512 S.

McEVILLEY, Thomas, **Arrivederci, Venice: The Third World Biennials**, The Biennial Reader, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, Bergen, 2010, 512 S.

MORTON, Tom, Nicolas Bourriaud Röportajı, Tate Triennial 2009, **Frieze**, Sayı: 120, Şubat- 2009.

http://www.frieze.com/issue/article/tate_triennial_2009/

MURRAY, Hillary, Altermodern Review, **CIRCA-Contemporary Art in Ireland**, Sayı:131.

http://www.recirca.com/cgi-bin/mysql/show_item.cgi?post_id=4760&type=reviews

NAFİCY, Hamid, **Framing Exile: From Homeland to Homepage**, Home, Exile, Homeland: Film, Media and Politics of Place, Der. Hamid Naficy, Routledge, 1998, 256 S.

O'DOHERTY, Brian, **Beyaz K p İçinde – Galeri Mekanının İdeolojisi**, ev. Ahu Antmen, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, 136 S.

O'NEIL, Paul, **The Curatorial Turn: From Practice to Discourse**, The Biennial Reader, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, Bergen, 2010, 512 S.

PASTOR, Marian Rocas, **Crystal Palace Exhibition** , The Biennial Reader, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, Bergen, 2010, 512 S.

POINSOT, Jean-Marc, **Large Exhibitions – A skecth of a typology**, Thinking About Exhibitions, Der. GREENBERG, Reesa, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, Routledge, Londra ve New York, 1996, 512 S.

PREZIOSI, Donald, **The Crystalline Veil and The Phallomorphic Imaginary**, The Biennial Reader, Der. Elena Filiponovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, Bergen Kunsthall, Bergen, 2010, 512 S.

RATNAM, Niru, **Art and Globalisation-Documenta 11, Kassel 2002**, Themes In Contemporary Art, Der. PERRY, Gill, WOOD, Paul, Yale University Press, Londra-2004.

RİFAT, Samih, Nedir, Neyin Nesidir K rat r? Ya da Senaryo Yazarı Y netmenliğe Soyunmalı mı?, **Sanat Dünyamız**, Sayı:81, G z 2001.

ROCES PASTOR, Marian, **Crystal Palace Exhibition**, The Biennial Reader, Bergen Kunsthall, Bergen, 2010, 512 S.

ROBINSON, Walter, Lost in Space, **Artnet Magazine**,

<http://www.artnet.com/magazineus/reviews/robinson/robinson6-15-07.asp>

RUSHTON, Susie, Captain moonlight: A new exhibition of Darren Almond's ethereal, nocturnal images is about to open at White Cube, **The Independent**, 17 Ocak 2008.

SCHJELDAHL, Peter, **Festivalism: Ocean of Fun at Venice Biennale**, The New Yorker, 5- Haziran-1999.

SCHUBERT, Karsten, **Küratörün Yumurtası- Müze Kavramının Fransız İhtilalinden Günümüze Kadar Olan Evrimi**, çev. Rana Smith, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayını, İstanbul, 2004, 156 S.

SEARLE, Adrian, Guff and Nonsense, **The Guardian**, 28-02-2006.

<http://www.guardian.co.uk/culture/2006/feb/28/tatebritain>

SEARLE, Adrian, Altermodern review: 'The richest and most generous Tate Triennial yet', **Guardian**, 3 Şubat 2009.

<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/feb/02/altermodern-tate-triennial>

SÖZ, Rahel, Documenta'nın Tarihi, **Güney Dergisi**, Sayı:22, 2002.

<http://www.guneydergisi.com/sayilar/43/296-docusmenstanin-tasrishi.html>

SPIRA, Anthony, Infancy, History and Rehabilitation at documenta 12, **Journal of Visual Culture**, Sayı:7, 2008.

STALLABRASS, Julian, **Sanat A.Ş.-Çağdaş Sanat ve Bienaller**, çev.Esin Soğancılar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, 194 S.

STANISZEWSKI, Mary Anne, **The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art**, MIT Press, 1998, 337 S.

STONOR, Frances, Modern art was CIA 'weapon', **The Independent**, 22-10-1995.

STORR, Robert, Reading Circle, **Freeze**, Sayı:93, Eylül 2005.

http://www.frieze.com/issue/article/reading_circle/

TAN, Pelin, Charles Esche ve Vasıf Kortun Söyleşisi, **Arkitera**, Ocak 2006.

<http://v3.arkitera.com/interview.php?action=displayInterview&ID=25>

TAGG, John, **A Socialist Perspective on Photographic Practice**, Three Perspectives on Photography, Der. HILL, Paul, KELLY, Angela, TAGG, John, London: Arts Council of Great Britain, 1979, 94 S.

TEH, David, *The Perils of Utopia: Sakarin Krue-on's Terraced Rice Fields Project*, **Aan Magazine** sayı: 2 , Ekim – Aralık 2009 .

<http://readjournal.org/ann-english/david-teh-sakarin-krue-on%E2%80%99s-terraced-rice-fields-project/>

VERHAGEN, Marcus, The Nomad and the Altermodern: The Tate Triennial, **Third Text**, Sayı:23, 2009.

VESİĆ, Jelena, Sergileme Politikaları ve Güncel Sanatta Ulusal Temsilin Sorunları, **Red Thread**, Sayı:1, 2009. <http://www.red-thread.org/tr/makale.asp?a=22>

WILSON, Andrew, “**A Poetics of Dissent: Notes On A Developing CounterCulture In London In Early Sixties**”, Art&The 60s, Der. Cris Stephens, Katharine Stout, Tate Publishing, Londra, 2004, 160 S.

WU, Chin-tao, Bienaller Gerçekten Sınır Tanımıyor mu?, çeviri: Elçin Gen, **e- skop** , 03/10/2011.

<http://www.e-skop.com/skopbulten/bienaller-gercekten-sinir-tanimiyor-mu/390>

YARDIMCI, Sibel, **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, 186 S.

YETİŞKİN, Ebru, Nicolas Bourriaud ile Güncel Sanat Üzerine..., **Plato**, Sayı:5,Haziran-Ağustos-2006.

ZEROVİC, Beti, Charles Esche Söyleşisi; Güncel Sanatta İmkanlar-Küratörlük Politikaları, çev. Tuğba Doğan, **Siyahi**, Sayı:3, Mart-Nisan 2005.

Kaynak olarak yararlanılan internet siteleri:

<http://www.artlyst.com/articles/tate-triennial-cancelled-in-2012>

<http://www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/days-these-tate-triennial-contemporary-british-art-2003>

http://www.e-flux.com/projects/next_doc/

<http://www.vulture.com/2012/06/saltz-notes-on-documenta-13.html>

Documenta Archiv, Documenta Resmi Web Sitesi;

<http://www.documenta12.de/d4.html?&L=1>

Roger M. Buergel, **Documenta 12 Basın Bildirisi**, Aralık 2005;

<http://www.documenta12.de/leitmotive.html?&L=1>

Tate resmi web sitesi;

<http://www.tate.org.uk/about/who-we-are/history-of-tate>

Silaja Suntharalingam, **Tate Triennial 2009: Positioning Global Strategies at Tate Britain**;

<http://www2.tate.org.uk/tate-encounters/edition-5/Silaja-Suntharalingam-Tate-Triennial-2009.pdf>

Mikkel Carl, **Interview: Walead Besthy.**;

http://www.konsthall.malmo.se/upload/pdf/Walead_Beshty_Interview.pdf

Auto- Destructive Art'ın 1959 tarihli manifesto;

<http://radicalart.info/destruction/metzger.html>

Lucy Watling, **Liquid Crystal Environment**, Tate resmi web sitesi;

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/metzger-liquid-crystal-environment-t12160/text-summary>

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı: R. Özgül Kılınçarslan

Doğum yeri ve yılı: Denizli, 1977

Yabancı Dil: İngilizce, Fransızca

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2007, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı

Lisans: 2002, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim Anasanat Dalı

Lise: 1995, Burdur Anadolu Öğretmen Lisesi

İş Tecrübesi: 2005- Halen Araştırma Görevlisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

Alınan Burs ve Ödüller:

2013 DAAD (Deutscher Akademischer Austausch Dienst) 2 aylık (kasım-aralık) proje araştırma bursu

Yayınları:

Sempozyum Kitaplarındaki Metinleri:

2008 – I. Sanat ve Tasarım Sempozyumu , Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye. " **Baudelaire, Auster ve Bott Arasında Bir Kırılgan Temas; Kent**"

2010 – Uluslararası Sempozyum – Batı'nın Doğusu-Doğunun Batısı Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye. "**Günümüz Sanatında Antropolojik ve Etnografik Etkiler**"

2011 – I. Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu, Başkent Üniversitesi, Ankara, Türkiye "**Kültür Üreticisini Eğitmek**"

Sergi Kitaplarındaki Metinler:

2006- "Mavi Su", Ege Art, Aralık, İzmir **"Su Hissi"**

2009- "açık alan" , Soyer Sanat Fabrikası, Mayıs, İzmir **"...bir alan açmak"**

2009- "Bakış, İz, Bellek II" ASSM (Adnan Saygun Sanat Merkezi), Aralık, İzmir

"Hafıza Tetikleyici Olarak Sanat Nesnesi"

2010- "Look Inside!" Soyer Sanat Fabrikası, Mayıs, İzmir **"İçine Bakmak"**

2011 – " Tanımsız /Undefined" –Engin KONUKLU, American Hastahanesi, Operasyon Odası, İstanbul. **"hafıza yanılabilir ama asla yalan söylemez!"**

2011- "Fotoğrafik Günlük" Gözde YENİPAZARLI, K2 Güncel Sanat Merkezi, Mayıs, İzmir **"Onsuz Biz Hiçbirseyiz"**

2013- "Açık Kitap" Ceren BULUT, Kağıt ve Kitap Sanatları Müzesi, Ocak, İzmir.

"Şeylerin Kendisi ve İmgelerle Oynamak"

Dergilerde Yayınlanan Yazılar:

2010-KURGU Edebiyat ve Sanat Dergisi, " **Baudelaire, Auster ve Bott Arasında Bir Kırılğan Temas; Kent**", Sayı:4, Eylül-Ekim, Ankara.

2012-Art Unlimited, " **Sanat ve Meta Arasında Bir Gerilimli İlişki: Endüstriyel Form Serisi**" , Sayı:19, Kasım, İstanbul.

2013-Art Unlimited, " **Şarkılara Sergi Yapmak**", Sayı:20, Ocak, İstanbul.

2013-Warhola, " **Şimdi ve Geleceğin İçice Geçtiği Yerde**", Sayı:4, Mayıs, İstanbul.

2013-Art Unlimited, " **Görünmez Hikayeleri Toplamak**", Sayı:22, Mayıs, İstanbul.