



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

SANAT KURAMI VE ELEŞTİRİ ANABİLİM DALI

**TARİHİ MEKANLARDA GERÇEKLEŞTİRİLEN SANATSAL
ETKİNLİKLERDE ESER-MEKAN İLİŞKİSİ, MEKANSAL
ZORLUKLAR VE ÇÖZÜMLER: İSTANBUL BİENALLERİ
ÜZERİNE BİR İNCELEME**

SELİN GÖZÜKAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Doç. Dr. Terlan MEHDİYEVA AZİZZADE

ANTALYA, 2024



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

SANAT KURAMI VE ELEŞTİRİ ANABİLİM DALI

**TARİHİ MEKANLARDA GERÇEKLEŞTİRİLEN SANATSAL
ETKİNLİKLERDE ESER-MEKAN İLİŞKİSİ, MEKANSAL ZORLUKLAR
VE ÇÖZÜMLER: İSTANBUL BİENALLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME**

SELİN GÖZÜKAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Doç. Dr. Terlan MEHDİYEVA AZİZZADE

ANTALYA, 2024

KABUL VE ONAY SAYFASI

Selin GÖZÜKAN tarafından hazırlanan ‘Tarihi Mekanlarda Gerçekleştirilen Sanatsal Etkinliklerde Eser Mekan İlişkisi, Mekansal Zorluklar ve Çözümler: İstanbul Bienalleri Üzerine Bir İnceleme’ başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Sanat Kuramı ve Eleştiri Anabilim Dal’ında Yüksek Lisans Tezi olarak oybirliği ile kabul edilmiştir.

24/06/2024

Jüri Başkanı	Doç. Dr. Terlan MEHDIYEVA AZİZADE	İmza
Jüri Üyesi	Doç. Dr. Zuhâl BAŞBUĞ	İmza
Jüri Üyesi	Doç. Dr. Nazan DÜZ	İmza

Bu çalışma, Akdeniz Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Doç. Bekir KİRİŞCAN
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

TEŞEKKÜR

Öncelikle Yüksek Lisans eğitim sürecinde ve bu araştırmanın her aşamasında engin bilgi birikimiyle bana destek veren ve zamanını esirgemeyerek deneyimleri ışığında yol gösteren danışman hocam Sayın, Doç. Dr. Terlan MEHDİYEVA AZİZZADE 'ye saygı, minnet ve sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Eğitim hayatımın başından bugüne kadar attığım her adımda ve aldığım her kararda desteklerini bir an olsun esirgemeyen annem Suzan DUMAN ve babam Ali DUMAN'a teşekkür ve şükranlarımı sunuyorum. Bu süreçte yaşadığım her türlü duygu ve durumda yanımda olup desteğini bir an olsun esirgemeyen sevgili eşim Doğuş GÖZÜKAN'a teşekkür ediyorum.

Selin Gözükan

Antalya, 2024

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Öğrencinin	Adı Soyadı	Selin GÖZÜKAN
	Numarası	202253016001
	Anabilim Dalı	Sanat Kuramları ve Eleştiri
	Danışmanı	Doç. Dr. Terlan MEHDİYEVA AZİZZADE
	Tezin Adı	Tarihi Mekanlarda Gerçekleştirilen Sanatsal Etkinliklerde Eser-Mekan İlişkisi, Mekansal Zorluklar Ve Çözümler: İstanbul Bienalleri Üzerine Bir İnceleme

ÖZ

Günümüzde düzenlenen birçok sanatsal etkinliğin arka planı hakkında detaylı bilgilendirme yapılmamaktadır. Bilindiği üzere sanat mekanla bütünleşerek tek bir yapı haline gelmektedir. Zira sanatın kurgulandığı yer olan mekân başlı başına bir eserdir. Bu kapsamda sanatsal etkinliklerin sergilendiği mekanların sanat eserleri ile arasındaki ilişki büyük önem arz etmektedir. Birbirini içinde barındıran ve birbiri ile derin bir ilişki içerisinde bulunan “sanat ve “mekan” kavramlarının detaylı bir incelemeye tabi tutulması gerekmektedir.

Dünyadan birçok sanatçı ve sanatseverin bir araya geldiği ve etkileşim haline girdiği İstanbul Bienalleri çağdaş sanatın gelişimi noktasında önemli bir yere sahiptir. 1987 yılından bu yana İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından düzenlenen İstanbul Bienaller, salt sergilenen eserler bakımından değil aynı zamanda eserlerin sergilendikleri mekanlar bakımından da sanatseverlerle yıllardır farklı bir bağ kurmayı amaçlamaktadır. Sanatın ve sanatçının mekandan bağımsız yorumlanamayacağı çağdaş sanat dünyasında da İstanbul Bienalleri mekansal dinamiklerin etkin şekilde yürütüldüğü önemli bir etkinlik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu tez, İstanbul Bienalleri kapsamında gerçekleştirilen sanatsal etkinliklerin İstanbul'un kentsel dokusu, tarihi mimarisi, iç mekanların önemi ve sanat-mekan ilişkisi üzerindeki etkilerini detaylı bir şekilde inceleyecek ve bienallerde karşılaşılan mekansal zorluklar, sergileme sorunları ve ziyaretçi deneyimindeki sıkıntılar gibi konulara odaklanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Bienal, Etkinlik, Expo, İstanbul Bienalleri, Mekan, Sanat, Tarihi Yapı.



T.C.
AKDENİZ UNIVERSITY
ENSTITUTE FINE ARTS

Student's	Name Surname	Selin GÖZÜKAN
	Number	202253016001
	Department	ART THEORIES AND CRITICISM
	Supervisor	Doç.Dr Terlan MEHDİYEVA AZİZZADE
	Thesis Title	Artwork-Space Relationship In Artistic Events Held In Historical Venues, Spatial Challenges And Solutions: A Case Study For Istanbul Biennals

ABSTRACT

There is no detailed information about the background of many artistic events organized today. As it is known, art integrates with the space and becomes a single structure. Because the place where art is constructed is a work in itself. In this context, the relationship between the spaces where artistic activities are exhibited and the works of art is of great importance. The concepts of "art" and "space", which contain each other and are in a deep relationship with each other, need to be examined in detail.

Istanbul Biennials, where many artists and art lovers from around the world come together and interact, have an important place in the development of contemporary art. Organized by the Istanbul Foundation for Culture and Arts since 1987, Istanbul Biennials aim to establish a different bond with art lovers for years, not only in terms of the works exhibited, but also in terms of the venues where the works are exhibited. In the contemporary art world, where art and artists cannot be interpreted independently of space, Istanbul Biennials appear as an important event where spatial dynamics are carried out effectively.

This thesis will examine in detail the effects of artistic events held within the scope of Istanbul Biennials on Istanbul's urban texture, historical architecture, the importance of interior spaces and the art-space relationship, and will focus on issues such as spatial difficulties encountered in biennials, exhibition problems and problems in visitor experience.

Keywords: Biennal, Event, Expo, Istanbul Biennials, Venue, Art, Historical Building.



İÇİNDEKİLER DİZİNİ

KABUL VE ONAY SAYFASI	i
TEŞEKKÜR.....	ii
ÖZ	iii
ABSTRACT.....	v
GÖRSEL DİZİNİ.....	viii
TABLolar DİZİNİ	xv
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM 1: BİENAL ÖNCESİ SANATSAL ETKİNLİKLER.....	4
1.1. Bienal Öncesi Etkinliklerin İlk İzleri.....	5
1.2. Evrensel Sergiler	6
1.2.1. İlk Dünya Sergileri (Expo)	15
1.3. Güzel Sanatlar Sergileri ve Erken Bienaller	17
1.3.1. Kültürlerarası Etkileşim ve Dünya Sergilerinin Rolü.....	18
2. BÖLÜM 2: BİENALLERİN TARİHSEL GELİŞİMİ.....	19
2.1. Venedik Bienali ve Uluslararasılaşma	20
2.2. Türkiye’de Bienal Ortamına Geçiş	22
2.3. İstanbul Bienali	23
2.3.1. İstanbul Bienali’nin Kuruluş Amacı	24
2.3.2. İstanbul Bienali’nin Tarihsel Gelişimi.....	25
3. BÖLÜM 3: İSTANBUL BİENALİ TARİHİ MEKANLARI.....	44
3.1. Mekanın Fiziksel Sınırları	45
3.2. Eser-Tarihi Mekan-İzleyici Etkileşimi	64
3.3. Eser Eleştirisi	75
3.4. İstanbul Bienalleri Eser-Mekan İlişkisi	77
3.5. İstanbul Bienali Eserleri ile Sergilendiği Tarihi Mekanların Bağlamı	82
3.6. Bölüm Sonucu.....	170
SONUÇ.....	172
EKLER.....	190
ÖZGEÇMİŞ	194

GÖRSEL DİZİNİ

Sıra	Tanımlama	Sayfa
Görsel 1.	Londra Evrensel Sergisi, Crystal Palace	6
Görsel 2.	Londra Evrensel Sergisi İlk Eskizi	7
Görsel 3.	1851 Londra Büyük Sergisi	8
Görsel 4.	1855 Paris Evrensel Sergisi Kataloğu	9
Görsel 5.	1862 Londra Evrensel Sergisi	10
Görsel 6.	Sergi-i Umumi-i Osmanî'nin Ön Cephe Görünüşü	11
Görsel 7.	1867 Paris Sergisi Türk Mahallesi Giriş Kapısı	12
Görsel 8.	Türk Pavyonu	14
Görsel 9.	1889 Paris Evrensel Sergisi Eyfel Kulesi	15
Görsel 10.	1889 Paris Evrensel Sergisi Türk Pavyonu	16
Görsel 11.	Bieanal Afişi, 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri	25
Görsel 12.	2. İstanbul Bienali Afişi	26
Görsel 13.	3. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi	27
Görsel 14.	4. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi	28
Görsel 15.	5. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi	29
Görsel 16.	6. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi	30
Görsel 17.	7. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi	31
Görsel 18.	8. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi	32
Görsel 19.	9. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi	33
Görsel 20.	10. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi	34
Görsel 21.	11. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi	35

Görsel 22.	12. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi	36
Görsel 23.	13. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi	37
Görsel 24.	14. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi	38
Görsel 25.	15. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi	39
Görsel 26.	16. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi	40
Görsel 27.	17. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi	41
Görsel 28.	1.İstanbul Bienali, Aya İrini	52
Görsel 29.	İzmir Dokunulabilir Engelsiz Sanatlar Müzesi	55
Görsel 30.	Pera Müzesi	56
Görsel 31.	Tekerlekli Sandalye Manevra Alanı	56
Görsel 32.	Engelli Birey Ortalama Görüş Hattı	57
Görsel 33.	Masa Tipi Vitrin Yükseliği	57
Görsel 34.	Ankara Resim ve Heykel Müzesi İşaret Dili Müze Sanat Sözlüğü,	58
Görsel 35.	Herbert Bayer,"Görme Alanının 360 derece Diyagramı"	66
Görsel 36.	Koridor Tipi Dolaşım	69
Görsel 37.	Tarak Tipi Dolaşım	70
Görsel 38.	Zincir Tipi Dolaşım	70
Görsel 39.	Blok Tipi Dolaşım	71
Görsel 40.	Yıldız Tipi Dolaşım	71
Görsel 41.	15. İstanbul Bienali Küçük Mustafa Paşa Hamamı Ziyaretçi Sirkülasyonu	72
Görsel 42.	Monica Bonvicini Eseri	73

Görsel 43.	16. İstanbul Bienali, Pera Müzesi Ziyaretçi Sirkülasyonu	73
Görsel 44.	Markus Lüpertz, Saraydan Kız Kaçırma	79
Görsel 45.	1987, Şenol Yoroğlu, Aysofya Hamamı	82
Görsel 46.	1. İstanbul Bienali Aysofya Hamamı Planında Sanatçı Konumları	83
Görsel 47.	Aysofya Hamamı	84
Görsel 48.	3. İstanbul Bienali, Feshane, İç Mekan Görünümü.	88
Görsel 49.	Nezih Eldem, Feshanenin yenilecek iç mekanına dair eskiz çizimi	89
Görsel 50.	Selim Bırsel, “Yıkamak” Adlı Eseri	90
Görsel 51.	Gülsün Karamustafa, “Mistik Nakliye” Eseri	90
Görsel 52.	Esra Ersen, “Karşılama” Adlı Eseri	93
Görsel 53.	Sarkis, “Pilav ve Tartışma Yeri” Adlı Eseri	94
Görsel 54.	Serge Spitzer, “Dokuma Halı”	96
Görsel 55.	Diller+Scofidio, Interclone Hotel	98
Görsel 56.	5. İstanbul Bienali, CM von Hausswolff'un çalışması;” Avrupalılaştırıcı” ve “Asyalaştırıcı”	99
Görsel 57.	6. Uluslararası İstanbul Bienali Kapsamında Kullanılan Mekanlar İstanbul Haritası Üzerinde	100
Görsel 58.	Ugo Rondinone, “Güneş Batıp da Ay Doğduğunda” Adlı Eseri	102
Görsel 59.	William Kentridge, “Gölge Kafilesi” Adlı Eseri	102
Görsel 60.	7. Uluslararası İstanbul Bienali Kapsamında Kullanılan Mekanlar	104
Görsel 61.	Mathieu Briand, Aya İrini	105

Görsel 62.	Maja Bajevic, “Kadınlar İş Başında 3 – Yıkama” Adlı Eseri	106
Görsel 63.	İstanbul Modern, Anrepo no.4	107
Görsel 64.	Mike Nelson, “İsimsiz” Eseri	108
Görsel 65.	Monica Bonvicini, ‘Cehenneme Merdiven’ Eseri	108
Görsel 66.	İstanbul Bienali, Beinal Mekanlarının İstanbul Haritası Üzerinde Gösterimi	111
Görsel 67.	Gruppo A12 Tarafından Önerilen Magenta Rengi	112
Görsel 68.	Gruppo A12 Tarafından Önerilen Magenta Rengi	113
Görsel 69.	Michael Blum, “Safiye Behar’ın Anısına” Eseri	114
Görsel 70.	İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ) Seçilen Alanlar	115
Görsel 71.	İstanbul Manifaturacılar Çarşısı Mekan İçerisi Ziyaretçi Sirkülasyonu	116
Görsel 72.	Jean-Baptiste Ganne, “La Mancha’lı Yaratıcı Asilzade Don Kişot” Adlı Eseri	117
Görsel 73.	Varham Aghasyan, “Hayalet Şehir” Adlı Eseri	119
Görsel 74.	Markus Krottendorfer, “Rossija Oteli” Eseri	119
Görsel 75.	Erdem Helvacıoğlu, “Sessiz Duvarlardaki Hatıralar” Yerleştirilmesi Planı	120
Görsel 76.	Erdem Helvacıoğlu, ‘Sessiz Duvarlardaki Hatıralar’ Eseri	120
Görsel 77.	Justin Bennett, “Kuyu” Eseri	121
Görsel 78.	Sam Samore, “Sihirli Yatak” Adlı Eseri	122
Görsel 79.	11. İstanbul Bienali, Haritası Üzerinde Gösterimi	124
Görsel 80.	11. İstanbul Bienali, decolonizing.ps, Geri Dönüşümler, Mekan Gezisi	125

Görsel 81.	Zanny Begg, Şeker mi (Şaka mı), Adlı Eseri	125
Görsel 82.	Marina Naprushkina, ‘‘Başkanlık Platformu’’ Adlı Eseri	126
Görsel 83.	12. İstanbul Bienali Mekanları, Antrepo no.3 ve Antrepo no.5	127
Görsel 84.	Antrepo no.3 Zemin ve 1.Kat Eser Yerleşim Planları ve Mekan İçi Ziyaretçi Sirkülasyonu	128
Görsel 85.	12. İstanbul Bienali, Antrepo no.3 İçi	129
Görsel 86.	12. İstanbul Bienali, Antrepo no.3 İçi	129
Görsel 87.	12. İstanbul Bienali, Antrepo no.3 İçi	129
Görsel 88.	Gabriel Sierra, ‘‘İsimsiz (Matematik Dersi İçin Destek)’’ Adlı Eseri	130
Görsel 89.	Geoffrey Farmer, ‘‘Solgun Ateş Özgürlük Makinesi’’ Adlı Eseri	131
Görsel 90.	Ayşe Erkmen, ‘‘Kütüküt’’ Aslı Eseri	133
Görsel 91.	Elmgreen & Dragset, Antrepo no.3 ‘de Sergilenen Performans	135
Görsel 92.	Fernanda Gomes, Antrepo no.3 ‘de Sergilenen Eseri	136
Görsel 93.	14. İstanbul Bienali'nin Tuzlu Su Keşif Rotaları	137
Görsel 94.	Lawrance Weiner, ‘‘Ramak Kala’’ Adlı Eseri	139
Görsel 95.	Meriç Algün Ringborg, ‘‘Siz Hiç İncir Ağacının Çiçek Açtığını Gördünüz Mü?’’ Adlı Eseri	140
Görsel 96.	Hera Büyüктаşçıyan, ‘‘Önceki Günün Adasından ?’’	141
Görsel 97.	‘‘Adalar Konuşuyor’’ Okuma Oturumları	141
Görsel 98.	Cevdet Erek, ‘‘Bir Ritim Mekanı – Otopark ?’’ Adlı Eseri	143

Görsel 99.	Liam Gillick, “ Uygulamalı Hidrodinamika” Adlı Eseri	144
Görsel 100.	Deniz Gül, “ Taş (El Yazmaları Yanmaz)” Adlı Eseri	145
Görsel 101.	Rupali Patil “ Birinin Vizyonu, Kalanların İnancı Var” Adlı Eseri	146
Görsel 102.	Zeyno Pekünlü “ Minima Akademika / Magnus” Adlı Eseri	147
Görsel 103.	15. İstanbul Bienali, “İyi Bir Komşu” Teması Bağlamında Bienal Mekanları	149
Görsel 104.	Monica Bonvicini “ Weave This Way” Adlı Eseri	150
Görsel 105.	Monica Bonvicini “ Weave This Way” Adlı Eseri Detay Görseli	150
Görsel 106.	Tuğçe Tuna “ Beden Damlaları” Performansı	152
Görsel 107.	15. İstanbul Bienali Küçük Mustafa Paşa Hamamı Erkekler Bölümü Eser Yerleşim Planı ve Mekan İç Ziyaretçi Sirkülasyonu	153
Görsel 108.	Mahmoud Khaled “ Meçhul Ağlayan Adam Müze Evi için Tasarı” Adlı Eseri	154
Görsel 109.	Leander Schönweger “Ailemiz Kaybetti/Kayboldu” Adlı Eseri	155
Görsel 110.	Dan Stockholm “ Ev, 2013 ” Adlı Eseri	156
Görsel 111.	15. İstanbul Bienali Galata Özel Rum Okulu 2. Kat Eser Yerleşim Planı ve Mekan İç Ziyaretçi Sirkülasyonu.	157
Görsel 112.	16. İstanbul Bienali Sergi Mekanları	159
Görsel 113.	16. İstanbul Bienali Eser Yerleşim Planı Örneği, İ. Resim ve Heykel Müzesi, 1. Kat	160

Görsel 114.	17. İstanbul Bienali Mekanları İstanbul Haritası Üzerinde Gösterimi,	162
Görsel 115.	17. İstanbul Bienali Müze Gazhane Haritası	164
Görsel 116.	17. İstanbul Bienali Müze Gazhane, P Binası Eser Yerleşim Planı	164
Görsel 117.	17. İstanbul Bienali Müze Gazhane, C Binası Eser Yerleşim Planı,	165
Görsel 118.	Atıf Akın, “Mutant Zaman” Adlı Eseri	166
Görsel 119.	Can Altay, “İtaatsizlik Arşivi” Adlı Eseri	168
Görsel 120.	Taloi Havini, “Çağrıya Cevap Ver”, Sanatçı Çizimi	169

TABLÖLAR DİZİNİ

Sıra	Tanımlama	Sayfa
Tablo 1.	Uluslararası İstanbul Bienali'ne ait Katılımcı, Ziyaretçi ve Kullanılan Mekan Sayıları	43
Tablo 2.	İstanbul Bienalleri Kapsamında Kullanılmış ve Yeniden İşlevlendirilmiş Tarihi Mekanlar Tablosu	53
Tablo 3.	İKSV Verilerine göre İstanbul Bienalleri Kapsamında Kullanılan Tarihi Mekanlar.	80

GİRİŞ

Sanat, insanların kendini ifade etme biçimlerinden biridir. Geçmişten günümüze, insanların duygularını, düşüncelerini ve deneyimlerini ifade etmek için kullandıkları ve devamlı olarak evrilen bir dil olmuştur. Bu dil, tarihsel süreç içerisinde gelişerek sadece bireysel ifadelerin ötesine geçerek evrenselliği ve toplumsal etkileşimi de içinde barındırmış, kendisini sürekli olarak yenileyen bir olgu haline gelmiştir. Günümüzde sanat, yalnızca kişisel bir ifade biçimi olmakla kalmamış, toplumun geniş kesimlerine seslenen ve farklı bakış açılarını bir araya getiren bir platform olmuştur. Bu evrimin bir yansıması olarak, sanatsal etkinliklerin düzenlendiği mekanlar, sadece eserlerin sergilendiği alanlar olmaktan çıkıp, sanatın kendisiyle etkileşim içerisinde birer eser haline gelmiştir. Sanat ve mekan arasındaki bu doğal ilişki, sanatın anlamını zenginleştirirken bir yandan da mekanların kimliğini şekillendirmektedir. Bu bağlamda, sanatın mekanla bütünleşmesi, bir eserin sadece kendi içinde değil, sergilendiği mekanla etkileşim içerisinde bir bütün oluşturmasını sağlamaktadır.

Özellikle kültür sanat zenginlikleri bakımından öne çıkan İstanbul'un ev sahipliği yaptığı İstanbul Bienalleri, çağdaş sanatın uluslararası bir buluşma noktası önemli bir rol oynamaktadır. 1987 yılından bu yana düzenlenen İstanbul Bienal'i, yalnızca sanat eserlerinin sergilenmesi değil, aynı zamanda eserlerin sergilendiği mekanlarla özel bir etkileşimi vurgulamaktadır. Bienaller sanat severlere yalnızca görsel bir deneyim sunmayıp aynı zamanda mekanın karakterini, kimliğini ve özünü yansıtarak izleyiciye farklı bir boyut kazandırmaktadır.

Amaç:

İstanbul Bienalleri kapsamında İstanbul'da bulunan tarihi mekanlarda gerçekleştirilen sanatsal etkinliklerde sergilenen sanat ögesinin sergilendiği mekan ile ilişkisini araştırmak ve sergileme sırasında yaşanan zorlukların tespiti. Tespit edilen sorunlara çözüm önerileri sunulacaktır. Literatür taramasında bu konu ile ilgili eksiklik göze çarpmıştır. İstanbul Bienali çerçevesinde tarihsel süreç ile birlikte mekan-eser

ilişkinine vurgu yapılmıştır.

Bu çalışmanın hipotezi eser ve sergi mekanı arasındaki bağıdır. Ulaşılmaması beklenen nokta; sanatsal etkinliklerin mekanlarla olan uyumu ve bu uyumun izleyiciler üzerindeki etkileri konusunda derinlemesine bir anlayışın oluşturulması kapıları aralanmış olacaktır. İddia hipotezi: Sanat etkinliklerinin gerçekleştirildiği mekanların, içerdikleri sanat eserleriyle uyumlu olması durumunda izleyiciler üzerinde daha derin ve kalıcı etkiler bırakacağı yönündedir.

Bu hipotezin ortaya atılmasına neden olacak birçok soru mevcuttur:

- İstanbul Bienalleri'nde sergilenen sanat eserleri ile mekan arasında bağ var mıdır?
- Mekanın karakteri, kimliği ve özü, sanat etkinliklerinin genel atmosferini nasıl etkilemektedir?
- Sergi mekanlarındaki mekansal zorlukların eser, sanat ve sanatçı üzerindeki etkileri nelerdir?

Mevcut sorular baz alınarak ve literatürdeki açık, göz önünde bulundurularak bir araştırma konusu geliştirilmiştir. Tarihi mekanlarda gerçekleştirilen İstanbul Bienalleri kapsamında sanatçının eser üretimlerine ve ifade biçimleri yansımalarının irdelenmesi, sergileme esnasında yaşanan sergileme kaynaklı sorunların tespiti ve bu sorunlara yönelik çözüm önerileri getirmeyi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda mekan sanatçıyı ve izleyiciyi etkilerken hatta eserlerin biçiminin ve temasının değişmesinin etkileri ortaya çıkan çalışmanın eser - mekan ilişkisi bağlamında incelenmesi esas alınmıştır.

Bu çalışma, sanat etkinliklerinin düzenlendiği mekanlar ile sanat eserleri arasındaki ilişkiyi anlamak ve bu ilişkinin izleyici deneyimi üzerindeki etkilerini derinlemesine incelemeyi amaçlamaktadır. Özellikle İstanbul Bienalleri üzerinden yapılan bu çalışma, sanat ve mekan arasındaki etkileşimi anlamak, mekanın sanat eserleri üzerindeki fiziksel etkilerini değerlendirmek ve bienallerin ev sahibi şehrin

kültürel katkılarına odaklanmak gibi görevleri üstlenmektedir. İncelenen bienaller, evrensel sanatın seyirciyle buluştuğu önemli platformlardır.

Bu çalışmanın sonuçları, bu tür etkinliklerde mekan seçiminin, sergilenen sanat eserlerinin algılanması, yorumlanması ve hissedilmesi üzerindeki kritik rolünü açıkça gösterecektir. Tez çalışmasının sonuçları, sanatsal etkinliklerin mekanlardaki fiziksel özelliklerle, kültürel bağlamla ve izleyicilerin beklentileriyle nasıl etkileşime girdiğini anlamak açısından aydınlatıcı olmakla kalmayıp bienallerdeki mekansal zorluklar, sergileme sorunları ve ziyaretçi deneyimindeki sıkıntılar gibi konular ele alınarak, bu sorunlara yönelik çözüm önerileri geliştirilecektir. İzleyici deneyimleri, mekanın atmosferi ve düzenlemesiyle nasıl şekillenir, izleyiciler hangi tür mekanlarda sanatı daha derinlemesine algırlar ve hissederler, bu konular üzerine çeşitli bakış açıları sunacaktır. Sonuç olarak, bu tez çalışması sanat, mekan ve izleyici arasındaki karmaşık ilişkileri anlamamıza yardımcı olarak, sanatsal deneyimlerin nasıl zenginleştirilebileceği, sanatın mekan üzerindeki etkileri ve sanatın kültürel bağlam içinde nasıl değerlendirilebileceği konularında değerli bir katkı sağlayacaktır.

Yöntem:

Bu araştırma, kapsamlı ve derinlemesine bir inceleme yapabilmek adına gözlem ve içeri analizi nitel araştırma yöntemlerini içerecektir. İlk aşamada, dünya genelindeki büyük sanatsal etkinliklerin literatür taraması titizlikle yapılacaktır. Bu literatür taraması, sanatsal etkinliklerin mekan seçimi, mekanın sanat eserleriyle uyumu ve izleyici deneyimleri gibi alanlarda yapılmış olan önemli çalışmaları içerecektir. Bu literatür taraması, mevcut bilimsel literatürdeki boşlukları belirleme ve bu tez çalışmasının katkı sağlayabileceği noktaları belirleme sürecini içerecektir. Ardından, İstanbul Bienalleri ve benzeri uluslararası sanatsal etkinlikler özelinde alan çalışmaları gerçekleştirilecektir. Bu aşamada, bienal mekanlarına yapılan ziyaretlerle gözlemler gerçekleştirilecek, mekanların fiziksel özellikleri detaylı bir şekilde incelenecektir. sanat eserlerinin mekandaki konumu, izleyici tepkileri ve mekanın sanat eserlerini nasıl vurguladığı gibi konuları ele alınacaktır.

BÖLÜM 1: BİENAL ÖNCESİ SANATSAL ETKİNLİKLER

Bienal, belirli bir konsept veya tema etrafında düzenlenen ve genellikle farklı ülkelerden sanatçıların eserlerini bir araya getiren büyük ölçekli bir sanat etkinliğidir (Ergen, 2013, s.25). Sanat bienalleri, belirlenen bir zaman diliminde düzenlenen ve genellikle farklı ülkelerden sanatçıları ve eserleri bir araya getiren büyük kültür etkinlikleridir. Dünyanın farklı kentlerinde düzenlenen bienaller amaçlarına göre farklılıklar gösterirken, özgünlükleri değişim, farklılık ve kültürel iletişim gibi anahtar kelimeler ile ifade edilmektedir (Bienal Foundation, 2024). Bu etkinlikler, çağdaş sanatın sergilenmesi, tanıtılması ve kültürlerarası etkileşimi teşvik etmek amacıyla düzenlenir. Sanat bienalleri genellikle belirli bir tema etrafında odaklanır ve sanat dünyasının çeşitliliğini vurgular. Farklı kültürlerden gelen sanatçılar, bienallerde eserlerini sergileyerek uluslararası bir sanat platformu oluştururlar. Her bienal genellikle belirli bir tema etrafında odaklanır. Bu tema, bienalin kimliğini belirler ve sanatçılara eserlerini bu tema çerçevesinde üretme fırsatı tanır. Bienaller, resim, heykel, fotoğraf, video sanatı, performans sanatı ve diğer birçok sanat disiplini içerebilir. Bu, sanatın çeşitliliğini vurgular farklı kültürleri bir araya getirerek kültürlerarası diyalogu teşvik eder. Aynı zamanda, sanatın toplumsal bağlamda nasıl şekillendiğini ve ifade ettiğini anlamak için bir zemin sunar. Bienaller genellikle bir veya birkaç küratör tarafından organize edilir (Arkitera, What is bienal?, 2013). Bienaller gerek sergilenme süresi olarak uzun olması, gerek birçok sanatçı, eser ve mekan barındırması gerekçesiyle bazı yönetim süreçleri içerirler. Bu süreci yönetmek için kullanılmakta olan yöntemlerin başında “küratör” gelmektedir.

Küratör, kısaca bu süreci yöneten kişi olarak tanımlanabilir. Küratörler, bienalin temasını belirler, sanatçıları seçer ve etkinliğin genel yönetimini üstlenir. Bienaller, belirli bir süre boyunca, genellikle birkaç hafta veya ay boyunca düzenlenir. Bu süre zarfında bienal, geniş bir izleyici kitlesine açık kalır. Bienaller, sanat dünyasında önemli kültür etkinlikleri olarak kabul edilir ve sanatın evrenselliği, çeşitliliği ve toplumsal etkileşimi teşvik etmek adına güçlü bir rol oynar.

1.1. Bienal Öncesi Etkinliklerin İlk İzleri

Bienal öncesi sanatsal etkinliklerin ilk izleri tarihsel anlamda incelendiğinde, farklı zamanlarda değişen ve dönüşen çeşitli biçimleri ile ortaya çıkmıştır. Bu sanatsal dönüşüm sanatsal ifadenin evrimini yansıtan önemli bir araştırma alanını temsil etmektedir.

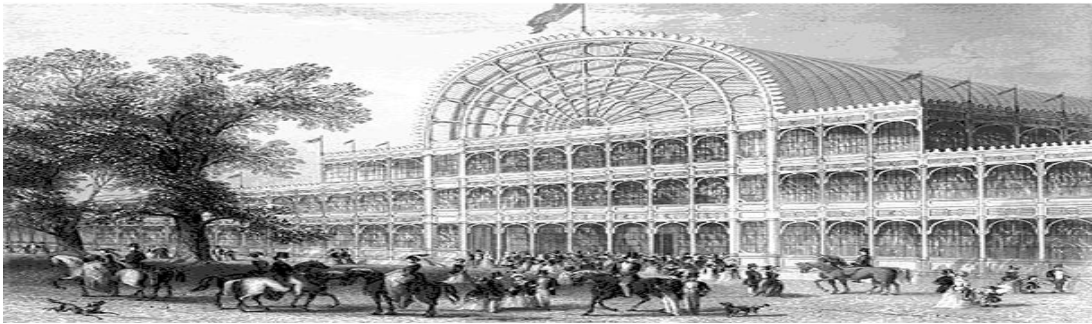
Bu bağlamda, bu etkinler sanatın toplumsal rolünün evrimini ve bienallerin doğuşunu anlamamıza katkı sağlar. Bienalleri doğru bir şekilde anlamak ve yorumlamak için bineal öncesi dönemdeki izlerin anlaşılması ve sanatı tarihsel, kültürel ve sosyal başlıklarda incelenme fırsatı verir.

Bienallerin oluşumu öncesi zaman diliminde sanat ve sanatsal etkinliklerin nasıl anlaşıldığına dair fikir vermektedir. Bineallerin ilk izleri Güzel Sanatlar Sergileri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sergiler eski dini festivaller, panhelenik oyunlar gibi etkinlikler, sanatın topluluklar arası iletişimde nasıl bir araç olarak kullanıldığını gösteren erken örneklerdir.

Bienal öncesi dönem, sanatsal etkinliklerin sanatın evrimini sadece estetik bir ifade aracı olmaktan öte, toplumsal, kültürel ve tarihi bir etkileşim aracına dönüşümünü anlamamıza katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

1.2. Evrensel Sergiler

Endüstri Devrimi, 18. yüzyılın sonları ile 19. yüzyılın başları arasında büyük bir teknolojik, ekonomik ve sosyal değişimi temsil eder. İngiltere'de başlayan bu dönemde, tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş yaşanmıştır. Bu dönemde su ve buhar gücüyle çalışan makinelerin yaygınlaşması, fabrikaların kurulması, ulaşım araçlarının gelişimi gibi önemli değişimler meydana gelmiştir. Endüstri devriminden sonra Avrupa devletlerinde üretim artışı, yeni pazarlar ve hammadde ihtiyacını beraberinde getirmiştir. Bu ihtiyacı karşılamak amacıyla uluslararası sergiler düzenlenmeye başlanmış olup sanayi ürünleri ve üretim araçlarının tanıtımı ön plana çıkmıştır. Bu sergiler aynı zamanda ülkelerin bilim, tarım, teknoloji ve sanayi alanındaki gelişmelerini ve yeniliklerini tanıtım açısından önemli bir noktaydı. Fransa ve İngiltere'nin öncülük ettiği bu sergiler, bu ülkelerin sömürgelerinden gelen hammadde ve bu hammadenin kullanımı ile üretilen teknoloji ve sanayi ürünlerinin pazarlanmasına yönelikti. Başlangıçta ticari ve sanayi amaçlarla başlayan bu sergiler, Avrupa ve diğer ülkeler arasında kültür ve yerel sanatların etkileşimine de zemin hazırlamıştır. İlk uluslararası sergi, İngiltere tarafından 1851 yılında Londra'da düzenlenmiştir. Ardından sırasıyla 1853 New York, 1855 Paris, 1862 Londra ve 1863 İstanbul sergileri gerçekleştirilmiştir. Ancak; Osmanlı Devleti, New York Sergisi'ne yüksek nakliye maliyetleri nedeniyle katılamamıştır. Bu bağlamda Sanayi Devrimi dönemindeki ilk sergiler, sanayi ve teknolojik gelişmelerin tanıtılması, üretim araçlarının sergilenmesi ve ticari ilişkilerin güçlendirilmesi amacıyla düzenlenmiştir. Bu bağlamda aşağıdaki sergiler önemli evrensel sergiler olarak karşımıza çıkmaktadır:



Görsel. 1 Londra Evrensel Sergisi, Crystal Palace, 1851, Londra

Kaynak: Arkitektuel, erişim tarihi: 09.01.2024

1852 Cork, 1853 Dublin, New York, 1854 Münih ve 1855 Paris sergileri Kristal Saray'a benzer, çiçek serası benzeri bir mekanda düzenlenmiştir. Sergi süresince, sanayi ürünleri, makineler, el sanatları, sanat eserleri ve diğer birçok ürün sergilenmiştir. Great Exhibition, ziyaretçiler tarafından büyük ilgi görmüş ve 6 ay boyunca devam etmiştir. Sergi, yaklaşık 6 milyon kişi tarafından ziyaret edilmiştir, bu da o dönemdeki dünya nüfusunun yaklaşık üçte birine denk gelmektedir. Sultan Abdülhamid, Osmanlı İmparatorluğu'nda sanayi, teknoloji ve altyapı alanlarında ilerlemeyi teşvik etmiş ve modernizasyon çabalarına öncülük etmiştir. Bu dönemde Nafia Nezareti'nin denetimi altında, Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli eyaletlerinden ürünler seçilerek toplandı. Tarım ve sanayi ürünlerinin örneklerinin bulunduğu 200 sandık, Fevz-i Bahri firkateyniyle taşındı.

Osmanlı İmparatorluğu'nun 1850 yılı ortalarında, fuara katılım için başlattığı hazırlık sürecini kapsayan bir genelge yayınlarak faaliyetine çeşitli ürünleri fuar kapsamında sergileme imkanı sağladığı bilinmektedir (Giz, 1967, s.11). 1851 Londra Sergisi, Türk ürünlerinin ilk kez bir fuar üzerinde toplu olarak sergilendiği fuar olmuştur. Osmanlı Hükümeti'nin yayınladığı belgeye göre tarım ürünleri ve maden olmak üzere tam 1.300 Osmanlı sanayi ürünü sergilenmek üzere gönderilmiştir (Şirin,2017, s.6). Osmanlı pavyonu, göz kamaştırıcı tekstil ürünleriyle büyük ilgi görmüştü.



Görsel.3 1851 Londra Büyük Sergisi, Osmanlının Batı'ya Açılan Kapısı Dünya Fuarları

Kaynak: Yedikıta Dergisi, 2018. erişim tarihi: 06.02.2024

1853 New York Sergisi: 1851 Londra Fuarı'ndan İngilizlerin endüstri alanındaki üstünlüğünü görerek büyük hayal kırıklığı yaşayan Amerikalılar, endüstriyel ürünlerin sergilenmesi, teknolojik yeniliklerin tanıtılması, sanat eserlerinin gösterimi ve kültürel etkinliklerin sunumu gibi çeşitli amaçları taşıyan 1853 New York Sergisi'ni tertip etmiştir fakat Osmanlı Devleti uzaklığı gerekçe göstererek fuara katılamaz (Kanıcı, 2018, s.19).



Görsel.4 1855 Paris Evrensel Sergisi Kataloğu.

Kaynak: Marc Maison, erişim tarihi: 28.01.2024

1855 Paris Evrensel Sergisi: 1855 Paris Sergisi 15 Mayıs - 15 Kasım 1855 tarihleri arasında Fransa'nın başkenti Paris'te gerçekleşen bir dünya fuarıdır. 1855 Paris Sergisi, Paris'in ev sahipliği yaptığı ilk Dünya Fuarıdır. İmparator III. Napolyon tarafından düzenlenen bu fuar, Fransız endüstrisinin ve gücünün tanıtımı için önemli bir reklam aracı olarak görülmüştür. Sergi, Champs Elysees üzerindeki Palais de l'Industrie'de gerçekleşmiştir ve birçok ülkeden katılımcılar endüstriyel ürünler, sanat eserleri, tarım ürünleri, teknolojik yenilikler ve diğer ürünleri sergilemiştir. Sergi, dünya genelinden gelen ziyaretçileri ağırlayarak büyük ilgi görmüştür (Paris, France 1855 Exposition Universelle, 2020). Özellikle Fransız şarapları, lüks eşyalar, mobilyalar, moda ve güzellik ürünleri gibi alanlarda Fransız endüstrisi ve zanaatkarlığı öne çıkarmıştır. Sergi, dönemin popüler kültürü ve sosyal hayatı üzerinde önemli etkiler bırakmış ve endüstriyel ilerlemeler ile kültürel değişimlerin sergilendiği bir etkinlik olarak kabul edilmiştir.

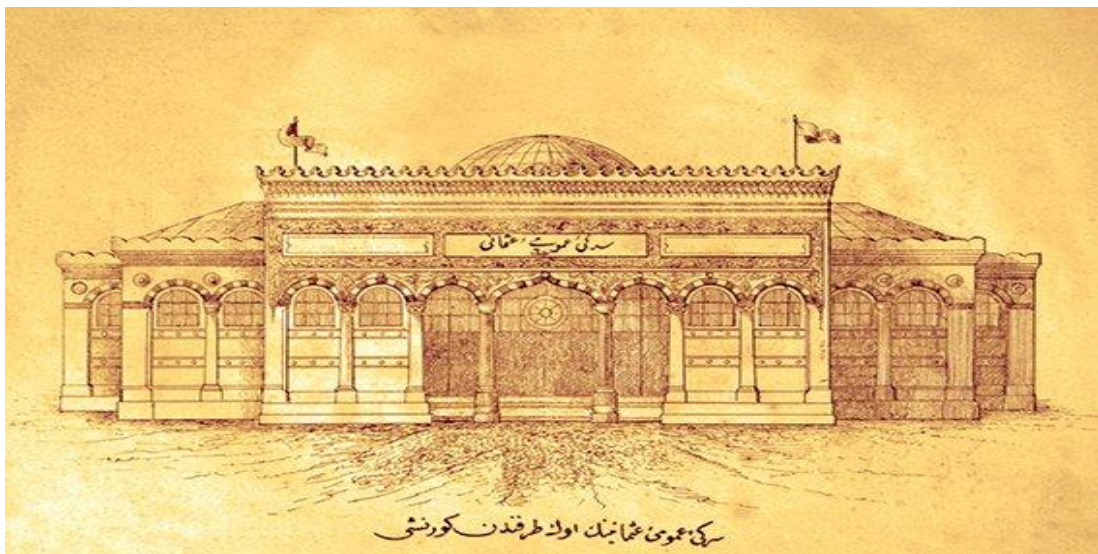
1862 Londra Sergisi (Londra Uluslararası Sanayi ve Sanat Sergisi) 1 Mayıs - 1 Kasım 1862 tarihleri arasında Londra'da gerçekleşen bir dünya fuarıdır. Sergi, ilk Büyük Serginin 10. yıldönümünü kutlayarak ilk olarak 1861'de düzenlenecekti, ancak İtalyan Bağımsızlık Savaşı ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki iç savaş da dahil olmak üzere uluslararası olaylar nedeniyle bir yıl ertelendi. İkincisi, pamuk kıtlığı nedeniyle İngiliz tekstil endüstrisini etkiledi ve finansal sorunlar bazı uluslararası katılımcıların çekilmesine neden oldu ('1862 London', 2020,3.paragraf). Sergi, Kensington'da, günümüzdeki Kensington Gardens ve Hyde Park'ın bulunduğu alanın üzerinde kurulan büyük bir sergi binasında düzenlenmiştir. 1862 Londra Sergisi, endüstriyel, ticari, bilimsel ve kültürel gelişmeleri sergilemek amacıyla düzenlenmiştir. Kristal Saray'ın Expo 1851'deki başarısından sonra, mimar Kaptan Francis Fowke, Güney Kensington'daki Expo alanı olarak daha da etkileyici ve muazzam bir yapı inşa etmeyi hedefledi. Fuar ve sergilerin kalıcı mekanı olarak tasarlanan bina, demir ve tuğladan yapılmıştı. Kelk ve Lucas'a taahhüt edilen, ana yapı ve makine ve tarım ekipmanlarına ayrılmış iki bitişik kanattan oluşan Sergi Sarayı'nın inşaatı yalnızca 11 ay sürdü ('1862 London', 2020,7.paragraf). İçerisinde binlerce sergi standı, galeri, bahçeler, restoranlar ve diğer tesisleri barındırmaktaydı. Bunun yanı sıra, bilimsel ve kültürel etkinlikler, konferanslar ve müzik performansları da düzenlenmiştir. 1862 Londra Sergisi, sanayi devrimi döneminin önemli bir göstergesi olarak kabul edilir. Endüstriyel ilerlemelerin ve kültürel değişimlerin sergilendiği bu etkinlik, İngiltere'nin küresel liderliğini ve gücünü vurgulamayı amaçlamıştır.



Görsel.5 1862 Londra Evrensel Sergisi.

Kaynak: Antique box guide, erişim tarihi: 05.01.2024

1863 İstanbul Sergisi, Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk genel sanayi ve tarım sergisidir. Bu sergi, 19. yüzyılda dünya genelinde yaygınlaşan sergi ve fuar trendine uygun olarak düzenlenmiştir. Sergi, Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme çabalarının bir parçası olarak görülmektedir. Osmanlı İmparatorluğu, Londra ve Paris fuarlarına katılmıştır. Osmanlı Devleti Abdülaziz Han'ın saltanat döneminde daha önceden de katılmış olduğu uluslararası sergileri model alarak İstanbul'da iç pazara yönelik bir sergi düzenlemiştir. Sergi-i Umumî-i Osmanî 1863 yılında kapıları açan serginin diğerlerinden ayarın bir özelliği de Osmanlı ekonomisindeki sorunları tespit ederek onlara çözüm aramaktır. Sergide yalnızca yerli ürünlerin sergileneceği düşünülse de daha sonra Osmanlı'nın gelişimi düşünülerek yabancı ürünlerin sergilenmesine de müsaade edilmiştir. Devlet-i Aliyye'nin farklı bölgelerinden 10 bin kalem ürün toplam 13 pavyonda sergilenmiştir. Genel olarak sergi büyük ilgi görmüştür. 5 Ay açık kalan sergiyi toplam da 150 bin kişi ziyaret etmiş ve yaklaşık 450 bin kuruş gelir elde edilmiştir. Sergilenen ürünlerin büyük bir kısmı satılırken satılamayan ürünleri belirlenen fiyat üzerinden devlet satın almıştır. İstanbul'da iki uluslararası fuar planlanmıştır, 1863'teki Sergi-i Umumî-i Osmanî başarılı olmuşken, 1894'de İstanbul'da Dersaadet Ziraat ve Sanayi Sergi-i Umumî-i'si ismiyle kalıcı bir fuar planlansa da ağır hasara yol açan deprem nedeniyle fuar iptal edilmiştir. (Kanıcı, 2018, s.20).



Görsel.6 “Sergi-i Umumi-i Osmanî'nin Ön Cephe Görünüşü”

Kaynak: Ayşenur Dağlı, erişim tarihi: 29.01.2024

1867 Paris Sergisi, 22 Haziran 1863 tarihinde III. Naopolyon 1867’de Paris’te uluslararası bir sergi düzenlenmesi için emir vermiştir. Sultan Abdülaziz’in sergiye katılmak üzere Avrupa’ya gitmesi sebebiyle, Osmanlı Devleti’nin katıldığı evrensel sergiler arasında ayrı bir önem taşımaktadır. Sultan Abdülaziz bu sergiye Fransa İmparatoru III. Napoléon tarafından şeref konuğu olarak davet edilmiştir. Osmanlı tarihi açısından bu seyahat, ziyaret amacıyla padişah seviyesinde avrupalıya yapılan ilk ve tek seyahat olma özelliği taşımaktadır. Abdülaziz’in sergiye katılmasıyla Osmanlı halkı da sergiye büyük ilgi göstermiştir. Osmanlı Devleti’nden 4 bin 946 ‘‘sergileyici’’ fuara katılmıştır. Fransa ve İngiltere’den sonra en büyük katılımı sağlayan üçüncü ülke olmuştur. 1867 Paris Sergisi’nde ana sergi binasının haricinde ilk kez her ülke kendi mimari üslubuna uygun yapı grupları yapmışlardı Osmanlı mahallesi de kendine ayrılan bölüme inşaa edilen bir camii, köşk ve hamam ile temsil edilmişti. 1867 Paris Sergisi sadece ticari sahada değil, siyasi alanda da Avrupalıların Osmanlı Devleti’ni yakından tanıması adına büyük önem arz eder (Kanıcı, 2018, s.22). Mahallenin girişinde Topkapı Sarayı’nın ana kapısına benzeyen , Ortasında Sultan Abdülaziz’in tuğrasının bulunduğu, Fransız ve Türk bayrakları ile süslenmiş bir zafer tankı bulunmaktaydı (Kanca, Balkanlı, Işıklı ve Selim 2012, s.40).



Görsel.7 1867 Paris Sergisi Türk Mahallesi Giriş Kapısı

Kaynak: Türkiye Fuar Albümü, 2012, s.40

1873 Viyana Uluslararası Sergisi, Avusturya - Macaristan İmparatorluğu'nun başkenti Viyana'da düzenlenen bir dünya fuarıdır. Sergi, endüstriyel, bilimsel, kültürel ve sanatsal gelişmeleri sergilemek, ülkeler arası ilişkileri güçlendirmek ve ticareti teşvik etmek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Sergi, Prater şehir parkında 42 dönümlük bir arazi üzerine kuruldu. Sergi, 1 Mayıs - 1 Kasım 1873 tarihleri arasında açık kaldı. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun ev sahipliği yaptığı serginin ana teması “Eğitim ve Kültür” olmuştur. Doğu ülkelerine ayrılan bölümdeki Osmanlı pavyonlarının düzenlemeleri Montani Efendi tarafından yapıldı. Sergi komiserliğini ise Osman Hamdi Bey üstlendi. 1867 Sergisi'nde büyük ilgi gören Osmanlı mahalle formatı burada da uygulandı. Osmanlı köyünde III. Ahmed Çeşmesi, Hazine-i Hassa, köşk, hamam, kahvehane, bedesten ve porselen fırını vardı (Kanca, Balkanlı, Işıklı ve Selim 2012, s.40). Osmanlı devletinin temsili mahallesi, Üçüncü Ahmed Çeşmesi replikası, Hazine-i Hassa, Türk Kahvehanesi, Osmanlı Evi, Boğaziçi Yalısı, Türk Hamamı ve çarşısı olmak üzere 7 yapıdan oluşur. (Kancı, 2018, s.23). Osmanlı ürünlerinin yer aldığı ana pavyon büyük bir görkeme sahipti. Pavyonun etrafı, canlı renkli halılar, kumaşlar ve kilimler ile donatılmıştı. Aynı şekilde tavan bölümünde de tılsımlı bir atmosfer oluşturan kumaşlar vardı. Ayrıca pavyonun uygun yerlerinde Türk bayrakları yerleştirilmişti. Özenle yerleştirilmiş ürünler arasında sehpa, eşya sergilenen camekanlar, kuş kafesleri, koltuk, masa, sandalye, cam ürünler de vardı. Pascal Sebah tarafından hazırlanan ve Osman Hamdi Bey'in de katkıda bulunduğu Elbise-i Osmani adlı eserde yer alan fotoğraflar burada mankenler üzerine giydirilmişti. Mankenler, pavyonun dört bir tarafını, farklı renk ve biçimdeki elbiseleriyle kaplıyordu (Kanca, Balkanlı, Işıklı ve Selim 2012, s.54). 35 ülkenin katıldığı sergide 26.000'den fazla katılımcı yer almıştır. Özel olarak inşa edilen binalar, pavyonlar ve sergi salonları, ülkelerin eserlerini sergilemek için kullanılmıştır. Sergiye özgü Rotunda binası, Viyana'nın sembolik yapılarından biri haline gelmiştir. Dikdörtgen bir yapı olan Rotunda, kubbe şeklinde bir çatıya ve çeşitli sergi salonlarına sahiptir. 1873 Viyana Uluslararası Sergisi, Prater Parkı'nda bir dizi pavyon ve sergi salonu kullanılarak gerçekleşti. Sergi, geniş bir ürün yelpazesini sergileme imkanı sağladı. Endüstriyel makineler, tarım ürünleri, tekstil ürünleri, mobilyalar, seramikler, saatler, mücevherler, sanat eserleri ve bilimsel aletler gibi çeşitli ürünler sergilendi.



Görsel.8 Türk Pavyonu

Kaynak: Türkiye Fuar Albümü, 2012, s.55

1.2.1. İlk Dünya Sergileri (Expo)

EXPO, Türkçe karşılığı “Sergi” olan İngilizce “Exposition” kelimesinin kısaltması olarak kullanılmaktadır. Expo (Exposition Universelle), dünya sergisi anlamına gelen bir terimdir. Expo'lar, bir ülkenin veya bir şehrin uluslararası düzeyde düzenlediği büyük çaplı etkinliklerdir. Bu etkinlikler, endüstriyel, ticari, kültürel ve bilimsel gelişmeleri sergileyerek uluslararası işbirliğini teşvik etmeyi ve ziyaretçilere benzersiz deneyimler sunmayı amaçlar. Expo'lar geniş katılımlı etkinlikler olup birçok ülke, kuruluş ve şirketin sergi alanlarında yer alır. Tema odaklı düzenlenen Expo'lar, farklı ülkelerin katılımcılarının kültürlerini, geleneklerini ve teknolojilerini tanıtmayı hedefler. Bu etkinlikler, uluslararası ilişkileri güçlendirmek, turizmi teşvik etmek, ticaret fırsatları yaratmak ve bilgi paylaşımını artırmak amacıyla düzenlenir. Expo'lar büyük sergi alanları, pavilyonlar, etkinlikler, seminerler, sergiler ve özel etkinliklere ev sahipliği yapar. Katılımcılar endüstriyel ürünler, teknolojik yenilikler, kültürel değerler, turistik cazibeler ve sanatsal eserleri sergilerken ziyaretçiler farklı kültürleri keşfeder, yeni ürünleri görür, bilgi edinir ve farklı deneyimler yaşar.



Görsel.9 “1889 Paris Evrensel Sergisi Eyfel Kulesi”

Kaynak: Türkiye Fuar Albümü, 2012, s.99

1889 Paris Evrensel Sergisi, 6 Mayıs 1889 ile 31 Ekim 1889 tarihleri arasında Paris, Fransa'da düzenlenen bir dünya fuarıdır. Paris'te Champ de Mars ve Trocadero'da 237 dönüm arazi üzerine kurulan sergi, 1789 Fransız devriminin 100. yılı münasebetiyle düzenlendi. Bu nedenle de Osmanlı İmparatorluğu başta olmak üzere, Avrupa'daki kraliyetler tarafından düşük profilli bir katılım oldu. Sergi, endüstriyel, bilimsel ve kültürel ilerlemeleri sergilemek amacıyla oluşturulmuştur. Katılımcı ülkeler kendi pavyonlarını inşa ederek son teknolojik buluşlarını, sanatsal eserlerini ve kültürel miraslarını sergilemiştir. Türkiye sergiye ülke katılımı yerine bireysel katılım gösterdi. Yönetimi yabancılar tarafından üstlenilmiş Reji İdaresi, Tütün Pavyonu'yla sergide yer alırken, Osman Hamdi Bey ve Halil Paşa da resimleriyle temsil edildi. Türk ürünlerinin çeşitli ödüller kazandığı sergiye, Osmanlı aydınları büyük ilgi gösterdi (Kanca, Balkanlı, Işıklı ve Selim 2012, s.54).

Serginin en tanınmış sembolü ise Gustave Eiffel tarafından tasarlanan ve inşa edilen Eiffel Kulesi olmuştur. Dünyanın en yüksek yapısı olan kule, serginin merkezi noktasında yer alarak büyük ilgi görmüş ve günümüzde hala Paris'in ikonik bir sembolü olarak varlığını sürdürmektedir.



Görsel.10 “1889 Paris Evrensel Sergisi Türk Pavyonu”

Kaynak: Türkiye Fuar Albümü, 2012, s.100

1.3. Güzel Sanatlar Sergileri ve Erken Bienaller

Güzel Sanatlar Sergileri ve erken bienaller, bienallerin evriminde köklü bir rol oynamış, sanat dünyasının evrimine katkıda bulunmuş ve bienallerin temelini oluşturmuştur. Güzel Sanatlar Sergileri, 18. ve 19. yüzyıllarda özellikle Avrupa'da sanatın sergilenmesi ve tartışılması için önemli platformlardan biriydi. Bu sergiler, çağdaş sanatın gelişimine tanıklık etmiş ve sanatçıları bir araya getirerek toplumsal etkileşimi teşvik etmiştir. Endüstri Devrimi'nin etkisiyle birlikte ortaya çıkan bu sergiler, sanatın sınırlarını genişletmiş ve yeni akımların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Erken bienaller, özellikle 19. yüzyılın sonlarından itibaren, sanatın evriminde bir dönüm noktası olmuştur. Venedik Bienali gibi öncü etkinlikler, sanat dünyasını uluslararası bir platforma taşımış ve farklı kültürleri bir araya getirerek sanatsal etkileşimi güçlendirmiştir. Güzel Sanatlar Sergileri ve erken bienallerin bienallerle olan bağlantısı, sanatın evrimindeki temel kavşak noktalarını temsil eder. Bienaller, bu öncü etkinliklerin izinden giderek, çağdaş sanatın çeşitliliğini, kültürler arası etkileşimi ve sanatın toplumsal rolünün derinleşmesini sağlamıştır. Paris Salon, 18. ve 19. yüzyılda Fransa'da düzenlenen Paris Salon, çağdaş sanatın öncülerini bir araya getirmiş ve sanat dünyasının nabzını tutmuştur. Bu sergi, dönemin önde gelen sanatçıları ve akımlarını tanıtmıştır. Royal Academy Summer Exhibition, Londra'daki Royal Academy of Arts tarafından düzenlenen yaz sergisi, 18. yüzyıldan bu yana devam eden bir gelenektir. Bu sergi, sanat dünyasının öncülerini ve çeşitli sanat akımlarını bir araya getirerek toplumsal etkileşimi teşvik etmiştir. Venedik Bienali, 1895 yılında başlayan Venedik Bienali, dünya genelinden sanatçıları bir araya getirerek bienal geleneğinin temellerini atmıştır. Özellikle çağdaş sanatın evriminde ve kültürel etkileşimde rol oynamıştır. Sao Paulo Bienali, 1951 yılında Brezilya'da başlayan Bienal de São Paulo, Latin Amerika'da düzenlenen en önemli bienallerden biridir. Bu bienal, farklı kültürleri bir araya getirerek sanatsal çeşitliliği teşvik etmiştir.

Bu örnekler, Güzel Sanatlar Sergileri ve erken bienallerin, bienal tarihindeki önemli kilometre taşlarını oluşturduğunu göstermektedir. Bu etkinlikler, sanat dünyasının evrimine liderlik etmiş, sanatçıları bir araya getirerek kültürel etkileşimi desteklemiştir.

1.3.1. Kùltùrlerarası Etkileşim ve Dünya Sergilerinin Rolü

Güzel Sanatlar Sergileri, farklı kùltùrlerden gelen sanatçılarını bir araya getirerek kùltùrlerarası etkileşimi desteklemiştir. Dünya sergileri, özellikle Endüstri Devrimi sonrasında ortaya çıkan ve kùltürel alışverişı vurgulayan önemli etkinliklerdir. İlk Dünya Sergileri (EXPO), sanatın yanı sıra bilim, endüstri ve kùltürü de kapsayan geniş bir yelpazede sergiler sunarak kùltùrlerarası etkileşimi daha da artırmıştır. Bu sergiler, farklı ùlkelerden gelen katılımcıları bir araya getirerek sanatın sınırlarını genişletmiş ve uluslararası düzeyde kùltürel bir alışveriş platformu oluşturmuştur.

Güzel Sanatlar Sergileri ve erken bienallerin yanı sıra dünya sergileri, sanat dünyasında bir küresel topluluk oluşturmuştur. Sanatçılar, eleştirmenler ve koleksiyoncular farklı coğrafyalardan bir araya gelerek sanatın evrensel bir dil haline gelmesine katkıda bulunmuşlardır. Bu, bienal tarihindeki gelişmelerin ve bienallerin kùltùrlerarası etkileşimi nasıl güçlendirdiğini anlamamıza yardımcı olur. Güzel Sanatlar Sergileri ve erken bienallerin yanı sıra dünya sergileri, sanat dünyasında bir küresel topluluk oluşturmuştur.

Sanatçılar, eleştirmenler ve koleksiyoncular farklı coğrafyalardan bir araya gelerek sanatın evrensel bir dil haline gelmesine katkıda bulunmuşlardır. Bu, bienal tarihindeki gelişmelerin ve bienallerin kùltùrlerarası etkileşimi nasıl güçlendirdiğini anlamamıza yardımcı olur.

BÖLÜM 2: BİENALLERİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Bienal, iki yılda bir düzenlenen, farklı türdeki sanat etkinliğidir. Ancak günümüzde bienallerin sıklığı ve süresi değişiklik gösterebilir. Birkaç ay süren, seçilen bir konu çevresinde toparlanan eserlerin toplu gösterimi dünyanın birçok ülkesinde düzenlenir. Bienalin amacı farklı kültürlerden ve farklı disiplinlerden sanatçıları, küratörleri ve sanat izleyicileri bir araya getirerek çağdaş sanatın tanıtılması, sergilenmesi, sanatçı, eser ve ziyaretçi arasında iletişim kurmanın yanı sıra şehrin değişen dünya üzerindeki konumunun tekrardan değerlendirilmesi olmuştur. Sergilenecek eserler arasında resim, heykel, fotoğraf, entalasyon, performans sanatı ve video gibi farklı sanat formları bulunabilir. Bienaller farklı konular ve temalar etrafında organize edilebilir ve genellikle uluslararası düzeyde organize edilir.

Bienaller, Sabine B. Vogel'e göre ulusal ölçekte kültürel kimliğin yaratımı ve ilanı; ev sahibi ülkenin politik bağlarını tüm dünyaya yayma girişimlerine zemin oluşturur. Vogel, neredeyse tüm bienallerin sanatı ulusal kimlik oluşturma bir aracı olarak kullandığını belirtir; bu, çağdaş sanatın görünürlük kazandığı bir alanı ifade ederken aynı zamanda kalıcı sosyal değişimleri tetikleyebilecek kültürel bir altyapı sağlama potansiyelini taşır (Vogel, 2010, s.8).

Tarihten günümüze uluslararası çapta adını duyurmak isteyen ve söz hakkına sahip olmak isteyen sanatçılar ve ülkeler bienal organizasyonları yaparak ve mevcutta olan bienallere katılım göstererek uluslararası anlamada ve kültür sanat etkileşiminde bulunmuşlardır. Bienaller, zaman içinde sanatın evrimine tanıklık ederek kültürel alışverişi teşvik etti ve sanatçıları uluslararası alanda tanıtmak için önemli bir platform haline geldi. Günümüzde bienaller, sanatın çeşitli yönlerini keşfetme, yeni sanat akımlarını tanıma ve küresel sanat dünyasında etkileşimde bulunma imkanı sunan önemli etkinliklerdir.

2.1. Venedik Bienali ve Uluslararasılaşma

Bienallerin kökeni 19. yüzyıla dayanır. İlk bienal olan 'La Biennale di Venezia' yani Uluslararası Venedik Bienali, 1895'te Paris ve Münih'te gerçekleştirilen prestijli ulusal sergilerden esinlenerek birçok sanatçı ve yazar tarafından kurulmuştur. Bu etkinlik, yüzyılın ikinci yarısından itibaren evrensel sanat gelişiminin bir ölçütü haline gelmiştir. 1895'te Venedik'te ilk kez düzenlenen bu bienaller, tarihsel süreç içinde uluslararası platformda kültürel, sanatsal ve ekonomik açıdan büyük önem kazanmıştır (Okur ve Bozdoğan, 2017, s.305). Bienal kavramı, ilk olarak Venedik Bienali ile ortaya çıkmıştır. Dünyanın dört bir yanında genellikle ev sahibi şehrin adını taşıyan bu bienaller, zamanla küresel sanat gelişiminin bir göstergesi haline gelmiştir (Eroğlu ve Aslıtürk, 2017 s.133). Venedik Bienali, dünyanın en seçkin ve köklü bienallerinden biri olarak öne çıkar ve en önemli özelliği, sanat yazarları, müzeciler, galeri sahipleri ve koleksiyonerlerin bulunduğu eşsiz, gizemli ve mimari açıdan zengin dokusuyla tanınan uluslararası bir ticaret merkezinde gerçekleşmesidir (Madra, 2003). Bienal, Venedik'in tarih ve kültürle harmanlanmış atmosferinde sanat dünyasının önde gelen isimlerini bir araya getirerek, uluslararası sanat sahnesinde önemli bir buluşma noktası oluşturur.

Venedik Bienali'nin önemli bir diğer yönü, 1930 yılında başlayarak müzik, sinema, tiyatro festivallerini bünyesine alması ve daha sonra Uluslararası Venedik Film Festivali, Uluslararası Venedik Mimarlık Bienali, Uluslararası Dans Festivali gibi etkinlikleri kapsamasıdır. Bu geniş yelpaze, bienalin sadece sanat dünyasını değil, aynı zamanda müzik, sinema, tiyatro, mimarlık ve dans alanlarındaki öncü gelişmeleri de kucaklamasını sağlamıştır. Venedik Bienali, dünyanın en prestijli bienali unvanını kazanarak, sanatın yanı sıra farklı disiplinler arasında köprüler kurma ve kültürel çeşitliliği kutlama misyonunu sürdürmektedir. Sanat Bienali, iki yıl arayla, tek sayıyla biten yıllarda düzenlenirken, Mimarlık Bienali çift yıllık bir frekansta gerçekleşir (Labiennale). Uluslararası Sanat Bienali Bahçeleri'nde (Giardini della Biennale Internazionale d'Arte) yer alan 6000 metrekarelik alanda, başlangıçta İtalyan Pavyonu ile başlayan serüven, 1970'lerden itibaren diğer ülkelerin kendi pavyonlarını oluşturmaya başlamasıyla zenginleşmiştir. Türkiye, Venedik Bienali Uluslararası

Sanat Sergisi'ne ilk kez 1991 yılında, Beral Madra'nın bireysel çabaları ve T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın desteğiyle katılmıştır. Türkiye Pavyonu, 2003 yılında T.C. Dışişleri Bakanlığı'nın destekleriyle bir mekan kiralanmasıyla ortaya çıkmıştır. Venedik Bienali'nde Türkiye Pavyonu, İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından düzenlenmekte olup, T.C. Dışişleri Bakanlığı ile T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın himayesinde gerçekleşmektedir. Bienale davet edilecek sanatçılar, Türkiye Pavyonu Danışma Kurulu tarafından önerilmektedir. İhale sürecine girmeden, T.C. Dışişleri Bakanlığı ve T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın destekleriyle bu önemli etkinlik Türkiye'nin sanat ve kültür mirasını uluslararası platformda temsil etmektedir (İKSV,2024).

Bienal, dünya genelinde sanatın evrimine ve değişimine tanıklık eder. Yenilikçi sanat akımları, bienalde sergilenerek global sanat sahnesinde etkilerini gösterir. Bu da sanatın evrensel gelişimine katkıda bulunur. Bienal, sanat aracılığıyla ülkeler arası ilişkileri güçlendiren bir platform olma özelliği taşır. Ülkeler, kendi sanatçılarını uluslararası bir arenada sergileme ve kültürel zenginliklerini paylaşma fırsatı bulur. Bu, kültürel diplomasi ve uluslararası işbirliğini teşvik eder.

Sonuç olarak, Venedik Bienali, sanatın evrensel dilini konuşan bir platform olarak uluslararasılaşma sürecine büyük katkılarda bulunmaktadır. Sanatın sınırlarını zorlayarak kültürler arası etkileşimi teşvik eder ve dünya çapında sanatın gelişimine öncülük eder.

2.2. Türkiye’de Bienal Ortamına Geçiş

1970’li yılların sonlarına doğru, Türk sanat dünyasında sanat etkinlikleri ve sergi konseptlerinde önemli değişiklikler yaşanmıştır. Bu değişikliklerin başında, Mimar Sinan Üniversitesi’nin 1977’de düzenlediği ‘2000 Yılına Doğru Sanat Sempozyumu’ ve ‘Yeni Eğilimler’ sergileri yer almaktadır. Bu sergiler, genç sanatçılar kuşağını yeni deneyimlere yönlendirmiş ve Türk sanat sahnesine farklı eğilimler kazandırmada köprü görevi görmüştür (Sönmez, 1996, s.1100). Aynı dönemde, sanat ortamında minimalist sanat, kavramsal sanat, pop art gibi yeni kavramların ve oluşumların ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. 1980’lerin ilk yarısı, çağdaş sanatın günümüze kadar gelen ana akımlarının şekillendiği bir dönemdir. Bu dönemde, geleneksel sanat anlayışına bağlı kalmayan ve Batı’da yaygın olmayan ancak Türkiye için yeni olan deneyimlerin öne çıktığı ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’ sergileri dikkat çekmiştir (Sönmez, 1996, s.1104). Türkiye’deki bienal ortamının temelleri, Ankara Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienalleri (1986-1992) ile atılmıştır. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü tarafından başlatılmıştır. Bu etkinlik için sanatçılar, bakanlık ve Güzel Sanatlar Müdürlüğü görevlilerini içeren bir danışma kurulu oluşturulmuş, bu kurul, çağrılacak sanatçıları seçmek ve diğer ülkelerin Kültür Bakanlıkları ile işbirliği yaparak eser ve sanatçıları belirlemek konusunda öncü bir rol oynamıştır. Asya- Avrupa Sanat Bienallerinde amaçlanan; plastik sanatlar alanındaki önemli sanat eğilimlerini vurgulamak, çağdaş sanatın gelişimine katkı sağlayan ülkelerin sanatçılarının seçkin eserlerini bir arada sergileyerek karşılaştırma olanağı sunmaktır. İlk 1987 yılında düzenlenen İstanbul Bieanli, İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) tarafından başlatılmıştır. İlk bieanale Beral Madra tarafından küratörlük yapılmıştır. İKSV 1973’ten bu yana farklı sanat dallarında uluslararası sanat etkinlikleri düzenlemektedir ve 1987’den bu yana sergileme geleneğinin son halkası olan bieanaller ile birlikte disiplinler arası sanat tüm toplumun ilgisini çekmiştir. İKSV’nin bugüne kadar düzenlediği on yedi bienal, her iki yılda bir çağdaş sanatın yeni eğilimlerini izleyiciye tanıtarak, hem yurtiçi hem de yurtdışındaki sanat çevreleri, sanatçılar, küratörler ve eleştirmenler arasında uluslararası bir kültürel ağın oluşmasına imkan tanımıştır (İKSV,2024).

2.3. İstanbul Bienali

İstanbul Bienali, 1987 yılından günümüze bölgede düzenlenen en geniş çaplı uluslararası sanat sergisidir. Sergi ve alternatif öğrenme programları ile bilgi birikimini teşvik eder, geniş bir izleyici kitlesini bir araya getirir ve yerel ile uluslararası sanat bağlamları arasındaki diyalogu destekler. Bienallerde düzenlenen kamusal programlar, sergilerin yanında panel, konferans ve atölye çalışmalarını içerir. Bu programlar eşzamanlı çeviri düzeninde gerçekleştirilir ve genel izleyiciye ve sanat öğrencilerine dünya çapındaki sanatsal gelişmeleri ve güncel tartışmaları takip etme imkânı sunar. Bu sayede, katılımcılara tamamlayıcı bir eğitim fırsatı da sağlanmış olur. İstanbul Bienali, 1987 yılından bu yana İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSİV) tarafından düzenlenmeye başlanmış uluslararası bir bienaldir.

İlki 1987 yılında gerçekleşen İstanbul Bienali, nadiren düzenlenme sıklığında farklılık gösterse de iki yılda bir düzenlenerek şehrin farklı bölge ve mekanlarında sanatsal etkinlikler, sergiler, atölye çalışmaları ve konferanslar gibi çeşitlik etkinliklere ev sahipliği yapmaktadır. İstanbul Bienali, her yeni edisyonunda farklı bir tema etrafında şekillenir ve dünya genelinden birçok sanatçının katılımıyla gerçekleşir. Bienal, çağdaş sanatın farklı disiplinlerini ve sanatçıları bir araya getirerek, sanatseverlere geniş bir perspektif sunmaktadır. Bienal, hem yerel hem de uluslararası sanatçıların eserlerini keşfetme fırsatı sunar ve İstanbul'un zengin tarihi ve kültürel dokusuyla etkileşim içinde olmayı hedefler.

İstanbul Bienali, şehrin farklı mekanlarında, müzelerde, galerilerde ve açık hava alanlarında gerçekleşen sergilerle geniş bir kitleye hitap etmektedir. Bienal katkısıyla, İstanbul'un kültürel ve sanatsal zenginliğini vurgulayarak, şehrin uluslararası alandaki konumunu güçlendirmiştir.

2.3.1. İstanbul Bienali'nin Kuruluş Amacı

Bienalin kuruluş amacı, çağdaş sanatı tanıtmak, uluslararası sanatçıları ve eserlerini Türkiye'ye getirerek yerel sanatseverlerle buluşturmak, sanatın toplumsal ve politik boyutlarını tartışmaya açmak ve İstanbul'u kültürel bir merkez haline getirmektir. Sanatın gücü kullanılarak sanatın toplumsal ve politik boyutlarını tartışmaya açmayı, dünyanın dört bir yanından sağlanan katılım ile uluslararası bir platform oluşturup eserleri ve sanatçıları bir araya getirmeyi amaçlamıştır. Bienal, sanatın sınırlarını zorlayan, toplumsal meseleleri ele alan ve farklı disiplinleri bir araya getiren eserlere odaklanarak sanatseverlere geniş bir perspektif sunmayı hedeflemektedir. Diğer bir hedefi de, uluslararası sanat dünyasının ilgisini Türkiye'ye çekerek Türkiye'nin kültürel ve sanatsal zenginliğini dünya çapında tanıtmak ve sanatın evrensel dilini vurgulamak olmuştur.

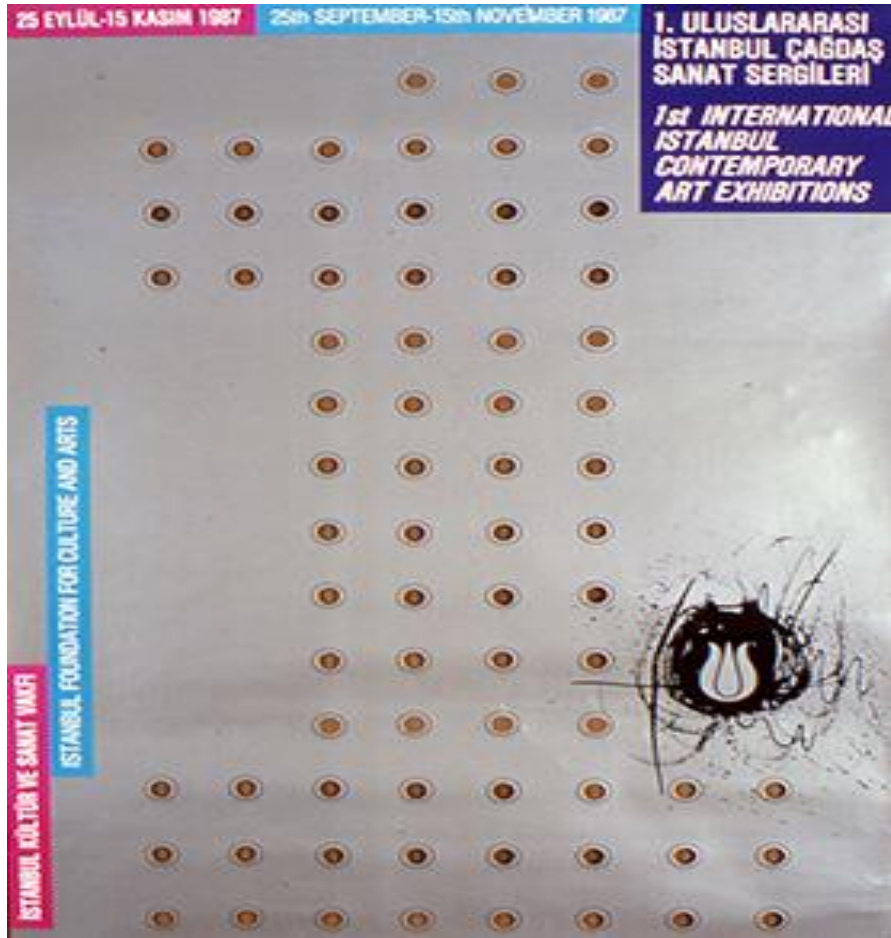
Beral Madra, bienalin amacını şu şekilde ifade etmiştir:

"1973 yılından bu yana İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından gerçekleştirilen Uluslararası İstanbul Festivali'ne, çağımızın kapsamlı sanat anlayışına uygun bir nitelik kazandırmak, sanat ve kültür etkinliklerinin en üst düzey örneklerini öne çıkarmak, ülkemizdeki çağdaş sanat anlayışına uluslararası ilgi çekmek ve uluslararası çağdaş sanat anlayışını ülkemize getirerek her ülkenin kendine özgü çağdaş sanat anlayışını tanıtmak. Ayrıca, ülkesinde veya uluslararası sanat sahnesinde sanatın genel gelişimine katkıda bulunan sanatçıları tanıtmak ve bu durumu uluslararası sanat uzmanlarına, koleksiyonerlere ve geniş kitlelerin beğenisine sunmak" şeklinde açıklamıştır (Madra, 2003 s.13).

Bienalin yöneticilerinden Aydın Gün, bienalin bir başka amacının, tasvir yasağının Türk sanatının üzerine koyduğu ağırlığı kaldırma eylemi olduğunu söylemiştir (Bek, 2000 s.92).

2.3.2. İstanbul Bienali'nin Tarihsel Gelişimi

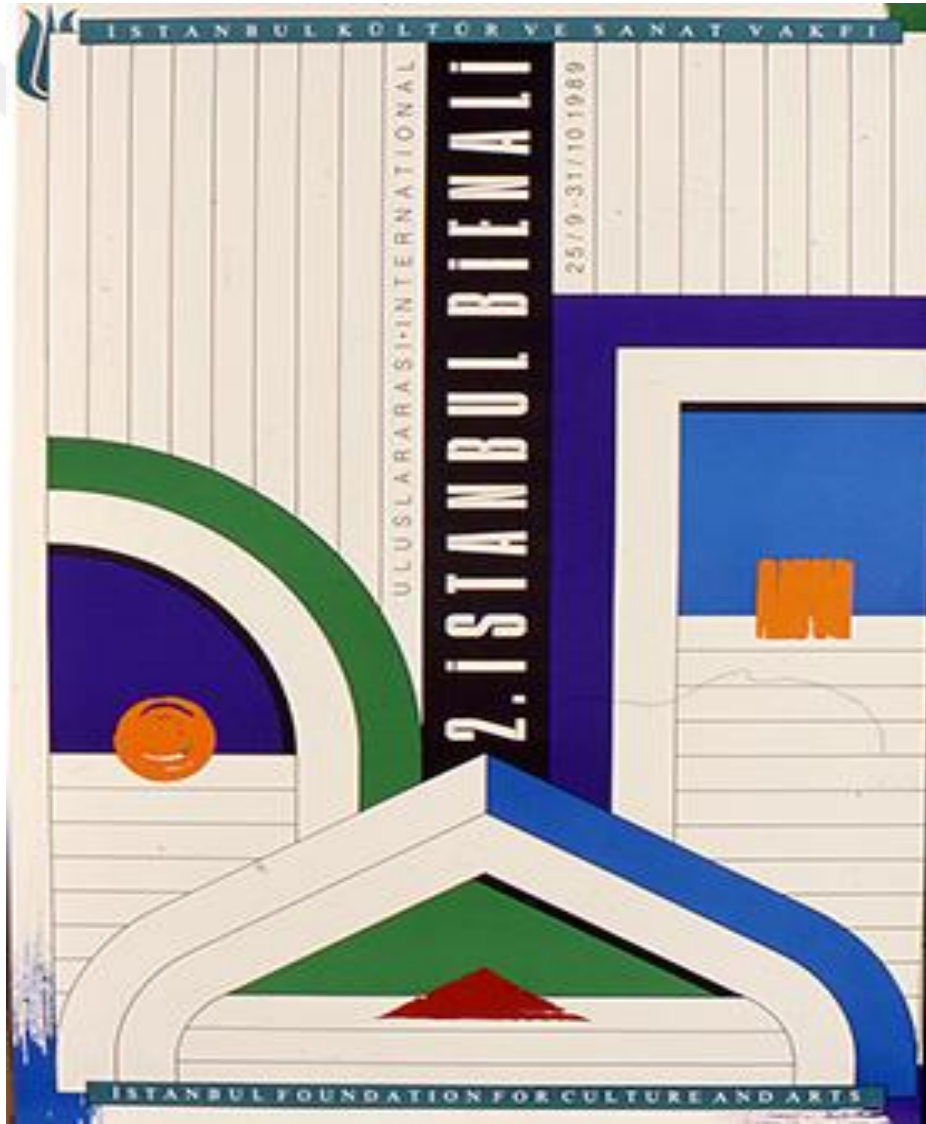
1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, 25 Eylül – 15 Kasım 1987 tarihlerinde düzenlenmiştir. Bienal kapsamında sergi mekanları olarak, Aya İrini Müzesi, Ayasofya Hamamı, Askeri Müze, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Hareket Köşkü), İstanbul Resim ve Heykel Müzesi kullanılmıştır. Bienale farklı ülkelerden toplam 67 sanatçı katılmıştır. 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri genel koordinatörü Beral Madra olmuştur (Bienal Arşivi, İKSV, 2022). 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri ismiyle düzenlenen İstanbul Bienali daha sonra düzenli olarak her iki yılda bir yapılmasının karar verilmesiyle, İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri ismi 'Uluslararası İstanbul Bienali' şeklinde değiştirilmiştir (Madra, 2003: 32-33).



Görsel.11 Bieanal Afişi, 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, 1987.

Kaynak: İKSV e-Katalog, erişim tarihi: 03.02.2024

2.Uluslararası İstanbul Bienali, 25 Eylül-31 Ekim 1989 tarihleri arasında değiştirilen isim adı altında yapılmıştır. (Madra, 2003 s.32-33). Bienal küratörü Beral Madra olmuştur. Bienal kapsamında bienal mekanları olarak, Aya İrini Müzesi, Basın Müzesi, Süleymaniye Kültür Merkezi, Milli Saraylar Daire Başkanlığı Hareket Köşkü, Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi, Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Kitaplığı, Askeri Müze, AKM – Atatürk Kültür Merkezi, Yıldız Üniversitesi kullanılmıştır. 2. Uluslararası İstanbul Bienaline farklı ülkelerden 111 sanatçı katılmıştır (Bienal Arşivi, İKSV, 2022).



Görsel.12 Bieanal Afişi, 2. İstanbul Bienali, 1989.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi: 03.02.2024

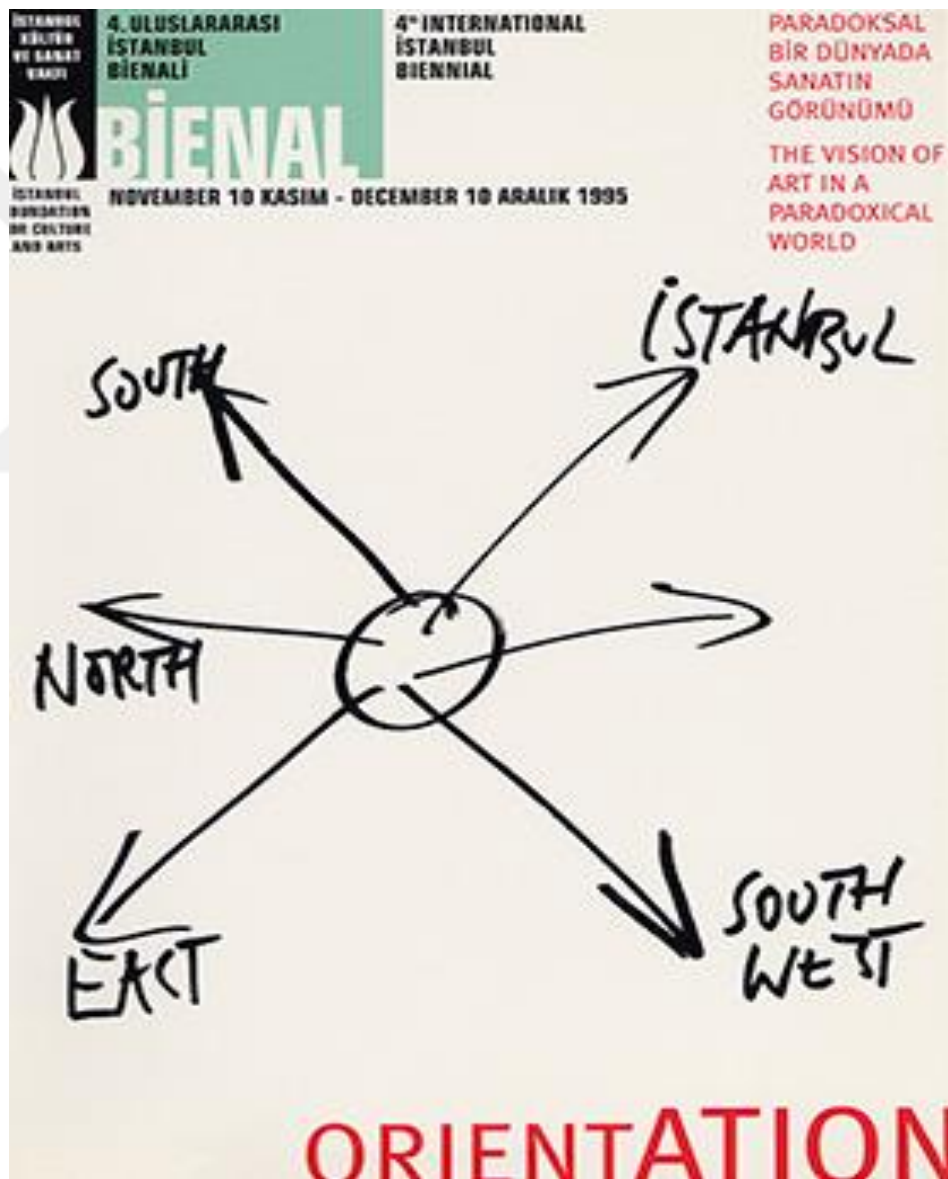
1987 ve 1989 yıllarında Beral Madra genel koordinatörlüğünde gerçekleştirilen ilk iki bienalden sonra, 1992'de küratörlüğünü Vasıf Kortun'un yaptığı İstanbul Bienali için İKSV, 1994 yılından itibaren tek küratörlü sisteme geçme kararı aldı. Küratörlüğünü Vasıf Kortun'un yaptığı 3. Uluslararası İstanbul Bienali'nin teması 'Kültürel Farklılığın Üretimi' olarak belirlenmiş. Bienal mekanı olarak Feshane kullanmış, bienale farklı ülkelerden toplamda 66 sanatçı katılmış ve bienali 14.000 kişi ziyaret etmiştir (Bienal Arşivi, İKSV, 2022).



Görsel.13 Bienal Afişi, 3. Uluslararası İstanbul Bienali.

Kaynak: İKSV, 1992 erişim tarihi: 03.02.2024

4. Uluslararası İstanbul Bienali, 10 Kasım – 10 Aralık 1995 tarihlerinde düzenlenmiştir. Bienal teması ‘ORIENT/ATION–Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü’ olarak belirlenmiştir. 4. Uluslararası İstanbul Bienali küratörü René Block olmuştur. Bienal kapsamında bienal mekanları olarak, Antrepo no. 1, Yerebatan Sarnıcı, Aya İrini Müzesi, Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi kullanılmış ve bienale farklı ülkelerden 199 sanatçı katılmıştır (Bienal Arşivi, İKSV, 2022). Bienali toplamda 65.000 kişi ziyaret etmiştir.



Görsel.14 Bienal Afişi, 4. Uluslararası İstanbul Bienali.

Kaynak: İKSV, 1995. erişim tarihi: 03.02.2024

5. Uluslararası İstanbul Bienali, 5 Ekim – 9 Kasım 1997 tarihlerinde düzenlenmiştir. Bienal teması ‘Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne’ olarak belirlenmiştir. Bienali küratörü Rosa Martínez olmuştur. Bienal kapsamında” bienal mekanları olarak, Darphane-i Âmire, Aya İrini Müzesi, Yerebatan Sarnıcı, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi, Sirkeci Garı, Haydarpaşa Garı, Kız Kulesi, Atatürk Havaalanı, The Marmara Hotel, Pera Palas Oteli, Karanfil köy/Akatlar, Taksim Meydanı, Sultanahmet Meydanı kullanılmıştır. Bienale farklı ülkelerden 86 sanatçı katılmıştır. Bienal, İstanbul'un tarihi mekânları ve çağdaş sanat arasındaki etkileşimi vurgulamıştır (Bienal Arşivi, İKSV, 2022). Bu dönemde bienal, şehrin kültürel ve sanatsal kimliğine katkıda bulunarak, uluslararası sanat dünyasında İstanbul'un adını daha da duyurmuştur.



Görsel.15 Bieanal Afişi, 5. Uluslararası İstanbul Bienali.

Kaynak: İKSV,1997. erişim tarihi: 03.02.2024

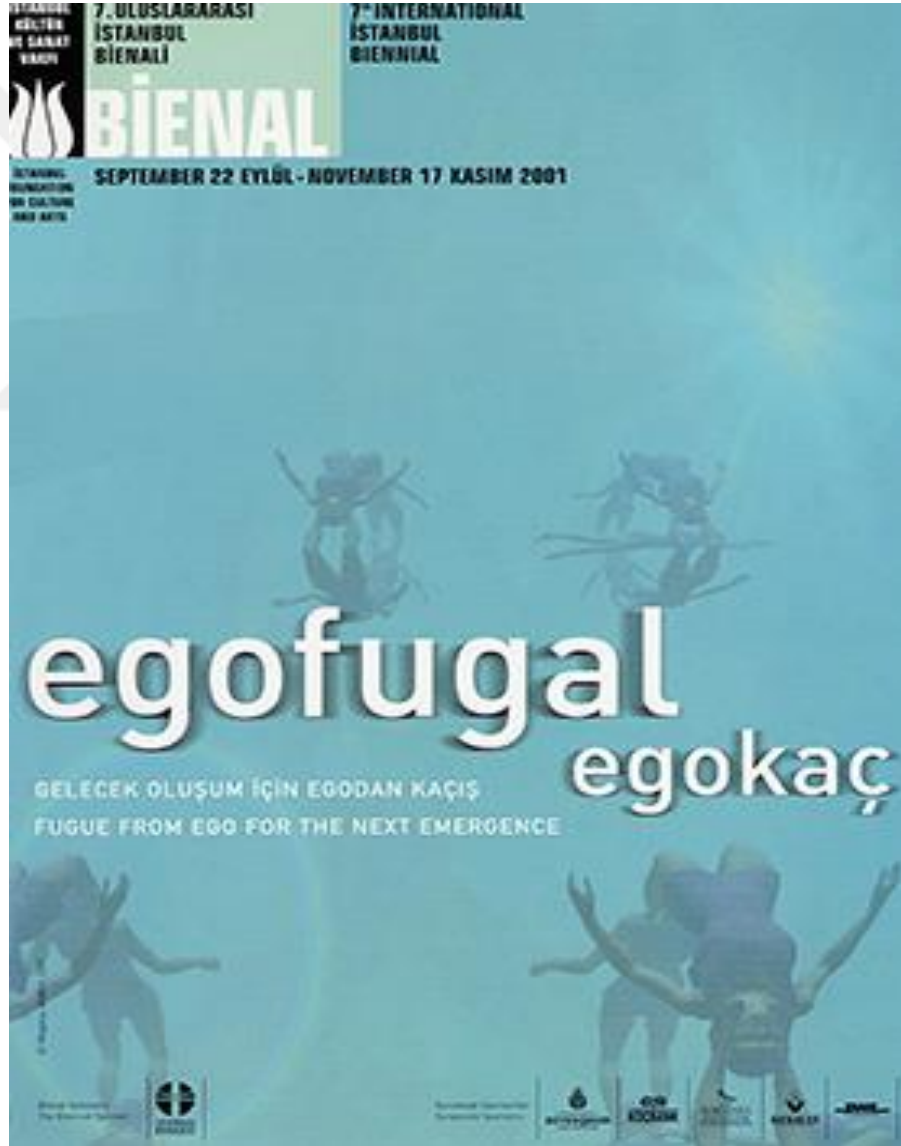
6. Uluslararası İstanbul Bienali, 17 Eylül – 30 Ekim 1999 tarihlerinde düzenlenmiştir. Bienal teması ‘Tutku ve Dalga’ olarak belirlenmiştir. Bienali küratörü Paolo Colombo olmuştur. Bienal kapsamında bienal mekanları olarak, Dolmabahçe Kültür Merkezi, Aya İrini Müzesi, Yerebatan Sarnıcı, Dış Mekânlar kullanılmıştır. Bienale farklı ülkelerden 57 sanatçı katılmıştır (Bienal Arşivi, İKSV, 2022). Bienali 40.000 kişi ziyaret etmiştir.



Görsel.16 Bienal Afişi, 6. Uluslararası İstanbul Bienali.

Kaynak: İKSV, 1999. erişim tarihi: 03.02.2024

7. Uluslararası İstanbul Bienali, 22 Eylül – 17 Kasım 2001 tarihlerinde düzenlenmiştir. Bienal teması ‘Egokaç—Gelecek Oluşum için Egodan Kaçış’ olarak belirlenmiştir. Bienali küratörü Yuko Hasegawa olmuştur. Bienal kapsamında bienal mekanları olarak, Darphane-i Âmire, Aya İrini Müzesi, Yerebatan Sarnıcı, Beylerbeyi Sarayı Müzesi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Kız Kulesi, Boğaz Köprüsü, Çemberlitaş Hamamı, Atıklarınca Anaokulu, Tüyp Fuar Alanı Önü, Billboardlar kullanılmıştır. Bienale farklı ülkelerden 64 sanatçı katılmıştır (Bienal Arşivi, İKSV, 2022). Bienali 68.000 kişi ziyaret etmiştir.



Görsel.17 Bienal Afişi, 7. Uluslararası İstanbul Bienali.

Kaynak: İKSV, 2001. erişim tarihi: 03.02.2024

8. Uluslararası İstanbul Bienali, 20 Eylül – 16 Kasım 2003 tarihlerinde düzenlenmiştir. Bienal teması “Şiirsel Adalet” olarak belirlenmiştir. Bienali küratörü Dan Cameron olmuştur. Bienal kapsamında bienal mekanları olarak, Antrepo no. 4, Tophane-i Amire Kültür Merkezi, Ayasofya Müzesi, Yerebatan Sarnıcı, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Kamusal Alan Projeleri kullanılmıştır. Bienale farklı ülkelerden 85 sanatçı katılmıştır (Bienal Arşivi, İKSV, 2022). Bienali 60.000 kişi ziyaret etmiştir.



Görsel.18 Bieanal Afişi, 8. Uluslararası İstanbul Bienali.

Kaynak: İKSV, 2003. erişim tarihi: 03.02.2024

10. Uluslararası İstanbul Bienali, 8 Eylül – 4 Kasım 2007 tarihlerinde düzenlenmiştir. Bienal teması “İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik” olarak belirlenmiştir. Bienali küratörü Hou Hanru olmuştur. Bienal kapsamında bienal mekanları olarak, AKM – Atatürk Kültür Merkezi, İMÇ – İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, Antrepo no. 3, santralistanbul, KAHAM – Kadıköy Halk Eğitim Merkezi kullanılmıştır. Bienale farklı ülkelerden 96 sanatçı katılmıştır (Bienal Arşivi, İKSV, 2022). Bienali 91.000 kişi ziyaret etmiştir.



Görsel.20 Bieanal Afişi, 10. Uluslararası İstanbul Bienali.

Kaynak: İKSV,2007. erişim tarihi: 03.02.2024

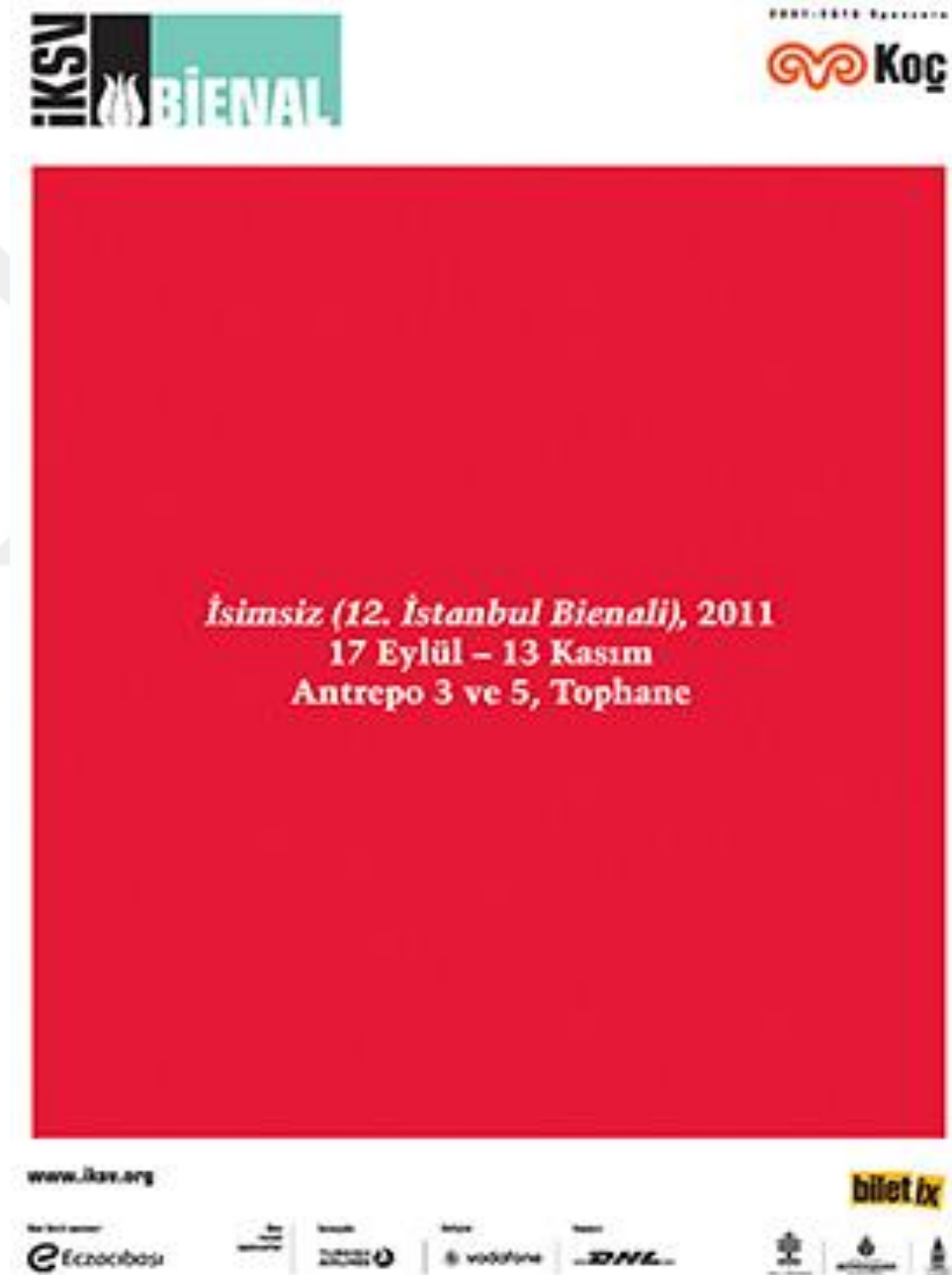
11. Uluslararası İstanbul Bienali, 12 Eylül – 8 Kasım 2009 tarihlerinde düzenlenmiştir. Bienal teması “İnsan Neyle Yaşar?” olarak belirlenmiştir. Bienali küratörü WHW küratör kolektifi (Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić, Sabina Sabolović) olmuştur. Bienal kapsamında bienal mekanları olarak, Antrepo no. 3, Feriköy Rum Okulu, Tütün Deposu kullanılmıştır. Bienale farklı ülkelerden 70 sanatçı katılmıştır (Bienal Arşivi, İKSV, 2022). Bienali 101.000 kişi ziyaret etmiştir.



Görsel.21 Bienal Afişi, 11. Uluslararası İstanbul Bienali.

Kaynak: İKSV,2009. erişim tarihi: 03.02.2024

12. İstanbul Bienali, 17 Eylül – 13 Kasım 2011 tarihlerinde düzenlenmiştir. Bienal teması “İsimsiz” olarak belirlenmiştir. Bienali küratörleri Adriano Pedrosa ve Jens Hoffmann olmuştur. Bienal kapsamında bienal mekanları olarak, Antrepo no.3 ve Antrepo no.5 kullanılmıştır. Bienale farklı ülkelerden 128 sanatçı katılmıştır (Bienal Arşivi, İKSV, 2022). Bienali 110.000 kişi ziyaret etmiştir.



Görsel.22 Bieanal Afişi, 12. İstanbul Bienali.

Kaynak: İKSV,2001. erişim tarihi: 03.02.2024

13. İstanbul Bienali 14 Eylül – 20 Ekim 2013 tarihlerinde düzenlenmiştir. Bienal teması “Anne, ben barbar mıyım?” olarak belirlenmiştir. Bienali küratörü Fulya Erdemci olmuştur. Bienal kapsamında bienal mekanları olarak, Antrepo no.3, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, ARTER, SALT Beyoğlu, 5533 kullanılmıştır. Bienale farklı ülkelerden 88 sanatçı katılmıştır (Bienal Arşivi, İKSV, 2022). Bienali 337.479 kişi ziyaret etmiştir.



Görsel.23 Bieanal Afişi, 13. İstanbul Bienali.

Kaynak: İKSV,2013. erişim tarihi: 03.02.2024

14. İstanbul Bienali, 5 Eylül – 1 Kasım 2015 tarihlerinde düzenlenmiştir. Bienal teması “TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori” olarak belirlenmiştir. Bienali şekillendiren Carolyn Christov-Bakargiev olmuştur. Bienal kapsamında bienal mekanları olarak, Rumeli Feneri, Riva Kumsalı, Hrant Dink Vakfı ve Agos, Parrhesia Dostlar Cemiyeti, ARTER, FLO Binası (Anadolu Pasajı), Özel İtalyan Lisesi, Dükkân, Otopark (Hacımimi), The House Hotel Galatasaray, Ev (Deniz Gül), Cezayir, Masumiyet Müzesi, Otopark (Hacımimi), Fransız Yetimhanesi, Depo, Pera Müzesi, Casa Garibaldi, Adahan Otel, Adahan Sarnıcı, SALT Galata, Vault Karaköy The House Hotel, Kasa Galeri, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, İstanbul Modern, Balıkçı Teknesi (Boğaz), Küçük Mustafa Paşa Hamamı, Tunca Subaşı & Çağrı Saray Atölyesi, Kaptan Paşa Deniz Otobüsü, Büyükkada Halk Kütüphanesi, Splendid Palas Otel, Rizzo Palas, Mizzi Köşkü, Çankaya 57, Troçki Evi, Sivriada kullanılmıştır. Bienale farklı ülkelerden 80 sanatçı katılmıştır (Bienal Arşivi, İKSV, 2022). Bienali 545.000 kişi ziyaret etmiştir.



Görsel.24 Bienal Afişi, 14. İstanbul Bienali.

Kaynak.: İKSV, 2014 erişim tarihi: 03.02.2024

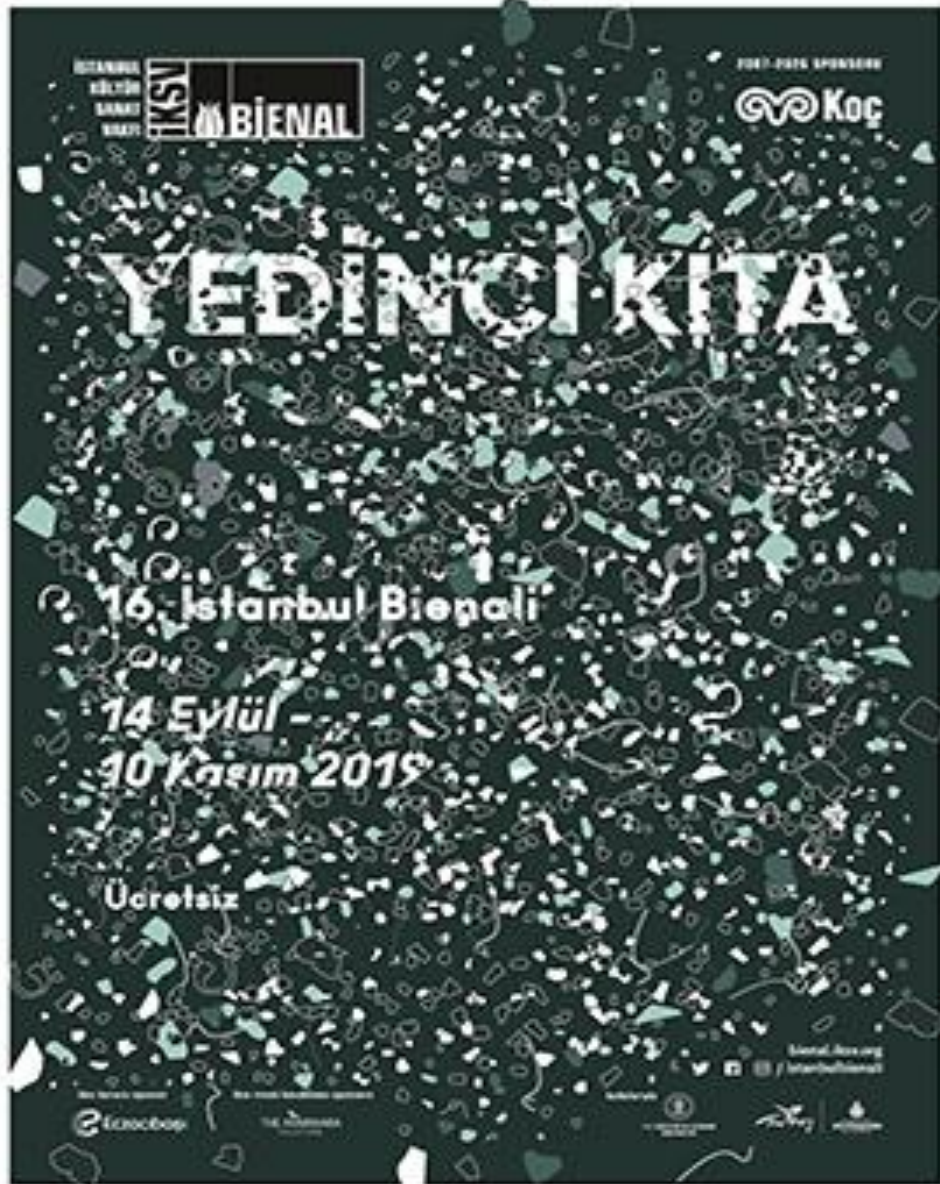
15. İstanbul Bienali, 16 Eylül – 11 Kasım 2017 tarihlerinde düzenlenmiştir. Bienal teması “İyi Bir Komşu” olarak belirlenmiştir. Bienali küratörleri Elmgreen ve Dragset olmuştur. 2017'deki 15. İstanbul Bienali'yle bienal, otuzuncu yılını kutlamıştır. Bienal kapsamında bienal mekanları olarak, Galata Rum İlkokulu, İstanbul Modern, Pera Müzesi, Yoğunluk Atölyesi, ARK Kültür, Küçük Mustafa Paşa Hamamı, Dış Mekânlar kullanılmıştır. Bienale farklı ülkelerden 56 sanatçı katılmıştır (Bienal Arşivi, İKSV, 2022).



Görsel.25 Bienal Afişi, 15. İstanbul Bienali.

Kaynak: İKSV,2015. erişim tarihi: 03.02.2024

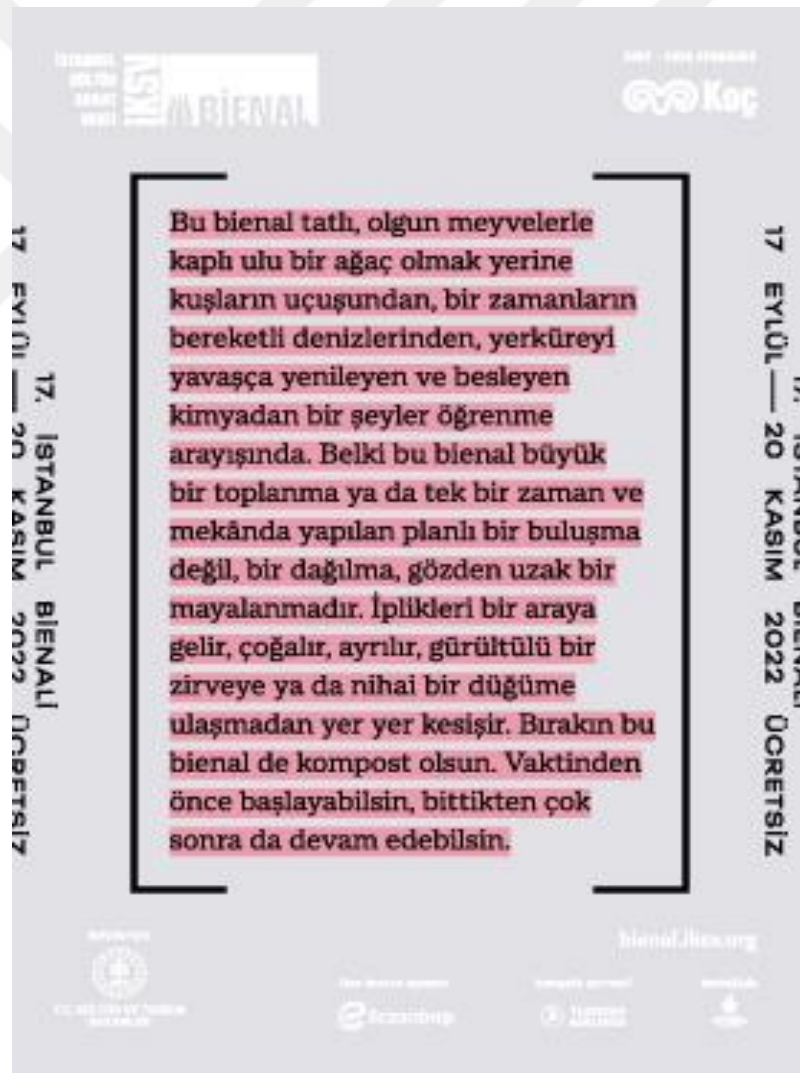
16. İstanbul Bienali, 14 Eylül – 10 Kasım 2019 tarihlerinde düzenlenmiştir. Bienal teması “Yedinci Kıta” olarak belirlenmiştir. Bienal küratörü Nicolas Bourriaud olmuştur. Bienal kapsamında bienal mekanları olarak, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Pera Müzesi, Anadolu Kulübü (Sarı Ev), Hacıpulo Köşkü, Mizzi Köşkü, Taş Mektep, İskele Meydanı kullanılmıştır. Bienale farklı ülkelerden 56 sanatçı katılmıştır (Bienal Arşivi, İKSV, 2022). Bienali 451.387 kişi ziyaret etmiştir.



Görsel.26 Bieanal Afişi, 16. İstanbul Bienali.

Kaynak: İKSV,2019 erişim tarihi: 03.02.2024

17. İstanbul Bienali, 17 Eylül – 20 Kasım 2022 tarihlerinde düzenlenmiştir. Bienal teması “Temasızlık” olarak belirlenmiştir. Bienal küratörleri Ute Meta Bauer, Amar Kanwar, David Teh olmuştur. Bienal kapsamında bienal mekanları olarak, Suna ve İnanç Kıraç Vakfı Pera Müzesi, Barın Han, Müze Gazhane, Küçük Mustafa Paşa Hamamı, The Çinili Hamam, Metro İstanbul Yaklaşım Tüneli Taksim, Merkez Rum Kız Müzesi, Büyükdere35, Performistanbul Canlı Sanat Araştırma Alanı (PCSAA) Arthereistanbul, SAHA Studio, Zeytinburnu Tıbbi Bitkiler Bahçesi, Nostalji Kitap & Kahve kullanılmıştır. Bienale farklı ülkelerden 55 sanatçı katılmıştır (Bienal Arşivi, İKSV, 2022). Bienali 500.000’e yakın kişi ziyaret etmiştir.



Görsel.27 Bieanal Afişi, 17. İstanbul Bienali.

Kaynak: İKSV,2022 erişim tarihi: 03.02.2024

14 Eylül - 17 Kasım 2024 tarihinde düzenlenmesi planlanan, İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) tarafından düzenlenecek olan 18. İstanbul Bienali 2025 yılına ertelendi. Özellikle küratör seçimi kaynaklı, çeşitli tartışmaların odağında olan bienalin 2025'e ertelendiği İKSV tarafından şu şekilde açıklandı:

*"Onlarca yeni sanat eserinin üretimine ve hem yerel hem uluslararası ölçekte verimli işbirliklerine olanak sağlamasını hedeflediğimiz bu bienalin kavramsal çerçevesi, büyük kayıpların ve acıların ardından sanatın nasıl bir rol üstlenebileceğini araştırıyordu. Bu sırada, vakıftaki seçim ve karar süreçlerine dair eleştiriler aldık ve bu eleştirileri değerlendirerek tüm işleyişleri daha katılımcı hale getirmek üzere harekete geçtik. İstanbul Bienali'nin her zamanki gibi sanatsal ifade, diyalog ve bir araya gelme olanakları sunmasını hedefledik. Buna rağmen, sanat çevrelerinde asla arzu etmeyeceğimiz biçimde tarafların oluştuğunu, bienale katılmayı kabul etmiş veya etmeyi değerlendiren sanatçıların, yürütülen işbirliklerinin ve ortaklıkların olumsuz etkilendiğini gözlemledik. Bu nedenle, 14 Eylül'de kapılarını açması planlanan **18. İstanbul Bienali**'nin ertelendiğini kamuoyuna üzümlere duyuruyoruz. Her zaman en iyi şekilde gerçekleştirmek için çaba sarf ettiğimiz İstanbul Bienali'ni yeni yönetmelik çerçevesinde ele alınacak bir süreçle 2025 yılında yeniden izleyicilerle buluşturacağız."* (18.İstanbul Bieanali Erteledi, NTV, 2024)

İstanbul Bienali, 1987'den bu yana Türkiye'nin kültür ve sanat sahnesine önemli bir katkı sunmuş, farklı temalar ve küratörlerle çağdaş sanat dünyasına zengin bir perspektif kazandırmıştır. Her edisyonunda farklı konseptleri ve kullanılan mekanlarıyla İstanbul Bienali, sadece sanat dünyasına değil, aynı zamanda şehirdeki tarihi ve kültürel dokunun vurgulanmasına da katkıda bulunmuştur. Ancak, 18. İstanbul Bienali'nin 2025'e ertelenmesi kararı, küratörlük seçimi ve organizasyon süreçlerindeki eleştirilere bir yanıt niteliğindedir. Bu süreç, bienalin gelecekte daha katılımcı, etkili ve sürdürülebilir bir şekilde düzenlenmesi adına önemli bir dönemeç olabilir. İstanbul Bienali, kültürü, sanatı ve eleştirel düşüncüyü bir araya getirerek, Türkiye'nin kültürel zenginliğine katkı yapmaya devam edecektir.

Bienal Adı	Etkinlik Yılı	Küratör	Sanatçı Sayısı	Ziyaretçi Sayısı	Mekan Sayısı
1.İstanbul Bienali	1987	Beral Madra	67	10.00	5
2.İstanbul Bienali	1989	Beral Madra	111	-	9
3.İstanbul Bienali	1992	Vasıf Kortun	66	14.000	1
4.İstanbul Bienali	1995	René Block	119	65.000	4
5.İstanbul Bienali	1997	Rosa Martinez	86	-	13
6.İstanbul Bienali	1999	Paolo Colombo	57	40.000	3 Mekan ve Dış Mekanlar
7.İstanbul Bieanli	2001	Yuko Hasegawa	64	68.000	11 Mekan ve Billboardlar
8.İstanbul Bienali	2003	Dan Cameron	85	60.000	5 Mekan ve Kamusal Alan
9.İstanbul Bienali	2005	Charles Esche, Vasıf Kortun	54	51.000	7 Mekan ve Yol
10.İstanbul Bieanli	2007	Hou Hanru	96	91.000	4
11.İstanbul Bienali	2009	What, How & for Whom	70	101.000	3
12.İstanbul Bienali	2011	Adriano Pedrosa, Jens Hoffmann	128	110.000	2
13.İstanbul Bieanli	2013	Fulya Erdemci	88	337.429	4
14. İstanbul Bieanli	2015	Carolyn Christov/Bakargiev	80	545.000	37
15. İstanbul Bieanli	2017	Elmgreen & Dragset	56	-	6 Mekan ve Dış Mekanlar
16. İstanbul Bienali	2019	Nicolas Bourriaud	56	451.387	7
17. İstanbul Bieanli	2022	Ute Meta Bauer, Amar Kanwar, David Teh	55	500.000'e yakın	12

Tablo 1.: Uluslararası İstanbul Bienali'ne ait Katılımcı, Ziyaretçi ve Kullanılan Mekan Sayıları

Kaynak: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı verileri ile oluşturulmuştur. erişim tarihi: 27.01.2024

BÖLÜM 3: İSTANBUL BİENALİ TARİHİ MEKANLARI

İstanbul Bienali, sanat dünyasının önemli bir platformu olmanın yanı sıra, aynı zamanda İstanbul'un tarihi mekanlarını ve kültürel mirasını sanatseverlerle buluşturan özel bir etkinliktir. Bu bienal, İstanbul'un zengin tarihine ve çeşitli kültürel dokularına ev sahipliği yapan mekanlarda düzenlenmesiyle ön plana çıkar. Tarihi mekanlar, bienalin her iki yılda bir düzenlenen edisyonlarında sanat eserlerinin sergilendiği, izleyicilerin sanatla tarihin benzersiz bir birleşimini deneyimlediği mekanlardır.

İstanbul Bienali'nin tarihi mekanları, Topkapı Sarayı gibi Osmanlı İmparatorluğu'nun izlerini taşıyan, İstanbul Modern gibi çağdaş sanatın önde gelen yapılarından, Pera Müzesi gibi tarihî dokuyu koruyarak modern sanatla harmanlayan müzelere kadar geniş bir yelpazeyi kapsar. Bu mekanlar, bienalin atmosferini zenginleştirir ve sanat eserleri ile etkileyici bir diyalog kurarak izleyicilere benzersiz bir deneyim sunar. İstanbul Bienali'nin tarihi mekanlarda gerçekleştirilmesi, sanat eserleri ile mekanlar arasında derin bir etkileşim sağlar. Örneğin, tarihi bir sarayın içinde sergilenen çağdaş bir enstalasyon, izleyicilere geçmiş ile günümüz arasında zengin bir diyaloga katılım fırsatı sunabilir. Ayrıca, bienal süresince tarihi mekanlarda düzenlenen etkinlikler, İstanbul'un kültürel mirasının daha geniş bir kitleye tanıtılmasına da katkı sağlar.

Bu bağlamda, İstanbul Bienali'nin tarihi mekanlarda gerçekleştirilmesi, sadece sanatın yaygınlaşması açısından değil, aynı zamanda şehrin tarihî ve kültürel mirasının korunması ve tanıtılması açısından da büyük önem taşır. Bu bienal, sanatın ve mirasın bir araya geldiği özel bir platform olmanın yanı sıra, İstanbul'un kültürel kimliğinin ve zenginliğinin vurgulanması açısından da kritik bir rol oynar.

3.1. Mekanın Fiziksel Sınırları

Sanatsal etkinliklerin tarihi mekanlarda gerçekleştiği durumlarda, sanat eserleri ile mekan arasındaki ilişki büyük önem taşır. İstanbul Bienalleri'nde bu ilişkinin incelendiği bölümde, sergileme mekanlarının fiziksel özellikleri, estetik yapıları ve tarihi dokularının avantaj ve dezavantajları ele alınacak. Bu çerçevede, bienallerde karşılaşılan mekansal zorluklar tespit edilerek çözüm önerileri sunulacak. Özellikle sergi mekanlarının yeniden düzenlenmesi, sanat eserlerinin sergilenme biçimlerinin adapte edilmesi ve izleyiciyle etkileşimi artırmak için interaktif alanlar oluşturulması gibi stratejiler üzerinde durulacak. Bu analiz, sanat etkinliklerinde mekansal unsurların önemini ve etkin bir şekilde yönetilmesini sağlayacak pratik bilgiler sunacaktır.

İstanbul Bienali'nin mekan seçimi, bienalin kent içindeki konumu ve etkisi üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Bienal organizasyonu, kullanılan mekanların potansiyellerini belirleyerek, kentin tarihî ve kültürel dokusunu sanat eserleriyle harmanlayarak benzersiz bir deneyim sunmayı hedefler. Bu nedenle, bienal düzenleyicileri ve sanatçılar, mekan seçimi yaparken bir dizi faktörü göz önünde bulundururlar. İstanbul Bienali'nin mekan seçimi sürecinde, kentteki farklı merkezlerde sergilerin olması, çekici tarihi yapıların kullanılması, kurumların sergilere katkı sağlaması gibi ilkeler gözetilir. Ancak, mekanların bazı işlevsel zorlukları ve teknik eksiklikleri bienalin kusursuzluğunu etkileyebilir. Sergi mekanlarının tasarımı, sanat eserlerinin sergilenmesi için önemli bir rol oynar. Günümüzdeki sergi mekanları, eserlerin sergilendiği yerler olmanın ötesine geçerek izleyicilerin aktif katılımını teşvik eden dinamik ve etkileşimli ortamlar haline gelmiştir. Bu mekanlar, sanat eserleriyle etkileşim içinde olan izleyicilere daha zengin bir deneyim sunarlar. Özellikle bienaller gibi sosyal ve deneysel organizasyonlar, sanat eserlerinin sergilendiği mekanların seçimiyle izleyicilere sanatın kent yaşamıyla olan etkileşimini gösterir. Bu bağlamda, İstanbul Bienalleri'nin tarihi mekanlardaki deneyimleri incelenerek, mekansal zorluklar ve çözüm önerileri akademik bir perspektiften değerlendirilebilir. Bu analiz, sanat etkinliklerinin mekansal unsurlarının yönetimi ve etkili bir şekilde kullanılması konusunda önemli bir katkı sağlayabilir.

Sanatın, doğru biçimde sunulması için eserlerin sunuluş özellikleri ve sergilendiği mekanların uygunluğuna özen göstermek önemlidir. Özellikle galeri ve müze gibi genel alanlarda, sergi mekânlarının karakteri, eserlerin algılanmasında izleyicilere farklı deneyimler sunabilir. Bu nedenle, sergileme mekânları, eserlerin taşınabilirliği ve izleyicilerle etkili bir etkileşim için dikkatle tasarlanmalıdır. Sergileme mekânlarının tasarımı, öncelikle eserleri görünür kılmak için düzenlenmeli ve eserin anlattığı mesajın okunurluğunu artırmalıdır. Aynı zamanda, eserin mekândaki çekiciliğini vurgulayarak, izleyicilerin eserle etkileşimini güçlendirmek önemlidir (Eldem,2001,s.125). Sanat eserlerinin sunumu, izleyicilerin yapıtları en iyi şekilde görebilmesini, anlayabilmesini ve eserlerle etkileşim kurabilmesini sağlayacak bir temel oluşturur. Çağdaş sanat sergilerinde sergileme sistemlerinin etkili olması için, uygun teknoloji seçimleri ve eserlerin korunması için gerekli önlemler önem arz etmektedir. Sergileme yöntemleri, serginin türüne ve mekânın özelliklerine göre özenle seçilmelidir. Teknolojik sergileme sistemlerinin kullanımı, galerilerin mevcut teknolojik altyapısı ve serginin gerçekleştirildiği mekânın mimari yapısı gibi faktörlere bağlıdır. Özellikle, tarihi binalarda teknolojik altyapının entegrasyonu, yapının orijinalliği ve bütünlüğü gözetilerek dikkatlice planlanmalıdır. Bu zorluklara rağmen, günümüzdeki sergileme mekânlarının çağdaş ihtiyaçlara cevap verebilmesi için yenilikçi yaklaşımların geliştirilmesi gerekmektedir (Sönmez, 1994, s.102). Ancak, bu süreçte, tarihi yapılar içinde bulunan ve dış etkenlere karşı son derece hassas olan sanat eserlerinin koleksiyonunu korumak için kullanılan teknoloji titizlikle seçilmelidir. Mekanın boyutları ve kısıtlamaları eserlerin sergilenmesinde önemli bir rol oynarken aynı zamanda izleyicinin esere ulaşması, eseri doğru bir şekilde kavraması açısından büyük önem taşımaktadır. Dar veya karmaşık mekanlar, ziyaretçilerin rahatça dolaşmasını engelleyebilir ve serginin etkisini azaltabilir. Bu nedenle, sergi düzenlemeleri yapılırken ziyaretçi deneyimi göz önünde bulundurulmalıdır. Mekanın kısıtlamaları, ziyaretçi deneyimine doğrudan etki eder denebilir. Mekansal koşulları belli tarihi yapılarda, sergileme işlevinin ve diğer pratik gereksinimlerin, mekânın fiziksel özellikleriyle uyumlu olması kritik öneme sahiptir. Bu bağlamda, mekânın mevcut işlevine uyum sağlaması için belirli kriterler göz önünde bulundurulmalıdır. Sergilenmek istenen eserlerin niteliği ve sayısı, mekânın bu eserleri barındırma kapasitesiyle orantılı olmalıdır. Bu kriterler, sergi mekânının etkili bir şekilde

kullanılabilmesi ve serginin başarılı bir şekilde gerçekleştirilmesi için hayati öneme sahiptir.

Mekanın fiziksel sınırları vardır. Sınırlar insanların yaşamını sürdürdüğü fiziksel ve kültürel çevrelerdeki ayrışmayı veya aynı ortam içinde bir arada bulunmayı sağlayan tanımlı öğelerdir. Günümüzde, bu öğeler hem somut fiziksel yapılarla hem de soyut, görünmez formlarda ifade edilebilir ve genellikle kurallarla belirlenmiş bir yapıya sahiptirler. Sınır genel olarak bir şeyin sonunu veya geldiği son noktayı temsil ederken, farklı disiplinlerde değişen anlamlara sahip olabilir, bu da sınırların çok yönlü bir kavram olduğunu gösterir. Herhangi bir yapıyı tanımlamak için sınırlara ihtiyaç duyulur ve sınırlar belirlenerek yapı tanımlanır hale gelir. Mimarlık alanında, sınır kavramı, mekanın temel bir bileşeni olarak öne çıkar. Mekanın tanımlanabilmesi için öncelikle sınırlandırılması gerekmektedir. Tarihi mekanlarda düzenlenen sergilerde halihazırda belirli koşullar ve sınırlar bulunmaktadır. Bu temellere sahip mevcut yapılarda önemli olan, yapının mekansal verilerinin sergileme işlevini diğer gerekli fonksiyonel gereksinimleri karşılayıp karşılamadığı ve önemli olup olmadığı büyük önem taşır. Bu bağlamda, mekanın mevcut işlevlere uygunluğu belirli standartları karşılamak durumundadır. Sergilenen eserler için mekanın yeterli olup olmadığı, tasarlanan sergi şeması açısından mekanın yeterli olup olmadığı, dolaşım planı açısından mekanın yeterliliği sergi düzeni şekillendiren önemli unsurlardır. Sergi tasarımında, sergi mekanının içindeki konumunun, sergi tasarımı açısından hayati önemi taşımaktadır. Mekanın fiziksel sınırlamaları, sanatsal etkinliklerin icra edildiği alanların fiziksel özellikleri ve bu özelliklerin etkinliklerin planlanması, düzenlenmesi ve sunulması süreçlerine olan etkilerini ifade etmektedir. Bu sınırlamalar, sanatsal eserlerin sergilenmesi, ziyaretçilerin dolaşımı, teknik gereksinimler, güvenlik önlemleri ve etkinlik deneyimini şekillendirme gibi pek çok alanda önemli bir rol oynamaktadır. Tarihi mekanların genellikle belirli bir boyut ve geometriye sahip olduğu ve bu durumun sanatsal eserlerin sergilenmesi için bazı kısıtlamalar getirdiği belirtilmelidir. Bu kısıtlamalar, sergi alanlarının düzenlenmesi, eserlerin ölçekleri ve konumlandırılması açısından önemli bir rol oynamaktadır. İstanbul Bienalleri'nin sanatsal içeriği ve mekânsal düzenlemeleri, mekanın fiziksel sınırlamalarıyla sık sık karşılaşmasını sağlar ve bu durum bienallerin başarılı bir şekilde gerçekleşmesi için

çeşitli çözümleri beraberinde getirmektedir. Kentin görünüşüne ve karakterine çoğu zaman büyük katkıda bulunan kimi zaman kentin sembolü haline gelmiş olan tarihi yapıları kaderlerine terk etmek yerine korumak ve sürdürülebilir bir hale getirmek önemsenmesi gereken bir durumdur.

Koruma, farklı yöntemlerle önlemler alınarak tarihi değeri olan eserlerin varlığını sürdürebilmesidir (Hasol, 2016, s.279). Kültürel mirasın korunmasında çeşitli koruma ve restorasyon yöntemleri kullanılır. Bu yöntemler, korunacak yapı veya alanın özelliklerine ve ihtiyaçlarına göre belirlenir. Temel amaç, yapıların özgün özelliklerine zarar vermeden korunmasını ve gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamaktır. Büyük ölçekli sanatsal etkinliklerde mekanın düzenlenmesi, korunması ve eserin en doğru biçimde sergilenmesi bazı zorlukları beraberinde getirir. Bu durum, İstanbul Bienali kapsamında kullanılan mekanları incelediğimizde ilk işlevi ‘sergi mekanı’ olan tamamen sergi amacı ile tasarlanmış ve çağdaş sanat eserlerinin sergilenmesi için her türlü olanak sağlayan mekanların yanı sıra ilk işlevi kimi zaman bir hamam kimi zaman bir okul olan tarihi mekanlar da kullanılmıştır. Bu tarihi mekanları kullanımı çoğu zaman bir çok zorluğu da beraberinde getirmiştir. Bu mekanlar genellikle tarihi ve kültürel değer taşıdığından, sanat etkinlikleri için uygun hale getirilirken orijinal dokusunun korunması önemlidir. Bu zorluklara sunulan ya da sunulacak olan çözüm önerileri ile bu mekanlar hem zarar görmeden kullanılır hem de doğru bir restorasyon ile asıl kimliğini korurken yeni işlevine de cevap vermiş olurlar.

Restorasyon sürecinde tarihi yapıların özgünlüğünü korumak, modern sergi ihtiyaçlarına uygun hale getirmek ve yapısal bütünlüğü sağlamak gibi önemli zorluklarla karşılaşılabilir. Bununla birlikte, mimarlar, restorasyon teknikerleri ve organizatörler, bu zorlukların üstesinden gelmek için titizlikle çalışır ve mekanları sanat etkinliklerine uygun hale getirmek için çeşitli çözümler üretir. Bu çözümler arasında tarihi dokunun korunması için hassas restorasyon teknikleri, geçici müdahaleler ve modern teknolojinin entegrasyonu gibi yöntemler bulunabilir. Bu süreçte, yapıların özgün görünümlerinin korunması önemlidir ve kültür varlıklarının dış görünümlerini bozmadan yeniden kullanılması hedeflenir. Kültür Bakanlığına

göre, renovasyon, korunması gereken kültür varlıklarının dış görünümünü bozmadan yeniden kullanılmasını içerir. Bakımsızlık, doğal afetler ve benzeri nedenlerle özgün tasarıma ulaşılamayan yapılar için yeni düzenlemeler yapılmasına izin verilir. Bu sayede, tarihi yapılar hem korunur hem de modern ihtiyaçlara cevap verecek şekilde yeniden işlevlendirilir.

Tarihi çevrelerde koruma yöntemleri, müze anlayışıyla koruma, çevredeki bozulmaları önleme, koruma-saklama ve kentsel yenileme tekniklerinden oluşur. Müze anlayışıyla koruma, çevreye herhangi bir değişiklik yapmadan koruma sağlar, ancak genellikle tarihi çevrelerde yeniden kullanım imkânı olduğundan tercih edilmez. Bozulmaları önleme yöntemi, çevrede oluşabilecek tahribatları engellemeye yöneliktir. Koruma-saklama ise bozulmamış tarihi çevrelerde ve basit onarımlarla korunabilecek yerlerde kullanılır. Kentsel yenileme teknikleri ise tarihi çevrelere yeni işlevler kazandırmak için kullanılır (Çabuk, 2023, s.20).

Yeniden işlevlendirme, bir yapının işlevinin değiştirilmesiyle birlikte, yapının gelecekte de var olmasını sağlayan bir yöntemdir (İslamoğlu, 2018, s.511). Uluslararası bir perspektiften yeniden işlevlendirme kavramına baktığımızda, Venedik Tüzüğü'nün 5. Maddesi, tarihi yapıların mimarisine zarar vermeden, toplumun yapıyı yeni bir işlevde kullanarak korumasını teşvik etmektedir. Tarihi yapıların yeniden kullanıma adapte edilmesiyle, yapıya çeşitli yeni işlevler kazandırılır. Tarihi yapıların korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması için yaygın bir yöntem, yeniden işlevlendirme pratikleridir. Bu yaklaşım, yapının aktif bir şekilde kullanılmasını sağlayarak hem tarihi dokunun korunmasına katkı sağlar hem de yapıya yeni bir değer kazandırır.

Yeniden işlevlendirilen tarihi yapılar genellikle müze, sergi mekanı veya kültürel merkez gibi kamusal alanlara dönüştürülür, böylece ziyaretçilerin ilgisini çeker ve kent yaşamına entegre olurlar. Bu yöntem, kimi zaman atıl durumda olan yapıları canlandırarak turistik birer cazibe merkezi haline getirirken kimi zamanda aksi yönde zaten cazibe merkezi olan mekanın sergi için bu özelliği kullanılmış olunur

böylece bu ilişki sayesinde kentin kültürel mirasının sürdürülebilir bir şekilde korunmasına ve tanıtılmasına katkı sağlar. Günümüzde, hızla artan nüfus, kentleşme ivmesinin yükselmesi, teknolojik ilerlemeler ve benzeri etkenler birçok kültürel miras yapısını veya alanını yok olma tehlikesiyle karşı karşıya bırakmaktadır. Bu yapılar, çeşitli risklerle karşılaştıklarında, yeniden işlevlendirme koruma yöntemiyle ayakta kalabilirler. Yapıların yeniden işlevlendirilmesi, kültürel mirasın devamlılığı için hayati bir rol oynar. Bu koruyucu yaklaşım, mevcut işlevlerini yerine getiremeyen yapıları yok olmaktan korur. Bu yapıların tarihi kimliklerinin devamını sağlamak için, özgün kimlikleriyle uyumlu yeni kullanım olanakları yaratılarak süreklilikleri sağlanmalıdır.

Sanat eserlerinin sergilendiği mekanlar, izleyicinin mekan ile etkileşime geçtiği ve bağ kurduğu mekanlardır. Bu nedenle eser-mekan ilişkisi sergilemede çok önemli bir rol oynar. Bir sanat eseri daha izleyici ile buluşmadan; sergi afişi, sergi adı, sergilendiği sokak ve sergilediği mekan ile izleyiciye bazı izlenimler aktarır. Bu sebeple, oluşturulmak istenen atmosferin etkili bir şekilde yaratılması önemlidir. Tarihi bir mekanda sergileme yapılacak ise bu daha özenli bir planlama gerektirir. Tarihi mekanın sergi mekanı olarak kullanılması ile mekana yeni bir işlev yüklenmiş olur ve bu yeni işlevin doğru bir biçimde kurgulanması son derece önemlidir. Mekanda, eseri ön plana çıkaracak dikkat çekici sergileme elemanları kullanılıp esere vurgu yapılmalıdır. Fakat, aynı zamanda mekanın atmosferinden ne ölçüde faydalanılacağına sanatçı ile karar verilip mekan ile eser görsel yarışa girmeyecek şekilde düzenlenmelidir. Yapılacak ilk şey mekanın fiziksel olarak değerlendirmek olmalıdır. Buna göre işlerin sergileneceği yerlere karar verilmelidir. Mekanın özgün karakterine uygun olarak değer katıcı çözümleri dikkate almak önemlidir.

Yapıların işlevleri, ana işlev, ikincil işlev, ikamet ideolojilerini ifade eden işlev ve tipolojik işlev olmak üzere dört ana kategoride sınıflandırılabilir. Ana işlev, tarihi yapıların ve içerisindeki tüm dokuların ilk inşa edildiği anda belirlenen işlevleridir. İkincil işlev, tarihi bir üslup veya mimari çizgilerin izlerini taşıyan işlevdir ve belirli bir toplumun belirli bir dönemine aittir. İkamet ideolojilerini ifade eden işlev, belirli bir davranışı yansıtan mekanları ve kişiler arası ilişkileri düzenleyen işlevdir.

Tipolojik işlev ise hastane, okul gibi mekanların işlevsel çeşitlerini belirler. Bu sınıflandırmalar göz önüne alındığında, yapıların ilk işlevi zamanla önemsizleştikçe ikincil işlev ön plana çıkar. Tarihi yapıların genellikle en baskın ögesi ilk işlevdir ve yapının biçimini ve yapım tekniğini belirlemede önemli bir rol oynar. İkamet ideolojilerini ifade eden işlev ise özellikle dönüştürülmüş projeler için önemlidir (Pekol, 2010, s.8).

İstanbul Bienali'nin sergilediği eserlerin ve etkinliklerin yanı sıra, bienalin kullanıldığı mekanlar da büyük önem taşır. Bu mekanlar, bienalin atmosferini ve deneyimini şekillendirirken aynı zamanda İstanbul'un tarihini ve kültürünü de yansıtır. İstanbul Bienalleri yakın tarihte yapılmış olan, ilk işlevi eser sergilemek ve en önemli işlevinin sergi mekanı olarak kullanılmak olan; ihtiyaçlar dahilinde tasarlanmış mekanlarda gerçekleştiği gibi aynı zamanda bir çok tarihi mekanda da gerçekleştirilmiştir. Özellikle son yıllarda, İstanbul Bienali'nin mekanları arasında tarihi binalar, fabrikalar, depolar, limanlar ve diğer endüstriyel alanlar gibi farklı yapılar ön plana çıkmıştır. Bunlar arasında İstanbul Modern, Antrepo ve Salt Galata gibi modern sanat mekanları olduğu gibi, Küçük Mustafa Paşa Hamamı, Pera Müzesi, ve Yerebatan Sarnıcı gibi tarihi mekanlar da bulunmaktadır. Bu tarihi mekanlardan bazıları günümüzde hala ilk işlevi koruyup işlevine ek yeni işlevler eklemiş ve bienaller kapsamında sergi mekanı olarak kullanılmış bazı mekanlar ise tamamen ilk işlevini yitirmiş ve yeni bir işleve bürünmüştür.

Örneğin; Aya İrini Kilisesi, Tarih boyunca çeşitli dönüşümler geçiren ve farklı amaçlarla kullanılan yapılar arasında yer alan Aya İrini Kilisesi, İstanbul'un zengin tarihine tanıklık etmiş bir simgedir. Osmanlı döneminde silahların bakım merkezi olarak hizmet veren kilise, sonraları antika silahların sergilendiği bir müzeye dönüşmüş ve bu yeni rolüne uyum sağlamıştır. Zamanla çeşitli onarımlar geçirerek Ayasofya Müzesi Müdürlüğü'ne bağlı bir birim haline gelen kilise, geçmişten günümüze kadar sürekli olarak işlev değiştirmiş ve sergileme yoluyla canlılığını sürdürmüştür. İstanbul Bienalleri gibi sanat etkinlikleriyle sıklıkla ziyaret edilen bu mekan, hem yabancı hem de yerli sanatçıların eserlerine ev sahipliği yaparak sanatseverleri etkileyici bir deneyime davet etmiştir (Boynudelik, 1999, s.91-98).



Görsel.28: Aya İrini, 1.İstanbul Bienali, 1987.

Kaynak: Argonotlar, erişim tarihi 22.04.2024

Bienal mekanı yeniden işlevlendirilirken kalıcı veya geçici olarak yapılacak olan sergi düzenlemesinde ‘kullanım amacı’ sergi tasarımında büyük rol oynayan etkenlerden biridir. Bu bağlamda, bienal gibi etkinlikler için sergi mekanı tasarımı yapılırken, serginin türüne göre sınıflandırma yapmak ve tasarımı etkileyen diğer standartları dikkate almak gereklidir. Bu nedenle, İstanbul Bienali gibi önemli etkinlikler için mekanların doğru şekilde tasarlanması ve düzenlenmesi, sanatın ve kültürün zengin ve etkileyici bir deneyimle ziyaretçilere sunulmasını sağlar.

	Konum	Yapım Tarihi	İlk İşlevi	Dönüşüm Tarihi	Günümüzdeki İşlevi
Pera Müzesi	Beyoğlu	1893	Otel	2005	Müze
Salt Galata	Beyoğlu	1892	Osmanlı Bankası	2011	Müze ve Sosyal, Eğitimsel Mekan
Doğançay Müzesi	Beyoğlu	1861	Konut	2004	Müze
Aya İrini	Fatih	324-337	Kilise	1908 1973	Müze ve Etkinlik Mekanı
Yerebatan Sarnıcı	Fatih	526-527	Kapalı Su Sarnıcı	1987	Müze
Ayasofya	Fatih	537	Kilise	1947 2020	1947-2020 Müze, 2020 Camii
Feshane	Eyüpsultan	1839	Sanayi Kuruluşu	1992	Müze
Darphane-i Amire	Fatih	1727	Darphane	1995	Çok Amaçlı Etkinlik Mekanı
Galata Özel Rum Okulu	Beyoğlu	1909	Okul	2015	Çok Amaçlı Etkinlik ve Eğitim Mekanı
Basın Müzesi	Fatih	1865	Üniversite	1988	Müze
Küçük Mustafa Paşa Hamamı	Fatih	1477	Hamam	2018	Çok Amaçlı Etkinlik Mekanı
Müze Gazhane	Kadıköy	1892	Gaz Tedarik	2021	Müze ve Çok Amaçlı Etkinlik Al

Tablo.2: İstanbul Bienalleri Kapsamında Kullanılmış ve Yeniden İşlevlendirilmiş Mekanlar Tablosu.

Kaynak: Müzecilik Meslek Kuruluşu Derneği bilgileri referans alınarak oluşturulmuştur.

İstanbul Bienalleri kapsamında sıklıkla kullanılan tarihi yapılardan biri olan Aya İrini, kilise işlevinden tamamen arınarak sanat etkinliklerine ve sergilere ev sahipliği yapmaktadır. Yerebatan Sarnıcı, Haseki Hürrem Sultan Hamamı (Ayasofya Mimar Sinan Hamamı), Dolmabahçe Sarayı Hareket Köşkü, Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi gibi İstanbul’da bulunan bir çok tarihi mekan çoğu kez çağdaş sanat sergileri için kullanılmış ve mimari olarak herhangi bir değişiklik

yapılmamıştır. Değişiklik yapısal olarak işlevinde değil anlamsal olarak gerçekleşmiştir. İstanbul Bienalleri'nde ilk bienalden bu güne kadar eserleri sergilemek için uygun yerlerin kısıtlı oluşundan ve kentin tarihini tanıtmak mekanların atmosferinden yararlanmak gibi amaçlardan dolayı tarihi yapılara çoğunlukla **'geçici sergi mekanı'** işlevi yüklenmiştir. Bu süreçte, bu yapılar, asıl işlevlerinden arındırılmış ve sergileme mekanı olarak yeniden düzenlenmiştir.

Erişilebilirlik, temel olarak, herkesin engellilik durumuna bakılmaksızın kamusal alanlara erişebilme hakkına sahip olması ve bu alanlarda kullanılabilirliğini sağlanmasıdır. Bu, okullar, hastaneler, alışveriş merkezleri, restoranlar, parklar, bankalar, devlet daireleri, işyerleri gibi günlük hayatta sıklıkla ziyaret edilen her türlü mekâna kolayca ulaşabilme ve kamusal etkinliklere katılabilmek anlamına gelir (Evcil, 2014, s.67). Engel Türleri; zihinsel engelli, işitme engelli, görme engelli, ortopedik engelli, dil ve konuşma engelli, ruhsal ve duygusal hastalığı olanlar, süregelen hastalıklı, dikkat eksikliği ve hiperaktivite bozukluğu olanlar olarak sekiz gruba ayrılmaktadır. Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü (UNESCO), 1981 yılını Uluslararası Engelliler Yılı ilan etmiş ve engelli bireylerin erişilebilirliği konusunda öncü belgelerden biri olan "Müzeler ve Engelliler" kitabını yayınlamıştır. Bu kitap ile engelliliğe ilişkin temel sınıflandırmalar dile getirilmiş ve müze profesyonellerinin düzenledikleri müze mekanlarının daha erişilebilir olması için üstlenmesi gereken sorumluluklara ilişkin önerilerde bulunulmuştur.

İstanbul Bienali'nde eser-mekân ilişkisi, önceki bölümlerde de görüldüğü gibi önemli bir bağlam ve deneyim sunmuştur. Tarihi mekanların tercih edilmesi, sergilenen eserlerle mekân arasında etkileyici bir etkileşim yaratarak sanat deneyimini zenginleştirmiştir. Ancak, tarihi mekanlardaki mekansal kısıtlamalar, bu tür etkinliklerin herkes için erişilebilir olmasını sınırlandıran bazı durumlar barındırabilir. Özellikle engelli bireyler veya yaşlılar gibi fiziksel kısıtlamaları olan ziyaretçiler için, dar koridorlar, merdivenler veya düzensiz zeminler gibi engeller, mekâna erişimi zorlaştırabilir. Bu durum, belirli bir kesimin bienal etkinliklerine katılımını kısıtlayarak geniş kitleleri dışlayabilir. Bu nedenle, bienal organizatörleri, mekân seçiminde engelli erişilebilirliğini ve geniş kitlelere hitap etmeyi göz önünde

bulundurmalı ve gerekli düzenlemeleri yaparak etkinlikleri daha kapsayıcı hale getirmelidir.

Bu yaklaşım, bienalin katılımcılığını ve kapsayıcılığını sağlayarak sanatın daha geniş bir kitleye ulaşmasına yardımcı olabilir. İstanbul'daki tarihi mekanlar ve bienal alanları, evrensel tasarım ilkeleri doğrultusunda düşünülmeli ve tasarlanmalıdır. Bu, engelli veya engelsiz, yaşlı veya genç herkesin mekânlara erişebilmesini ve bu mekânlardan faydalanabilmesini sağlayacak şekilde düzenlenmesi anlamına gelir. Mekânlar, rampalar, asansörler ve geniş koridorlar gibi altyapısal düzenlemelerle erişilebilir hale getirilmelidir.

Ayrıca, sergi alanları ve sergi standları gibi esnek ve çeşitli öğelerle donatılmalı, ziyaretçilere kolayca anlaşılabilir ve algısal olarak net bir deneyim sunulmalıdır. İyi aydınlatılmış ve düzenlenmiş alanlar, ziyaretçilerin mekânda gezinmesini kolaylaştırırken, engelli tuvaletleri ve dinlenme alanları gibi olanaklar da ziyaretçi deneyimini iyileştirebilir. Bu şekilde, İstanbul'un tarihi mirası ve bienal etkinlikleri, herkesin eşit şekilde katılımını ve deneyimini mümkün kılacak şekilde tasarlanabilir.



Görsel.29: İzmir Dokunulabilir Engelsiz Sanatlar Müzesi (İZDEM).

Kaynak: Medya Ege, Erişim tarihi: 29.04.2024

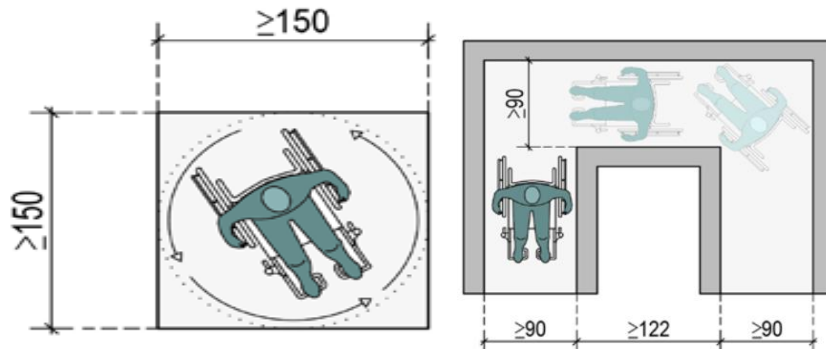
Engelli ziyaretçiler için müzelerde sağlanabilecek çeşitli kolaylıklar arasında Braille alfabesi ile işaretlenmiş bilgilendirme levhaları, tekerlekli sandalye manevra alanları ve sesli uyarıcı sistemler de bulunmaktadır. Braille alfabesi, görme engelli ziyaretçilerin müzeyi keşfederken bilgi alabilmelerini sağlamak için kullanılabilir.



Görsel.30: Pera Müzesi, Engelsiz Sergi Turu Örneği.

Kaynak: peramuzesi.org, erişim tarihi: 29.04.2024

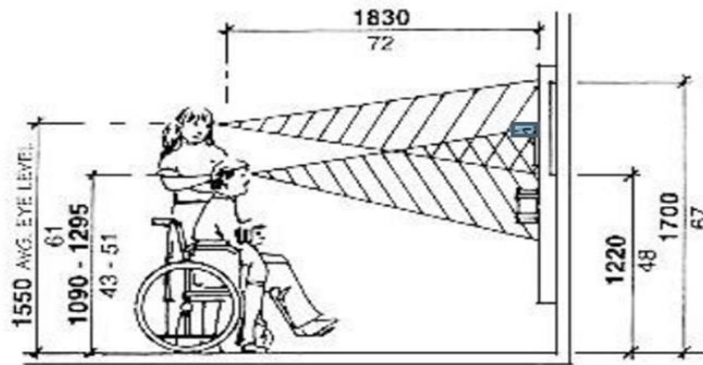
Tekerlekli sandalye manevra alanları, tekerlekli sandalye kullanan ziyaretçilerin rahatça dolaşabilmesi için gerekli boş alanı sağlar.



Görsel.31: Tekerlekli Sandalye Manevra Alanı.

Kaynak: santiye.com, erişim tarihi: 29.04.2024

Ziyaretçilerin iç mekânda rahatça dolaşabilmelerini sağlamak için, sergileme alanlarının genişletilmesi gerekmektedir, özellikle görme engelli veya denge sorunu yaşayan ziyaretçiler için. Bu kişiler için tekerlekli sandalye, baston gibi yardımcı araçlarla rahatça hareket edebilecekleri ölçülerde düzenlemeler yapılmalıdır. Sergileme mekânı planlanırken standart ölçülere bağlı kalınmalı, ancak engelli ve yaşlı ziyaretçilerin ihtiyaçları göz önünde bulundurulmalıdır. İç mekân öğeleri, örneğin fotoselli kapılar, engelli tuvaletleri, rampalar ve asansörler, bu ziyaretçi grupları için erişilebilir olmalıdır. Asansörlerin boyutları ve kapı genişlikleri uluslararası standartlara uygun olmalı ve tekerlekli sandalye kullanan ziyaretçiler için platform merdiven asansörleri gibi özel çözümler düşünülmelidir. Ayrıca, erişilebilirlik sadece engelli kişiler için değil, aynı zamanda puset kullanan aileler ve yükseklik farkları nedeniyle zorluk yaşayabilecek diğer ziyaretçi grupları için de önemlidir. Dolayısıyla, mekân tasarımı yapılırken bu çeşitli ihtiyaçlar göz önünde bulundurulmalı ve uygun çözümler sunulmalıdır (Aykut, 2017b, s.211).



Görsel.32: Ortalama Görüş Hattı.

Kaynak: Janice Majewski, Washington, DC: Smithsonian Institution Press., 2001, s.9.



Görsel.33: Masa Tipi Vitrin Yükseliği.

Kaynak: Janice Majewski, Washington, DC: Smithsonian Institution Press., 2001, s.10.

Sergi ziyaretçileri arasında görme sorunları yaşayan veya görme yeteneği kısıtlı olan kişiler, nesnelere yeterince yaklaşma şansına sahip değildirler. Oturarak izleyenler ise nesnenin üst ve alt kısımlarını net bir şekilde göremeyebilirler. Bu sebeple, her iki ziyaretçi profili için düşük derinliğe sahip vitrinlerin tercih edilmesi daha sağlıklı olacaktır. Sergileme alanının sınırı, maksimum 915 mm yükseklikte olmalıdır. Ayrıca, eserlerin bu alana yerleştirilmesi son derece titizlik ve dikkat gerektirir (Majewski, 2001).

İşaret dilinin kullanımı ile işitme engelli ziyaretçilerin sanat mekanlarını gezerken bilgilendirilmelerini sağlayabilir ve bu da onlara daha etkili bir şekilde deneyimleme fırsatı sunar. Bu önlemler, engelli ziyaretçilerin müzeyi rahatça gezebilmesini ve sanat ve kültürden eşit şekilde faydalanmasını sağlayarak daha kapsayıcı bir etkinlik düzenlemeye yardımcı olacaktır.



Görsel.34: İşaret Dili Müze Sanat Sözlüğü, Ankara Resim ve Heykel Müzesi.

Kaynak: TRT Haber, erişim tarihi: 30.04.2024

Bienallerde engelli bireyler için özel turların düzenlenmesi, engelli ziyaretçilerin etkinliği daha rahat ve keyifli bir şekilde deneyimlemelerini sağlayabilir. Bu özel turlar, engelli ziyaretçilerin ihtiyaçlarına uygun olarak düzenlenir ve onların müze veya bienal alanını daha etkin bir şekilde gezebilmelerine olanak tanır. Özel engelli turların yapılabilmesi için, organizatörlerin önceden planlama yapması ve gerekli düzenlemeleri yapması önemlidir. Bu düzenlemeler arasında, tekerlekli sandalye erişimini sağlayacak rampaların ve asansörlerin bulunması, işitme veya görme engelli ziyaretçiler için uygun rehberlik hizmetlerinin sağlanması ve engelli tuvaletlerinin mevcut olması yer alabilir. Ayrıca, özel engelli turların duyurulması ve rezervasyon sürecinin kolaylaştırılması da önemlidir. Bu sayede, engelli ziyaretçilerin etkinlikten en iyi şekilde faydalanmaları ve kültürel deneyimlerini zenginleştirmeleri sağlanabilir.

Aydınlatma, sergi mekanlarında sergilenen eserlerin görünürlüğünü ve etkisini doğrudan etkiler. Sergilenen objelerin veya eserlerin sunumu ve izleyicilerin sergiyi algılaması, aydınlatma biçimlerinden yayılan ışıktan etkilenir. İzleyicinin sergiyi görsel anlamda doğru algılayabilmesi için, serginin iyi aydınlatılmış olması gerekmektedir; bu, küratörün istediği durumlar dışında dahi önemlidir. Aydınlatma, eserlerin renklerinin ve detaylarının doğru bir şekilde ortaya çıkmasını sağlar ve izleyicilere eserlerin gerçek potansiyelini deneyimleme fırsatı verir. Yanlış veya yetersiz aydınlatma, eserlerin yanlış algılanmasına veya görünürlüğünün azalmasına neden olabilir, bu da sergi deneyimini olumsuz etkileyebilir. Bu nedenle, sergi mekanlarında aydınlatma, eserlerin ve temasının gereksinimlerine uygun olarak özenle planlanmalı ve uygulanmalıdır.

Doğal Aydınlatma, doğrudan veya dolaylı olarak güneş ışığından yararlanılarak mekanın aydınlatılmasıdır. Çağdaş sergi salonları iç ve dış mekan arasında bir köprü kurmak için pencereleri kullanır. Doğal aydınlatma, zaman ve mevsime bağlı olarak değişen ışık seviyeleriyle mekana zenginlik katar ve izleyicinin algısını etkiler. Bununla birlikte, güneş ışınlarının eserlere zarar verebileceği riski dikkate alınmalıdır. Daha çok çatı pencereleri veya tepe açıklıklar aracılığıyla gün ışığının içeriye girmesi sağlanır, böylece mekan eserlerle birlikte sergilenmeye başlar

ve sergi mekanı ile serginin kendisi arasında bir bütünlük oluşur. Sergileme yüzeyi olarak kullanılan duvarlar homojen bir şekilde aydınlatılmaya çalışılır, böylece üst seviyelerdeki açıklıkların duvarlarda sergilenen öğeler üzerinde oluşturabileceği yansımalar ve buna bağlı olarak görsel konforu etkileyebilecek olumsuzluklar engellenir. Aynı zamanda, pencerelerin dış ortamla olan görsel ilişkisinin izleyicinin dikkatini dağıtarak sergi deneyimini etkilemesi ve dış mekandaki unsurların sergilenen nesnelerle görsel bir rekabet oluşturması engellenir. İç mekanın algısını olumlu yönde etkileyen fiziksel faktörlerden biri olan pencerelerin ve açıklıkların günümüzde sergi salonlarında tercih edilmemesinin başlıca nedenlerinden biri de budur.

Daha öncelerde sergi mekanlarında eserleri yoğun ışık altında sergilemek eserin en net şekilde görünmesi için doğru kabul edilsene de ilerleyen zamanlarda müzeler bilimsel, tarihsel ve sanatsal eserlerin sergilendiği ve korunduğu kuruluşlar haline geldi. Bu eserler insanlığın ortak mirası olarak kabul edildiğın için zarar görmeleri durumunda geri dönüşün mümkün olmayacağı düşünülerek, gün ışığına oranla daha az zararlı yapay aydınlatmalar tercih edilmeye başlandı ve koruma önemli bir öncelik haline geldi (Yöndem, Akyol, 2017, s.526).

Günümüzde galeri ve müze aydınlatmasında dört temel kavram üzerinde odaklanılmaktadır. İlk olarak, bilinçli bir şekilde düzenlenmiş aydınlatma sistemi ile sergilenen nesnelerin görünmesini engelleyen kamaşmanın ortadan kaldırılması hedeflenmektedir. Böylelikle, nesnelerin net ve doğru bir şekilde algılanması sağlanarak, ziyaretçilere nitelikli bir izleme deneyimi sunulmaktadır.

İkinci olarak, sergilenen nesnelerin zararlı ışıklardan korunması büyük önem taşımaktadır. Bu amaçla, aydınlatma düzenlemeleri yapılırken nesnelerin uzun süreli korunması göz önünde bulundurulmalı ve zararlı ışıklardan etkilenmeleri engellenmelidir.

Üçüncü olarak, gün ışığını destekleyen yapay aydınlatma düzenlemeleri sağlanmalıdır. Gün ışığının mümkün olduğunca doğal bir şekilde kullanılması, sergilenen nesnelerin daha gerçekçi ve doğal bir görünüme sahip olmalarını sağlar.

Son olarak, sergileme yöntemlerinin gelişmesiyle birlikte, nesnelerin biçimsel, gereşsel, renksel ve diğer özelliklerinin daha etkili bir şekilde ortaya çıkarılması hedeflenmektedir. Bu, ziyaretçilerin eserleri daha derinlemesine inceleme ve anlama fırsatını artırır, böylece müze deneyimi daha zengin ve öğretici hale gelir (Kurtay ve diğ., 2003).

Eserlere fiziksel temas mümkün olmadığından, algılama genellikle görsel olarak gerçekleşir. Bu bağlamda, aydınlatmanın ve ışığın rolü büyüktür. Aydınlatma tasarımında, görsel konfor, performans ve güvenlik ön planda tutulur. Sergi mekanlarının aydınlatmasında, göze hitap etmeli, davetkar olmalı ve sergilenen eserlerle uyum içinde olmalıdır. İlk aşamada alınması gereken kararlar arasında gün ışığının kullanılması, miktarı, yapay ışığın gün ışığıyla nasıl birleştirileceği ve karanlık ortamda kullanımı yer alır. Sergi aydınlatmasının hedefi, sergilenen nesnelerin incelenmesini mümkün kılmakla birlikte görsel olarak çekici olmalarını sağlamaktır. Kimi sergilerde nesnelerin detaylarına odaklanmak ve incelenmek istenirken, diğerlerinde nesne bütünsel olarak sunulmaktadır (Kazanasmaz, 2003).

Sergi alanlarında sergilenen objelerin, sergileme hedeflerine ve çeşitlerine bağlı olarak aydınlatma düzenlemeleri ve gereksinimleri de değişiklik gösterir. Müze ve sanat galerileri için yapay aydınlatmanın en çarpıcı özelliği, kontrol edilebilirliği ve istikrarıdır. Objeye odaklanma ve ortaya çıkan gölgelerin şekilleri, yapay ışığın değişen yoğunluk seviyeleriyle güneş ışığına göre daha net bir şekilde algılanabilir.

Ayrıca, yapay aydınlatma ile elde edilebilen görsel efektler, doğal aydınlatmanın sağlayamayacağı özellikleri içerebilir. Bu efektler, mevsimsel kısıtlamalara tabi olmaksızın istenilen zamanda oluşturulabilir ve uzun süre aynı kalitede devam ettirilebilir.

Bir mekanı yapay olarak aydınlatmak için en yaygın kullanılan yöntemlerden biri, yayılım sağlayan aydınlatmadır. Bu yöntem, tavanı, zemini ve duvarları eşit şekilde aydınlatarak mekana homojen bir ışık dağıtımını sağlar. Özellikle daha kapalı sergi mekanlarında, genişlik hissi yaratmak veya aydınlatmanın kendisi sanat eseri olarak kullanıldığında tercih edilir. Işığın dik açıyla gelmesi, minimum gölge oluşumuna ve dolayısıyla daha plastik bir etkiye neden olur. Ancak, bu yöntem müzelerde kullanıldığında diğer yöntemlere göre daha az etkilidir. Çünkü duvarlar, tavan ve zemin aynı şekilde aydınlatıldığı için herhangi bir nesnenin veya ögenin öne çıkmasını engeller. Duvar aydınlatması veya boyama tekniği, genellikle tablo, çizim veya duvar halısı gibi iki boyutlu objelerin sergilenmesinde tercih edilen ve her bir sanat eserinin bireysel olarak ışıklandırıldığı bir yöntemdir. Bu yöntemde, duvarın tamamı homojen bir şekilde aydınlatıldığı için herhangi bir objeye özel vurgu yapılmaz. Duvar aydınlatması, sadece duvarları değil, sergi mekanındaki bağımsız dikey yüzeyleri, örneğin panoları aydınlatmak için de kullanılabilir.

Eserleri ön plana çıkarmak için kullanılan spot aydınlatma yöntemi, sadece izleyicinin ilgisini esere çekmekle kalmaz, aynı zamanda eserin fiziksel özelliklerini de vurgular. Özellikle mimari unsurların da izleyicinin dikkatini esere çektiği durumlarda, spot aydınlatma kullanımıyla etki daha etkili hale gelebilir. Spot aydınlatma genellikle, serginin izleyiciye ulaşmasını istediği mesajın pencereden gelen ışıkla uyumlu olmadığı durumlarda, aydınlatma uyumsuzluğunu gidermek için tercih edilir (Oksel, 2013, s.24).

Üç boyutlu nesneler ve rölyeflerin aydınlatılması, farklı açılardan ışıklandırma gerektirebilir. Güneş ışığının sunduğu doğal etkiyi taklit etmek için, iç mekan aydınlatmasında yayınlık aydınlatma ve spot aydınlatmanın bir araya gelmesi tercih edilir. Bununla birlikte, yapay aydınlatmanın esnekliği ve potansiyeli, üç boyutlu nesnelerin ışıkla vurgulanmasında benzersiz etkiler sağlar. Heykellerde derinliği vurgulamak için farklı açılardan aydınlatma yapılmalıdır. Örneğin, önden aydınlatma tablolar için uygundur, 45 derece yan aydınlatma heykellerin hacmini

vurgularken, yarım arkadan aydınlatma modelin dış hatlarına odaklanır ve üstten veya alttan aydınlatma fantastik etkiler yaratır.

Tarihi mekanlarda gerçekleşen İstanbul Bienallerinde aydınlatma, mekanın özgün yapısını korumayı ve sergilenen eserleri en iyi şekilde vurgulamayı amaçlar. Bienallerde genellikle doğal ve yapay aydınlatma bir arada kullanılır. Doğal ışık, tarihi mekanların atmosferine katkı sağlarken, yapay aydınlatma sergilenen eserlerin doğru şekilde görünmesini ve etkileyici bir ortam oluşturulmasını destekler. Aydınlatma tasarımı, her bir mekanın özelliklerine ve sergilenecek eserlere uygun olarak özenle planlanır. Böylece ziyaretçilere keyifli bir deneyim sunulurken, mekanın tarihi dokusu da korunmuş olur.

Mekanın boyutları ve fiziksel kısıtlamalar, sergi düzenlenmesinde ve sunulmasında büyük önem taşır. Bu kısıtlamalar, sergi alanlarının düzenlenmesi, eserlerin ölçekleri ve konumlandırılması açısından belirleyici olabilir. Özellikle tarihi mekanlar genellikle belirli bir boyut ve geometriye sahip olduğundan, sanatsal eserlerin sergilenmesi için bazı kısıtlamalar getirebilir. İstanbul Bienalleri kapsamında kullanılan tarihi yapılarda, mekansal zorlukları genellikle tarihi mekanların boyutları ve geometrisi ile başlar. Sergi alanlarının boyutu ve düzeni, bienalin sanatsal etkinliğini ve içeriğini etkileyebilir. Tarihi mekanların çoğunlukla dar veya karmaşık yapısal özellikleri, teknik altyapı yetersizliği, sanatsal eserlerin sergilenmesi ve ziyaretçilerin dolaşımı için bazı kısıtlamalar getirmektedir. Özellikle büyük ölçekli enstalasyonlar veya interaktif eserler, mekânın fiziksel sınırlamalarıyla uyum içinde olacak şekilde planlanmalıdır. Bu nedenle, bienal organizatörleri ve tasarımcıları, mevcut mekanın fiziksel özelliklerini dikkate alarak sergi düzenlemelerini planlamak durumundadırlar.

3.2. Eser-Tarihi Mekan-İzleyici Etkileşimi

Sanat platformu, sanatçı, sanat eseri ve eserin alıcısı olan izleyici arasında üç temel unsurdan oluşur. İstanbul Bienali kapsamında kullanılan tarihi mekanlar, sanatın evrensel dilini tarihin derinliklerinde hissetmek için birer araç olurken, İstanbul'un zengin mirasını ve modern kimliğini bir araya getirerek benzersiz bir deneyim sunarlar. Bu girişim sanat severleri, kültür meraklılarını ve yenilikçi düşünürleri İstanbul'un büyüleyici atmosferinde bir araya getirerek, sanatın sınırlarını zorlamak ve yeni perspektifler sunma amacı taşır. İstanbul Bienalleri kapsamında gerçekleştirilen sanatsal etkinliklerin İstanbul'un kentsel dokusu, tarihi mimarisi, iç mekanların önemi ve sanat-mekan ilişkisi üzerindeki etkilerini detaylı bir şekilde incelemek çoğu eseri tam anlamı ile izleyiciye aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Sanat yapıtının algılanması ve anlaşılması söz konusu olduğunda, içinde bulunulan ortamın büyük önemi vardır. Çünkü, "Her sanatçı kendi eserinin ruhuyla bütünleşmesini ister. Eserin kendini ifade etmesi, mekanla birlikte öne çıkar." Bu tarihi mekanlar, bienalin katılımcılarına ve ziyaretçilerine şehrin geçmişiyile bugününü birleştiren benzersiz bir deneyim sunar. Her bir mekan, bienalin sanatsal eserlerine ev sahipliği yaparak İstanbul'un tarihi dokusunu ve modern kimliğini sanatın evrensel diliyle buluşturur.

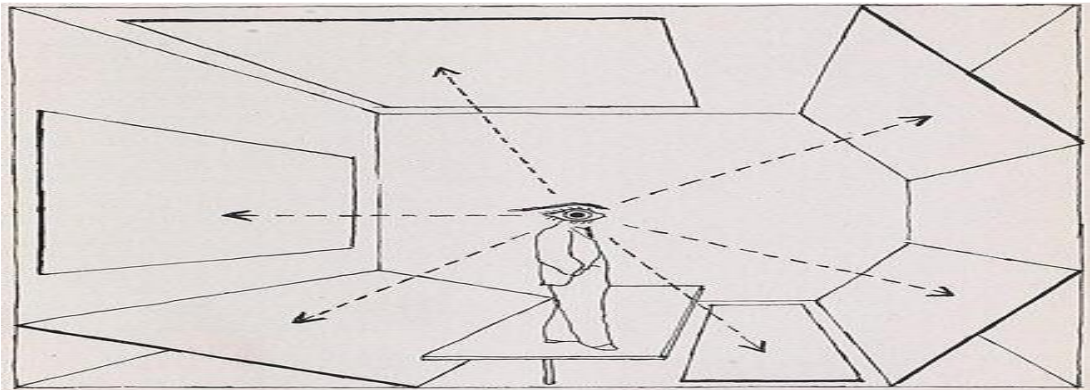
"Mekan sanat içerdiğinde, gündelik mekanlara oranla, yaratıcı açılımlara daha fazla olanak vermektedir. Çağdaş sanat örneklerinin sergilendiği mekanlar, genellikle mekana ilişkin farklı arayışların yer aldığı, sıradışı bakış açılarının deneyimlendiği alanlara dönüşür." (Taşcıoğlu, 2013, s.65).

Sanat, mekanı sürekli olarak yeniden deneyimlenen bir alan haline dönüştürür. Artık sergi mekanı sadece resimlerin sıralandığı bir yer değil; bu nedenle sergi mekanlarının tasarımı, geleneksel tasarımlardan farklı iletişim modellerini içermelidir. Günümüzdeki sergi tasarımı, mekanda çok katmanlı iletişim ortamları oluşturarak, hareketi teşvik ederek, duygusal etkileşimler sağlayarak ve belleği canlandırarak eşzamanlı deneyimler sunmayı amaçlar (Taşcıoğlu, 2013).

Günümüzdeki çağdaş sergi mekanları, mimarinin minimalist özelliklerini öne çıkarırken; geniş, beyaz fonlu ve sade duvarlar, yapıt-izleyici etkileşiminin merkezine yerleşir. Tarihi mekanlar ise geçmiş uygarlıkların izlerini taşır ve mimari açıdan dönemlerinin özelliklerini yansıtır. Sarı taş duvarlar, kemerler, sütunlar ve nişler gibi öğeler, bu mekanlara karakteristik bir hava katar. Eser sergileme süreci boyunca mekan, sessiz ve pasif bir katılımcı olarak kalmalı ve asla sergilenen nesneden daha görünür hale gelmemeli görüşüne olan inanç önceki bölümde de örnekleri olduğu gibi; Uluslararası İstanbul Bienalleri'nde serginin daha performatif hale gelmesi ile mekan çoğu zaman eserin bir parçası olarak sanat nesnesine dahil olmuştur. Bu durumda mekan sadece daha görünür bir unsur olmak ile kalmamış aynı zamanda sergilenen nesnelerin değişen anlamları ve yeni sanatçı hareketlerinin getirdiği düşünsel pratiklerle sorgulanan sergileme biçimleri ortaya çıkarmıştır. Bu noktada, fiziksel ve psikolojik süreçlerin hem duyuşsal hem de duyuşsal bilgilerin alınması ve değerlendirilmesi açısından önemi ortaya çıkar. Sergi mekanlarının, izleyicilerin dikkatini sanat eseri üzerine yönlendirme ve orada tutma gibi kritik işlevleri olduğu bilinir. Günümüzde, sergileme mekanları sadece eserlerin sunulduğu yerler olmanın ötesine geçerek, ziyaretçilerin merakını uyandıran ve daha fazla öğrenme isteği yaratan dinamik ve etkileşimli mekanlar haline gelmiştir (Çetin, 2015, s.11). Bu durum, zamanla gelişen teknoloji sanat eserlerinin de gelişip evrilmesini de etkilemiştir. Bu değişimle birlikte, nesnelerin anlam bütünlükleri ve mekanla olan ilişkileri daha da önem kazanmıştır. Mekan ile sanat nesnesi arasındaki etkileşimde, nesne sadece sergilendiği mekanı değil, mekan da sergilenen nesneyi görünür kılmıştır. Böylece mekan, sanatçının eylem alanına dönüşmesine ve sanatın da onun aracı olmasına olanak sağlamıştır (Özkal, 2006). Sergi mekanlarında oturma birimlerinin azalması, izleyicilerin eserlere daha dinamik bir şekilde yaklaşmalarına neden olmuş ve ayakta durarak eserlere bakma eylemi, izleyicilerin kendi deneyimleriyle etkileşime girmelerini sağlayarak kendi yorumlarını oluşturmalarına cesaretlendirir. Bu şekilde, izleyicilerin sanata daha aktif bir şekilde katılımını teşvik eder (Greenberg, 1996, s.349-370). Günümüzde, izleyiciler sanat yerleştirmeleriyle karşılaştıklarında, eserin anlamını çözmek yerine, onlara ne hissettirdiği üzerine odaklanmaya teşvik edilirler (Süzen, 2010). Modern dönemde, sanat eserleri ve izleyiciler arasındaki mesafe giderek azalmıştır. Sanat eserleri ve mekansal

düzenlemeler, izleyicinin algısını doğrudan etkileyerek düşünme eylemi ve katılımını teşvik etmiştir. 20. yüzyılın başlarında hız kazanan etkileşimli ilişkiye katkı sağlayan sanatçılardan biri olan Lissitzky, mekanın sadece göz için değil, içinde yaşanacak bir alan olarak tasarlanması gerektiğini vurgulamıştır. Çalışmalarında izleyicileri pasif izleyiciler olmaktan çıkarıp, aktif olarak mekanın bir parçası haline getirmeyi amaçlamıştır (Barry, 1996, s.307-312). Benzer şekilde, Herbert Bayer, 1930'larda gerçekleştirdiği "Görme Alanının 360 derece Diyagramı" ile sabit bir izleyici deneyimi yerine izleyicinin hareket halindeyken de mekanı deneyimleyebilmesini sağlayacak bir görsel alan oluşturma amacı gütmüştür. Sonrasında 1935 yılında güncellediği diyagramıyla izleyicilerin statik görme konumunu korurken hareket halinde olabilecekleri bir deneyim sunmuştur (Güzel, 2015, s.26).

Bu durum, sanatçıların mekan ve sanat üretimi arasındaki ilişkiyi sorgulayarak izleyicilerin aktif katılımını teşvik etme çabalarını göstermiştir. Lissitzky ve Bayer gibi sanatçılar, izleyicilerin mekanı gözlemlemekle kalmayıp, onun içinde etkin bir şekilde yaşamalarını ve deneyimlemelerini sağlayarak, sanatı daha kişisel ve etkileşimli hale getirmiştir.



Görsel.35: Herbert Bayer, "Görme Alanının 360 derece Diyagramı" 1935.

Kaynak: Temel Bilgiler, erişim tarihi: 01.04.2024

Mekan-nesne etkileşimi ve izleyici üzerindeki etkisi birbiriyle sıkı bir şekilde ilişkilidir. Dolayısıyla, bu unsurlardan herhangi birinde meydana gelen değişiklik, sergi mekanının genel yapısında bir değişime yol açacaktır (Özkal, 2006). Julie H. Reiss, "izleyici ile nesne, nesne ile mekan, mekan ile izleyici" ikili ilişkilerin yeni bir

izleme pratiği oluşturduğunu idda etmektedir. Reiss'a göre, nesnenin mekanla bütüncül bir şekilde algılanması gerektiği için, artık nesnenin içine girebilme ve onunla etkileşime geçme önem kazanmıştır (O'Doherty, 2010, s.15). Bu ikili ilişkiler, sanat nesnesinin mekanı ile bütünleşmesini sağlayarak toplam bir yerleşim oluşturur (Özkal, 2006). Sanat artık geleneksel sınırlarını aşarak daha karmaşık konuları kapsayan bir alan haline gelmiştir. Özellikle sosyal konuların sanatın üretiminde daha belirleyici hale gelmesiyle, sanat etkinlikleri mekanlarında gerçekleşen etkinliklerle izleyiciye daha yakınlaşmıştır. Bu gelişmelerin yanı sıra, müze ve galeri dışındaki; tarihi mekanlar, okullar, dini mekanlar, depolar, kamusal alanlar, gibi alternatif mekanların da sanat etkinliklerine katılması, seçkin kitlenin dışında kalan izleyici kitlesine de ulaşmayı sağlamıştır. Mekan ve nesne arasındaki ilişki, izleyicinin katılımıyla gerçekleşen etkileşimli süreçte deneyim, iletişim ve mobilite kavramları önemli hale bir gelmiştir. Bu yeni durum, "izleyicilik" pratiğinin giderek "katılımcı" eyleme dönüşmesini sağlamıştır (Güzel, 2015, s.29). Bienaller, sanat platformları olarak, çeşitli alanlarda buluşma ortamı sağlayarak bu duruma zemin oluşturabilen etkinliklerdir ve sanat ve mimarlık arasındaki iletişim ve etkileşimin yeni üretim modelleriyle kurgulandığı yerlerdir. Bu bağlamda, her yeni sanat etkinliğinin başlangıcında sanat-mimarlık ilişkisini güçlendiren sorular bazı sorulara cevap aranmaktadır. Sanat ve mimari arasında kurulan yeni görsel ve mekansal kurgu ile ilgili sorular, her yeni sanat etkinliğinin başlangıcında gündeme gelmektedir. Hangi mekanların kullanılacağı, mekanın nasıl şekillenmesi gerektiği, mekanın nasıl görülmek istediği gibi sorular, etkinlik düzenleyicileri, küratörler ve sanatçılar tarafından hareket planı oluşturulurken dikkate alınmaktadır. Bu sorular, etkinliğin kent içindeki konumu ve etkisi üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Bienal etkinlikleri gibi sosyal, deneysel ve geçici organizasyonlar, sadece kentte sanatı sergilemekle kalmayıp, aynı zamanda sanatı kente taşıyarak önemli bir rol üstlenmektedirler. Bu nedenle, etkinlik düzenleyicileri ve sanatçılar, bienallerin tanıtımı ve görünürlüğü için büyük çaba sarf etmekte ve kentin dikkat çeken mekanlarında yer alabilmek için çalışmaktadırlar. Sanatın erişilebilirliği ve paylaşılabilirliği, bu etkinliklerin mekansal niteliklerinin dikkatlice belirlenmesiyle sağlanır. Bu noktada, geçmişten günümüze kadar devam eden ve gelişen anlayışlar ışığında, nötr mekanlar, alternatif mekanlar ve kamusal mekanlar gibi çeşitli mekan türleri öne çıkmaktadır. Bu farklı mekanlar,

sergileme eyleminin nasıl gerçekleştirileceğine göre belirli stratejilerin belirlenmesine olanak tanır ve etkinlik rotalarının oluşturulmasında kritik bir rol oynarlar (Güzel, 2015, s.40)

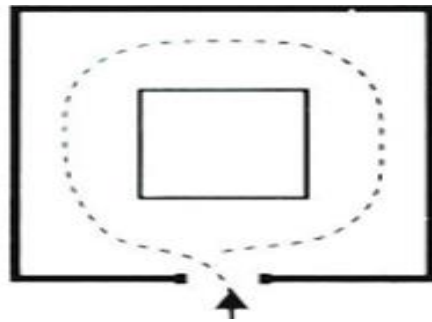
Ziyaretçi deneyimi, yapıların bütünsel organizasyonunu belirleyen kritik unsurlardan biridir. Fiziksel analizin bir diğer aşaması mekana ziyaretçi sirkülasyonu ile erişilebilirliktir. Yapıyı oluşturan mekânların birbirleriyle olan ilişkileri, mekân organizasyonunu belirler. Tarihi yapıların mekânsal organizasyonunu analiz etmek, yapının mimari tüm öğelerine ve mekânın tüm yapısal özelliklerine ulaşmamızı sağlar. Yapıların mekânsal sirkülasyonunu analiz etmek ise, başlangıç noktasından başlayarak dolaşım düzenini ve yollarını incelemek ve tasarımın tamamlanmasına yardımcı olur (İslamoğlu, 2018). Sergileme yönelim planlaması yapılırken dikkate alınması gereken birkaç önemli faktör bulunmaktadır. Bunlar arasında, sergileme mekânının genel yapısına uygunluk, mekânın mimari özelliklerine uygunluğu, sergilenen materyallerin niteliğine uygunluk ve ziyaretçilere iletilmek istenen mesaja uygunluk önemlidir. Bu unsurların her biri, serginin etkili bir şekilde düzenlenmesi ve izleyicilere anlamlı bir deneyim sunabilmesi için göz önünde bulundurulmalıdır.

İstanbul bienalleri bağlamında, tarihi mekanlarda gerçekleştirilen sergi etkinliklerinde ziyaretçilerin yönlendirilmesi ve bilgilendirilmesi stratejileri önem arz etmektedir. Sergi mekanlarında, ziyaretçilerin bilgi edinme ve doğru yönlendirilme süreci, mekanın dış çevresinde başlayıp sergi alanına girişleri, sergi mekanı, ve çıkışa kadar gerekli ölçüde bulunmalıdır. Bu stratejiler arasında haritalar, semboller, piktogramlar ve tabelalar gibi yönlendirme araçları bulunmaktadır. Semboller, grup kimliği, sunulan ürün ve hizmetler, uygun davranışlar, gizli fonksiyonlar ve diğer önemli bilgiler hakkında ziyaretçileri bilgilendirmek amacıyla kullanılır (Saltan, 2007). Piktogramlar ise ayrıntılardan arındırılmış bir şekilde bilgiyi hızlı bir biçimde ileterek, resimsel bir dil kullanarak direkt iletişim kurabilirler (Dur, 2011, s.107). Tabelalar ise ziyaretçilerin dikkatini çekmek ve gerekli bilgileri iletmek için kullanılan yardımcı görsel öğelerdir. Bu yönlendirme ve bilgilendirme stratejileri, ziyaretçilerin sergi alanına kolay ulaşım sağlamaları mekan içerisinde daha rahat hareket etmelerini ve sunulan içeriği daha iyi anlamalarını sağlamalarına yardımcı olmaktadır. Bunlara

ek olarak mekan içi ve dışı da dahil olmak üzere bilgilendirme ve yönlendirme elemanlarının, kullanılan mekan içerisindeki ergonomi düşünülerek; antropometrik, fizyolojik, psikolojik, organizasyon, emniyet ve enformasyon verileri göz önünde bulundurularak planlanması büyük önem taşımaktadır. Bilgilendirme ve yönlendirme araçlarının, mekan ile bütün olarak uyumlu olması gerekirken aynı zamanda ayırt edilebilir bir formda da olması gerekir. Böylece mekan içerisinde görünürlüğü sağlanmış olur.

Sergi mekanlarında kullanılan planlama anlayışı günümüzde giderek değişmektedir. Artık giriş mekânı ve çizgisel düzende sıralanan sergi mekânlarından farklı olarak, blok veya yıldız gibi sergi yönelimleri daha tercih edilmeye başlanmaktadır. Bu yeni planlama yaklaşımı, ziyaretçilerin mekânda serbestçe dolaşmalarını ve farklı açılardan eserlere erişmelerini sağlamaktadır. Ayrıca, bireysel öğrenmeyi teşvik etmek amacıyla özel köşeler tasarlanmakta ve ziyaretçiler için bireysel mekânlar oluşturulmaktadır. Bu bağlamda, sergilemedeki dolaşım şeması beş ana başlık altında incelenebilir (Çetin, 2016, s.34).

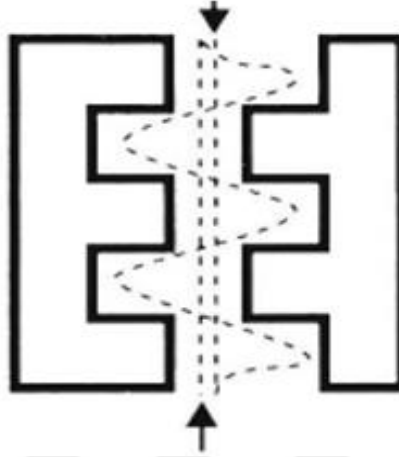
Koridor / Anayol Tipi Dolaşım, ziyaretçilerin belirli bir doğrultuda ilerlemesine ve alternatif yönlere erişim sağlanmamasına dayanır. Bu düzenlemede, merkezde yer alan bir bölücü eleman nedeniyle ziyaretçiler yalnızca belirlenen yönde ilerlerler. Geri dönmek istediklerinde ise aynı yolu tekrar izlemek zorunda kalabilirler, bu da karmaşaya neden olabilir. Bu düzenlemede, eserler veya vitrinler tek bir yönde sıralanır ve ziyaretçiler de bu doğrultuda yönlendirilirler (Aykut, 2017b).



Görsel.36: Sergileme Alanlarında ‘Koridor Tipi Dolaşım’ Sirkülasyon Şeması.

Kaynak: Michael Belcher, Exhibitions in Museums, 1991, s.114.

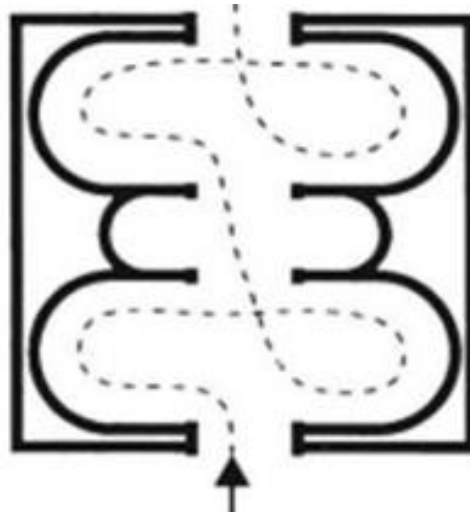
Tarak Tipi Dolaşım, bu tip yönelimde ana dolaşım hattı belirli aralıklarla kesilir ve yanında ziyaretçilerin kolaylıkla dolaşabileceği, her biri farklı kavramlara ayrılmış bölümler bulunur.



Görsel.37: Sergileme alanlarında ‘Tarak Tipi Dolaşım’ Sirkülasyon Şeması.

Kaynak: Michael Belcher, Exhibitions in Museums, 1991, s.114.

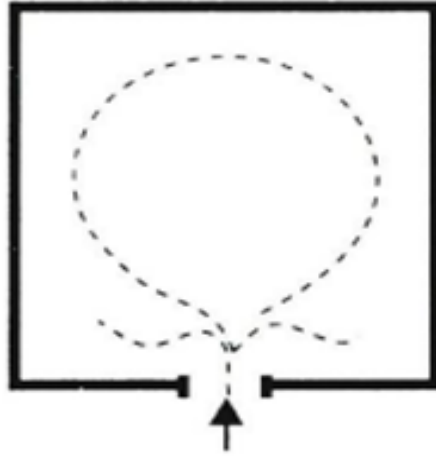
Zincir Tipi Dolaşım, birbirine bağlı ancak ayrı bölümler bulunur. Bu tip genellikle sanat galerilerinde kullanılır. Giriş alanı kalabalık olsa da iç mekanda ziyaretçilere rahat bir dolaşım sağlanır (Aykut, 2017b).



Görsel.38: Sergileme alanlarında ‘Zincir Tipi Dolaşım’ Sirkülasyon Şeması.

Kaynak: Michael Belcher, Exhibitions in Museums, 1991, s.114.

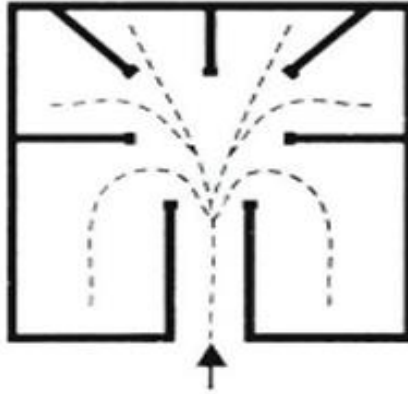
Blok Tipi Dolaşım, ziyaretçilere serbest dolaşım imkanı sağlar. Ziyaretçiler, mekân içinde istedikleri yöne özgürce hareket edebilirler.



Görsel.39: Sergileme Alanlarında 'Blok Tipi Dolaşım' Sirkülasyon Şeması.

Kaynak: Michael Belcher, Exhibitions in Museums, 1991, s.114

Yıldız Tipi Dolaşım, ziyaretçilere belli bir noktadan sonra alternatif yönlere gitme seçeneği sunar, ancak bu durumda merkezde kalabalıklar oluşabilir.

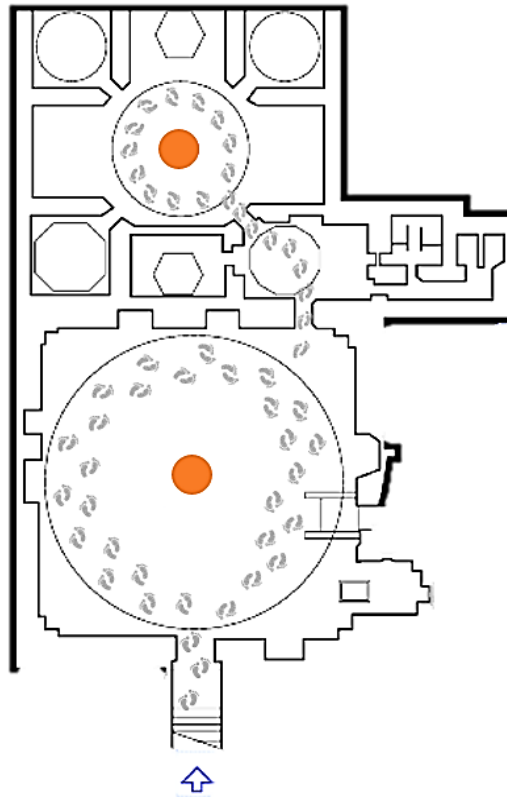


Görsel.40: Sergileme Alanlarında 'Yıldız Tipi Dolaşım' Sirkülasyon Şeması.

Kaynak: Michael Belcher, Exhibitions in Museums, 1991, s.114

Bienallerin düzenlenmesinde, sergileme mekânlarının mimarisi ve serginin konsepti büyük önem taşır. Serginin yönelim tipi, mekânın yapısı ve sergi konseptine bağlı olarak belirlenir. Bienalde, farklı yönelim türleri ayrı ayrı veya karışık olarak kullanılabilir.

Örneğin; 15. İstanbul Bienal mekanlarından biri olan Küçük Mustafa Paşa Hamamı'nda sanatçı Monica Bonvicini'n eseri hamamın erkekler bölümünde tam orta alana yerleştirilmiştir. Dolaşım tipi olarak koridor tipi tercih edilmiş ve bu durum eserin hamamın orta kısmına yerleştirilmiş olması ile izleyicilerin belirli bir rotada ilerlemelerini ve eserlere düzenli bir şekilde erişmelerini sağlamıştır. Koridor tipi dolaşım, izleyicilerin sergi alanında tek yönlü bir hareketle ilerlemesine imkan tanırken, eserlerin etrafında dolaşmalarını ve detaylarını keşfetmelerini ve eserin çevresinde dolaşım imkanı ile eseri tüm boyutları ile inceleme fırsatı vermiştir. Fakat, izleyicilerin sadece belirlenen yolda ilerlemesi nedeniyle, serginin diğer bölgelerinde yer alan eserlere erişimde sınırlılıklar yaşanabilir. Ayrıca, koridor tipi dolaşımın belirli bir rotada yoğunlaşması, izleyiciler arasında kalabalık ve sıkışıklık hissine neden olabilir, bu da sergi deneyimini olumsuz etkileyebilir. Bununla birlikte, eserin hamamın tarihi dokusuyla etkileşimi düşünüldüğünde, bu yoğunluk ve sıkışıklık hissi, tarihi mekanın atmosferine ve eserin konseptine uygun olabilir.



Görsel.41: 15. İstanbul Bienali Küçük Mustafa Paşa Hamamı Ziyaretçi Sirkülasyon Şeması.

Kaynak: İKSV e-Katalog referans alınarak Selin Gözükan tarafından çizilmiştir.



Görsel.42: Monica Bonvicini Eseri, 15. İstanbul Bienali.

Kaynak: İKSV, Erişim tarihi: 29.05.2024

Başka bir örneği incelediğimizde; 16. İstanbul Bienal mekanlarından biri olan İstanbul Pera Müzesi'nde 14 sanatçının 19 eseri sergilenmiştir. Dolaşım tipi olarak birden çok dolaşım tipi tercih edilmiştir. Bu çoklu dolaşım tipleri, izleyicilere farklı deneyimler sunarak sergiyi keşfetme ve eserlere erişimde çeşitlilik sağlamıştır. Sergi alanlarında zincir tipi başta olmak üzere blok tipi, tarak tipi ve koridor tipi dolaşım düzenleri birbiri ile harmanlarak kullanılmıştır. Mekanın fiziksel koşulları, eserlerin izleyici tarafından doğru biçimde algılanması gibi temel faktörler göz önünde bulundurularak sergi tasarımında ziyaretçi sirkülasyonu sağlanmıştır. Aynı zamanda, zincir tipi düzeninin kullanılmasıyla da izleyicilere belirli bir yönde rehberlik edilmiş ve sergi deneyiminin yönlendirilmesi sağlanmıştır.



Görsel.43: 16. İstanbul Bienali, Pera Müzesi Ziyaretçi Sirkülasyonu.

Kaynak: İKSV e-Katalog referansı ile Selin Gözükan tarafından çizilmiştir.

Bu çoklu dolaşım tipleri, farklı ziyaretçi grupları için çeşitli deneyimler sunarak bienalin katılımcılar arasında geniş bir kitleye ulaşmasına katkı sağlamaktadır. Bunun yanında, mekanın fiziksel koşulları, eserlerin konumu ve çoklu dolaşım tipi kullanımı bazı izleyicilerin eserlere erişimini zorlaştırabilir veya bazı eserlerin gözden kaçmasına neden olabilecek bir durumdur. Bu nedenle, dolaşım düzenlerinin dikkatlice planlanması ve izleyicilerin ihtiyaçlarına uygun olarak düzenlenmesi önemlidir. İstanbul Bienali'nde kullanılan dolaşım düzenleri çeşitlilik sağlamış olsa da, bazı alanlarda daha iyi bir denge sağlanabilirdi, böylece izleyicilerin sergiyi daha kolay ve keyifli bir şekilde keşfetmeleri sağlanabilirdi. İstanbul Bienali'nde benimsenen farklı dolaşım düzenleri, sergi alanlarında bir denge eksikliğine neden olabilir. Bu noktada, mekânın fiziksel yapısı ile ziyaretçi sirkülasyonunu dengeli bir şekilde sağlamak, bienalin katılımcılar arasında geniş bir etki alanı oluşturmaya ve sergi deneyiminin derinleşmesine katkı sağlayabilir.

İstanbul Bienalleri gibi tarihi mekanlarda düzenlenen etkinliklerin tasarımında, kullanıcı profili ile mekanın ilişkisi büyük önem taşır. Bu tasarımlarda ölçek, görsel uyum, doku ve form gibi tasarım unsurları titizlikle ele alınmalıdır. Kullanıcıların ortalama boyu, etkili görüş alanı ve bakış açısı gibi faktörler, tasarımların başarısı için belirleyici etkiye sahiptir. Özellikle, kullanıcıların eserleri doğru bir şekilde algılayabilmeleri ve mekan içerisinde kolayca gezinmeleri için tasarımların detaylı bir şekilde planlanması gerekmektedir. Bu bağlamda, belirli bir noktadan eserleri görebilme açısının hesaplanması ve ziyaretçilerin etkili bir deneyim yaşamalarını sağlamak adına perspektifin özenle incelenmesi gerekmektedir. Ayrıca, bienal alanlarında yapılan bilgilendirme ve yönlendirme tasarımları da ziyaretçilerin ihtiyaçları ve mekanın özellikleri doğrultusunda düzenlenmelidir. Bu tasarımların temel amacı, ziyaretçilerin sergilenen eserleri kolayca bulabilmelerini ve mekan içerisinde rahatça gezinirken doğru yönlendirilmelerini sağlamaktır.

3.3. Eser Eleştirisi

Bu tezde, İstanbul Bienalleri'nde kullanılan tarihi mekanlarda sergilenen eserlerin mekan ile ilişkisi **Feldman Modeli** kullanılarak incelenecektir. Edmund Burke Feldman, sanat eğitimi ve eleştirisi alanında önemli katkılarda bulunan Amerikalı bir akademisyendir. Özellikle sanat eğitimi ve eleştirisi üzerine geliştirdiği yöntemlerle tanınır. Feldman, sanat eserlerinin incelenmesi ve eleştirilmesi için yapılandırılmış bir yaklaşım sunan ‘araştırmacı sanat eleştirisi’ modelini geliştirmiştir.

Bu model, sanat eserlerini analiz ederken görsel, tarihsel ve bağlamsal unsurları dikkate almayı önerir. Feldman’ın çalışmaları, sanat eğitimi programlarında yaygın olarak kullanılmakta ve sanat eleştirisi alanında önemli bir referans kaynağı olarak kabul edilmektedir. Sanat eleştirisinde kullanılan çeşitli yöntemlerden biri Edmund Burke Feldman’ın geliştirdiği “araştırmacı sanat eleştirisi” düşünce sistemidir (İşler, 2005, s.137).

Feldman, sanat eleştirisini dört ana kategoriye ayırmıştır: Akademik Eleştiri, Basın Eleştirisi, Popüler Eleştiri ve Pedagojik Eleştiri. Bu sınıflandırma, eleştirinin farklı bağlamlardaki rolünü ve amacını anlamak için bir çerçeve sunar. Feldman Modeli, sanat eserlerini betimleme, analiz, yorumlama ve değerlendirme aşamalarıyla sistematik bir şekilde ele alır.

Betimleme aşamasında, eserlerin fiziksel özellikleri ve mekan ile olan bağlantısı detaylı bir şekilde tanımlanır.

Analiz aşamasında, eserlerin yapısal ve görsel özellikleri derinlemesine incelenir ve mekan ile ilişkisi değerlendirilir.

Yorumlama aşamasında, analiz edilen özelliklerin anlamı ve içeriği üzerine yorumlar yapılır, mekan ile eser arasındaki ilişki daha da derinleştirilir.

Son olarak, değerlendirme aşamasında, eserin estetik kalitesi, ifade g¼c¼ ve mekan ile etkileşimi değerlendirilerek genel bir değerlendirme yapılır.

Bu şekilde, Feldman Modeli kullanılarak İstanbul Bienalleri'nde sergilenen eserlerin mekan ile olan ilişkisi kapsamlı bir şekilde incelenecek ve anlaşılacaktır. Feldman Modeli, sanat eleştirisinde kullanılan bir y¼ntemdir ve betimleme, analiz, yorumlama ve değerlendirme olmak¼zere d¼rt aşamadan oluşur (Karabulut,Karakuzu,Konca, 2010, s.89).

Betimleme: Bu aşamada, incelenen sanat eseri detaylı bir şekilde tanımlanır. Sanat eserinin fiziksel özellikleri, konusu, kullanılan teknikler, boyutları, renkleri, kompozisyonu ve diğer görsel özellikleri betimlenir.

Analiz: Sanat eserinin incelenen özellikleri daha derinlemesine analiz edilir. Örneğin, kompozisyonunun nasıl yapılandırıldığı, kullanılan renklerin ve formların nasıl bir etki yarattığı, eserin içerdıği sembollerin anlamı gibi konular ele alınır. Bu aşamada sanat eserinin yapısal ve görsel özellikleri üzerinde odaklanılır.

Yorumlama: Analiz aşamasında elde edilen bilgiler doğrultusunda sanat eserinin anlamı ve içeriği üzerine yorumlar yapılır. Eserin sanatçının niyeti, temaları, duygusal etkileri, toplumsal veya kültürel bağlamları gibi konular değerlendirilir. Yorumlama aşaması, analiz edilen özelliklerin birbiriyle ilişkilendirilerek derin bir anlama ulaşılmasını sağlar.

Yargılama: Son aşama olan yargı aşamasında, sanat eserinin değeri ve önemi değerlendirilir. Eserin estetik kalitesi, yaratıcılığı, teknik ustalığı, ifade g¼c¼ ve sanatsal etkisi gibi özellikleri değerlendirilerek genel bir değerlendirme yapılır. Bu aşamada eleştirmenin kişisel görüşleri ve eleştiri kriterleri önemlidir.

3.4. İstanbul Bienalleri Eser-Mekan İlişkisi

Sanat platformu, sanatçı, sanat eseri ve izleyici olmak üzere üç temel bileşenden oluşur. Sanat eserinin izleyici ile buluşma sürecindeki son nokta ise eserin sergilendiği mekandır. Sanatçı, eserini ürettikten sonra onunla iletmek veya paylaşmak için uygun bir ortam veya mekan arayışına girmektedir. Sanat sergilerinin mekan kullanımı zaman içinde önemli değişikliklere uğramıştır, bu da mekân ve sanat arasındaki ilişkinin evrimine yol açmıştır. 18. yüzyılda "Salon" gibi sergi mekânlarının popülerliği ve sonrasında ise 20. yüzyılın başlarında galeri mekânı olarak popülerleşen "beyaz küp", zamanla modernizmden postmodernizme ve günümüze geçişte değişime uğramış; bu süreçte mekân ile sergilenen sanat arasındaki etkileşim daha da fark edilmeye ve önemsenmeye başlanmıştır. Galerî mekânları artık sadece sanat eserlerinin sergilendiği yerler olmaktan çıkarak, neredeyse başlı başına birer sanat eseri haline gelmiştir. Bu dönüşüm, sanat izleyicisinin rolünde de değişikliklere yol açtı. Artık izleyici, sadece bir özne olarak değil, bazen sanatın algılanmasında önemli bir bileşen olarak da görülmektedir. Bu, izleyicinin fenomenolojik bir bakış açısından sadece bir gözlemci olmaktan öte, zaman zaman sanat eserinin kendisiyle bütünleşen bir öge haline gelmesine kadar uzanan bir değişimi ifade etmektedir (Gülkaynak, 2012, s.26). Tüm bienallerde sanatçı seçimi yapılmış ve bu seçimler bienalin mekân, kavram, amaç ve küratörün özel tercihiyle göre bienalden bienale farklılık göstermiştir. Başlarda, bienal organizasyonunu kaldırabilecek bir mekanın bulunmaması nedeniyle her bienalde yapılan mekan değişiklikleri durumu daha sonraları İstanbul Bienali'nin kimliğinin bir parçası haline gelmiş ve diğer dünya bienallerinden farklı olarak, kent – İstanbul bienalin sergi mekanlarından birine dönüşmüştür (Gülkaynak, 2012, s.14). İstanbul Bienali için mekan seçimi yapılırken kimi zaman tek bir mekan kullanılmışsa da genel olarak şehri tümüyle içine alacak biçimde çoklu mekan kullanımı tercih edilmiştir. Bir nevi kent tümüyle bienal mekanına dönüşmüştür. Düzenli olarak düzenlenen İstanbul Bienali'nin her bir organizasyonunda; uygulanan model, seçici kurul, kullanılan mekanlar, belirlenen kavramlar, sanatçı seçimleri, sergi konusu ve serginin niteliği farklılık göstermiştir. Bu bağlamda, ilk bienalde sanatçıların daha önce yaptıkları eserlerinin mekanlara uygun olanları seçilirken, ikinci bienalde sanatçılardan mekanların potansiyellerini ortaya

çıkartabilecek eserleri sıfırdan üretmeleri istenmiştir. Beral Madra, koordinatörlüğünü de yaptığı 1. İstanbul Bienali'nin mekan seçimleri için yorumlarda bulunmuştur.

(...) İzleyicinin ilgisini çekmek için bienal sergilerinin kentin farklı merkezlerinde olması, sanatçılara çekici gelecek tarihsel yapıların kullanılması, kurum ve kuruluşların sergilere katkıda bulunmasının sağlanması, Türkiye sanat ortamının çok sayıda sanatçıyla temsil edilmesi, modern ve çağdaş sanat müzesi olmayan bir ülkenin 20. yüzyıl sanatının temsil edilmesi gibi ilkelerle Aya İrini, Ayasofya Hamamı, Resim ve Heykel Müzesi, Hareket Köşkü ve Askeri Müze salonları bienal için kullanıldı. Bu binaların çağdaş bir sergiye uygun – örneğin ışık, ısıtma, nem, asma sistemleri gibi – donanımlara sahip olmaması, her birinin başka bir bürokratik kuruma bağlı olması, farklı yönetmelikler, sergi mekanlarının birbirinden uzaklığı gibi işlevsel gerçeklerin yarattığı zorluklar, sergilerin kusursuz olmasını engelledi, denilebilir. (Madra, 2003, s.17).

İlk bienalde, Türk sanatçıların yabancı sanat ortamlarını ve yabancıların da Türk sanatçıları tanımaları, bienalin temel hedeflerinden biri olarak görülmüş ve seçilen mekanlar da buna göre şekillenmiştir. Hali hazırda İstanbul'un turistik yerleri sergi mekanları olarak seçilerek, hem Türk hem de yabancı izleyicilerin zaten ziyaret etmek isteyecekleri ya da tanıyor oldukları yapılarda çağdaş sanat ile karşılaşmalarını sağlamak hedeflenmiştir. Diğer yandan, bienal alt yapısını kaldırabilecek bir mekan bulunmadığı ve olası sorunlara müdahale edilmesinin kolaylaştırılması açısından, etkinlikler bir araya toplanmıştır (Şiranur, 2021, s.95). Birinci Uluslararası İstanbul Bienali'nin ana mekanları Süleymaniye Kültür Merkezi ile Aya İrini Kilisesi olmuştur. Aya İrini veyahut Ayasofya Hamamı gibi tarihi mekanların sergiler için seçilmesinin nedenlerinden birisi sergi destekçilerinin olduğu kadar izleyicilerin, özellikle de yabancı izleyicilerin dikkatini çekecek mekanlar olmasıdır (Madra, 2003). Madra mekanların seçimine dair süreci şu şekilde aktarmıştır:

Nejat Bey'in vizyonu Aydın Gün'ün bilgisiyle örtüşüyordu. Aydın Gün'ün ressam olan oğlu Memet Gün'ün sanat bilgisi ile benim sanat bilgim örtüşüyordu.

Aydın Gün'ün, oğlu dolayısıyla Avrupa'daki resim ve sanat dünyası ile de ilişkisi vardı ve birtakım insanları tanıyordu. Her biri başka bir kurumun başında olan bu insanları bir yıl önceden İstanbul'a çağırdık. Aynı şimdiki gibi bu insanlara bir program yapıldı, şehir gezdirildi ve 'bu şehri uluslararası sergiler için nasıl kullanabiliriz'i tartıştık. 'Tarihsel bir perspektife çağdaş sanatı asıl oturturuz'u konuştuk. Zaten ilk bienalin konsepti de buydu: 'Geleneksel Mekanlarda Çağdaş Sanat'' (Baliç & Ermiş, 2013, s. 157).

İstanbul Bienalleri'nde tarihi mekanlar sıklıkla tercih edilir ve bienalin atmosferini belirleyen önemli unsurlardan biridir. Bu mekanlar, İstanbul'un zengin tarihi ve kültürel mirasından ilham alır ve bienalin amaçlarına hizmet eder. Ancak, bu mekanların kullanımı bazı zorlukları da beraberinde getirebilir. Teknik eksiklikler, kapasite sınırları ve koruma gereksinimleri gibi konular bienal organizasyonunu etkileyebilir. Bu nedenle, mekan seçimi sürecinde sanat eserlerinin sergilenmesi için uygunluğun yanı sıra işlevsel ve teknik gereksinimlerin de dikkate alınması önemlidir.



Görsel.44 Markus Lüpertz, Saraydan Kız Kaçırma, 1987, Aya İrini.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi: 26.02.2024

İlk iki bienalde, (1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergisi ve 2. Uluslararası İstanbul Bienali) aynı anlayış egemen olmuştur. Geleneksel yapılarda çağdaş sanat konusu işlendiği için, tarihi mekânları iyi değerlendirebilecek, bienalin yapısıyla uyum içinde olabilecek çalışmalar yapan sanatçılar seçilmiştir. Üçüncü bienalden itibaren küratörün tercihleri ön plana çıkmaya başlamıştır (Bek, 2000: 142). 'Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat ve Tarihsel Çevrede Çağdaş Sanat' temaları çerçevesinde gerçekleştirilen ilk iki bienalin ana mekanları Aya İrini Kilisesi, Ayasofya Hamamı ve Süleymaniye Kültür Merkezi olmuştur.

Küçük MustafaPaş a Hamamı																X		
Anadolu Kulübü																	X	
Hacopulo Köşkü																	X	
Mizzi Köşkü																	X	
Müze Gazhane																		
The Çinili Hamam																		X
Merkez Rum Lisesi																		X

Tablo.3: İKSV Verilerine göre İstanbul Bienalleri’nde En Sık Kullanılan Tarihi Mekanlar.

Kaynak: İKSV verilerine göre Selin Gözükan tarafından oluşturulmuştur.

Bienallerde tercih edilen tarihi mekanların belirlenmesi, bienal organizasyonunun kapsamı ve deneyimi açısından kritik bir adımdır. Bu süreç, bienalin hedeflerini ve misyonunu belirlemede önemli bir rol oynar. Hangi tarihi mekanların seçileceği, bienalin sanatsal ve kültürel kimliğini şekillendirir ve izleyicilere sunulan deneyimi büyük ölçüde etkiler. Bu nedenle, İstanbul Bienali kapsamında özellikle en sık kullanılan mekanların incelenmesi, bienalin mekansal tercihlerinin ve sanatsal stratejilerinin anlaşılmasına, mekan kaynaklı yaşanan sorunların tespitine ve sunulacak çözüm önerilerinin belirlenmesine yardımcı olabilir. Bienallerde sıklıkla kullanılan tarihi mekanların başında: Aya İrini, Yerebatan Sarnıcı, Antrepolar (no.1,3,4,5), Galata Özel Rum Okulu, SALT Galata ve Pera Müzesi olmuştur. Bienallerin sanatsal içeriğiyle bütünleşerek benzersiz bir sergi deneyimi sunmuş tarihi mekanlardır. Bu nedenle, bu tarihi mekanların incelenmesi, bienalin mekansal ve estetik tercihlerini anlamak ve bienalin izleyicilere iletmek istediği mesajları değerlendirmek için önemlidir.

3.5. İstanbul Bienali Eserleri ile Sergilendiği Tarihi Mekanların Bağlamı

İlk sergide Osmanlı mimari eserlerinin Türk sanatçılar tarafından, Bizans mimari eserlerinin de yurtdışından gelen sanatçılar tarafından yorumlaması istenmiştir. Bizans Kilisesi olan Aya İrini’de yurtdışından gelen sanatçılar tarafından yapılan eserler sergilenmiş, Türk sanatçıların eserleri ise Osmanlı mimarisi olan Ayasofya Hamamı’nda izleyici ile buluşmuştur. Bienalde, Ayasofya Hamamı, Aya İrini Müzesi, Askeri Müze, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Hareket Köşkü ve Süleymaniye İmarethanesi ev sahipliği yapmıştır. 1556’da Kanuni Sultan Süleyman döneminde, Hürrem Sultan için Mimar Sinan tarafından yapılan bir Osmanlı hamamı olan Ayasofya Hamamı’nda, diğer adıyla Mimar Sinan Hamamı’nda altı Türk sanatçının işleri sergilenmiştir. Bu sanatçılar Bedri Baykam, Mehmet Gülerüz, Mehmet Gün, Sarkis, Ömer Uluç ve Şenol Yoroğlu olmuştur. Aya İrini Kilisesi, tarihi ve işlevinin getirdiği mekansal kurgusu kendine özgü bir biçimdedir. Aynı zamanda sonraki yıllarda da sergi mekanı olarak çok tercih edilen tarihi mekanlardan biri olma özelliğini sahiptir. Bu bienaller, sanatın geleneksel sergi mekânlarının ötesine geçerek, farklı işlevlere sahip mekânların sanatın ifadesi için nasıl kullanılabileceğini keşfetmeyi hedeflemiştir. Bu bağlamda düzenlenen etkinlikler, sanat eserlerinin mekânlarla etkileşimini yeniden değerlendirerek, sanatın mekânsal deneyimler üzerindeki derin etkisini incelemiştir.

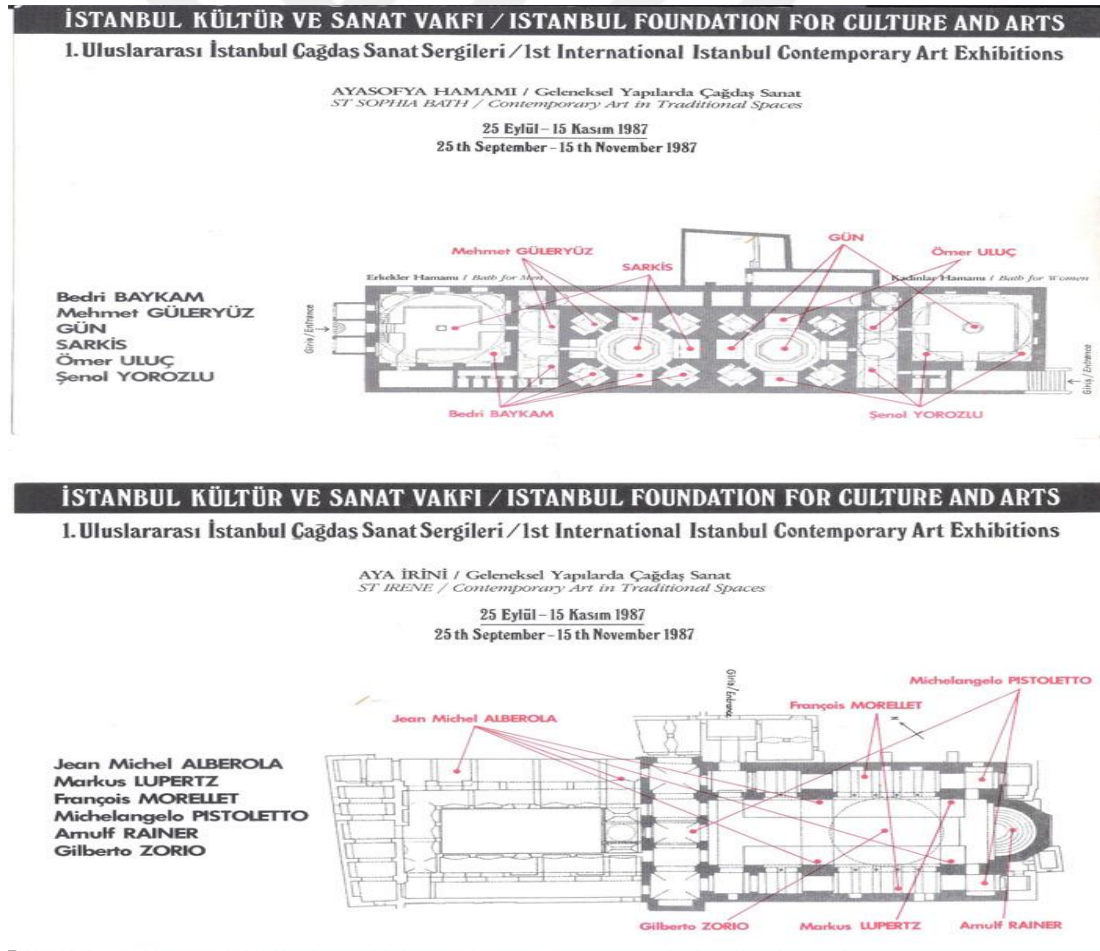


Görsel.45 Şenol Yoroğlu, 1987, Aysofya Hamamı.

Kaynak: Cumhuriyet Gazetesi, 1987. erişim tarihi: 20.05.2023

Şenol Yoroğlu, Milliyet Sanat'ın 15 Eylül 1987 sayısında çalışmasını şöyle anlatmıştır:

“Yeni yapıtlarım arasında göze batan form üçgen tualler olacak. Ansiklopedilerdeki araştırmalarım göre, üçgenin dik olanı ilkel uygarlıklarda, okyanus toplumlarında erkeğin cinsel organını, bunun tersi olanı da kadının vajinasını simgeler. Ayasofya Hamamı'nın mimari özelliğinde böyle bir form yakaladım. Halvet Odası'nda üçgenimsi dekoratif bir form var, mimari özelliği içinde bu form yineleniyor. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı izin vermeyince, duvarları boyamaktan vazgeçtim. Üçgen tualler içinde yer alacak figürlerin toplumsal ve çarpıcı işler olacağını sanıyorum. Çarpıcılık etkisi, açık-koyu dengeleri belli bir kompozisyon içinde verilecek.” (Yoroğlu, 1987, Milliyet Sanat).



Görsel.46: 1. İstanbul Bienali Aysofya Hamamı Planın da Sanatçı Konumları.

Kaynak: IKSİV 1987. erişim tarihi: 20.05.2023



Görsel.47: Aysofya Hamamı.

Kaynak: Cumhuriyet Gazetesi, 1987. erişim tarihi: 20.05.2023

1987 İstanbul Bienali'nde Ayosafya Hamamı ile çağdaş sanat eserlerinin buluşması önemli bir deneyim olmuştur. Fakat, bienal sürecinde bazı sergileme sorunları yaşanmıştır. Şenol Yoroğlu'nun da belirttiği gibi, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın izin vermemesi nedeniyle duvarları boyamaktan vazgeçerek tuvaler kullanmıştır. Bu durum da eserlerin sergilenmesinde kısıtlıma yaşanmasına sebep olmuştur. Bu bienalde sergilenen geleneksellik ve çağdaşlık füzyonu, bir sonraki bienalde de devam etmiş, 2. Uluslararası İstanbul Bienali birinci bienal ile aynı tema üzerinden; "Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat" başlığı ile yapılmıştır. İlk bienalde sanatçıların daha önce yaptıkları eserlerinin mekanlara uygun olanları seçilirken, ikinci bienalde sanatçılardan mekanların potansiyellerini ortaya çıkarabilecek eserleri sıfırdan üretmeleri istenmiştir (Gülkaynak, 2012, s.15).

Betimleme: Ayasofya Hamamı, Osmanlı dönemine ait bir hamamdır ve İstanbul Bienali'nde altı Türk sanatçının eserlerine ev sahipliği yapmıştır. Bu sanatçılar, eserlerinde genellikle Osmanlı mimarisine ve kültürüne atıflar yapmışlardır. Öte yandan, Aya İrini Kilisesi, Bizans mimarisinin güçlü bir temsilcisidir ve yurtdışından gelen sanatçıların eserleri burada sergilenmiştir. Bu eserler genellikle Bizans dönemi izlerini taşımakta ve kilisenin tarihi atmosferiyle etkileşim içindedir.

Analiz: Ayasofya Hamamı'nın genel planı simetrik bir yapıya sahiptir. Geleneksel Osmanlı hamamlarının tipik özelliklerini taşır. Duvarlar genellikle tuğla veya taş malzemeden yapılmıştır. Osmanlı döneminde kullanılan tipik duvar yapılarına sahiptir. Tavanlar genellikle kubbeli ve yüksek tavanlıdır. Tavan süslemelerinde geometrik desenler ve bitkisel motifler sıkça kullanılmıştır. Hamamın iç mekanında doğal ışıklandırma için genellikle kubbe üzerinde pencereler bulunur. Bu pencereler, iç mekanı doğal ışıkla aydınlatır. Ayasofya Hamamı'nın genel atmosferi, Osmanlı hamamlarının sıcaklık ve mistik ortamını yansıtır. Ziyaretçilerin tarihi bir deneyim yaşamasını sağlar. Sanat eserlerinin bu atmosfer içinde sergilenmesi, eserlerle mekan arasında özel bir etkileşim oluşturabilir. Bu etkileşim, ziyaretçilerin sanatı ve tarihi mekanı bir arada deneyimlemesine olanak tanır.

Yorum: Ayasofya Hamamı'nın genel atmosferi ve mimari özellikleri, sanat eserlerinin sergilendiği mekanla etkileşimini ve izleyicilere sağladığı deneyimi önemli ölçüde etkilemektedir. Hamamın sıcaklık ve mistik ortamı, Osmanlı dönemine ait kültürel ve tarihi değerleri yansıtırken, sanat eserleriyle bu ortam arasında özel bir uyum ve etkileşim oluşmaktadır. Sanatçıların eserlerinde genellikle Osmanlı mimarisine ve kültürüne atıflar yapması, Ayasofya Hamamı'nın atmosferiyle uyumlu bir içerik sunmalarına olanak tanır. Örneğin, eserlerde kullanılan geometrik desenler, bitkisel motifler veya tipik Osmanlı yapı özellikleri, mekanla bütünleşerek izleyicilere tarihi bir deneyim yaşatır. Eser-mekan ilişkisi boyutunda bakıldığında sergilenen eserler mekanla derin bir bağ kurmu olsa da mekanın fiziksel sınırlamaları yetersiz kalmıştır. O zamanın şartları göz önünde bulundurularak, Ayasofya Hamamı'ndaki fiziksel sınırlamaların bazıları günümüzdeki erişilebilirlik standartlarına uygun değildir. Engelli bireyler için hamamın içindeki yüksek eşikler veya dar geçişler, engel teşkil etmektedir ve bu durum hamamın kullanımını kısıtlamaktadır. Ayrıca, hamamın iç mekanındaki doğal ışıklandırma bazı alanlarda yetersiz kalmış, bu da iç mekanın belirli bölgelerinde görsel açıdan karanlık noktaların oluşmasına neden olmuştur. Bu durumlar, hamamın tarihi ve mimari özelliklerinden kaynaklanan sınırlamalardır ve modern erişilebilirlik standartlarına uygun hale getirilmesinin önemini göstermektedir.

Yargı: Ayasofya Hamamı'nda sergilenen eserler, genellikle Osmanlı mimarisine ve kültürüne atıflarda bulunmuştur. Bu atıflar, eserlerin içerdiği semboller, yapısal öğeler veya motifler üzerinden gerçekleştirilmiştir. Özellikle, Şenol Yoroğlu'nun üçgen tualleri, mimari özelliklerle uyumlu bir içeriğe sahiptir ve Ayasofya Hamamı'nın mimari özelliklerini eserlerinde işlemiştir. Ancak, Yoroğlu'nun eserlerinin sergilenmesinde yaşanan izin sorunu, eserlerin sunumunda kısıtlamalara yol açmıştır. Bu durum, sanat eserlerinin mekanla etkileşimini ve sergilenme koşullarını değerlendirirken önemli bir faktördür. İstanbul Bienali'nin ilk sergisi, Osmanlı ve Bizans mimari eserlerinin sanatçılar tarafından yorumlandığı ve mekanla etkileşim içinde sergilendiği önemli bir deneyim sunmuştur. Ancak, sergileme sürecinde yaşanan zorluklar ve izin sorunları, bienalin ilerleyen dönemlerindeki organizasyon ve mekan seçimi açısından dikkate alınması gereken noktalaradır.

2. Uluslararası İstanbul Bienali'nde ise bu durumun tam tersi uygulanmıştır. Aya İrini'de Türk sanatçılar, Ayasofya Hamamı'nda yabancı sanatçılar eserlerini sergilemişlerdir (Yardımcı, 2005 s.48). 12 ülkeden 141 sanatçının katıldığı bienalde güncel konularla beraber, tarihsel mekânlar çağdaş sanat yorumu içinde ele alınmıştır. İkinci bienalde Yerebatan Sarnıcı, Ayasofya Hazine Binası, Süleymaniye İmaretı gibi bir çok tarihi mekan bienal kapsamında kullanılmış ve bu tarihi mekanların bienal mekanı olarak kullanılmasıyla bir yandan da İstanbul'un tarihsel önemi vurgulanmak istenmiştir. Kullanılan tarihi mekanlar sadece sergi mekanı olmaktan çıkıp sanatçılar için esin kaynağı olurken bazı sanatçılar tarihi sergi mekanını da eserlerinin bir parçası olarak kullanmışlardır. Tüm bunlara ek olarak, Bienal kapsamında, sergi mekanı olarak seçilen tarihi mekanların asıl seçilme sebebi ise o dönem İstanbul'da bu çapta uluslararası bir etkinliğin düzenlenebileceği bir sergi mekanı olmaması ve sergi yapılacak olan mekanların sınırlı olmasıdır. Tarihi mekanların yanı sıra, sergiler için kullanılan Askeri Müze ve Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi gibi devlet müzelerinde, sergileme için kurulan pano ve ışık sistemleri gibi donanımlar, sergilerin düzenlenebilmesi için kalıcı değil geçici çözümler yaratmakla yetinmiştir (Şıranur, 2021, s.97). Düzenlenen ilk iki bienalde "zorunda kalınarak" da olsa, o zamana kadar sergileme için kullanılan müze ve galeri gibi yerlerin dışına çıkılarak sergiler için farklı işlevlere sahip mekanlar kullanılmıştır.

Sergiler için galeri ve müzelerin bir tek nesneye konsantre olunan ve hiçbir dikkat dağıtıcı unsurun bulunmadığı koşulların sağlandığı deneyimlere imkan veren sessiz ve renksiz mekan olan nötr mekan anlayışından yani uzak, orijinal kimliği sanat nesnesi sergilemek olmayan, sanat aracılığı ile geçici sanat mekanına dönüştürülmüş alternatif mekanlar tercih edilmiştir (Güzel, 2015, s.40).

2010 yılında yapılan, geçmiş İstanbul Bienalleri üzerinden deneyimlerin aktarıldığı "İstanbul'u Hatırlamak" başlıklı, küratörlerin buluştuğu konferansta Madra, ilk iki bienal için;

"Şimdi geriye dönüp baktığımda izlediğim bienalleri şu açılardan eleştiriyorum: Çok farklı kavramların, söylemlerin, estetiklerin çoğu kez ilişkisiz ve bağlamsız olarak gelişigüzel yan yana dizilmiş olduğunu ve bunun yapıtların söylemlerinin gücünü azalttığını düşünüyorum. İstanbul'da, tarihsel mekanların düz sergi mekanı gibi kullanılması, yere-özel olarak üretilen yapıtlar yerine hazır yapıtların mekanın belleğini ve fiziksel değerlerini zorlayarak yerleştirilmesi "görüntü kirliliği" yarattı." (Madra, 2010, s.36)

şeklinde eleştirilerini yapmış ve yapıtların mekanla herhangi bir alışverişi yoksa örneğin video gösterimlerinin nötr mekanlarda gösterilmesinin daha yararlı olacağını belirtmiştir.

Körfez savaşı nedeni ile bir yıl ertelenen 3. Uluslararası İstanbul Bienali, 1992 senesinde ‘‘Kültürel Farklılığın Üretimi’’ teması ile ve Vasıf Kortun’un yönetmenliği ile düzenlenmiştir (İKSV, 1992). İzleyiciyi tarihi yarımadadan farklı tek bir mekanda buluşturmuş olan bienal, Feshane’de düzenlenmiştir. Bu dönemdeki sanat eleştirmenleri, sanat eserlerinin sergilendiği mekân ile aralarındaki ilişkiye büyük önem vermişlerdir. Örneğin; Vasıf Kortun'un 3. İstanbul Bienali'nde, diğer bienallere kıyasla sergi mekânında tek bir mekânın kullanılması ve Feshane'nin tekil bir mekân olarak tercih edilmesi, bu mekânın potansiyelini tam anlamıyla kullanmamış olması eleştirilmiştir. Kortun'un Feshane'yi "beyaz küp" olarak düzenlemesi ve mekânı

rasyonalize etmesi de eleştiri konusu olmuştur. Bu durum, sanat eserleri ile mekân arasındaki ilişkinin yeterince derinlemesine değerlendirilmediği ve mekânın potansiyelinin tam olarak kullanılmadığı yönündeki eleştirilere yol açmıştır (Gülkaynak, 2012, s.16).

“Bienal sergisinin Feshane mekânı ile herhangi bir ilişkisi olmadığı açıktır. Demir sütunların tepesine kadar yükselen panolarla bölünmüş olan bu mekân herhangi bir yapının içinde olabilir.” (Madra, 2003, s.72).



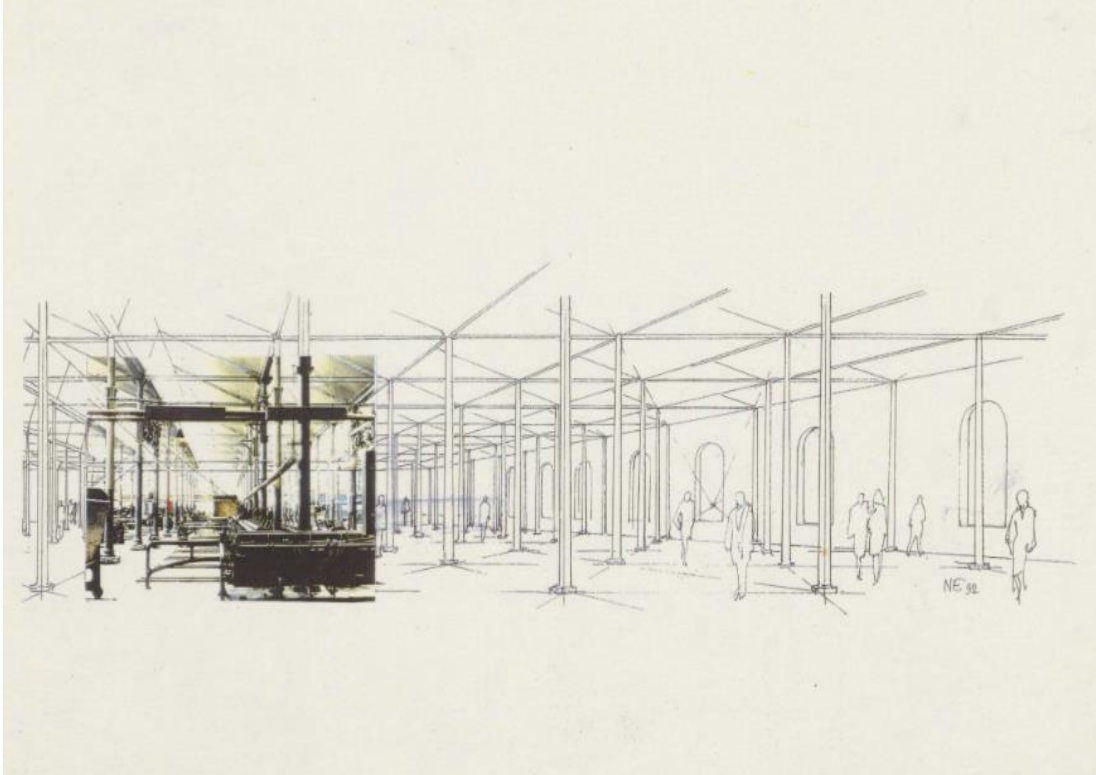
Görsel.48: 3. İstanbul Bienali, Feshane, İç Mekan Görünümü.

Kaynak: İKSV. erişim tarihi: 01.05.2024

Nejat F. Eczacıbaşı tarafından restore edilerek ilk çağdaş sanat müzesi olarak kullanıma açılan Feshane, bienalin tek ve ana merkezi olarak hizmet vermiştir (Kortun, 2010, s.54-73). Kortun'un açıklaması ise şöyledir:

Kuzey ve güney arasındaki akışın ve doğu ve batı arasındaki ayrımın kaybolabildiği bir şehirde, amacımız yön duygusunun gerçekten yitirildiği hissini yaratmaktır"

Mekan içindeki birbiri içine geçmiş yapı düzeniyle izleyicinin yön algısını bulandırmayı amaçladıklarını belirtmiştir. Sergideki eserlerin yerleşimi, kesitler ve şeffaflıklar aracılığıyla birbirine bağlanarak tek bir mekanda eşitlikçi ve karşılıklı etkileşim içinde sunulmuş, böylece "Kültürel Farklılıklar" izleyiciye daha dokunaklı bir deneyim sunmuştur. (Kortun, 2007, s.88-90).



Görsel.49: Nezih Eldem, Feshanenin yenilecek iç mekanına dair eskiz çizimi, 1992.

Kaynak: Salt Araştırma, Nezih Eldem Arşivi, erişim tarihi: 18.03.2024.

Feshane binası, döneminde İstanbul'da tekstil üretimi ve dokumacılık faaliyetlerinin yapıldığı bir yer olarak kullanılmış ve bienal bağlamında, bu tarihi yapı hakkında eleştiriler yapılsa da mekânsal özellikleri ve atmosferi, sergilenen sanat eserleriyle etkileşim kurmak için kullanılmıştır. Binanın büyük salonları, sergi alanları olarak düzenlenmiş ve sanat eserlerinin sergilenmesine uygun bir ortam oluşturulmak hedeflenmiştir. Feshane binasının bienal bağlamında kullanılması, binanın tarihi ve mimari değerlerine vurgu yapmanın yanı sıra, çağdaş sanatın ve sanatçıların mekânla etkileşimini sağlamıştır. Böylece, sanat eserleri ve mekan arasında bir diyalog oluşturulmuş ve ziyaretçilere sanatsal bir deneyim sunulmuştur.



Görsel.50: Selim Birsell, Yıkmak, 1992, Feshane.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi: 08.03.2024



Görsel.51: Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye, 1992, Feshane.

Kaynak: İKSV, Erişim tarihi: 18.03.2024

Ziyaretçiler tarafından hareket ettirilebilen yirmi adet tekerlekli metal sepet ve bunların içine yerleştirilmiş yorganlardan oluşan bu yapıt, sanatçının pratiğinin merkezinde yer alan göç, kimlik ve aidiyet kavramlarıyla ilgilidir. Hem hamal küfelerini hem de market arabalarını anımsatan bu metal sepetler, yatak döşek üstüne örtülen, sandıklarda saklanan, çeyizlerin gözdesi saten yorganları taşır. Mahremiyetle ilgili çağrışımlarla yüklü oldukları gibi, 1960'lı yıllardan günümüze Türkiye'ye ait bir toplumsal manzara sunarlar. Ziyaretçilerin sepetleri

harekete geçirmesi yoluyla farklı biçimler alabilen "Mistik Nakliye", kente dışarıdan gelmiş kayıt dışı ve ucuz emeğin, parlak renklerdeki yorganlarıyla kitsch ve yoz olarak mimlenen “yabancı” kültürün görsel kodlarını araştırır (Kayırhan, 2020). "Mistik Nakliye", Gülsün Karamustafa'nın sanat pratiğinin bir örneği olarak, genellikle politik, toplumsal veya kültürel temaları ele alan bir eserdir. Serginin mekanı olan Feshane'nin tarihi dokusu ve büyüleyici atmosferi, bu eserin izleyici üzerindeki etkisine katkıda bulunmuştur. Feshane'nin geniş alanları, eserin büyük boyutlarına ve karmaşık yapısına uygun bir sergi mekanı sunar. Eserin mekan ile ilişkisi, Feshane'nin tarihi ve endüstriyel atmosferiyle etkileşime girerek izleyicilere benzersiz bir deneyim sunmuştur. Gülsün Karamustafa'nın eseri, Feshane'nin büyük salonlarında sergilendiğinde, mekanın özelliklerini ve atmosferini vurgulanmıştır. Bu şekilde, eser ve mekan arasındaki ilişki, izleyicilere sanatın gücünü ve mekanın etkisini deneyimleme fırsatı sunmuştur (Saybaşı, 2022).

Feshane binası, eserin sergilendiği mekan olarak geniş ve endüstriyel bir atmosfere sahiptir. Bu durum, eserin algılanmasında ve izlenmesinde büyük bir etkiye sahiptir. Geniş alanlar, eserin boyutlarına ve karmaşıklığına uygun bir sergi alanı sunar. Bu da izleyicilerin eseri tam olarak deneyimlemesine olanak tanır ve erişebilirlik açısından büyük avantaj sağlar. Feshane'nin tarihi dokusu ve büyüleyici atmosferinden yararlanmak yerine, 3. İstanbul Bienali'nde kullanılan kapatıcı beyaz panolar, mekanın tüm güzelliğini örtmüş ve eser-mekan ilişkisini neredeyse yok etmiş gibi görünmektedir. Bu panoların seçimi, izleyicilerin mekanla etkileşimini engelleyerek, eserin mekanda kaybolup gitmesine neden olmuştur. Bu durum, bienalin teması olan "Kültürel Farklılığın Üretimi"ne aykırı bir durum oluşturmuş ve mekan ile eser arasındaki derin etkileşimi zayıflatmıştır. Mekan aydınlatmasında büyük ölçüde doğal aydınlatma tercih edilmiş.

Betimleme: "Mistik Nakliye" adlı eser, Feshane binasının geniş salonlarında sergilenmektedir. Eser, ziyaretçilerin etkileşime girebileceği yirmi adet hareketli metal sepetten oluşur. Sepetler, içlerine yerleştirilmiş çeşitli renklerdeki yorganlarla doludur. Metal sepetler, hem hamal küfelerini hem de market arabalarını çağrıştırmaktadır.

Analiz: Eserin içerdği hareketli sepetler, izleyiciyi eserin içine çekerek etkileşim sağlar. Metal sepetlerin içerisindeki yorganlar, göç, kimlik ve aidiyet gibi konulara atıfta bulunur. Sepetlerin hareket ettirilebilir olması, izleyicilerin eserin farklı açılardan deneyimlenmesine olanak tanırken aynı zamanda ‘göç’ konusunda da bir göndermede bulunmaktadır.

Yorum: "Mistik Nakliye" adlı eser, göç, kimlik ve aidiyet gibi güçlü temaları ele alırken, aynı zamanda izleyicilerin katılımını ve etkileşimini teşvik eder. Metal sepetlerin içindeki yorganlar, Türkiye'ye özgü toplumsal manzaralara işaret ederken, eserin içerdği politik ve toplumsal temaların gücünü vurgulamıştır.

Yargı: Eser, izleyicilere güçlü bir deneyim sunar. Hareketli sepetler ve içlerindeki yorganlar, sanatın gücünü ve mekanla olan etkileşimini vurgular. Ancak, iletişimde belirsizlik yaratabilecek karmaşık yapısı ve estetik dengesizlikleri göz önünde bulundurularak, eserin iletişim gücü ve estetik etkisi daha da geliştirilebilir.

1995 yılında gerçekleştirilen 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nin ilk yabancı küratörü Alman küratör René Block tarafından düzenlenen bienal teması "ORIENTATION: Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü" olarak belirlenmiştir (4. Uluslararası İstanbul Bienali, İKSV, 1995). Başlıkta belirtilen "Orient" kelimesinin anlamları üzerinden dil oyunu yaparak Batı dilinde yönelme anlamına gelen kelimenin Doğu kültürünü ifade eden "orient" kelimesi ile etkileşime sokmuştur. Yönelimi ifade eden kelime olarak "orient" Doğu'yu işaret etmez, ancak bu çakışan anlamlar üzerinden köprü kurmak niyetiyle oluşturduğu kavramsal çerçeve ile kültürlerarası bir buluşma ortamı sunmak amaçlanmıştır. Bu bienalde, merkezi konumda birkaç yıldır kullanılmayan Karaköy Gümrük Depolarından Antrepo no.1 binası bienalin ana mekanı olarak seçilmiş ve tarihi yarım adadan Yerebatan Sarnıcı ile Aya İrini Müzesi ve Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi de kullanılmıştır. Antrepo no.1'in kullanılması bir önceki bienalde olduğu gibi eski bir sanayi mekanının sanat mekanı olarak kullanılması açısından önem taşımaktadır.



Görsel.52: Esra Ersen, Karşılama, 1995. Fotoğraf: Muammer Yanmaz, Aylin Özmete.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi: 08.03.2024

Ayasofya'ya açılan bir görüntüyü seyreden Antrepo yapısı kent ile kurduğu manzara ilişkisi ve Batılı bir noktadan Doğulu bir sahneyi izlemesi sebebiyle simgesel bir ilişki sunmuştur. Bu sebeple de mekanın kavramsal içerik açısından da konumu oldukça önemli bir anlam taşımıştır (Block, 2010). Block, antreponun seçilmesinde, Boğaz trafiği, Galata köprüsü ve tarihi yarımada gibi unsurlarla kurulan ilişkiye vurgu yaparak, manzaranın etkileyici bir şekilde algılanması için binada çeşitli değişiklikler yapıldığını ifade etmiştir. Bienal, kentin yaşantısından çok görüntüsüne gönderme yapılmıştır (Yardımcı, 2005, s.49). Bu mekânda sergilenen eserler, Antrepo no.1 kendisiyle ya da bulunduğu konumun sembolize ettiği kavramlarla ilişkili olmuştur. Sanatçılar çeşitli teknikler kullanarak, bu mekânın atmosferiyle etkileşimde olan eserler üretmişlerdir (Erdemci, F.N. 1995, s.19-34). 4. Bienal'e kadar gerçekleştirilen bienallerde, küratör kavramı henüz varolmadığından, sanatçıların kendi kavramsal bakışları çerçevesinde üretilen yere özgü yerleştirmeler sunulmuştur. Dolayısıyla sergilenen nesneler daha çok bir sergi organizasyonunun eserleri niteliğinde olmuş, kavramsal bir çerçevesi olmadığından birbirleri ile anlamsal olarak aynı içeriğin altında toplanamamıştır.



Görsel.53: Sarkis, Pilav ve Tartışma Yeri, 1995.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi: 18.03.2024

1994 yılında İstanbul'un Çukurcuma semtinde keşfettiği 19. yüzyıldan kalma bir Osmanlı kazanı gören Sarkis, yeni bir sergi fikriyle ilhamlanmıştır. 1995 yılında düzenlenen 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sanatseverleri, "Pilav ve Tartışma Yeri" adlı yerleştirmesiyle Antrepo no.1'de karşılaşmıştır. Bu yerleştirmenin merkezinde, içi nohutlu pilavla doldurulmuş bir kazan, üzerinde "Pilav ve Tartışma Yeri" yazan neon bir avize ve kazan etrafında tartışmayı mümkün kılan dairesel bir oturma düzeni bulunuyordu. Eser, serginin bir buluşma ve kaynaşma noktasına dönüştü: Sanatçılar ve ziyaretçiler, yemeklerini yerken aynı zamanda tartışabilecekleri bir alan olmuştur. Yerleştirmenin ana fikri, toplumsal güç ve statü farklılıklarından bağımsız olarak yemek yapmanın ritüelistik yönlerine odaklanmaktı. Sarkis, Anadolu'nun mütevazı, geleneksel bir yemeğini seçerek, sanat sahnesinde kurum, sanatçı ve izleyici arasındaki sembiyotik ilişkiyi vurgulamanın yanı sıra misafirperverlik ve şölen duygularını da canlandırmıştır (Pilav ve Tartışma Yeri: Sarkis, 2022, Sayı:3). Sarkis'in "Pilav ve Tartışma Yeri" adlı yerleştirmesi, mekan ile derinlemesine bir ilişki kurmuştur. Sergilendiği mekan, bienalin düzenlendiği alana dahil olan bir sergi mekânıdır ve ziyaretçilere sanatı deneyimleme ve içselleştirme imkanı sunar. Yerleştirme, mekanın fiziksel özelliklerini ve atmosferini dikkate alarak tasarlanmıştır. Dairesel oturma düzeni, izleyicilerin etkileşimde bulunabileceği bir alan oluşturur ve tartışma ve paylaşım için bir ortam sağlar. Bu şekilde, yerleştirme, mekânın atmosferini ve kullanımını etkileyerek izleyicilerin sergiyi deneyimleme biçimini yönlendirir.

Betimleme: Eser, Antrepo no.1’de sergilenmiş ve Sarkis tarafından oluşturulmuştur. Ana öğeleri, içi nohutlu pilavla doldurulmuş bir kazan, üzerinde "Pilav ve Tartışma Mekânı" yazan neon bir avize ve kazan etrafında tartışmayı mümkün kılan dairesel bir oturma düzenidir.

Analiz: Esere bakarken göz, eserin orta noktasına yerleştirilmiş kazana odaklanmaktadır. Dairesel olarak tercih edilen oturma düzeni ile izleyiciler arasında paylaşım, tartışma ve iletişim için uygun ortamı sağlamıştır. Eser, toplumsal statü ve güç konularının ötesinde bir açıdan bakarak ‘‘geleneksel’’ konusunu odak noktasına almıştır. Doğu ve Batı kültürlerinin karşılaşmasını paylaşım merkezine almıştır. Bu temelde, mekan ile eser arasında olan güçlü bağı kullanarak izleyicilerin eseri deneyimleme biçimini yönlendirmiş ve bienalin tematik çerçevesiyle bütünsel bir ilişki kurmuştur. Geleneksellik, hem eserin mesajı olarak odak noktasına alınırken aynı zamanda fiziksel olarak dairesel bir oturma düzeni tercih edilmesi orta noktaya Anadolu’nun bir yemeği yerleştirilerek vurgulanmıştır (Mantı Postası, 2022).

Yorum: Gözlemlediğim eser, Anadolu'nun iç kesimleri ile ilgili düşünceler uyandırıyor. Eğer yerde sedirli bir oturma düzeni tercih edilmiş olsaydı, tam anlamıyla bir Anadolu atmosferi yaratılabilirdi; fakat kullanılan oturma elemanlarıyla, batıya daha yakın bir hissiyat oluşturulmuştur. Eserde tercih edilmiş olan Anadolu’nun mütevazı yemeği ile geleneksellik ön plana çıkarılırken aynı zamanda sanatçı eser ile mekan ilişkisi ile yetinmeyip kültür ile de güçlü bir bağ kurmuştur. Bu şekilde, eser bienalin ana temasını güçlendirirken, izleyicilerin de bu teması derinlemesine anlamalarına olanak tanımıştır.

Yargı: Eser, mekan ile derin bir etkileşim içinde tasarlanmış ve bienalin tematik çerçevesini başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Sanatçının toplumsal ve kültürel temaları işleyen yaklaşımı, izleyicilerin etkileşimini ve deneyimini zenginleştirirken, eserin mekansal özellikleriyle uyumlu bir bütünlük oluşturduğunu söylenebilir. Eser, özgün bir yaklaşım sunarak duygu ve düşüncüyü etkileyici bir şekilde ifade etmiştir.



Görsel.54: Serge Spitzer, Dokuma Halı, 1995.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi: 18.03.2024

Serge Spitzer'in "Altın Halı (İstanbul Prop Piece)" adlı yerleştirmesi, mekan ile derinlemesine bir ilişki kurmuştur. Mekan ile eser arasındaki ilişki, İstanbul'un kültürel ve tarihi dokusuna derinlemesine bir gönderme oluşturmuştur. Serge Spitzer'in PropPiece serisinin bir parçası olan bu eser, mekânın özelliklerini vurgulayarak onunla bütünleşir ve izleyicilere mekanın derinliklerinde yeni anlamlar keşfetme fırsatı sunmuştur.

Betimleme: Serge Spitzer'in "Altın Halı (İstanbul Prop Piece)" adlı yerleştirmesi, Aya İrini'nin kubbe kasnağına gizlenmiş bir eserdir. Altın yaldızlı dokuma halı, mekanın içinde özel bir atmosfer oluşturur. Halı, açık bir şekilde serildiğinde mekanı bir yerleşim yeri gibi gösterirken, rulo halinde olduğunda ise göçü ve taşınmayı çağırıştırır (İyi ki görmüşüm, 2020, paragraf, 6. Paragraf).

Analiz: Eser, kullanılan tek malzeme olan altın yaldızlı dokuma halı İstanbul'da üretilmiş olması sayesinde İstanbul'un yerel kimliğini yansıtır. Kubbe kasnağına gizlenmiş olmasıyla mekanın özelliklerini vurgular ve onunla etkileşim içindedir. Bu sayede, izleyicilere mekanın derinliklerinde yeni anlamlar keşfetme fırsatı sunmuştur. Ancak, halı rulo halinde olduğundan, göçü ve taşınmayı çağırıştırır, izleyicilere mekânın değişken ve geçici doğasını hatırlatır (Baykal, Berkmen, Evren, 2019, s.276).

Yorumlama: Bu yerleştirme, görüldüğünden çok daha fazla anlam taşımaktadır. Sergileme şeklinin açık olarak tercih edilmemesi çarpıcı bir etki yaratmıştır. Açık bir halı, mekanı içsel bir sıcaklıkla doldurken rulo halindeki halı düzenin bozulduğu, geçicilik ve değişimin olduğu hissi ile huzursuz edici bir etki uyandırmaktadır. Eserin tek malzemesi olan altın yaldızlı dokuma halı, İstanbul'un tarihi ve kültürel kimliğine göndermeler yaparak izleyicilerin eseri daha derin bir bağlamda değerlendirmesini sağlamıştır. Halının mekanla bütünleşmesi ve mekanın özelliklerini vurgulaması, izleyicilerin eseri sadece görsel olarak değil, aynı zamanda duygusal ve düşünsel olarak da deneyimlemesine imkan tanımıştır. Bu da eserin, izleyicilerde uzun süreli ve özgün bir etki bırakmasını sağlar.

Yargı: "Altın Halı (İstanbul Prop Piece)" adlı eser, oldukça başarılı ve etkileyici bir yerleştirme olmuştur. Sergileme biçimi, mekanla etkileşim içinde olduğunu vurgulayarak izleyicilere zengin deneyimler sunmuştur. Halının açık ve rulo halindeki duruşu, mekanın değişken doğasını ve yerel kimliğini başarılı bir şekilde yansıtmıştır.

4. Bienalle birlikte küratörün belirlediği başlık ve kavramsal içerik serginin anlamsal bütünlüğünü sağlamaya başlamış ve sanatçılar bu belirlenen içeriğe göre eserler üretmişlerdir (Güzel, 2015, s.62). İlk üç bienalde küratör kavramı henüz olmadığından dolayı sanatçılar kendi kavramsal bakış açıları çerçevesinde sergilenen mekana özgü yerleştirmeler sunmuşlardır. Bu durum nedeniyle eserlerin ortak bir çerçevesi olmadığından birbiriyle anlamsal olarak aynı içerik altında toplanamamışlardır. Fakat 4. Uluslararası İstanbul Bienali ile beraber küratörün belirlediği başlık ve kavramsal içerik serginin anlamsal bütünlüğünü sağlamaya başlamış ve sanatçılar bu belirlenen içeriğe göre eser üretmişlerdir.

1997 senesinde "Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne" teması ile ve küratörlüğü İspanyol küratör Rosa Martinez'in üstlendiği 5. Uluslararası İstanbul Bienali düzenlenmiştir (İKSV,1997). Önceki bienallerden farklı olarak, bienal için çok sayıda mekan seçilmiş ve bu sayede İstanbul dinamik bir şekilde kullanılmıştır. Tarihi Yarımada'dan Darphane-i Amire binası, bienalin merkezi

olarak belirlenmiş ve labirenti andıran yapısıyla mekan içindeki sergi düzeni, "kent içinde kent" metaforunu yansıtmıştır (Martinez, 2010, İstanbul'u Hatırlamak). Bienal mekanları Aya İrini Müzesi, Yerebatan Sarnıcı, Kadın Eserleri Kütüphanesi, Kız Kulesi, Sultanahmet Meydanı ve Taksim Meydanı, Marmara Oteli ile Pera Palas Oteli, Atatürk Havalimanı, Sirkeci Garı ve Haydarpaşa Garı ve Karanfilköy Mahallesi olmuştur (İKSV,1997).



Görsel.55: Diller+Scofidio Interclone Hotel, 1997.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi: 08.03.2024

5. Uluslararası İstanbul Bienali mekan seçiminde bir önceki bienallerde de olduğu gibi gelenekseleşmiş olan Aya İrini ve Yerebatan Sarnıcı'nı bienal mekanı olarak seçilmiştir. Seçilen mekanlar içerisinde Darphane metruk bir yapı olarak öne çıkmıştır. Kullanılan tarihi mekanların mistik ve egzotik değerlerinin öne çıkarılması ise orientalist etki yaratarak tarihsel mekanlarda çağdaş sanat sunumunu zorlaştırmıştır. Feminin karakteristik taşıyan Aya İrini Kilisesi'nde sergilenen eserler sergi mekanındaki bu karakteristiği ön plana çıkaracak olan eserler seçilmiştir (Barlas Bozkuş, 2012, s.92).

'Barınma hakkı ortak yaşam mekanı hakkıdır' projesi, Karanfilköy mahallesinin aktif katılımıyla gerçekleşen en dikkat çekici ve toplumsal açıdan birleştirici girişim olmuştur. Bu proje, bienalin en önemli ve sembolik adımlarından biri olmuştur (Martinez, 2010, s.102). Ayrıca, Atatürk Havalimanı, Sirkeci Garı ve Haydarpaşa Garı gibi kent kapılarının bienalin görünürlüğü üzerinde önemli bir etkisi

olmuştur. Bu mekanlar, rastlantısal karşılaşmalara açık olmaları nedeniyle bienalin kentin dokusu içinde organik bir şekilde var olmasını sağlamıştır. Bu mekanlarda mekana özgü özelliklerle ilişkisel anlamda bağ kuran çalışmalara yer verilmiştir (Güzel, 2015, s.63).



Görsel.56: CM von Hausswolff, "Avrupalılaştırıcı" ve "Asyalılaştırıcı"
Kaynak: İKSV, 2011. Erişim tarihi: 20.03.2024

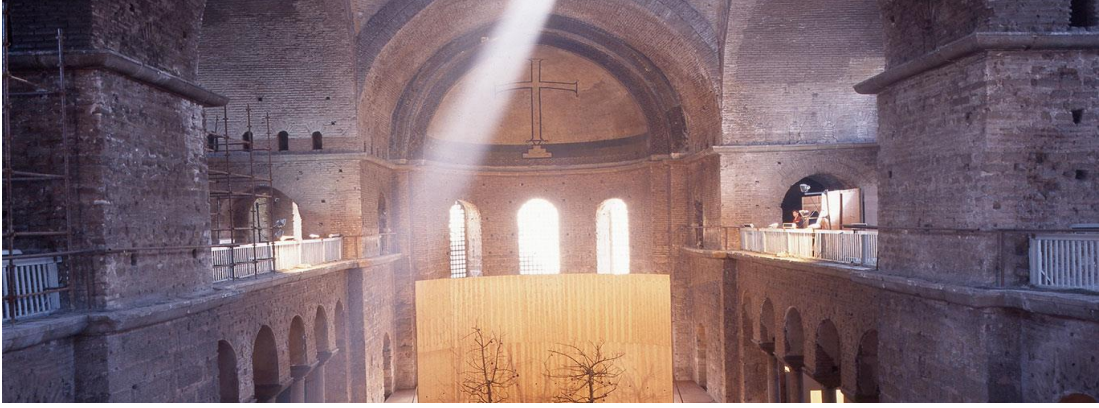
Fakat önceki yıllardan farklı olarak bu kez garlar, kütüphaneler ve havaalanları sergi mekanı olarak kullanılmış ve bu sayede bienal mekanlarında çeşitlilik oluşturulmak istenmiş ve birbirine uzak çok sayıda mekanın kullanılması ile izleyiciye yaşatılmışsa da tarihi yarımadan ve turistik yerlerden uzaklaşmamıştır. Bu durum 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nin diğer bienallerden farksız olmasına neden olmuştur (Şıranur, 2021, s.105).

5. Uluslararası İstanbul Bienali, 1997 yılında "Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar Ve Diğer Güçlükler Üstüne" temasıyla gerçekleştirilmiş ve farklı mekanlar kullanılarak İstanbul'un dinamik yapısına vurgu yapılmıştır (İKSV, 1997). Ancak, bienalin mekan seçimleri ve buna bağlı olarak erişilebilirlik, ziyaretçi dolaşımı ve mekanların birbirine yakınlığı gibi konuların değerlendirilmesi önem taşımaktadır. Öncelikle, çok sayıda mekanın kullanılması bienalin çeşitliliğini artırırken, bazı izleyiciler için bu mekanların uzaklığı ve ulaşım zorluklarına neden olur. Erişilebilirlik konusu da önemlidir. Bienalin seçilen mekanlarına kolay ulaşım sağlanması ve engelli

Sergiler için 3 ana mekan kullanılmış olup önceki sergilere göre daha küçük ölçekli bir bienal düzenlenmiştir. 1999 Marmara Depremi'nden dolayı gölge de kalan bienalde, Dolmabahçe Kültür Merkezi, Aya İrini ve Yerebatan Sarnıcı gibi tarihi ve önemli mekanlar kullanılmıştır. Ayrıca, sanat eserlerinin bazıları kentin farklı noktalarındaki billboardlarda sergilenmiştir. İstanbul Bienali'nin Dolmabahçe Kültür Merkezi, Aya İrini ve Yerebatan Sarnıcı gibi merkezi ve erişilebilir mekanları, ziyaretçiler için kolay ulaşım ve zengin deneyimler sunmuştur. Bu mekanlar, şehrin önemli noktalarında bulunmalarıyla turistler için çekici ve gezginler için uygun olmuştur. Ziyaretçiler, bienalde farklı atmosferlerdeki sanat eserlerini görmek ve tarihi yapıları deneyimlemek suretiyle kültürel bir yolculuk yapabilmişlerdir. Bu durum, ziyaretçilerin memnuniyetini artırarak bienale olan ilgiyi güçlendirmiştir. Sanat alanında farklı bir söylem geliştirme amacıyla olan İstanbul Bienali, psikoloji ve duygusal ilişkileri inceleyen sanatçılar ile bir araya gelmiştir ve ana mekan olarak Dolmabahçe Sarayı'nın mutfağı, özel bir restorasyonla modern sanat müzesine dönüştürülmüş ve buraya yerleştirilen eserler, küratörün özgün hikayesiyle uyumlu bir şekilde sergilenmiştir. Dolmabahçe Kültür Merkezi'nde zemin ve duvarların onarım ihtiyacı nedeniyle tavan dışındaki tüm yüzeyler beyaz panellerle kaplanmıştır ve bu nedenle tüm yüzeyler beyaz bir küp yüzeylerine dönüşmüştür. Bu durum, yapının sembolik anlamının ve bulunduğu bölgenin dışında herhangi başka bir hissiyat uyandırmamaktadır. Colombo Aya İrini'nin bienaldeki kullanım şeklini ise şöyle betimler:

"Aya İrini, bienaldeki kullanım şekliyle, bir kilise değildi; ancak kilise gibi yapılmış bir mekandı. Sergilenen eserler için, bir kişinin bir kiliseye gittiğinde görmesini beklediği her şey, görmesini beklediği yerdeydi." (Colombo, 2010, s.112-127).

Colombo, kilisenin nişlerinde küçük heykelciklerin bulunması ve apsisin tiyatro sahnesi dekoru olarak kullanılması buna örnek teşkil ettiğini ve tarihi mekânlarda her istenilenin gösterilemeyeceğinden bahsederken, burada hiç beklenmedik izleyicilerin de var olabileceğini olumlu karşılamıştır (Colombo,2010).



Görsel.58: Ugo Rondinone, Güneş Batıp da Ay Doğduğunda, 1999.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi: 01.03.2024

Güney Afrikalı sanatçı William Kentridge'in "Gölge Kafilesi" adlı 35mm filmi, tarihi Yerebatan Sarnıcı'nın atmosferiyle etkileşime geçerek mekân ile eser arasında benzersiz bir ilişki kurmuştur. Yerebatan Sarnıcı'nın mimari unsurlarını ve atmosferini kullanarak, filmdeki gölgeler ile mekânın kendi doğal gölgeleri bir araya gelerek izleyicilere etkileyici bir deneyim sunmuştur. Bu şekilde eser, mekânın özgün karakteriyle etkileşime geçerek yeni bir görsel deneyim ortaya koymuştur.



Görsel.59: William Kentridge ,Gölge Kafilesi, Yerebatan Sarnıcı, 1999.

Kaynak: Argonotlar, erişim tarihi: 21.03.2024

Betimleme: William Kentridge'in "Gölge Kafilesi" adlı 35mm filmi, Yerebatan Sarnıcı'nın mimari unsurlarını ve atmosferini kullanarak gölgelerle doğal ışık oyunları arasında bir etkileşim oluşturmuştur (Arkitera, 2017).

Analiz: Kentridge, bu eseri ile mekan ile eser arasında derin bir etkileşim sağlamıştır. Kentridge'in filmde kullandığı 35mm film tekniği, gölgelerle doğal ışık oyunları arasında etkileyici bir denge kurmuş ve mekanla olan etkileşimi güçlendirmiştir. Filmdeki görsel ve işitsel unsurların birleşimi, izleyicilere derin bir deneyim sunmuş ve Kentridge'in sanatsal ifadesini etkili bir şekilde iletmesini sağlamıştır.

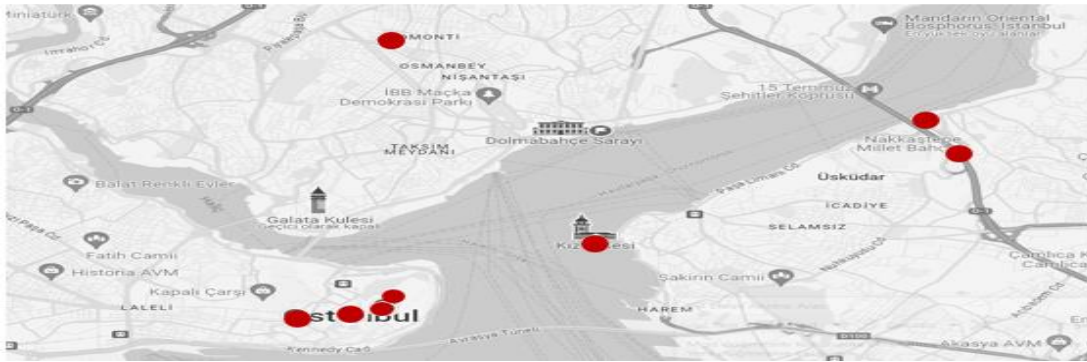
Yorum: Algı ve deneyim bakımından, Yerebatan Sarnıcı'nın atmosferi filmdeki görsel ve işitsel unsurlarla bütünleşmiş ve izleyicilere etkileyici bir atmosfer sunmuştur. Ayrıca, eserin mekanla ilişkisi, Yerebatan Sarnıcı'nın tarihi atmosferiyle uyum içindedir ve izleyicilere benzersiz bir sanat deneyimi yaşatırken mekanın özgün karakterini de vurgular. Organizasyon ve yapı açısından, film mekanın doğal öğeleriyle uyum içinde tasarlanmış ve mekansal bir düzen oluşturulmuştur. Bu düzen, izleyicilerin mekanı ve filmdeki gölgeleri daha derinlemesine deneyimlemelerini sağlamıştır (Baydar, 2018, s.2-7).

Yargı: "Gölge Kafilesi" adlı eser, William Kentridge'in sanatını ve teknik becerisini başarılı bir şekilde sergilediği için değerlidir. Eserin, Yerebatan Sarnıcı'ndaki sergilenişi, mekanla etkileşimini güçlendirerek izleyicilere benzersiz bir atmosfer sunar. Bu nedenle, "Gölge Kafilesi" eseri, sanatseverler için önemli bir deneyim ve Kentridge'in sanatındaki önemli bir kilometre taşı olarak değerlendirilebilir (Baydar, 2018, s.2-7).

2001 senesinde, "EGOKAÇ: Gelecek Oluşum İçin Egodan Kaçış (Egofugal)" teması ile Küratörlüğünü Yuko Hasegawa, direktörlüğünü Emre Baykal'ın üstlendiği 7. Uluslararası İstanbul Bienali düzenlenmiştir. Bienal yabancı küratörler tarafından düzenlendiğinden beri konularda genellikle Doğu – Batı arasında köprü kurmak, tarih

ve kültürel etkileşim ve bağ kurmak gibi kaygılar taşırken ilk kez bu kaygılardan uzaklaşarak doğrudan insanı ilgilendiren “bencilik” sorununu merkeze almıştır (Madra, 2003, s.116).

Sergiler için 4 ana mekan kullanılmış ve buna ek olarak İstanbul’un çeşitli yerlerine dağıtılmış 7 uydu mekan kullanılmıştır. Ana mekanlardan üçü daha önceki İstanbul Bienallerinde de olduğu gibi tarihi yarımadadaki Aya İrini, Yerebatan Sarnıcı ve Darphane-i Amire Binası olurken diğer mekan ise Anadolu yakasında bulunan Beylerbeyi Sarayı olmuştur. Ana mekanların yanında sergi mekanı olarak; Kız Kulesi, Boğaz Köprüsü, Çemberlitaş Hamamı, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Tüyap Fuar Alanı ve Atlıkarınca Anaokulu gibi farklı işlevlere sahip yerler kullanılmıştır (İKSV,2001).



Görsel.60: 7. Uluslararası İstanbul Bienal Mekanları, İstanbul Haritası Üzerinde Gösterimi.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi: 16.05.25024

Hasegawa 7. Uluslararası İstanbul Bienali mekan kullanımlarını şöyle açıklar:

“İstanbul'un Asya yakasında kurulacak sergi alanı veya sergileme biçimi ise, coğrafyanın ve temanın gereği olarak bunun içinde mutlaka yer alacak. (...) Bienal'i sıradan bir 'müze sergilemesi' olarak değil, iletişim ve etkileşimle oluşturulan devasa bir atölye olarak hep birlikte hazırlanmayı düşünüyorum.” (Hasegawa, 2000, Radikal Gazetesi).

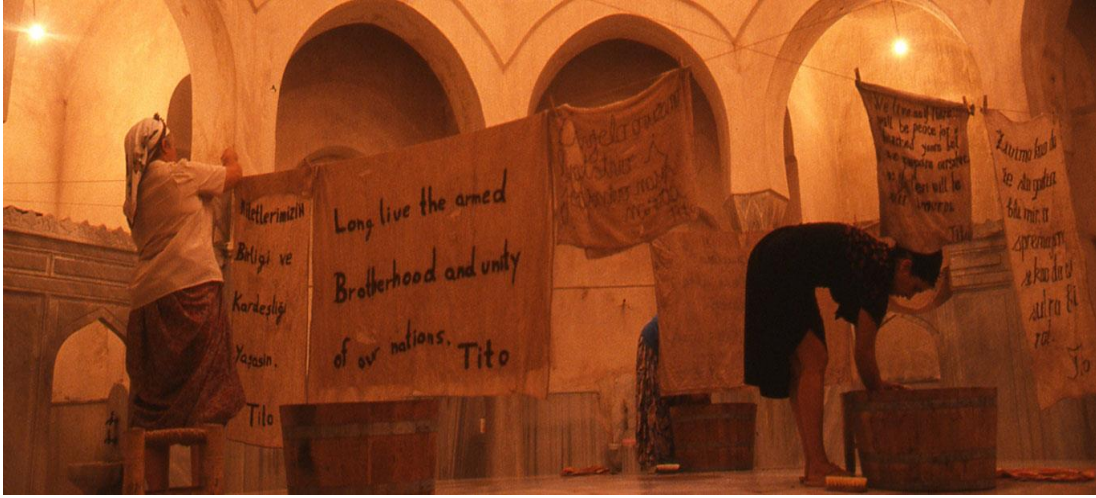
Hasegawa'nın IKSŞ katalog metninde mekanlarla ilişkili açıklamalarında, "Aya İrini Müzesinin, sergideki eserlerin sergilendiği biçim ve anlamlarının dağılımı açısından önemli bir rol oynadığını" belirtmektedir. Darphane-i Amire'nin ise kilisenin yanında yer alan bir yapı olması ve çeşitli boyutlarda farklı odalara sahip labirent benzeri mekansal düzeni içinde video eserlerinin sergilenmesiyle, her odanın duyumsal olarak algılanabilir bir ilişki içinde olduğunu hedeflediğini ifade etmiştir. Yakınındaki Yerebatan Sarnıcı'nda ise yeraltından dışarıya doğru fişkıran doğum ve güç mitlerinin hissedilmesini sağlayarak dinamik bir durum yaratmayı amaçladığını belirtmiştir (IKSV,2001).



Görsel.61: Mathieu Briand, Aya İrini Kilisesi, 2001.

Kaynak: İKSŞ, erişim tarihi: 21.03.2024

Bienalde yer alan eserler, karmaşık teknikler veya çeşitli interaktif dijital araçlar aracılığıyla izleyicilere yaşamsal koşullarla ilgili sorgulamalar yapma fırsatı sunarak deneyimler yaşatmayı amaçlamıştır. Hasegawa'nın bienal için kullandığı "ortak akıl, birlikte yaşam ve bilinç" kavramları üzerinden izleyicilere çeşitli deneyimler sunulmuştur. Örneğin; Aya İrini Müzesi'nde sanatçı Mathieu Briand tarafından yapılan çalışmada "ortak akıl ve bilinç" kavramlarının deneyimi, katılımcılara gözlük biçiminde göstericiler verilerek, bu gözlüklerdeki düğmeye bastıklarında diğer katılımcıların bakış açısına geçiş yaparak onların baktıkları noktalardan görmeleri sağlanmıştır (Güzel, 2015, s.65).



Görsel.62: Maja Bajevic, Kadınlar İş Başında 3 - Yıkama 1999.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi: 26.02.2024

Tüm eserlerin mekanlarla ve izleyicilerle kurduğu ilişkilerde, insanların kendi içsel engellerinden arınarak çevrelerini daha fazla fark etmeleri ve diğerleriyle iletişim kurmaları, etkinlik sonunda hedeflenen ana tema olmuştur. 2003 senesinde, ‘‘ Şiirsel Adalet’’ teması ile Küratörlüğünü Dan Cameron’un üstlendiği 8. Uluslararası İstanbul Bienali düzenlenmiştir (Pehlivanoglu, 2024, İstanbul Bienalleri ve Mekanları III).

Sergi mekanları arasında geleneksel hale gelmiş olan Yerebatan Sarnıcı ve Ayasofya Müzesi'nin yanı sıra, Salıpazarı antrepolarından biri olan Antrepo No.4, Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi, Garanti Platform Güncel Sanat Merkezi ve birkaç kamusal alan projesi de eklenmiştir. Bu seçimlerle, Sultanahmet ve çevresindeki alışlagelmiş mekanlar korunmuş, bununla birlikte Beyoğlu aksı da dahil edilmiştir. Beyoğlu aksı, 8. İstanbul Bienali ile kullanılmaya başlanmış ve sonraki bienallerin birçoğunda bu aks neredeyse ana merkez haline gelmiştir. Cameron, sanatçıların kendi inisiyatiflerine göre mekan seçmelerine izin vermiş ve mimari mekanların bienallere tahsis edilmesini bir fırsat olarak görmüştür.

‘‘Genel bağlamıyla, mekanların seçimlerinde asıl baskıcı unsur, sanatçıların kendi tercihleriydi! Antrepo’nun Bienal’e geri dönmesi gerekiyordu çünkü ‘‘kunsthalle’’ tipi bir alanın Bienal merkezinde bulunması lazımdı. Ancak Tophane, Ayasofya ve Yerebatan’ın da Bienal mekanları arasında yer almasında da aynı durum

etkili oldu: Neredeyse eşit sayıdaki bir başka sanatçı topluluğu, İstanbul'un mimari tarihi içinde yer alabilmeyi tercih etti. Büyük bir talih eseri İstanbul Bienali; mimari mekanların boşaltılarak bienallere tahsis edildiği ve bienal küratörlerinin ihtiyaçlarının belli bir kısmına yanıt verebilen sanat etkinlikleri arasında, ki bu nadir bir fırsattır. '' (Cameron, 8. Uluslararası İstanbul Bienali, 2003).



Görsel.63: İstanbul Modern, 2003, Anrepo no.4

Kaynak: Universes in Universe, erişim tarihi: 08.02.2024

Antrepo No.4 binası, Cameron'un bienal sergilerinde kullanmak istediği bir mekan olmuş ve Marcos Corrales Lantero tarafından yeni sanat eserleri için dinamik bir gösteri alanına dönüştürecek şekilde yeniden restore edilmiştir (Yardımcı, 2014, s.50).

Cameron 8. Uluslararası İstanbul Bienali'nin en dikkat çekici projesi olarak değerlendirdiği "isimsiz" mekan düzenlemesi, sanatçı Mike Nelson tarafından Büyük Valide Han'da hayata geçirilmiştir. Bu çalışma, hanın terk edilmiş mihmandarlık odasının karanlık bir odaya dönüştürülmesini öne çıkararak izleyicilerin geçmişle bugün arasında bir sorgulama sürecine sokmayı amaçlıyor. Nelson'ın eseri, bienalin diğer mekanlarından fiziksel olarak uzak olmasına rağmen, izleyicilerin ona ulaşmak için çaba sarf etmeleri ve mekana varışlarında içeri girmek için çay ocağından anahtar talep etmeleri, ardından kendi başlarına içeri adım atmaları gerekliliği ile dikkat çekiyor. Böylece, izleyiciler mekana giriş sürecinde bir terk edilmişlik duygusuyla karşılaşarak, eserin bulunduğu mekanın atmosferiyle etkileşim içinde oluyorlar. (Cameron, 2010, s.158).

Bu sayede Nelson, sanat eserini izleyici-eser-mekan üçlüsü olarak bütüncül bir şekilde sunmayı başarmıştır ve bu mekan düzenlemesi aracılığıyla izleyicilerin sanat eseri ile etkileşime geçerken emek harcamalarını ve kendi başlarına keşfetmelerini sağlayarak, sanat deneyimini daha kişisel ve özgün hale getirmiştir.



Görsel.64: Mike Nelson, İsimsiz, 2003.

Kaynak: IKSŞ, erişim tarihi: 22.02.2024

İstanbul Bienali'nde yer alan projelerden biri olan Monica Bonvicini'nin 'Cehenneme Merdiven' adlı eseri, mekan özgü bir yaklaşımla oluşturulan özgün bir çalışma olmuştur. Zincirli merdivenin üzerinde yer alan cam duvarlar, ateşli silah darbeleriyle işlenmiş izlerle modernist tasarım öğelerine vandalist bir dokunuş sunmuştur. Bu yapıt, merdivenin cehennem kavramıyla olan ilişkisini yansıtarak, cennet ve cehennem gibi zıtlıklar arasında bir karşıtlık yaratmayı amaçlamıştır. Bu çalışma, mekan ile sanat eseri arasında etkileyici bir etkileşim yaratırken, izleyicilerde derin düşüncelere yol açarak bienalin önemli bir parçası olmuştur.



Görsel.65: Monica Bonvicini, Cehenneme Merdiven, 2003.

Kaynak: IKSŞ, erişim tarihi: 22.02.2024

Betimleme: Monica Bonvicini'nin "Cehenneme Merdiven" adlı eseri, bir zincirli merdiven üzerinde yer alan cam duvarlarla kaplıdır. Cam duvarlarda ateşli silah darbeleriyle işlenmiş izler bulunmaktadır (İstanbul Modern, 2003, s.250).

Analiz: Eserin cehennem kavramıyla olan ilişkisi, merdivenin üzerindeki cam duvarların ateşli silah darbeleriyle işlenmiş izleriyle sağlanır. Bu, cennet ve cehennem gibi zıtlıklar arasında bir karşıtlık yaratmayı amaçlayarak, izleyicilerde derin düşüncelere yol açar. Aynı zamanda, vandalist dokunuşlarla modernist tasarım öğeleri arasında bir uyumsuzluk ve gerilim yaratır.

Yorumlama: "Cehenneme Merdiven" adlı eser, mekan özgü bir yaklaşımla oluşturulan özgün bir çalışmadır ve bienalin önemli bir parçasını oluşturur. Eserin cennet ve cehennem arasındaki karşıtlığı vurgulaması, izleyicilerde farklı duygusal ve düşünsel tepkiler uyandırır ve sanatın gücünü mekanla etkileşim içinde gösterir.

Yargılama: Monica Bonvicini'nin "Cehenneme Merdiven" adlı eseri, İstanbul Bienali'nde önemli bir yer tutan etkileyici bir çalışmadır. Eserin mekanla etkileşimi ve cennet-cehennem temasını başarılı bir şekilde işleyerek, izleyicilerde derin düşüncelere ve duygusal tepkilere yol açmıştır. Bu yönleriyle, eser bienalin kalitesini arttıran ve ziyaretçiler için unutulmaz bir deneyim sunan bir sanat eser olmuştur.

Bienal başarılı bir şekilde sonlandıktan sonra, o dönem transit ambar olarak kullanılan binanın bir Modern Sanat Müzesi'ne dönüştürülmesine kararı alınmıştır. Ancak, sergi sonrasında 2004 yılında İstanbul Modern Sanat Müzesi olarak kullanılmaya başlanan 4 numaralı Antrepo'da kalıcı bir yer bulan merdiven çalışması, sergideki özgün bağlamını kaybetmiş ve yeni bir mekansal ilişki içine girmiştir.

İstanbul Kültür Vakfı'nın kurucusu Dr. Nejat F. Eczacıbaşı tarafında İstanbul'da sürekli bir Modern Sanat Müzesi kurma fikri ortaya atılmıştır. Bu hedef doğrultusunda öncelikle Haliç'teki Feshane binası kullanılmıştır. Ancak, bina sadece

3. Uluslararası İstanbul Bienali'ne ev sahipliği yapmakla yetinmiştir ve müzenin sürekliliği sağlanamamıştır. Yıllar boyunca, Modern Sanat Müzesi kurma düşüncesi farklı projeler ile gerçekleştirilmeye çalışılmış ancak, uygun bir mekan bulunamadığı için ve uygun bir koleksiyon oluşturulamadığı için kalıcı bir sonuca ulaşamamıştır.

8. Uluslararası İstanbul Bienali sonrası 4 numaralı antrepo, günümüzde İstanbul Modern Müzesi'ne dönüşme sürecine girmiştir (Şiranur, 2021, s.107).

Galataport projesi kapsamında İstanbul Modern Sanat Müzesi'nin bulunduğu 4 Numaralı antrepo da yıkılmıştır . İstanbul Modern 22 Mayıs 2018 tarihinde çalışmalar nedeniyle 14 yıldır bulunduğu 4 No'lu antrepodan Beyoğlu Meşrutiyet Caddesi'ndeki eski Union Française binasına taşınmıştır. Bu geçici mekanda 2018-2022 yılları arasında ziyaretçi ağırlayan İstanbul Modern 2023 yılında Karaköy'e geri dönmüştür. ('Tarihçe', 2023, 4.paragraf).

8. İstanbul Bienali, mekan seçimleri ve eserler arasındaki ilişkiler açısından oldukça çeşitli ve dikkat çekici bir etkinlik olarak öne çıkmıştır. Bienalin temalarına uygun olarak, mekanlar arasında oluşturulan bağlantılar ve sanat eserlerinin mekanlarla etkileşimi, bienalin derinliğini ve çeşitliliğini ortaya koymuş ve özellikle, Antrepo No.4'ün Marcos Corrales Lantero tarafından dinamik bir gösteri alanına dönüştürülmesi ve Mike Nelson'un Büyük Valide Han'da hayata geçirdiği 'isimsiz' mekan düzenlemesi gibi projeler, sanat eseri-mekan ilişkisinin bütüncül bir deneyim olarak sunulmasını sağlamıştır. Ancak, bienalin bazı mekanlarının birbirine uzaklığı ve erişilebilirlik konuları dikkate alındığında, ziyaretçilerin farklı mekanlara ulaşımı ve bu mekanlarda rahatça dolaşımı konusunda o dönem bazı zorluklar yaşanmış olabilir. Aydınlatma konusunda mekanlarda genelde tek bir aydınlatma tipi tercih edilmemiş fakat yapay aydınlatma ağırlı tasarım tercih edilmiştir. Genel olarak, 8. İstanbul Bienali, mekanların çeşitliliği ve sanat eserleriyle kurduğu etkileşimlerle dikkat çeken bir etkinlik olmuştur. Ancak, mekanlar arasındaki mesafe ve erişilebilirlik gibi konuların daha iyi planlanması, izleyicilerin bienali daha rahat ve keyifli bir şekilde deneyimlemelerini sağlayabilir (Gülkaynak, 2012, s.18-20).

Türkiye’deki bienallerin tarihçesi bağlamında birçok ilki beraberinde getiren 9. Uluslararası İstanbul Bienali, 16 Eylül – 30 Ekim 2005 tarihleri arasında düzenlenmiştir. Birçok ilke ev sahipliği yapan bir dönüşüme sebep olmuştur. Serginin küratörlüğünü Charles Esche ve Vasıf Kortun, direktörlüğünü Çelenk Bafra üstlenmiştir. 9. Uluslararası İstanbul Bienali’nde tema olarak ‘‘İstanbul’’ seçilmiştir. Önceki bienallerin aksine bu kez kentin kendisi bir tema haline gelmiştir. Geçmiş bienallerden beri hedeflenen ‘‘tarihi yarımada dan uzaklaşma’’ fikri tam anlamıyla gerçekleştirilmiştir ve bu şekilde bienalin teması mekan seçimine de yansımıştır. Bienalin mekanları tam anlamıyla ‘‘İstanbul’’ olmuştur. Bienal kapsamında kullanılan mekanlar yürüyüş mesafesinde deneyimlenme fırsatı sunmuştur (Kortun & Esche, 2005, s. 12).

Bu nedenle, 9. Uluslararası İstanbul Bienali bir yaya projesi gibi değerlendirilmiş ve sergi temasıyla örtüşür biçimde bir kent deneyimi sunmuştur. Bu mekanlar: Bilsar Binası, Deniz Palas Apartmanı, Garanti Binası, Garanti Platform Güncel Sanat Merkezi, Garibaldi Binası, Tütün Deposu, 5 numaralı Antrepo’dur.



Görsel.66: 9. İstanbul Bienali, Bienal Mekanlarının İstanbul Haritası Üzerinde Gösterimi.

Kaynak: Domus Design, 2005. erişim tarihi: 28.02.2024

Diğer bienallerden ayrılan bir özellik olarak, bu bienalde tarihi yarımada dan uzaklaşmış ve şehrin modern merkezine odaklanılmıştır. Yapılan seçimlerde, günlük yaşamın niteliklerine ve farklı fonksiyonlara sahip olan yapılar tercih edilmiştir. Bu yapılar arasında apartman binaları, gümrük depoları, tütün depoları, tiyatrolar, sanat galerileri ve ofis binaları bulunmaktadır. Tarihi mekanlardan vazgeçilip Beyoğlu çevresindeki yeni mekanlara yönelmek, bienalin organizasyonunda çifte bir durum

yaratmıştır. Bu yeni mekanlar, tanınırlık açısından öncekiler kadar belirgin olmasa da ve kendi başlarına cazip bir niteliklere sahip mekanlar olabileceği fikri doğmuştur. Örneğin; tarihi olmayan bir bienal mekanı, bienalin ihtiyaçlarına uygun şekilde tarihi dokuya zarar verme kaygısı taşımadan özgürce düzenlenebilmesi bir fırsat olarak değerlendirilmiştir. Ancak, yöneticiler ve sermaye sahipleri açısından, bu tarihi mekanlar reklam potansiyeli taşıdığı, ilgi çekici oldukları ve önceki bienallerde olduğu gibi bazı eserlerin tamamıyla mekanla anlamlandırıldığı için bienal mekanı olarak tarihi yapıların seçilmesi vazgeçilemez bir nokta olmuştur. Bu tarihi bakış açısından uzaklaşmak istenirken, aynı zamanda bu grupların da memnun edilmesi gerekmiş; seçilen mekanlar ve yapılan dönüşümler bu dengeyi sağlamak için yapılmış ve bu isteği yerine getirmiştir. Bu yeni mekanlar sergi mekanı olmanın yanı sıra yapı dokusuna da özgürce müdahale edebilmenin verdiği fırsat ile 9. İstanbul Bienali'nde Nicoletta Artuso, Andrea Balestrero, Gianandrea Barreca, Antonella Bruzzese, Maddalena de Ferrari, Fabrizio Gallanti ve Massimiliano Marchica'dan oluşan Gruppo A12 adlı bir mimarlık kolektifinin önerisiyle bienal mekanlarının cepheleri boyanarak dönüştürülmüştür (İKSV,2005).



Görsel.67: 9. İstanbul Bienali, Gruppo A12 Tarafından Önerilen Magenta Rengi.

Kaynak: Domus Design, 2005. erişim tarihi: 28.02.2024

9. İstanbul Bienali'nde, yeni mekanlar sadece sergi alanları olarak değil, aynı zamanda yapı dokusuna özgürce müdahale edebilmenin sunduğu fırsatlarla da dikkat çekmiştir. Nicoletta Artuso, Andrea Balestrero, Gianandrea Barreca, Antonella Bruzzese, Maddalena de Ferrari, Fabrizio Gallanti ve Massimiliano Marchica'dan oluşan Gruppo A12 adlı bir mimarlık kolektifinin önerisiyle, bienal mekanlarının cepheleri boyanarak dönüştürülmüştür. (İKSV,2005). Gruppo A12 tarafından önerilen

magenta rengi ile belirli dış noktalar boyanarak bienalin kent içinde daha belirgin hale gelmesi sağlanmıştır. İstanbul/magenta olarak adlandırılan bu proje, kültür endüstrisinin etkilerini bienal mekanlarına girmeden dahi hissettirmiştir. Bu uygulama, kültür endüstrisinin metalaştırma çabalarını açıkça gösterirken, aynı zamanda albenisi olmayan binalara çekicilik katmayı amaçlamıştır. Modern İstanbul'un pazarlanmasında kullanılan bu ambalaj, şirin ve dikkat çekici bir görünüm sunarak bir reklam aracı olarak öne çıkmıştır.



Görsel.68: Gruppo A12, İstanbul/magenta, 2005.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi: 23.03.2024

Betimleme: Michael Blum'un "The House of Safiye Behar / Safiye Behar'ın Evi" adlı projesi, Denis Palas'ta sergilenmiştir. Bu proje, kurgusal bir karakter olan Safiye Behar'ın yaşadığı kurgusal bir evin içine yerleştirilen bir enstalasyon olarak karşımıza çıkar. Proje, izleyicilere Türkiye'nin kuruluş dönemine farklı bir bakış açısıyla bakma imkanı sunar (Bianet, 2013, paragraf.6).

Analiz: Blum'un projesi, Türkiye'nin tarihine ve kimliğine derinlemesine bir bakış sunmayı amaçlar. Kurgusal karakter Safiye Behar aracılığıyla Türkiye'nin siyasi, toplumsal ve kültürel dönüşümünü ele alır. Denis Palas apartmanı, proje için mükemmel bir arka plan sağlayarak Safiye Behar'ın yaşadığı evin iç mekanını oluşturur ve izleyicilere zamanın atmosferini hissettirir (Arkitera, 2005).

Yorumlama: Blum'un projesi, izleyicilere Türkiye'nin geçmişine ve kimliğine ilişkin derinlemesine bir anlayış geliştirme fırsatı sunar. Proje, tarihi yeniden

değerlendirme ve sorgulama imkanı sağlar. Denis Palas'ın atmosferi ve tarihi dokusu, projenin etkileşimini artırarak izleyicileri Safiye Behar'ın zamanındaki Türkiye'nin yaşamını daha iyi anlama yolculuğuna çıkarır.

Yargılama: Blum'un "The House of Safiye Behar / Safiye Behar'ın Evi" projesi, 9. İstanbul Bienali'nde önemli bir çalışma olarak değerlendirilebilir. Kurgusal karakter ve mekan ilişkisi, izleyicilere derin bir düşünce yolculuğu sunar ve Türkiye'nin tarihini yeniden değerlendirme fırsatı verir. Denis Palas'ın kullanımı, projenin etkisini artırır ve izleyicileri tarihsel bir keşif yolculuğuna çıkarır.



Görsel.69: Michael Blum, Safiye Behar'ın Anısına, 2005.

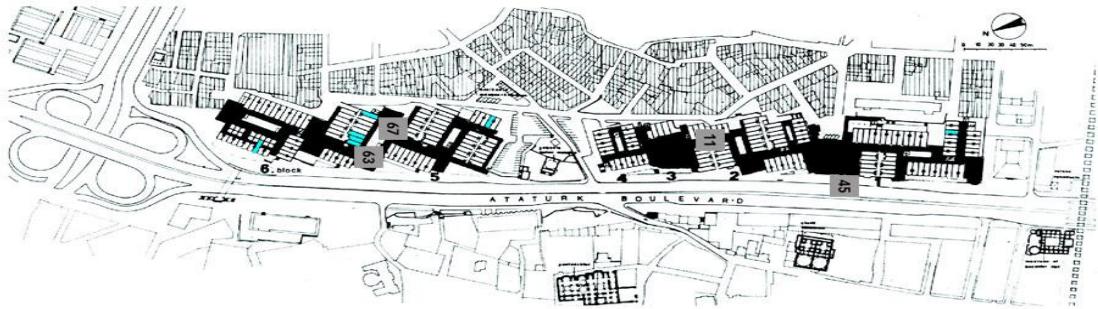
Kaynak: İKSV, erişim tarihi: 23.03.2024

2007 senesinde "İmkansız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik" teması ile ve küratörlüğünü küreselleşme ve kimlik konularında araştırmalar yapan Çinli küratör Hou Hanru'n üstelendiği 10. Uluslararası İstanbul Bienali düzenlenmiştir (İKSV, Arşiv,2007). Hanru, modernistlerin doğaları gereği iyi olduklarını ve modernlik projesinin yeniden yorumlanması gerektiğini ve 3. Dünya'daki dinamikler hesaba katıldığında dünyayı değiştirecek bir potansiyelin burada varolduğunu söylemektedir. Bu bağlamda 10. Uluslararası İstanbul Bienali mekanlarının çoğu İstanbul'daki modernleşme projesi mekanlarından seçilmiş ve şehrin ortasına yayılmaktadır (Gülkaynak, 2012, s.20).

AKM (Atatürk Kültür Merkezi), İMÇ (İstanbul Manifaturacılar Çarşısı) ve KAHAM (Kadıköy Halk Eğitim Merkezi) gibi tarihi öneme sahip yapılar arasında bulunan mekanlar Bienal kapsamında önemli roller üstlenmiştir. Ana mekan olarak 3

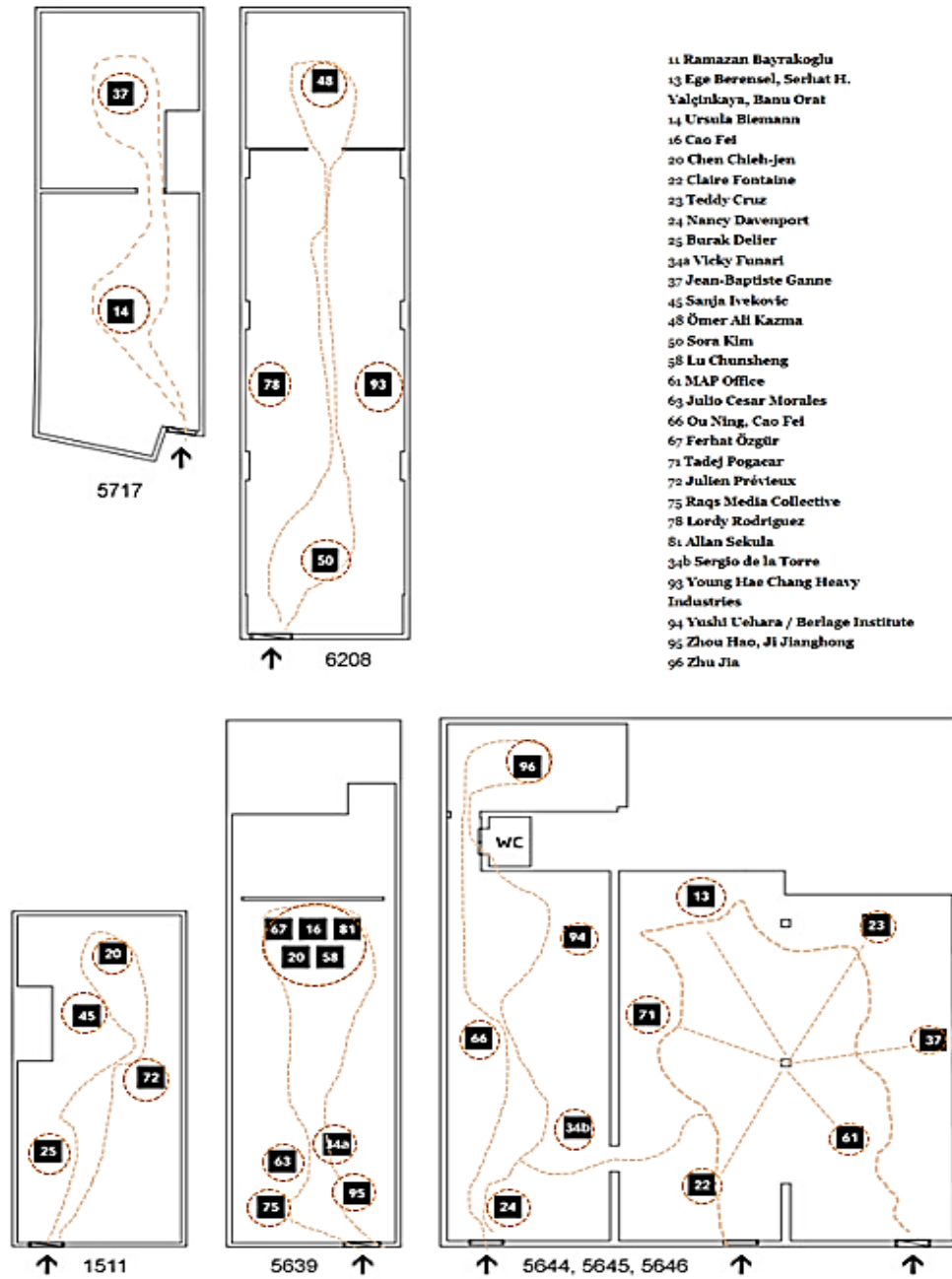
numaralı Antrepo Binası tercih edilmiş ve burada karmaşık bir düzen içinde sergilenen eserler, güncel kentsel konulara odaklanarak önemli öngörüler ve müdahaleler sunmuştur. Özellikle "Dünya Fabrikası" adlı projede, Batı pazarına ihraç edilmek üzere mal üreten üçüncü dünya ülkeleri konu alınmış ve İMÇ mekanı bu projenin en ilgi çekici alanlarından biri olarak kullanılmıştır. Bu proje için İMÇ içindeki yedi dükkan ve binaya bitişik bazı dış mekanlar da kullanılmıştır. (Güzel, 2015, s.69).

10. Uluslararası İstanbul Bienali'nde kullanılan mekanlar, farklı bakış açılarıyla ele alınan çalışmaların sergilenmesinde pratik kolaylıklar sağlayan sergi alanları olarak hizmet etmiştir. Bu kapsamda, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'nda yer alan çalışmalarda, "küresel ekonomi" teması incelenmiş ve sergilenen eserlerin genel çerçevesi "alım-satım" ilişkisiyle bağlantılı hale getirilmiştir. İstanbul Manifaturacılar Çarşısı gibi tarihi ve sembolik mekanlar, sergilenen eserlerin temalarıyla etkileşime girerek izleyicilere derin bir deneyim sunmuştur. İMÇ'de, Çin, Tijuana, Tayvan ve İstanbul gibi uluslar arası ekonomiye dayalı sorunlarını ve insan istismarlarını belgeleyen eserlere yer verilmiştir. Bu mekanlar, eserlerin içeriğini ve mesajlarını daha etkili bir şekilde iletebilmesine olanak tanımıştır. Özellikle küresel ekonomi temalı eserlerin, ticaretin merkezi olan bir çarşıda sergilenmesi, eserlerin anlamını ve etkisini artırmıştır. Bu sayede izleyiciler, eserlerle mekan arasındaki etkileşimi deneyimleyerek küresel ekonomiye dair düşüncelerini derinleştirebilmişlerdir. Buna rağmen, bu çalışmalar genellikle izleyicinin ilgisini çekmekten ve tepkilerini yansıtmaktan öteye gitmemektedir. Eserlerin çoğunda, durumu tespit etme ve kabullenme vurgulanırken, iyimserlikten uzak bir yaklaşım benimsenmiştir.



Görsel.70: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ) seçilen alanlar, 2010.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi: 01.03.2024



Görsel.71: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı Sanatçı-Mekan Yerleşim Planı, Ziyaretçi Sirkülasyonu.

Kaynak: Sirkülasyon Şeması Selin Gözükan tarafından çizilmiştir. 01.03.2024

İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'nda sergilenen eserler için mekan kurgusunda tek bir dolaşım tipine bağlı kalınmamış Blok, Yıldız ve Tarak dolaşım tipleri kullanılmıştır. Bu durum, bienale dinamizm ve çeşitlilik katmıştır. Bu sayede izleyicilere farklı deneyimler sunulmuş ve daha geniş bir perspektiften değerlendirmeleri sağlanmıştır.



Görsel.72: Jean-Baptiste Ganne, La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Kişot, 2007.

Kaynak: İKSV ,erişim tarihi: 01.03.2024

Betimleme: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'nda yer alan Jean-Baptiste Ganne'nin eseri, Mors alfabesine çevrilen "La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Kişot" kitabını içermektedir. Bu eser, yanıp sönen kırmızı bir lamba kullanılarak okunabilecek şekilde düzenlenmiştir. Kitabın tamamının okunma süreci bir buçuk ay bulmuştur. Eserde kullanılan yapay aydınlatma elemanı, eser için son derece önemli bir parça olarak sergilenmiştir. Eser, boş bir dükkanı sergi mekanına dönüştürmüş ve beyaz duvarlarıyla ışığı yansıtarak aynı zamanda dışarıya ışık yaymıştır. Bu çalışma, sadece bir sergi mekânı veya iş yeri olma ötesinde bir dil aracına dönüşmüş, mekan ile eser arasında derin bir etkileşim yaratmıştır (İKSV, 2007, 2.paragraf).

Analiz: Jean-Baptiste Ganne'nin eseri, Mors alfabesine çevrilen bir edebi eserin mekânda yeniden yaratılması ve okunabilir hale getirilmesi üzerine kuruludur. Bu çalışma, mekanın işlevini sadece sergi alanı olmaktan çıkarıp, içinde bulunan eserle aktif bir ilişki kurmasını sağlamıştır. Kırmızı lamba aracılığıyla kitabın okunabilir hale getirilmesi, eserin görsel ve işitsel bir deneyim sunmasını sağlamış ve ziyaretçilere farklı bir okuma deneyimi sunmuştur.

Yorumlama: Ganne'nin eseri, mekan ile eser arasında etkileyici bir etkileşim yaratmış ve klasik bir edebi eserin mimari bir yapı unsuru haline gelerek mekanda yeni bir anlam kazanmasını sağlamıştır. Işık etkiliyeci bir biçimde kullanılmıştır. Bu çalışma, sanat eserinin mekanla entegrasyonunu başarıyla gerçekleştirerek izleyicilerin esere derinlemesine bir şekilde katılımını teşvik etmiştir. Aynı zamanda, boş bir dükkânın nasıl sanatsal bir ifade alanına dönüşebileceğini göstererek mekanın potansiyelini ortaya koymuştur.

Yargılama: Jean-Baptiste Ganne' e ait "La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Kişot" kitabını Mors alfabesine tercüme ederek dükkânda yanıp sönen kırmızı bir lamba aracılığıyla okunabilir hale getirmesi, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'nda önemli bir sanat deneyimi sunmuştur. Bu çalışma, mekanın sıradan bir iş yeri olmanın ötesine geçerek sanatın gücünü ve mekan ile eser arasındaki etkileşimi vurgulamıştır.

Özel olarak seçilen sergi alanlarından biri olan Atatürk Kültür Merkezi (AKM), serginin teması "Yakmalı mı, Yakmamalı mı?" olarak belirlenmiştir. Geçmişte birçok kez yangın geçiren ve uzun bir süredir kullanılmayan bina, o dönemde yıkılması hatta yerine bir cami inşa edilmesi planlarıyla gündeme gelmiştir. AKM binasının geçirdiği yangınlar ve hakkında yapılan planlar sergi başlığının belirlenmesinde rol oynamıştır. Sergide, metaforik göndermeler dikkat çekmiş ve özellikle eski Doğu Bloğu ülkelerinden mimari örneklerin kullanılması, rejim değişikliği sonrası terk edilmiş binaların sergilenmesiyle birlikte anlam kazanmıştır. Vahram Aghasyan'ın "Hayalet Şehri" ve Markus Krottendorfer'in "Rossija Oteli" gibi eserler bu bağlamda öne çıkmıştır (İnce, 2007, s.211-218).

Bu durum eserlerin sergilendiği mekan olan AKM ile eserler arasında etkileşim kurulmasını sağlanmış, AKM'nin yaşadığı veya yaşaması planının değişimleri-dönüşümleri yansıtmış ve dönemler arası toplumsal-kültürel yansımaları arasında görsel bir dil ile bağlantı kurmuştur.



Görsel.73: Varham Aghasyan, 'Hayalet Şehir', 2007.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi: 26.03.2024

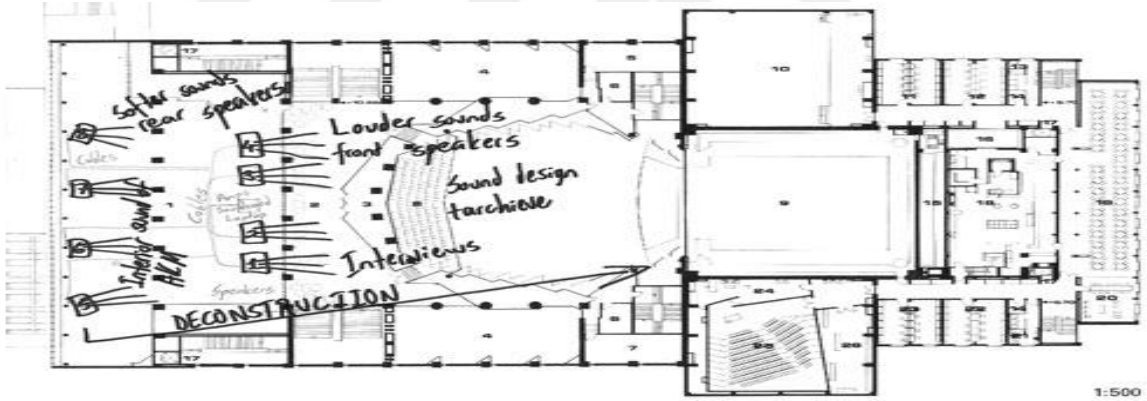


Görsel.74: Markus Krottendorfer, Rossija Oteli, 2007.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi: 26.03.2024

Erdem Helvacıoğlu "Sessiz Duvarlardaki Hatıralar" adlı yerleştirmesinde hiçbir görsele yer vermemiştir. AKM’de yapılan gösterilerin kayıtları, sadece hoparlörler aracılığıyla çalınırken, boş mekânın akustik özellikleri ve AKM hakkında çeşitli kişilerle gerçekleştirilen röportajlar dinlenebilmiştir. Sadece seslerden oluşan bu yerleştirme AKM'nin tarihine ve yaşadıklarına metaforik bir gönderme yapmıştır. (Milliyet, 2007). Bu sayede AKM, belleğin, mekânın ve toplumsal bilincin etkileşimini ön plana çıkarmış ve geleceğin sorgulandığı bir kamusal platforma dönüşmüştür. Bu yapının kaderiyle ilgili alınacak kararların toplumsal bir mutabakatla belirlenmesi gerektiği vurgulanmıştır.

“Bir mekânın gerçek sesi, bir binanın duvarlarına sinmiş işitsel hatıralar ve bu hatıraları yaşayanların dillendirilmemiş sözleridir.” (Helvacıoğlu, 2007, s.72).



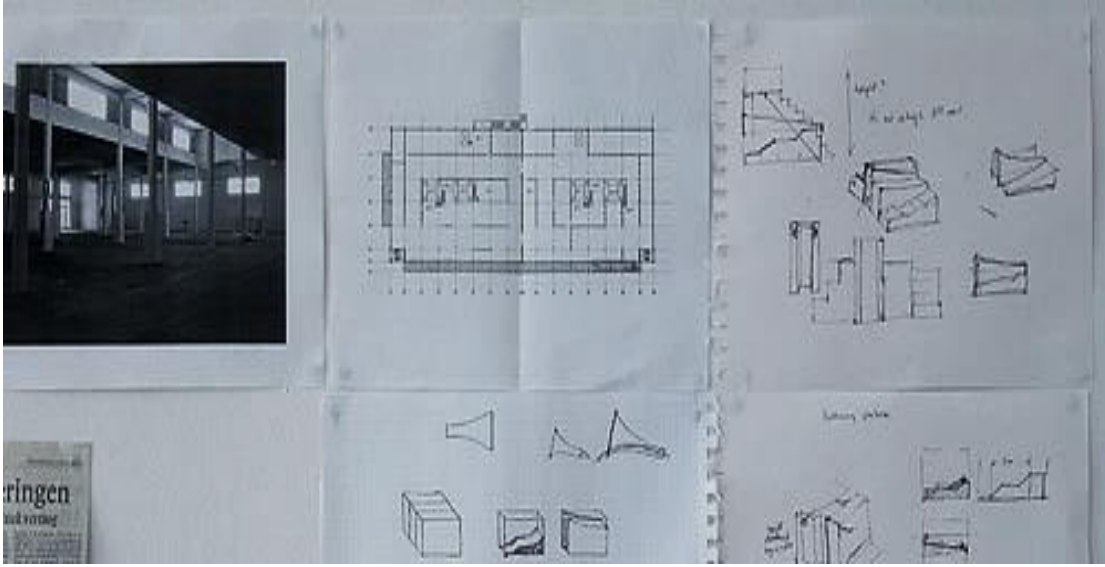
Görsel.75: Erdem Helvacıoğlu, “Sessiz Duvarlardaki Hatıralar” Yerleştirmesi Planı, 2007.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi: 26.03.2024



Görsel.76: Erdem Helvacıoğlu, “Sessiz Duvarlardaki Hatıralar” , 2007.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi: 26.03.2024



Görsel.77: Justin Bennett, ‘Kuyu’, 2007.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi: 26.03.2024

İstanbul Bienali kapsamında Antrepo no.3'te düzenlenen, sanatçı Justin Bennett'in "Kuyu" adlı eseri, şehrin karmaşık ve gizemli derinliklerini keşfetmeyi amaçlamıştır. Eser, şehrin yüzeyindeki gürültülü ve hareketli atmosferin ötesine geçerek, zeminin altındaki gizli dünyalara odaklanmıştır. Seslerin ve müziğin ön planda olduğu "Kuyu", İstanbul'un zengin ve çeşitli ses manzaralarını keşfetmek için bir davet niteliği taşımıştır. Bennett, büyük bir bayrak, antika ziller, tekrar sahnelenen rüyalar, elektro gitarlar, şehir içindeki yürüyüşler, borular, tüneller ve havalandırma boşluklarından gelen ses kayıtları gibi çeşitli malzemeleri kullanarak, izleyicilere İstanbul'un derinliklerindeki gizemli atmosferi deneyimleme fırsatı sunmuştur. Antrepo No.3'ün geniş alanı, eserin malzemeleri ve seslerinin sergilenmesi için uygun bir zemin sağlamış, Bennett'in ses kayıtları ve diğer malzemeleri, mekânın atmosferini dönüştürerek, izleyicileri şehrin derinliklerine doğru bir keşif yolculuğuna çıkarmıştır (İKSV Arşiv, 2007).

‘İstanbul’da kaydedilmiş seslerden olusmasına ragmen, çalışma tamamen sese dayalı degil. Hikâye, hafıza, ses ve müzik katmanlari arasinda kisisel bir yolculuk bu -sehrin yeralti derinliklerindeki gizli kuyuyu ortaya cikarma denemesi.’ (Justin Bennett, 2007).

Tüm bu mekanları Hanru İstanbul'un buluşma noktası olarak tanımlar:

“(...) şehrin kentsel modernleşmesinin çeşitli yüzlerinin ve modellerinin simgesel ve fiziksel aynaları ve siyasi, kültürel, ekonomik, endüstriyel ve kültürel dünyaları temsil ediyorlar. Bunlar, modern şehirle ilgili tepeden inmeci görüşün gerçek hayattaki fark, melezlik ve canlılığı savunan ve yaygınlaştıran alttan gelen hayalgücü ve eylemlerle çatıştığı yerler...” (Hanru,2005, s.19).



Görsel.78 : Sam Samore, ‘Sihirli Yatak’, 2007.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi: 26.03.2024

Betimleme: Antrepo Binası içinde "Rüya Evi" adı altında ek bir ikinci kat inşa edilerek ayrı bir sergi alanı oluşturuldu ve sergi, geç saatlere kadar açık kalmak üzere düzenlenmiştir. İstanbul'un sürekli canlı ve aktif bir şehir olması nedeniyle, zaman kavramı İstanbul Bienali'ne yansıtılmıştır. Antrepo Binası içinde "Rüya Evi" adıyla ek bir ikinci kat inşa edilmiş ve geç saatlere kadar açık tutulmuştur. Bu alanlarda sergilenen projelerden biri, Sam Samore tarafından hazırlanan yeni bir enstalasyondur. Bu enstalasyon, Boğaz manzarasına bakan bir alanda yaklaşık 6 x 6 metrelik devasa bir yatak içermektedir. Bu yatak, ziyaretçilere hem enstalasyonu izleme hem de dinlenme imkanı sunmuştur, böylece izleyiciler enstalasyonun atmosferine tam olarak dalarken şehrin manzarasının keyfini çıkarabilmişlerdir (İKSV Arşiv, 2007, Sihirli Yatak).

Analiz: İstanbul Bienali'nde zaman kavramının vurgulanması, şehrin dinamizmi ve canlılığı ile etkileşimli bir deneyim sağlamayı amaçlamıştır. "Rüya Evi" adı verilen ek ikinci kat, geç saatlere kadar açık kalarak izleyicilere daha fazla zaman sunmuş ve bu alanlarda sergilenen projeler, izleyicilerle derin bir etkileşim ve katılım oluşturmuştur. Sam Samore'un enstalasyonu ise bu bağlamda öne çıkan bir örnek olmuştur, zira devasa yatak izleyicilere hem dinlenme hem de enstalasyonun atmosferini tam anlamıyla deneyimleme imkanı sağlamıştır.

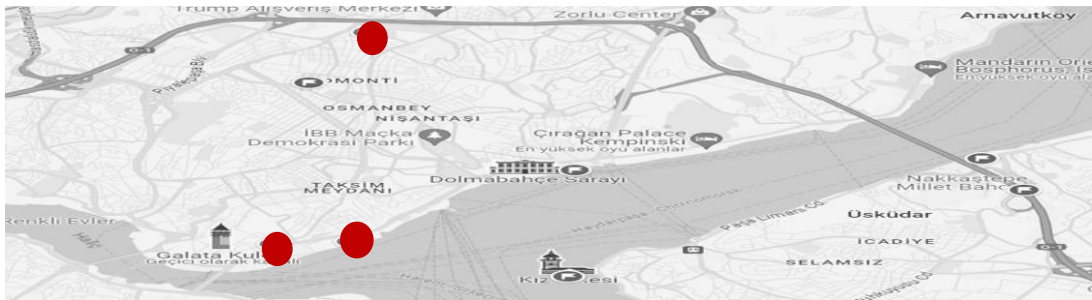
Yorum: Bu projenin gece hayatına odaklanması ve geç saatlere kadar açık kalma kararı, şehrin dinamizmini ve sürekli yaşayan yapısını yansıtmak adına önemli bir adım olabilir. Ancak, bu durumun sanatsal deneyime olan etkisi tartışmalı olabilir. Geç saatlerde sergilenen eserlerin izleyiciler tarafından derinlemesine incelenmesi ve anlaşılması zor olabilir. Ayrıca, devasa bir yatak sunarak dinlenme imkanı sağlamak, ziyaretçilerin sanat eserine odaklanma isteğini azaltmış olabilir. Bu durum, serginin etkileşim ve katılım düzeyini olumsuz etkileyebilir, çünkü izleyicilerin sergiyi sadece bir dinlenme alanı olarak görmelerine yol açabilir. Dolayısıyla, gece saatlerinde açık kalmanın yanı sıra, izleyicilerin sanat eserleriyle daha derin bir etkileşim içinde olmalarını sağlayacak farklı stratejilerin de düşünülebilirdi.

Yargılama: Bu proje, İstanbul'un dinamik ve sürekli yaşayan karakterini bienale yansıtmak adına cesur bir girişim olmuştur. Gece saatlerinde sergiyi açık tutma ve ziyaretçilere dinlenme imkanı sunma fikri, şehirdeki yaşamın her zaman devam ettiğini vurgulamak açısından anlamlıdır. Ancak, bu yaklaşımın sanatsal deneyime etkisi üzerinde düşünmek önemlidir. Gece saatlerinde sergiyi ziyaret etmek isteyenlerin sayısı ve bu ziyaretlerin sanat eserlerini derinlemesine anlama ve değerlendirme kapasitesi sınırlı olabilir. Dolayısıyla, gece saatlerinde açık olmanın yanı sıra, izleyicilerin sanat eserleriyle daha yoğun bir etkileşim içinde olmalarını sağlamak için farklı yöntemler ve etkinlikler düzenlenmesi gerekebilir.

2009 senesinde “İnsan Neyle Yaşar?” teması ile küratörlüğü dört kadın küratörlüğünden oluşan Hırvat asıllı bağımsız, kolektif bir grup olan WHW (Ne, Nasıl

ve Kim için?) tarafından üstlendiği 11. Uluslararası İstanbul Bienali düzenlenmiştir. Bienal mekanları olarak, 3 numaralı Antrepo, Feriköy Rum Okulu ve Tütün Deposu kullanıldı. Feriköy Rum Okulu, 2003 yılında öğrenci yetersizliğinden dolayı eğitim hizmetini gerçekleştirememiş ve sonra düzenli sergi mekanına dönüştürülmüştür. (Güzel, 2015 ,s.70).

3 Numaralı Antrepo, geniş alanıyla ve İstanbul'un merkezi konumunda olmasıyla ulaşım açısından avantajlıdır. Toplu taşıma ve özel araçlarla kolayca erişilebilir bir konumda bulunması, ziyaretçiler için ulaşım kolaylığı sağlamıştır. Feriköy Rum Okulu'nun ulaşım ve erişilebilirlik açısından dezavantajlı olduğu söylenebilir. Şehir merkezinden uzak bir konumda bulunması, toplu taşıma ağına daha az entegre olması ve yönlendirme eksiklikleri nedeniyle ziyaretçiler için ulaşımı zorlaştırmıştır. Tütün Deposu ise genellikle şehir merkezine daha yakın bir konumda bulunur ve toplu taşıma ağına daha iyi entegre olabilir, bu da ziyaretçiler için ulaşım açısından avantaj sağlamıştır. Dolayısıyla, ulaşım ve erişilebilirlik açısından bakıldığında 3 Numaralı Antrepo ve Tütün Deposu, Feriköy Rum Okulu'na göre daha avantajlı konumda olmuştur.



Görsel.79: 11. İstanbul Bienali, Beinal Mekanlarının İstanbul Haritası Üzerinde Gösterimi.

Kaynak: İKSV e-Katalog Referans alınarak Selin Gözükan tarafından yapılmıştır. 05.05.2024

Bu bienalin mekan seçiminde diğerlerin farklı olarak İstanbul temaya doğrudan etki etmemiş ama dolaylı yoldan etkili olacak bir yöntem izlenmiştir. 3 numaralı Antrepo ve Tütün Deposu daha önceden sanat sergilerine ev sahipliği yapmış mekanlar olmasından dolayı tercih edilmesinde etken olurken bu durum Feriköy Rum Okulu'nda farklılık göstermiştir. Feriköy Rum Okulu'nda yeteri kadar öğrenci

bulunamamasından kaynaklı eğitimine devam edemeyen bir azınlık okuludur. Okulda aktif olarak eğitime devam edilmemesinden dolayı sergi mekanı olmaya uygun bir yer olarak tercih edilmesinin yanında azınlık okulu olmasıyla burada sergilenecek eserler bağlamındada ayrımcı bir unsur olmuştur. Burada sergilenen eserler azınlık sorununa ve ‘Öteki’ye bir gönderme olarak sergilenmiştir (Gülkaynak, 2012, s.21).



Görsel.80: 11. İstanbul Bienali, decolonizing.ps, Geri Dönüşümler, Mekan Gezisi, 2009.

Kaynak: IKSv, erişim tarihi: 06.03.2024



Görsel.81: Zanny Begg, Şeker mi (Şaka mı), 2009.

Kaynak: IKSv, erişim tarihi: 06.03.2024

Mekansal politikalar ve onların fiziksel ile toplumsal etkileri üzerine araştırmalar yapan Zanny Begg, kolektif çalışmalarında küreselleşmiş kapitalizmin belirli mekanlardaki günlük yaşam biçimleri üzerindeki etkilerini incelemiştir. Begg, çeşitli animasyonlar ve çizimler aracılığıyla meta fetişizmi ve kurmacaları, sermayenin her zaman hazır ve mevcut olma eğilimini ve kar maksimizasyonu için gösterişli eylemleri ele almıştır. Filmde Beyaz Tavşan'ın maskesi, kapitalizmin dolandırıcılık ve illüzyonlarının sembolü olarak işlev görürken, hikayenin ana karakteri olan bay Görünmez Eller ise kapitalizmin kendisini temsil etmiştir. Cadılar Bayramı'ndaki geleneksel "Şaka mı, şeker mi?" sorusunu değiştirerek, çocukların ziyaret ettiği evlerde serbest piyasa kurgusuna ironik bir gönderme yapmıştır (IKSV Arşiv, 2009).



Görsel.82: Marina Naprushkina, Başkanlık Platformu, 2007.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi: 16.03.2024

Marina Naprushkina, resim, video ve enstalasyon gibi farklı türlerde eserler üretirken devletin gücünü eleştirel bir bakış açısıyla incelemiştir. Özellikle günümüz Belarus'uyla ilgili malzemeler kullanarak otoriter rejimin etkilerini ve demokrasinin illüzyonunu araştırmaya dayalı yapıtlar ortaya koymuştur. "Başkanlık Platformu" adlı eseri, Alexander Lukashenko'nun Belarus hükümetine ait bir platformun kopyası olup, devlet adamlığını yüceltmek ve siyasetten uzaklaştırmak için kullanılan bir propaganda aracını eleştirmiştir. Kırmızı kürsünün absürtlüğü, konuşma özgürlüğünün hayali temeli olan "platform" sözcüğünün aşırı kullanımına işaret ediyor ve normalde bastırılan konuların tartışılabildiği bir alan olmaya da atıfta bulunmuştur. (İKSV,2009). Sergi mekanının geniş ve açık yapısı, Naprushkina'nın eserini rahatça sergilemesine imkan tanımıştır.

11. İstanbul Bienali'nde, bazı eleştirmenler ve ziyaretçiler tarafından eser-mekan ilişkisinin yeterince kurulmadığına dair eleştiriler yapılmıştır. Bu eleştiriler, bazı eserlerin sergi mekanlarına tam olarak entegre olamaması, mekanın atmosferi ve özellikleriyle yeterince etkileşimde bulunamaması ya da bazı eserlerin mekanın özelliklerini göz ardı etmesi gibi nedenlere dayanmaktadır. Sergilenen eserlerin bienal mekanlarıyla etkileşiminde bazı zorluklar yaşandığı ve eserlerin mekanlarıyla uyumlu bir şekilde sergilenmediği görüşleri dile getirilmiştir. Karşı Sanat'ın kurucusu Feyyaz Yaman 11. İstanbul Bienali'ni 'Talihsiz' bir organizasyon" olarak tanımlamış ve verdiği bir röportajda 'Sergi alanların mekan kurgusu işlere olumlu bir biçimde yansımış mıydı, yoksa işlerin sergi mekanlarıyla aralarındaki ilişki daha özenli bir biçimde kurulabilir miydi?' sorusuna cevabı şu şekilde olmuştur:

“ Serginin kendisi komple kent merkezine göre konumlanmış. Sergi, ait olduğu yere göre hiçbir mekansal ilişki taşımıyor. Çünkü Brecht konuşurken, Marksist olduğunu iddia eden küratörler öznesiz. Sınıf konuşmakla sınıf olamıyorsunuz. Bienal bugüne kadar hep "dışarıdan gelen" olarak "turist" kaldı. Bienal mekanları da hep merkeze göre tanımlandı. Burada turizm sözünü Bourdiou'nun kullandığı anlamda kullanıyorum. Türkiye'de yıllarca Brecht çalışmış, yorumlamış tiyatrocı, yazar, çevirmen, edebiyatçı, eleştirmen aydın ve sanatçı var. Bu aidiyet üzerinden ilişki kurulsaydı mekânlaşma çok daha rahat ve gerçek olurdu.” (Mimarizm, 2007).

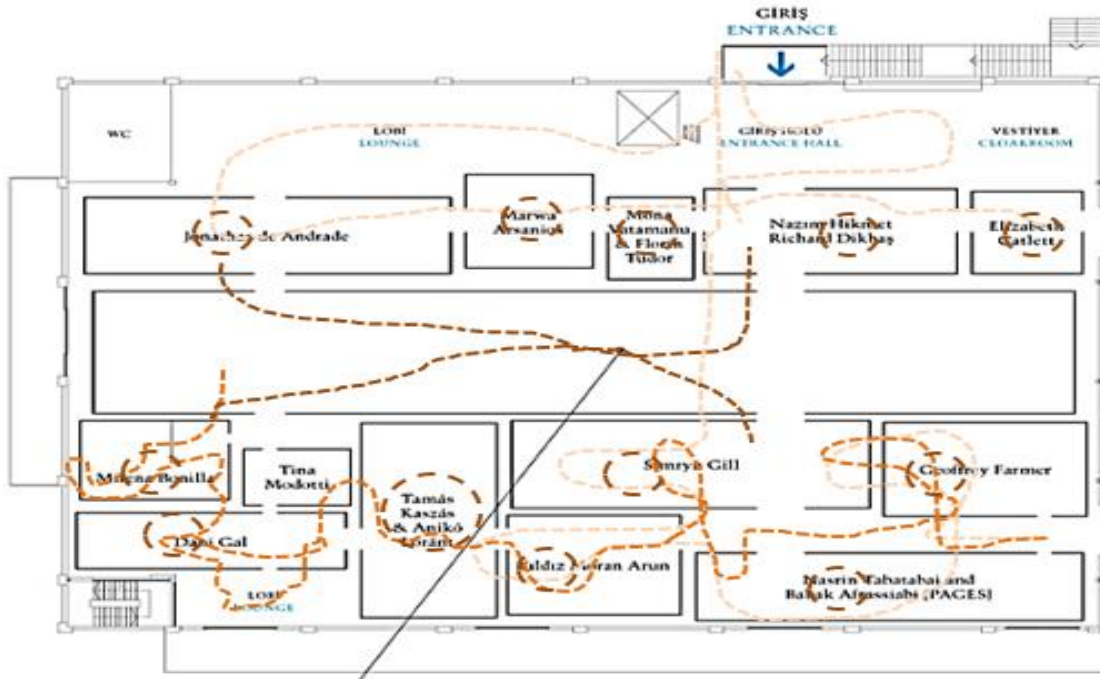
2011 senesinde, “İsimsiz” temasıyla küratörlüğünü Brezilyalı sanat tarihçisi Adriano Pedrosa ve Kostarikalı sanat yönetmeni Jens Hoffmann ortak olarak yürüttüğü 12. Uluslararası İstanbul Bienali düzenlenmiştir (İKSV,2012). Kübalı-Amerikalı sanatçı Felix Gonzales-Torres’in minimalist yerleştirmeleri ve heykelleri ile tanınan çalışmaları, 1996 yılında vefat etmesine rağmen bienalin temelini oluşturan kavramsal çerçeveyi belirlemiştir. Sanatçının eserleri çoğunlukla hastalık, politika, savaş, cinsellik, arzu, ilişkiler,kayıp, tarih, popüler kültür gibi insanı yakından ilgilendiren küresel konulara çerçevesinde şekillenmişken yenilikçi ve estetik bir dil kullanması, bienal için esin kaynağı olmuştur.



Görsel.83: 12. İstanbul Bienali Mekanları, Antrepo no.3 ve Antrepo no.5 , 2011.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi: 06.03.2024

Sergi mekanı olarak, izleyici – eser ilişkisi göz önünde bulundurularak 3 ve 5 numaralı Antrepolar tercih edilmiştir. 12. İstanbul Bienali'nin küratörleri, sanatçıların solo sunumları ve grup sergileri için yeni pavyonlar oluşturmak amacıyla mimar Ryue Nishizawa ile çalışmıştır. Tasarlanan mekan kendi başına küçük bir şehir izlenimi verirken aynı zamanda daha önceki İstanbul Bienalleri gibi kent kavramını hem benimserken hem de şehire dağılmamış mekan seçimi ile bu durumu tersine çevirmiştir (Biçer, 2011).



Görsel.84: Antrepo no.3 Zemin ve 1.Kat Eser Yerleşim Planı ve Mekan İçi Ziyaretçi Sirkülasyonu.

Kaynak: Selin Gözükan tarafından çizilmiştir. 20.05.2024

12. İstanbul Bienali'nde Antrepo No. 3 ve No. 5'in farklı dolaşım tiplerini bir arada kullanması, ziyaretçiler için karmaşık bir deneyim yaratmıştır. Blok, Yıldız ve koridor tipi gibi çeşitli dolaşım tiplerinin birleşimi, bienal mekanlarında labirent benzeri bir atmosfer oluşturmuştur. Bu durum, ziyaretçilerin bienal alanlarında dolaşırken yönlerini bulmalarını ve sergilenen eserlere erişmelerini zorlaştırmıştır. Bienalin küratörleri ve mimarları, sanatçıların eserlerini sergilemek için yeni pavyonlar oluştururken, bu farklı dolaşım tiplerini deneyerek mekanın dinamiklerini ve ziyaretçi deneyimini değiştirmeyi hedeflemişlerdir. Ancak, bu deneyim bazı ziyaretçiler için karmaşık ve yönlendirici olmaktan ziyade zorlayıcı bir hal almıştır.

Felix Gonzales-Torresi'n eserlerinde izleyiciyle etkileşime değer veren bir sanatçı olması nedeniyle, sergi, izleyiciyi çalışmaların bir parçası haline getiren bir sunumla gerçekleştirilmiştir (Yılmaz, 2015, s.174).



Görsel.85: 12. İstanbul Bienali, Antrepo no.3 içi, 2011. Fotoğraf: Ryue Nishizawa.

Kaynak: Arkitera, erişim tarihi: 06.03.2024



Görsel.86: 12. İstanbul Bienali, Antrepo no.3 içi, 2011. Fotoğraf: Ryue Nishizawa.

Kaynak: Arkitera, erişim tarihi: 06.03.2024



Görsel.87: 12. İstanbul Bienali, Antrepo no.3 içi, 2011. Fotoğraf: Ryue Nishizawa.

Kaynak: Arkitera, erişim tarihi: 06.03.2024



Görsel.88: Gabriel Sierra, İsimsiz (Matematik Dersi İçin Destek), 2007.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi: 18.03.2024

12. İstanbul Bienali'nde eserleri sergilenen sanatçı Gabriel Sierr, sergi tasarımı ve sanat yerleştirmeleri üstünde çalışmaları ile tanınmış bir sanarçıdır. Sergi Tasarımı ve Sanat Yerleştirmeleri arasındaki en önemli farkı küratör Adriano Pedrosa'ya verdiği bir ropörtajda şöyle açıklamıştır:

“Sergi tasarımı ve sanat yerleştirmeleri arasında ki en önemli fark, başkalarının fikirlerini geliştirmek için çalışmanın, kendi fikirlerinizin gelişimini kısıtlıyor olması. Bu bazen iyi olabiliyor, bazen de olmuyor. Bu tamamen bağlama ve deneysellik derecesine bağlı. İşbirliği yaptığınız zaman sorumluluğunuz farklı; birçok başka kişinin oluşturduğu bir fikre biçim verme yükümlülüğünüz oluyor ve ikiden çok karakterle mutabakat sağlamak kolay değil. Benim çalışmalarım çoğu zaman nesneye ve mekana, mekandaki nesneye ve nesnenin içindeki mekana anlam katan bir nevi enerji olarak işlev kavramını vurguluyor.” (İKSV, 2011).



Görsel.89: Geoffrey Farmer, Solgun Ateş Özgürlük Makinesi, 2005.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi: 18.03.2024

Bienalin tek bir mekanda gerçekleşmesi ,bu yaklaşımın temel hedefi, tüm dikkati sanat eserlerine çekmek olmuştur. Sanat eserlerinde ziyaretçinin mekana değil, içeriğe odaklanmasını sağlamak öncelik olmuştur. Sergilenen eserlerin büyük çoğunluğu, mekanla doğrudan bir ilişki kurmak yerine, sergilendiği mekanların mimari avantajlarından yararlanarak sunulmuştur. Bu antrepolar geniş bir iç alan sunar, bu da büyük ölçekli enstalasyonların sergilenmesine olanak tanımıştır. Sanat eserleri, geniş boşluklarda sergilenerek ziyaretçilerin etkileşimine açık hale gelmiştir. Antrepo binalarının yüksek tavanları, büyük enstalasyonların sergilenmesi için ideal bir atmosfer yaratmıştır. Yükseklik, sanat eserlerine geniş bir perspektif sunmuş ve eserlerin görsel etkisini artırmıştır. Antrepoların geniş ve açık planlı yapısı, eserlerin farklı konseptlerde ve düzenlemelerde sergilenmesine imkan tanımış ve bu da küratörlerin ve sanatçıların yaratıcılıklarını daha fazla kullanmalarına olanak sağlamıştır (Yılmaz, 2015, s.174-184).

2013 senesinde, "Anne Ben Barbar mıyım?" temasıyla ve küratörlüğü Fulya Erdemci tarafından yürütülen 13. Uluslararası İstanbul Bieanali düzenlenmiştir (İKSV,2013).

27 Mayıs 2013'te Taksim Gezi Parkı için planlanan Topçu Kışlası'nın restitüsyon projesi, Kültür ve Tabiat Varlıkları Koruma Kararı tarafından onaylanmamış olmasına rağmen, İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından inşaatına başlanmış ve bu durum parkta bulunan aktivistlerle polis arasında gerilim yaratmıştır. Bu olay, Uluslararası İstanbul Bienali'ni etkileyerek, Fulya Erdemci'nin küratörlüğünde 'Anne Ben Barbar mıyım?' temasıyla bir siyasi foruma dönüşmesine neden olmuştur. Ancak, belediyenin kamusal alanlarda sergilemeyi reddetmesi üzerine bienal, ücretsiz girişli kapalı mekanlarda gerçekleştirilmiştir. Etkinlikte, İstanbul'daki kentsel dönüşüm ve siyasi ilişkiler gibi konular ele alınmış, Gezi direnişinin aktivist eylemleri sanatsal bir perspektiften değerlendirilmiştir. Rietveld Landscape grubunun, Atatürk Kültür Merkezi (AKM) için planladığı "Yoğun Bakım" adlı yerleştirme projesi bienalde gerçekleştirilememiş ancak bu proje Antrepo no.3'te karanlık bir odada küçük bir yerleştirme olarak sunulmuştur. Bu sunum, AKM binasının cephesindeki yanıp sönmeye ışıkları ve ritmik kalp atışı gösterimiyle bir hastanın solunum ritmini simgelemiştir (Güzel, 2015, s.71).

13.Uluslararası İstanbul Bienali küratörlüğünü üstlenen Fulya Erdemci 'Küratör Metni'nde mekan seçimi hakkında şu yorumda bulunmuştur:

"Başlangıçta, bienalin iki ana mekânı olan Antrepo no.3 ve Galata Rum İlköğretim Okulu'na ek olarak Taksim Meydanı, Gezi Parkı, Tarlabası Bulvarı ve Karaköy gibi İstanbul'un tartışmalı kentsel dönüşüm bölgelerinde stratejik projeler gerçekleştirmeyi hedeflemiştik. Ancak Gezi Direnişi'nden hemen sonra bir karar alarak, kendi vatandaşlarının sesini şiddet kullanarak bastıran yetkililerle işbirliği içine girmemek için kentsel kamusal alanlardan çekilince, (diğer komplikasyonların yanı sıra) mekân sorunuyla da karşı karşıya kaldık, zira kamusal alanla etkileşime girmesi tasarlanan bazı projeler ya iç mekânlara uyarlandı ya da mecburen başka

projelerle değiştirildi. ARTER, SALT Beyoğlu ve sanatçı girişimi 5533 gibi diğer sanat kurumlarıyla işbirliği yaparak açılıştan ancak bir ay önce bu acil sorunu gidermeyi başardık. Yeni üç mekânın programa eklenmesiyle birlikte mekânlar arasındaki ilişkileri ve mevcut planları serginin kendi içindeki kavramsal, mekânsal ve biçimsel ilişkiler ve işlerin kendi gereksinimleri açısından yeniden değerlendirmek zorunda kaldık. Her mekân kendi lokasyonu, işlevi, tarihi ve mimari özelliklerine göre ele alındı ve dolayısıyla farklı tasarlandı. ’’ (Erdemci, 2013, s.62).



Görsel.90: Ayşe Erkmen, Kütüküt, Antrepo no.3, 2005.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi: 28.03.2024

Ayşe Erkmen’in eserleri, mekan deneyimini şekillendiren anlatılar, yapılar veya sistemlerle beklenmedik ve ilginç karşılaşmalar yaratmayı amaçlar. Sanatçı, heykellerinde belirli bir biçim arayışı peşinde değildir; her enstalasyonunu, mekandaki bulunan malzemelerden yola çıkarak geliştirme amacındadır. Erkmen’in yapıtlarının ayırt edici özellikleri, görsel sadelik ve mevcut koşullara gösterdiği hassasiyettir. Enstalasyonları, verili bir bağlama toplumsal, politik veya mimari karşılıklar geliştirir ve bu bağlamın tutarsızlıklarını ve tuhaflıklarını öne çıkararak gündelik hayatın gizli yönlerini ortaya çıkarır. Erkmen’in 13. İstanbul Bienali’nde yer alan projesi "Kütüküt" (2013), sergilendiği mekanda gerçekleşmesi planlanan fiziksel dönüşüme atıfta bulunmuştur; bu değişiklik, şehirdeki diğer birçok gelişimi de yansıtır.

Antrepo No.3 binasının önünde, saatte bir binaya doğru sallanan dev bir güllenin silahlandırılmış bir vinçle durması dikkat çekici olmuştur. Vincin sahip olduğu güç, güllenin uyur haldeki potansiyeliyle vurgulanmıştır. Erkmén, endüstriyel nesneler ile heykel üretim süreçleri arasındaki ilişkiyi yeniden değerlendirerek nesneler ve izleyici arasındaki ilişkinin sanılandan daha yakın, karmaşık, öznel ve değişken olduğunu göstermiştir (İKSV, Mossman ve Hopkinson, 2013).

Betimleme: Ayşe Erkmén'in "kütüküt" adlı projesi, Antrepo no.3 binasının önünde, dev bir güllenin saatte bir binaya sallanan bir vinçle durduğu dikkat çekici bir enstalasyondur. Bu enstalasyon, güllenin hareketiyle mekanda yaratılan görsel etkiyi vurgulamıştır. Vinçin güçlü yapısıyla güllenin uyur haldeki potansiyeli arasındaki zıtlık net şekilde ortaya konmuştur (İKSV Arşiv, 2013).

Analiz: Erkmén'in eserleri, görsel sadelik ve mevcut koşullara gösterdiği hassasiyet ile dikkat çeker. "Kütüküt" projesi, fiziksel bir dönüşümün sembolü olarak, şehirdeki değişimi ve gelişimi yansıtmıştır. İzleyiciye endüstriyel nesneler ile heykel üretim süreçleri arasındaki ilişkiyi göstererek, nesnelerin ve mekanın karmaşık ilişkisini düşündürmeyi amaçlamıştır (İKSV Arşiv, 2013).

Yorumlama: Eser, dikkat çekici bir yapıya sahip olmasına rağmen özellikle mesajın anlaşılabilirliği açısından yetersizdir. Eserin sembolik değeri ve mekanla ilişkisi oldukça güçlü olsa da, izleyicilerin projenin temel mesajını hızla kavrayabilmesi için belki de daha açıklayıcı bir sunum veya bilgilendirme gerektirmektedir. Bu şekilde, eserin etkisi artarken anlaşılabilirliği de güçlendirilebilir.

Yargı: Ayşe Erkmén'in "kütüküt" projesi, görsel olarak dikkat çekici ve mekâna uyumlu bir eserdir. Ancak, iletişim açısından bazı zorluklar içermektedir. Mesajın net bir şekilde iletilmesi ve anlaşılabilirliğin artırılması için daha fazla çaba gerekmektedir. Bununla birlikte, eser mekânla etkileşimde başarılı bir deneyim sunmuş ve izleyicilere düşünme ve yorum yapma fırsatı vermiştir.

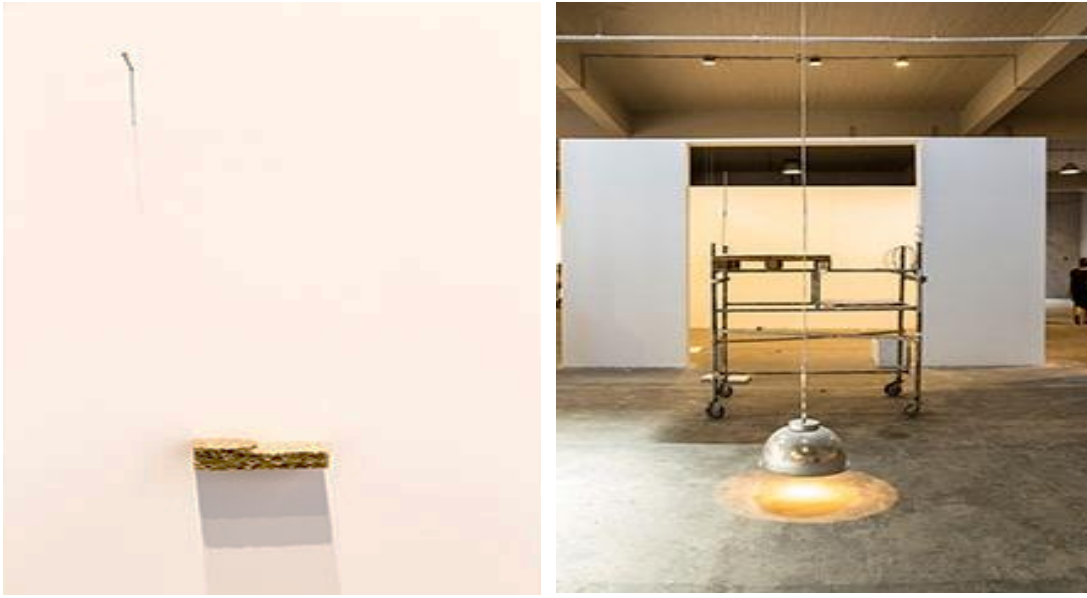


Görsel.91: Elmgreen & Dragset, Antrepo no.3, 2013.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi: 18.03.2024

13. İstanbul Bienali için yeni bir proje üretmeyi hedefleyen Elmgreen & Dragset, İstanbul'da yaşanan kuşak kırılması ve tarihsel dönüşüme, mümkün olan en kişisel bakış açısından yaklaşarak farklı senaryolar tasarlamıştır. Galata Özel Rum İlköğretim Okulu'nda gerçekleştirileşen performansları, kendi sanat tarihlerinden esinlenen bir kaydın yeniden üretimine dayanmıştır. 2003 yılında Paris'teki Galeri Emmanuel Perrotin'de gerçekleştirilen performansta, beş genç adam sergi süresince yazı masalarında düşünür, günlük tutar, defter doldurur ve zamanlarını yazarak geçirirler. İkili, genç adamlarla işbirliği yaparak sergi mekanında günlük tutulan notlara daha sonra yayınlarında yer verirİstanbul'da, siyasi atmosferdeki değişiklikler performans sanatını yeniden değerlendirme amacını pekiştirdi; bunun nedenlerinden biri de bireysel deneyimin vurgulanması oldu. Gezi Parkı protestoları sırasında ortaya çıkan yaratıcı ve siyasi bakımdan özgün sloganlar ve ifadeler, bu sözlerin iktidar tarafından sansürlenmesi, silinmesi ve sokaklarda, duvarlarda sürekli olarak yeniden boyanmasıyla sanatçıları kişisel deneyimlere, çeşitli düşüncelere ve bireysel zaman kavramına odaklanmaya yöneltti (Yıldız, 2013, 2.paragraf).

Elmgreen & Dragset'in İstanbul Bienali'ndeki performansı, mekânın tarihsel ve siyasal bağlamına sıkı sıkıya bağlı olarak, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu'nun içerisindeki performans alanının anlamını derinleştirerek mekân-eser ilişkisini ön plana çıkılmıştır.



Görsel.92: Fernanda Gomes, Antrepo no.3, 2013.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi: 28.03.2024

Fernanda Gomes, 13. İstanbul Bienali için ürettiği projeye ‘enstalasyon’ teriminin uygun düşmeyebileceğini belirtmiştir. Çünkü Gomes, 2013 yılının Ağustos ayında İstanbul’u 20 günlüğüne ziyaret etmiş ve şehrin kendisine sunduğu izlenimler, malzemeler ve koşullar çerçevesinde, herhangi bir önceden belirlenmiş plan veya tanımlanmış proje olmadan çalışmasını oluşturmuştur. Gomes, İstanbul’un yerini, mekânını, zamanını, anılarını, içini ve dışını, zihinsel ve kamusal alanları, açık ve önceden öngörülemeyen durumları değerlendirerek zamana özgü bir sanat eseri ortaya koymuştur (Ringborg, 2013, 2.paragraf). Fernanda Gomes’in 13. İstanbul Bienali için ortaya koyduğu yapıt, geleneksel bir enstalasyon anlayışından ziyade, şehrin sunduğu izlenimler, malzemeler ve koşullar çerçevesinde organik bir şekilde şekillenmiş ve mekân ile eser arasında bir etkileşim ve dönüşüm sürecine işaret etmiştir.

2015 senesinde, "TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori" temasıyla ve küratörlüğü Amerikalı sanat tarihçisi, yazar ve küratör Carolyn Christov-Bakargiev tarafından üstlenilen 14. Uluslararası İstanbul Bienali düzenlenmiştir. 14. İstanbul Bienali tüm bienaller içinde cesur mekan seçimleri ile İstanbul Bienali, kenti adeta bir açık hava müzesine dönüştüren özel bir nitelik taşımaktadır. 2014 yılında gerçekleşen bienal, diğerlerinden ayrılarak Kadıköy Haldun Taner Tiyatro Salonu’nda

yapılan basın toplantısıyla öne çıkmıştır. Bu toplantıda, küratör Bakargiev izleyici koltuğuna geçmiş ve basın mensupları sahne üzerinden tema ve kavramsal içerikle ilgili açıklamalarını dinlemiştir. Küratör, bienalin başlangıcından itibaren alışılmışın dışında bir sahne performansı sergileyerek, geçmiş bienallerden farklı bir yaklaşım sergileyeceğini bu mekansal deneyimle önceden belirtmiştir. (Dastarlı, ,2015).

14. İstanbul Bienali'nde belki de en önemli hamle tarihinde ilk kez bienal rotasında yer alan adalardır. Adalar 14. İstanbul Bienali için sadece bir durak olmaktan çok daha fazla olmuş ve bienal bu sayede, bu kez tam anlamıyla İstanbul'a yayılmıştır. Bienal mekanlarına ulaşım için izleyicinin deniz araçlarını kullanması ve deniz üzerinde vakit geçirmesi bienalin odak konusana yaklaşmak için bir araç olarak kullanılmıştır. İstanbul'u tümüyle kapsayan bienalde 35 farklı mekan kullanılmıştır.



Görsel.93: 14. İstanbul Bienali'nin Tuzlu Su Keşif Rotaları, 2015.

Kaynak: Mimarizm, erişim tarihi 28.03.2024

Bu mekanlar; Adalar, Kadıköy, Tarihi Yarımada, Boğaz, Beyoğlu, Şişli ve İstanbul'un kuzeyi olmuştur. Bienalin ana mekanları; Galata – Tophane – Beyoğlu hattında yer alan İstanbul Modern, ARTER, Galata Rum Okulu ve İtalyan Lisesi olmuştur. Bienal mekanlarının bazıları "ziyarete açık olmayan hayali mekanlar" olarak tasarlanmıştır. Bu mekanlar gezilebilecek bir sanat mekanı olarak tasarlanmamış ve eser sergilenmemiştir.

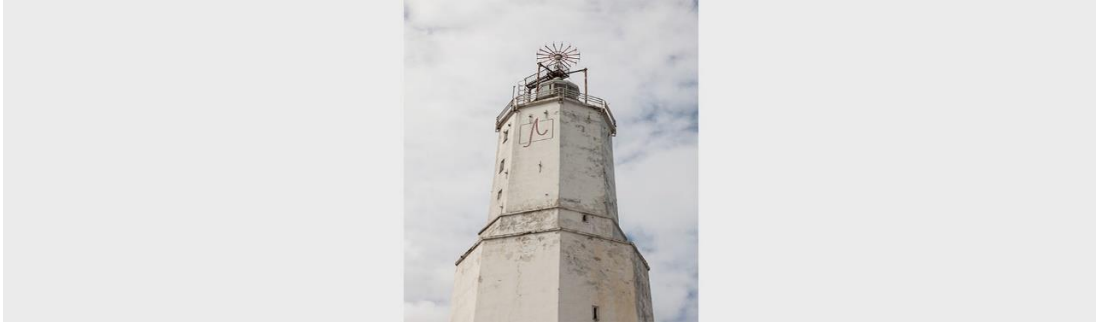
Küratör Carolyn Christov-Bakargiev 14. İstanbul Bienali'ni şöyle anlatmıştır:

"Tuzlu su dünyada en sık rastlanan maddelerden biri. Vücudumuzdaki sodyum da sinir sistemimizi oluşturan en önemli içerenlerden, bir anlamda hayati önem taşıyan bir sistemi çalıştırarak insanları hayatta tutuyor. Tuzlu su aynı zamanda dijital çağın en yıpratıcı maddelerinden biri. Akıllı telefonunuzu tatlı suya düşürürseniz onu kuruttuktan sonra büyük olasılıkla tekrar çalışacaktır, fakat tuzlu suya düşerse, kimyasal değişimler telefonun bozulmasına yol açabilir. 14. İstanbul Bienali'ni ziyaret ettiğinizde tuzlu suyun üstünde epey zaman geçireceksiniz. Mekânlar arasında, özellikle de vapurlarla yapılacak seyahatlerle, ziyaretçilerin sanatı deneyimleme süreleri yavaşlayacak. Bu da çok sağlıklı, çünkü tuzlu su solunum problemleriyle pek çok başka hastalığın iyileşmesine yardımcı olduğu gibi sinirleri de yatıştırıyor (...)" (Mimarizm, 2015, 1.paragraf).

Erişebilirlik açısından, adaların ulaşımı genellikle deniz araçlarıyla sağlanır. Bu durum, özellikle kara yolu ulaşımına kıyasla daha sınırlıdır ve bazı ziyaretçiler için erişim zorluğu yaratmıştır. Ancak, adalara yapılan düzenli seferler ve bienal süresince artırılan seferlerle bu erişim zorluğu minimize edilmiştir. Ziyaretçi deneyimi açısından ise adaların benzersiz atmosferi ve doğal güzellikleri, bienali daha çekici hale getirmiştir. Deniz üzerinde seyahat etmek, izleyicilere farklı bir perspektif sunmuş ve bienalin daha unutulmaz kılınmasına katkı sağlamıştır. Ancak sonraki bienaller için düşünüldüğünde yoğun seyahat ve ulaşım süreçleri bazı ziyaretçiler için yorucu bir durum olarak değerlendirilebilir ve bu durumun göz önünde bulundurulması gerekebilir. Hayali mekanların bir bienal kapsamında kullanılması, bazı avantajlar ve dezavantajlar taşır. Bu mekanlar, sanatçılara ve küratörlere yaratıcı özgürlük sunabilir ve alternatif deneyimlerin keşfedilmesine olanak tanıyabilir. Ancak, bu tür mekanlarla ilgili bazı eleştiriler de bulunabilir. Öncelikle, hayali mekanlar genellikle gerçeklikten uzak olduğu için izleyicilerde belirsizlik ve anlam karmaşası yaratabilir. Ziyaretçiler, sanat eserlerini gerçek bir fiziksel çevrede deneyimlemekten uzaklaşarak, soyut bir dünyada gezmek zorunda kalabilirler. Bu durum, eserlerin anlaşılmasını ve değerlendirilmesini zorlaştırabilir. Ayrıca, hayali mekanlar, ziyaretçi deneyimini olumsuz etkileyebilir ve sanatın geniş kitlelere ulaşmasını engelleyebilir. Gerçek

mekanlarda sergilenen eserler, izleyicilerle daha doğrudan etkileşim sağlayabilir ve sanatın gücünü daha etkili bir şekilde iletebilir. Bu nedenle, hayali mekanların kullanımı, bienal organizatörleri tarafından dikkatlice değerlendirilmeli ve ziyaretçi deneyimi ön planda tutularak planlanmalıdır.

Sonuç olarak, hayali mekanların bienal kapsamında kullanılması, sanatın sınırlarını zorlayabilir ve alternatif bir bakış açısı sunabilir. Ancak, bu tür mekanların anlaşılabilirlik ve erişilebilirlik konularında bazı zorluklar yaratabileceği unutulmamalıdır.



Görsel.94: Lawrence Weiner, Ramak Kala, 2015. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren.

Kaynak: IKSİ, erişim tarihi 08.03.2024

Örneğin, Fransız Yetimhanesi gibi kamuya kapalı mekanlar, sadece tekne ile geçilirken görülebilen Rumeli Feneri, Büyükdade'daki iskeleye demirli deniz otobüsü gibi özel mekanlar, bienal güzergahına eklenmiştir. Ayrıca ziyaret edilemeyen ancak sanat eserlerinin sergilendiği Riva Kumsalı gibi noktalar da bienalde yer almaktadır (Erciyes, 2015, s.12).

Bu tarz 'hayali mekanlar' bienalin erişilebilirlik ve katılım açısından zorluklar yaratmasına yol açabilir. Kamuya kapalı veya sadece belirli şartlar altında ulaşılabilen mekanlar, geniş kitlelerin sanat eserlerini görmesini ve deneyimlemesini kısıtlayabilir. Özellikle ziyaretçilerin beklentilerini karşılamak ve onları etkileşimli bir sanat deneyimine dahil etmek önemlidir. Sanat genellikle etkileşim ve deneyimle ilgilidir; izleyiciyle etkileşim halinde olan sanat eserleri, duygusal ve düşünsel açıdan derin deneyimler sunabilir. Ancak bu mekanlar, izleyicinin doğrudan etkileşimde

bulunmasını ve eserleri deneyimlemesini zorlaştırabilir. Uzaktan bakıldığında, eserlerin veya mekanların detayları, derinlikleri ve duygusal etkileri tam olarak hissedilemez. Bu durumda, izleyici sanatın tam potansiyelini keşfedemeyebilir ve sanatın etkileyici gücünü tam olarak deneyimleyemez. Dolayısıyla, sanat eserlerinin veya mekanlarının izleyiciyle daha etkileşimli bir şekilde tasarlanması, sanatın gücünü ve etkisini artırabilir.



Görsel.95: Meriç Algün Ringborg, ‘Siz Hiç İncir Ağacının Çiçek Açtığını Gördünüz Mü?’

Kaynak: İKSV e- Katolog, 2015. erişim tarihi: 28.03.2024

Meriç Algün Ringborg'un 14. İstanbul Bienali kapsamında kurguladığı mekana özgü enstelasyonu ‘Siz Hiç İncir Ağacının Çiçek Açtığını Gördünüz Mü?’, ADAHAN Otel'in 104B numaralı odasında sergilenmiştir. Algün Ringborg eserini arzu, cinsellik ve utanç temalarından esinlenerek ortaya koymuştur. Galata'nın eski ismi olan Sykai, önceki dönemlerde incir tarlasıydı ve incir ağaçlarıyla doluydu. Sanatçı, bu alandan yola çıkarak İstanbul'daki nezihleştirme sürecini ve bitkisel yaşamın yıkımını vurgulayan bir ifade biçimi benimsemiştir. Algün Ringborg, otel odasında, Masaccio'nun cennetten kovulan Âdem ve Havva'nın freskinin (1424–1425) bir kopyasını yaptırıyor ve 1857 Victoria Dönemi'nde Kraliçe Victoria'nın talebi üzerine Michelangelo'nun Davud heykelinin cinsel organlarını örtmek için kullanılan incir yaprağına atıfta bulunmuştur. Ayrıca, incir ağaçlarının üretken döngüsüne odaklanarak dişi yabanası ve incir ağacı arasındaki ilişkiyi vurgulamıştır (Algün Ringborg, 2015, İKSV). Sanatçı eserinde, İstanbul'un tarihsel ve kültürel dokusuna entegre olurken, mekanın sunduğu atmosferi eserine yüklemeyi başarmış ve bu sayede eser-mekan ilişkisi eserini tam anlamı ile anlamak için en temek unsuru oluşturmuştur.



Görsel.96: Hera Büyüktaşçıyan, “Önceki Günün Adasından ?”, 2015.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi 28.03.2024

Büyüktaşçıyan, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu'nda "Açık Okul" projesiyle biçimler ve radikal karşı-eğitim üzerine bir okuma ve anımsama alanı oluşturmuştur. "Önceki Günün Adası" başlıklı yerleştirmesi, mavi paket kağıdıyla kaplı not defterlerinin üst üste yığılmasıyla bir topografi oluşturmuştur. Her bir not defteri, okulda eğitim görmüş Rum öğrencilerden birinin adını içermektedir. 1960'ların sonlarına doğru azınlıkları hedef alan ırkçı ve milliyetçi politikalar nedeniyle okul, öğrenci kaybetmeye başlamış ve sonunda hiç öğrencisi kalmamıştır. Büyüktaşçıyan'ın projesi, canlı bir organizma gibi gelişen mavimsi bir adaya dönüşmüş ve burada artık bulunmayan öğrenciler ve kaybolmuş toplum için bir varoluş alanı yaratmıştır (Artdog İstanbul, 2019, 2.paragraf). Büyüktaşçıyan, bu eserinde eser ile mekan arasında derin bir ilişki kurarak, kaybolmuş bir toplumun varlığını yeniden canlandırırken mekanın atmosferini yaratıcı bir biçimde kullanmıştır. Bu sayede, mekan ile eser birlikte, izleyiciye dokunaklı bir deneyim sunmuş ve geçmişin hatıralarını canlı tutmuştur.



Görsel.97: Açık Okul // “Adalar Konuşuyor” Okuma Oturumları, 2015.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi 28.03.2024

Galata Rum Okulu, 1885 yılında eğitime başlayarak İstanbul'un köklü ve modern eğitim kurumlarından biri haline geldi. Neo-klasik tarzda inşa edilen okul binası, Eleni Zarifi'nin çabalarıyla ancak otuz yıl sonra tamamlandı. Ancak zamanla siyasi atmosferin etkisiyle Rum cemaati azaldı ve okul 1988'de eğitime ara vermek zorunda kaldı. Daha sonra anaokulu olarak açılan okul, öğrenci sayısının azlığı nedeniyle 2007'de faaliyetlerini durdurdu. 2012'de Rum cemaatine geri verilen okul, kültürel etkinliklere ev sahipliği yaparak sessizliğinden kurtuldu. 'Açık Okul' projesi ise 2013 Sonbaharı'nda başlatılarak, okulun zengin tarihini ve toplumun izlerini gün yüzüne çıkarmayı amaçlamıştır (İKSV, 2015, 2.paragraf). Bu mekân, 'Açık Okul' projesi gibi girişimler aracılığıyla, geçmişin anılarını canlandırmak ve gelecek nesillere aktarmak için bir platform haline gelmiştir. Bu bağlamda, okulun mimarisi, içerdiği hafıza ve kültürel birikim ile sergilediği eserler arasında önemli bir bağ kurmuştur. Eserler, okulun geçmişini ve kimliğini yansıtarak mekânın ruhunu güçlendirirken, okul binası da eserlere bir zemin sağlayarak onları daha anlamlı kılmıştır.

Betimleme: Büyüktaşçıyan'ın "Önceki Günün Adası" başlıklı yerleştirmesi, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu'nda gerçekleştirilmiştir. Mavi paket kağıdıyla kaplı not defterlerinin üst üste yığılmasıyla oluşturulan bir topografi, okulda eğitim görmüş Rum öğrencilerin adlarını içermektedir. Bu eser, kaybolmuş bir toplumun varlığını yeniden canlandırırken aynı zamanda mekanın atmosferini yaratıcı bir biçimde kullanmaktadır (İKSV Arşiv, 2015, 'Defterler')

Analiz: Büyüktaşçıyan'ın eseri, mekan ile eser arasında derin bir ilişki kurarak geçmişin hatıralarını canlandırmaktadır. Mavi not defterleri, kaybolmuş toplumun varlığını simgelemekte ve mekanın tarihine dokunarak izleyiciye duygusal bir deneyim sunmaktadır.

Yorumlama: "Açık Okul" projesi ve "Önceki Günün Adası" eseri, geçmişin anılarını canlandırmak ve gelecek nesillere aktarmak için önemli bir platform

sağlamaktadır. Mekan, kültürel birikim ve tarihî dokusuyla eserlere anlam katarken, eserler de mekanın ruhunu güçlendirmektedir.

Yargılama: Büyüktaşçıyan'ın eseri, mekan ile eser arasında derin bir etkileşim ve anlam bütünlüğü sağlamaktadır. Mekanın tarihî ve kültürel değerleriyle iç içe geçen eser, izleyicilere dokunaklı bir deneyim sunarken aynı zamanda geçmişin izlerini gelecek kuşaklara aktarmaktadır.



Görsel.98: Cevdet Erek, ‘Bir Ritim Mekanı – Otopark ?’, 2015.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi 28.03.2024

Cevdet Erek’in 14. İstanbul Bienali kapmasında kurguladığı yerleştirme çalışması "Bir Ritim Mekânı - Otopark" 1940 yılında betondan inşa edilmiş, semtin nezhleştirilme sürecinin bir parçası olarak planlanan eski bir araba parkını ve benzin istasyonunu boşaltarak bir ‘boşluk’ eklemiştir. Bu yerleştirme çalışması, binaya son bir veda jesti niteliği taşımıştır. Ses ve fiziksel öğelerin mekân ve zamanın kesişimini vurgulamasının yanı sıra, insanların kamusal mekânlarda ve günlük faaliyetlere ara verdikleri diğer alanlarda bir araya gelmesine de bir davet niteliği taşımıştır (Cevdet Erek, 2015, İKSV).



Görsel.99: Liam Gillick, ‘Uygulamalı Hidrodinamika’, 2015.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi 30.03.2024

Liam Gillick’in ‘ Uygulamalı Hidrodinamika’ adlı eseri 14. İstanbul Bienali için sıvılar içindeki enerjinin korunumuna ilişkin bir matematik formülüne dayalı bir eser olarak sergilenmiştir. Bernoulli denklemi, İstanbul Modern’in Boğaz’a bakan cephesine işlenmiş, bu denklem sürtünmesiz akışan yalıtkan bir sıvının davranışını açıklar (Liam Gillick, 2015, İKSV).

Eser, sıvının hareketi ve enerjisi üzerinden bir iletişim aracı olarak işlev görerek mekân ile zihinsel etkileşimi güçlendirmiştir. Gillick’in göstergesi, normalde karadan müzeye ulaşmayı sağlayan yolu tersine çevirirken, evrensel bir dille fiziksel bir olguyu anlama ve iletişim kurma fırsatı sunmuştur. Bu bağlamda, eser mekân ile izleyici arasında bir köprü oluşturarak, zihinsel ve fiziksel dünyalar arasında bir etkileşim sağlamıştır.



Görsel.100: Deniz Gül, ‘Taş (El Yazmaları Yanmaz)’, 2015.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi 30.03.2024

Taş (Elyazmaları Yanmaz), 1915 yıllarında inşa edilip son yüz yılda üç kere el değiştirilerek Rum ev sahiplerinden sonra Türkler sahiplerinine ev sahipliği yapmış olan bir apartmana yerleştirilmiştir. Bu tavan, Akdeniz'in tarihini anlatan ve bir sınır oluşturan ahşap oyma tavanlardan oluşur, içinde insanın hayal edebileceği bir gökyüzü barındırmıştır. Tavanın üzerindeki işaretler, Anadolu'nun geçmiş medeniyetlerinin taşa kazıdığı ve definecilerin arayıp yorumladığı sembolleri yansıtmıştır.

Eser, bu işaretlerin tarihle ilişkilerini ele alarak fetişleştirme ve auratizasyon konularını incelemiştir. İşaretlerin kökeni ve anlamı belirsizdir, ancak sessizce bir dil oluşturarak umut ve kayıp üzerine düşündürmüştür (Deniz Gül, 2015, İKSV). Bu işaretler, ülkenin geçmişine ve toprağın altına gömülmüş kolektif bilinçdışına bir davet sunar, böylece mekân ile zihinsel etkileşimi güçlendirmiştir.



Görsel.101: Rupali Patil ‘Birinin Vizyonu, Kalanların İnancı Var’, 2015.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi 30.03.2024

Mumbai'den gelen sanatçılar Pachpute ve Patil'in Pachpute, Galata Rum Okulu'ndaki sergide, kömür madencisi bir ailenin çocuğu olarak doğmuş ve madencilerin yaşamına odaklanarak, yerin derinliklerindeki çalışmanın getirdiği travma ve psikolojik etkilere dikkat çekmiştir. Küçük madenci figürlerinin kafa lambası tarafından yansıyan gölgeleri ve çizimleri, duygusal bir dünyanın izlerini gözler önüne serer. Patil'in suluboyaları ve guaşları ise azınlık üyelerinin kayıplarını ve yerlerinden edilmelerini anlatırken, resimler eski Rum Okulu sınıflarında sergilenen sıraların üzerine yerleştirilmiştir. Bu şekilde, sanatçılar hayal gücünün, baskıcı bir eğitim sisteminden özgürlüğe nasıl bir yol açabileceğini gösterirler. Pachpute ve Patil, birlikte okulun içinde sarmalayıcı mekanlar ve duvar çizimleri oluşturarak, izleyicilere etkileyici bir deneyim sunarlar (Rupali Patil, 2015, İKSV).

Sergi aynı zamanda Türkiye'deki kaybolmuş cemaatlerin anısını yaşatmış, Soma'da yaşamını yitiren madencilere de dolaylı bir göndermede bulunarak, eser mekan ile toplumsal ve duygusal bağlar kurmuştur.



Görsel.102: Zeyno Pekünlü ‘Minima Akademika / Magnus’, 2015.

Kaynak: İKSV, erişim tarihi 31.03.2024

Pekünlü, 14. İstanbul Bienali için Minima Akademika projesinin yeni bir versiyonunu üretmiştir. Bu koleksiyon projesi, dünya çapındaki akademik bilgiyi temsil eden kopya kâğıtlarının bir araya getirilmesini amaçlamıştır. Sergi, daha önce bir banka olarak kullanılan bir binanın kütüphanesinde gerçekleşir ve bu mekanda dünyanın en küçük akademisine ev sahipliği yapmıştır. Ziyaretçiler, mimarlıktan sanat tarihine, iktisattan tıbbı kadar geniş bir bilgi yelpazesine erişebilmişler ve kopya kâğıtları, sınavlardan sonra sınıflarda ve amfilerde bulunan gerçek kâğıtlardan toplanmıştır. Bu eser, modern çağın küresel finans sermayesi ve gizli sırlarla dolu atmosferinde, kimin aslında gerçek kopya çektiğini sorgulamıştır. Serginin mekânı, bu konuları tartışmak için uygun bir atmosfer sunar, izleyicilere düşünme ve sorgulama fırsatı vermiştir (Pekünlü, 2015, İKSV).

Bu sanat kurumunun kütüphanesinde sergilenen dünyanın en küçük akademisi, daha önce bir banka olarak kullanılan bir binada bulunmaktadır. Mimarlıktan sanat tarihine, iktisattan tıbbı, ticaretten dünya tarihine kadar geniş bir bilgi yelpazesine erişmek mümkündür. Koleksiyon, ironik bir mekanda sergilenirken, kopya kâğıtlarından oluşması dikkat çekicidir. Bu mekânın tarihi ve kullanım amacıyla olan ilişkisi, eserin içeriğiyle etkileşime girerek izleyiciye bilgi, sırlar ve güç dinamikleri üzerine derin bir düşünme fırsatı sunmuştur. Eser, mekânıyla bütünleşerek izleyicide çeşitli duygular ve düşünceler uyandırmıştır.

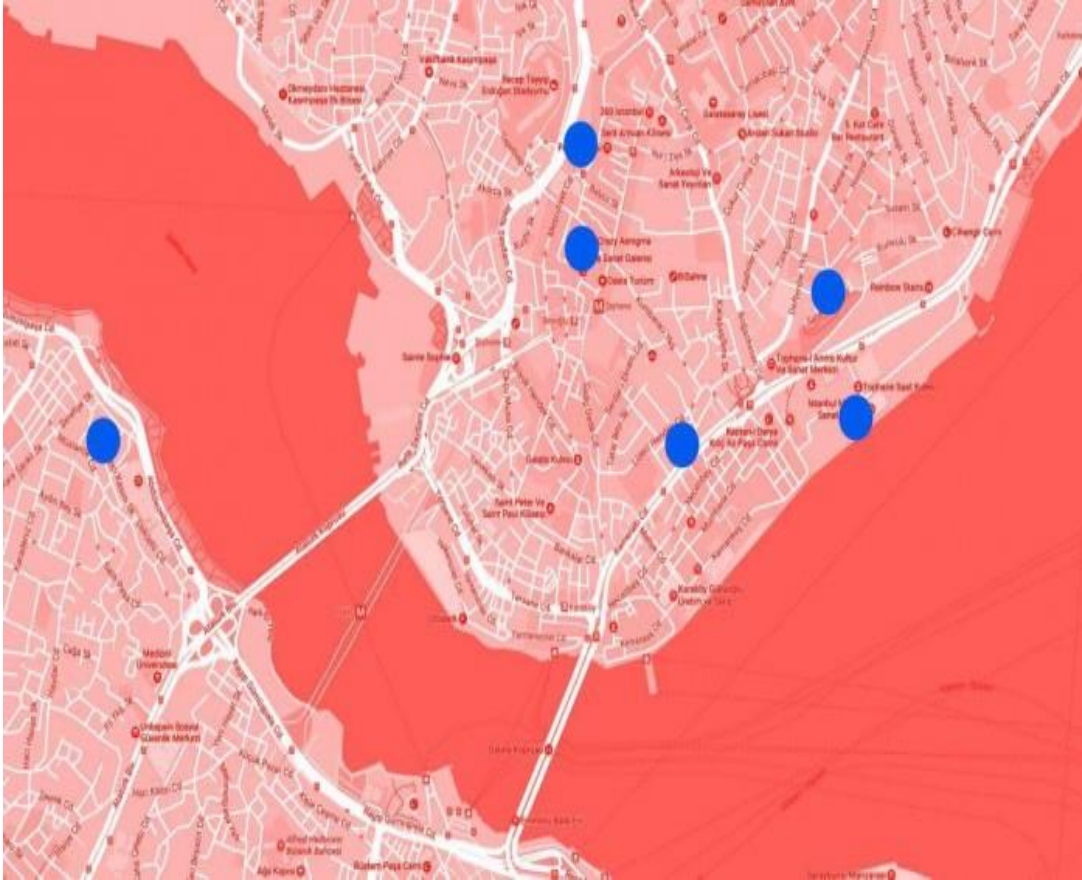
Betimleme: Sergi, eski bir banka binasının kütüphanesinde gerçekleşmiştir ve burada dünya çapındaki akademik bilgiyi temsil eden kopya kâğıtlarının bir araya getirildiği bir koleksiyon sergilenmiştir.

Analiz: Proje, akademik bilgi ve kültürel belleği temsil eden kopya kâğıtlarının kullanımıyla dikkat çekmektedir. Sergilenen eserler, gerçek kâğıtlardan toplanan kopya kâğıtlardır ve bu kâğıtların düzenlenmesiyle mekânda özgün bir atmosfer yaratılmıştır. Serginin mekânı, izleyicilere modern çağın finansal ve akademik yapısını sorgulama fırsatı sunar ve mekânın kendisi, içerdiği bilgi ve kâğıtlarla etkileşerek izleyiciye derin bir düşünme deneyimi yaşatmıştır.

Yorumlama: Minima Akademika projesi, görsel sanatlar alanında önemli bir anlatıya sahiptir. Kopya kâğıtlarının kullanımıyla akademik bilgiye ve finansal sistemlere dair çağdaş soruları sorgular. Mekanın seçimi ve düzenlemesi, bu soruların daha derinlemesine ele alınmasına olanak tanır ve izleyiciyi düşünmeye teşvik eder.

Yargılama: Pekünlü'nün Minima Akademika projesi, mekan ve eser arasında derin bir etkileşim sağlar ve izleyiciyi çeşitli düşünsel ve duygusal yönlerde etkiler. Bu açıdan bakıldığında, projenin sanatsal ve düşünsel olarak başarılı olduğu söylenebilir.

2017 senesinde, 'İyi Bir Komşu' teması ile ve küratörlüğünü sanatçı ikilisi Elmgreen & Dragset'in üstlendiği 15. İstanbul Bienali düzenlenmiştir (İKSV,2017). Küratörler kavramsal bir çerçeve metni yerine İyi bir komşu, korkmadığınız bir yabancı mıdır?, İyi bir komşu sizinle aynı gazeteyi mi okur? benzeri komşuluk kavramı çevresinde oluşturdıkları 40 soru belirlemişlerdir. Bienal teması çevresinde 'ev' ve 'mahalle' kavramları ele alınmıştır. Sergi mekânı olarak temadan yola çıkarak birbirine 'komşu' 6 farklı mekan kullanılmıştır. Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, İstanbul Modern, Pera Müzesi, Küçük Mustafa Paşa Hamamı ve bu mekanların yanı sıra Cihangir'de bulunan ARK Kültür ile Asmalımescit'te yer alan sanatçı stüdyosu gibi konut özelliği taşıyan mekânlarda kullanılmıştır (İKSV, 2017, s.42).



Görsel.103: 15. İstanbul Bienali, “İyi Bir Komşu” Teması Bağlamında Bienal Mekanları, 2015.

Kaynak: İKSV e- Katolog, erişim tarihi: 05.03.2024

Bir bienal katılımcısı için en iyi rota, mekanların konumlarına ve ziyaretçi erişimine göre belirlenir. ARK Kültür, 15. İstanbul Bienali rotasında diğer bienal mekanlarına göre daha uzak bir konumda yer almaktadır. Bu durum uzak mekanın, genellikle ana bienal rotasının dışında kalmasına neden olur. Bir ziyaretçi genellikle ana bienal mekanlarına odaklanarak başlar ve ardından uzak mekanlara gitmek için ayrı bir zaman ayırması gerekir.

Bienal, sanatın toplumsal ilişkilere ve yaşamın dokusuna dair derinlemesine bir bakış sunarken, farklı mekanların kullanımıyla da İstanbul'un çok katmanlı kimliğine vurgu yapmış ve komşuluk ilişkilerinin karmaşıklığını ve çeşitliliğini sanat yoluyla incelerken, şehirdeki farklı mekanların etkileyici bir sinerji içinde bir araya gelmesini sağlamıştır.



Görsel.104: Monica Bonvicini “Weave This Way”, 2017.

Kaynak: kucukmustafapasahamami.com, 2017



Görsel.105: Monica Bonvicini “Weave This Way” Eseri Detay Görseli.

Kaynak: Gareth Harris, 2017

Monica Bonvicini'nin 15. İstanbul Bienali kapsamında, İstanbul Bienali'nin farklı mekânlarında sergilendiği zaman, mekanın özellikleriyle etkileşime geçerek mahremiyet ve iktidarın karmaşık tarihini incelemiştir. Özellikle Küçük Mustafa Paşa Hamamı'nda sergilenen “Weave This Way” başlıklı yapıtı, kadın bedenini erotik imgelerle birleştiren büyük bir kolajı içermiştir. Bu eser, hamamın tarihine göndermeler yaparak mekânın özgün atmosferiyle etkileşime geçmiştir. Kolajın hamama yerleştirilmesi, Jean-Auguste-Dominique Ingres'in 1862'de resmettiği The Turkish Bath adlı tablosundaki çıplak kadınları resmettiği benzer bir mekânı çağrıştırmaları arasında bir bağlantı kurmamız sağlamıştır.

Betimleme: "Weave This Way" adlı yapıt, büyük bir kolaj içermekte olup, erotik imgelerle doludur. Hamamın tarihi atmosferiyle uyumlu olarak sergilenir, büyük bir duvar halısını andıran bir yapıya sahiptir (6x8 metre). İçinde çıplak beden parçalarının yer aldığı bir kolaj görünümüyle ön plana çıkar. Grafik bir kompozisyonla oluşturulan çalışma, kağıt dokumayla birleşerek derinlik ve katmanlılık hissi verir. Büyük boyutu ve detaylarıyla, izleyiciye hamamın tarihi boyunca yaşanan deneyimlerin ve bedenlerin gürültüsünü hatırlatır.

Analiz: Büyük boyutu ve çarpıcı görsel yapısıyla dikkat çeken eser, Küçük Mustafa Paşa Hamamı'nda özellikle etkileyici bir atmosfer oluşturur. İzleyiciyi çıplak beden parçalarının kağıt dokumayla birleştiği grafik bir kompozisyonun içine çekerken, hamamın tarihine ve atmosferine dokunan derin bir deneyim sunar. Eser, mahremiyet ve iktidar kavramlarını incelerken, çağdaş sanat ile geleneksel mekanların etkileyici bir sentezi olarak karşımıza çıkar, izleyicide derin düşüncelere sebep olmuştur.

Yorumlama: Eser, mahremiyet ve iktidar kavramlarına da derinlemesine temas etmiştir. Küçük Mustafa Paşa Hamamı gibi özel bir mekanda sergilenerek, izleyiciye sanat eseri ile mekanın arasındaki bağı güçlü bir şekilde yansıtmıştır. Eser, mekan ve sanat arasındaki etkileşimde güçlü anlam katmanlılığı sunmuş ve bu da izleyicide derin duygusal ve zihinsel tepkiler uyandırmıştır. Başa bir açıdan bakıldığında ise, sanatçı erotik imgelerle fazla abartılı bir şekilde oynamış ve eserde derinlikten ziyade görsel şok etkisi aramış yaratmıştır.

Yargılama: "Weave This Way" adlı yapıt, Monica Bonvicini'nin mahremiyet ve iktidarın karmaşık tarihini inceleme yaklaşımını güçlü bir şekilde yansıtır. Mekanla etkileşim kurarak atmosferi ve tarihiyle bağlantılar kurmuş, izleyicide derin düşünceler uyandırmıştır. Sanatın, mekanla nasıl ilişki kurabileceğini güçlü bir şekilde ortaya koymuştur.



Görsel.106: Tuğçe Tuna ‘‘ Beden Damlaları’’ , 2017.

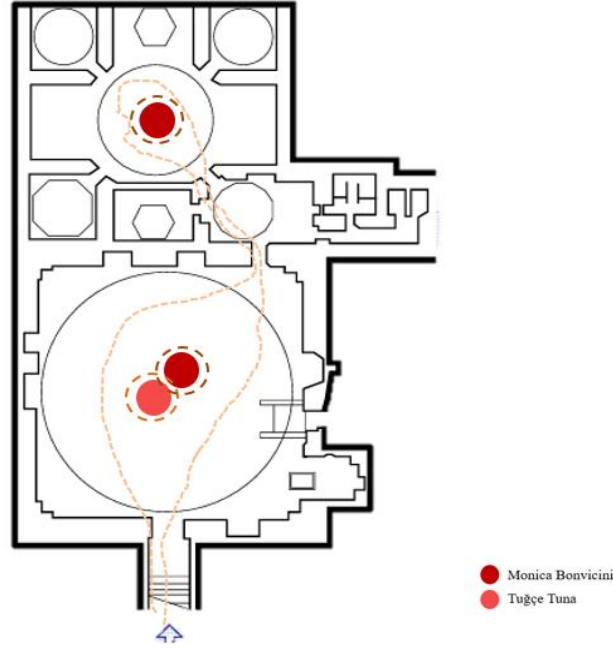
Kaynak: İKSV e-Katalog, erişim tarihi: 27.03.2024

*‘‘Beden özdektir, iletkendir;
yaşam döngüsünü iletir.
Beden sana ait olanı,
önce ve sonrası biriktirir.
Beden hatırlar ve dönüştürür.
Bu döngü kozmik bir döngüdür.
Bedenin görünmeyen kayıpları vardır.
Beden de buharlaşır. Bedeni oluşturan her bileşen
yıldızlarda bulunur,
her beden bir yıldızdır.’’*

T. Tuna,İstanbul, 2017.

Tuğçe Tuna'nın 15. İstanbul Bienali kapsamında Küçük Mustafa Paşa Hamamı,'nda sergilediği "Beden Damlaları" eseri kinestetik empatiye, bedenin belleği ve görünmez kayıplarına odaklanan bir eser olmuştur. Sanatçı, hamamın kubbesi altında bir araya gelen bedenleri, mekanın mimari özelliklerinden ve performans sanatçıların hareketlerinden ilham alarak koreografi oluşturmuştur. Bu eser, bedenin mekânla etkileşimini ve mekânın beden üzerindeki izlerini keşfetmeye yönelik bir deneyim sunmuştur (İKSV E-Katalog, 2017, s.341). Bu, mekânın sadece fiziksel bir alan olmanın ötesinde, duygusal ve zihinsel deneyimlerin kaynağı olduğunu göstermiştir. Bedenlerin mekânla etkileşimi, mekânın geçmişi, hafızası ve

ruhuyla birlikte dans ederken, izleyiciye derin ve dokunaklı bir deneyim sunmuş ve bu eser, beden ve mekân arasındaki ilişkinin karmaşıklığını ve derinliğini anlamamıza olanak tanırken, aynı zamanda duygusal ve estetik bir deneyim sunmuştur.



Görsel.107: 15. İstanbul Bienali Küçük Mustafa Paşa Hamamı Erkekler Bölümü Eser Yerleşim Planı ve Mekan İçi Ziyaretçi Sirkülasyonu.

Kaynak: Selin Gözükan tarafından çizilmiştir. 18.05.2024

Eserlerin sergilendiği Küçük Mustafa Paşa Hamamı'nda tercih edilen dolaşım tipi koridor tipidir. Bu seçim, izleyicilerin eserlere sistematik bir şekilde erişimini sağlamak amacıyla yapılmıştır. Koridor tipi dolaşım, izleyicilerin belirlenmiş bir yönde ilerlemelerini ve eserleri adım adım görmelerini sağlar. Bu sayede, izleyiciler her eseri detaylı bir şekilde inceleyebilir ve eserin çevresinde dolaşarak farklı perspektiflerden bakma şansı bulabilir. Ancak, belirli bir rotada ilerlemenin getirdiği sınırlılıklar nedeniyle, diğer sergi alanlarındaki eserlere ulaşmakta bazı zorluklar yaşanabilir. Ayrıca, koridor tipi dolaşımın odaklandığı rota, zaman zaman izleyiciler arasında kalabalık ve sıkışıklık oluşturabilir. Bu durum, sergi deneyimini olumsuz etkileyebilir ancak hamamın tarihi atmosferiyle bu yoğunluğun uyumlu olabileceği de göz önünde bulundurulmalıdır.



Görsel.108: Mahmoud Khaled ‘‘ Meçhul Ağlayan Adam Müze Evi için Tasarı’’ , 2017.

Kaynak: İKSV e-Katalog, erişim tarihi: 25.03.2024

2001 yılında Mısır'da, Nil Nehri üzerinde gerçekleşen bir olayda, gey disko teknesi Queen Boat'a yapılan baskında elli erkek gözaltına alınmış ve tutuklanmıştır. Bu olayda yaşanan işkence ve teşhir, Mısır'daki eşcinseller için bir zulüm simgesine dönüşmüştür. Mahmoud Khaled'in Proposal for a House Museum of an Unknown Crying Man (Meçhul Ağlayan Adam Müze Evi için Tasarısı, 2017) adlı eseri, bu tarihi olaydan esinlenirken, aynı zamanda Mısır gibi toplulukları itibarsızlaştırılan yerlerde yaşayan bireylerin temsilini sunmuştur. Khaled'in kurgusal karakteri olan bilgili ve kültürlü meçhul adamın müze evi, resimler, heykeller, fotoğraflar ve kişisel eşyalarıyla donatılmıştır. Eser, İstanbul Modern ve Galata Rum İlköğretim Okulu'nun yanı sıra ARK Kültür'de sergilenmiştir. ARK Kültür'de sergilenen bu yapıt, eşcinsel bir antika satıcısının eski evine dayanmaktadır ve izleyicilere, müzenin komşusu gibi olup bitenleri yakından ve uzaktan gözlemleme fırsatı sunan bir sesli rehber eşliğinde gezme imkanı vermiştir. Bu bağlamda, eser özel bir yaşam hikayesini, tarihi ve kimliği belgeleyerek anlatırken, teşhir ve gizlenme arasındaki gerilim, komşuluk ilişkileri, gözlem ve tanıklık gibi kavramlar üzerinden kamusal ve özel alanların ilişkisini sorgulamış ve ayrıca Ortadoğu ve Afrika'daki eşcinsellerin tarihine ve halen yaşadıkları zorluklara da dikkat çekmiştir.



Görsel.109: Leander Schönweger 'Ailemiz Kaybetti/Kayboldu', 2017.

Kaynak: İKSV e-Katalog, erişim tarihi: 25.03.2024

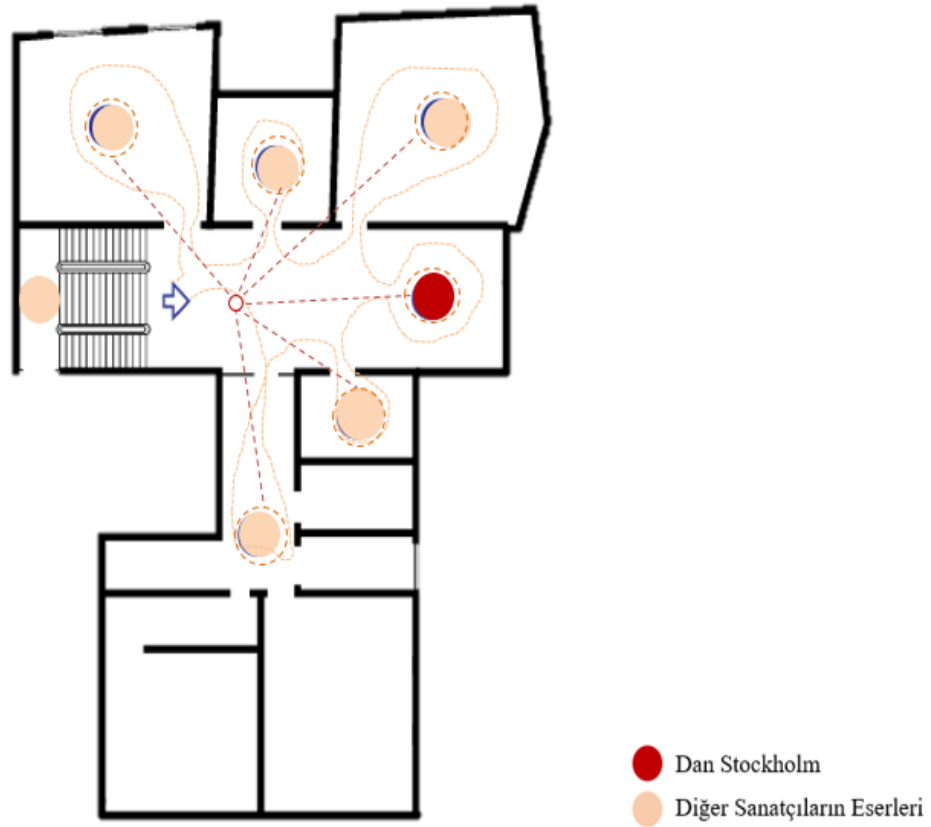
Leander Schönweger'in 2017'de Galata Rum İlköğretim Okulu'nda sergilenen "Our Family Lost" (Ailemiz Kaybetti/Kayboldu) adlı projesi, evlerin ve kurum binalarının mimarisini, yakınlık ile yabancılaşma arasındaki ilişkiyi düşsel bir biçimde keşfeden bir enstalasyondur. Schönweger, bu enstalasyon için okulun çatısına bir labirent inşa etmiştir. İzleyiciler, labirentte birbirine benzer odalardan geçerek ilerlerken, odaların giderek küçülmesiyle birlikte duygusal bir karmaşa içinde kaybolma hissi yaşatmıştır. Labirentin içinde, dolaşan izleyiciler, kendileriyle iletişim kurma yeteneklerini ve yön duygularını kaybederler, bazen dışarı çıkma yolunu bulamazlar ve kaybolma duygusuyla baş başa kalmışlardır. Labirentte duyulan gizemli sesler, bu deneyimi derinleştirmiştir. Bu şekilde, odalara, insanları barındırma işlevlerinden farklı bir işlev yüklenerek bağımsız bir yaşama doğru evrilmiştir. Labirentte kaybolma hissi, toplumsal dayanışma duygusunun parçalanmasına ve korumacılık, muhafazakarlık ve gelenekselcilik eğilimlerine karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu motif, antik Yunan mitlerinden günümüze kadar uzanan kültür ve sanat tarihinde önemli bir yer tutmuştur. Labirentin içinde kaybolma, kozmopolit bir yöne doğru ilerleme yerine kendini izole etme ve kopma eğilimlerinin bir ifadesi olarak görülmüştür.



Görsel.110: Dan Stockholm ‘Ev, 2013’, 2017.

Kaynak: İKSV e-Katalog, erişim tarihi: 25.03.2024

Bir konutu ev yapan şey, içinde yaşanan anıların, fiziksel temasların ve kokuların bir araya gelerek evin karakterini oluşturmasıdır. İki mekânın dış görünüşü benzer olabilir, ancak içinde yaşanan deneyimler ve kokular, her evin kendine özgü bir hafızaya sahip olmasını sağlar. Bu deneyimler ve anılar, zamanla evin yapısını ve atmosferini şekillendirir. Dan Stockholm, 2013 yılında babasını kaybettikten sonra temasın fiziksel doğası ile yas ve hafıza üzerine derinlemesine düşünmeye başlamıştır. Bu düşüncelerin sonucunda, Stockholm’ün HOUSE (EV, 2013-16) adlı enstalasyonu ortaya çıkmıştır. Bu enstalasyon, Stockholm’ün babasının kırmızı tuğladan evinin dış yüzeyine üç gün boyunca fiziksel temas etme eyleminin belgeselini içermektedir. Sonrasında, her bir el hareketinin alçıya dökülen kalıpları yapılmıştır. HOUSE, konutun fiziksel dokusunu ve hafızasını destekleyen çelik çubuklardan oluşan bir iskelet içermektedir. Bu iskele, sadece konut inşaatını değil, aynı zamanda hafızanın zaman içinde nasıl inşa edildiğini ve tekrar şekillendirildiğini de çağrıştırmaktadır. Stockholm’ün alçı kalıpları, sessiz jestler gibi, kırmızı izlerle dolu el ve parmakların çeşitli pozisyonlarını temsil eder, bu da yas ediminin sözcüklerle ifade edilemeyen doğasını anlatmıştır.



Görsel.111: 15. İstanbul Bienali Galata Özel Rum Okulu 2. Kat Eser Yerleşim Planı ve Mekan İçi Ziyaretçi Sirkülasyonu.

Kaynak: Selin Gözükan tarafından çizilmiştir. 14.05.2024

15. İstanbul Bienali mekanlarından biri olan Galata Özel Rum Okulu'nda birden çok dolaşım tipi tercih edilerek ziyaretçi sirkülasyonunda çeşitlilik sağlanmıştır. Yıldız Tipi, Koridor Tipi, Tarak Tipi ve Blok Tipi dolaşım tipleri sergi düzenlemesinde tercih edilmiştir. Galata Özel Rum Okulu tüm katları bienal etkinliği için kullanılırken, her katta farklı dolaşım tipleri bir arada kullanılmıştır. Galata Özel Rum Okulu'nda birden çok dolaşım tipinin tercih edilerek ziyaretçi sirkülasyonunda çeşitlilik sağlanması, İstanbul Bienali'nin mekan kullanımında esneklik ve çeşitliliği teşvik ettiği açısından olumlu bir adım olarak değerlendirilebilir. Farklı dolaşım tiplerinin kullanılması, ziyaretçilere sergi alanlarını keşfetme konusunda alternatif yollar sunarak deneyimi zenginleştirebilir ve mekanın tüm katlarının etkili bir şekilde kullanılmasını sağlayabilir. Ancak, her katta farklı dolaşım tiplerinin kullanılması, yönlendirme zorluklarına ve karmaşaya yol açabilir, özellikle ziyaretçilerin mekan içindeki konumlarını belirlemekte zorlanabilecekleri durumlar oluşabilir. Bu nedenle,

mekanın kullanıcı dostu bir şekilde düzenlenmesi ve ziyaretçilerin rahatlıkla yönlendirilebilmesi için ek önlemlerin alınması önemlidir. Ancak, bu tarihi mekanın engelli erişimine uygun olmadığı gerçeği, mekanın kültürel etkinliklere katılımı sınırlandıran önemli bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarihi yapının mimari özellikleri, engelli erişimi konusunda önemli zorluklar oluşturmaktadır. Özellikle, eski yapıların genellikle dar koridorlara, yüksek eşiklere ve dik merdivenlere sahip olması, tekerlekli sandalye kullanan ziyaretçilerin mekâna girişini ve içerisindeki dolaşımını zorlaştırmaktadır.

Bu bağlamda, Galata Özel Rum Okulu'nun engelli erişimine uygun hale getirilmesi için önlemlerin alınması gerekmektedir. Bu önlemler, öncelikle mekana girişte engelli rampaları veya asansörlerin kurulması, iç mekanda geniş koridorların oluşturulması ve engelli bireylerin kolayca kullanabileceği rehberlik sistemlerinin sağlanması gibi adımları içermelidir. Bu şekilde, tarihi ve kültürel mirasımızı korurken aynı zamanda engelli bireylerin kültürel etkinliklere katılımını sağlayacak kapsayıcı bir ortam oluşturulabilir.

2019 yılında, Nicolas Bourriaud'un küratörlüğünde ve 'Yedinci Kıta' temasıyla 16. İstanbul Bienali gerçekleştirilmiştir. 'Yedinci Kıta' temasıyla düzenlenen bienalde günümüz konularından 'ekoloji' farklı perspektiflerden ele alan eserlere ev sahipliği yapmıştır. Bienal, küresel ısınmanın ve Antroposen'in en belirgin sonuçlarından biri olan Pasifik Okyanusu'nun ortasındaki büyük atık yığınının dikkat çekmiştir. Farklı disiplinlerin kesiştiği ve bilgi alanlarının genişlediği bir bağlamda, sanatçılar eserlerini yeni araştırma konularını içerecek şekilde çeşitlendirmiştir.

Bienalin önceliklerinden biri, sanatçıların kavramsal çerçeve etrafında deneysel bir alanda çalışmalarını sürdürmeleri ve araştırma üretim süreçlerine katkıda bulunmaları olmuştur. Bienal mekanı olarak Pera Müzesi, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ve Büyükkada tercih edilmiştir (Üzel, 2019, 7. Paragraf).



Görsel.112: 16. İstanbul Bienali Sergi Mekanları.

Kaynak: 16. İstanbul Bienali Rehberi e-Katalog, 2019. erişim tarihi: 06.03.2024

Haliç tershanelerinde asbetli malzeme temizliği nedeni ile yaşanan gecikmelerden dolayı, bienalin gerçekleştirileceği alanda insan sağlığını riske atma konusunda endişesi oluşmuştur ve bu durum, sergi açılışına bir ay kala mekan kullanımına engel olmuştur. İstanbul Bienali, ‘Yedinci Kıta’ temasıyla çevresel felaketlerin insanlık üzerindeki etkilerini ele almıştır. Küratör Nicolas Bourriaud, Werner Herzog'un ‘Fitzcarraldo’ filminin bir bölümünü paylaşarak bienalin açılış konuşmasını gerçekleştirmiştir. Bourriaud, Herzog'un filmde Amazon Ormanları'nın yok olacağını öngörebildiğini belirtti ve bienalin temasını, Pasifik Okyanusu'nda yüzen plastik atık adasına dayandırmıştır. Ancak bienalin eserleri, çevresel felaketlerin insan ve doğa arasındaki ayrımı yok ettiği iddiasını dile getirmesine rağmen, İstanbul ve mekan bağlamını yeterince yansıtamamıştır. Sergilenen eserler arasında, çevre kirliliği ve insan-doğa ilişkisi gibi konuları işleyen çalışmalar öne çıktı. Ancak, bazı eleştirmenler bienalin çevre mücadelesini yetersiz bulmuştur ve sanatın çözüm önerisi sunma rolünü sorgulamıştır.

Örneğin; İstanbul Bienali sıkı takipçisi olan Sanatçı Aykan Safoğlu, bienalin güncel sanatı ve uluslararası üretimleri görmek açısından önemli olduğunu belirtmiştir. Ancak, 16. İstanbul Bienali'ne dair eleştirilerde de bulunmuştur. İlk eleştirisi Küratör Nicolas Bourriaud'a yönelik olmuştur. Bourriaud'un Batılı ve Fransız biri olmasındansa, Güney Yarım Küre'den gelen, pratik ve yaşam koşulları nedeniyle bu konularla ilgilenmek zorunda kalmış bir kişi olmasının daha uygun olacağını belirtmiştir.



Görsel.113: 16. İstanbul Bienali Eser Yerleşim Planı Örneği, I. Resim ve Heykel Müzesi, 1. Kat.

Kaynak: 16. İstanbul Bienali Rehberi e-Katalog, 2019. erişim tarihi: 08.05.2024

Safoğlu, bienalin yerleştirmesini genel olarak beğenmediğini ifade etmiştir; eserler arasında dolaşırken labirent hissi verdiğini ve bazı eserlerin sunumundan dolayı izleyiciyle yakınlık kuramadığını vurgulamıştır. Tersane İstanbul'un bienal mekanları arasından çıkarılması ve İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin sergi alanına dönüştürülmesi konusunda Safoğlu, eserlerin önceden tersane mekanına uygun üretildiğini ancak sonradan müzenin adapte edilmesi gerektiğini ifade etmiştir. Bienali yakından takip eden Safoğlu, birçok çalışmayı beğenmiş ve özellikle Büyüka'daki yerleştirmeleri olumlu değerlendirmiştir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin yanındaki Galataport inşaatına atıfta bulunarak, bienalin bu tür bir mizansen içinde yer almasını önemli bulmuştur (Afacan, 2019, 11.paragraf).

Genel olarak, İstanbul Bienali'nin 16. edisyonuna yöneltilen eleştiriler, bienalin temel amacının çevresel felaketler gibi kritik konuları ele almak olduğunu kabul etmesine rağmen, bu temanın sergilenen eserlerle ve bienalin atmosferiyle uyumlu bir şekilde yansıtılmadığı yönünde olmuştur. Sergi mekanlarının seçimi ve son dakika yaşanan değişiklikler gibi teknik konular da eleştirilerin merkezine yerleşmiştir. Ayrıca, bienalin küratörü Nicolas Bourriaud'un yaklaşımı ve eser seçimleri de geniş çapta tartışılmıştır.

Bienalin etkisinin değerlendirilmesi, sergilenen sanat eserlerinin bienalin temalarını ve mekanlarını ne kadar etkili bir şekilde yansıttığına ve izleyicilere ne kadar derin bir deneyim sunduğuna bağlıdır. Serginin ana teması olan çevresel felaketler gibi önemli konuların, İstanbul'un dokusuyla ve bienalin seçilen mekanlarıyla yeterince etkileşime girememiştir. Bu durum, bienalin ana mesajının iletilmesinde ve izleyicilere derin bir deneyim sunmasında eksiklik olarak değerlendirilmektedir. Sergilenen eserlerin, İstanbul'un tarihini, kültürünü ve çevresel gerçekliğini yeterince yansıtmaması, bienalin yerel kimliğiyle bütünleşmesini engellemekte ve izleyicilere daha anlamlı bir deneyim sunma potansiyelini azaltmaktadır. Bu nedenle, eserlerin şehir ve mekanlarla bağ kurma eksikliği, bienalin genel etkisini ve derinliğini sorgulamamıza neden olmuştur.

2022 senesinde, 'temasızlık' teması ile küratörlüğü Ute Meta Bauer, Amar Kanwar ve David Teh tarafından üstlenilen 17. İstanbul Bienali düzenlenmiştir (İKSV, 2022). 17. İstanbul Bienali hazırlıklarına 2020 yılının başında, COVID-19 pandemi etkisi Türkiye'de görülmeden önce başlanmış ama hızlı bir süre içinde pandemi, gündemin en önemli maddesi haline gelmiştir. Bu durum bienalin bir sonraki seneye ertelenmesine neden olmuştur. Bu dönemde, sanatçılar, küratörler ve tüm bienal ekibi sadece çevrimiçi olarak bir araya gelebilmiş ve gelecek hakkında kesin planlar yapamadan varsayımlara dayalı bir bienal kurgulamaya çalışmak durumunda kalmışlardır. Fakat bu durum aslında o dönemki sorunları daha gözle görünür kılmış ve ekibi yeni fırsatlar keşfetmeye yöneltmiştir.

17. İstanbul Bienali'nde, sanatın alternatif bir gelecek vizyonunu ortaya koyma fikri doğmuştur. Pandeminin ardından sanat ekosisteminin başka şekillerde devam edebilmesi için alternatif örneklerin gerekliliğinin farkına varmış ve bu nedenle bienal, **süreç** odaklı bir etkinlik olarak tasarlanmıştır. Bu edisyonda, yerel topluluklarda uzun vadeli ve topluluk odaklı çalışmalar gerçekleştiren sanatsal ve kültürel pratiklerin desteklenmesi hedeflenmiş ve ziyaretçiler sadece izleyici olarak değil katılımcı olarak da dahil etmek, bienalin bir parçası haline getirmek hedeflenmiştir. Bu bienal, sanatın sadece bir sergi alanından öteye geçerek insanların yaşamlarına dokunması hedeflenmiştir. Bienal mekan seçimi, bienalin yerel ve

küresel bağlamda gerçekleşen temalarını ve projelerini desteklemek amacıyla dikkatle yapılmıştır. Bu mekanlar, bienalin konseptine uygun olarak seçilmiş ve sanat eserlerini sergilemek için uygun olması dikkate alınmıştır. Bunun yanı sıra bienal mekanları, bienalin kapsadığı konular ve sanatçıların çalışmalarını destekleyen bir tarih ve kültürel öneme sahip olmuşlardır. Bienal, Beyoğlu, Fatih, Kadıköy ve Zeytinburnu ilçelerinde yoğunlaşan sergi alanları ve sadece mekanlar bazında değil bulundukları mahalleler ve mahalleler ile kurdukları ilişkiler bakımından öneme sahiptir.



Görsel.114: 17. İstanbul Bienali Mekanları İstanbul Haritası Üzerinde Gösterimi.

Kaynak: İKSV e- Katolog, 2022. Erişim tarihi: 18.05.2024

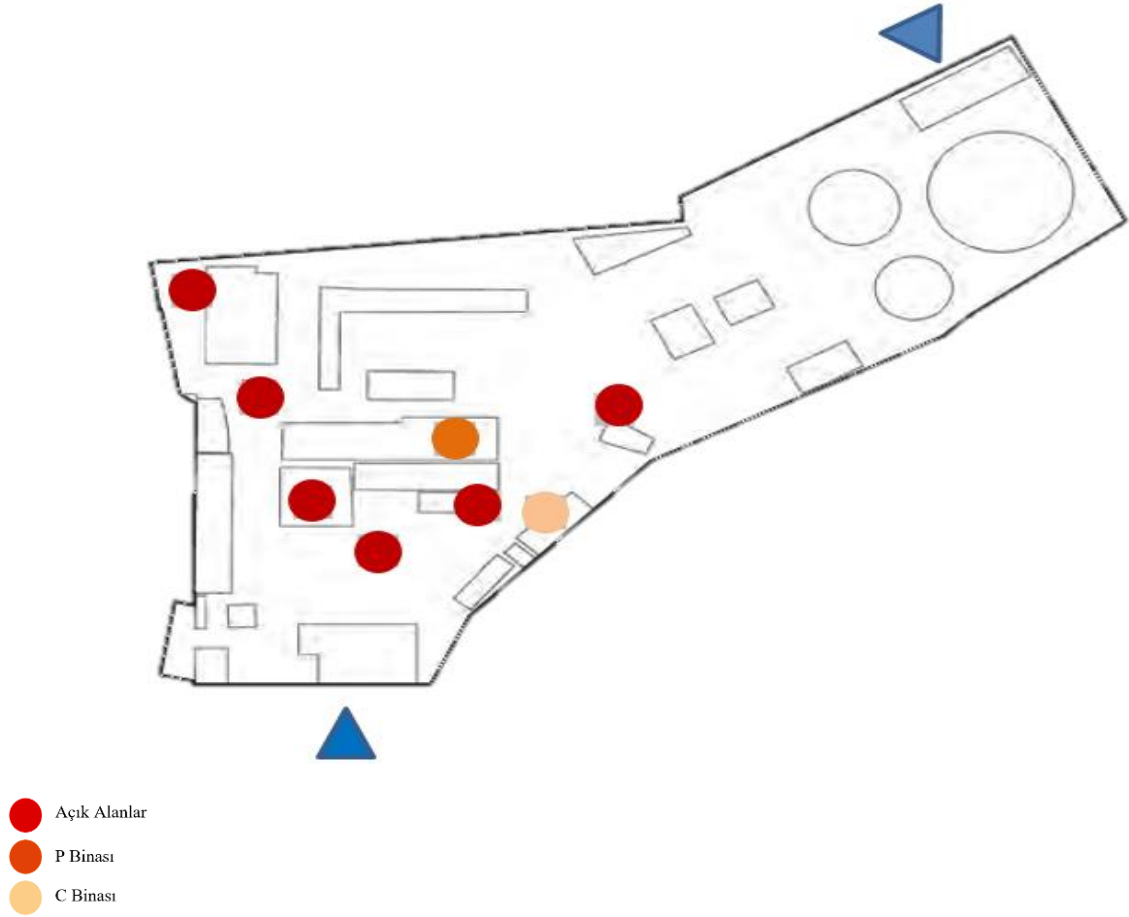
Bienal mekanları: Suna ve İnan Kırac Vakfı Pera Müzesi, Performistanbul Canlı Sanat Araştırma Alanı (PCSAA), 1999'dan bu yana kapalı olan İstanbul'un en eski Rum okullarından Merkez Rum Kız Lisesi, SAHA Studio, Büyükdere 35, Müze Gazhane, Suriye'yi terk etmek durumunda kalan sanatçılar tarafından 2014'te Yeldeğirmeni'nde kurulan arthereistanbul, hat ve cilt sanatçısı Emin Barın'ın stüdyosu Barın Han, The Çinili Hamam, Küçük Mustafa Paşa Hamamı ve Zeytinburnu'nda 14 dönümlük bir arazi üzerine kurulu Zeytinburnu Tıbbi Bitkiler Bahçesi, Metro İstanbul Yaklaşım Tüneli Taksim, Pera Müzesi olmuştur (Türkay, 2022, 3. Paragraf). Bu mekanlarda 500'den fazla proje sergilenmiştir.

17. İstanbul Bienali, kamusal sanatın etkileşimini artırma, yerel kolektifler ve sanat gruplarıyla işbirliği yapma ve ekonomik sisteme entegrasyonunu sağlama amacıyla önemli bir girişim olarak değerlendirilebilir. Bu bienal, küresel ölçekte bir misyonun kabul edilmesiyle birlikte yeni sorun alanlarını da beraberinde getirmiştir. Kültür/sanat aktörleri ve kentlerin dönüşüm sürecine katılımları ile ilgili olarak ortaya çıkan sorunlar, ekonomik sistemin dışında bırakılmaları gibi konular, bu yeni sorun alanları arasında yer almıştır. 17. İstanbul Bienali, bu devre dışı bırakılan grupları dahil ederek bir diyalog kurma fırsatı sunmuştur. Bienalin 17. edisyonu, önceki bienallerden farklı olarak kamusal sanat/sanatçı ve izleyici/kentli arasında bir diyalog kurulmasına odaklanmıştır. Bu işaretler genellikle ekoloji, sömürgecilik, hak kayıpları, yerel kültür ve kimlik politikaları üzerinde yoğunlaşmıştır.

Bienalde, 500'den fazla projenin tamamının izlenmesi veya anlaşılması çok güç olduğu için beraberinde çeşitli sergileme zorluklarını da getirmiştir. İzleyicilerin tüm projeleri görmesi veya anlaması mümkün olmadığı için, bienalin sunmak istediği fikirlerin tamamına ulaşma imkanları sınırlı kalmıştır. Bu durum, bienalin amaçlarının tam olarak anlaşılmasını engelleyebilir. Ayrıca, farklı bölgelerde bulunan mekanlar arasındaki mesafeler ve ulaşım seçeneklerinin sınırlılığı, izleyicilerin tüm mekanlara erişimi için zorlaştıracı bir unsurdur. Uzak mekanlara ulaşım için gereken zaman ve çaba, izleyicilerin sadece belirli birkaç mekanı ziyaret etmeyi tercih etmelerine neden olmaktadır bu yüzden izleyicilerin sadece bir kısmı veya belirli gruplar, projelerin tümünü kolaylıkla deneyimleme fırsatı bulabilir ve Bu durum, bienalin erişilebilirlik açısından kapsayıcılığını ve eşitlik ilkesini zorlayıcı bir şekilde etkiler. Bu nedenlerle, tüm projelerin izlenmesi veya anlaşılması mümkün olmadığında, bienalin etkisi azalabilir ve amacına ulaşması güçleşebilir.

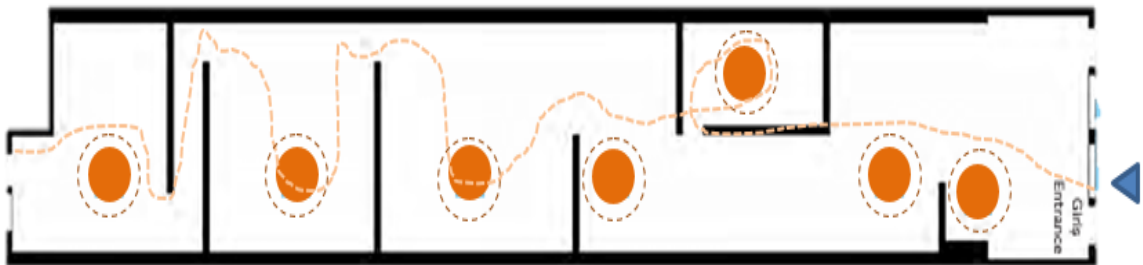
Hasanpaşa Gazhanesi, 19. yüzyılın sonunda Anadolu Yakası'na enerji sağlamak amacıyla inşa edilmiştir. Şehrin sokaklarını aydınlatmak için önemli bir rol oynamış olan gazhane, havagazına olan talebin azalmasıyla birlikte 1993 yılında kapatılmıştır. Ancak, mahalle sakinleri ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin uzun soluklu çabaları sonucunda, 130 yıllık geçmişiyle Hasanpaşa Gazhanesi 2021'de İstanbul'a bir müze ve ortak alan olarak kazandırılmıştır. Müze Gazhane, sergi ve müze

alanları, sahneleri ve kütüphaneleriyle yirmi dört saat açık bir çalışma ve etkinlik mekanı sunmaktadır. Her mevsim canlılık ve hareketlilik sunan Müze Gazhane, ziyaretçilere keyifli bir deneyim sunmaktadır.



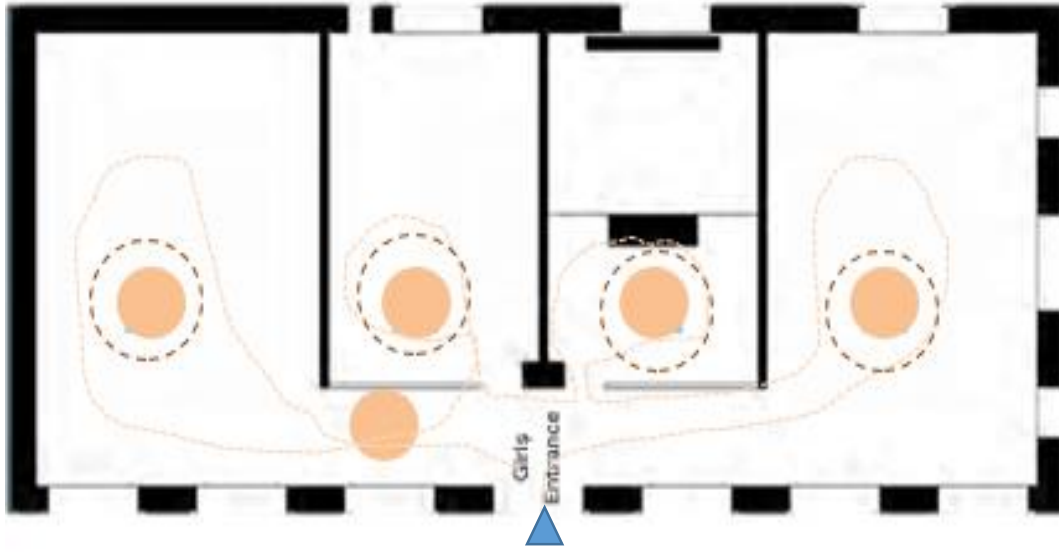
Görsel.115: 17. İstanbul Bienali Müze Gazhane Planı.

Kaynak: 17. İstanbul Bienali Rehberi e-Katalog, 2022. erişim tarihi: 10.05.2024



Görsel.116: 17. İstanbul Bienali Müze Gazhane, P Binası Eser Yerleşim Planı.

Kaynak: Selin Gözükan tarafından çizilmiştir. 22.05.2024



Görsel.117: 17. İstanbul Bienali Müze Gazhane, C Binası Eser Yerleşim Planı.

Kaynak: 17. İstanbul Bienali Rehberi e-Katalog, 2022. erişim tarihi: 10.05.2024

17. İstanbul Bienali'nde Müze Gazhane'nin bahçesi ve içerisinde bulunan iki yapı bienal mekanı olarak kullanılmıştır. P Binası ve C Binası iç mekan sergileme alanları olarak kullanılmıştır. Bu binaların planları incelendiğinde farklı özellikler görülebilir. Örneğin, P Binası daha dar ve uzun bir sergileme alanına sahip olabilirken, C Binası daha geniş bir yapıya sahip olabilir. Bu farklılık, eser yerleşimi ve dolaşım tipi tercihlerini etkilemektedir. Birbirlerine yakın bulunan bu binaların planları incelendiğinde farklılar göze çarpsa da mekan içi eser yerleşimi ve dolaşım tipi tercihleri olarak benzerlikler görülmektedir. Dolaşım tipi olarak ağırlıklı olarak Tarak Tipi ve Koridor Tipi dolaşım tercih edilmiştir. Tarak Tipi dolaşım, genellikle eserlerin belirli bir rota veya yol izleyerek sergilendiği bir dolaşım tipidir. Bu tip dolaşım, izleyicilerin sırayla eserleri görmelerini ve anlamalarını sağlar. Koridor Tipi dolaşım ise belirli bir koridor boyunca eserlerin sergilendiği bir düzenleme şeklidir. Bu tip dolaşım da izleyicilerin belirli bir akış içinde eserleri gezmelerini sağlayabilir. Bu dolaşım tipleri, izleyicilerin bienaldeki eserleri nasıl göreceği ve deneyimleyeceği konusunda önemli bir rol oynar. Tarak Tipi dolaşım daha yapılandırılmış bir deneyim sunarken, Koridor Tipi dolaşım daha serbest bir gezinti imkanı sağlayabilir.



Görsel.118: Atıf Akın, 'Mutant Zaman', 2022.

Kaynak: İKSV e-Katalog, erişim tarihi: 01.04.2024

Son on yılda devam eden Mutant Mekan projesi, Atıf Akın'ın radyoaktivite, nükleer tarih ve mekan üzerine yaptığı araştırmaları kapsamıştır. İstanbul Bienali için genişletilen proje, açık hava yerleştirmesi ve tek kanallı bir video ve şeklinde sunulmuştur. Mutant Zaman, Müze Gazhane'nin arkeolojik ve endüstriyel karakterini öne çıkararak nükleer dönemi mercek altına alıyor. Proje, nükleer olgusunu bir zaman-uzam arayüzü olarak ele alırken, nükleer mirasın önemli tarihi mekanlarını incelemiştir. Türkiye-Ermenistan sınırına yakın Metzamor bölgesi, Soğuk Savaş döneminden kalma kısmen aktif ve oldukça tehlikeli nükleer tesis kalıntıları ile Tunç Çağı'na ait arkeolojik bir sit alanına ev sahipliği yapmaktadır (Pehlivan, 2022, Sanat Atak).

Betimleme: Atıf Akın'ın Mutant Mekan projesi, nükleer tarih ve mekan araştırmalarını kapsayan bir çalışmadır. İstanbul Bienali için genişletilmiş olan proje, C binasında sergilenen tek kanallı bir video ve açık hava yerleştirmesi olarak sunulmuştur (Karakoç, 2016, 1.paragraf).

Analiz: Atıf Akın'ın Mutant Mekan projesi, nükleer tarih ve mekan araştırmalarını içeren bir çalışmadır. İstanbul Bienali'nde sergilenen proje, nükleer olgusunu ve mirasını ele alırken, belirli tarihi mekanlara odaklanmaktadır. Projede, nükleer tesis kalıntıları ve arkeolojik sit alanları gibi önemli yerler incelenmiş ve bu mekanlar üzerinden nükleer tarihin izleri araştırılmıştır.

Yorumlama: Mutant Mekan projesi, nükleer tarih ve mekanın karmaşıklığını ve derinliğini başarıyla yansıtmaktadır. Ancak, projenin sunumu bazı izleyiciler için soyut ve anlaşılması güç yaratmış olabilir. Bununla birlikte, Atıf Akın'ın çalışması, nükleer olgusunu mekânlar ve zamanla etkileşim içinde ele alarak, bu konuların karmaşıklığını ve derinliğini vurgulamaktadır. Akın'ın Mutant Zaman projesi, nükleer tarihin ve mekanın derinliklerine inerek, Müze Gazhane'nin arkeolojik dokusunu kullanarak nükleer mirasın izlerini sürmüştür. Projenin nükleer mirasın önemini vurgulaması ve izleyicileri düşünmeye teşvik etmesi, sanatsal değerini arttırmaktadır (Saha Derneği, 2022).

Yargılama: Mutant Mekan projesi, nükleer tarih ve mekanın karmaşıklığını ve derinliğini başarıyla ele almıştır. Proje, nükleer olgunun mekânlar üzerindeki etkisini ve nükleer mirasın izlerini sürmeyi amaçlayarak önemli bir konuya dikkat çekmiştir. Bununla birlikte, projenin nükleer mirasın önemini vurgulaması ve izleyicileri düşünmeye teşvik etmesi, sanatsal ve akademik değerini artırmaktadır. Mutant Mekan projesi, önemli bir konuya sanatsal bir yaklaşım sunarak etkileyici bir eser olarak değerlendirilebilir.

17. İstanbul Bienali'ne ev sahipliği yapan Merkez Rum Lisesi, ilk kuruluş amacı, eğitim fırsatlarından mahrum kalan yoksul kız çocuklarına eğitim imkanı sunmaktı. Ancak, 1999 yılında öğrenci eksikliği nedeniyle kapanmıştır. Günümüzde, binanın bakımını üstlenen bir aileye ev sahipliği yapmaktadır ve içerisinde geçmişe ait eşyalar, tablolar ve haritalar gibi tarihi belgeler bulunmaktadır. Binanın bahçesi, şehrin tarihini yansıtan sessiz bir köşe niteliğindedir. İstanbul Bienali'nde sadece bir sanatçının eserinin bulunduğu Merkez Rum Kız Lisesi, Can Altay'ın 'İtaatsizlik Arşivi'

adlı eserine ev sahipliği yapmıştır. Bu eser, bienal ziyaretçilerine ilham veren ve düşündürülen bir deneyim sunmaktadır. Can Altay'ın eseri, lisenin atmosferiyle etkileşime geçerek bienal ziyaretçilerini farklı bir sanat deneyimine davet etmektedir.

Bienal mekanlarının, özellikle de Merkez Rum Kız Lisesi gibi belirli mekanların, sergilenen eserlerle ilişkisi, bienal ziyaretçileri için önemli bir deneyim sunmaktadır. Ancak, bu tür mekanlarda sadece belirli türde işlerin sergilenmesi, bazen mekanın kendisinin önüne geçebilir. Mekanın doğal atmosferi ve tarihi dokusu, genellikle sergilenen işlerin önüne geçebilir ve izleyicilerin dikkatini dağıtabilir. Bu tür mekanlarda sergilenen işler genellikle belgesel videolar şeklindedir ve izleyiciler, mekanın büyüleyici atmosferiyle etkileşime geçerek odaklanma sorunu yaşayabilirler. Bu nedenle, izleyicilerin işler hakkında bilgi almadan veya rehberlik olmadan gezinmeleri, uzun metrajlı videoları izlemek kadar zorlayıcı olabilir. Bu bağlamda, bienal ziyaretçileri için mekanlarla ve eserlerle olan ilişkinin önemi, sadece sanatsal deneyim değil, aynı zamanda etkili bir iletişim ve anlamlandırma süreciyle de ilişkilendirilebilir.

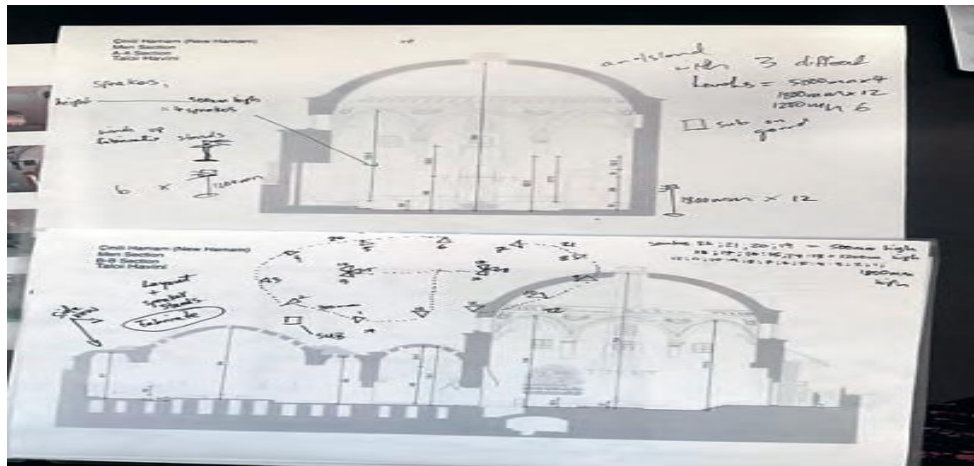


Görsel.119: Can Altay, 'İtaatsizlik Arşivi', 2022.

Kaynak: İKSV e-Katolog, Erişim tarihi: 01.04.2024

İtaatsizlik Arşivi, küratör ve sanat kuramcısı Marco Scotini tarafından yönetilen bir video arşivi ve platformdur, sanatsal pratikler ile siyasi eylem arasındaki ilişkiye odaklanmıştır. Arşiv, toplumsal itaatsizlik konusunda bir 'kullanıcı rehberi' işlevi görerek, çeşitli direniş taktiklerinin bir atlasını sunmuştur. Foucault'un tanımına uygun olarak, arşiv sürekli dönüşen bir yapıya sahiptir ve içeriği sürekli genişlemektedir. İstanbul Bienali için hazırlanan video sunumunda, arşivin içeriği,

küresel ekolojilere ve feminizme karşı toplumsal cinsiyet söylemleriyle mücadele eden kadın özgürleşmesi hareketlerine odaklanarak genişletilmiştir. Bu arşiv, İstanbul'un Taksim bölgesindeki eski Merkez Rum Kız Lisesi'nde sergilenmiştir (IKSV E-Katalog, 2022, s.135). Eserin, eski Merkez Rum Kız Lisesi'nde sunulması, mekanın tarihi ve sembolik önemiyle içeriğiyle etkileşime geçerek izleyicilere derin bir deneyim sunmuştur.



Görsel.120: Taloi Havini, ‘Çağrıya Cevap Ver’, Sanatçı Çizimi, 2022.

Kaynak: İKSV 17. İstanbul Bienali. erişim tarihi: 01.04.2024

Taloi Havini'nin 'Çağrıya Cevap Ver' adlı eseri, The Çinili Hamam'da sergilenen ve TBA-21 Academy'nin siparişi üzerine üretilmiş bir yapıt olmuştur. Bu büyük boyutlu yerleştirme, Buka Adası'nın okyanus yolculuklarına, R/V Falkor'un sonar haritalarına ve Bougainvilleli müzisyen Ben Hakalitz'in enstrümantal bir yapıtına dayanan çok kanallı bir ses kompozisyonunu içermiştir. Eser, yerli çağrı ve yanıt örüntülerine uygun şekilde tasarlanmıştır ve izleyicileri okyanusun ve zamanın döngüsel kavrayışına doğru yönlendirmiştir (İKSV E-Katalog, 2022, s.153).

Havini'nin eseri mekan ile etkileşim halinde olmuş ve izleyicilere farklı bir algısal deneyim sunmuştur. Ses ve görsel unsurların mekânla bütünleştiği bu yerleştirme, izleyicileri okyanusun derinliklerinde bir yolculuğa çıkarırken, aynı zamanda mekânın atmosferini değiştirerek onları başka bir bilme haline taşımıştır.

3.6. Bölüm Sonucu

İstanbul Bienalleri'nin mekan seçimi, sadece sanatın sergilenmesi için değil, hem de erişilebilirlik ve engelli ulaşımı gibi önemli faktörlerin de dikkate alınması gereken bir süreçtir. Bu nedenle, bienalin düzenleneceği mekanların engelli dostu olması ve engelli ziyaretçiler için gerekli kolaylıkların sağlanması gerekmektedir. Engelli rampaları, asansörler ve uygun tuvaletler gibi altyapı çalışmaları, bienalin herkes tarafından rahatça ziyaret edilmesini sağlar.

Ayrıca, bienalin düzenleneceği mekanların birbirine olan uzaklığı izleyicinin bienal deneyimi için son derece önemli bir unsurdur. İstanbul Bienalleri kimi zaman neredeyse şehre yayılmışken kimi zamanda tek bir mekanda gerçekleştirmiş. Her iki durumunda kendine göre avantajlı ve dezavantajlı durumlar oluşturmuştur. İzleyicilerin birbirine mekanlar arasında kolayca geçiş yapabilmesi, bienalin daha verimli bir şekilde gezilmesini sağlarken; çok mekanlı bienal mekanı tercihleri ile izleyicide farklı hisler uyandırarak eserin tam anlamıyla anlaşılması sağlanmıştır.

Ziyaretçi sirkülasyonu, bir bienalin başarısı açısından önemli bir faktördür ve bienalin mekan seçimiyle yakından ilişkilidir. İyi tasarlanmış bir ziyaretçi rotası, izleyicilerin sergiyi keşfetme ve eserleri etkili bir şekilde deneyimleme konusunda yardımcı olabilir. Mekanların birbirine yakınlığı ve ulaşılabilirliği, ziyaretçi sirkülasyonunu etkileyen ana unsurlardan biridir. İstanbul Bienali gibi büyük ölçekli etkinliklerde, ziyaretçi sirkülasyonu üzerinde düşünülmesi gereken birçok faktör vardır. Mekanların konumu, ulaşım olanakları ve erişilebilirlik, ziyaretçi sirkülasyonunu etkileyen temel unsurlardır. Özellikle İstanbul gibi yoğun bir şehirde, izleyicilerin bienal mekanları arasında rahatça seyahat etmelerini sağlayacak ulaşım seçeneklerinin olması önemlidir. Ayrıca, bienalin farklı mekanlarında düzenlenen etkinliklerin koordinasyonu ve zamanlaması da ziyaretçi sirkülasyonunu etkileyebilir. İyi planlanmış bir program, izleyicilerin farklı mekanları ziyaret etmelerini teşvik edebilir ve bienalin genel deneyimini zenginleştirebilir. Ancak, aşırı kalabalık veya yoğun zaman aralıklarında, ziyaretçi sirkülasyonu sorunlara neden olabilir ve

izleyicilerin sergiyi keyifle gezmelerini engelleyebilir. Bu nedenle, bienalin mekanlarının seçimi ve düzenlenmesi sırasında ziyaretçi sirkülasyonu üzerinde dikkatlice düşünmek önemlidir. İyi planlanmış bir ziyaretçi rotası, izleyicilerin sergiyi keşfetme ve eserleri deneyimleme konusunda daha olumlu bir deneyim yaşamalarını sağlayabilir. Ek olarak, küratörün İstanbul'u tanınması, bienalin mekanlarını seçerken stratejik bir öneme sahiptir. İstanbul'un tarihi, kültürel ve sosyal dokusunu bilen bir küratör, bienalin mekanlarını seçerken şehrin ruhunu ve kimliğini yansıtan mekanları tercih edebilir. Bu, bienalin şehirle daha organik bir ilişki kurmasını ve izleyicilere İstanbul'un zenginliklerini daha etkili bir şekilde deneyimleme fırsatı sunmasını sağlar.

Son olarak, eser-şehir-mekan bağı da önemlidir. Sergilenen eserlerin, bienalin düzenlendiği şehrin tarihi, kültürel ve sosyal bağlamıyla etkileşim içinde olması, izleyicilere daha derin bir deneyim sunmuştur. Sanat eserleri genellikle bulundukları mekanla etkileşime geçerler ve mekanın atmosferi, tarihi ve sembolik değerleri ile birlikte okunurlar. İstanbul Bienali gibi büyük ölçekli etkinliklerde, sanat eserlerinin seçildiği mekanlar genellikle şehrin tarihi ve kültürel dokusunu yansıtır. Bu da izleyicilere şehrin ruhunu ve kimliğini daha derinden hissettirebilir. İstanbul Bienali'nin mekanlarında sergilenen eserlerin, şehrin dokusuyla etkileşim içinde olması, bienalin izleyicilere hem sanatsal hem de şehri tanıma açısından zengin bir deneyim sunmasını sağlamıştır. Bu bağlamda, bienalin düzenlendiği mekanlar, bienalin teması ve sanat eserlerinin içeriğiyle uyumlu olmalıdır. Mekanlar, bienalin amacını ve mesajını destekleyen bir atmosfer oluşturmalı ve izleyicilere sanatın şehir ve tarihle olan ilişkisini derinlemesine hissettirmelidir.

Bu faktörlerin tamamı, İstanbul Bienali'nin mekan seçiminde ve bienalin genel organizasyonunda dikkate alınmalıdır. Erişilebilirlik, mekanların birbirine yakınlığı, bulundurulması, bienalin daha etkili ve kapsamlı bir şekilde gerçekleştirilmesini sağlar. İstanbul Bienali'nin mekan seçimi sadece sanat eserlerinin sergilendiği yerleri belirlemekle kalmaz, aynı zamanda eserlerle mekanlar arasında derin bir ilişki kurarak izleyicilere benzersiz bir deneyim sunar. Bu ilişki, sanatın mekansal ve atmosferik boyutlarını vurgular ve izleyicilere sanatın evrensel dilini tarihin derinliklerinde hissettirir.

SONUÇ

Bu çalışmada, İstanbul Bienali'nin mekan seçimi üzerine odaklanılarak bienallerin genel işleyişi ve mekansal dinamiklerin sanat etkinliklerine olan etkisi incelenmiştir. Sanat etkinliklerinin başarısı için sanatçılar, sanat eserleri ve izleyiciler kadar sergi mekanlarının da büyük önemi olduğu vurgulanmıştır. Bienaller kapsamında gerçekleştirilen sanat eserleri ile sergilendiği tarihi mekan arasındaki ilişki bağlamında inceleme yapılmıştır. Sanatçı, sanat eseri ve izleyici sanat platformunu oluşturan en temel unsurlardır.

Bienalleri müzelerden ayıran temel özelliklerden biri, belirli bir süre için düzenlenen ve genellikle her iki yılda bir tekrarlanan etkinlikler olmalarıdır. Bu geçici yapısı, bienallere sürekli bir yenilik ve dinamizm katarken, küratör seçimi, sergilenen eserlerin konuyla uyumu ve etkinliklerin sürekliliği gibi faktörler de bienalleri benzersiz kılar. Küratör seçimi, bienalin sanatsal ve tematik yönünü belirlerken, sergilenen eserlerin seçilen tema ile uyumu, bienalin bütüncül bir sanat deneyimi sunmasını sağlar.

Bienallerde küratör seçimi genellikle düzenleyici kurum tarafından yapılır ve bu süreçte küratörlerin şehri derinlemesine tanınması büyük önem taşır. Küratörler, şehri keşfetmek ve anlamak için önceden şehre gelmeli, yerel kültürü deneyimlemeli ve şehirle ilgili kapsamlı okumalar yapmalıdır. Bu süreç, küratörlerin bienalin temasını ve mekanlarını daha etkili bir şekilde seçmelerine ve sanat eserleri ile mekanlar arasında güçlü bir ilişki kurmalarına yardımcı olur. Aynı zamanda, küratörlerin şehri yaşaması, bienalin izleyicilerine şehir hakkında daha derin bir bakış açısı sunmalarına olanak tanır ve bienalin yerel topluma katkısını artırır. Bu şekilde, küratörlerin şehri keşfetme ve deneyimleme süreci, bienalin yerel kültürle etkileşimini ve bienalin izleyicilere zengin bir sanat deneyimi sunmasını güçlendirir.

İstanbul Bienali'nin tarihine bakıldığında, büyük ve halk yaşamını derinden etkileyen olaylar nedeniyle yalnızca iki kez ertelendiği görülmektedir. 2024 yılında ise, küratör seçim sürecine yönelik yoğun eleştiriler nedeniyle bienal tarihinde ilk kez bu sebepten bir erteleme yaşanmıştır. Bu erteleme, eleştirilerin dikkate alındığını ve organizasyonun iyileştirme çabaları içinde olduğunu gösteren önemli bir mesajdır.

Eleştirilerin dikkate alınması, bienalin katılımcılar ve izleyiciler tarafından daha olumlu karşılanmasını sağlamaktadır.

İstanbul Bienali'nin mekansal seçimlerine bakıldığında, şehirlerin turistik öneminin göz önünde bulundurulduğu ve genellikle başkentlerden ziyade turistik anlamda daha cazip şehirlerin tercih edildiği görülmektedir. Örneğin, İtalya'da Venedik, bienallere ev sahipliği yapan en önemli şehirlerden biridir. Venedik Bienali, hem sanat dünyasında prestijli bir etkinlik olarak kabul edilir hem de şehrin tarihi ve turistik çekiciliği sayesinde geniş kitlelere hitap etmektedir. Bu yaklaşım, bienallerin geniş izleyici kitlelerine ulaşmasını ve etkinliklerin küresel düzeyde tanınmasını sağlamaktadır. İstanbul Bienali'nin mekansal seçim stratejileri incelendiğinde, organizatörlerin şehirlerin turistik önemini dikkate aldıkları, hem şehir hem de mekan seçimlerinde bu önemi vurguladıkları görülmektedir. İstanbul Bienali, dünya genelindeki diğer bienaller gibi, sanatsal ve kültürel etkinlikleri geniş kitlelere ulaştırmayı hedeflerken, ziyaretçilerin şehrin tarihi ve turistik zenginliklerini de keşfetmelerine olanak tanımaktadır. İstanbul gibi turistik cazibesi yüksek bir şehrin seçilmesi, bienalin daha geniş bir izleyici kitlesine hitap etmesini sağlamaktadır. Bu stratejik tercih, bienalin geniş kitlelere ulaşmasını hedefleyen bilinçli bir yaklaşımı yansıtır. İstanbul gibi turistik şehirlerde, ziyaretçilerin kolayca erişebileceği ve turistlerin yoğun olarak bulunduğu alanlara yakın mekanlar seçilerek, mümkün olan en geniş izleyici kitlesine ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu mekan seçimleri, bienalin erişilebilirliğini artırırken, ziyaretçilerin sanatı deneyimleme biçimlerini de çeşitlendirmektedir.

İstanbul Bienali, tarih boyunca mekan seçimlerinde şehirlerin kültürel ve tarihi dokusunu göz önünde bulundurmuş, bu bağlamda hem yerel halk hem de turistler için ilgi çekici mekanları tercih etmiştir. İstanbul Bienali'nin mekansal seçimi kurgulanırken, organizatörlerin bazen birbirine yakın, bazen ise birbirinden oldukça uzak ve hatta ziyaret edilmesi mümkün olmayan mekanları tercih ettikleri gözlemlenmektedir. Bu stratejik çeşitlilik, bienalin mekansal dinamiğini zenginleştirirken, ziyaretçilerin sanatı deneyimleme biçimlerine de farklı boyutlar katmaktadır. Birbirine yakın mekanlar, ziyaretçilerin kısa mesafelerde birden fazla sergiyi görmelerine olanak tanıyarak, yoğun bir sanat deneyimi sunar. Bu, özellikle sınırlı zamanı olan ziyaretçiler için avantajlıdır ve bienalin etkinliklerine kolay erişim sağlar. Ziyaretçilerin bir bölgedeki farklı mekanları gezmesi, o bölgenin tarihi

ve kültürel dokusunu da daha iyi tanımlarına katkıda bulunur.

Birbirinden uzak mekanların seçilmesi, ziyaretçilerin bu mekanlara ulaşmalarını zorlaştırarak etkinliklere katılım oranını düşürebilmektedir. Şehir içindeki çeşitli mekanlara ulaşmak için uzun mesafeler kat etmeleri gereken ziyaretçiler, zaman yetersizliği ve yorucu bir deneyimle karşı karşıya kalabilmektedir. Bu durum, özellikle kısa süreli ziyaretçiler ve sınırlı zamanı olan katılımcılar için büyük bir dezavantaj yaratmaktadır. Ayrıca, erişimi zor olan mekanların tercih edilmesi, bienalin geniş kitlelere hitap etme amacını olumsuz yönde etkileyebilir. Özellikle yaşlı, engelli veya çocuklu ziyaretçiler için bu tür mekanlar erişim sorunları yaratmakta ve bienalin kapsayıcılığına zarar verebilmektedir. Bu seçim, sanatın herkes için erişilebilir olması gerektiği ilkesine aykırı düşebilir ve sosyal eşitlik konusunda eleştirilere neden olabilir. Ziyaret edilmesi zor mekanlar, güvenlik ve lojistik problemleri de doğurabilir; ziyaretçilerin güvenli ve rahat bir şekilde sanatı deneyimleyebilmeleri için, mekanların ulaşım, altyapı ve güvenlik koşullarının yeterli düzeyde olması gerekmektedir. Ancak, bazı uzak ve erişimi zor mekanlarda bu koşullar yeterince sağlanamamakta, bu da ziyaretçilerin deneyimini olumsuz yönde etkilemektedir. Son olarak, birbirine uzak mekanlar arasında sürekli seyahat etmek zorunda kalan ziyaretçiler, bienalin sanatsal ve tematik bütünlüğünü algılamakta zorluk yaşayabilirler. Sanat eserlerinin farklı mekanlarda sergilenmesi, izleyicilerin mekansal ve bağlamsal bütünlükten kopmasına neden olabilir ve bienalin anlatmak istediği mesajın izleyiciler tarafından tam olarak anlaşılmasını engelleyebilir. Bienalin, sanatın geniş kitlelere erişilebilir olmasını sağlarken, ziyaretçilerin deneyimini de iyileştirecek daha dengeli bir mekansal strateji geliştirmesi önemlidir; bu bağlamda, erişilebilirlik, güvenlik ve ziyaretçi konforu gibi faktörlerin daha fazla dikkate alınması, bienalin başarısını ve etkisini artırabilir.

Bienalin mekansal tercihleri, sadece fiziksel erişilebilirlik değil, aynı zamanda mekanların sanatsal ve tarihi bağlamlarıyla da ilgilidir. Örneğin, tarihi binalar, saraylar, eski fabrikalar ve depolar gibi mekanlar, bienalin ev sahipliği yaptığı yerler arasında sıklıkla tercih edilmektedir. Bu mekanlar, tarihsel dokuları ve mimari özellikleriyle, sanat eserlerine arka plan oluşturmakta ve eserlerin anlamını ve etkisini etkilemektedir. Bu tür mekanlar, sergilenen sanat eserleriyle kurdukları diyalog sayesinde, ziyaretçilere benzersiz ve derinlemesine bir deneyim sunarken çoğu zaman sanat eseri ile de derin bir bağ

kurmaktadır. Sanat eserlerinin tarihi ve kültürel bağlama yerleştirilmesi, eserlerin anlamını ve etkisini güçlendirir, izleyicilere mekansal ve sanatsal bir bütünlük içinde deneyim sunmaktadır.

İstanbul Bienalleri çerçevesinde kullanılan tarihi mekanları ve bu mekanlarda sergilenen eserleri incelediğimizde, önemli bir sayıda eserde eser-mekan ilişkisinin güçlü bir şekilde kurulduğunu gözlemlemekteyiz. Eser-mekan ilişkisinin doğru ve güçlü bir şekilde kurulması, sanat eserinin anlamını derinleştirme ve izleyici üzerinde daha etkili bir izlenim bırakma kapasitesine sahiptir. Bu ilişki, sanat eserinin sergilendiği mekanın atmosferi, mimari özellikleri, tarihi ve kültürel bağlamı ile eserin teması arasında bir uyum ve etkileşim sağlamaktadır. Öncelikle, mekanın tarihi ve kültürel özellikleri ile sergilenen eserin teması arasında bir uyum varsa, izleyiciler bu ilişkiyi fark ederek eseri daha derinlemesine anlayabilirler. Örneğin, tıpkı bienallerde olduğu gibi; bir tarihi bir mekanda sergilenen çağdaş bir sanat eseri, mekanın geçmişiyle olan ilişkisi üzerinden yeni bir anlam kazanabilir. Bu durum, izleyicilerin eseri daha fazla dikkatle incelemelerini ve eserin içerdiği mesajları daha etkili bir şekilde algılamalarını sağlamaktadır. Ayrıca, mekanın fiziksel özellikleri de eserin anlamını güçlendirebilir. Örneğin, geniş bir avlu veya yüksek tavanlı bir salon, büyük ölçekli heykeller veya enstalasyonlar için uygun bir zemin oluşturabilir. Bu tür mekanlar, sanat eserlerinin etkileyici boyutlarını ve hacimlerini vurgulayarak izleyiciler üzerinde daha büyük bir etki yaratabilir. Eser-mekan ilişkisinin güçlendirilmesinde sanat eserinin sergileme biçimi de önemlidir. Eserin mekana nasıl yerleştirildiği, ışıklandırması ve görsel sunumu, izleyicilerin eseri algılamasını ve anlamlandırmasını etkiler. Doğru bir sergileme biçimi, eserin mekanla etkileşimini artırarak izleyici üzerinde derin bir etki bırakabilir. Son olarak, eser-mekan ilişkisinin güçlendirilmesi, izleyicilerin sanatsal deneyimini zenginleştirir ve sanat eserlerinin etkisini artırır. Bu ilişki, sanatın mekansal ve bağlamsal bütünlüğünü sağlayarak, izleyicilerin eseri daha derinlemesine deneyimlemesini ve anlamlandırmasını mümkün kılar. Bu nedenle, bienal ve sergi organizasyonlarında eser-mekan ilişkisinin dikkatle ele alınması ve doğru bir şekilde kurulması büyük önem taşır.

İstanbul Bienali'nin mekansal tercihleri, özellikle tarihi mekanlarda sergilenen eserler bağlamında, sanatın mekanla ilişkisini derinleştirme ve zorlukları aşma amacını

taşımaktadır. Bu tercihler, bienalin sanatsal içeriğini mekanın tarihi, kültürel ve mimari dokusuyla etkileşim içinde sunmayı hedeflemektedir. Ancak, bu tercihler bazı zorlukları da beraberinde getirir. Tarihi mekanlarda sergilenen eserlerin korunması ve doğru şekilde sergilenmesi, bienalin önemli teknik ve organizasyonel zorlukları arasındadır. Tarihi yapıların özgün mimari özellikleri, sınırlı alanları ve koruma gereksinimleri, sanat eserlerinin sergilenme biçimini büyük ölçüde etkiler. Bu durum, eserlerin mekanla etkileşimini doğru şekilde planlama ve uygulama gerekliliğini ortaya koymaktadır. Ayrıca, tarihi mekanlardaki altyapı ve teknik olanakların yetersiz olması, bienalin teknik zorluklarını artırır. Elektrik, ışıklandırma, iklimlendirme gibi teknik ihtiyaçlar, tarihi yapıların yapısal özelliklerine uygun şekilde sağlanmalıdır. Bu da ek maliyetler ve teknik planlamalar gerektirebilir. Güvenlik, başka bir önemli zorluktur. Değerli sanat eserlerinin tarihi yapılar içinde sergilenmesi, güvenlik önlemlerinin titizlikle alınmasını gerektirir. Hırsızlık, vandalizm gibi riskler göz önünde bulundurularak uygun güvenlik önlemleri alınmalıdır. Erişilebilirlik, tarihi mekanlarda sergilenen eserlerin geniş kitlelere ulaşılabilirliği açısından kritik bir zorluktur. Engelli ziyaretçilerin, yaşlılar gibi kısıtlı hareket kabiliyetine sahip kişilerin bienali ziyaret edebilmeleri için uygun erişim olanakları sağlanmalıdır. Bu, mekanın içinde ve çevresinde yapısal düzenlemeler gerektirebilir. Son olarak, tanıtım ve iletişim zorlukları da göz ardı edilemez. Ziyaretçilere eserler hakkında bilgi vermek, bienalin temasını ve amacını anlatmak için etkili iletişim stratejileri geliştirilmelidir. Bu, bienalin geniş kitlelere etkili bir şekilde ulaşmasını sağlar ve katılımı artırır. Bu zorlukların aşılması, İstanbul Bienali'nin sanatsal ve kültürel değerini artırırken, organizasyon ve planlama açısından da dikkatle ele alınması gereken bir konudur. Doğru yaklaşımlarla, bienalin tarihi mekanlardaki sergileri izleyicilere unutulmaz bir sanat deneyimi sunabilir.

İstanbul Bienalleri kapsamında tarihi mekanlarda sergilenen sanat eserlerine yönelik çözüm önerileri şu şekilde detaylandırılabilir:

Öncelikle, tarihi mekanlardaki teknik altyapı iyileştirmeleri için detaylı bir planlama gerekmektedir. Bu iyileştirmeler, mekanın özgün yapısını korurken modern teknolojik gereksinimleri karşılamalıdır. Elektrik sistemi, mekanın elektrik ihtiyaçlarını karşılayacak kapasitede olmalı ve eski yapının özgün dokusunu bozmadan entegre

edilmelidir. Aydınlatma sistemleri ise sanat eserlerinin doğru bir şekilde sergilenmesini sağlamak için ayarlanmalı ve görsel estetiğe katkıda bulunmalıdır. Bu süreçte uzman ekipler ve mimarlarla işbirliği yapılmalı, teknik detaylar titizlikle ele alınmalıdır. İklimlendirme sistemi ise mekanın sıcaklık, nem gibi iklimsel faktörleri kontrol altında tutarak sanat eserlerinin korunmasına yardımcı olmalıdır.

Güvenlik önlemleri ise sanat eserlerinin korunması açısından kritik bir role sahiptir. Değerli eserlerin hırsızlık, vandalizm gibi risklerden korunması için güvenlik sistemleri güçlendirilmeli ve etkin denetim mekanizmaları oluşturulmalıdır. Ayrıca, izleyicilerin eserlere fiziksel temasını engellemek adına koruyucu önlemler alınmalı ve eserlerin zarar görmesini önleyici tedbirler alınmalıdır.

Engelli bireylerin sanat eserlerini rahatlıkla deneyimleyebilmesi için mekanlarda kapsamlı erişilebilirlik düzenlemeleri yapılması gerekmektedir. Bu düzenlemeler, fiziksel engelleri aşmak için yapısal değişikliklerin yanı sıra duysal ve bilişsel engelleri de dikkate almalıdır. Öncelikle, rampaların yanı sıra engelli asansörleri ve engelli tuvaletleri gibi yapısal düzenlemeler yapılmalıdır. Bu düzenlemeler, tekerlekli sandalye kullanan ziyaretçilerin kolayca hareket edebilmesini sağlar. Bununla birlikte, duysal engelleri aşmak için sesli rehberlik sistemleri ve braille* yazı gibi alternatifler sunulmalıdır. Sesli rehberlik sistemleri, görme engelli ziyaretçilerin eserleri tanıması ve sanat deneyimini zenginleştirmesi için sesli açıklamalar sunar. Braille yazı ise dokunma duyusu ile bilgi aktarımını sağlar ve görme engelli ziyaretçilerin eserler hakkında bilgi almasına olanak tanır. Ayrıca, bilişsel engelleri olan ziyaretçiler için de kolay anlaşılır bilgi materyalleri ve rehberlik hizmetleri sunulmalıdır. Bu şekilde, ziyaretçilerin sanat eserlerini anlama ve değerlendirme süreçleri desteklenmiş olur. Tüm bu düzenlemeler, engelli bireylerin sanatı rahatlıkla deneyimleyebilmesini sağlayarak sanatın erişilebilirliğini ve kapsayıcılığını artırır.

Sanat eserleri ile mekanlar arasındaki uyumun sağlanması için sanatçılarla işbirliği yapılması, sergileme planlamalarında bu ilişkinin özenle gözetilmesi büyük önem taşır. Bu işbirliği, sanat eserlerinin mekanın özgün yapısıyla uyumlu bir şekilde sergilenmesini sağlar ve izleyicilere derinlemesine bir deneyim sunar. Bu bağlamda, sanatçılarla yapılan

görüşmeler ve çalışmalar sonucunda, eserlerin mekanla etkileşimini göz önünde bulunduran özgün sergi düzenlemeleri oluşturulabilir. Örneğin, eski bir fabrika binasında sergilenen modern bir heykelin, fabrikanın tarihi dokusuyla bütünleşerek izleyicilere hem sanatın güncel yorumunu hem de mekanın tarihini aktarabilir. Benzer şekilde, tarihi bir sarayda sergilenen bir tablonun, sarayın mimari özellikleriyle uyum içinde yerleştirilmesi, izleyicilere eserin anlamını derinleştirirken mekanın atmosferini de güçlendirir. Bu yaklaşım, sanat eserleri ile mekanların etkileşimini en üst düzeye çıkararak izleyicilere zengin bir sanat deneyimi sunar ve eserlerin anlamını daha derinleştirir.

Son olarak, izleyicilere eserler hakkında bilgi verme ve bienalin temasını etkili bir şekilde iletişim stratejileriyle aktarma konusunda da özen gösterilmelidir. Dijital platformlar aracılığıyla sanat eserlerinin yapım süreçleri, sanatçılarla yapılan röportajlar, eserlerin anlamı ve bienalin genel teması gibi içerikler paylaşılabilir. Bu sayede izleyiciler, sanat eserleri hakkında daha derinlemesine bilgi edinerek eserlerle daha güçlü bir bağ kurabilirler. Ayrıca, rehberlik turları düzenlenerek profesyonel rehberler eşliğinde izleyicilere eserlerin detayları ve bienalin amacı hakkında ayrıntılı bilgiler sunulabilir. Etkileşimli atölye çalışmaları ise izleyicilerin sanat eserleriyle aktif bir şekilde etkileşime geçmelerini sağlayarak sanat deneyimlerini zenginleştirir. Tüm bu iletişim stratejileri, İstanbul Bienali'nin tarihi mekanlarda sergilenen sanat eserlerinin karşılaştığı zorlukları aşmasına ve izleyicilere daha kapsamlı bir sanat deneyimi sunmasına katkı sağlar.

Sonuç olarak, İstanbul Bienali'nin mekan seçimleri ve tarihi mekanlarda sergilenen sanat eserlerinin ilişkisi, bienalin sanatsal ve kültürel değerini artırmaya yönelik önemli bir stratejik yaklaşımı yansıtmaktadır. Mekansal tercihlerin doğru bir şekilde yapıldığı ve eser-mekan ilişkisinin güçlü bir şekilde kurulduğu durumlarda, sanat eserleri izleyicilere derinlemesine bir deneyim sunar ve mekanın atmosferiyle etkileşim içinde anlamını daha da derinleştirir. Ancak, tarihi mekanlarda sergilenen eserlerin karşılaştığı teknik, güvenlik, erişilebilirlik ve iletişim zorlukları da göz ardı edilmemelidir. Bu zorlukların aşılması için detaylı planlama, teknik iyileştirmeler, güvenlik önlemleri, engelli erişim düzenlemeleri ve etkili iletişim stratejileri önem taşır. Bu zorlukları aşarak sanatın geniş kitlelere ulaşılabilirliğini ve etkisini artırmaya yönelik çabalar sürdürmelidir. Bu sayede, Bienalin sanatsal ve kültürel değeri yükselirken, izleyicilere unutulmaz bir sanat deneyimi sunulur.

KAYNAKÇA

Aliçavuşoğlu, E. (2003). Bu kez çokuluslu katkı sanattan, Cumhuriyet Gazetesi, İstanbul Bienal Dosyası, Erişim tarihi: 16 Kasım 2015, Erişim adresi <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal>

Anonim, ‘1. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri’, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfının Yay. Katalog, İstanbul 1987.

Arabacıoğlu, P. ve Aydemir, I. (2007). Tarihi Çevrelerde Yeniden Değerlendirme Kavramı. Yıldız Teknik Üniversitesi E-Dergisi, Cilt 2, Sayı 4, Sayfa 204-212.

Ayan Ergen, B. (2013). Son Üç Uluslararası İstanbul Bienal’inde Yapıtları Yer Alan Kadın Sanatçılardan Bir Seçki. Sanat ve Tasarım Dergisi, 5(5), 25-39.

Aykut, Z. (2017b). Müze sergilemelerinde izleyici-sergi etkileşimi bağlamında mekân tasarımı (Yayın No. 488912). Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi.

Baliç, İ., Ermiş, D. (Ed.). (2013). İ-Ka-Se-Ve: 370 Kişi İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı’nın 40 Yılını Anlatıyor. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı.

Barlas Bozkuş, Ş., (2012). Turkey in Global Art Scene: Representing Dynamics of Art and Culture in International Exhibitions After 1980s . Saarbrücken: OmniSys Corp

Barry, J. (1996). Dissenting Spaces, R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne (Eds.), Thinking About Exhibitions (Part V: Spatial Play, pp.307-312), Routledge Taylor & Francis Group.

Baydar, Ş.N. (2018). Geçmişin Gölgesinde: Christian Boltanski William Kentridge ve Kara Walker. İdil Dergisi, sayı.7. s.2-7.

Baykal, E., Berkmen, E., Evren S. (2019). Saat Kaç? s.276.

Bek, G. (2000). Bienal Etkinlikleri ve Türk Sanat Ortamındaki Etkileri, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Belcher M. (1991). Exhibitions in Museums, 1.Basım, Leicester: Smithsonian Institution Press., 1991, s.114.

Beral Madra, İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987 – 2003, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2003, s.17.

Block, R. (2010). 4. Uluslararası İstanbul Bienali, Hoffmann, J. ve Pedrosa, A. (Ed.), s. 74-93, İstanbul'u Hatırlamak Konferans Metinleri, IKSIV.

Boynudelik, Z. İ. 1986 – 1996 Tarihleri Arasında İstanbul’da Düzenlenen ve Mekanları ile Doğrudan İlişki Kuran Sergiler. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 91-98.

Ching, Francis D.K. (2010). Mimarlık: Biçim Mekan ve Düzen. İstanbul: Yem Yayın.

Colombo, P. (2010). 6. Uluslararası İstanbul Bienali, Hoffmann, J. ve Pedrosa, A. (Ed.), s. 112-127, İstanbul'u Hatırlamak Konferans Metinleri, IKSIV.

Çabuk, Ş. (2023). Koruma ve Yeniden İşlevlendirme Kavramlarının Yapı Ölçeğinde Değerlendirilmesi& Trilye Taş Mektep Koruma Yaklaşım Analizi. Doktora Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Çetin, İ. (2015). Ankara’da Seçilmiş Sanat Galerilerinin Sergileme Olanaklarının İncelenmesi ve Bir Uygulama Çalışması, Yüksek Lisans Tezi, Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Eldem, N. (2001). Mekânsal Kurgu ve Müzenin Mesajı”, Kent, Toplum, Müze,Deneyimler-Katkılar, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

Erciyes, C. (2015). "Tuzlu Su gezginleri olmaya hazır mısınız?", Milliyet Sanat, sayı 678, s.12-16.

Erdemci, F. N. (1995). Alis Şimdi Burada/Nerede. 4. *İstanbul Bienali* (s. 19-34). İstanbul : İKSV.

Eroğlu, N., Aslıtürk, G. E. (2017). Turizmde çağdaş sanat etkinlikleri: Uluslararası İstanbul Bienali Örneği. *Ulakbilge*, 5/9, s. 31-68. Erişim: 12.05.2018. <http://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1463985814.pdf> adresinden edinilmiştir.

Evcil, A.N. (2014). Herkes İçin Tasarım Evrensel Tasarım, Boğaziçi Yayınları.

Giz, A. (1967). Dünya Sergilerinde Türk Mamulleri. *İSO Dergisi*, 11-12.

Greenberg, R. (1996). "The Exhibited Redistributed", R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne, (Eds.), *Thinking About Exhibitions* (Part V: Spatial Play, pp. 349-370), Routledge Taylor & Francis Group.

Gülkaynak, I. (2012). Güncel Sanatın İstanbul'da Mekanlaşması: Güncel Sanat Mekanlarının Bina ve Kent Ölçeğinde Bir İncelemesi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2012, s.14.

Güzel, A. (2015). Bienallerde Mekansal Deneyim ve İletişim: İstanbul Bienalleri Üzerinden Bir İrdeleme, İçmimarlık Anabilim Dalı, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2015.

Hasegawa, Y. (30.09.2000). Sanatta Yeni Müdafaa. (E. Altuğ, Röportajı Yapan) *Radikal Gazetesi*.

Hasol, D. (2016). Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, 14. B., Yem Yayınları, İstanbul 2016.

Helvacıoğlu, E. (2007). "Sessiz Duvarlardaki Hatıralar", İmkansız Değil Üstelik Gerekli-

Küresel Savaş Çağında İyimserlik, 10. Uluslararası İstanbul Bienali.

İnce, B. (2007). Küresel sanat – bienal tartışmaları ve Hanru iyimserliği !, III. Ulusal Sanat Eğitimi Sempozyumu (19-21 Kasım 2007) Bildiri Kitabı, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi 211-218.

İslamoğlu, Ö. (2018). “Tarihi Yapıların Yeniden Kullanılmasında Yapı-İşlev Uyumu: Rize Müzesi Örneği”, Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi, 2018, 7(5), s. 510-523.

İşler A. Ş.(2005). Eğitim Fakültesi Dergisi XVIII (1), s.137.

İKSV, (2017). 15. İstanbul Bienali Sergi Kitabı, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfının Yay. Katalog, İstanbul s.42.

İstanbul Modern.Geçmiş Zaman: 20 Yılda Uluslararası İstanbul Bienali'nden İz Bırakanlar, s. 88-90, İstanbul Modern.

İstanbul Modern. (2003). Monica Bonvicini. s.250, İstanbul Modern.

Kanca, H., Balkanlı, M., Işıklı, A., Selim, M. (2012). 1867 Paris Fuarı, Türkiye Fuar Albümü, S.40.

Kanıcı, T. (2018). Yedikıta Dergisi, ‘Osmanlının Batı’ya Açılan Kapısı Dünya Fuarları’ Sayı 122, s.15-30.

Karabulut, N., Karakuzu, M., & Konca, Y. (2010). Sanat Eğitiminde Pedagojik Eleştiri Yöntemleri. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi(21), 87-111.

Kazanasmaz, T. (2003). Müzelerin Aydınlatma Tasarımı-ODTÜ Müzesi. II. Ulusal Aydınlatma Sempozyumu ve Sergisi Bildirileri.

Kortun, V. (2007). 3. Uluslararası İstanbul Bienali röportaj, İleri, C. (Ed.), Şimdiki Zaman

Geçmiş Zaman: 20 Yılda Uluslararası İstanbul Bienali'nden İz Bırakanlar, s. 88-90, İstanbul Modern.

Kortun, V. (2010). 3. Uluslararası İstanbul Bienali, Hoffmann, J. ve Pedrosa, A. (Ed.), s. 54-73, İstanbul'u Hatırlamak Konferans Metinleri, IKSİV.

Kortun, V., & Esche, C. (2005). Giriş. *9. Uluslararası İstanbul Bienali* (s. 8-9). içinde İKSİV Yayınları, İstanbul.

Kuban, D. (2000). Tarihi Çevre Korumanın Mimarlık Boyutu Kuram ve Uygulama. YEM Yayınları. İstanbul.

Kurtay, C., Aybar, U., Başkaya, A., & Aksulu, I. (2003). Müzelerde Algılama ve Aydınlatma Kriterlerinin Analizi: Ankara-Anadolu Medeniyetleri Müzesi Orta Holü. Gazi Üniv. Müh. Mim. Fak. Der., 18(2), 95-113.

Madra, B. (2003). İki Yılda bir Sanat. İstanbul: Norgunk Yayınevi.

Madra, B. (2010). 1. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri ve 2. Uluslararası İstanbul Bienali, J. Hoffmann ve A. Pedrosa (Ed.), s. 24-53, İstanbul'u Hatırlamak Konferans Metinleri, İKSİV.

Martinez, R. (2010). 5. Uluslararası İstanbul Bienali, Hoffmann, J. ve Pedrosa, A. (Ed.), s. 94-111, İstanbul'u Hatırlamak Konferans Metinleri, İKSİV.

Majewski, J. (2001). "Smithsonian Guidelines for Accessible Exhibition Design", Washington, DC: Smithsonian Institution Press.

O'Doherty, B. (2010). Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekanının İdeolojisi (A. Antmen, Trans.). Sel Yayıncılık, İstanbul.

Oksel, Y. (2013). Sergi Mekanlarında Aydınlatma Biçimlerinin Kullanıcı Algısı Üzerindeki

Etkileri s. 20-28.

Okur, A., & Bozdoğan, N. (2017). Türk Sanat Ortamı ve İstanbul Bienalleri. *idil*, 6(39), 3305-3319.

Okan, B. K. (2012). Türkiye’de Geleneksel Sanatın Dönüşümü ve İstanbul Bienalleri. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(33), 23-36.

Özkal, G. (2006). Exhibition Space as the Site of Isolation, Unification and Transformation. Yüksek Lisans Tezi, O.D.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Pekol, B. (2010). İstanbul'da Yeni İşlevlerle Kullanılan Tarihi Yapıların Üslup Sorunsalı. Doktora Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Purbrick L. (2001). “Introduction”, The Great Exhibition of 1851, Ed. Luis Purbrick, Manchester University Press, Manchester, s.7.

Sazak, N. R. (2016). Yeniden İşlevlendirilmiş Tarihi Yapıların Letonya-Türkiye Örnekleri Bağlamında Sosyokültürel Sürdürülebilirliğe Katkısının İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Sönmez, N. (1996). Türkiye’de Çağdaş Sanat: 1983 – 1994. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi (Cilt 14, ss. 1100-1112). İstanbul: İletişim Yayınları.

Süzen, H. N. (2010). Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örnekleme, Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Ankara.

Şıranur, E. (2021). İşlevinden Arındırmak: Türkiye’de Sergileme Mekanlarının Çözümlemesi (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Şirin, İ. (2017). Dünya Fuarları ve Osmanlı Modernleşmesi. *History Studies International Journal of History*, 6.

Taşçıoğlu, M. (2013). Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekan. Yem Yayınları, İstanbul.

Vogel, S. B. (2010). Biennials - Art on a Global Scale. New York: SpringerWien.

Yardımcı, S. (2005). Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal. İletişim Yayınları, İstanbul.

Yılmaz, B. (2015). 12. İstanbul Bienali'ne Bir Bakış. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Yaz 2015, 174-184.

Yöndem, İ. A., & Akyol, A. A. (2017). Müzelerde Aydınlatma Kriterlerinin Sergideki Malzemelerin Korunmasına Etkisi: Çengelhan Rahmi Koç Müzesi. Sosyal Bilimler Dergisi, sayı 12, syf. 526-542.

İNTERNET KAYNAKLARI

Afacan, İ. (2019). 16. İstanbul Bienali: Sermayenin Samimiyeti ya da Güncel Sanatın Sözü. Evrensel Haber. Erişim tarihi: 08.05.2024. Erişim kaynağı: <https://www.evrensel.net/haber/387296/16-istanbul-bienali-sermayenin-samimiyeti-ya-da-guncel-sanatin-sozu>

Algün Ringborg M. (2015). Siz hiç incir ağacının çiçek açtığını gördünüz mü? İKSV. Erişim kaynağı: <https://14b.iksv.org/works.asp?id=21> . Erişim tarihi: 29.03.2024

Arkitera, (2005). “İstanbul Bir Sergi Mekanı” Erişim kaynağı: <https://v3.arkitera.com>h3661-istanbul-bir-sergi-mekanı> Erişim tarihi: 10.05.2022

Arkitera, (2017). “İstanbul Bienali'nin 30 Yılı: 5 Mekan Seçkisi” Erişim kaynağı: <https://www.arkitera.com/haber/istanbul-bienalinin-30-yili-5-mekan-seckisi/> Erişim tarihi: 08.05.2024.

Artdog İstanbul, (2019). Hera Büyüktaşçıyan. İKSV. Erişim kaynağı: <https://artdogistanbul.com/hera-buyuktasciyan/> . Erişim tarihi: 29.03.2024

Türkay B. (2022). Mekanların Şerefine: 17. İstanbul Bienali. Erişim kaynağı: <https://artdogistanbul.com/me kanlarin-serefine-17-istanbul-bienali/> . Erişim tarihi: 08.03.2024

Bayer, ‘Temel Bilgiler’ 25. Nadir Kitaplar Bölümü, New York Halk Kütüphanesi. "Sergi Tasarımının Temelleri" New York Halk Kütüphanesi Dijital Koleksiyonları. Erişim tarihi: 17.04.2019. Erişim kaynağı: <http://digitalcollections.nypl.org/items/90f27111-9714-4fc1-e040-e00a18064ba4>

Biennial Foundation Resmi İnternet Sitesi, (2023). Erişim kaynağı: <http://www.biennialfoundation.org/about/> . Erişim tarihi: 06.02.2024

Bianet, (2005). 9.Uluslararası İstanbul Bienali Eylül’e Hazır. Erişim kaynağı: <https://bianet.org/haber/9-uluslararasi-istanbul-bienali-eylule-hazir-64974> . Erişim tarihi: 23.03.2024

Kayıran C. (2020). Gülsün Karamustafa ile Arter’de sergilenen “Mistik Nakliye” üzerine. Erişim kaynağı: <https://bantmag.com/gulsun-karamustafa-arterde-sergilenen-mistik-nakliyeyi-anlatiyor/> . Erişim tarihi: 18.03.2024

EkoYapı Dergisi, (2017). 15. İstanbul Bienali, Mekanları Belli Oldu. Erişim kaynağı: <https://www.ekoyapidergisi.org/15-istanbul-bienali-mekanlari-belli-oldu> . Erişim tarihi: 05.03.2024

Erek C. (2015). “Bir Ritim Mekânı – Otopark” İKSV. Erişim kaynağı: <https://14b.iksv.org/works.asp?id=13> Erişim tarihi: 29.03.2024

Collins Dictionary, (2023). Erişim kaynağı: <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/biennale> . Erişim tarihi: 03.01.2023

Dastarlı E. (2015). 14. İstanbul Bienali'ni Düşünme Biçimi Üzerine Bir Teori, artfulliving. Erişim kaynağı: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/14-istanbul-bienalini-dusunme-bicimi-uzerine-bir-teori-i-3754> . Erişim tarihi: 04.03.2024

Domus Design, (2005). 9. İstanbul Bienali, Gruppo A12 tarafından önerilen magenta rengi. Erişim kaynağı: <https://www.domusweb.it/en/architecture/2005/09/15/istanbul-a12-s-magenta-signature.html> . Erişim tarihi: 28.02.2024

Hasegawa, Y. (2001). Katalog metni, İstanbul Bienali Dosyası. Erişim kaynağı: <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal> . Erişim tarihi: 20.04.2024

İKSV E-Katalog, (2017). 15. İstanbul Bienali: İyi Bir Komşu. Erişim kaynağı: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://bulten.iksv.org/15B_EXHIBITION.pdf. Erişim tarihi: 31.03.2024

İKSV E-Katalog, (2019). 16. İstanbul Bienali Sergi Mekanları. Erişim kaynağı: https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/16b_guide_lowres.pdf . Erişim tarihi: 06.03.2024

İKSV E-Katalog, (2022). 17. İstanbul Bienali Rehberi. Erişim kaynağı: https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/17b_guide_lowres.pdf . Erişim tarihi: 07.03.2024

İKSV, (2007). Jean-Baptiste Ganne. Erişim kaynağı: <https://10b.iksv.org/sanatci.asp?sid=37> Erişim tarihi: 15.03.2024

İKSV, (2007). Justin Bennett, Kuyu. Erişim kaynağı: <https://10b.iksv.org/sanatci.asp?sid=12> Erişim tarihi: 10.04.2024

İKSV, (2007). Sam Samore, Sihirli Yatak. Erişim kaynağı: <https://10b.iksv.org/sanatci.asp?sid=79> Erişim tarihi: 12.03.2024

İKSV, (2009). 11. İstanbul Bienali, İKSV Arşivi, Zanny Begg. Erişim Kaynağı: <https://11b.iksv.org/sanatcilar.asp?sid=9> Erişim tarihi: 10.04.2024

İKSV Arşiv, (2013). 13. İstanbul Bienali, Ayşe Erkmen, Kütüküt.

İKSV Arşiv, (2015). 14. İstanbul Bienali, Hera Büyüктаşçıyan, Defterler (668).

İstanbul Bienali İptal Edildi, (2024). Erişim kaynağı: <https://sanatokur.com/2024-istanbul-bienali-iptal-edildi/> . Erişim tarihi: 02.02.2024

İstanbul Bienali Tarihçe, (2024). Erişim kaynağı: <https://bienal.iksv.org/tr/bienal/tarihce> . Erişim tarihi: 02.02.2024

İyi ki görmüşüm. (2020). Erişim kaynağı: <https://iyikigormusum.com/serge-spitzerin-altin-halisi> Erişim tarihi: 10.05.2024.

Karakoç, N. (2016). Atıf Akın: Mutant Space. Arkitera. Erişim kaynağı: <https://www.arkitera.com/etkinlik/atif-akin-mutant-space/> Erişim tarihi: 03.04.2024

Mantı Postası, (2022). Pilav ve Tartışma Yeri: Sarkis. Erişim kaynağı: <https://www.mantipostasi.com/tr/yazi/pilav-ve-tartisma-mekanisarkis> Erişim tarihi: 15.05.2024.

Milliyet Gazetesi, (2024). Everest'in tepesi AKM'de. Erişim kaynağı: <https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/everest-in-tepesi-akm-de-534628> . Erişim tarihi: 26.03.2024

Mimarizm, (2009). Karşı Sanat: "Talihsiz" bir organizasyon. Erişim kaynağı: https://www.mimarizm.com/makale/karsi-sanat-talihsiz-bir-organizasyon_114178?sourceId=114175 . Erişim tarihi: 27.03.2024

Mimarizm, (2015). 14. İstanbul Bienali. İKSV. Erişim kaynağı: https://www.mimarizm.com/etkinlikler/sergiler/14-istanbul-bienali_121440 . Erişim tarihi: 30.10.2024

Saha Derneği. (2022). Atıf Akın. Saha Derneği. Erişim kaynağı: <https://www.saha.org.tr/studio/sanatcilar/atif-akin> Erişim tarihi: 01.05.2024

Saybaşı, N. (2022). ATLAS-ÇOCUK/LUK: Gülsün Karamustafa'nın çalışmalarında sanat ile hatıra(t) [II. bölüm] Erişim kaynağı: <https://argonotlar.com/atlas-cocuk-luk-gulsun-karamustafanin-calismalarinda-sanat-ile-hatirat-ii-bolum/> Erişim tarihi: 18.05.2024.

PARIS, FRANCE 1855 Exposition Universelle, (2024). Erişim kaynağı: <https://jdpecon.com/expo/wfparis1855.html> . Erişim tarihi: 06.02.2024

Pehlivan, S. (2022). 17. İstanbul Bienali Bir İmkansız Deneyimler Yumağı, Sanat Atak. Erişim kaynağı: <https://www.sanatatak.com/17-istanbul-bienali-bir-imkansiz-deneyimler-yumagi/> Erişim tarihi: 04.05.2024

Pelvanoğlu, B.(2023). İstanbul Bienalleri ve Mekanları III, www.lebriz.com, Erişim tarihi: 05.01.2024 (30.03.2023 tarihinde faaliyetini sonlandırmıştır.)

Pilav ve Tartışma Yeri: Sarkis, (2022). Mantı Postası. Erişim kaynağı: <https://www.mantipostasi.com/tr/yazi/pilav-ve-tartisma-mekani-sarkis> . Erişim tarihi: 18.03.2024

Biçer S. (2011). İstanbul Bienali'ni Ziyaret Etmek için Son 2 Gün! Erişim kaynağı: <https://www.arkitera.com/haber/istanbul-bienalini-ziyaret-etmek-icin-son-2-gun/> . Erişim tarihi: 09.03.2024

Sergi-i Umumi-i Osmanî, (2024). Erişim kaynağı: <https://aysenurdagli.com/sergi-umumi-osmani/> . Erişim tarihi: 29.01.2024

The International Exhibition of 1862, (2024). Erişim kaynağı: <https://antiqueboxes.org/the-international-exhibition-of-1862/> . Erişim tarihi: 05.02.2024

Tosun, B. (2022). Restore edilen ve yeniden ziyarete açılan Yerebatan Sarnıcı'nda heyecanlandiran keşif. T24 İnternet Gazetesi. Erişim tarihi: 22.04.2024. Erişim kaynağı: <https://t24.com.tr/haber/restore-edilen-ve-yeniden-ziyarete-acilan-yerebatan-sarnici-nda-heyecanlandiran-kesif,1059398>

TRT HABER, (2019). Sanat Eserlerinin "Sessiz Hikayesi" İşitme Engellileri Müzelerle Buluşturuyor. Erişim kaynağı: <https://www.trthaber.com/foto-galeri/sanat-eserlerinin-sessiz-hikayesi-isitme-engellileri-muzelerle-bulusturuyor/60578/sayfa-1.html> . Erişim tarihi: 30.04.2019

Universes in Universe, (2003). İstanbul Modern, Antrepo no.4. Erişim kaynağı: <http://universes-in-universe.de/car/istanbul/eng/2007/parallel/istanbul-modern/img-03.htm> . Erişim tarihi: 08.02.2024

Yıldız, A. (2013). "Elmgreen & Dragset" İKSV. Erişim Kaynağı: <https://13b.iksv.org/tr#> Erişim tarihi: 28.03.2024

What is bienal?, (2023). Erişim kaynağı: <https://www.arkitera.com/haber/what-is-a-bienal/> . Erişim tarihi: 06.02.2023

World's Fair of 1855, (2024). Erişim kaynağı: <https://www.marcmaison.com/architectural-antiques-resources/world-fair-of-1855> . Erişim tarihi: 28.01.2024

EKLER**EK-1: ETİK BEYANI**

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu'na uygun olarak hazırladığım bu Tezde

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu Tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı,

beyan ederim.

25/ 05 / 2024

Selin GÖZÜKAN

EK-2 : TEZ ORJİNALLİK RAPORU**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ****Güzel Sanatlar Enstitüsü**

Tez Başlığı: Tarihi Mekanlarda Gerçekleştirilen Sanatsal Etkinliklerde Eser Mekan İlişkisi, Mekansal Zorluklar ve Çözümler: İstanbul Bienalleri Üzerine Bir İnceleme

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. (Tez 106, Tez 206, Tez 010Formları) Kontrol sonucunda (kaynakça hariç) aşağıdaki veriler elde edilmiştir.

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
01.06.2024	181	249602	24.06.2024	12	2393062131

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi birintihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

(01/06/2024)

Selin Gözükan

Öğrenci No: 202253016001

Anabilim Dalı: Sanat Kuramları ve Eleştiri

Program:

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Doç.Dr. Terlan MEHDİYEVA AZİZZADE

EK-3 : THESIS ORIGINALITY REPORT

Institute of FineArts

Title: Artwork-Space Relationship in Artistic Events Held in Historical Venues, Spatial Challenges, and Solutions: A Case Study on Istanbul Biennials

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Forms) According to the originality report, obtained data are as follows.(Bibliography excluded)

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
01.06.2024	181	249602	24.06.2024	12	2393062131

I declare that I have carefully read the Akdeniz University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval.

(01/06/2024)

Selin Gözükan

Student No: 202253016001

Department: Art Theories and Criticism

Program/Degree :

Master's	Proficiency in Art	hD	Integrated Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL.

APPROVED.

Doç.Dr. Terlan MEHDİYEVA AZİZZADE

EK-4: YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Akdeniz Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge* kapsamında tezim aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi Erişim Sisteminde erişime açılır.

- ☐ Enstitü Yönetim Kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- ☐ Enstitü Yönetim Kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 1 ay ertelenmiştir. (2)
- ☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

...../...../.....

Selin GÖZÜKAN

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü
ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	
Doğum Yeri	
Doğum Tarihi	
İletişim Bilgileri	
Telefon	
e-posta	
Adres:	
Eğitim Bilgileri	
Lise	
Lisans	
Yüksek Lisans	
Kariyer Bilgileri*	
İş Deneyimi	
Kurs-Sertifika	
Aldığı Ödüller	
Üyelikler	
İlgi Alanları	
Referanslar	

İmza

*Doldurulması zorunlu değildir.

