

12. İstanbul Bienali'ne Bir Bakış

Burhan YILMAZ *

Giriş

Bir yandan İstanbul'un içinde kentten kopuk ve kapalı bir yapı olarak kaldığı şeklinde eleştiriler yapılmış olsa da, iyi yönleri sıkça vurgulanan 12. İstanbul Bienali tasarlanırken, hem İstanbul ve dünya arasındaki ilişki, hem de sanat-siyaset-kişisellik kavramları arasındaki ilişki gibi düşüncelerin etkili olduğu belirtilmiştir. Özellikle sanat ve siyaset arasındaki ilişkide kişisel alana ait olanın aynı zamanda siyasal olduğu kanaatinden yola çıkan bienal küratörleri Jens Hoffmann ve Adriano Pedrosa, Küba kökenli ABD'li sanatçı Felix Gonzales-Torres'in çalışmalarını düşünsel ve estetik miras olarak belirlemişler ve bu mecrada yola çıkmışlardır. Böylece Gonzalez-Torres'in çalışmalarına açıkça gönderme yapacak şekilde bienal, 'İsimsiz (12. İstanbul Bienali) 2011' başlığı altında İsimsiz (Soyutlama), İsimsiz (Tarih), İsimsiz (Ross), *İsimsiz (Pasaport)*, *İsimsiz (Ateşli Silahla Ölüm)* temalarından oluşan beş karma ve elli altı kişisel sergi biçiminde oluşturulmuş. 12. İstanbul Bienali direktörü Bige Örer'in önsözde belirttiği gibi bienal mekanları olarak belirlenen Antrepo 3 ve 5 binaları, küratörler ve Ryue Nishizawa Mimarlık Ofisi'nin ortak tasarımı ile sergileme biçimleri için en uygun şekilde yeniden yapılandırılmıştır (Örer, 2011).

Bu araştırma ülkemizin en önemli uluslar arası sanat ve kültür etkinliklerinden biri olan İstanbul Bienali'nin 2011 yılında gerçekleştirilen 12. Bienal'in ele alması bakımından önem taşımaktadır. Bu araştırma ülkemizdeki sanat ve kültürel atmosferin anlaşılması açısından ve 12. İstanbul Bienalinin incelenmesi açısından önemlidir.

Araştırmada bienaldeki konular, sanatçılar ve eserlerin bienal sergileri içerisinde konumları ve önemleri ele alınmıştır. Bu bilgilerin derlenmesi ve bir arada sunulması sanatla ilgili bütün okurlara ve kitlelere önemli bir derleme sunmaktadır. Bu araştırma özelde 12. İstanbul Bienali'nin, genelde de İstanbul Bienallerinin ülkemiz kültür ve sanatı üzerindeki öneminin vurgulanması konusunda önem taşımaktadır.

Araştırmada 12. İstanbul Bienali sergileri gezilmiş, eserler yerinde incelenmiş ve fotoğraf çekimi yapılmıştır. Bienal katalogları, bienalin resmi kurucusu İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın internet sitesi ve yayınları, bilgilendirmeleri derlenmiştir. Bienal ile ilgili çıkan gazete haberleri, tartışmaların yayınlandığı bültenler, bloglar incelenerek makaleye katkı sunan metinler değerlendirilmiştir. Bu yönüyle araştırma, nitelik olarak genel tarama modeline (Karasar'dan aktaran Güler, 2015: 2) göre gerçekleştirilmiştir. Ayrıca araştırmada genel anlamda çağdaş sanat konusundaki kitaplar incelenmiş ve metin içerisinde değerlendirilmiştir.

İstanbul Bienali: Genel Bilgiler

12. İstanbul Bienali'nin kavramsal çerçevesi ile ilgili ilk gelişmeler, 2010'da İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde gerçekleştirilen 'İstanbul'u Hatırlamak' başlıklı konferansta Hoffmann ve Pedrosa tarafından daha önceki bienaller incelenerek tasarlanmıştır (Bilgi Inside, 2012). 1987 yılında ilki gerçekleştirilen İstanbul bienali 'Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat' temasıyla açılmıştır. İstanbul'un tarihi mekanlarında gerçekleştirilen ilk bienal gibi ikin-

ci bienal de 1989 yılında 'Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat' başlığıyla ilk bienale benzer çerçevede uygulanmıştır. Bu bienallerde genel olarak çağdaşlık ve gelenek, İstanbul'un kamusal mekanları, Doğu-Batı kültür yapısı gibi kavramlardan hareket edilmiştir. 1992 yılında açılan 'Kültürel Farklılıklar' başlıklı 3. bienal önceki bienallerden farklı mekanlara yayılmıştır. 1995 yılında 'ORIENT-ATI-ON: Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü' başlıklı 4. Bienal; 1997 yılında 'Yaşam, Güzellik, Çeviriler / Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne' temalı 5. Bienal; 1999'da 'Tutku ve Dalga' başlığını taşıyan 6. Bienal; 2001'de 'Ego-kaç: 21. Yüzyılda Var Olabilmek için Stratejiler' başlıklı 7. Bienal, 2003 yılında 'Şiirsel Adalet' başlıklı 8. Bienal; 2005 yılında 'İstanbul' konulu 9. bienal; 'İmkansız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik' başlıklı 10. bienal 2007 yılında; 2009 yılında 11. Bienal 'İnsan Neyle Yaşar' başlığıyla gerçekleştirilmiştir. İstanbul Bienallerinde konular daha çok küreselleşme ve yerellik, kültüralizm ve çoğulculuk gibi düşüncelerin izinde belirlenmiştir (Özpınar, 2011). 12. Bienal'in teması ise önceki bienallerden farklı bir şekilde bir sanatçının yaşamından ve çalışmalarından ilham alınarak geliştirilmiştir.

12. İstanbul Bienali'nin ardından bir veri olarak bienali izleyen kişi sayısına bakmak gerekirse çeşitli kaynaklarda belirtildiğine göre yaklaşık yüz on bin kişi gibi bir rakama ulaşıldığı bildirilmiştir. Kırk ülkeden elli altı sanatçının katıldığı ve beş yüzü aşkın yapıtın sergilendiği bienalde her türden sanat eseri bir arada, birbiriyle ve sergi mekanıyla ilişki içinde sergilenmiştir. Bu rakamların, özellikle izleyici sayısında, şimdiye kadar gerçekleşen bienallerin hepsinden fazla olduğu ve uluslararası camiada İstanbul Bienali'nin önemli oranda başarılar sağladığı görülmüştür (İKSV, 2012).

İstanbul Bienali'nin genel anlamdaki temel odağı kültürel ve sanatsal iletişim olmuştur. Bienalin çağdaş dünya sanatının ülkemize getirilmesinin yanında Türkiye sanatının da dünyaya açılması gibi önemli hedefleri vardır. Bunun yanı sıra bir takım daha özel etkilerin amaçlandığı da görülmektedir. Uluslararası alan içinde İstanbul Bienali ile hedeflenen ekonomik, politik ve kültürel getiri-

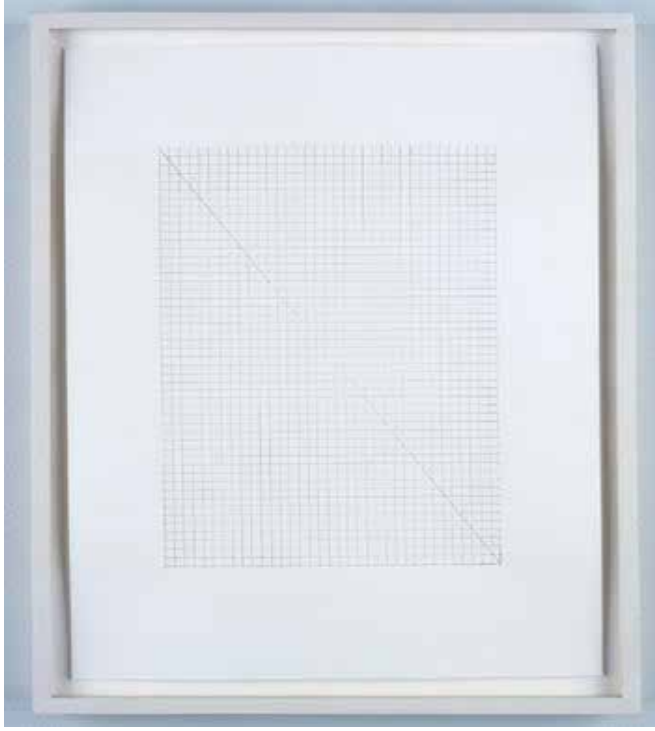
lerin yanında bazı özgül işlevler de belirlenmiştir. Julian Stallabrass'ın tespit ettiği gibi, genel anlamda "İstanbul Bienali, Türkiye Hükümetinin, üyeliğin getirdiği seküler ve neoliberal standartlara güçlü uyum sağlandığı konusunda Avrupa Birliği'ne güvence verme çabasının bir parçasıdır" (Stallabrass, 2010: 43). Bu siyasi ilişki temelini yanı sıra çeşitli anlamlarda çoğulculuğun hâkim olduğu bienalde birçok renk ve düşüncenin yan yana durduğu bir sergi gerçekleştirilmiştir. Öte yandan bienal sergileri için, bienal tanımına uygun bir şekilde, hatta aşırı hesaplı gidildiği ileri sürülmektedir. Ama bu durum küratörler tarafından baştan amaçlanmış. Felix Gonzales-Torres'in çalışmaları doğrultusunda geliştirilmiş bir çerçeve, bienalin ismi dâhil olmak üzere, mekân, sanatçı, eser seçimi gibi birçok etkenin belirleyicisi olmuş.

Bienaldeki çalışmaların sergileniş biçimine bakıldığında sergilerin başlıkların Felix Gonzalez-Torres'in öne çıkan çalışmalarına atıfta bulunduğu görülmektedir. Adı geçen bu çalışmalar İsimsiz (Kan Tahlili, Sürekli Düşüş) (1994), İsimsiz (Ross) (1991), İsimsiz (Paspaport) (1993), İsimsiz (1988), İsimsiz (Ateşli Silahla Ölüm) (1990) şeklindedir.

İsimsiz (Soyutlama)

12. İstanbul Bienali'ndeki beş karma sergiden biri olan İsimsiz (Soyutlama) sergisi, diğer dört sergi gibi adını Gonzalez-Torres'in bir çalışmasından almıştır. Bu sergiye ilham veren İsimsiz (*Kan Tahlili, Sürekli Düşüş*) (1994) adlı çalışmadır. Gonzales-Torres'in bu çalışması, bir kâğıt üstüne ızgara şeklindeki bir çizimden ve bu ızgara şeklini sol üstten sağ alt köşeye çaprazlamasına kesen düşey bir çizgiden oluşmaktadır. Izgara biçimi, anlatıyı dışlayan modern sanatın kendini kurduğu biçimlerin en bilinen örneğidir. Gonzales-Torres, modern, ileri modern, minimalist ya da kavramsal sanat olsun, bu sanat tarzlarını kendi günlük yaşamının konularıyla buluşturabilen bir sanatçıdır.

Bu ızgara biçimindeki tablo da 'ismi' ile bütünleşerek sanatçının kendi hikâyesini açıkça gösteren bir yapıta dönüşmüştür. Çalışma, HIV'nin (aids) içten içe



Fotoğraf 1. F.Gonzales-Torres, İsimsiz (Kan Tahlili, Sürekli Düşüş)1994.

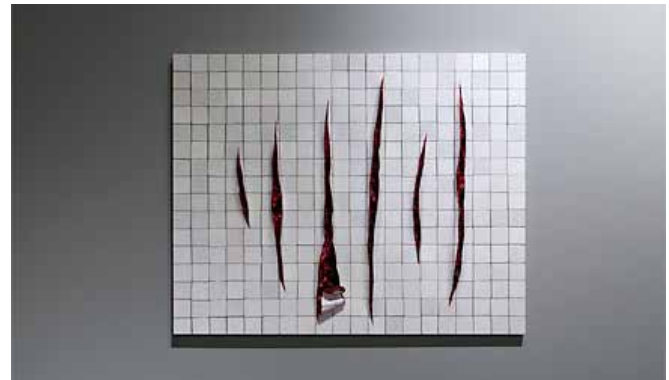
erittiği bir hastanın bedenindeki bağışıklık sisteminin düşüşünü gösteren bir medyum halini almıştır. Serginin oluşturulmasında bu çalışmanın rolü, sanatçının geometrik soyutlama dilini altüst etmesi ve modern sanat ve estetik biçimlerini yeni bir kullanım olarak ele alması olarak görülebilir (Hoffmann ve Pedrosa, 2011: 33). Bu eserde görülen ızgara biçimi aslında modern sanatın en önemli karakteristik görünülerinden biri olarak bilinmektedir. Rosalind Krauss'a göre bu karelenmiş alanlar halinde ve ızgara şeklinde olan bu biçimler kübizmden suprematizme kadar modern dönem sanatının simgesi olarak gösterilmiştir. Krauss verdiği örneklerle ızgara biçimin, savaş dönemindeki modern sanatın amaçladığı sessizliği, saygın dinginliği ve anlam-söylem karışıklığını simgelediğini belirtmektedir (Krauss, 1979). Böylelikle ızgara biçimi modern sanat açısından belirgin bir estetik dil olarak görülmektedir. Bu nedenle Torres'in İsimsiz (Kan Tahlili, Sürekli Düşüş) adlı çalışmasında modern sanata doğrudan atıf bulunmaktadır (Fotoğraf 1).

Küratörler, bu bölüm için ilk sanatçı olarak Lygia Clark'ı seçmişlerdir. Mentşelenmiş oynak alüminyum plakalardan oluşan *Yaratık* (1960) adlı eserin sergiye alınması, geometrik soyutlamayı ve sanayi atıklarını bir araya getirerek izleyicinin biçimlendirebileceği bir eser olarak sunulmasına bağlanabilir. Burada, Clark'ın sanatçı-üretici ile eser, eser ile izleyici arasındaki uzaklığı ortadan kaldırması, fikir olarak Gonzalez-Torres'in işlerinin öncülü gibi durmaktadır.



Fotoğraf 2. Gabriel Sierra, İsimsiz (Matematik Dersi için Destek), enstalasyon, 2011.

Bir diğer çalışma soyut olarak biçimlendirilmiş delikli mukavvalardan oluşan, izleyicinin istediği şekilde düzenleyebildiği bir heykel formundan ibaret olan *DW* (1967) adlı çalışmadır. Bienalde Charlotte Posenenske'nin bu çalışması her hafta farklı bir şekilde düzenlenmiştir. Bir başka eser, mimariye bir ufuk çizme girişimi olan Edward Krasinski'nin *Uygulamalar* (1981) adlı çalışması, yerden 130cm. yükseklikte, 19mm. eninde ve belirsiz uzunluğu



Fotoğraf 3. Adriana Varejao, Fontana Usulü Kesikli Duvar, 2011.

olan mavi bir şerittir. Dora Mauer'in fotoğraf makinesini kullanarak oluşturduğu çizgi çalışmaları ve Fauzi Laatiris'in *Yüz yüze* (2010) adlı, fayans üstüne yapıştırılmış aynalardan oluşan eserleri, hikâye ile barışık bir soyutlama biçimi olarak dikkat çekici bir konumda yer alırlar.

Lygia Clark'ın düşüncesinden hareketle ilerleyen sanatçılardan Gabriel Sierra'nın *İsimsiz (Matematik Dersi İçin Destek)* (2007) adlı çalışması, bir tabak dolusu meyvenin arasına ızgara biçiminde yerleştirilmiş cetvellerden oluşmaktadır (Fotoğraf 2). Bu çalışmada natüromort geleneği soyutlama geleneğinin simgesine dönüşmüş olan ızgara biçimi ile iç içe geçmiştir.

Mona Hatoum'un *İsimsiz (Düğümlemlerle Saç Şebekesi 6)* (2003) isimli kâğıt üzerine örülmüş insan saçlarının ızgara biçiminde yerleştirilmesinden oluşan çalışması ile Thea Craveiro'nun *Karınca Yuvası, Görünür Fikir* (1956-2010) çalışmasındaki ızgara yapısındaki cam ve tahtadan üretilmiş karınca çiftliğinin soyutlamayı yeniden hesaba katmakla ilgili bir problem etrafında birleştikleri görülmektedir.

İsimsiz (Soyutlama) başlıklı sergiyi gerek anlam gerekse biçim olarak temsil edebilecek güçte olan çalışmalardan biri Adriana Varejo'nun *Fontana Usülü Kesikli Duvar, İstanbul (2011) adlı eseridir (Fotoğraf 3). Bu eser etkili bir şekilde, Fontana'nın sadece soyut bir şekil olan kesiklerini, tene açılmış bir yaraya dönüştürmüştür. Fontana'nın tuval üzerindeki kesikleri tuvalin kesilmesinden soyut bir biçim oluşturmak amaçlıyken, Varejo aynı kesikleri tuval üzerine açarak, modern anlamda söylemden uzak olan ve soyut anlamı amaçlayan 'orijinal' eserin tersine kanayan yara imgesini sunmayı amaçlamaktadır.*

Bu sergideki bir diğer önemli çalışma ise Anette Kelm'in İsimsiz (Beyaz Nişan Tahtası) (2006) adlı çalışmasıdır. Bu çalışmada Kelm, modern sanatın ustalarından Jasper Johns'un çalışmaları üzerinden soyutlama tarihini tersine çevirmektedir. Johns'un klasikleşmiş 'nişan tahtası' biçiminin izinden giderek bir nişan tahtasının arkasının delik deşik olmuş yüzeyinin gösterdiği şiddeti soyut görünüme anlatı olarak dâhil edilmiştir.

İsimsiz (Ross)

Bienaldeki bu sergi, Gonzales-Torres'in *İsimsiz (Ross)* (1991) adlı çalışmasından esinlenerek sınırları çizilmiştir. Sergiye alınan eserler, Gonzalez-Torres'in *İsimsiz (Ross)* adlı işi ile ilişkiler içerme yoluyla sanatçıya bir tür saygı duruşu niteliğinde olan eserlerden oluşturulmuştur. Sergi, aşk, ilişkiler, eşcinsellik, aile, arzu, cinsellik ve kayıp temaları etrafında kurulmuştur.

Gonzales-Torres'in *İsimsiz (Ross)* adlı çalışması, sanatçının partneri olan Ross Laycock'un ölümünden sonra, sanatçının Ross'un anısına geliştirdiği bir çalışmadır. Yetişkin bir erkeğin ağırlığı olan yaklaşık 80 kg. (Ross'un sağlıklıykenki ağırlığı) renkli jelâtine sarılmış şekerlerin



Fotoğraf 4. Kutluğ Ataman, Daima, enstalasyon, 2011.

galerinin bir köşesinde izleyicilere sunulduğu bir çalışmadır. İzleyiciler, şekerden her aldığı anda Ross'un eriyen bedeni gibi, şekerler de azalmaktadır. Sanatçı ise her gün yeniden şekeri eski ağırlığına gelecek şekilde artırmaktadır. Böylece Ross'un ölümü gerçekleşmemiş olacaktır. Bu çalışmada izleyici şekerden alıp yediğinde, mecazi olarak Ross'un bedeninden bir parça yemektir. Böylece sanatçıya göre, izleyiciler Ross'la bütünleşmiş olmaktadır. Bienal küratörlerine göre bu çalışma, eşcinsellik, aşk, ilişkiler gibi konuların sınırını belirleyecek güçte olduğu için serginin belirleyicisi olarak tayin edilmiştir.

Bu sergi içinde temayı açıkça barındıran bir çalışma olarak Michael Elmgreen ve Ingar Dragset'in arkadaşları-

la çeşitli mekânlarda yıllar boyunca çektikleri 364 siyah beyaz fotoğraftan oluşan *Siyah Beyaz Günlük* (2009) adlı çalışma belirlenebilir. Kutluğ Ataman'ın eski bir ilişkisini üstünde yaşadığı bir yatağı sergilediği *Daima* (2011) adlı çalışması da bu bölümde yer almaktadır (Fotoğraf 4). Sanatçı bu çalışmasında bir ilişkinin tam olarak ortak alanı olan nesneyi alarak bir heykel formunda sunmuştur.

Ataman'ın çalışmaları Tammy Rae Carland ve Jonathan de Andrae'nin eşcinsellik konusu üzerinde duran çalışmalarına ilişki içinde sunulmuştur. Juan Capistran'ın *Siyah üstüne Siyah (İki John)* (2007) adlı çalışması da dikey şekilde duran iki siyah kalasın cinsel ilişki pozundaki iki insanı simgelemektedir. Carlos Herrera ve David Heines, fetiş kavramı etrafında çalışmışlar, spor, spor giyimi markaları ile cinsellik arasında tuhaf bir ilişki kurmuşlardır.

Colter Jakobson, Henrik Olesen, Ira Sachs gibi sanatçılar da eşcinsellik teması etrafında kurgulanmış yerleştirme ve video çalışmalarını İsimli (*Ross*) sergisinde yer almışlardır.

İsimsiz (Pasaport)

Gonzalez-Torres'in İsimsiz (*Paspaport*) (1993) adlı çalışmasının izleğinde kurulan bu karma sergide, 11. Eylül öncesinde özgürlük ve seyahatin simgesi olan fakat sonra kısıtlamanın ve geçişsizliğin simgesine dönüşen pasaport teması üzerine üretilmiş çalışmalar yer almıştır. Serginin başlığının dayandığı çalışmaya bakıldığında, fırtınalı bir havada sürüklenen kuş görüntülerinin basılı olduğu çok sayıda kitapçığın üst üste durduğu bir deste görülmektedir. Çalışma, maddi bir pasaport kartının yanında, seyahat, özgürlük, yabancılık gibi soyut kavramları da içermektedir. Kuş uçuşu görüntüleri, cinsiyet, yaş, devlet gibi bilgiler içermeyen, insanlığı bütünsel olarak ele alan bir pasaportun mümkün olduğuna işaret etmektedir.

Bu sergide işlenen konular bakımından ülke sınırları, seyahat araçları, karşıya geçmek, karşıdaki olmak, öteki ya da yabancı olmak gibi temalarla çalışan eserlerin bir dizi ilişkiler ağı kurması amaçlanmıştır. Sınırlar, haritalar ve coğrafyalar konusunda dikkat çeken bir çalışma,

Hank Willis'in *Yuva Denilebilecek Bir Yer (Afrika-Amerika)* (2009) adlı çalışmasıdır. Çalışmada iki kıta birleştirilerek kişisel bir yeni kıta oluşturulmuştur: Amerika- Afrika kıtası.

Willis'in bu çalışmasıyla her türden anlamsal ilişki kurulmasını sağlayan bir başka eser, Jorge Macchi'nin *Deniz Manzarası* (2006) adlı yapıtı, tamamıyla maviye boyanarak denize çevrilmiş bir güney yarım küre ile tamamen gökyüzüne dönüştürülmüş bir kuzey yarım küreden oluşmuş bir dünya haritası şeklindedir. Bu eserde güney yarım küreden kuzeye yapılan göçlere ve bu göçlerin zorluğuna aslında hiç değmeyen sonuçlarına dikkat çekilmiştir. Burada Joacuin Torres Garcia'nın Güney Amerika haritasını ters çevirdiği, *Tepetlak Amerika* (1943) adlı eser de 'baskın coğrafi paradigmayı' sorgulamaktadır. Haritalardan oluşmuş çalışmalar dizisine eklenen bir başka eser de Kirsten Pietroch'un haritaları keserek ülkeleri birbirinden ayırdığı ve sonra büyüklüklerine göre kendi istediği biçimde yeniden birleştirdiği *Dünya Haritası* (2003) adlı eseridir. Yeryüzü şekilleri, kıtalar ve ülkelerin sınırları konusunda ilginç bir pasaport çalışması da Mona Hatoum'un halıları dokuyarak, sökerek gerçekleştirdiği ve sadece yeryüzündeki kara kütlelerini dikkate aldığı haritalarıdır. Simon Evans'ın çalışması, Kutluğ Ataman'ın videosu, Baha Boukhari'nin kimlik belgeleri, Lara Favaretto'nun sahipsiz bavulları gibi sanatçı ve eserler bu sergide yer almaktadır.

Claire Fontaine'in Arnavut, Ermeni, Türk, Alman dillerinde yazılmış, neon ışıklarından oluşan *Her Yerde Yabancı* (2011) adlı çalışması ve Meriç Algün Ringborg'un dünya üzerindeki her ülkenin vize başvuru formlarının toplandığı kitaptan oluşan *Tüm Ve Eksiksiz Vize Başvuru Formları Kitabı* (2009-11) adlı çalışması İsimsiz (Pasaport) sergisi içerisinde dikkat çekmektedir.

İsimsiz (Tarih)

Bu sergide Gonzalez-Torres'in İsimsiz (1988) adlı işinden yola çıkılmış ve sergi İsimsiz (Tarih) ismini alarak düzenlenmiştir. Gonzalez-Torres'in bu sergiye kavramsal öncüllük yapan çalışmasına bakıldığında, popüler kültür ve yakın tarihin öne çıkan olaylarının ve kişilerinin ortaya

çıktıkları tarihlerle birlikte siyah zemine beyaz harflerle yazılmış olduğu görülmektedir. Sanatçı, İsimless adlı bu eserinde, 1975'te Sol bir gerilla grubu tarafından kaçırılan ve sonra onların davasını destekleyen San Francisco'lu Petty Hearst'ü; dövüş ustası Bruce Lee'yi, sırasıyla Bouvier, Kennedy ve Onassis soyadlarını alan Jekie'nin isimleri ve bu isimlerle ilgili tarihleri göstermiştir. Çalışma, Spielberg'in ünlü gerilim filmi Jaws'ı; 1972 yaz olimpiyatlarında Filistinli gerilla grubu tarafından İsraili sporcuların kaçırılmasından sonra Münih'te yaşanan katliamını; ABD başkanı Richard Nixon'un istifasına sebep olan siyasi skandal Watergate'i tarihiyle; bir pop gönderme olarak, müstehcen Waterbeds'i (su yatakları) ve icat edildiği tarihi göstermektedir (Hoffman ve Pedrosa, 2011: 64). Bu olaylar, kişiler ve tarihler, çalışmayı gören her kişide farklı anılar ve anlamlar uyandıracaktır. Böylece tarih, kişisel yaşamın sürecine karışmış olacaktır. Ayrıca bu çalışmanın adının İsimless olması Gonzales-Torres'e göre "İsimless, çünkü anlam daima zaman ve mekânda değişkendir" (Hoffman ve Pedrosa, 2011: 66).

İsimless (Tarih) sergisi büyük bir anlatı olarak ele alınan tarihi sorgulamak isteğiyle oluşturulmuş bir sergidir. Küratörler, sanatın tarihi anlamak için eleştirel ve yaratıcı imkânlar sunabileceği içgüdüleriyle bu sergiyi kurmuşlardır. Nesnenin tarihi, kullanımın tarihi, dolaşımın tarihi... Kendi kendini üreten bir tarih modeliyle İsimless (Tarih) sergisi tarih yazımına, tarihin yazdıklarına ve yazımın tarihine odaklanmıştır. Konu tarih olunca, resmi belgeler, tarihleri işaret eden rakamlar, kitaplar, mektuplar gibi tarihin birinci derece kişisel nesnelere birer sanat eseri olarak sunulmuştur.

Cevdet Ereğ'in 'Rulers and Rhythm Studies' adlı çalışması dikkat çekmektedir. Sanatçının 2007'den sergi tarihine kadar biriktirdiği cetvel koleksiyonuna ek olarak, 2009 tarihli 'Cetvel Darbesi' adlı çalışması da enstalasyonda yer almıştır. Sanatçı, üzerinde Latince ve Arapça 'Sıfır, Şimdi' gibi çeşitli yılların yazılı olduğu cetvelleri bir düzlem üzerinde sergilemiştir. Türkiye Cumhuriyeti tarihini de ele alan cetvellerden bir grupta ülkede yapılmış darbenin tarihlerinden bir ölçü cetveli oluşturulmuştur.

Kamu belgelerini toplayan Voluspa Jarpa, hükümet belgelerini sergileyen Glenn Ligon'un yanında, mektupları, kişisel notları, resmi hükümet açıklamalarını ve emirleri doğrudan ortaya koyarak ya da yeniden üreterek sergileyen sanatçılar sergide yer almaktadır.

Aydan Murtezaoğlu'nun *Karatahta* serisi, cumhuriyet tarihimizi Atatürk'ün yeni Latin alfabesini tanıtırken tahtaya yazdığı anı görünür kılarak işlemiştir. Flavio Gandolfo'nun sergilenen kitabı ve Ali Kazma'nın video yerleştirmesi tarih kavramının resmîyetini ele almaktadır. Sergide dikkat çeken bir eser olarak Houmayun Askari Sirizi'nin "Devrim" sözcüğünü Farsça yazdığı elektrik sistemli devreden ve izleyici tarafından işletilen bir sistemden oluşan çalışması öne çıkmaktadır.

Milena Bonilla'nın *Kapital/Solak El Yazması* (2008) eseri, İspanyolca yazılmış Kapital normalde sağ elle yazılan sanatçının sol elle yazarak yeniden üretilmesini konu edinmiştir. Bu yapıt, birçok okumaya açık bir şekilde, Kapital ve Marks'ı ele almaktadır. Hem Marks'ın hem Das Kapital'in okunuşu olarak, okuyanın yorumuna göre farklılaştığını göstermek ister gibidir. Claire Fontaine de benzer bir strateji üzerinden giderek Guy Debord'un *Gösteri Toplumu* (1967) adlı kitabının kapağı içine bir tuğla yerleştirme yoluyla eserini ortaya koymuştur. Smyrna Grill de aynı kitabın sayfalarını ince ince kesip küçük boncuklar yapıp kolyeler şekline sokmuştur. Kitabı adına uygun bir şekilde belki de gösteriye dâhil etmiş şeklinde yorumlanabilir. Buradan anlaşılacağı üzere, *İsimless (Tarih)* sergisi, tarihe dayalı ilerleyen postprodüksiyon yapıtların oluşturduğu bir sergi olarak vurgulanabilir.

Bu sergideki etkileyici bir diğer çalışma, Taysir Batniji'nin *Askıya Alınmış Zaman* (2006) adlı çalışmasıdır. Yana yatırılmış bir kum saati cam haznesinden ibaret olan eser, sonsuzluk işaretine dönüşmüştür. Artık bir hazneden diğer hazneye akamayan zamanın kumları ise, zamanın dondurulmuş halini göstermektedir. Biçimsel olarak Gonzalez-Torres'in *Mükemmel Âşıklar* adlı çalışmasını da anıştıran bu eser, çok katmanlı okumalara açık olduğu kadar basit ve zekice çözümümüyle de dikkat çekmek-

tedir. Torres'in *Mükemmel Aşıklar* adlı çalışması yan yana konulmuş iki yuvarlak duvar saati şeklindedir. Batniji'nin çalışması da kum saatinin yuvarlak hazneleri yan yana denk gelecek şekilde düzenlenmiştir. Batniji, bu çalışmasında kum saatinin konumlandırmasına yaptığı müdahaleyle, kum saatinin donup kalması, zamanın ölçümünün durması, kum saatinin yatay görüntüsünün sonsuzluk işareti dönüşmesi gibi durumları oluşturmuştur. Böylece Torres'in yapıtıyla çoklu iletişime geçmiş özgün bir çalışma ortaya koymuştur.

İsimsiz (Ateşli Silahla Ölüm)

Gonzalez-Torres'in 1-7 Mayıs 1989 tarihleri arasında Amerika'da silahla öldürülmüş bütün insanların kimlik, isim, yaş, yaşadığı şehir gibi bilgilerinin üst üste konduğu büyük sayfalardan oluşan 1990 tarihli *İsimsiz (Ateşli Silahla Ölüm)* adlı eseri bu serginin başlığı olarak belirlenmiştir. Gonzales-Torres, bu bilgi, belge ve fotoğraflara *Time* dergisinin o dönemdeki sayısında yayımlanan '7 Ölümcül Gün' adlı makaleden ulaşmıştır. Gonzales-Torres'in çalışması, ABD'de artan silahlanmayı ve buna bağlı olan planlı cinayetlerden intiharlara ve rastgele olaylardaki ölümlere kadar gerçekleşen silahla ölümlere dikkat çekmek ve silahların yaygınlaşmasının durdurulması için bir girişim fikri oluşturmak içindir. Çalışmanın biçimsel yapısı, tekrara dayalı görsellerin hoş görüntüsünden ibarettir fakat işin anlam kısmı ortaya çıkınca, güzellik örüntüsü felce uğramaktadır.

Birinci Dünya Savaşı'ndan kalma 700 adet Howitzer mermi kovanından oluşan *Obüs Mermi Kovanları II* (2010) adlı çalışmasıyla Kris Martin, serginin en dikkat çeken yerleştirmelerinden birini gerçekleştirmiştir.

Martin, çalışmasını estetik beğeniye uyacak parlak renklerle boyamış ve kullandığı nesnelerin gerçekliği ile estetik durumunun zıtlığını vurgulayarak çarpıcı bir etki elde etmiştir. Bu çalışmanın zıttı gibi bir durumda belgesellik ölçüsü sınırları içinde işleyen bir çalışma Eddie Adams'a aittir. *Bir Vietnam Tutsağının Sokakta İnfaz Edilişi, Saygon* (1968) adlı fotoğraf, aynı zamanda bu savaşın simgesi olmuş fotoğraf olarak da bilinmektedir.



Fotoğraf 5. Chris Burden, *Ateş Et*, 1971.

Rozsa Polgar'ın, Weegee'nin çalışmaları da asker, polis ve bu güçlere dayanan şiddetin sonuçlarına dair nesne ve görüntüleri içermektedir. Edgardo Aragon'un genç adam portresi de sanatçının vurulan kuzeninin barutla çizilmiş suretidir. Cinayetin malzemesi barutun aynı zamanda sanatın malzemesine dönüşmesi de ilginç bir ilişkinin ortaya konulması olmuştur. Bu aralıkta Chris Burden'in *Ateş Et* (1971) adlı çalışmasında, sanatçının bir arkadaşı tarafından kolundan vurularak gerçekleştirdiği performansının fotoğrafları önem taşımaktadır (Fotoğraf 5). Çünkü burada ateşli silah yoluyla yaralanma doğrudan sanat eserinin kendisi olmuştur. Matt Collishaw'ın *Kurşun Deliği* (1988) adlı çalışması bir insanın kafasının arkasından giren kurşunun açtığı kanlı deliğin görüntüsünün altı parça halinde sergilenmesinden oluşmaktadır. Jazmin Lopez, Akram Zaatari ve Dani Gal'in çalışmaları bu serginin diğer öğeleri olarak sayılmaktadır.

İstanbul Bienali: Kişisel Sunumlardan Seçmeler

Bienalin solo sunumlar olarak bilinen bu bölümünde en etkileyici çalışmalardan biri Bisan Abu Eisheh'in *Evcilik Oyunu* (2008) adlı çalışmasıdır. Bu çalışmada Kudüs'ün bazı bölgelerinde evlerin yıkıntıları arasından bulunmuş günlük kullanım eşyaları ve parçaların toplanarak müzeliğe bir eser gibi camekân içinde sunulması görülmektedir. Ve her parçanın nereden geldiği yazılı bir etiket bulunmaktadır. Sanatçı, son kırk yılda Gazze ve Batı Şeria'da İsrail tarafından yıkılan evlerin parçalarının yanında yıkım bel-



Fotoğraf 6. Martha Rosler, Savaşı Eve Taşımak, 1967-72.

gelerine hatta görüntülerine ulaşmış ve bölünmüş şehir Kudüs'ün haksızca yerinden edilen insanların gerçeğini dile getirmiştir.

Eylem Aladoğan da *Ruhunu Dinle, Kanım Her An Çekilecek Demir Tetiklerin Şarkısını Söylüyor* (2009) adlı heykel çalışmasında büyük boyutlu tüfek dipçığı ve namlularından oluşan bir figür düzenlemesi görülmektedir. Diğer bir tarafta yer alan Nazgul Ansarinia'nın *Ulusal Güvenlik Kitap Dizisi* adlı çalışması da ABD'de 11 Eylül sonrası başlayan yabancı düşmanlığı ve terör paranoyasını anlatmaktadır. Bu konunun tarihsel kökeni sayılabilecek Haçlı seferlerini ele aldığı video çalışmasıyla Wael Shavky, genel bilgilerin yanında Amin Maalouf'un *Arapların Gözünden Haçlı Seferleri* adlı kitabındaki belge ve bilgilerden faydalanarak geleneksel kuklaları kullanarak çektiği *Haçlı Seferleri Kabaresi: Korku Gösterisi* (2010) adlı video çalışması görülebilir. Bu çalışmada bugünkü Doğu-Batı, Hıristiyan-Müslüman çatışmasının tarihsel kökleri görünür kılınmıştır.

Martha Rosler, kolaj ve fotomontaj teknikleriyle

oluşturduğu çalışmalarında askerler ve mankenler, savaş yıkıntıları ve güzel tasarımlı bir ev içi manzarası gibi karşıt görüntüleri bir araya getirmiştir. *Balonlar, Savaşı Eve Taşımak: Güzelim Ev* (1967-72) adlı çalışması için Jacques Ranciere şu yorumları getirmiştir:

“1970lere baktığımızda, Amerikalı angaje bir sanatçı olan Martha Rosler'in, Vietnam savaşının görüntülerini mutlu Amerikan iç mekan görüntüleri üzerine yapıştırdığı Savaşı Eve Getirmek adlı seriyi oluşturan fotomontajları görebiliriz. Bunlardan Balonlar adını taşıyan bir montajda, şişirilmiş balonlardan oluşan bir köşenin bulunduğu geniş bir villada, Amerikan ordusunun kurşunlarıyla katledilmiş bir çocuğu kollarında taşıyan bir Vietnamlı görüyorduk. İki görüntünün bağlantısı ikili bir etki yaratmak istiyordu: Mutlu Amerikan iç mekânını emperyalist savaşın şiddetine bağlayan tahakküm sisteminin bilincine varılması ve bu sistemdeki günahkâr suç ortaklığının hissedilmesi. Bir yandan görüntü şunu söylüyordu: Görmeyi bilmediğiniz gizli gerçeklik işte burada, bununla tanışmalı ve bu bilgiye göre hareket etmelisiniz. Fakat bir durumun bilinmesinin onu değiştirme arzusunu harekete geçireceği kesin değildir. Bu yüzden görüntü başka bir şey söylüyordu. Diyordu ki: apaçık gerçeklik işte burada, ama onu görmek istemiyorsunuz, çünkü bundan sorumlu olduğunuzu biliyorsunuz. Böylece eleştirel düzenek ikili bir etkiye ulaşmayı hedefliyordu: gizli gerçeklik hakkında bilinçlenme ve inkâr edilen gerçeklikle ilgili bir suçluluk duygusunun uyanması” (Ranciere, 2010: 29).

Rosler'in çalışmalarındaki imgelerin simetrik karşısında duran asker ve askerlik konusunu işleyen bir çalışma vardır. Bu çalışma, Ala Younis'in *Kurşun Askerler* (2010-2011) adlı, bienalin kişisel sunumlarında dikkat çeken çalışmasıdır. 12.235 adet 5 cm. boyunda oyuncak askerden oluşan yerleştirme günümüzde Ortadoğu' da yer alan devletlerin ordularının askerlerini temsil etmektedir. Temelde bireyin nasıl askere dönüştüğü gibi bir meseleden yola çıkan sanatçı, militarizm, demokrasi, askeri müdahale gibi konular üzerine düşünmeye davet eden bir çalışma ortaya koymuştur.

Kişisel sergiler bölümünde ülkemizin ilk resmi olarak eğitim almış kadın fotoğraf sanatçısı Yıldız Moran Arun'un fotoğrafları, bir başka fotoğrafçı Tina Modotti'nin eserleri, Nazım Hikmet Richard Dikbaş'ın yakın Türkiye tarihi ile ilgili fragmental çizimleri yer almaktadır. Milena Bonilla'nın dikkat çeken çalışması *Sağır Taş*, 2009 adlı eserde Marks'ın mezarıyla ilgili fotoğraf çizim gibi belgeler üretirken, Marks'ın ilk gömüldüğü yer ve anıt mezarıyla ilgili ayrıntı bilgileri sunulmuştur.

İstanbul Bienali İçin Değerlendirmeler

İsimsiz (12. İstanbul Bienali) 2011 için yapılan eleştiriler, bienalin genel yapısı, yerleşme mekânı, önceki bienallere göre iyi ya da kötü bir yapıda olması, seçilen sanatçılar gibi konularda olumlu ve olumsuz biçimde gerçekleşmiştir. Eleştirilere bakıldığında özel olarak her hangi bir çalışma üzerinde yoğunlaşan bir metne rastlanmamaktadır. Bunun yerine bienal hakkında genel düşüncelerin sıralandığı görülmektedir.

Ahu Antmen, Radikal gazetesinde yayınlanan 'İzleyici Dostu Bienal' başlıklı metninde belirttiği bienalin müze sergisi atmosferinden kurtulamaması sorununu dile getirmiştir. Yazıda, sokağa, dışarıdaki hayata karışmayı göze alan bir bienal yerine ideal sergi mekanının steril havası içine kapanan bir bienalin sergi mantığı sorgulanmıştır. Antmen, Bienaldeki çalışmaların genel havasının sadece mesaj verme kaygısı altında yapılan işler ile soyutlama ve estetiğe bağlı kalma konusunda titizlenen çalışmaların kuttupları arasında gidip geldiğini belirtmiştir. Bu durumun ise Gonzales-Torres'in konu edildiği bir çalışma formuna bağlanması zorunluluğunun aşamadığı bir hal olarak açıklamıştır. Kavramlar ile eserlerin ilişkilerinin illüstratif bir anlatımdan kurtulmadığının da açıkça görüldüğünü belirten eleştirmen, bienal sergisinin rehber ile gezildiği takdirde, isimsiz olması nedeniyle izleyici zihnine de büyük oranda yorum payı bırakacağını iyi bir şey olduğunu belirtmiştir (Antmen, 2011).

Ahu Antmen'in (2011) 'İzleyici Dostu Bienal' yazısında yer alan röportajlarda sırasıyla Ali Akay, Levent Çalıköğlü, Marcus Graf gibi çağdaş sanat açısından öne çıkan isimler yer almıştır. Bu röportajda Ali Akay Bienali çok iyi bulduğunu,

sergilerin mükemmel, bienalin eleştirilemeyecek kadar iyi olduğunu vurgulamıştır. Levent Çalıköğlü bu bienalin sergi, konsept, tema, mekan ve sanatçı seçimi açısından çok yetkin olduğunu belirtmiştir. Ancak bütün sanatçıların işlerinin çok iyi sergilendiğini, öne çıkan bir eserin olup olmadığına karar verilemeyeceği de vurgulanmıştır (Antmen, 2011). Markus Graf ise Gonzales-Torres adının kendisini çok heyecanlandığını fakat bienalde sonuç olarak pekiyi bir durum oluşmadığını söylemiştir. Graf, eleştirilerini şu şekilde açıkça dile getirmiştir: "Güncel sanatın kendisini anlamak güçken başka bir sanatçının penceresinden görmek işleri daha da zorlaştırmış, izleyen açısından. Gonzales-Torres'i bilmeden bu bienali anlamak güç. Bienalin bu sene sadece Antrepo'da bulunmasını da yanlış buluyorum. Belki gezilmesi daha kolay ama bu bienal bu şekilde herhangi bir şehirde de olabilirdi. İstanbul'un kendisi bence bienallerde önemli bir faktör. Kamusal alanda işlerin olmaması da büyük eksiklik bence. Bu daha çok bir sanat fuarı gibi görünüyor. Çok fazla kavramsal bağlantı yok. Bence çok fazla enerji boşa harcanmış" (Graf'tan aktaran Antmen, 2011).

Sanatçı Ekrem Kahraman da eleştirilerini küresel sermayenin dönüştürücü hedefleri ve bienal ilişkisi üstünden kurmuştur fakat bir umutlu durumun da altını çizmiştir. Kim ne amaçla desteklerse desteklesin, sanatın kendi kimliğini kurarak karşı çıkma hareketinin merkezine dönüşeceğini, bunun filizlerinin 12. Bienalde görülebildiğini savunmuştur. Bienalin kültürel demokrasinin konuşulması önerisinin karşısında Kahraman, bugünkü siyasal durum içerisinde Türkiye'nin hukuk verileri açısından 'gülümseyen sivri dişleri' hatırlatarak aradaki çelişkinin keskinliğini vurgulamıştır (Kahraman, 2011).

Bienal için bir eleştiri de Beral Madra'dan gelmiştir. Bienaldeki en dikkat çekici işin Bonilla'nın *Sağır Taş* isimli Marks'ın mezarıyla ilgili olan çalışması olduğunu belirten Madra, güncel sanatın eleştirel pratiğinin Marksist yapıya dayanan türünün daha güçlü olduğunu vurgulamıştır. J. Ranciere ve N. Bourriaud'nun da düşüncelerinin yapısını öne sürerek, güncel sanatın Marksist ve Neomarksist bir yapıda ilerleyen düşünce akımlarının diline yakınlığını dile getirmiştir. Bu noktada neo-liberal kapitalizmin böyle bir

sergiyi desteklemekteki amacının da tuhaf olduğunu belirtmiştir Madra. Diğer yandan Gonzales-Torres'in işlerine atfen geliştirilen 'İsimsiz' başlığının olumlu tarafını vurgulayarak, bienal isim kirliliği için bir tür ara saha oluşturulduğunu belirtmiştir. Madra, bir de bienal izleyicisi sayısının bienali iyi yapıp yapmadığını sorgulamıştır. Kentle daha iyi bir ilişki biçimi kurabilecek bir bienalin izleyici sayısı ile övünmesinin garipliğini dile getirmiştir. Madra yazısında Bourriaud'un ilişkisel estetiğinin Marksist kökenli duruşunun bienal tarafından benimsenmesinin pek de tutarlı olmadığını ifade ederek, sergide yer alan sanatçıların her zaman bienallerde görülen veya daha eski sanatçılar olduğu eleştirisini getirmektedir. Burada Madra'nın görüşlerine Antmen'in eleştirilerinden bir kısım eklenebilir. Antmen'in görüşü de küratörlerin sanatçı seçiminde kendi coğrafi bölgelerini öne çıkarmış olduğu yönündedir. Madra (Birgün Gazetesi, 2011) son olarak "İstanbul Bienalinin geniş kitleleri kapsayacak, onlara bienaldeki yapıtların gerçek muhatabı olduklarını hissettirecek, sponsor varlığını abartmayacak, davet edilen küratörlerin İstanbul'da en az bir yıl yaşıyor ve çalışıyor olmalarını ve genç kuşak sanatçılarla, kültür ve sanat uzmanlarıyla, aydınlarla diyalog içinde olmalarını sağlayacak bir düzenlemeyle yapılması hayırlı olur" şeklinde bir öneri getirmiştir.

Hasan Bülent Kahraman (2011) ise, bienal konusunu genel anlamıyla tanıtarak ve derin bir çözümleme yapmadan, Türkiye'de bienallerin tartışılmadığından yakınıyor ve neredeyse bienalin reklam sloganını yineliyor: "... Böyle bir sergi var, görmemek ayıp!". Buna benzer olarak genellikle Bienal'in şimdiye kadar olanlarının en iyisi olduğu vurgusu eş zamanlı bir şekilde medyada yoruma yer açmayacak biçimde yer almıştır. Buna Milliyet gazetesinin 17.11.2011 tarihli yayınında verilen "bu yıl ki bienal, en iyisi" (Milliyet, 2012) olarak geçirilen haberi örnek gösterilebilir.

Burada eleştirilerden yola çıkarsak, bienalin, iyi ve kötü taraflarının olduğu, vaat ettiklerini tam olarak veremese de umutla bakılabilecek bir geleceği işaret ettiği düşüncesi ortaya çıkacaktır. Genel olarak bienal tanımlarına bakılarak 12. İstanbul Bienali'nin durumuna bir göz atmakta da fayda vardır.

Bilinen genel bienal kavramıyla 12. İstanbul Bienali arasındaki ilişkinin niteliğine bakılırsa, aşağı yukarı diğer uluslararası bienaller çizgisinde seyreden bir bienal görülecektir. Julian Stallabrass'ın yaptığı alıntıyla, küratör Rosa Martinez'in "bir bienali meydana getiren şey nedir?" sorusuna verdiği yanıt: "ideal bir bienal özünde politik ve ruhani bir şeydir. Bugünü tefekkürle izlerken onu değiştirmektedir arzusu. Arthur Danto'nun hayran olduğum tanımlamasındaki gibi bienal, "ulusaşırı bir ütopyanın bir anlık görüntüsüdür", şeklindeki tanımlaması bir anlama oturtulabilmektedir (Stallabrass, 2010: 41). 12. İstanbul Bienali de bu şekilde işleyen bir düşüncenin açık sözlü bir ürünü gibidir. Bu bienal, kendi mecrasını, sanatı açısından uluslararası olan ve yeni estetik kategoriler açısından önemli sayılan bir sanatçı üzerinden oluşturmuştur. Martinez'in yaptığı bienal tanımını 12. İstanbul Bienali'nin yapısına da uymaktadır. Bu bienal ütopyaların estetik bir düzlemde yan yana var olduğu liberal bir platform gibi görülebilmektedir.

Bienal ile ilgili başka bir durum Kamusal Sanat Laboratuvarı'nın yaptığı ironik eylemde ortaya çıkmıştır. Kamusal Sanat Laboratuvarı, bienalin açılış töreninde bienalin davetiyesine bire bir benzeyen ve üzerinde lütfen kazıyan yazan bir kart dağıtmıştır. Bu kart kazındığında alttan Koç Vakfı'nın kurucusunun darbe döneminde darbe generaline hitaben yazmış olduğu mektup ortaya çıkmıştır. Kamusal Sanat Laboratuvarı bu eylemiyle özgürlükçü bir sanat etkinliği olan bienal ile bienalin sponsoru olan vakfın iktidar ilişkilerini ortaya koymayı amaçlamıştır. Böylece bienal ve sermaye ilişkisinin bir başka boyutunun görünür kılınması amaçlanmıştır.

Buradan hareketle 12. İstanbul Bienali ile ilgili olarak şunlar düşünülebilmektedir. Gonzalez-Torres'in sanatını düşünerek; 12. İstanbul Bienali'nin durumu, Karl Marks'ın tarihte bir olayın önce trajedi, sonra da fars olarak iki kez ortaya çıktığı (Foster, 2009: 170) ifadesine benzetilebilir. Burada Gonzalez-Torres gerçek trajedik tarihi olay olarak ele alınabilir, 12. bienal ise bu gerçekliğin karşısında bir fars olma durumu içerisinde değerlendirilebilir. Çünkü Gonzalez-Torres yaşamı açısından da eserleri açısından

da trajedik bir sanatçıdır. Gonzalez-Torres'in hayatını ve eserlerini tema olarak alan 12. İstanbul Bienali ise Kamusal Sanat Laboratuvarı'nın eylemiyle Gonzalez-Torres'in trajedisinin hafif bir tekrarı şeklindedir. Diğer bir ikili durum ise 1980 darbesi ertesinde Koç Vakfı'nın sahibinin darbe generaline yazdığı mektubun trajedi halindeki gerçekliği ve aynı şahsa ait vakfın otorite karşıtlığına soyunmuş, güncel sanat ürünlerini sergileyen İstanbul bienallerine sponsor olmasıdır. Kamusal Sanat Laboratuvarı'nın çalışması, bienalin nitelik olarak kritiğini sanat yoluyla gerçekleştiren bir çalışma olarak bienal, sermaye, siyaset konusundaki bazı dinamiklerin göz önüne serilmesini sağlamıştır.

Bu durumun, vaktiyle darbeyi onaylayan bir sermaye-darın desteklediği güncel sanat durumunun, günümüzün genel yapısıyla, 'ideolojisizlik' gibi görünen ideolojisiyle çok yakın ilişkileri olduğu düşünülebilir. Şöyle ki iktidar ve sermaye, bienalde yer alan Tina Modotti'den Martha Rossler'a kadar birçok protest sanatçının çalışmalarındaki Marksist ideayı onaylıyor gibi bir tavır göstermektedir.

Liberalleşen sermaye ve iktidar kendi karşıtına da sahip çıkmak ya da kapsamak istiyor gibi görülebilir. Bu kapsama aslında iktidarın kendi karşıtının sınırlarını ve imkanlarını belirleyerek tahakkümünü sürdürmek istemesidir. Buradaki karşıtlık belki de şöyle açıklanabilir: Liberal ve neo liberal düşüncenin günümüzde dünyaya kazandırdığını iddia ettiği toplumsal özelliklerin aslında neler olduğuna bakarak açıklanabilir. Bu konuda Slavoj Zizek'in (2008: 11) şu sözleri dayanak noktası oluşturur niteliktedir:

"Bugün liberal demokrasi ve özgürlükle ilişkilendirdiğimiz her şey (sendikalar, herkese oy hakkı, herkese ücretsiz eğitim, basın özgürlüğü vb.) 19. yüzyıl boyunca alt sınıfların yaptığı uzun ve zorlu mücadelelerle kazanılmıştır, Kapitalist ilişkilerin doğal bir sonucu değildirler. Komünist Manifesto'nun sonunda yer alan talepler listesini hatırlayın: üretim araçlarının özelleştirilmesi dışında, birçoğu, günümüzün burjuva demokrasilerinde yaygın olarak kabul edilmiş durumdadır".

Burada olduğu gibi bienaldeki sergileme özgürlüğü ve eserlerin içeriğindeki politik karşıtlık-özgürlük, cinsel

özgürlük aynı zamanda sanatçıların çabalarının da sonucudur. Bu durum günümüzde bienallerin genel karakteristik yapısında belirlemektedir. Sınırların ortadan kalktığı, her gerçekliğin yan yana, barışçıl ilişkiler içinde var olabildiği bir eserler topluluğu az çok (liberallerin hep tedirginlik duyduğu) Enternasyonal düşüncenin gölge-silüetine uygun düşüyor mu? Belki de bienal bu nedenlerle, daha naif bir şekilde kontrol edebilme amacını da içererek, en çok sermaye tarafından sahipleniliyor.

Sergideki eserlerde yan yana olma, ilişkiler ağı içerisinde konumlandırılma ve klasik galeri düzenini terk etme gibi özellikler bir özgürlük ortamı görüntüsü sunulmaktadır. Kapitalizme alternatif sistemlerden, emek sermaye ilişkisinden, savaş karşıtlığından ve cinsel özgürleşmeden söz etmeye cüret eden içerikleriyle bu sanat eserleri bienalin özgürleştirici ortamında sunulabilmesi Neo-liberal sistemin tanıdığı bir özgürlük alanı olarak görülebilir. Ama aynı zamanda bu özgürlükler, sanatçılar tarafından elde edilmiş bir estetik-politik alan olarak da görülmelidir.

Bienalin reklam dünyası ve medyayla ilişkilerine baktığımızda da T. Adorno'nun (2009: 57) şu sözü akla gelmektedir: "Yaşamı yeniden-üretmenin, ona tahakküm etmenin ve onu yok etmenin mekanizmaları birdir ve bu yüzden sanayi, devlet ve reklamcılık iç içe geçmiştir". Bu söz bize bienalin etkin reklam film, afiş ve ilanlarını, sponsorların kimliklerini ve ilişkilerini hatırlatacaktır. Burada bienalin ortaya konulması sürecinde sermaye, medya ve reklam dünyası ilişkisi açıkça görülmektedir. Bienalin reklam kampanyaları, medya organlarıyla ve sermayeyle ilişkileri düşünüldüğünde, estetik alanın varlığının daralması akla gelebilir. Fakat bienalde sergilenen sanat eserlerindeki temaların netliği ve eleştirelliği minör yapıların siyasal olma durumunu akla getirmektedir. Bütün bu durumların bir sanat etkinliği, hem de hatırı sayılır bir sanat etkinliği merkezinde olması karamsarlık değil ümitli olmayı gerektirmektedir.

Sonuç

12. İstanbul Bienali'nin küratörleri, sanatçı seçiminden, eser seçiminden, sergileme biçimine ve mekan tercihlerine kadar Felix Gonzales-Torres'ten ilham almışlardır. Küratörlerin bu seçimiyle Gonzales-Torres'in sanat anlayışı ve eserlerindeki estetik 12. İstanbul Bienali'nin bütününe sindirilmiştir. Böylece bu bienaldeki eserler, eserlerin seçimi, eserlerin sunumu Gonzales-Torres'in sanatında görülen türden bir ilişkisellik ortamı yaratmayı başarmıştır. Birey olarak sanatçının siyasallığı; estetik, siyaset ve cinselliğin karışan sınırları; modern estetiğin soyutlama ve politik yönlerine yeniden bakan güncel tavrı bu bienalin makro görüntüsünü veren noktalardır. Sonuç olarak 12. İstanbul Bienali, gerçekleştirilmesindeki ilk aşamalardan, onaylandığı ve eleştirildiği bütün yönleriyle, açtığı tartışma konuları ve ortamlarıyla çağımızın sanatsal tavrının karakteristik bir örneği olarak görülebilir.

Kaynakça

- Adorno, W. Theodor (2009). *Minima Moralia*, çev: Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, İstanbul: Metis Yayınları.
- Antmen, Ahu (2011). İzleyici Dostu Bienal, Radikal Gazetesi, 22.09.2011 Tarihli Sayı.
- Foster, Hal (2009). *Tasarım ve Suç*, çev: Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Güler, Ayşe (2015). "Sanatta Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Sezgi", *New World Sciences Academy-Fine Arts*, Ocak, D0160. s. 1-10.
- Hoffmann, Jens ve Pedrosa, Adriano (Ed); (2011). *İsimsiz (12. İstanbul)*, İstanbul: YKY.
- Krauss, Rosalind (1979). *Grids*. USA. The MIT Press
- Örer, Bige (2011). "Önsöz", *İsimsiz (12. İstanbul Bienali)* (Ed) Hoffmann, Jens ve Pedrosa, Adriano, İstanbul: : YKY.
- Ranciere, Jacques (2010). *Özgürleşen Seyirci*, çev: Burak Şaman, İstanbul: Metis Yayınları.
- Stallabrass, Julian (2010). *Sanat A.Ş Çağdaş Sanat ve Bienaller*, çev: Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim Yayınları
- Zizek, Slavoj (2008). *1968* çev: Sabri Gürses, İstanbul: Encore Yayınları.

İnternet Kaynakları

Bianet

http://bianet.org/bianet/sanat/132840_darbe-destekcisinden_sanat-sponsoru-olurmu (8.03.2012)

Bilgi Inside

<http://inside.bilgi.edu.tr/read/343/> (17. 03. 2012)

Milliyet

<http://www.milliyet.com.tr/bu-yilki-bienal-tarihin-en-iyisi-pembenar-detay-etkinlik-1439627/iyisi/etkinlikler/haberdetay/17.09.2011/1439627/default.htm?ref=haberici> (10. 02. 2012)

Kahraman, Hasan Bülent (2011), Bakmadan Göremezsin, Görmeden Bilemezsin,

http://www.aydinligazete.com/index.php?option=com_content&view=article&id=4150:ekrem-kahraman-bakmadan-goeremezsin-goermeden-bilemezsin&catid=76:ekrem-kahraman&Itemid=154 (22. 04. 2012)

Radikal

<http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=radikalhaberdetayv3&article> (10. 02. 2012)

Radikal

http://www.radikal.com.tr/kultur/izleyici_dostu_bienal-1064037 (13.03.2012).

Madra, Beral (2011)

http://www.birgun.net/sunday_index.php?news_code=1323344132&year=20 (14.06.2012).

Özpinar, Ceren (2011), "Birey, Kent ve Kamusal Mekan Bağlamında İstanbul Bienali"

Kült Kültürel İncelemeler Dergisi, İstanbul Bilgi Üni. Yayınları, İstanbul: II-III: 263-283. (01.07.2015).

İKSV

www.iksv.org.tr (10. 02. 2012).

Görsel Kaynaklar

Fotoğraf 1. F.Gonzales-Torres, *İsimsiz (Kan Tahlili, Sürekli Düşüş)*1994 (Fotoğraf: Burhan Yılmaz).

Fotoğraf 2.Gabriel Sierra, *İsimsiz (Matematik Dersi İçin Destek)*, enstalasyon, 2011 (Fotoğraf: Burhan Yılmaz).

Fotoğraf 3. Adriana Varejao, Fontana Usulü Kesikli Duvar, 2011
(Fotoğraf: Burhan Yılmaz).

Fotoğraf 4. Kutluğ Ataman, Daima, enstalasyon, 2011 (Fotoğraf:
Burhan Yılmaz).

Fotoğraf 5. Chris Burden, Ateş Et, 1971 (Fotoğraf: Burhan Yılmaz).

Fotoğraf 6. Martha Rosler, Savaşı Eve Taşımak, 1967-72 (Fotoğraf:
Burhan Yılmaz).