T.C.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KÜRATÖRYEL PRATİKLER BAĞLAMINDA TÜRKİYE'DEKİ BİENALLERİN KARŞILAŞTIRMALI ÇÖZÜMLENMESİ

Ömer SALİHOĞLU

2501220531

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. Seda YAVUZ

İSTANBUL-2025

ÖZ

KÜRATÖRYEL PRATİKLER BAĞLAMINDA TÜRKİYE'DEKİ BİENALLERİN KARŞILAŞTIRMALI ÇÖZÜMLENMESİ

ÖMER SALİHOĞLU

Bu çalışma, Türkiye'de düzenlenen bienallerin küratöryel pratiklerini karşılaştırmalı bir biçimde ele alarak tümel bir çözümlemeyi hedeflemektedir. Çalışma, Türkiye'de gerçekleştirilen (İstanbul Bienali 1987, Sinopale 2006, Çanakkale Bienali 2007, Mardin Bienali 2010 ve Kommagene Bienali 2022) bienalleri kapsamaktadır. Günümüzde gerçekleştirilmekte olan bu bienallerin tarihçeleri, kuruluş süreçleri, ilk pratikleri, küratöryel perspektifleri ve kavramsal çerçeveleri çalışmanın genel hatlarını oluşturmaktadır. Çalışmanın amacı sözü edilen bu beş bienali küratöryel pratikleri bağlamında hem kendi edisyonları hem de birbirleri arasında; dönemin ruhu, sosyolojik, ekonomik, sanat tarihsel ve estetik bağlamlar ile ele alarak çözümlemektir.

Anahtar Kelimeler: Bienal, Küratör, Küratöryel Pratikler, İstanbul Bienali, Sinopale, Çanakkale Bienali, Mardin Bienali, Kommagene Bienali

ABSTRACT

COMPARATIVE ANALYSIS OF BIENNIALS IN TURKEY IN THE CONTEXT OF CURATORIAL PRACTICES

ÖMER SALİHOĞLU

This study aims at a holistic analysis of the curatorial practices of the biennials organised in Turkey through a comparative approach. The study covers the biennials organised in Turkey (Istanbul Biennial 1987, Sinopale 2006, Çanakkale Biennial 2007, Mardin Biennial 2010 and Commagene Biennial 2022). The histories, foundation processes, early practices, curatorial perspectives and conceptual frameworks of these biennials are the general outlines of the study. The aim of the study is to analyse these five biennials in the context of their curatorial practices, both within their own editions and among each other, in the spirit of the period, sociological, economic, art historical and aesthetic contexts.

Keywords: Biennial, Curator, Curatorial Practices, Istanbul Biennial, Sinopale, Çanakkale Biennial, Mardin Biennial, Kommagene Biennial

ÖNSÖZ

Bu tezin ortaya çıkışı temelde çağdaş sanat alanında en önemli oluşumlardan biri olarak öne çıkan bienallere karşı ilgi duymamla ilişkilendirilebilir. Bu ilgi sanat tarihi formasyonumun bienal kentlerinde gerçekleşmesinin bir sonucu olarak da ele alınabilir. Gerek izleyici gerek ekip üyesi olarak bienalleri deneyimlemem bu alana karşı ilgimi ve düşüncemi arttırdı. Bu süreç tez konumu belirlememde öncü rol oynadı.

Bu sürecin şekillenmesinde en büyük desteği gördüğüm sadece tez sürecinde değil aldığım dersleriyle de cesaret bulduğum, akademik vizyonu, bilgi, birikimiyle yol gösteren, motivasyonu, sevgisi, sabrı ve emeği ile değerli hocam Doç. Dr. Seda Yavuz'a teşekkür ederim.

Lisans yıllarından bu yana sadece bir hoca olarak değil aynı zamanda bir dost olarak da desteğini gördüğüm ve bu süreç boyunca sürekli yanımda olan Dr. Öğr. Üy. Okan Şahin'e teşekkür ederim.

Her koşulda olduğu gibi bu süreçte de desteklerini hissettiğim aileme teşekkür ederim.

Bu süreçte sanatı ve hayatı tartıştığım, desteklerini ve dostluklarını yanımda hissettiğim arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Son olarak bilgiye dair her şeye ve herkese teşekkür ederim.

ÖMER SALİHOĞLU

İSTANBUL, 2025

İÇİNDEKİLER

ÖZ ii

ABSTRACT iii

ÖNSÖZ iv

GÖRSELLER LİSTESİ vii

GRAFİKLER LİSTESİ xiii

KISALTMALAR LİSTESİ xiv

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

BİENAL NEDİR? KÜRATÖR KİMDİR?

1.1. Bienalden Önce Toplama ve Sergileme Pratikleri 7

1.2. Bir İlk Tip Olarak Venedik Bienali 10

1.3. Türkiye'de Bienal ve Bienal Tarihi 11

1.4. Küratörün Tanımı ve Tarihsel Süreç İçerisinde Sergi Komiserinden Küratöre Dönüşümü 12

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE'DE BİENALLER

2.1. Uluslararası İstanbul Bienalleri: Küratörsüz Bienaller (1987-1994) 16

2.2. Uluslararası İstanbul Bienalleri: Küratörlü Bienaller (1995-2022) 27

2.3. Sinopale (2006-2024) 67

2.4. Çanakkale Bienali (2007-2024) 93

2.5. Mardin Bienali (2010-2024) 119

2.6. Kommagene Bienali (2022-2024) 136

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE'DEKİ BİENALLERİN KÜRATÖRYEL PRATİKLERİNİN İNCELENMESİ

3.1. Küratöryel Pratikler Açısından İstanbul Bienallerinin Değerlendirilmesi (1987-2022) 144

3.2. Küratöryel Pratikler Açısından Sinopale'nin Değerlendirilmesi (2006-2024) 162

3.3. Küratöryel Pratikler Açısından Çanakkale Bienallerinin Değerlendirilmesi (2007-2024) 174

3.4. Küratöryel Pratikler Açısından Mardin Bienallerinin Değerlendirilmesi (2010-2024) 186

3.5. Küratöryel Pratikler Açısından Kommagene Bienallerinin Değerlendirilmesi (2022-2024) 195

SONUÇ 200

KAYNAKÇA 208

İNTERNET KAYNAKLARI 215

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1.1: Aya İrini Kilisesi Sanatçı Yerleşim Planı. 17
Görsel 1.2: Ayasofya Hamamı Sanatçı Yerleşim Planı. 18
Görsel 1.3: Michelangelo Pistoletto, *Paçavraların Venüs'ü*, 1967, Beton, Emaye ve Paçavralar, I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, İstanbul. 19
Görsel 1.4: Arnulf Rainer, *Yüzler İsa Yüzler*, 1981, Tuval Üzerine Karışık Teknik ve Malzeme, I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, İstanbul. 19
Görsel 1.5: Sol Lewitt, *Duvar Deseni* (Detay), 1989, Yağlı Boya, Değişen Ölçüler, II. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 22
Görsel 1.6: Gülsün Karamustafa, *Buradasınız*, 1989, Plastik, Demir Profil, Çim, 585x725x740 cm, II. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul..... 23
Görsel 1.7: Gülsün Karamustafa, *Mistik Nakliye*. 1992, 20 Adet Her Biri 90x60x45 cm, Metal Tekerlekli Sepetler ve Yorganlar, III. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 25
Görsel 1.8: Amalia Mesa-Bains, *On Yılın Amblemleri Sınırlar*, 1990, Ahşap Şifonyer, Televizyon, Berjer, Mumlar, Tül, Küçük Heykeller, III. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 26
Görsel 1.9: René Block ve Joseph Beuys'un *Keçe Takım Elbise* Adlı Eseriyle 1970, Josef Haubrich Galerisi, 4. Köln Sanat Fuarı. 29
Görsel 1.10: Sarkis, *Pilav ve Tartışma Yeri*, 1995, Neon Avize Ahşap Oturma Alanları ve Raflar, Kazan, Cam Şişeler, Emaye Kutular, IV. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 30
Görsel 1.11: Louise Bourgeois, *Örümcek*, 1994, Bronz, Çelik ve Mermer, 927x891 x1024 cm, V. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 32
Görsel 1.12: Halil Altındere, *Tabularla Dans I*, 1997, Dijital Baskı, 160x120 cm – 110x240 cm, V. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 33
Görsel 1.13: Halil Altındere, *Tabularla Dans II*, 1997, Dijital Baskı, 233x170 cm, V. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 34
Görsel 1.14: Ugo Rondinone, *Buradan Nereye Gidiyoruz?*, 1999, Floresan, Film, Alüminyum ve Perspex, 525x1150 cm, VI. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 35

Görsel 1.15: Tony Oursler, *Kırılma*, 1996, Projeksiyon ve Saydam Küreler, VI. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 36
Görsel 1.16: Maja Bajevic, *Kadınlar İş Başında 3-Yıkama*, 2001, Beş Gün Süren Performans ve 18.09 Dakikalık Video, VII. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 38
Görsel 1.17: Michael Lin, *Platform*, 2001, Platform, ahşap üzerine emülsiyon ve yastıklar, 16000x1000 cm, VII. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 39
Görsel 1.18: Doris Salcedo, *İsimsiz*, 2003, Yerleştirme, Ahşap Sandalyeler, VIII. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 41
Görsel 1.19: Shahzia Sikander, *Paketlenmiş Cennet*, 2003, Kâğıt Üzerine Guaj Boya ve Mürekkep, VIII. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 42
Görsel 1.20: Ahmet Öğüt, *Başkasının Arabası*, 2005, Slayt Projeksiyon, IX. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 44
Görsel 1.21: Şener Özmen, *İstanbul Guide*, 2005, Kitap, IX. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 45
Görsel 1.22: Claire Fontaine, İsimsiz, Siyah Yazılar, 2007, X. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 47
Görsel 1.23: Michael Rakovitz, *Görünmeyen Düşman Var Olmamalı*, 2007, Çizimler, Arapça Gazete Kağıtları, Gıda Ambalajları ve Kartondan Heykeller, Ses, Müze Etiketleri, X. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 47
Görsel 1.24: Yüksel Arslan, *Arture 159, Kapital IX, Kolonyalizm*, 1973-1974, Değişen Malzemeler, XI. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 49
Görsel 1.25: Rana Effendi, *Boş Hayaller: Boru Hattı Boyunca Yaşanan Hayatların Bir Tarihi*, 2002-2007, Fotoğraf Baskı, XI. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 50
Görsel 1.26: Cevdet Erek, *Cetvel Darbesi*, 2009, Plastik Cetvel Üzerine Baskı, XII. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 52
Görsel 1.27: Claire Fontaine, *Her Yerde Yabancı*, 2010, Enstalasyon, Neon Yazı, XII. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 52
Görsel 1.28: Ayşe Erkmen, *Kütkütküt*, Enstalasyon, Yıkım Toplu Vinç, 2013, XIII. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 54
Görsel 1.29: Halil Altındere, Harikalar Diyarı, 2013, Video, 8’24’’, XIII. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 55

Görsel 1.30: Liam Gillick, *Uygulamalı Hidrodinamika*, 2015, Duvar Üzerine Bernoulli Denklemi, XIV. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul..... 57
Görsel 1.31: Michael Rakowitz, *Eti Sizin, Kemiği Bizim*, 2015,Alçı Kalıpları, Sivriada'da Bulunmuş Köpek İskeletleri, Anadolu'daki Terkedilmiş Ermeni Çiftliklerinden Bulunmuş Hayvan Kemikleri, Şikago'daki Louis Sullivan'ın Yıkılmış Binasından Parçalar, Kabartma Çizimler, Fotoğraflar ve Mektuplar, XIV. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 58
Görsel 1.32: Louise Bourgeois, *Kadın Ev*, 1947, Kâğıt Üzerine Baskı, 24x29 cm, XV. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 60
Görsel 1.33: Alejandro Almanza Pereda, 2017, Boşluk Korkusu (Sonbahar Sahnesi #2), Yağlıboya Tablo ve Beton, XV. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 61
Görsel 1.34: Güneş Terkol & Güçlü Öztekin, *Worlbmon*, 2019, Resimler, Tüller, Perdeler, Heykeller, Maskeler, Kostümler, XVI. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 62
Görsel 1.35: Deniz Aktaş, *Yokyerler*, 2018-2019, Kâğıt Üzerine Mürekkepli Kalem, XVI. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 63
Görsel 1.36: Carlos Casas, Kiklop, 2022, Ses ve Işık Enstalasyonu, XVII. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul. 65
Görsel 1.37: Gülsün Karamustafa, *Emniyetsiz*, 2022, Ses ve Video Görüntüsü, Paravanlar, XVII. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul..... 65
Görsel 1.38: Nezaket Ekici, *Antropos*, 2006, Performans, 60', I. Sinopale, Sinop. .. 70
Görsel 1.39: Burcu Yağcıoğlu, Ece Kalabak ve Nazar Sigaher, *Atölye*, 2006, Enstalasyon, I. Sinopale, Sinop..... 71
Görsel 1.40: collabor.at (Johanna Reiner ve Johannes Hoffman), *Troya Kayığı*, 2008, Enstalasyon-Performans, II. Sinopale, Sinop..... 73
Görsel 1.41: Mariëlle Videler, *Değiş Tokuş (Bitki Takası)*, 2008, PerformansII. Sinopale, Sinop. 74
Görsel 1.42: Maria Ikonomopoulou, *Anı Yetiştirmek*, 2010, Kesilerek Biçimlendirilmiş Kağıtlar, Enstalasyon, III. Sinopale, Sinop. 76
Görsel 1.43: Tayfun Serttaş, *Öteki Öteki ve Sonrası*, 2005-2010, Video Performans, 13'49'', III. Sinopale, Sinop..... 77

Görsel 1.44: Özlem Sunak, *Saklanmış Kitaplar*, 2010, İki Kanallı Video Projeksiyon, IV. Sinopale, Sinop. 79
Görsel 1.45: Andreas (muk) Haider, *Skia*, 2010, Kapalı Devre Yerleştirme, IV. Sinopale, Sinop. 79
Görsel 1.46: Nezaket Ekici, *Tudo Bom-Tudo Bem*, 2014, Performans-Video Enstalasyon, V. Sinopale, Sinop. 81
Görsel 1.47: Eşref Yıldırım, *Küçük Suçlar Hapishanesi*, 2014, Performans-Video Enstalasyon, V. Sinopale, Sinop. 82
Görsel 1.48: Ulrike Mohr, *Karadeniz Rezonansı*, 2017, Denizden Buluntu Tahtalardan Yapılmış Uzamsal Çizim, 400x700x500 cm, VI. Sinopale, Sinop. 84
Görsel 1.49: Ayşe Erkmen, *Buz Gibi*, 2017, Polikarbon, 410x600x180 cm, VI. Sinopale, Sinop. 85
Görsel 1.50: Mehtap Baydu, *Analı Kızlı*, 2019, Performans, VII. Sinopale, Sinop... 87
Görsel 1.51: Pınar Öğrenci, *Direnen Orman*, 2019, Ahşap Değnekler, Kitaplar, Ses ve Video Dokümantasyon, VII. Sinopale, Sinop. 88
Görsel 1.52:Youssef Tabti, *Yerinde ve Birlikte, Psikocoğrafya Yürüyüşleri*, 2024, Atık branda Üzerine Folyo Baskı, 100x 200 cm, IX. Sinopale, Sinop. 91
Görsel 1.53: Ezgi Kılınçaslan, *Bilinçdışı Denizüstü*, 2024, Enstalasyon, Atık Plastik, IX. Sinopale, Sinop. 92
Görsel 1.54: Bülent Bakan, *İsimsiz*, 2007, Dijital Fotoğraf Baskı, 0. Çanakkale Bienali "Sınır Çizgisi". 95
Görsel 1.55: Jun'ichiro Ishii, *Dengede Çay*, 2007, Enstalasyon, 0. Çanakkale Bienali "Sınır Çizgisi", Çanakkale. 96
Görsel 1.56: Mustafa Horasan, *İsimsiz*, 2008, Tuval Üzerine Karışık Teknik, I. Çanakkale Bienali, Çanakkale. 97
Görsel 1.57: Johanne Helard, *İsimsiz*, 2008, I. Çanakkale Bienali, Çanakkale. 98
Görsel 1.58: Ali Kılıç, *İsimsiz*, 2008, Heykel-Enstalasyon, Tel, II. Çanakkale Bienali, Çanakkale. 100
Görsel 1.59: Ardan Özmenoğlu, *Havada Kalan Cümle*, 2010, Neon Yazı, 50x10 cm, II. Çanakkale Bienali, Çanakkale. 101
Görsel 1.60: Ali İbrahim Öçal, *Boşuna*, 2012, Ayna, Değişen Ölçüler, III. Çanakkale Bienali, Çanakkale. 103

Görsel 1.61: Kalliopi Lemos, *Güvenli Geçiş için Vaatler*, 2012, İşlenmiş Teneke İçecek Kutular, Ahşap Tekne, Değişen Ölçüler, III. Çanakkale Bienali, Çanakkale..... 104
Görsel 1.62: Erdal Sezer, *Sahibinde Satılık ve Devren Kiralık*, 2014, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 120.5x121 cm, IV. Çanakkale Bienali, Çanakkale. 106
Görsel 1.63: IRWİN, *NSK Garda*, 1998-2014, Dijital Baskı, 140x100 cm, IV. Çanakkale Bienali, Çanakkale. 107
Görsel 1.64: Derviş Zaim, *Rüya*, 2016, Film, 106', VI. Çanakkale Bienali, Çanakkale. 110
Görsel 1.65: Janis Rafa, *Kış Erken Geldi*, 2015, Tek Kanallı Stereo Video, 3', VI. Çanakkale Bienali, Çanakkale. 110
Görsel 1.66: İnci Eviner, *Parlamento*, 2010, Sesli Video Döngü, 3', VII. Çanakkale Bienali, Çanakkale. 112
Görsel 1.67: Alexandra Pirici, *Panthenon Mermerleri*, 2017, Devam Eden Hareket-Anlatım, VII. Çanakkale Bienali, Çanakkale. 113
Görsel 1.68: İhsan Oturmak, *Baraj Hakkında Bir Resim*, 2022, Tuval Üzerine Yağlıboya, 30x690 cm, VIII. Çanakkale Bienali, Çanakkale. 115
Görsel 1.69: Can Altay, *Reçel Çemberi*, 2022, Müzik Yapmak ve Buluşmak İçin Bir Mekân, Müzik Aletleri, Plastik Sandalyeler, Şemsiyeler, Reçel Kavanozları, VIII. Çanakkale Bienali, Çanakkale. 116
Görsel 1.70: Alper Aydın, *Taşların Gerçek Ağırlığı*, 2011-2014, Kayalar Üzerine Su Bazlı Boya, IX. Çanakkale Bienali, Çanakkale. 118
Görsel 1.71: Volkan Babaotu, *Mevsimler*, 2024, Tuval Üzerine Karışık Teknik, Değişen Ölçüler, IX. Çanakkale Bienali, Çanakkale. 118
Görsel 1.72: Bertrand Ivanoff, *Dallar*, 2010, Enstalasyon, Değişen Ölçülerde Neon Işık, I. Mardin Bienali, Mardin. 121
Görsel 1.73: Heike Weber, *Kilim*, 2007-2010, Enstalasyon, Silikon, I. Mardin Bienali, Mardin. 122
Görsel 1.74: Fatih Akın, *Cennetteki Çöplük*, 2012, Belgesel, 98', II. Mardin Bienali, Mardin. 124
Görsel 1.75: Nasra Şimmes, *Kumaş Üzerine Baskı*, 2012, Pamuklu Kumaş üzerine Bitkisel Boyama-Baskı, II. Mardin Bienali, Mardin. 124

Görsel 1.76: Aysel Alver, *Merhamet, Merhamet*, 2014, Metal Konstrüksiyon Üzerine Kâğıt Hamuru, Kolaj, 70x145x100 cm, III. Mardin Bienali, Mardin. 126
Görsel 1.77: Nezir Akkul, *Newroz*, 2015, Tuval Üzerine Yağlıboya, 255x525 cm, III. Mardin Bienali, Mardin. 127
Görsel 1.78: Mürsel Argunağa, *İsimsiz*, 2015, Enstalasyon, Makine Halısı, Alçı Figür Parçalar, 200x300x35 cm, IV. Mardin Bienali, Mardin. 129
Görsel 1.79: Cengiz Tekin, *Bir Parça Özgürlük…*, 2018, Kamusal Alan Projesi, IV. Mardin Bienali, Mardin. 130
Görsel 1.80: Michael Rakowitz, *Dönüş*, 2004, Video, 20', V. Mardin Bienali, Mardin. 132
Görsel 1.81: Bhagwati Prasad, *Begumpura-Kedersiz Bir Yer*, 2022, Çizimler İçeren Kurulum, Değişen Ölçüler, V. Mardin Bienali, Mardin. 133
Görsel 1.82: Laurent Grasso, *Anima*, 2022, Film, 18' 17'', VI. Mardin Bienali, Mardin. 135
Görsel 1.83: Ugo Rondione, *Hiçbir Şey İçin Teşekkürler*, 2015, Enstalasyon Film, Siyah-Beyaz, Stereo ses, AP1, 3'lü Baskı, 2AP ile, VI. Mardin Bienali, Mardin. .. 136
Görsel 1.84: Ece Eldek, *Rising*, 2022, Enstalasyon, I. Kommagene Bienali, Adıyaman. 138
Görsel 1.85: Rumen Dimitrov, *Dancing Figures*, 2022, Enstalasyon, 250 cm Yükseklik, Ağaç Dalları ve Gövdeleri, I. Kommagene Bienali, Adıyaman. 139
Görsel 1.86: Karin van der Molen, *Kommagene Kintsugi*, 2024, Enstalasyon, Kırık Porselen Parçaları, II. Kommagene Bienali, Adıyaman. 140
Görsel 1.87: Mustafa Fuymaz, *Adıyaman Çağdaş Sanatlar Müzesi*, 2024, Konstrüksiyon, Ahşap Metal ve Pen Pencere Çerçeveleri, 400x500x1200 cm, II. Kommagene Bienali, Adıyaman. 141

GRAFİKLER LİSTESİ

Grafik 2.1: Uluslararası İstanbul Bienallerinin edisyonlarına göre sanatçı katılım dağılımını gösteren grafik. 162
Grafik 2.2: Uluslararası İstanbul Bienallerinin küratör dağılımını gösteren grafik. 162
Grafik 2.3: Sinopale'nin edisyonlarına göre sanatçı katılım dağılımını gösteren grafik. 173
Grafik 2.4: Sinopale'nin küratör dağılımını gösteren grafik..... 174
Grafik 2.5: Çanakkale Bienallerinin edisyonlarına göre sanatçı katılım dağılımını gösteren grafik..... 185
Grafik 2.6: Çanakkale Bienallerinin küratör dağılımını gösteren grafik. 185
Grafik 2.7: Mardin Bienallerinin edisyonlarına göre sanatçı katılım dağılımını gösteren grafik..... 194
Grafik 2.8: Mardin Bienallerinin küratör dağılımını gösteren grafik. 195
Grafik 2.9: Kommagene Bienallerinin edisyonlarına göre sanatçı katılım dağılımını gösteren grafik..... 198
Grafik 2.10: Kommagene Bienallerinin küratör dağılımını gösteren grafik..... 199

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD/ USA. : Amerika Birleşik Devletleri

A.e. : Aynı Eser

A.g.e. : Adı geçen eser

Bkz. : Bakınız

CABİNİN. : Çanakkale Bienali İnisiyatifi

Çev. : Çeviren

Ed. : Editör

İKSV. : İstanbul Kültür Sanat Vakfı

MA. : Massachusetts

MÖ. : Milattan önce

No. : Sayı

P.p./s. : Sayfa

UK. : United Kingdom

Vb. : Ve benzeri

Vol. : Cilt

Yay. : Yayınları

GİRİŞ

Bienaller, güncel sanat dünyasında küresel anlamda sanatsal bir ifade alanı ve kültürel alışverişin en hareketli platformlarından biri olarak ön plana çıkmaktadır. İki yılda bir düzenlenmesiyle bilinen bu etkinliklerin temeli 1895 yılında düzenlenen Venedik Bienali olarak kabul edilmektedir. Ancak Venedik Bienali'ni hazırlayan süreç 19. yüzyıl fuarlarına ve salon sergilerine değin geri çekilebilmektedir. II. Dünya Savaşı sonrası ve özellikle 1970 ile 80'li yıllarda neoliberal küreselleşme eğilimlerinin artmasıyla dünyada bienal sayıları giderek artış göstermiştir. Bu süreç içerisinde Türkiye'nin kültür politikalarıyla da paralel eksende ilk bienal 1986 yılında Ankara'da düzenlenmeye başlanmış 1992 yılında düzenlenen dördüncü edisyonunun ardından sürdürülebilirliğini yitirmiştir. Ardından 1987 yılında I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri adıyla ikinci kez bir bienal girişiminde bulunulmuştur. Bu girişim II. edisyonuyla birlikte Uluslararası İstanbul Bienali adıyla devamlılığını koruyarak düzenlenmeye devam etmektedir. Bu sürecin ardından Sinop, Çanakkale, Mardin ve Adıyaman illerinde de devamlılığını koruyan bienaller düzenlenmektedir.

Bu bienaller dışında da Türkiye'de çeşitli bienaller düzenlenmiştir. Bu bienallerin başında Uluslararası Asya-Avrupa Bienali gelmektedir. Uluslararası Asya-Avrupa Bienali 1986 ile 1992 yılları arasında dört edisyon gerçekleştirmiş ardından devamlılığını yitirmiştir. Hatay ilinin Antakya ilçesinde; 2005, 2007, 2010 ve 2012 yıllarında dört edisyon şeklinde Uluslararası Antakya Bienali düzenlenmiştir. Bu bienal de devamlılığını koruyamamıştır. Bienal adıyla olmasa da sanat fuarı formatında Türkiye'de bir diğer etkinlik olarak Contemporary İstanbul (2006-2024) düzenlenmektedir. Contemporary İstanbul her yıl düzenlenmekte olup 2025 yılında 20. edisyonunu planlamaktadır. İstanbul Çocuk ve Gençlik Sanat Bienali ilkin 2010 yılında gerçekleştirilmiş ardından 2012, 2014 ve 2016 yıllarında toplam dört edisyon şeklinde devam ettirilmiştir. Bu sürecin ardından 2023 yılında beşinci edisyonu planlanmaya başlanmış ancak gerçekleştirilmemiş ve devamlılığını sürdürememiştir. Bir diğer örnek olarak Bienal İzmir Türkiye'de düzenlenen bienaller arasında yer almaktadır. İlki 2011 yılında yedinci edisyonu ise 2024 yılında gerçekleştirilmiştir. Düzenli aralıklar ile sürdürülmeye devam etse de bir bienal formatı ve modelinden söz

etmek zor, edisyonlarına dair arşivleme ve dokümantasyon eksikliği nedeniyle bilgi erişimi oldukça sınırlıdır. Uluslararası Antalya Mimarlık Bienali 2011 yılında düzenlenmeye başlanmış 2013, 2015 ve 2017 yıllarında dört edisyon şeklinde gerçekleştirilmiştir. Beşinci edisyonu 2025 yılında planlanmakta olup sınırlı bir devamlılık sergilemektedir. İstanbul Tasarım Bienali 2012 yılında düzenlenmeye başlanmış ve 2020 yılına değin düzenli olarak iki yılda bir beş edisyon gerçekleştirmiştir. Ancak 2020 yılından itibaren bir pratik sergilememiştir. Bienal adıyla olmasa da Cappadox yılda bir düzenlenen bir etkinlik olarak dikkat çekmektedir. İlki 2015 yılında düzenlenmiş 2018 yılı dahil düzenli aralıklarla dört edisyon gerçekleştirilmiş beşinci edisyonu altı yıllık bir aranın ardından 2024 yılında düzenlenmiştir. Bir bienal format ve modeli oluşturmamakla birlikte daha çok festival formatı göstermektedir. Uluslararası Adana Çocuk ve Gençlik Bienali 2018-2024 yılları arasında üç edisyon gerçekleştirmiştir. Bu edisyonlara dair bir arşiv veya veri tabanı görülmemektedir. Yeditepe Bienali ilki 2018 yılında gerçekleştirilmiştir. İkinci edisyonu 2022 ve üçüncü edisyonu 2025 yılında düzenlenmiştir. Akdeniz Bienali 2023 yılında ilk edisyonunu gerçekleştirmiştir. 2025 yılından ikinci edisyonu planlanmış ama gerçekleştirilip gerçekleştirilmediğine dair bir bilgi mevcut değildir. İlk edisyonunun geniş bir alana yayılmış olması (Tarsus, Mersin, Adana, Hatay, Osmaniye, Kahramanmaraş ve Afşin) önemli bir detay olarak öne çıkmaktadır. İzmir Akdeniz Bienali ilk edisyonunu 2024 yılında gerçekleştirmiştir. Öngörülen ikinci edisyonunun 2026 yılında gerçekleştirilmesine dair bir planlama göstermemektedir. Bu detaylar ile bu tezin kapsamında bu bienal veya benzeri yapılardan söz edilmemiş tezin kapsamına alınmamıştır.

“Küratöryel Pratikler Bağlamında Türkiye'deki Bienallerin Karşılaştırmalı Çözümlenmesi” adlı bu tez çalışması üç ana bölümden oluşmaktadır. Tezin birinci bölümünde; bienal nedir, küratör kimdir, bienalden önce toplama ve sergileme pratikleri nelerdir ve nasıl gelişmiştir, bir ilk tip olarak Venedik Bienali’nin tarihi, ortaya çıkışı, modeli ve Türkiye’nin katılımı, Türkiye’nin katılım sağladığı bienaller ile Türkiye’de bienalleşme, tarihsel süreç içerisindeki küratör tanımı ve anlam dönüşümü incelenmeye çalışılmıştır. Bu bölümde alana dair temel kaynaklar taranmış, referans alınmış ve güncel resmi internet siteleri incelenmiştir.

Tezin ikinci bölümü Türkiye'de sürekliliğini korumuş, adından bienal diye söz ettirebilmiş, bienal kavramıyla diyalog kuran Türkiye'nin en önemli beş bienali odağında şekillenmiştir. Bu bienaller kronolojik sırasıyla; İstanbul Bienali, Sinopale, Çanakkale Bienali, Mardin Bienali ve Kommagene Bienali şeklinde ele alınmıştır. Bu bölümde bu bienallerin resmi internet siteleri ile kitapları, yapılan röportajlar ve yazılan makaleler temel referans noktasını oluşturmuştur. Böylelikle bu bienallerin her bir edisyonu, kavramsal çerçeveleri, katılım sağlayan sanatçıları, küratörlerin misyon ve vizyonu, mekân seçkileri gibi detaylarla ele alınmış her bir bienalin nasıl gerçekleştiği küratöryel pratikleri bağlamında incelenmiştir. Her bir bienalden ikişer iş bienalin konumlandığı nokta ile diyaloğu açısından ele alınmış bu bölüme eklemlenmiştir. İstanbul Bienalleri ilk edisyonunda bienal adıyla düzenlenmemiş olması ve ilk üç edisyonunda küratör adından söz edilmemesi açısından küratörlü ve küratörsüz bienaller olarak iki ayrı kısımda incelenmiştir.

Bu çalışma kapsamında Türkiye'de düzenlenen beş bienalin gerçekleştirilmiş 44 edisyona katılım sağlayan 2455 kadar sanatçısı ve bu sayının üstünde sergilenen eserleri incelenmeye alınmıştır.

Eserlerin seçimleri çok katmanlı bir gerekçelendirme sürecine dayanmaktadır. Seçilen eserler ilkin küratörün vaadini temsiliyeti veya bu vaatle nasıl bir diyalog içerisinde bulunduğuyla ilişkilidir. Bienallerde sergilenen eserler yalnızca sergi mekânı veya sergileme pratiğiyle değil aynı zamanda kentin dokusu ile ilişkilendirilerek mekâna özgülük bağlamında da ele alınmıştır. Ayrıca bu eserler güvenilir ve akademik bir çalışmanın ön koşulu olarak birincil ve ikincil kaynaklar ve bu kaynakların erişilebilirliği gözetilerek seçilmiştir. Bienallerde sergilenen eserlerin tümü bu unsurlar ile ilişki barındırsa dahi sayısı binlerle ifade edilen bir seviyeye ulaşan eserlerin tamamını tezin kapsamına dahil etmenin zorluğu, bu geniş kapsamı yönetilebilir kılmak ve dönemin ruhunu somut örnekler üzerinden yakalayabilmek amacıyla her edisyon için ikişer eser örnek alınmıştır.

Bu yaklaşımın sonucunda yapılan nihai seçim ise araştırmanın odağında şekillenmektedir. Bienallerin kamusal alan ve kentle ilişkisi, politik potansiyeli, söyleminin temsili, yerel ve küresel arasındaki gerilimi, sorunsalları görünür kılan ve

olanak tanıyan eserlere yönelinmiştir. Dolayısıyla bu seçki edisyonları temsil eden bir örneklem oluşturmaktadır. Eserin sergilendiği dönemde alımlanışı ve etkisi, malzemesi ve teknik özgünlüğü, sanatçının kariyerindeki yeri ve tarihsel temsiliyeti gibi etkenler de bu seçkiyi belirleyen hususlar olarak okunabilmektedir.

Eserler daha net bir ifadeyle: Küratörün vaadini temsiliyeti ve diyaloğu, kent ve mekanla ilişkisi, politik ve tarihsel potansiyeli ile temsili, yerel ve küresel arasındaki konumu, eserin sergilendiği dönemde yarattığı etki, malzeme ve teknik özgünlük açısından konumu, eserin sanatçının kariyerinde ya da bienaller arasında yarattığı etki ve yer, döneminde temsil ettiği politik ve sanatsal konum gibi hususlar bu seçkiyi oluşturmaktadır.

Tezin üçüncü bölümünde ise bu bienallerin gerçekleştirilen ve planlanan toplam 46 edisyonu küratöryel pratikleri açısından değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu bienallerin değerlendirilmesi çağdaş sanat paradigmaları temelinde çeşitli sanatçılar, örnekler, edisyonlar ve bienaller özelinde gelişim göstermiştir. Aynı zamanda seçilen küratörler, seçkilerde yer alan sanatçılar, mekanlar, yerleştirmelerin birbirleri arasında ve tüm bunların kent ve kentliyle olan diyaloğu da incelenmiştir. Bu süreci şekillendiren parametreler; bienalizasyon, ilişkisel sanat, kavramsal sanat, mekâna özgü sanat gibi bağlamlar ile şekillenmiştir.

Yoğunluklu olarak faydalanılan kaynaklar; kitaplar, makaleler, sanatçı yazıları, röportajları, söyleşileri, sergi katalogları, bienal katalogları, eleştiri ve değerlendirme yazıları, çeşitli görsel materyaller ve temelde bienallerin internet arşivleri başta olmak üzere internet kaynaklarından oluşmuştur. Tez öncelikle bu materyallerin incelenmesi, değerlendirilmesi ve kurgulanışı temeline dayanmaktadır. Tezin yazım süreci birincil ve ikincil kaynakların öncelenmesi, çeşitli kütüphaneler ve internet arşivlerine ulaşılmasıyla şekillenmiştir. Seçilen görseller, bienallerin kavramsal çerçeveleri, sanatçı eser tanıtım yazıları ile künyeleri ulusal ve uluslararası anlamda önem arz eden internet kaynaklarından alınmıştır. Aynı zamanda yazım sürecinde gerçekleştirilen bienaller, süreli veya süresiz sergiler ziyaret edilerek ilgili bağlamlarıyla tez çalışmasına eklemlenmiştir.

“Küratöryel Pratikler Bağlamında Türkiye'deki Bienallerin Karşılaştırmalı Çözümlenmesi” başlıklı bu tez çalışması Türkiye’deki bienalleri tarihsel boyutuyla açımlayarak Türkiye bienalleri ve tarihine dair bütün bir katalog oluşturma çabası ekseninde şekillenmiştir. Tezin alana ilgi duyan okuyucu ve araştırmacılara esin ve yön verebilmesi umuduyla.

BİRİNCİ BÖLÜM

BİENAL NEDİR? KÜRATÖR KİMDİR?

Bienal, kökü Latince bir kelime olan *biennium* kelimesinden türemiş ve *iki yılda bir* anlamına gelmektedir. Bu kavram ilkin 1895 yılında düzenlenmeye başlanan Venedik Bienali için kullanılmıştır. Bu kullanımın ardından bu ifade her biri birer şehirle özdeşleşmiş olan ve iki yılda bir düzenlenen çağdaş sanat sergileri arasında yaygınlaşmıştır. Venedik dışında örneklerini gördüğümüz erken tarihli ve önemli bienaller şu şekilde sıralanabilir: 1907-2005 Washington Corcoran Bienali, 1913 New York Armory Şov (günümüzde her yıl düzenlenir), New York Whitney Bienali (1932-), Sao Paulo Bienali (1951-), Tokyo Bienali (1952-), her beş yılda bir Documenta (1955-) Ljubljana Bienali (1955-), Tahran Bienali (1958-1966), Paris Bienali (1959-1980'lere kadar etkin 2000 yılına kadar durgun ancak merkez bienal konumunu kaybetmiştir), Sydney Bienali (1971-), Havanna Bienali (1984-), Lyon Bienali (1984-), İstanbul Bienali (1987-), Manifesta (1996-), Berlin Bienali (1998-), Liverpool Bienali (1999) ve Singapur Bienali (2006).[1] Bunlar dışında dünyada en az 287 Bienal düzenlenmektedir.[2] En azından Biennial Foundation'a (Bienal Vakfı) kayıtlı sayı budur. Merkez konumunda yer alan bu bienallerin 1950 sonrası artış gösterdiği görülmektedir. Bu artışın temel sebebi II. Dünya Savaşı sonrası değişen siyasi, ekonomik, sosyolojik, psikolojik, sanatsal vb. ortamdır. Bu yükselen artış 1990 sonrasında da görülmektedir. Bu artışın sebebi de Soğuk Savaş sonrası yenilikçi, ekonomik ve politik değişimler olarak gösterilebilir.[3] On dokuzuncu yüzyılın sonunda başlayan Venedik Bienali ve devamında özellikle yirminci yüzyılın sonları sergiler tarihinin önemli bir noktasını oluşturmaktadır. Bu tarihler hem küratörün yükselişini hem de "gelişmiş sergiler dünyası" olarak adlandırılan süreci de nitelemektedir.[4]

---

[1] Aynur Gürlemez Arı, "**Venedik Bienali'nde Türkiye**", İstanbul, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmış Doktora Tezi, 2019, s.10, 11 ve 12.
[2] (Çevrimiçi) https://www.biennialfoundation.org/network/biennial-map/ Erişim Tarihi: 30.08.2024.
[3] Sabine B. Vogel, **Biennials-Art on a Global Scales**, Vienna Springer, 2010, s. 6.
[4] Nevin Yalçın Beldan, **"Küratör'ün Söylemi/Çağdaş Sanat Sergilerinde Bir Praksis Analizi"** Sanat Tarihi Dergisi, Cilt. 30, Sayı. 2, 2021, s. 981.

Küratör en genel tanımlamayla sergi yapımcısıdır. Galeri, müze, sanat fuarı, kütüphane, bienal vb. alanlarda; eserlerin keşfedilmesi, toplanması, sınıflandırılması ile sergilenmesindeki kavramsal tasarım ve yönetim sorumluluğunu üstlenirler. Ayrıca sergilerin tanıtım ve pazarlamasıyla da ilgilenirler. Aynı zamanda bu eserler ile ziyaretçilerin deneyimleyebileceği sanatçı konuşmaları, sergi turları, atölyeler ve panellerin koordinasyonunda da yer alırlar. Bu etkinlikler ziyaretçilerin sergiler ile olan etkileşimini artıran unsurlar olarak dikkat çeker.

1.1. Bienalden Önce Toplama ve Sergileme Pratikleri

Bir eserin toplanma, sergilenme ve tasnif edilmesinin tarihi oldukça eskidir. Nitekim günümüze yakın anlamda toplama, tasnif etme ve sergileme pratikleri; Mezopotamya, Antik Ege ve Akdeniz medeniyetlerinde görülmeye başlar. Ninova'da Asurbanipal'ın (MÖ 668-627), Babil'de Nebukadnezar'ın (MÖ 605-562) ve İskenderiye'de Ptolemaios'un (MÖ 367-283) kurduğu kütüphaneler bu noktada ayrıca önemlidir.[5] Yaklaşık aynı dönemlerde Antakya, Bergama, Atina ve Roma kentlerinde de benzer kütüphanecilik faaliyetleri görülmektedir. Bu kütüphanelerde sadece raflara dizilmiş gelişigüzel kitaplardan söz etmek mümkün değildir. Bir tasnif sistemi vardır. Zira bu müzeler sadece kitapları değil, imgeleri, çeşitli festivalleri, müsabakaları, konserleri ve tiyatroları da içeriyordu.[6]

Orta Çağ'a gelindiğinde sergileme pratikleri kiliselerde kendini gösterir. Burada sergilenen eserler ya kutsal ikonografik resimler ya da heykellerdir veya teolojik kitaplardır. Temelde Hristiyan doktrinine dayalı pedagojik ve motivasyonel bir unsurdur. Bu dönemde, Avrupa genelinde yaygınlaşan coğrafi keşifler sonucunda çeşitli nesnelerin ve eserlerin; hayvan, bitki, deniz kabuğu, mercan, diş, deve kuşu yumurtaları, boynuz, ölü maskları, resimler, heykeller, sikkeler vb. toplanması ve koleksiyonlanmasının da önü açılmıştır. Bu ürünler canlı veya cansız fark etmeksizin toplanmaya değer ve hayranlık uyandırmaya yeterdir. Nitekim "Nadire Kabinelerini" oluşturan nesneler de bunlardır. Bu oluşum koleksiyonerlikten çok toplayıcılığa benzer. Orta Çağ'da bu tarz eserlerin toplanmasına büyük bir talep vardır ancak nadire

[5] Ali Artun, **Tarih Sahneleri: Sanat Müzeleri 1: Müze ve Modernlik**, İstanbul İletişim Yay, 2021, s.15.
[6] **A.e.**, s.15.

kabinelerinin tatmin edici örnekleri 16. ve 17. yüzyıl imparatorlarına aittir.[7] Bu dönemde sayıları Avrupa genelinde yüzlerle ifade edilmeye başlanmıştır.

Rönesans döneminde ise temelde Medici gibi ailelerin koleksiyonları ve sanatçıları desteklemeleri boy gösterir. Medici ailesi Floransa merkezli ve kentin yönetiminde 300 sene rol alan önemli bir aile.[8] Medici ailesi günümüz bankalarının prototipi diyebileceğimiz çalışmalarıyla tanınır. Bu noktada Medicileri ve aynı dönemdeki meslektaşı aileleri prekapitalist bir konumda ele almakta sakınca yoktur. Ailenin kazandığı siyasi güç, koleksiyonları ve sanatçıları destekledikleri bütçe de bu bankacılık faaliyetlerinin geliriyle sağlanmaktaydı. Medici ailesinin bu gücü beraberinde siyasi ve dini gücü de getiriyordu. Bu noktada makyavelist bir propaganda aracı olarak ailenin tıpkı Machiavelli'yi desteklediği gibi sanatçıları da desteklediğinden söz edebiliriz. Mediciler, sanatçılar ve dönemin entelektüellerinin himayesini sağlamak için büyük bir sanatsal, kültürel ve siyasi ağ kurmuştur. Cosimo de'Medici ile Marsilio Ficino Floransa Akademisi'ni kurarak aslında Rönesans düşüncesi ve resim sanatının gelişmesini sağladılar. Giorgio Vasari ise Floransa'yı altın çağın şehri, Medicileri de altın çağın ailesi yapar. Aynı zamanda Vasari 1562 yılında günümüz sanat okullarının temelini oluşturan Accademia delle Arti del Disegno'yu kurar. Palazzo Medici günümüz Avrupa müzelerinin bir ilk tipi olarak ele alınabilir. Cosimo de'Medici'nin inşa ettirdiği bu saray çeşitli antik eserlerden Gotik resimlere ve Rönesans ustalarının eserlerine ev sahipliği yapıyordu.[9] Daha sonra bu koleksiyon Galleria degli Uffizi'ye taşınmış ve burada sanat tarihsel anlamda bir sınıflandırma ve sergileme pratiğine başlanmıştır.[10]

Vasari'nin Floransa'da kurduğu sanat okulunu; Roma'da Accademia di Belle Arti di Roma (Roma Güzel Sanatlar Akademisi), Bologna'da Accademia di Belle Arti di Bologna (Bologna Güzel Sanatlar Akademisi) ve belki de en önemlileri olan Paris'te Académie Royale de Peinture et de Sculpture (Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi) takip etmiştir.[11] Paris Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi'nin 1667 yılında

[7] **A.e.**, s.32.
[8] Nilüfer Öndin, **Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı**, İstanbul Hayalperest Yay, 2016, s.39.
[9] Tim Parks, **Medici Ailesi Rönesans Çağı'nda Bankacılık, Siyaset ve Sanat**, Çev. Cem Demirkan, İstanbul Kronik Kitap, 2021, s.159.
[10] Artun, **a.g.e.**, s.66.
[11] Arı, **a.g.e.**, s.14.

gerçekleştirdiği salon sergisi kısmen kamuya açık ve birçok sanatçı ve eserin sergilendiği ilk örneklerdendir.[12] Louvre'un büyük salonunda gerçekleştirilen bu serginin ardından bu sergiler salon sergileri olarak anılmaya başlar. Bu sergiler giderek toplumsallaşmış, sanatçılardan oluşan bir jüri oluşturulmuş ve basılan kataloglarda eleştiri makalelerine yer verilmeye başlanmıştır. Her ne kadar kısmen halka açık olsa da bu sergilerde aristokrasi, akademi ve iktidar gücü hissedilmektedir. 1789 Fransız İhtilali sonrasında gerçekleştirilen salon sergileri ise bu durumdan farklılaşır. Artık akademili sanatçıların bu sergilere katılımına kısıtlama getirilir, farklı uluslardan sanatçılar da bu sergilerde görülmeye başlanır.[13] Salon sergileri 1800'lü yıllarda da hakimiyetini sürdürür. Salon ziyaretlerinin ücretsiz olması, kataloglarda sanatçıların iletişim bilgilerinin yer alması gibi unsurlar yabancı sanatçıların katılımıyla birlikte hem bir koleksiyonerlik faaliyetine hem de halkın çeşitli kesimlerinin salonun sunduğu bu sanatsal paylaşıma girmesini sağlar. Yüzyıl ortalarından sonra salon sergilerine başvuru sayıları giderek artmaktadır. Dolayısıyla reddedilen sanatçı sayısı da oldukça fazladır. Ancak 1863 yılında reddedilen bu sanatçılar Reddedilenler Salonu adıyla bir sergi kurarlar.[14] Yüzyılın son çeyreği sanatçıların kollektif bir bilinçle birlikler kurmasının ve bağımsız sergilerin önünün açıldığı zamandır. Bir grup sanatçı 1874'te Paris'te Société Anonyme Coopérative des Artsites-Peintres, Sculpteurs, Graveurs (Ressamların, Heykeltıraşların ve Gravürcülerin Anonim Birliği) kurar.[15] 1884 yılında bağımsız bir başka grup Societe des Artistes Independants (Bağımsız Sanatçılar Topluluğu) kurar. Bağımsız Sanatçılar Topluluğu ilk sergilerini "Jüri Yok Ödül Yok" başlığıyla katılan sanatçılardan ve ziyaretçilerden alınan belirli bir ücret karşılığında kurarlar. Bu serginin fonunun kendiliğinden sağlanıyor oluşu bağımsızlar vurgusunu da açıklar. Topluluk I. Dünya Savaşı'na kadar pratiğini sürdürür.

19. yüzyıl Avrupa'nın birçok fuara ev sahipliği yaptığı, aynı zamanda sanayileşmenin de yüzyılıdır. Başlangıçta ulusal düzeyde gerçekleştirilen bu fuarlar yüzyıl ortasında 1851'de Londra'da Kristal Saray'da birçok ulustan gerçekleşen

[12] Ali Artun, "**Salon Sergileri ve İlk Katalogların Doğuşu**", (Çevrimiçi) https://www.e-skop.com/skopbulten/de-chiriconun-mimari-evreni/2923 Erişim Tarihi: 30.08.2024.
[13] Bruce Altshuler, **Salon to Biennial Exhibitions that Made Art History Volume I: 1863-1959**, New York, Phaidon Press, 2008, s.12.
[14] **A.e**., s.21.
[15] Arı, **a.g.e.**, s.17.

katılımla “Great Exhibition of London” (Büyük Londra Sergisi) İngiltere tarafından gerçekleştirilir. Sergiye 28 ülkeden 17.000 sanatçı ve beş ayda altı milyon kadar ziyaretçi katılmıştır.[16] Fransa 1855’te Paris’te düzenlenen Paris Evrensel Sergisiyle bu akıma katılır. Birbirini takip ederek Viyana, Philadelphia, Sydney, Melbourne, Amsterdam gibi şehirlerde de bu fuarlar yapılmaya başlanır. Bu fuarlarda başlangıçta kültürel anlamda ulusların birbirlerini tanımalarını sağlayacak sanayileşmenin sunduğu aletler yer alır ancak Paris Fuarı’ndan sonra ibre daha çok sanat eserlerine döner.

1.2. Bir İlk Tip Olarak Venedik Bienali

19. yüzyıl fuarları 1895 yılında başlayan Venedik Bienali’ne bir temel oluşturur. Böylesi bir organizasyon için bienal adı ilk kez burada kullanılmaya başlanır. 1895 yılında güzel sanatlar sergisiyle açılan bienal 1930’lu yıllarda tiyatro, müzik, sinema, 1980 yılında mimarlık ve 1999 yılında dans festivalinin eklenmesiyle bugünkü formuna kavuşur. Venedik ekol sahibi bir kent olarak 16. yüzyıl Rönesans’ında da sanat alanında adından sıkça söz ettiriyordu. Nitekim Venedik Bienali’nin üzerine inşa edildiği zemin bu mirasa dayanıyordu. Uluslararası bir bienal girişiminden önce Venedik’te çeşitli ulusal sanat sergileri denenmiş ve olumlu geri dönüşler alınmıştı. Dolayısıyla Venedik belediye başkanı Riccardo Selvatico 1893 yılında kentin entelektüelleri ile bir araya gelip iki senede bir gerçekleştirilecek ve kenti Rönesans döneminde olduğu gibi eski kimliğine taşıyacak bir organizasyon fikri üzerinde uzlaşmıştı. Sergi tarihi kısa ertelemeler ile 1895 yılında uluslararası bir statüde açıldı. 30 Nisan 1895 ile 22 Ekim 1895 tarihleri arasında sergi 224.000 ziyaretçiyi ağırladı.[17] İlk yedi bienalde pavyon olarak anılacak uluslara ayrılmış ayrı yapılardan söz etmek mümkün değildi. Tek bir mekânda ve bugün Merkez Pavyon olarak adlandırılan yapıda çeşitli hücrelere ayrılan bölümler içerisinde ulusların sergileri yer almaktaydı. Bu klasik yöntemde eser ve sanatçı konumları harflerle refere edilerek ayrıştırılmıştır. İlk Venedik Bienali katılımcıları; Avusturalya, Avusturya, Belçika, Danimarka, Fransa, Almanya, İngiltere, İtalya, Norveç, Hollanda, İspanya,

[16] **A.e.**, s.19.
[17] (Çevrimiçi) https://www.labiennale.org/en/history/beginnings-until-second-world-war Erişim Tarihi: 30. 08. 2024.

İsveç, İsviçre, Rusya, Amerika ve Macaristan şeklindeydi.[18] Pavyonların ayrılması 1907'de Belçika'nın girişimiyle gerçekleşti. Giardini di Castello girişimiyle ana pavyonun yakınına kendi pavyonlarını inşa ettiler. Belçika'yı takiben Macaristan, Almanya, İngiltere, Fransa, İsveç ve Rusya kendi pavyonlarını inşa ettiler. Böylelikle ulus pavyon modeline de geçiş sağlanmış oldu. Ulus kavramının ortaya çıkışının da bu dönemlere rastlaması en azından II. Dünya Savaşı'na değin artan ulus pavyonlarını açıklamamızı sağlayabilir.[19]

Türkiye'nin Venedik Bienali'ne katılım sağlayamadığı yıllar 1895-1954 şeklinde belirtilebilir. Bu süreç içerisinde Türkiye çeşitli davetler almasına rağmen Venedik Bienali'ne katılım sağlayamamıştır. Bunun en önemli nedeni ise savaşlar (Balkan Savaşları, I. ve II. Dünya Savaşları) ve savaş sonrası mali sorunlar olarak belirtilebilir. "İlk katılım 1956, 1958 ve 1962 yıllarında gerçekleşmiştir. Bu katılım Sabri Berkel özelinde İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi adına yapılmış yazışmalar neticesinde gerçekleştirilmiştir. Türkiye ilk sergiye Sabri Berkel komiserliğinde 23 sanatçı, 20 resim ve 10 heykelle katılmıştır. 1958 yılında 29. Venedik Bienali'ne Nijad Sirel komiserliğinde Türkiye; 6 ressam, 3 heykeltıraş ve 25 (beşi heykel) eser ile katılım sağlar. Türkiye 1960 yılındaki bienale katılım sağlayamaz. 1962 yılındaki bienale Sabri Berkel komiserliğinde; 12 ressam ve 1 heykeltıraş ile 12 resim ve 6 heykelle katılım sağlar."[20] Bu süreçten sonra 1990 yılına değin Türkiye Venedik Bienali'ne katılım sağlamaz. İlk etapta Beral Madra küratörlüğünde 2005 yılına kadar 5 sergiye katılım sağlanır. 2007 yılında gerçekleştirilen bienal İKSV koordinatörlüğünde düzenlenmeye başlar. Günümüzde koordinasyon hala İKSV tarafından devam etmektedir.

1.3. Türkiye'de Bienal ve Bienal Tarihi

Türkiye'nin bienal ile olan ilişkisi 1986 yılında Ankara'da düzenlenen I. Uluslararası Asya-Avrupa Bienali ile başlamıştır. Ancak Türkiye bu tarihten önce birçok uluslararası bienale katılmıştır. Türkiye ilkin Ljubljana Grafik Sanatlar

[18] Arı, **a.g.e.**, s.48.
[19] Shearer West, "**National Desires and Regional Realities in the Venice Biennale, 1895-1914**", Oxford UK and Cambridge MA, USA, Art History, Vol.18, No.3, 1995 pp. 413-423.
[20] **A.e.**, s.197.

Bienali'ne 1955, 1961, 1977, 1979, 1981, 1983 ve 1985 yıllarında katılım göstermiştir. Venedik Bienali'ne; 1956, 1958 ve 1962 yıllarında katılmıştır. Sao Paulo Bienal'ine; 1957, 1961, 1963, 1967 ve 1969 yıllarında katılmıştır. Paris Bienal'ine; 1959, 1961, 1963, 1965, 1967, 1971, 1977 ve 1980 yıllarında katılmıştır. 1966 yılında Tahran Bienali'ne katılmıştır. İskenderiye Bienal'ine; 1972, 1974, 1976, 1978, 1982 ve 1984 yıllarında katılım göstermiştir. Belgrad Bienal'ine 1977 ve 1980 yıllarında katılmıştır. 1977 ve 1982 yıllarında ise Documenta'ya katılım göstermiştir.[21]

Türkiye'de ilk bienal girişimi Ankara'da düzenlenen I. Uluslararası Asya-Avrupa Bienali ile 1986 yılında gerçekleşmiştir. Bu bienal girişimi; 1988, 1990 ve 1992 yıllarında tekrar edilmiş akabinde sürekliliğini yitirmiştir. I. Uluslararası Asya-Avrupa Bienal'inden sonra günümüzde hala sürekliliği devam eden ve İKSV tarafından ilki 1987 yılında I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri adıyla düzenlenen İstanbul Bienali'dir. En güncel edisyonu 2022 yılında 17. Uluslararası İstanbul Bienali adıyla düzenlenmiştir. Türkiye'de sürekliliğini koruyarak düzenlenen ikinci bienal ise 2006 yılında Sinop'ta yapılmıştır. En güncel edisyonu 2019 yılında 7. Sinopale adıyla gerçekleştirilmiştir. Türkiye'de sürekliliğini koruyarak düzenlenen üçüncü bienal ise ilki 2007 yılında düzenlenmiş Çanakkale Bienali'dir. En güncel edisyonu 2024 yılında 9. Çanakkale Bienali adıyla düzenlenmiştir. İlki 2010 yılında düzenlenen Mardin Bienali ise Türkiye'nin sürekliliğini koruyan 4. bienalidir. En güncel edisyonu 2024 yılında 6. Mardin Bienali adıyla gerçekleştirilmiştir. Türkiye'nin en genç bienali ise 2022 yılında ilk edisyonuyla karşılaştığımız ve 2. edisyonu 2024 yılında gerçekleştirilen Kommagene Bienali'dir.

1.4. Küratörün Tanımı ve Tarihsel Süreç İçerisinde Sergi Komiserinden Küratöre Dönüşümü

Küratör kelimesi Latince "cura" (iyileştirmek, ilgilenmek, sorumluluk, yönetim, denetim ve gözetim gibi anlamlarda kullanılabilir) kökünden türemiştir. Küratör veya küratörlük tarihsel bağlamda Roma İmparatorluk Dönemi'nden itibaren kullanılan bir kavram olarak karşımıza çıkar. Ancak Roma İmparatorluk Dönemi'nden günümüze değin bu kavram farklı amaçlara hizmet eder ve tanımlamalar değişir.

[21] Arı, **a.g.e.**, s.351.

Bunun sebepleri bu dönemler içinde kullanılan bu kavramların açımlanmasıyla daha anlaşılır olacaktır.

Avrupa tarihinde kültürel, idari ve hukuki birçok terimin temeli Roma İmparatorluk dönemine dayanmaktadır. Nitekim küratörün morfolojisi de etimolojisi de burada başlar. Roma İmparatorluğu'nda küratörler devlet memurlarından öte bir şey değildi. Seçilen küratörlerin tamamı erkekti.[22] Roma'da küratörler şu durumlarda atanırdı: reşit olmayanlara, delilere, akıl hastalarına, tedavisi olmayan hastalıklardan çekenlere, sağırlara, geri zekalılara ve savurganlara.[23] Roma İmparatorluk Dönemi'nde küratör Praetor (Sezar'ın Muhafızları) tarafından daha çok kendi yaşamını yukarıdaki nedenlere bağlı bir şekilde idame ettiremeyen kişilere atanırdı ve bu küratör atanan kişinin bir yakını olamazdı.[24] Bu dönemde ergenlik erkekler için on dört kadınlar için on iki yaşında sona ererdi. Bu dönemde bu yaştan sonra kişiler kendi mülklerini ve yaşamlarını yönetmekte yetkilidirler.[25] Bu durum basit bir mantıkla açıklanabilir. Roma İmparatorluğu'nun bu tutumu bu kişileri neredeyse tamamen potansiyel vergi kaynağı olarak görmesiyle ilgiliydi.

Orta Çağ'a gelindiğinde küratör bir imparatorluk görevlisinden kilise görevlisine dönüşmüştür. Hristiyan Katolik Kilisesi hiyerarşisi içerisinde küratör bir bölge veya mahalle papazının yardımcısı, cemaattekilerin ruhlarını koruma veya iyileştirme görevlisi olarak tanımlanabilir.[26] Bu durum Roma İmparatorluk döneminde vergilerin ve bedenlerin yönetilmesi ile uyuşurken Orta Çağ'ın Hristiyan Katolik Kilisesi'nde bu durum ruhların yönetilmesine evrilmiştir. Bedenin korumaları ruhun korumalarına evrilmiştir.

Modern Dönem içerisinde daha çok II. Dünya Savaşı öncesinde küratör yeniden tanımlanır. Bu tanımlama özellikle müze koleksiyonlarını yöneten küratörler etrafında şekillenir. Ancak modern küratörün rolü sadece müze envanterinde yer alan eserleri planlayıp sergilemek değildir. Müze küratörlüğü tam bağımlı bir küratörlük

---

[22] Vesna Madžoski, **Küratörlük: Koruma ve Kapatmanın Diyalektiği**, İstanbul Koç Üniversitesi Yay, 2019, s,26.
[23] **A.e.**, s.26.
[24] Gaius, **Gai Institutiones: Or Institutes of Roman Law**, Oxford Clarendon Press, 1904, s,114-116.
[25] **A.e.**, s.115.
[26] Madžoski, **a.g.e.**, s.28.

pratiği olarak ele alınabilir. Avrupa'nın büyük müzelerinin envanterlerinde yer alan eserlerin içerdiği hafıza, küratörün bu tanımlamanın üzerinde bir görevi olduğunu da gösteriyor. Vesna Madžoski bu küratörlük pratiğini, kapatma ve gizlemenin pratiği olarak yorumlar.[27] Bu yorumunu da Walter Benjamin'in ünlü sözünü hatırlatarak yapar. *"Hiçbir kültür ürünü yoktur ki aynı zamanda bir barbarlık göstergesi olmasın."*[28]

II. Dünya Savaşı ve sonrası evrensel anlamda birçok dinamiğin değiştiği bir dönemdir. Siyasi, ekonomik, askeri, teknolojik gelişmeler ulusal ve uluslararası etkiler yaratmıştır. Çağdaş sanat alanında bir meslek olarak küratörün tanımı da bu dönemde yeniden yapılabilir. Küratörün tanımı özellikle 1960'lı yıllarda günümüze yakın bir anlamda şekillendi. Bu tanım bir müze küratöründen ziyade bir sergi yazarına evrildi. Günümüzde küratörler; araştıran, yazan, eğiten, kolaylaştıran, fon bulan, planlayan yönlendiren, yöneten ve üreten bir kimlik olarak çağdaş sanat alanında, fikirden esere ve sergiye giden yolda koruma ile yaratım süreçlerinden sorumludurlar.[29] Sergi yazarlığı çağdaş küratör için yapılan önemli bir tanımlamadır. Bu aynı zamanda küratörün işlevini de düşündürür ve küratörün adı işlevinden önce gelmez. Daha doğrusu adının altında yazdıkları onun kim olduğunu ve adını nitelediği için adı çok da önemli değildir. Foucault "Yazar Nedir?" başlıklı yazısında söylemin kurucusu olmak ile ilgili olarak tıpkı Freud'un Uygarlığın Huzursuzluğu veya Rüyaların Yorumu gibi eserler üretmekten bahseder.[30] Çünkü bu tarz yazarlar sadece kendi eserlerinin yazarları değildirler ve tam da bu açıdan benzersizdirler. Ardıl metinlerin yazılması için olanaklar ve kurallar da ürettiler.

Venedik Bienali'nin ilk edisyonlarını baz alarak küratörün görevini sergi komiserlerinin üstlendiğini dile getirebiliriz. İlk yazışmalar, sanatçı-eser seçkisi, sergi kurulumu, fon temini, nakliye vb. birçok husus ile ilgilenen birincil kişi sergi komiseriydi. Ancak günümüzde bu pozisyona denk gelen kişi küratörün kendisi kabul

---

[27] **A.e.**, s.28-29.
[28] Walter Benjamin, **Son Bakışta Aşk**, Der. Nurdan Gürbilek, İstanbul, Metis Yay, 2018, s.47.
[29] Sarah Rifky, "**'What Do You Do Exactly?': Sarah Rifky on Being a Curator**", (Çevrimiçi) https://egyptindependent.com/what-do-you-do-exactly-sarah-rifky-being-curator/ Erişim Tarihi: 5.11.2024.
[30] Michel Foucault, "What is an Author", Editör: James D. Faubion, **Aesthetics, Method, and Epistemology**, New York, The New Press, 1998, s.217.

ediliyor. Günümüzde sergi komiserleri daha çok genel koordinatör pozisyonuna denk düşen bir konumda yer alıyor. 1960'lı yıllarda Herald Szeemann'ın kurduğu bazı sergiler sergi komiserliğinden küratöre dönüşümün temeli olarak kabul edilir. Szeemann, kendi paradigmasıyla sanatçı-eser seçkisi sergisi kurmasıyla kendisini daha özgün bir pozisyona getirerek o dönemde daha çok müze sisteminden aşina olunan "küratör" adını kullanıyor.[31]

[31] Yıldız Öztürk Öztünç, "**Beral Madra ile Küratöryal Pratikler Üzerine**" İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Cilt. 2, Sayı.3, 2016, s.79.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE'DE BİENALLER

Türkiye'de bir bienal düzenleme fikrine giden yolda çeşitli sanatsal faaliyetlerden, etkinliklerden söz etmek mümkündür. Bu etkinlikler İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin (Mimar Sinan Üniversitesi) 1977 yılında düzenlediği "2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu" ve "Yeni Eğilimler" sergileri olarak örneklendirilebilir. Türkiye'de yetmişli yıllarda liberalist ekonomi tutumlarının yönlendirdiği serbest piyasa içerisinde paralel gelişim gösteren "sanat piyasası" bu ekonomik durumdan etkilenmiştir. Bu tutum içerisinde yetmişli yılların başlarında kurulmaya başlanan sanat galerileri İstanbul merkezinde boy göstermeye başlamıştır. Devam eden süreç içerisinde bankalar ve holdingler koleksiyon sergileri ve sponsorluk faaliyetleriyle İstanbul sanat ortamında görünür hale gelmiştir. Seksenli yılların ilk yarısında ise "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" gibi sergilerin bir bienal fikrini hazırlayan etkenler olduğunu düşünmek yanıltıcı olmaz.

Sadece Türkiye'de değil dünyada da seksenli ve doksanlı yıllar soğuk savaşın bittiği küreselleşme eğilimlerinin arttığı bir dönemdir. Sosyolojik, psikolojik, ekonomik ve siyasi değişkenlerin Türkiye sanat ortamına etkileri ve özellikle küreselleşme bağlamında sanatın aracı olarak kullanımının artmasında bienaller öncü rol oynamıştır. Sadece Türkiye özelinde değil evrensel anlamda da seksenli yılların ortalarından itibaren bienal sayılarında gözle görülür bir biçimde artış gözlenmektedir. Nitekim 1986 yılında Ankara'da Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü tarafından düzenlenen I. Uluslararası Asya-Avrupa Bienali (Yalnızca dört edisyonu mevcuttur) ve günümüzde hala sürekliliği devam eden İKSV tarafından ilki 1987 yılında I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri adıyla düzenlenen İstanbul Bienali, bu bağlamda Türkiye'den önemli ve ilk iki örnek olarak karşımıza çıkar. Ancak Uluslararası Asya-Avrupa Bienali sürdürülebilirliğini koruyamamıştır. Süreç içerisinde Türkiye'de; Sinop, Çanakkale, Mardin ve Adıyaman gibi şehirlerde de bienaller düzenlenmeye başlanmıştır.

2.1. Uluslararası İstanbul Bienalleri: Küratörsüz Bienaller (1987-1994)

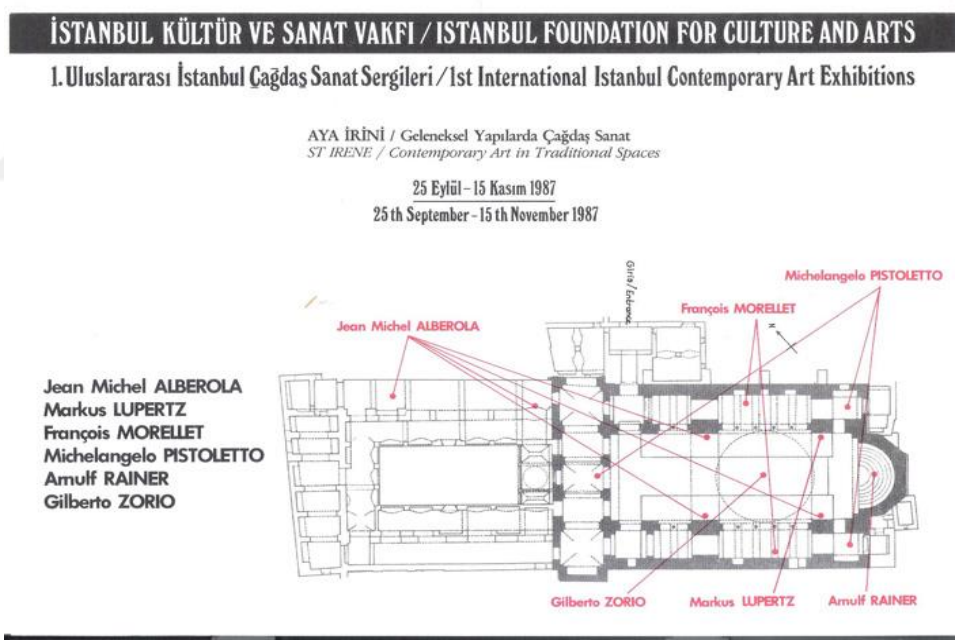
İKSV, İstanbul Bienali öncesinde de İstanbul merkezli festivaller düzenleyen bir vakıf olarak bilinmektedir. Bu bağlamda kültürel anlamda İstanbul'daki çağdaş sanatı uluslararası bir statüye taşıyabilmek ve sanatçıların, eserlerin ve mekanların uluslararası statüde tanınırlığını sağlamak amacıyla bir bienal fikri üzerinde vakıf başkanı Nejat Eczacıbaşı ve genel müdür Aydın Gün İstanbul'u çağdaş sanatın buluşma noktası haline getirecek bir fikir üzerinde çalışmışlardır. Dönemin konjonktürü de bu yapıya müsaittir zira seksenli yılların sonları küreselleşme ve dışa açılma gibi politikaların gündemde olduğu Turgut Özal başbakanlığındaki döneme denk gelmektedir.

İKSV tarafından ilki 1987 yılında düzenlenen İstanbul Bienali'nin ilk edisyonu olarak kabul edilen I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, farklı kültürden sanatçıları ve sanat severleri bir araya getirmek motivasyonuyla görsel sanatlar alanında İstanbul'u bir buluşma noktası haline getirmek amacıyla düzenlenmektedir.[1] İstanbul Bienali'nin ilk üç edisyonunda küratörlü bir sistemden söz etmek mümkün değildir. İlk iki edisyonunda genel koordinatör adı altında Beral Madra, üçüncü edisyonunda ise yönetici adıyla ama aynı görev pratiğiyle Vasıf Kortun görev almıştır. Bienalin dördüncü edisyonunda René Block küratör olarak görev alır ve İstanbul Bienali küratörlü sisteme geçiş sağlar.

I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri İstanbul Bienallerinin ilki olarak kabul edilir ve 25 Eylül-15 Kasım 1987 tarihleri arasında İstanbul'da düzenlenmiştir. "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat" alt başlığıyla düzenlenen 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, İKSV koordinatörlüğünde düzenlenmiştir. Türkiye'de büyük çapta bienal adıyla olmasa da devamında bienal adını alıp iki yılda bir düzenlenmeye başlanmasıyla Türkiye'nin devamlılığını koruyabilmiş ilk bienalidir. Danışma kurulu adı altında Aydın Gün, Doğan Kuban, Beral Madra, Belkıs Mutlu ve Sezer Tansuğ yer almaktadır. Ayrıca uluslararası danışma kurulu adı altında Germano Celant, Alexander Grevenstein, Hubert G. Hermes, Christos Joachimides, Norman Rosenthal, Wieland Schmied, Dieter Schrage

[1] (Çevrimiçi) https://bienal.iksv.org/tr/bienal/tarihce Erişim Tarihi: 18. 11. 2024.

ve Radu Varia bulunmaktadır.[2] Beral Madra'nın genel koordinatörlüğünde düzenlenmiş bu bienalde küratör kelimesi afiş ve katalog gibi dokümanlarda kullanılmış olmasa da Beral Madra burada gösterdiği pratiği bir küratörün çalışma pratiğiyle örtüşür nitelikte kabul eder.[3] Sergilere Eczacıbaşı Holding, Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık, Kavala Şirketler Grubu, Mensucat Santral, Northern Telecom ve Soyak İnşaat desteklerini sunmuştur.[4] Sergilere Türkiye'den 21, yabancı ülkelerden 46 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar 14 kadın, 53 erkek şeklinde dağılım göstermiştir. Ayrıca 10 Türk galerisi de sergileriyle süreçte izleyiciyle buluşmuştur.[5] Sergilere özellikle Avrupa olmak üzere dünyanın birçok ülkesinden çeşitli kültür ve siyaset insanları davet edilmiştir. Aya İrini Kilisesi sergisine Beral Madra tarafından iletişime geçilen sanatçılar davet edilmiş ve serginin düzenlemesini de Beral Madra gerçekleştirmiştir.

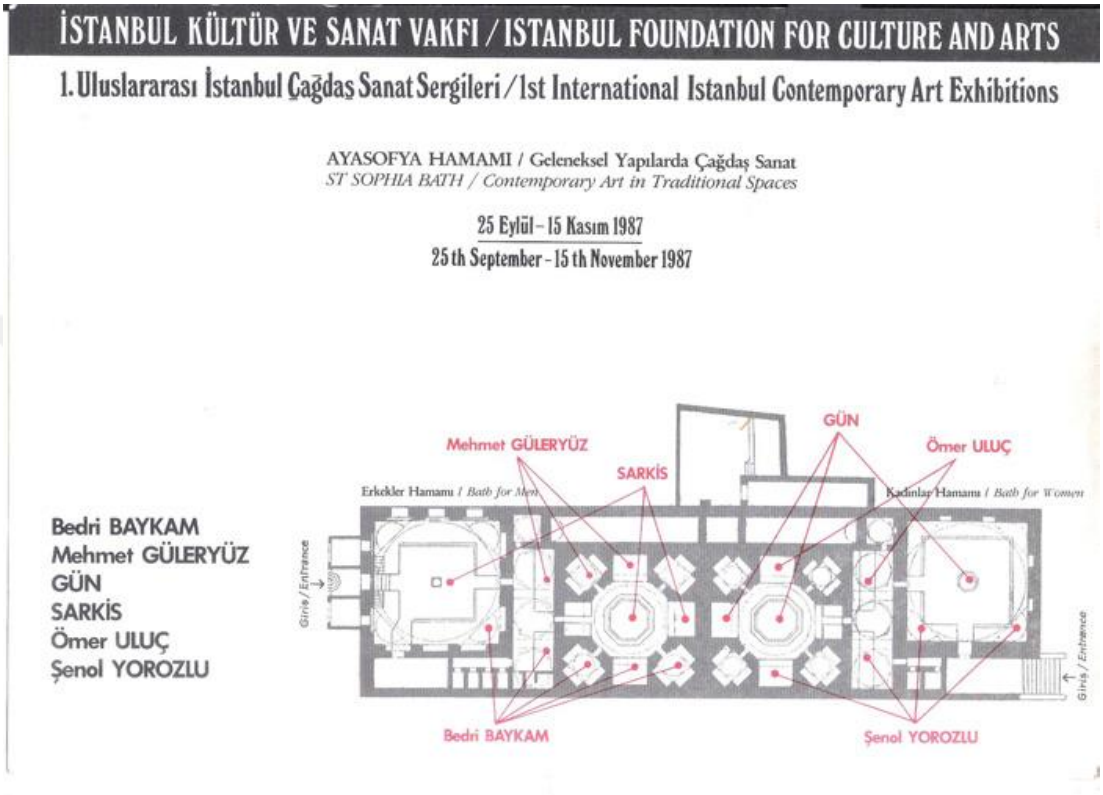


Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.beralmadra.net/exhibitions/1st-istanbul-biennale-1987/ Erişim Tarihi: 20.11.2024.

Görsel 1.1: Aya İrini Kilisesi Sanatçı Yerleşim Planı.

[2] İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, "I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri", Çev. Behin Aksoy, Teoman Aktürel, Suna Bilgin, Gülnar Dorsay, Canal Tollu, Sera Mutlu. İKSV Yay. İstanbul, 1987, s.15.
[3] Öztünç, **a.g.e.**, s.83.
[4] (Çevrimiçi) https://www.beralmadra.net/wp-content/uploads/text-images/bilgi-metni-2.jpeg Erişim Tarihi: 20. 11. 2024.
[5] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/1-uluslararasi-istanbul-cagdas-sanat-sergileri Erişim Tarihi: 20. 11. 2024.

Ayasofya Hamamı sergisi, yapının planı göz önünde bulundurularak kurulmuştur. Sanatçıların kendi aralarında anlaşıp yerleşim göstermesi kararlaştırılmış ve düzenleme bu şekilde gerçekleştirilmiştir.



Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.beralmadra.net/exhibitions/1st-istanbul-biennale-1987/ Erişim Tarihi: 20.11.2024.

Görsel 1.2: Ayasofya Hamamı Sanatçı Yerleşim Planı.

Mihelangelo Pistoletto bienale "Paçavraların Venüsü" adlı eseriyle katılmıştır. 1967 yılında üretilmiş olan eser klasik bir anlatıyı güncel bir bakış açısıyla işlemektedir. Aşk, güzellik ve bereket ile ilişkilendirilen Venüs antikitede işlendiği biçimde ideal güzellik anlayışını temsil eden bir biçimde ele alınmıştır ancak Venüs klasik anlatılar ile bir tezatlık oluşturarak izleyiciye arkası dönük bir biçimde yerleştirilmiştir. Bir başka tezatlık ise Venüs'ün yöneldiği alanda günümüz tüketim toplumunun renkli ve kaotik atığına bakmasıdır. Böylelikle eser sadece estetik bir deneyim sunmamakta, aynı zamanda izleyicinin tüketim, değer ve güzellik gibi konularda düşünmesini sağlamaktadır.



Kaynak: (Çevrimiçi) https://14b.iksv.org/works.asp?id=63 Erişim Tarihi: 27.06.2025.

Görsel 1.3: Michelangelo Pistoletto, *Paçavraların Venüs'ü*, 1967, Beton, Emaye ve Paçavralar, I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, İstanbul.

Arnulf Rainer bienale "Yüzler İsa Yüzler" adlı eseriyle katılmıştır. Rainer eserinde klasik Hristiyan ikonografisi anlatısından beslenmektedir. İsa'nın yüzüne odaklanan yaklaşık yirmi adet portrelerinde İsa'nın işkencesine odaklanmaktadır. Geleneksel portre anlayışını yıkan bu eserler figüratif temel ile soyut dışavurumculuğu birleştirerek bedenin parçalanmış kimliğini çarpıcı bir dille ifade etmektedir.



Kaynak: (Çevrimiçi) https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/1-uluslararasi-istanbul-cagdas-sanat-sergileri Erişim Tarihi: 27.06.2025.

Görsel 1.4: Arnulf Rainer, *Yüzler İsa Yüzler*, 1981, Tuval Üzerine Karışık Teknik ve Malzeme, I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, İstanbul.

Askeri Müzede yer alan uluslararası sergiler ise Oya Eczacıbaşı ve Esra Avunduk'un sorumluluğunda; Avusturya, Polonya ve Yugoslavya konsoloslukları ile Kanada Büyükelçiliği'nin iş birlikleriyle düzenlenmiştir. İsviçre'den gelen Fikret Mualla sergisi ise Oscar Ghez ve Cenevre konsolosluğu iş birliğinde düzenlenmiştir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Hareket Köşkü'nde yer alan sergi "Fransa'da 80'li Yıllar (Yeni Bir Sanatçı Kuşağı)" Yves Maben, Frederique Bruelle ve Mario Toran tarafından düzenlenmiştir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Ana Salonu'ndaki "İstanbul Koleksiyonlarında Çağdaş Sanat Sergisi" ise Sema Çağa tarafından düzenlenmiştir. Bir Bizans yapısı olan Aya İrini Kilisesinde yabancı sanatçılar, bir Türk yapısı olan Ayasofya Hamamı'nda ise ulusal sanatçıların eserlerine yer verilmiştir. Askeri Müze'de yer alan sergiler uluslararası sergiler başlığı altında; heykel, resim, özgün baskı, seramik ve galeri sergilerine ayrılmıştır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Hareket Köşkü'nde yer alan sergi "Fransa'da 80'li Yıllar (Yeni Bir Sanatçı Kuşağı)" figüratif betimlemeler, çizgi roman ve reklam gibi eserler sergilenmiştir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Ana Salonu'ndaki "İstanbul Koleksiyonlarında Çağdaş Sanat Sergisi" Erken Cumhuriyet Dönemi sanatçılarından 23 ressamın eseri ve İstanbul koleksiyonlarından seçilmiş 170 eseri izleyiciyle buluşturmuştur. Bu sergide resimler yoğunluktadır. 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, Türkiye'de özellikle İstanbul özelinde Türkiyeli sanatçıların, galerilerin, koleksiyonların ve tarihi yapıların uluslararası anlamda sanat dünyasında görünürlüğünü artırmıştır.

II. Uluslararası İstanbul Bienali 25 Eylül-31 Ekim 1989 tarihleri arasında düzenlenmiştir. İlk edisyonundan sonra alınan kararla birlikte bienal adı ilk defa bu edisyonda kullanılmaya başlanmış ve iki yılda bir yapılması kararlaştırılmıştır. Bu sergide "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat" ve "Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat" alt başlıkları kullanılmış ve İKSV koordinatörlüğünde düzenlenmiştir. Danışma kurulunda; Aydın Gün, Doğan Kuban, Beral Madra, Belkıs Mutlu, Bülent Özer ve Sezer Tansuğ yer almaktadır. İlk bienalden farklı olarak danışma kuruluna Bülent Özer eklenmiştir ve uluslararası danışma kurulu adı bu bienalde görülmemektedir. Beral Madra'nın genel koordinatörlüğünde düzenlenmiş bu bienalde, Beral Madra adını küratör olarak Aya İrini ve Süleymaniye İmareti mekanları özelinde görebilmekteyiz.

Süleymaniye İmareti'nde ayrıca Vasıf Kortun küratör asistanı olarak görev almıştır. Avusturya, İtalya, Portekiz, İspanya, Fransa, ABD, Birleşik Krallık, Yugoslavya, Yunanistan, Alman Federal Cumhuriyeti ve Sovyetler Birliğinin İstanbul başkonsolosluklarının ve Kültür Bakanlığı, Genel Kurmay Başkanlığı, Eminönü Belediye Başkanlığı, Mimar Sinan Üniversitesi ve Türk Dünyasını Araştırma Vakfı iş birliği ve katkılarıyla düzenlenmiştir. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi'nde "Berlinli Dokuz Sanatçı" adlı sergide küratör olarak Christos Joachimides, Askeri Müze'de "İtalya'da Soyut ve Figüratif Sanatın Durumu (Seksenli Yıllar)" sergisinde küratör olarak İtalo Mussa, Askeri Müze'de "İspanya, 80'li Yıllar Kuşağı" sergisinde küratör olarak Martin Barolome ve Yıldız Üniversitesi'nde "Beş Yunanlı Sanatçı" sergisinde küratör olarak Efi Strousa görev almıştır. Sergi mekanları arasında; Aya İrini Müzesi, Basın Müzesi, Süleymaniye Kültür Merkezi, Milli Saraylar Daire Başkanlığı Hareket Köşkü, Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi ve Kitaplığı, Askeri Müze, Atatürk Kültür Merkezi ve Yıldız Üniversitesi yer almaktadır. Ayrıca sergileriyle İstanbul'dan 25 galeri izleyiciyle buluşmuştur. Bienal kapsamında sergilenen bütün işler Anadolu Sigorta desteğiyle sigortalanmıştır. 2. Uluslararası İstanbul Bienali'ne Türkiye'den 15, yabancı ülkelerden 97 olmak üzere toplam 112 sanatçı katılmıştır.[6] Bu sanatçılar 17 kadın, 94 erkek ve bir çift şeklinde dağılım göstermiştir. Bu bienalde ilkinin tam tersi şekilde Aya İrini'de Türkiyeli sanatçılar çoğunlukta yer alırken bir Türk yapısı olan Süleymaniye İmareti'nde yabancı sanatçıların işlerine yer verilmiştir.[7] Aya İrini'de yer alan sanatçıların eserleri daha çok tuval, heykel ve çeşitli yerleştirmeler şeklinde kendini gösterirken bu eserler, yapının belleğine de referans veren işler olarak okunabilir. Sultanahmet etrafındaki açık alanlarda gösterilen işlerde de Türk sanatçıların yoğunluğu dikkat çeker. "Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat" vurgusu bu bağlamda yapılmıştır. Bu çevrenin tarihinden etkilenen sanatçılar çeşitli enstalasyonlar, resimler ve heykelleriyle bu tarihi dokuyla ilişkilerini sıkı tutmuşlardır. Süleymaniye İmareti'nde seksenli yılların popüler sanatçılarından Sol Lewitt'in çalışmaları dikkat çeker. Dönemin minimalist ve

[6] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/2-uluslararasi-istanbul-bienali Erişim Tarihi: 22. 11. 2024.

[7] Sezer Tansuğ, "Aya İrini'de Yeni Yorum Katkıları" (2. Uluslararası İstanbul Bienali), 1989 Ed. Beral Madra, Çev. Ahmet Cemal, Sezer Duru, Beral Madra, Teoman Madra, Esra Nilgün Mirze, Emre Yiğit, İKSV Yay. İstanbul, 1989, s. 66.

kavramsal sanatçıları arasında görülen Lewitt, geometrik biçimleri yalın ve saydam yüzeylerde, siyah ve beyaz renklerin sınırlamasıyla kullanmıştır.



Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.beralmadra.net/exhibitions/2nd-international-istanbul-biennale/ Erişim Tarihi: 27.06.2025.

Görsel 1.5: Sol Lewitt, *Duvar Deseni* (Detay), 1989, Yağlı Boya, Değişen Ölçüler, II. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

Gülsün Karamustafa bienale "Buradasınız" adlı yerleştirmesiyle katılmıştır. Karamustafa'nın eseri Ayasofya'nın Hazine kapısını minimalist bir şekilde kırmızı muhtemelen demir profiller ile neredeyse tamamen çerçevelemektedir. Bu yaklaşım sayıları dönem içinde artış gösteren alışveriş merkezlerinde yönlendirmek ve buradasınız demek için kullanılan uygulamayla benzerlik gösterir. Ancak burada bir alışveriş merkezi değil tarihi bir yapı odak alınmıştır. Bu yaklaşım yoğun tarihi belleğiyle Ayasofya'nın bir birimini adeta bir müze vitrinine çevirmektedir. Bu kırmızı çizgiler engelleyici fiziki bir sınır olarak değil sembolik bir sınır oluşturmaktadır. İzleyici bu sınırı aşıp aşmamakta karar mercidir. Bu noktada tarih mekân ve sanat ile kurulan ilişkinin geçirgenliği de vurgulanabilir. Böylelikle izleyici aktif bir pozisyonda katılımcıya dönüşmektedir.



Kaynak: (Çevrimiçi) https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189435 Erişim Tarihi: 27.06.2025.

Görsel 1.6: Gülsün Karamustafa, *Buradasınız*, 1989, Plastik, Demir Profil, Çim, 585x725x740 cm, II. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

Ayrıca Daniel Buren'in mekâna özgü enstalasyonu dikkat çekicidir. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi'nde "Berlinli Dokuz Sanatçı" adlı sergide Batı Almanya'dan seçilen sanatçılar yer almıştır. Çalışmalar fotoğraf, heykel, resim ve enstalasyonlar şeklinde görülmektedir. Milli Saraylar Daire Başkanlığı Hareket Köşkü "Avusturya Öncü Sanatı" sergisinde Atersee'nin bozuma uğramış figüratif resimleri dikkat çeker. Basın Müzesinde Gürcistan adına tek bir sanatçı Zurap Tzerelli yer almıştır. Askeri Müze'de "İtalya'da Soyut ve Figüratif Sanatın Durumu (Seksenli Yıllar)" sergisinde 22 sanatçı yer almıştır. Eserlerde düşsel ve kutsal görünümlerin yanı sıra geometrik ve bozuma uğramış figüratif sahneler dikkat çeker. Askeri Müze'de "İspanya, 80'li Yıllar Kuşağı" sergisinde 33 sanatçı yer alır. Bu sergide figüratif resimler dikkat çeker. Askeri Müze'de "80'li Yıllarda Türk Resmi" sergisinde 15 sanatçı yer almıştır. Bu serginin hem figüratif hem soyut hem de yeni dışavurumcu etkiler barındırdığını söylemek mümkündür. Atatürk Kültür Merkezindeki "Genç Türk Sanatçılar" sergisinde 12 sanatçı yer almıştır. Dönemin eğilimi yeni dışavurumculuk

bu sergide de hissedilir. Atatürk Kültür Merkezi'nde Marco del Re ve Rudy Pıjpers'in kişisel sergileri yer almıştır.

2. Uluslararası İstanbul Bienali ilki ile temelde tarihi mekanları odağına almış ve dönem sanatının uluslararası boyutta karşılıklı olarak tanınırlığına yol açmıştır.

III. Uluslararası İstanbul Bienali 17 Ekim-30 Kasım 1992 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienalin yapılması 1991 yılında planlanırken 1992 yılında gerçekleştirilmiştir. Bienalin gecikme bildirimine göre bu ertelemenin sebebi olarak Körfez Savaşı öne sürülmüştür. Bu durum Körfez Savaşı dolayısıyla ekonomik anlamda kriz eşiğinde olan sponsorların katkılarını düşüreceğinden erteleme kararı alınmıştır.[8] Vasıf Kortun'un yönetmen adı altında görev aldığı 3. Uluslararası İstanbul Bienali'nin konu başlığı "Kültürel Farklılığın Üretimi" olarak belirlenmiştir. Danışma Kurulunda; Günsel Renda, Jale Erzen, Nilgün Özayten ve Oya Eczacıbaşı yer almaktadır. Bu bienale Türkiye'den 5, yabancı ülkelerden 61 toplam 66 sanatçı katılmıştır.[9] Bu sanatçılar 17 kadın, 49 erkek ve 6 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir. Sergi mekânı olarak sadece Feshane kullanılmış, ülkelere göre kısımlara ayrılmıştır.[10] Her ülkenin sergisi kendi küratörleri tarafından yapılmıştır. Bu model Venedik Bienali'nden aşina olunan bir modeldir. Bu ülkeler; ABD, Avusturya, Belçika, Bulgaristan, Fransa, Hollanda, İngiltere, İspanya, İsrail, İtalya, Kanada, Polonya, Romanya, Rusya ve Türkiye şeklinde sıralanabilir. ABD Pavyonu'nda Patricio Chavez, Avusturya Pavyonu'nda Rainer Fuchs, Belçika Pavyonu'nda Willy Van Den Bussche, Bulgaristan Pavyonu'nda Luchezar Boyadjiev, Fransa Pavyonu'nda Guy Tosatto, Hollanda Pavyonu'nda Paul Donker Duyvis, İngiltere Pavyonu'nda Brett Rogers, İspanya Pavyonu'nda Maria José Salazar, İsrail Pavyonu'nda Galia Bar Or, İtalya Pavyonu'nda Pier Giovanni Castagnoli, Kanada Pavyonu'nda Bruce Ferguson, Polonya Pavyonu'nda Anda Rottenberg, Romanya Pavyonu'nda Calin Dan, Rusya Pavyonu'nda Victor Misiano ve Türkiye Pavyonu'nda ise Vasıf Kortun küratörlük görevini üstlenmiştir.[11] Vasıf Kortun tek bir mekan içerisinde bienali

[8] (Çevrimiçi) https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/9962 Erişim Tarihi: 28. 11. 2024.
[9] (Çevrimiçi) https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/3-uluslararasi-istanbul-bienali Erişim Tarihi: 01. 12. 2024.
[10] Jale Nejat Erzen, "Önsöz" (3. Uluslararası İstanbul Bienali), Ed. Zeynep Rona, Çev. Zeynep Rona, İKSV Yay. İstanbul, 1992, s. 7.
[11] (Çevrimiçi) https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/9947 Erişim Tarihi: 01. 12. 2024.

gerçekleştirmiştir. Bu bağlamda yukarıda saydığımız 15 küratör ve ülkeye, metrekare hesabı yapılarak alan paylaşımı gerçekleştirmiştir. 3. Uluslararası İstanbul Bienali'nde tek mekânda toplanan bütün sanatçılar işlerini çeşitli teknik ve malzeme kullanarak izleyiciyle buluşturmuştur.

Gülsün Karamustafa, muhtemelen Körfez Savaşı'nın beraberinde getirdiği 90'lı yıllarda hâkim ve sıkça irdelenen göç, aidiyet ve kimlik gibi konulara odaklandığı "Mistik Nakliye" adlı işiyle bienale katılmıştır. Hareket ettirilebilir metal sepetlerin içine renkli ve parlak saten kumaşlarla kaplanmış yorganlar ekleyip sergilemiştir. Metal sepetler bir yandan Türkiye'de 90'lı yıllarda sayıları gitgide artan süper marketlerde kullanılan alışveriş sepetlerine benzer öte yandan geleneksel küfelere atıf yapar. Hareket ettirilebilir yapıda olmaları ise beraberinde yer değiştirme ve göç gibi anlamlar da taşır. Ayrıca kullanılan saten yorgan Türkiye'de genellikle "çeyiz" eşyası olarak kullanılır. Bu bağlamda Gülsün Karamustafa'nın bu işinin sosyokültürel bir bağlamı olduğunu ileri sürebiliriz.



Kaynak: (Çevrimiçi) https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/9881 Erişim Tarihi:03.12.2024.

Görsel 1.7: Gülsün Karamustafa, *Mistik Nakliye*. 1992, 20 Adet Her Biri 90x60x45 cm, Metal Tekerlekli Sepetler ve Yorganlar, III. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

Amalia Mesa-Bains, “On Yılın Amblemleri Sınırlar” adlı enstalasyonunda benzer bir bakış açısıyla yer değiştirme ve göç ile ilgili durumlara odaklanmıştır. Enstalasyonu birçok unsur barındırmaktadır. Ancak en dikkat çekici unsurlardan biri ahşap şifonyerdir. Bunun yanında bir berjerin karşısında yer alan televizyon ve duvarda asılı bazı fotoğraflar, şifonyerin üzerinde yer alan heykelcik, yer yer görülen mumlar, kutsal ve güven veren geleneksel bir ev ortamı sunmasının yanında bunların deforme yapısı savaş ve vahşetin yıkıcılığına bir atıf gibidir.



Kaynak: (Çevrimiçi) https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/8869 Erişim Tarihi: 03.12.2024.

Görsel 1.8: Amalia Mesa-Bains, *On Yılın Amblemleri Sınırlar*, 1990, Ahşap Şifonyer, Televizyon, Berjer, Mumlar, Tül, Küçük Heykeller, III. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

3. Uluslararası İstanbul Bienali genel anlamda küratörlü bienallere geçiş sürecinde ilk iki bienalden farklılaşmıştır. Tek mekânda bienalin tamamını izleyebilmek mümkündür. Venedik modeli bir pavyon ayrıştırma denemesine girişmeden önceki ve sonraki bienallerde de görülmeyen farklı bir bienal olarak gerçekleşmiştir. Doksanlı yılların başları dünyanın genelinde politik ve ekonomik

hareketliliğin görüldüğü bir dönemdir. Bunun yanında Türkiye'nin coğrafi olarak yakınında gerçekleşen Körfez Savaşı'nın etkilerini de 3. Uluslararası İstanbul Bienali'nin sanatsal üretimi ve sanatçıları üzerinde hissedilir şekilde görmek mümkündür.

2.2. Uluslararası İstanbul Bienalleri: Küratörlü Bienaller (1995-2022)

İKSV tarafından düzenlenmeye devam eden Uluslararası İstanbul Bienalleri, 1992 yılında Vasıf Kortun yöneticiliğinde gerçekleştirilen III. Uluslararası İstanbul Bienali'nden sonra IV. Uluslararası İstanbul Bienali'nde küratör adının bienalin geneli için bu kadar açıkça kullanıldığı ilk bienaldir. Ancak buna rağmen bienal kataloğunda René Block adı sanat yönetmeni olarak görülmektedir. Bienal kataloğu dışında küratör adının kullanımı daha yaygındır. IV. Uluslararası İstanbul Bienali'ne değin çeşitli denemeler gerçekleştirilmiştir. Bu denemelerden ilki çeşitli ülkelerden davet edilen sanatçılara Venedik Bienali modeli bir pavyon ayrıştırma yöntemi uygulamasıdır. Bunun dışında küratör adının kullanımından çok yönetici veya genel koordinatör adı kullanılmıştır. Ancak çeşitli mekân ve sergiler özelinde küratör adının kullanımı görülmektedir. René Block genel anlamda küratör adını bienal özelinde kullanan ilk küratördür ve küratörlü sistem hala devamlılığını korumaktadır.

IV. Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratörlüğü 10 Kasım-10 Aralık 1995 tarihleri arasında Alman küratör, sanat danışmanı ve koleksiyoner René Block tarafından yapılmıştır. Bienalin 1994 yılında gerçekleşmesi gerekirken bir yıl erteleme kararı alınmıştır. 1993 yılında İKSV genel müdürlüğü görevine Melih Fereli getirilmiştir. Melih Fereli'nin İstanbul Bienali'ne karşı duyduğu özel önem ve sıradaki bienal için aklında bulunan küratör seçenekleri bu bienalin bir yıl içinde yapılmasını zorlaştırıyordu. Zira sponsorluk anlaşmaları ve sanatsal angajmanı kurması zaman alacak görünüyordu. Fereli'nin aklında iki küratör vardı; bunlardan biri 8. Sidney Bienali'nde oldukça ses getiren René Block diğeri ise küratörlük tarihinin önemli figürlerinden Harald Szeemann.[12] René Block'un küratörlüğünü yaptığı 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nin konu başlığı "Orient/Ation-Paradoksal Bir Dünyada

[12] Hatice Özdoğan Türkyılmaz, "**Küreselleşen Türkiye'nin Kültür ve Sanat Ortamında Bir Aktör: René Block**" Hacetepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2019, s.215.

Sanatın Görünümü" olarak belirlenmiştir. Bienalin danışma kurulunda Hüsamettin Koçan, Hasan Bülent Kahraman, Canan Beykal, Balkan Naci İslimyeli, Semra Germaner ve Jale Necdet Erzen yer almıştır. 4. Uluslararası İstanbul Bienali'ne Türkiye'den 19, yabancı ülkelerden 96, toplam 115 sanatçı katılmıştır.[13] Bu sanatçılar 48 kadın, 67 erkek şeklinde dağılım göstermiştir. Kadın sanatçı sayısı bu bienale değin gerçekleştirilmiş bienallerdeki en yüksek katılımdır. Bu sanatçı seçimlerinde danışma kurulunun etkisi bulunmamıştır. Sanatçı seçkisinin tamamı René Block'a aittir. Sergi mekânı olarak Vasıf Kortun'un son bienalde tercih ettiği tek mekân anlayışı terk edilmiş Tarihi Yarımada'ya geri dönüş yapılmıştır. Bu mekanlar: Antrepo No: 1, Yerebatan Sarnıcı, Aya İrini Müzesi, Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi şeklindedir. Antrepo No: 1 ve Yerebatan Sarnıcı Uluslararası İstanbul Bienalleri için ilk defa kullanılmıştır. Sanatçıların katılım sağladığı ülke sayısı da oldukça geniş bir skaladadır. Ülkeler bazında bu katılım skalası Uluslararası İstanbul Bienallerinde bir ilktir ve Uluslararası İstanbul Bienali'nin Avrupa'nın doğusundan öteye gözle görülür biçimde geçişini gösterir. Ayrıca Mimar Sinan Üniversitesi'nde gerçekleştirilen konferanslar bienale teorik desteklerini sunmuş bienal programı içerisinde yer bulmuştur.

Bienale Fluxus hareketinin önemli temsilcilerinden ve René Block ile sıkı ilişkiler içinde olan Joseph Beuys gibi isimler damga vurmuştur. Beuys, bienale "Keçe Takım Elbise" adlı eseriyle katılmıştır. Beuys'un malzeme kullanımında karşılaşılan hayvansal yağ ve keçe doğruluğu veya yanlışlığı ispat edilemeyecek etkileyici bir alt yapı barındırıyor. II. Dünya Savaşı'nda Beuys düşürülen uçağından bölge halkı tarafından vücudu yağla kaplanıp keçelere sarılarak kurtulabilmiştir.[14] Böylesi bir anlam barındıran bu malzeme Beuys için sonraki süreçte de izolasyon ve koruma aracı görmüştür.

[13] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/4-uluslararasi-istanbul-bienali Erişim Tarihi: 06. 12. 2024.
[14] (Çevrimiçi) https://www.moma.org/audio/playlist/229/2945 Erişim Tarihi: 06. 12. 2024.



Kaynak: (Çevrimiçi) https://walkerart.org/collections/publications/art-expanded/one-of-many-joseph-beuys/ Erişim Tarihi: 03.12.2024.

Görsel 1.9: René Block ve Joseph Beuys'un *Keçe Takım Elbise* Adlı Eseriyle 1970, Josef Haubrich Galerisi, 4. Köln Sanat Fuarı.

Bir diğer dikkat çeken çalışma ise Sarkis'in "Pilav ve Tartışma Yeri" adlı yerleştirmesidir. Yerleştirmenin merkezinde içi nohutlu pilavla doldurulmuş bir kazan yer alır. Kazanın tam üzerinde ledlerle Pilav ve Tartışma Yeri yazılmış bir aydınlatma görülür. Bu merkezin etrafını ahşap oturma yerleri çevrelemiştir. Ayrıca bu alanın köşelerini belirginleştiren ahşap raflarda tabaklar ve karaflar bulunmaktadır. Her köşede birer büyük ve beyaz emaye bakraçlar yer alır. Muhtemelen çöpleri atmak için kullanılmıştır. Eser; katılımcıları bir merkezin etrafında toplayan kollektif bir mantığa vurgu yaparken, sergi içerisinde bir ortak mekân oluşturarak katılımcıların eserle ve

birbirleriyle iletişim kurmasının da yolunu açıyordu. Oldukça mütevazi bir yemek çevresinde sınıf ve statü gibi durumları ortadan kaldırıyordu.



Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.topkapi.edu.tr/tr-tr/news-detail/haydi-cagdas-sanatta-katilimcilik-ve-kolektif-uretim-sergisi-aciliyor/13021/116452 Erişim Tarihi: 03.12.2024.

Görsel 1.10: Sarkis, *Pilav ve Tartışma Yeri*, 1995, Neon Avize Ahşap Oturma Alanları ve Raflar, Kazan, Cam Şişeler, Emaye Kutular, IV. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

René Block; Osman Constantinos ile bienal kataloğu ile ilgili yaptığı röportajda bienalin temasını, sanatçı-mekân seçkisini, kavramın ortaya çıkışını ve küratöryel metodu üzerine ipuçları vermiştir. René Block'un küratörlüğünü üstlendiği 4. Uluslararası İstanbul Bienali önceki bienallerden en başta tek küratörlü bir yöntemin izlenmesiyle farklılaşır. Öncesinde Uluslararası İstanbul Bienali için ulusallık üzerine kurulmuş bir bienal modeli olan Venedik Bienali metodu kullanılmıştır. Her ülkenin kendi pavyonu vardır ve sorumluluk ile yönetim o ülkelere aittir. René Block bu modeli 19. yüzyıl modeli olarak görür. Kendi modelini Sidney, Sao Paulo ve İstanbul'un çok kültürlü yapısıyla örneklendirir. Daha çok sempozyum ve atölye çizgisindeki bu yeni bienal modeli, yeni yüzyılda ulusal sunumlardan farklılaşır.[15]

[15] Osman Constatinos, **"Sanat Olmayan Yapıtlar Yapılabilir Mi?" diye sormuştu Marcel Duchamp, Osman Constantinos ile René Block'un Ekim 1995'te İstanbul'da dördüncü Bienal hakkında**

V. Uluslararası İstanbul Bienali 5 Ekim-9 Kasım 1997 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienalin küratörlüğünü Rosa Martínez üstlenmiştir. Sanat eleştirmeni ve küratör Rosa Martínez Bienali; "Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne" başlığıyla kurgulamıştır. Bienale Türkiye'den 8, yabancı ülkelerden 78, toplam 86 sanatçı katılmıştır.[16] Bu sanatçılar 48 kadın, 38 erkek ve 5 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir. Bu önceki bienallere göre kadın sanatçı sayısının bir önceki bienalle birlikte en fazla olduğu bienaldir ancak bu sayılarla durum eşitlenmiş dahi değildir. Bienal mekanları; Darphane-i Âmire, Aya İrini Müzesi, Yerebatan Sarnıcı, Kadın Eserler Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi, Sirkeci Garı, Haydarpaşa Garı, Kız Kulesi, Atatürk Havaalanı, The Marmara Hotel, Pera Palas Oteli, Karanfilköy/Akatlar, Taksim Meydanı ve Sultanahmet Meydanı şeklindedir. Tarihi mekanlar önceki bienal edisyonlarında olduğu gibi yoğunlukla tercih edilmiş, bu bienal önceki bienallerden daha geniş bir alana yayılmıştır. Darphane-i Âmire, Kadın Eserler Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi, Sirkeci Garı, Haydarpaşa Garı, Kız Kulesi, Atatürk Havaalanı, The Marmara Hotel, Pera Palas Oteli, Karanfilköy/Akatlar ve Taksim Meydanı bu bienalde ilk kez kullanılmıştır. Sanatçıların katılım sağladığı ülkeler oldukça geniş bir ölçektedir. Bu katılım sanatçı sayısı olarak olmasa da ülke bazında önceki bienallerden daha geniş bir katılımdır.

Bienal'de sergilenen işler arasında en dikkat çekici olanlardan biri Louise Bourgeois'nın "Örümcek" adlı heykelidir. Bourgeois'nın örümcek heykelleri "Maman" adı altında ürettiği işlerinin temeli gibidir. Bourgeois'nın bu heykelleri günümüzde İngiltere, İspanya, İsveç, İsviçre, Almanya, Kanada ve Meksika'da sergilenmektedir. Değişken boyut ve yerleştirmelerde heykellerden söz ediyoruz aslında. Bu heykeller bir annelik teması barındırır ve bu bağlam Louise Bourgeois'nın annesi ile kurduğu ilişki temelinde gelişir. Tekstil atölyesinde çalıştığını bildiğimiz annesini en iyi arkadaşı olarak görür ve annesi ile örümcek arasında dokumacılık, örgü, korumacı ve yardımsever kavramları çerçevesinde bir ilişki kurar. İnce çelik bacaklar üzerinden yükselen örümcek aslında aynı anda hem kırılganlığı hem de dayanıklılığı

---

karşılıklı konuşmalarından çok önce. (4. Uluslararası İstanbul Bienali), Çev. Zeynep Rona, Sezer Duru, Fatih Özgüven, Suna Ertuğrul, Ed. Sabine Vogel, İKSV Yay. İstanbul, 1995, s.23.

[16] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/5-uluslararasi-istanbul-bienali Erişim Tarihi: 09. 12. 2024.

sembolize ediyordu. Ördüğü ağlar ile hem koruyuculuğu hem de avcıyı temsil ediyordu. Tepe noktada kesenin içerisinde yer alan yumurtaların ise gebelik ile ilişkili olduğu düşünülebilir.



Kaynak: (Çevrimiçi) https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/5-uluslararasi-istanbul-bienali Erişim Tarihi: 10.12.2024.

Görsel 1.11: Louise Bourgeois, *Örümcek*, 1994, Bronz, Çelik ve Mermer, 927x891 x1024 cm, V. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

Bir diğer dikkat çekici iş ise Halil Altındere'nin "Tabularla Dans I-II" adlı eseridir. Bu eserler aynı zamanda Halil Altındere'nin tanınırlığının temelinde yer alan eserlerdir. "Tabularla Dans I" adlı eserinde gündelik hayatta sürekli yanımızda taşıdığımız bir nüfuz cüzdanı ve bir milyon Türk lirası banknotları yer alır. Halil Altındere bunlar üzerinde çeşitli değişiklikler gerçekleştirmiş ve bu şekilde sergilemiştir. Nüfus cüzdanı üzerinde yer alan fotoğraf kısmında sanatçının kendi fotoğrafını yüzünü elleriyle kapatmış bir şekilde görmekteyiz. Aynı şekilde bir milyon Türk lirası üzerinde yer alan Atatürk fotoğrafında da yüzünü elleriyle kapatmış bir Atatürk görmekteyiz. Altındere, nüfus cüzdanı üzerinden kimlik aidiyet gibi unsurlar etrafında bir bağlam düşünmüş olmalıdır. Aynı zamanda kâğıt para üzerinde yer alan yüzünü elleri ile kapatan Atatürk'ün de olumsuz seyreden ekonomik durumlara bir atıf yaptığı öne sürülebilir.



Kaynak: (Çevrimiçi) https://halilaltindere.com/project/dance-with-taboos/ Erişim Tarihi: 10.12.2024.

Görsel 1.12: Halil Altındere, *Tabularla Dans I*, 1997, Dijital Baskı, 160x120 cm – 110x240 cm, V. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

Altındere, "Tabularla Dans II" adlı eseri altı adet yan yana dizilmiş nüfus cüzdanı üzerinde gerçekleştirdiği düzenlemelerle görünür. Nüfus cüzdanı üzerinde yer alan bilgiler değişmez, farklılık fotoğraflardadır. İlk fotoğrafta klasik bir nüfus cüzdanında görebileceğimiz bir fotoğraf kullanmıştır. İkincide ise sol profilden çekilmiş bir fotoğraf görülür. Üçüncü de ise eli alnında önüne bakar bir görünümdedir. Dördüncü fotoğrafta ise kendisinin sadece siyah bir silüeti dikkat çeker. Beşincide ise sağ profilden ancak profilin yarısı görülür. Altıncıda ise fotoğrafta herhangi bir şey görülmez. Sanatçının bu işinde bir kimlik sorununa atıf yaptığı düşünülebilir.



Kaynak: (Çevrimiçi) https://halilaltindere.com/project/dance-with-taboos/ Erişim Tarihi: 10.12.2024.

Görsel 1.13: Halil Altındere, *Tabularla Dans II*, 1997, Dijital Baskı, 233x170 cm, V. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

Rosa Martínez Bienali "Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne" başlığıyla kurgulamıştır. Sanatın politik bir görüşten soyutlanamayacağını, aslında bunun mümkün de olmadığını, ideolojilerin mekanlarımıza bile nüfuz ettiğini söyler.[17] Nitekim örneklendirdiğimiz Halil Altındere'nin çalışması, barındırdığı kimlik ve aidiyet gibi anlamlar dolayısıyla oldukça politiktir. Louise Bourgeois'nın çalışması da barındırdığı feminist vurgu neticesinde ideolojiktir. Bu işler Martínez'in bu söylemlerini de destekler niteliktedir.

VI. Uluslararası İstanbul Bienali 17 Eylül-30 Ekim 1999 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienalin küratörlüğünü Paolo Colombo üstlenmiştir. Bienale Türkiye'den 11, yabancı ülkelerden 45, toplam 56 sanatçı katılmıştır.[18] Bu sanatçılar 24 kadın, 29 erkek ve 3 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir. Bienal "Tutku ve Dalga" başlığıyla kurgulanmıştır. Bienal mekanları; Dolmabahçe Kültür Merkezi, Aya İrini Müzesi ve Yerebatan Sarnıcı şeklindedir. Ayrıca çeşitli billboard

[17] Rosa Martínez, **Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne ya da İstanbul'a Melekler**, 5. Uluslararası İstanbul Bienali, Ed. Emre Baykal, İstanbul, İKSV Yay, 1997, s.26.

[18] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/6-uluslararasi-istanbul-bienali Erişim Tarihi: 17. 12. 2024.

(reklam panoları) gibi kamusal alanlara yayılmış işleri de görmek mümkündür. 6. Uluslararası İstanbul Bienali, 17 Ağustos 1999 Gölcük Depremi'nden tam bir ay sonra açılış yapmıştır. Bu çok önceden planlanmış bir açılış olmalıdır. Nitekim işlerin çoğu da depremden ve bağlamından soyut işlerdir. Bu bağlamda özellikle son iki bienale oranla mekân kullanımında bir küçülmeye gidilmiştir. Kullanılan üç ana mekân da tarihi mekanlardır. Dolmabahçe Kültür Merkezi dışındaki mekanlar önceki bienallerde de kullanılmıştır. Bienale 30 ülkeden sanatçı katılım sağlamıştır. Bu sayı önceki iki bienale oranla azalma göstermiştir. Ayrıca yapılan çağrıya yanıt veren 20 bienal sanatçısının eseri, geliri depremzedelere aktarılmak üzere düzenlenen bir müzayedeye bağışlanmıştır. İKSV de bilet gelirlerini depremzedelere aktarmıştır.[19]

Ugo Rondinone, "Gökkuşağı Şiirleri" serisinden "Buradan Nereye Gidiyoruz?" adlı eserini Taksim Meydanı'nda sergilemiştir. Floresan, film, alüminyum ve perspex ile 525 x 1150 cm boyutlarında bir yerleştirme gerçekleştirmiştir. Eserle ilgili çeşitli okumalar yapmak mümkündür. İlki gökkuşağı renklerinin yaptığı LGBT, dolayısıyla dayanışma atfıdır. Ayrıca eserin neredeyse yarım daire formunda yüksekçe bir boyutta gökyüzüyle buluşan aşağıdan bakan izleyici üzerinde doğmakta olan bir güneş gibi görünmesi umut kavramıyla ilişkilendirilebilir. "Buradan nereye gidiyoruz?" sorusu ise gidilecek yolun varlığıyla veya yokluğuyla ilişkilendirilebilir.

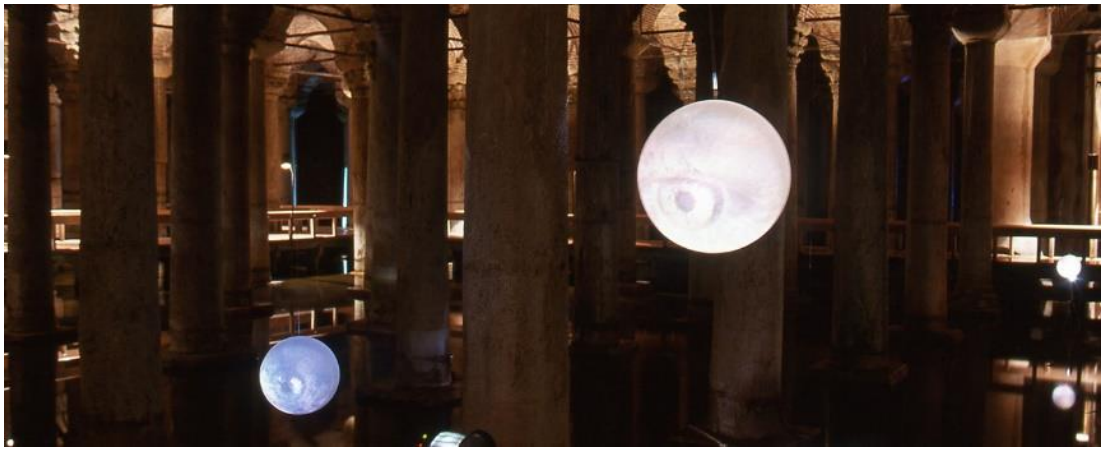


Kaynak: (Çevrimiçi) https://bienal.iksv.org/tr/eserler/ugo-rondinone Erişim Tarihi: 17.12.2024.

Görsel 1.14: Ugo Rondinone, *Buradan Nereye Gidiyoruz?*, 1999, Floresan, Film, Alüminyum ve Perspex, 525x1150 cm, VI. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

[19] Burcu Pelvanoğlu, **"1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler"**, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2009, s.280.

Bienalde dikkat çeken bir diğer eser ise Tony Oursler'in "Kırılma" adlı çalışmasıdır. Eser Yerebatan Sarnıcı'nda sergilenmiş ve pürüzsüz kürelere gözler yansıtılmıştır. Sanatçının bu işi bir zamanlar ona anlatılan ölü insanların öldükten sonra gözlerine yapılan işlemlerle son gördükleri şeylerin neler olduklarını görebileceği düşüncesinden yola çıkıyor. Ancak sanatçı bu fikrini aşarak yaşayan insanların gözlerini okumanın kolay olmadığı fikrine varıyor. Gözler sürekli izleyen, arayan ve aynı zamanda, izlenen ve aranan konumdadır. Kürelere yansıtılan gözler rastgele yansıtılmış gözlerdir ve hareket halinde kasılıp gevşerler.



Kaynak: (Çevrimiçi) https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/6-uluslararasi-istanbul-bienali Erişim Tarihi: 17.12.2024.

Görsel 1.15: Tony Oursler, *Kırılma*, 1996, Projeksiyon ve Saydam Küreler, VI. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

Colombo'nun küratöryel metni Türkiye ve Yunanistan'da başarılı bir ses sanatçısı olan Antonis Dimantidis'in biyografisinden yola çıkıyor. Colombo sanatçının sahne adı olan "Dalgas" ismini bienalin başlığına "Tutku ve Dalga" şeklinde uyarlamıştır.[20] Colombo, Dimantidis'in çok dilli ve çok kültürlü yaşamından yola çıkarak İstanbul'a atıf yapmaktadır. Colombo, pratiğiyle ilgili olarak bireysel ve kentli hikayeleri sadece soyut ve hayali değil gerçek hikayelere de önem verdiğini ve sergilerdeki resim yoğunluğunu da küratörün seçimi olarak ve resme karşı duyduğu ilgiyle açıklamıştır.[21]

[20] Paolo Colombo, **"Tutku ve Dalga"**, 6. Uluslararası İstanbul Bienali, Ed. Nihal g. Koldaş, İstanbul, İKSV Yay, 1999, s.14.
[21] Cem Erciyes, **"Yaşanmış Kent Hikayeleri"**, 18 Eylül 1999.

VII. Uluslararası İstanbul Bienali 22 Eylül-17 Kasım 2001 tarihleri arasında gerçekleşmiştir. Bienalin küratörlüğünü Yuko Hasegawa üstlenmiştir. Direktörlük pozisyonunda ise Deniz Baykal yer almıştır. Bienale Türkiye'den 6, yabancı ülkelerden 60, toplam 66 sanatçı katılmıştır.[22] Bu sanatçılar 17 kadın, 49 erkek, 8 karma/kollektif grup şeklinde dağılım göstermiştir. Bienal "Egokaç-Gelecek Oluşum için Egodan Kaçış (Egofugal)" başlığıyla kurgulanmıştır. Bienal mekanları; Darphane-i Âmire, Aya İrini Müzesi, Yerebatan Sarnıcı, Beylerbeyi Sarayı Müzesi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Kız Kulesi, Boğaz Köprüsü, Çemberlitaş Hamamı, Atlıkarınca Anaokulu, Tüyap Fuar Alanı Önü ve Billboardlar şeklindedir. 7. Uluslararası İstanbul Bienali 11 Eylül'de New York'ta Dünya Ticaret Merkezi'ne düzenlenen terör saldırısından on gün sonra düzenlenmiştir. Bu süreçte sanatçıların henüz bir kısmı İstanbul'a varmıştır. Açılış öncesi gergin bir atmosfer oluşmuştur. Ancak açılış programıyla ilgili bir değişiklik olmamıştır.[23] Bienalin ana teması olarak ele alınabilecek "Egofugal" kavramı Hasegawa'nın ego ve fuge kökünden türeyen fugal kelimesinin birleşmesinden meydana gelmektedir. Ego daha çok nefis ve benlik ile ilgili bir kavramken fuge kaçınmak kaçış gibi anlamlara gelmektedir. Böylesi bir durumda egodan kaçış kavramsal alt yapısı ortaya çıkmıştır. "Egofugal" yeni bir bilinç ve kolektif bir varoluş ve dinamizm inşa etmek arayışını temsil eder. Yirminci yüzyılın materyalist, monetarist ve patriyarkal düzeninin yerine kolektif zekâ ve bilinç ile varoluş ihtimallerine yönelir. İklim krizi, kapitalist endüstrinin getirdiği dezavantajlar, eşitsizlikler ve küreselleşme odağında bir dönüşüm planı inşa eder.

Maja Bajevic, "Kadınlar İş Başında 3-Yıkama" adlı performansıyla Çemberlitaş Hamamı'nda bienale katılmıştır. Beş günlük bir performansın ardından bu performans 18'09" süreli bir videoya dönüştürülüp sergilenmiştir. Eserin altyapısında politik bir mesaj vardır. Üç Bosnalı mülteci kadın ile yürütülen performans Yugoslavya Cumhurbaşkanı Tito'nun "Bizimki Gibi Gençlere Sahip Bir Ülkenin Geleceği için Endişelenmemesi Gerekir" ve "Milletlerimizin Birliği ve Kardeşliği Yaşasın." gibi sözlerinin yazılı olduğu kumaşların yıkanmasını ve

[22] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/7-uluslararasi-istanbul-bienali Erişim Tarihi: 20. 12. 2024.
[23] Yuko Hasegawa, 7. Uluslararası İstanbul Bienali, Ed. Hüseyin Karagöz, İstanbul, İKSV Yay, 2001, s.6.

kurutulmak üzere asılmasını barındırır. Performansa sadece kadınlar katılmıştır. Hassas bir kumaş üzerine yazılan Tito'nun sözleri Zlatija Efendic, Fazila Efendic ve sanatçının kendisi tarafından deforme olana kadar yıkanmıştır. Sanatçı bu şekilde kendi üretiminin yok oluşunu hızlandırmıştır. Yıkama veya bir diğer anlamda temizliğin kutsal bir çağrışımı olduğu da bu iş özelinde ileri sürülebilir. Ayrıca bu performans kirli politikayı yıkamak ve arındırmak gibi politik bir tavır da barındırır.[24]



Kaynak: (Çevrimiçi) https://majabajevic.com/women-at-work-washing-up/ Erişim Tarihi: 23.12.2024.

Görsel 1.16: Maja Bajevic, *Kadınlar İş Başında 3-Yıkama*, 2001, Beş Gün Süren Performans ve 18.09 Dakikalık Video, VII. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

Michael Lin, Bienale "Platform" adlı işiyle katılmıştır. Aya İrini Müzesi'nde sergilenen işi ahşap üzerine sıvı emülsiyon uygulamasıyla Tayvan basmalarını anımsatan bir platform şeklindedir. Platform üzerine çok sayıda yastık katılımcıları oturmaya davet eder. Bu bağlamda eserin bienal ziyaretçilerine bir mola mekânı sunduğu da söylenebilir. Platform Aya İrini'nin ana nefinin büyük bir kısmını

[24] Maja Bajevic, (Çevrimiçi), https://majabajevic.com/women-at-work-washing-up/ Erişim Tarihi: 23.12.2024.

kaplamaktadır. Bu bağlamda ana nefi kapaması ve izleyicileri davet eden ev sahibi konumu oluşturmasıyla "egokaç" kavramıyla bir zıtlık oluşturduğu öne sürülebilir.



Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.ateliermichaellin.com/projects/2001-istanbul-turkey-7th-international-istanbul-biennial Erişim Tarihi: 23.12.2024.

Görsel 1.17: Michael Lin, *Platform*, 2001, Platform, ahşap üzerine emülsiyon ve yastıklar, 16000x1000 cm, VII. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

7. Uluslararası İstanbul Bienali 21. yüzyıla girerken batı bireyciliği ve metodolojisini, doğu paylaşımcılığı ve bilgeliğiyle sentezleyerek 21. yüzyılda aktif bir yaşam sürdürmek için çeşitli vizyon ve stratejiler önermektedir.[25] Doğu ve Batı arasındaki önemli bir kavşak konumunda yer alan İstanbul'da 7. Uluslararası İstanbul Bienali yeni bir gelecek haritası sunmaya çalışıyor. Bu söylemi ortaya koyarken kolektif bilinç, kolektif zekâ ve birlikte var oluş gibi önemli unsurlar bağlamında hareket ediyor.

VIII. Uluslararası İstanbul Bienali 20 Eylül-16 Kasım 2003 tarihleri arasında gerçekleşmiştir. Bienalin küratörlüğünü Dan Cameron üstlenmiştir. Bienalin teması ise "Şiirsel Adalet" olarak belirlenmiştir. Bienale Türkiye'den 9, yabancı ülkelerden 76,

[25] (Çevrimiçi), https://artmap.com/istanbulbiennial/exhibition/7th-istanbul-biennial-2001-2001 Erişim Tarihi: 23.12.2024.

toplam 85 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar 34 kadın, 47 erkek ve 4 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir.[26] Bienal mekanları; Antrepo No: 4, Tophane-i Amire Kültür Merkezi, Ayasofya Müzesi, Yerebatan Sarnıcı, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi ve Kamusal Alan Projeleri şeklindedir. Cameron "Şiirsel Adalet" başlığının altında sıraladığı sorularla bienalin temasını pekiştiriyor. Bu sorular; "Adalet Nedir?", "Adalet bugün neden bir endişe duyma meselesi olarak ortaya çıktı?" ve "Bugünkü küresel dünyada adalet mümkün mü?" küratörün metninde dikkat çeker.[27] Bu soruların sorguladığı bağlam aslında adaletin mutlak bir formunun var olup olmadığıdır. Küratör bienali bir bakıma karşıtlık gösteren şiir ve adalet kavramlarını faaliyete dökme zemini olarak kullanıyor. Bienal 1993 yılında çıkan bir Amerikan filmiyle aynı başlığı taşımaktadır. Şiirsel adalet tanımı eninde sonunda iyilerin ödüllendirileceği kötülerin ise cezalandırılacağı anlamında kullanılır. Cameron da üzerinde yaşamını sürdüren herkes için dünyanın aynı olması umuduyla bu hayal gücünü ve eylemi şiirin son gücü belki son damıtılması olarak görüyor hatta umut ediyor.

8. Uluslararası İstanbul Bienali'nin en dikkat çekici işlerinden biri Doris Salcedo'nun "İsimsiz" iki bina arasına yüzlerce ahşap sandalyesini yığdığı yerleştirmesidir. Sanatçı bir röportajında bu işini tarihi olaylarla ilişkilendirdiği bir eser olarak ele alıyor. Savaşın günlük yaşama yoğunlaştığı coğrafyasını bu eserinde sunarken savaşın gerçekten günlük hayatımıza nüfuz ettiğini dile getiriyor. Sanatçı belirli bir olayı veya hikâyeyi anlatmadığını sadece deneyimlerine odaklandığını da belirtiyor. Ancak savaşı temsil ettiğini ve amaçladığını da belirtiyor.[28]

[26] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/8-uluslararasi-istanbul-bienali Erişim Tarihi: 24. 12. 2024.
[27] Dan Cameron, "Şiirsel Adalet", 8. Uluslararası İstanbul Bienali, Ed. Efza Evrengil, İstanbul, İKSV Yay, 2003, s.10.
[28] Doris Sacedo, "**Extended Play**" (Röportaj), İstanbul 2010, (Çevrimiçi), https://www.youtube.com/watch?v=ZjYuDKFvsjY&t=6s&ab_channel=Art21 Erişim Tarihi: 24.12.2024.

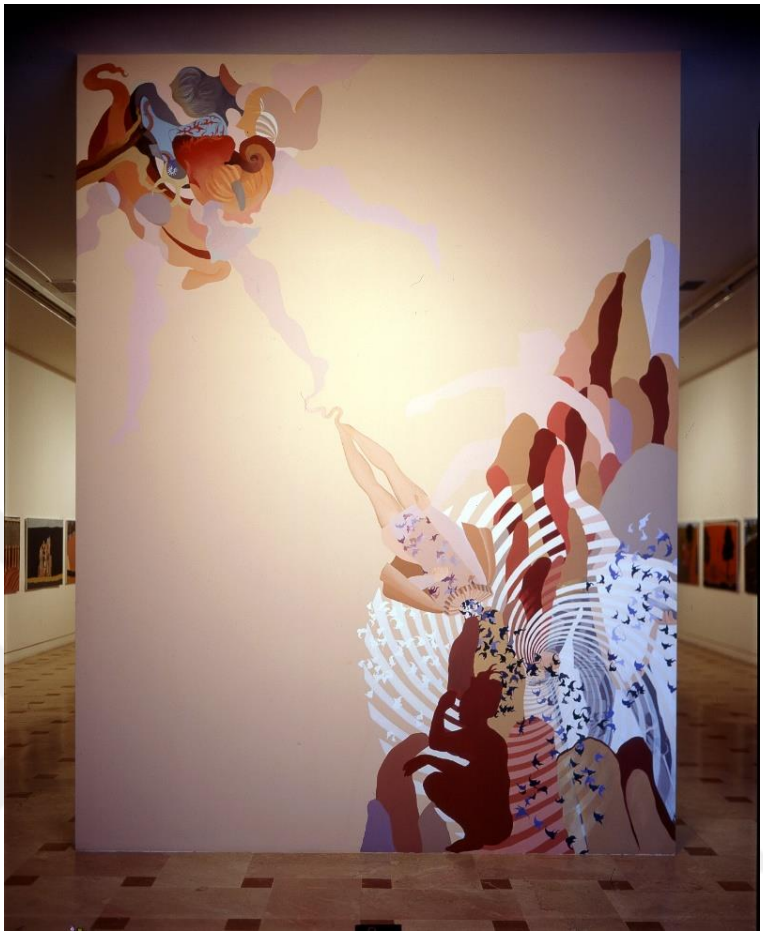


Kaynak: (Çevrimiçi) https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/8-uluslararasi-istanbul-bienali Erişim Tarihi: 24.12.2024.

Görsel 1.18: Doris Salcedo, *İsimsiz*, 2003, Yerleştirme, Ahşap Sandalyeler, VIII. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

Bienalde dikkat çeken bir diğer eser ise Shahzia Sikander'in "Paketlenmiş Cennet" adlı eseridir. Sanatçı minyatürlere karşı olan ilgisini hem sözel hem de imgesel anlamda gösterir. Minyatüre karşı olan ilgisinde sanatçı; emek, ölçü, dil, tercüme, duyarlılık, jest, norm ve sınırları aşma konularına odaklanmaktadır.[29] Sanatçı minyatürlerin çok boyutlu yapısına atıf yapar. Ona göre minyatürlerde görülen soyutlama ustalığı ve farklı okulların gelenekleri minyatürleri çok boyutlu kılar. Sergilenen işi ise geleneksel minyatürlerde görülen mekân kullanımlarını inceler. Geleneksel minyatürlerle dijital medyayı bir araya getiren sanatçı minyatürlerin doğasını yansıtır.

[29] Shazia Sikander, (Çevrimiçi), https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/195072/1/PG197.pdf Erişim Tarihi: 26.12.2024.



Kaynak: (Çevrimiçi) https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/195077 Erişim Tarihi: 26.12.2024.

Görsel 1.19: Shahzia Sikander, *Paketlenmiş Cennet*, 2003, Kâğıt Üzerine Guaj Boya ve Mürekkep, VIII. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

8. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul'un dışına taşmış bir bienal olarak da farklılık göstermiştir. Bienalin bir seçkisi 25 Eylül-26 Ekim 2003 tarihleri arasında Diyarbakır'da da ziyaretçileriyle buluşmuştur. Michael Riley, Filipa Cesar, Stephan Dean, Esra Ersen, Shahram Karimi, Jun Nguyen- Hatsushiba, Aray Rasdjarmrearnsook, Seifollah Samadian ve Milica Tomik'nın yer aldığı seçki aynı zamanda Diyarbakır Sanat Merkezi'nde izleyicisiyle buluştu. Ayrıca bu gösterimin açılışına Dan Cameron da katıldı. Tony Feher ile bir konuşma da burada gerçekleştirildi.[30]

[30] (Çevrimiçi), https://diyarbakirsanat.org/etkinlik/siirsel-adalet8-istanbul-bienali-seckileri/ Erişim Tarihi: 26.12.2024.

IX. Uluslararası İstanbul Bienali 16 Eylül-30 Ekim 2005 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienalin küratörlüğünü Charles Esche ve Vasıf Kortun, küratör asistanlığını da Esra Sarıgedik ve November Paynter birlikte üstlenmişlerdir. Bienalin teması ise "İstanbul" olarak belirlenmiştir. Bienal Mekanları; Deniz Palas Apartmanı, Garanti Binası, Antrepo No: 5, Tütün Deposu, Bilsar Binası, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Garibaldi Binası ve Yolda şeklindedir. Bienalde önceki edisyonların aksine tarihi mekanlardan bir uzaklaşma söz konusudur. Bienale Türkiye'den 7, yabancı ülkelerden 39 sanatçı katılım sağlamıştır. Bienale katılan sanatçılar ayrıca 8 karma/kollektif grup, 11 kadın ve 35 erkek şeklinde gruplandırılabilir. Charles Esche ve Vasıf Kortun "Dünya Senin" başlıklı yazısında bienalin bir saha çalışması olmadığını, dönemin durumunu ya da güncel pratiklerin eğilimlerini tespit etmeye çalışmadıklarını, bienalin tamamen İstanbul'u odağına almış İstanbul ile düşünülmüş projeler içerdiğini belirtmişlerdir.[31] İstanbul Bienalinin 9. Edisyonu İstanbul özelinde kente, kentsel mekâna, kentin anlamına, tarihine ve olanaklarına yoğunlaşıyor. Dolayısıyla sanatçılar İstanbul'u deneyimlemeleri için bir ile altı ay arasında İstanbul'a davet edildiler. Bu şekilde şehirle bağ kurmaları ve çalışmalarını bu bağlamda şekillendirmeleri sağlandı. Bunun yanında seçilen bazı sanatçıların da İstanbul gibi yoğun kent belleğine sahip şehirlerden seçilmeleri de bienale ayrıca katkı sundu.

Ahmet Öğüt bienale "Başkasının Arabası" adlı işiyle katılmıştır. Sanatçı halihazırda bulmuş olduğu iki arabayı kâğıt ve karton kullanarak dönüştürüyor. İlk arabayı sarı kağıtlarla kaplayıp tepesine taksi yazısı ekliyor. Park halinde sahibinin izni olmadan kapladığı sıradan bir aracı tipik bir İstanbul taksisi görünümüne kavuşturuyor. Sanatçı bir başka araçta ise mavi bantlar kullanıp aracı tipik bir polis aracına dönüştürüyor. Öğüt'ün bu çalışmasının politik bir alt metni bulunmakta ve bir önceki işine atıf yapmaktadır. Sanatçı bir önceki işi "Ne Güzel Bir Gün" adlı çalışmasında suç ve korkuyu işlemektedir.[32]

---

[31] Charles Esche, Vasıf Kortun, "Dünya Senin" 9. Uluslararası İstanbul Bienali, Ed. Deniz Ünsal, İKSV Yay. İstanbul, 2005, s.17.

[32] November Paynter, (Çevrimiçi), https://9b.iksv.org/turkce.asp?Page=Artists&Sub=Az&Content=Ahmet_Ogut Erişim Tarihi: 26.12.2024.



Kaynak: (Çevrimiçi) https://9b.iksv.org/turkce.asp?Page=Gallery&b=2&i=Ahmet_Ogut Erişim Tarihi: 26.12.2024.

Görsel 1.20: Ahmet Öğüt, *Başkasının Arabası*, 2005, Slayt Projeksiyon, IX. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

Şener Özmen ise bienale "İstanbul Guide" isminde bir rehber kitap ile katılmıştır. Özmen, pratik bilgilerle derlenmiş İstanbul bilgilerini ziyaretçilerle paylaşıyor. Ancak anlatı bir rehber anlatısının yanında bir sanatçının dilinden besleniyor. Sanatçı İstanbul'u ve tahribatını yazınsal bir biçimde aktarıyor. Sanatçı, İstanbul'a konuk olmuş önemli yazar ve sanatçıların gözlemlerini, İstanbul'un çeşitli mahalleleri ve sokaklarını, aşina olduğumuz dekorasyonunu ve arkeolojisini eserinde plastik bir yazınsal anlatı biçiminde aktarıyor.[33]

[33] Şener Özmen, (Çevrimiçi), https://9b.iksv.org/turkce.asp?Page=Artists&Sub=Az&Content=Sener_Ozmen Erişim Tarihi: 26.12.2024.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://9b.iksv.org/turkce.asp?Page=Gallery&b=1&i=Sener_Ozmen Erişim Tarihi: 26.12.2024.

Görsel 1.21: Şener Özmen, *İstanbul Guide*, 2005, Kitap, IX. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

9. uluslararası İstanbul Bienali öncüllerinden farklılaşarak tarihi mekanlardan kopmuş ve bu bağlamda sonraki edisyonlara da bir örnek oluşturmuştur. Bir başka farklılık ise sergilerin hazırlanmasından önce gerçekleştirilen süreç ile ilgili halka açık 9B konuşmalarıdır. Bu durum bienali daha şeffaf bir hale getirmiş, temanın "İstanbul" olmasıyla da ilişkilendirilmiştir. Nitekim kent vurgusu yapan bir başlığın kentle şeffaf yüzeylerde de buluşması gerekir. 9. Uluslararası İstanbul Bienali önceki bienallerden çok daha sade ve kente dair bir başlık seçmesi de bienalin kentle iç içe geçişinin önemli detaylarındandır.

X. Uluslararası İstanbul Bienali 8 Eylül-4 Kasım 2007 tarihleri arasında gerçekleşmiştir. Bienalin küratörlüğünü Hou Hanru üstlenmiştir. Bienal başlığı olarak "İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik" belirlenmiştir. Bienale Türkiye'den 14, yabancı ülkelerden 84 toplam 98 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar 24 kadın, 57 erkek ve 17 karma/kollektif grup şeklinde dağılım göstermiştir.[34] Bienal mekanları; Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, Antrepo No: 3, Santralistanbul ve Kadıköy Halk Eğitim Merkezi şeklindedir. Hou Hanru, bienalin kavramsal çerçevesini üç başlık altında birbirini takip eden bir içerik ile ele alıyor. Metni numaralarla başlıklandıran Hanru'nun ilk başlığı "Küresel savaş çağında yaşıyoruz." giriş cümlesi ile başlıyor. Bu savaşın öznesini ise üçüncü dünya ülkeleri olarak ele alıyor. İhraç edilen şiddetin, kolonyal ve bağımsızlık mücadelesinde olan uluslararasılık ve modernleşme aşamasına geçişteki zorlukları temel alıyor. Hanru'nun asıl sorusu bu ülkelerin modern bir paradigmayla var olup olamayacağı.[35] İkinci başlık altında ise Hanru, çağdaş sanatın modernizmin bir ürünü olarak üretildiğinden söz ediyor. Yirminci yılında onuncu edisyonunu yapan İstanbul Bienali'ni ise Türkiye'nin modernleşme sürecindeki bir aşama olarak okuyor. Ayrıca mekân seçimini de modern binalardan seçerek modernliğin vaadine eleştirel bir zemin hazırlıyor.[36] Son ve üçüncü başlığın altında ise bienalin kapsayıcılığını, rolünü sistemini açıklayarak metnini sonlandırıyor.

Bienalde sergilenen işler arasında Claire Fontaine kollektifinin işleri dikkat çekiyor. Çalışmalarında genelde sözel bir gösterimi tercih eden kollektif İstanbul Bienali'nde de sözel bir gösterim sunuyor. "The true artist produces the most prestigious commodity/Gerçek sanatçı en prestijli malı üretir.", "The educated consumer is our best consumer/Eğitimli tüketici en iyi tüketicimizdir." ve "You pay for your pleasure/Zevkiniz için ödersiniz." gibi yazıtlar İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'nda genelde tavanlarda görünmektedir. Sanatçı bir karşıtlık kurarak kendi durumunu ve başka sanatçıları harekete geçiren gerçek dışı söylemleri kullanıyor.

---

[34] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/10-uluslararasi-istanbul-bienali Erişim Tarihi: 06. 01. 2025.
[35] Hou Hanru, "İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik" 10. Uluslararası İstanbul Bienali, Ed. İlkay Baliç Ayvaz, Çev. Nazım Dikbaş, İKSV Yay. İstanbul, 2007, s.12.
[36] **A.e.**, s.16.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://10b.iksv.org/sanatci.asp?sid=22 Erişim Tarihi: 17.01.2025.

Görsel 1.22: Claire Fontaine, İsimsiz, Siyah Yazılar, 2007, X. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

Michael Rakovitz, bienalde yer alan bir diğer sanatçı olarak dikkat çeker. "Görünmeyen İnsan Var Olmamalı" adlı işiyle Antrepo No:3 mekânında bienale katılmıştır. İşlerinde Orta Doğu ve Orta Doğu'ya temas eden unsurları işlemektedir. Bu unsurlar bazen arkeolojik veriler bazen de gıda ambalajlarıdır sanatçı bu unsurlar üzerinden emperyal bir etkinin dışa vurumunu göstermektedir. Sanatçı "Görünmeyen İnsan Var Olmamalı" adlı işinde ise Bağdat Ulusal Müzesi'nde yer alan 7000 civarı eserin bölgenin Amerika tarafından işgalinden sonra kayıplara karışmasını hedef alıyor.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://10b.iksv.org/sanatci.asp?sid=74 Erişim Tarihi: 17.01.2025.

Görsel 1.23: Michael Rakovitz, *Görünmeyen Düşman Var Olmamalı*, 2007, Çizimler, Arapça Gazete Kağıtları, Gıda Ambalajları ve Kartondan Heykeller, Ses, Müze Etiketleri, X. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

Hanru'nun bienali kurgulayışında mekanları kendi içlerinde farklı tematik merkezlere dönüştürmesi de dikkat çeken bir diğer unsur olarak karşımıza çıkar. Atatürk Kültür Merkezi "Yakmalı mı Yakmamalı mı?", İstanbul Manifaturacılar Çarşısı "Dünya Fabrikası" ve Antrepo No: 3, "Entre-Polis"+"Rüya Evi" tematik başlıklarıyla diğer mekanlardan ayrışmaktadır.

XI. Uluslararası İstanbul Bienali "İnsan Neyle Yaşar?" başlığıyla 12 Eylül-8 Kasım 2009 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienalin küratörlüğünü What, How & for Whom/WHW (Ne, Nasıl ve Kimin İçin) kollektifi (Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić, Sabina Sabolović) üstlenmiştir. Bienale Türkiye'den 10, yabancı ülkelerden 61, toplam 71 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar 27 kadın, 33 erkek ve 11 karma/kollektif grup şeklinde dağılım göstermiştir.[37] WHW bienal başlığını "Üç Kuruşluk Opera" adında Bertolt Brecht, Elisabeth Hauptmann ve Kurt Weil tarafından 1928 yılında yazılmış oyunun ikinci perdesinin sonunda çalan "Denn Wovon Lebt Der Mench?" adlı şarkıdan esinlenerek oluşturmuştur.[38] Şarkı sözleri topluma, kapitalist yapılara, birey ve toplum arasındaki ikiliklere odaklanıyor. 2009 yılında düzenlenen bir bienale bu başlığın bu kontekste tercih edilmesi sadece tarihi bir hatırlatma olarak değil dönemin toplumuna ve sanatına dair bir düşünme pratiği sunuyor. Bienalin başlığı aslında basit bir soru soruyor: İnsan Neyle Yaşar? Ancak bu soru basit bir yanıt aramıyor. Metin, kapitalizm, sanat ve ideolojinin toplumsal etkileşimini oluşturan politik ve kavramsal bir tartışma yürütüyor. WHW, Brecht ve Marks'ın toplumsal eleştirisinin günümüzdeki neoliberal kapitalizm özelinde nasıllığını düşünmeye yöneltiyor. Küratör ekibi, Brecht'in sanat görüşünü bienalin yapıldığı dönem ile ilişkilendiriyor. Böylece bienal, izleyiciyi politik ve sosyolojik analizler yapmaya iten ve pasif bir konumdan aktif bir katılımcıya dönüştüren bir duruş sergiliyor.

Bienal'e katılan sanatçılar arasında Yüksel Arslan, kullandığı malzemeler özelinde ayrıca dikkat çeker. Arslan, bu açıdan işlerini bir resim olmaktan çok art ve peinture kelimelerini birleştirerek arture olarak tanımlar. Oldukça değişken malzemeler kullanan Arslan; kan, çimen, petrol, çiçek sabun bal ve yağ gibi çeşitli

[37] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/11-uluslararasi-istanbul-bienali Erişim Tarihi: 20. 01. 2025.
[38] WHW, İnsan Neyle Yaşar, (Çevrimiçi), https://11b.iksv.org/icsayfa.asp?cid=6&k1=icindekiler&k2=kavramsal Erişim Tarihi: 20.01.2025.

malzemeler kullanmaktadır. Arslan'ın "Arture 159, Kapital IX, Kolonyalizm" başlıklı işi oldukça dikkat çekicidir. 1970'lerin Türkiye siyasal durumuna da atıf yapan bu işi Marks'a da atıf yapar. Arslan'ın işi sadece estetik açıdan değil düşünsel açıdan da izleyiciye katkı sunar.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://11b.iksv.org/sanatcilar.asp?sid=8 Erişim Tarihi: 20.01.2025

Görsel 1.24: Yüksel Arslan, *Arture 159, Kapital IX, Kolonyalizm*, 1973-1974, Değişen Malzemeler, XI. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

Bakülü sanatçı Rana Effendi ise bienale Antrepo No: 3'te sergilenen "Boş Hayaller: Boru Hattı Boyunca Yaşanan Hayatların Bir Tarihi (2002-2007)" başlıklı fotoğraflarıyla katılır. Eser odağına Bakü-Tiflis-Ceyhan petrol boru hattını almaktadır. Boru hattının inşa sürecinin bölge insanı üzerindeki etkilerini gösteren fotoğraflar konunun güçlü belgeleri olarak ele alınabilir. Bağlam temelde jeopolitik ve ekonomik olarak görünse de eser küresel kapitalizmin etkilerini bölge yaşamı üzerinden göstermeye çalışır. Seride bir yandan bölge halkının direnci öte yandan küresel petrol şirketlerinin gücü de görülür. Effendi'nin çalışması kapitalizmin doğudaki etkilerini

ve bölge hayatına yansımalarını sunar. İzleyiciyi sosyal, ekonomik ve çevresel meseleler üzerine eğilmeye iter.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://11b.iksv.org/sanatcilar.asp?sid=19 Erişim Tarihi: 20.01.2025.

Görsel 1.25: Rana Effendi, *Boş Hayaller: Boru Hattı Boyunca Yaşanan Hayatların Bir Tarihi*, 2002-2007, Fotoğraf Baskı, XI. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

WHW'nin kavramsal çerçevesini sunduğu metni, Brecht'in mirası ve günümüz sanatının bir sorgulamasıyla beraber toplumsal bir eleştiriyi de gündeme getiriyor. İzleyiciyi sadece sanatsal bir edinime değil, toplumsal ekonomik ve sosyopolitik bir farkındalığa da davet ediyor. Küratöryel ekip, izleyiciyi hem sorgulayan hem de dönüştürmeye çalışan bir metinle bienali sunar.

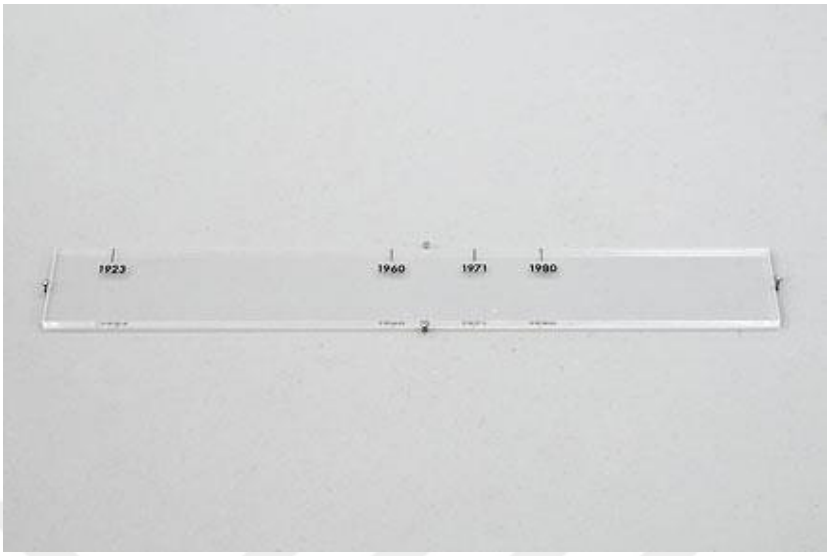
XII. İstanbul Bienali 17 Eylül-13 Kasım 2011 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienalin küratörlüğünü Adriano Pedrosa ve Jens Hoffman üstlenmiştir. Bienal başlığı olarak "İsimsiz" belirlenmiştir. Bienale Türkiye'den 11, yabancı ülkelerden 114 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar; 52 kadın, 63 erkek ve 10 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir.[39] Bienal mekanları Antrepo No: 3&5 şeklindedir. Bienal diğer İstanbul Bienallerinden farklı olarak Vasıf Kortun'un yönetmen adı altında görev aldığı III. Uluslararası İstanbul Bienali gibi tek bir mekânda gerçekleştirilmiştir. Bienalin küratöryel metni sanat ile siyaset arasındaki ilişkiyi çağdaş sanatın estetik ve politik boyutlarıyla ele alan bir yaklaşım

[39] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/12-istanbul-bienali Erişim Tarihi: 21. 01. 2025.

sergilemektedir. Ayrıca küratörler kavramsal çerçeveyi, Kasım 2010'da "İstanbul'u Hatırlamak" adlı konferanstan önceki bienalleri deneyimleyen küratör ve sanatçıların tecrübelerinden beslenerek oluşturmuşlardır.[40] Bienalin yola çıktığı fikir, Küba asıllı Amerikalı sanatçı Felix Gonzales Torres'in eserlerinden gelmektedir. İşleri minimalist ve kavramsal sanatla ilişkilendirilen Torres, siyasal mesajlar içeren işleriyle de tanınır. Sanatçının eserlerinde sıkça görülen isimsiz başlıkları bienalin başlığına taşınmıştır. Bu adlandırma serginin anlam ve içeriğinin değişkenliğini, temaya dair belirsizliği ve özgürlüğü öneren bir vurgu sergiler. Bienal beş grup sergisi ve yaklaşık 50 bireysel sunuma yer veriyor. Grup sergileri; İsimsiz (Soyutlama), İsimsiz (Ross), İsimsiz (Pasaport), İsimsiz (Tarih) ve İsimsiz (Ateşli Silahla Ölüm) başlıklarına ayrılıyor. Bu başlıklar da Torres'in eserlerinden ilham alınarak oluşturulmuştur. Sergi tek bir yapıda kurulurken yapıya eklemlenmiş geçici mimari eklentilerle izleyicide özgün bir mimari mekânda bulunuşluk hissi uyanır.

Cevdet Erek bienale "İsimsiz" (Tarih) sergisi içerisinde "Darbeli Cetvel" adlı eseriyle katılmıştır. Erek bu yapıtında plastik bir cetvel üzerinden tarihsel bir uzam oluşturuyor. Bienalde sergilenen cetvellerden "Cetvel Darbesi 2009" üzerinde 1923, 1960, 1971, 1980 ve 2009 tarihleri yer almaktadır. Türkiye'de yaşayan herhangi biri bu tarihlerin Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ve askeri müdahalelere atıf yaptığını düşünebilir. Erek'in atıf yaptığı nokta da budur.

[40] Jens Hoffmann & Adriano Pedrosa, "Giriş" İsimsiz (12. İstanbul Bienali), 2011, Ed. Jens Hoffmann & Adriano Pedrosa, Çev. G Yayın Grubu, İKSV Yay. İstanbul, 2011, s.14.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://12b.iksv.org/tr/gruplar.asp?id=2&c=3&show=gorsel&photo_no=7 Erişim Tarihi: 21.01.2025.

Görsel 1.26: Cevdet Erek, *Cetvel Darbesi*, 2009, Plastik Cetvel Üzerine Baskı, XII. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

Claire Fontaine, bienale "İsimsiz" (Pasaport) sergisi içerisinde "Her Yerde Yabancı" adlı eseriyle katılmıştır. Sanatçı aynı adlı eseriyle 2024 Venedik Bienali'ne de katılım sağlamıştır. Sanatçı neon ışıklarla yazdığı "Her Yerde Yabancılar" söylemini birçok dile çevirip izleyiciye sunmaktadır. Eser; göç, aidiyet, kimlik, sınırlar ve yabancılaşma kavramlarıyla ele alınabilir. Eser sadece fiziksel sınırlara değil sosyal ve psikolojik sınırlara da atıf yapmaktadır. Aynı zamanda hepimiz yabancıyız deyimine varan bir alt anlam da taşımaktadır.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://12b.iksv.org/tr/gruplar.asp?id=4&c=3&show=gorsel&photo_no=9 Erişim Tarihi: 21.01.2025.

Görsel 1.27: Claire Fontaine, *Her Yerde Yabancı*, 2010, Enstalasyon, Neon Yazı, XII. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

12. İstanbul Bienali, beş tematik grup sergisi ve elliye yakın solo sanatçı sergilerinden oluşmaktadır. Konular hem sergiler hem de sanatçı işleri üzerinden oldukça sosyolojik ve siyasal bir şekilde görünür. Bienal izleyiciyi sadece estetik bir biçimde karşılamaz, interaktif bir biçimde izleyiciyi katılımcı olmaya iter. Böylelikle izleyiciye estetik bir deneyimin yanında düşündürücü bir deneyim de sunar. Yani izleyiciye toplumsal dönüşüm süreçlerinde sanatın gücüyle birlikte bir dönüşüm aracı rolü yükler.

XIII. İstanbul Bienali "Anne, Ben Barbar Mıyım?" başlığıyla 14 Eylül-20 Ekim 2013 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienalin küratörlüğünü Fulya Erdemci üstlenmiştir. Bienale Türkiye'den 13, yabancı ülkelerden 74, toplam 87 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar; 26 kadın, 40 erkek ve 21 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir. Bienal mekanları; Antrepo No: 3, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, Arter, Salt Beyoğlu, 5333 şeklindedir. Bienal, başlığını şair Lale Müldür'ün "Anne Ben Barbar Mıyım?" adlı eserinden alarak uygarlık ve barbarlık kavramlarını inceler.[41] Bienalin kavramsal çerçevesi; kamusal alanın kökenlerini sorgulayan, felsefi ve tarihi kaynaklara bu bağlamda atıf yapan ve günümüzün kamusal mekanının rolünü eleştirinin ve sivil itaatsizliğin göründüğü bir platform olarak inceleyen bir metin olarak ele alınabilir. Bu metin çerçevesinde kente dair neo-liberal politikaların oluşturduğu dönüşüm adı altında imar planlarının yarattığı sorunlara sanatın eleştirel bir güç olarak nasıl rol üstlenebileceği tartışılır. Bu bağlamda sanatın toplumsal ve politik işlevi yeniden ele alınır. Sanatı sadece estetiğin sunumunu sağlayan değil güncel ekonomik ve politik yapıları eleştiren bir araç olarak ele alır. Küratöryel metinde kamusal alan sadece bir mekân olarak değil aynı zamanda barındırdığı sosyal, psikolojik, ekonomik, endüstriyel vb. katmanlarıyla da ele alınır.

Bienalde eseri sergilenen Ayşe Erkmen'in sanat pratiğini mekanla etkileşimi olan bir pratik olarak değerlendirebiliriz. Mekâna özgü yerleştirmeleriyle de tanınan Ayşe Erkmen anlatımında sadeliği derin sosyopolitik anlamlar ile birleştirir. Böylelikle izleyiciyi katılımcı olmaya iten bir tutum sergiler. "Kütkütküt" adlı işinde dört katlı bir binanın yanına konuşlanmış, binanın yüksekliğinin neredeyse iki katına ulaşmış

[41] Fulya Erdemci "Anne, ben barbar mıyım?" Anne, ben barbar mıyım (13. İstanbul Bienali), 2013, Ed. Liz Erçevik Amado, Çev. Nazım Dikbaş, İKSV Yay. İstanbul, 2013, s.23.

koluyla büyük bir vinç yer alır. Vincin ucuna bağlı olan yeşil renkte yıkım topuyla binayı yıkmaya hazırlanan bir operatörü bekler gibi görünür. Bu iş kolaylıkla küratöryel metinle ilişkilendirilebilir.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://13b.iksv.org/tr# Erişim Tarihi: 23.01.2025.

Görsel 1.28: Ayşe Erkmen, *Kütkütküt*, Enstalasyon, Yıkım Toplu Vinç, 2013, XIII. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

Bienale "Harikalar Diyarı" adlı işiyle katılan Halil Altındere de kentsel dönüşümle ilgili bir video sergilemiştir. Video, Roman nüfusuyla bilinen Sulukule'de gerçekleştirilmesi planlanan kentsel dönüşüm öncesi yıkım faaliyetlerini odağına alır. Bu yıkım faaliyetleri sırasında semtin çocuklarının söylemini, mücadelesini ve umudunu simgeler. Klip ile film arasında bir konumda yer alan videoda Tahribad-ı İsyan adında bir müzik grubunun İstanbul'un grileşme ile ilgili söylemleriyle Halil Altındere'nin görselliği eşleşiyor.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://13b.iksv.org/tr# Erişim Tarihi: 23.01.2025.

Görsel 1.29: Halil Altındere, Harikalar Diyarı, 2013, Video, 8’24’’, XIII. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

13. İstanbul Bienali, Fulya Erdemci küratörlüğünde sanatın toplumsal ve politik boyutlarını değerlendiren bir çerçevede sunulmuştur. Kentsel dönüşüm ve eşitliksizler ele alınmış, kamusal alanın nasıl yeniden şekillendirilebileceği tartışılmıştır. Barbar sözcüğü Eski Yunancada kendi dilleri dışında bir dil konuşan insanları tanımlamak için kullanılırken burada barbarlık ifadesi yabancılaşma anlamında kullanılmıştır. Bu yabancılaşma toplumsal normlara ve uygarlık fikrinedir.

XIV. İstanbul Bienali 5 Eylül-1 Kasım 2015 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienalin küratörlüğünü Carolyn Christov-Bakargiev tarafından üstlenmiştir. Bienal başlığı “Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori” olarak belirlenmiştir. Bienale Türkiye’den 23, yabancı ülkelerden 78 toplam 101 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar; 36 kadın, 54 erkek ve 11 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir. Bienal mekanları; 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, 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

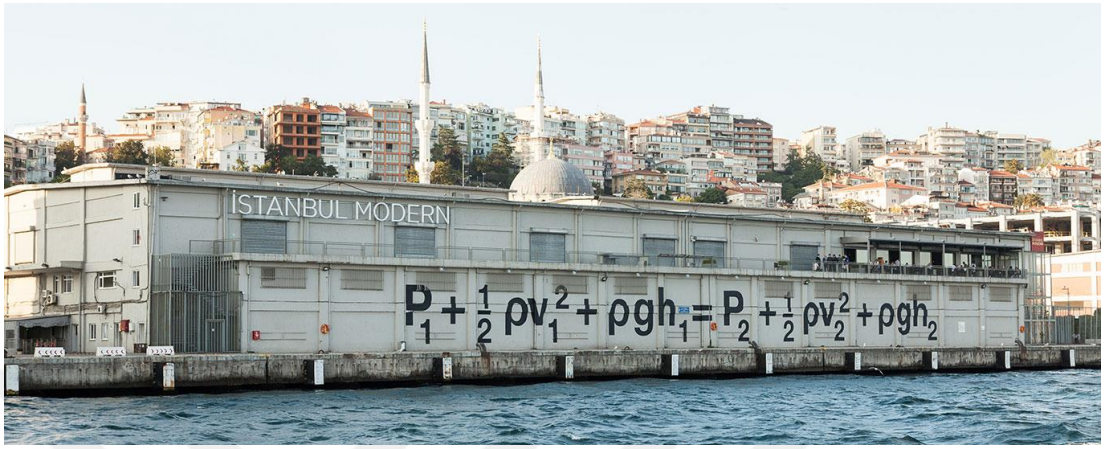
Paşa Deniz Otobüsü, Büyükada Halk Kütüphanesi, Splendid Palas Oteli, Rizzo Palas, Mizzi Köşkü, Çankaya 57, Troçki Evi ve Sivriada şeklindedir. Bu mekân kullanımı İstanbul Bienalleri tarihinde 14. Bienale değin kullanılmış en geniş mekân kullanım skalasıdır.

Bakargiev "Tuzlu Su" başlığı altında bir metafor kurarak 14. İstanbul Bienali'ni ele alıyor. Sanatın gücünü disiplinlerarasılıkla birleştiriyor. Küratörün metninde tuzlu su yaşamın ve devinimin simgesi olarak ele alınmıştır. Bakargiev tuzlu suyu, İstanbul Boğazı'nı ve Marmara Denizi'ni refere ederek hem fiziki anlamda hem de iyileştirici gücüne atıf yaparak metaforik bir anlamda kullanıyor. Bienal mekanları arasında önemli bir mekân olarak Sivriada farklı bir noktada ele alınır. Bu ada 1910 yılında Osmanlı idarecileri tarafından şehir merkezindeki köpeklerin alınıp adada kendi hallerine terk edilmesi bağlamında ele alınır. Aynı zamanda bu bağlam ile Sivriada Hayırsızada olarak da bilinir. Bunun yanında Türkiye özelinde hem Ermeni tarihine hem de gezi olaylarına atıf yapan bir metin oluşturarak sosyal politik bir tavır da sergi metnine eklenmiştir. Parrhesia Merkezi gibi projeler bu bağlamda ifade özgürlüğü (doğruyu söyleyenler) meselesine atıf yapar. [42] Bienal daha açık bir sanatsal pratik önerirken geçmiş olayları hatırlatma görevi üstlenir. "Tuzlu Su" adı altında gerçekleştirilen 14. İstanbul Bienali sanatın disiplinlerarası bağlamda bireysel bir farkındalık, toplumsal bir dönüşüm potansiyeli yaratma gayesinde olmuştur.

Liam Gillick "Uygulamalı Hidrodinamika" adlı eserini kavramsal sanatının matematikle kesişimsel bir noktasında ele alıyor. Akış hızının artmasıyla basıncın azalmasını temel alan Bernoulli'nin akışkanlar yasası Gillick'in eserinin alt yapısını oluşturuyor. Bu yasanın etkisi temelde sıvı akışı gibi fizik olgularına uygulanabilirliğiyle bilinir. Bernoulli'nin denkleminden oluşan eser İstanbul Modern'in boğaza bakan duvarına büyük fontlarla uygulanmıştır. Eser hız ve basıncı

[42] Carolyn Christov-Bakargiev "Tuzlu su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori" 14. İstanbul Bienali Tuzlu Su, 2015, Ed. Süreyya Evren, Çev. Ceyda Akaş Kabadayı, Tozan Alkan, Elif Bereketli, Sara Catenacci, Münevver Çelik, Burak Delier, Liz Erçevik Amado & Irazca Geray, Semih Fırıncıoğlu, Tarık Günersel, Kerem Kabadayı, Ali Karabayram, Savaş Kılıç, Durdu Kundakçı, Hüseyin Nacak, Danyal Nacarlı, Selahattin Özpalabıyıklar, Avi Pardo, Rosa Pietroiusti, Marco de Pinto, Anita Sezgener, Ohannes Şaşkal, Azra Tüzünoğlu, İKSV Yay. İstanbul, 2015, s.XXIX.

ele alırken boğazdaki toplumsal ve kültürel hareketliliğe de atıf yapar. Boğazın sürekli değişen akıntılarını Bernoulli denklemiyle şiirsel bir denklem gibi sunar Gillick.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/14-istanbul-bienali Erişim Tarihi: 24.01.2025.

Görsel 1.30: Liam Gillick, *Uygulamalı Hidrodinamika*, 2015, Duvar Üzerine Bernoulli Denklemi, XIV. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

Michael Rakowitz "Eti Sizin, Kemiği Bizim" adlı eseriyle bienale katılmıştır. Rakowitz terkedilmiş bir Ermeni çiftliğinden ve Sivriada'da bulunmuş çeşitli köpek kemiklerinden, Şikago'da yıkılmış Louis Sullivian binasından topladığı parçalar ve alçı kalıplar, kabartmalar, mektuplar, çizimler ve fotoğraflarla işini sergiliyor.[43] "Eti Sizin, Kemiği Bizim" Türkçede yaygın kullanılan bir deyimdir. Bu söz genelde bir velinin çocuğunu öğretmenine ya da çıraklığını yaptığı ustaya emanet ederken söylediği bir sözdür. Rakovitz bir yandan Sivriada'da toplatılan köpeklere atıf yapan bir iş üretmiştir. Diğer yandan kullandığı alçı kalıplar bir Art Nouveau yapısının cephesinde İstanbul özelinde de sıkça görülen detaylardır. Rakowitz işin bu detaylarıyla Garabet Cezayirliyan'a atıf yapmaktadır. Perdahlama yöntemiyle elde ettiği çeşitli parçaları da bu işin bir bileşenidir. Bu perdahlanan yüzeylerin tamamı İstanbul'a ait ve kumaş üzerine çeşitli renklerde perdahlanmıştır.

[43] **A.e.**, s. 499.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://14b.iksv.org/works.asp?id=30 Erişim Tarihi: 24.01.2025.

Görsel 1.31: Michael Rakowitz, *Eti Sizin, Kemiği Bizim*, 2015,Alçı Kalıpları, Sivriada'da Bulunmuş Köpek İskeletleri, Anadolu'daki Terkedilmiş Ermeni Çiftliklerinden Bulunmuş Hayvan Kemikleri, Şikago'daki Louis Sullivan'ın Yıkılmış Binasından Parçalar, Kabartma Çizimler, Fotoğraflar ve Mektuplar, XIV. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

14. İstanbul Bienali fizik, tarih, felsefe ve sanat gibi birçok disiplini bir araya getirerek sanatı sadece estetik bir özne konumundan çıkarmış, bu öznenin işlevini disiplinlerarasılıktan ötesine dönüştürmeye çalışmıştır. Küratörün vizyonu, geçmişin sosyal ve politik olaylarını ve mekânsallığı incelemektedir.

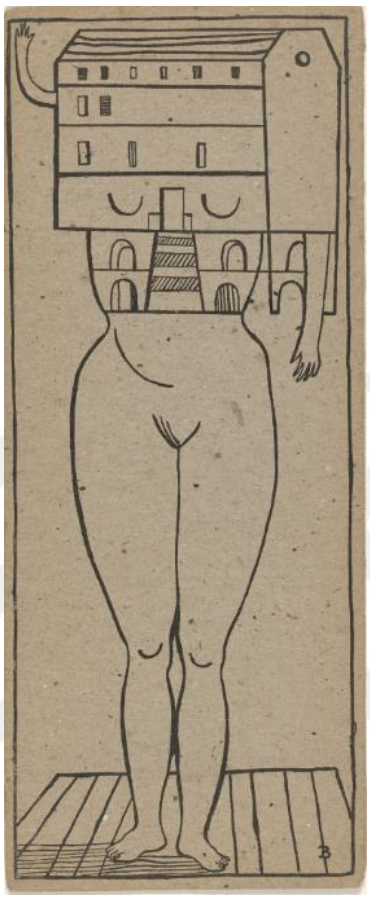
XV. İstanbul Bienali 16 Eylül-11 Kasım 2017 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienalin küratörlüğünü Elmgreen & Dragset ikilisi üstlenmiştir.

Bienal başlığı "İyi Bir Komşu" olarak belirlenmiştir. Bienale Türkiye'den 10, yabancı ülkelerden 46, toplam 56 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar; 23 kadın, 30 erkek ve 3 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir.[44] Bienal mekanları; Galata Rum Okulu, İstanbul Modern, Pera Müzesi, Yoğunluk Atölyesi, ARK Kültür, Küçük Mustafa Paşa Hamamı ve dış mekanlar şeklinde belirtilmiştir. Elmgreen & Dragset iyi bir komşu teması çevresinde bireylerin mekân ve topluluk içerisindeki konumlarını komşuluk ilişkisi üzerinden kimlik gibi sosyopolitik detayları tartışmaya açmaktadır. İyi bir komşu ifadesiyle başlayan 40 soruda, iyi bir komşunun neliği ve nasıllığı pekiştirilmeye çalışılmıştır. Bu soruların bağlamı da oldukça geniş bir skaladadır. Bu noktada bienal aslında mikro ölçekteki kişiselliğin makro düzeydeki toplumsallığı nasıl bağladığına da değinmektedir. Sergi alanların seçiminde mekanlardan biri hariç geri kalanların birbirlerine yürüme mesafesinde bulunuyor oluşu da ayrıca komşuluk ve mahalle ilişkisiyle kurulan bağla ilişkilendirilmektedir.[45] Bienalin tematik yapısı sanatın günlük yaşamımızla nasıl iç içe geçtiğini de tartışmaya açar. Mekân, aidiyet ve komşuluk gibi kavramlar; Nancy L. Rosenblum, Gaston Bachelard, Mary Douglas ve Georges Perec gibi düşünce insanlarının görüşleriyle metne eklemlenmiştir.

Louise Bourgeois'nın işi kadın ile ev arasında kurduğu ilişkiyle izleyiciyle buluşur. Nü bir figür olarak ele aldığı kadının göbek üstü çok katlı bir ev olarak betimlenmiştir. Bu durum daha çok feminist sanatta vurgusu yapılan kadın ve ev ikilisi ile ilişkilidir. Borgeois eserini perspektif ve oran orantı kurallarına bağlı kalmadan resmetmiştir. Ancak beden ile ev arasında kurulan ilişki farklı stil ve boyutlardaki pencere ve kapılarıyla bir bütünlük sağlar gibidir.[46] Bunun yanı sıra kadının anatomik özellikleri incelendiğinde ellerinin vücuduna oranla oldukça küçük ele alınmış olduğu görülür. Eser cinsiyet eşitsizliği, ev, bellek ve aidiyet gibi unsurlara da atıf yapar. Borgeois'nın bu seriye başladığı yıllar 1940'lı yıllara tekabül eder. Bu yıllarda Borgeois hem Amerika'ya yerleşmiştir hem de bir çocuk beklemektedir. Bu

[44] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/15-istanbul-bienali Erişim Tarihi: 29. 01. 2025.
[45] Elmgreen & Dragset "İyi Bir Komşu" (15. İstanbul Bienali), Ed. Ömer Albayrak, Anita Iannacchione, Sofie Krogh Christensen ve Erim Şerifoğlu, Çev. Kaan Atalay, M. Canan Çelik, Nazım Hikmet Richard Dikbaş, Sinem Özer, Utku Türk, Hilal Ebru Yakar, İKSV Yay. İstanbul, 2017, s.32
[46] **A.e.**, s.164.

bağlamıyla Borgeois'nın eseri Amerika'da oluşu ve bebek bekliyor oluşuyla birlikte beden ile ana toprağına atıf yapmaktadır.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.moma.org/collection/works/136096 Erişim Tarihi: 29.01.2025.

Görsel 1.32: Louise Bourgeois, *Kadın Ev*, 1947, Kâğıt Üzerine Baskı, 24x29 cm, XV. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

Alejandro Almanza Pereda, romantik manzara resimlerini işinin hem kavramsal hem de fiziki bağlamında kullanıyor. Pereda, on sekizinci yüzyıldan başlayan doğa manzaralarının resmedildiği bu örnekleri resmedildikleri dönemde ulusal kimliklerin inşasında rol oynamasıyla ele alıyor. Bu resimlerin anonim örneklerini İstanbul'da çeşitli yerlerde araştıran sanatçı bir örnek edinip bununla birlikte çalışmasını üretiyor. Duvarda asılı duran resmini modern dünyanın vazgeçilmez elementi çimento ile kısmen örtüyor. Ayrıca sonrasında eserin ve asılı olduğu duvarın üzerine de daha sıvı formda çimento harcı sıçratıyor. Pereda oldukça natüralist bir resmi betonla birleştirerek aslında doğa ile kurmuş olduğumuz ilişkiyi de irdeliyor.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/15-istanbul-bienali Erişim Tarihi: 29.01.2025.

Görsel 1.33: Alejandro Almanza Pereda, 2017, Boşluk Korkusu (Sonbahar Sahnesi #2), Yağlıboya Tablo ve Beton, XV. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

15. İstanbul Bienali komşuluk, mekân, bellek, aidiyet, kimlik ve bireyselleşme gibi konular üzerinden kitlesel ve bireysel bir eleştiri ortaya koyarken bienal izleyicisini aktif bir pozisyonda ele alarak toplumsal ve bireysel aidiyetlerin yeniden düşünülmesini sağlamaya çalışmaktadır. Böylelikle mikro düzeyde bireysel anlatılarla makro düzeyde kitleselliği kesiştirmektedir.[47]

XVI. İstanbul Bienali 14 Eylül-10 Kasım 2019 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienalin küratörlüğünü Nicolas Bourriaud üstlenmiştir. Bienal başlığı "Yedinci Kıta" olarak belirlenmiştir. Bienale Türkiye'den 6, yabancı ülkelerden 50, toplam 56 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar 28 kadın, 25 erkek ve 3 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir.[48] Bienal mekanları; MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Pera Müzesi, Anadolu Kulübü (Sarı Ev), Hocopulo Köşkü, Mizzi Köşkü, Taş Mektep ve İskele Meydanı şeklindedir. 16. İstanbul Bienali'nin ana teması "Yedinci Kıta", antroposen veya kapitolosen bağlamda insan veya bir üretim

[47] **A.e.**, s.31.
[48] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://bienal.iksv.org/tr/16-istanbul-bienali/sanatcilar Erişim Tarihi: 30. 01. 2025.

sisteminin neden olduğu yüzen adalar şeklinde görülen Pasifik Okyanusu'nda yer alan kilometreleri kaplayan ve ağırlığı milyon tonlarla hesaplanabilen yüzen adaları metaforize eder. Bu da antroposen ve kapitolosen çağın bir sonucu olarak görülür. Küratör bu kavramı sadece ekolojik bir olgu olarak ele almıyor, insan ve insan dışı varlıkların birlikte varoluşunun zorunluluğunu gösteren bir olgu olarak da ele alıyor.[49] Küratör ayrıca alt başlıklarında (Tarih, Coğrafya, Demografi, Kültür, Arkeoloji ve Siyaset) "Yedinci Kıta'nın" bağlamlarını da oluşturuyor. Bienal antroposen çağın sadece doğa ile değil insanın kendisi, sanat ve düşünceler üzerindeki etkisini de inceleniyor. Ekolojik durumun ya da krizin sanatsal pratikle nasıl iç içe geçebileceği konusunda bir bakış açısı sunuyor.

Güneş Terkol & Güçlü Öztekin bienal için MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesinde bir buluşma noktası olarak ele alınabilecek bir mekân oluşturmuşlardır. Bu mekânda Güneş Terkol'un çalışmalarında sıkça görülen kumaş üzerine çeşitli işlemelerini, videolarını ve eskiz çalışmalarını görebilmekteyiz. Güçlü Öztekin ise bir geri dönüştürme biçimi olarak ele aldığı resim ve çizimleriyle mekâna katılıyor. Cinsiyet meseleleri ve geri dönüşüm; resimler, sarkan tüller, perdeler, maskeler ve kostümler barındıran mekân içerisinde izleyiciyle buluşuyor.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://bienal.iksv.org/tr/sanatcilar/gunes-terkol-guclu-oztekin Erişim Tarihi: 30.01.2025.

Görsel 1.34: Güneş Terkol & Güçlü Öztekin, *Worlbmon*, 2019, Resimler, Tüller, Perdeler, Heykeller, Maskeler, Kostümler, XVI. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

[49] Nicolas Bourriaud, "Yedinci Kıta" (16. İstanbul Bienali), Ed. Nilüfer Şaşmazer, Çev. Nermin Saatçioğlu, Baptiste Gacoin ve Kutay Kence, İKSV Yay. İstanbul, 2019, s.22.

Deniz Aktaş da MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesinde, “Yokyerler” adlı serisiyle izleyiciyle buluşuyor. Serinin kavramsal çerçevesi kentsel yozlaşmayı, çevresel yıkımı, göç, insanın, kentlerin ve doğanın trajik dönüşümünü irdeliyor. Mürekkeple işlediği tabloları siyah beyaz görünümüyle doğa ile insan ilişkisine odaklanıyor.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://bienal.iksv.org/tr/sanatcilar/deniz-aktas-2 Erişim Tarihi: 30.01.2025.

Görsel 1.35: Deniz Aktaş, *Yokyerler*, 2018-2019, Kâğıt Üzerine Mürekkepli Kalem, XVI. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

16. İstanbul Bienali, çağımızı antroposen ve kapitolosen kavramlarıyla açıklamaktadır. Temelini Yedinci Kıta olarak ele alan küratör, insanoğlunun dünyayı nasıl trajik şekilde etkilediğini üretim sistemlerinin bu sürece nasıl katıldığını ve aynı karşılığı doğanın nasıl gösterdiğini irdelemektedir. İnsan ve doğa ikilisinin yeniden ele alınmasını sağlayan bir platform görevi üstleniyor. Bienal insan sonrası bir dünya düşüncesine doğru bir alan oluşturmaya çalışmaktadır.

XVII. İstanbul Bienali İstanbul Bienallerinin en güncel edisyonudur. Bienal küresel Covid-19 pandemisi nedeniyle planlanandan bir yıl ertelemeli gerçekleştirilmiştir. Bienal 17 Eylül-20 Kasım 2022 tarihleri arasında ziyaretçileriyle buluşmuştur. Bienal Uta Meta Bauer, Amar Kanwar ve David Teh küratörlüğünde gerçekleşmiştir. Bienale Türkiye’den 13, yabancı ülkelerden 41 toplam 53 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar 18 kadın, 12 erkek ve 24 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir.[50] Bienal mekanları; Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi, Barın

[50] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://bienal.iksv.org/tr/17-istanbul-bienali/katkida-bulunanlar Erişim Tarihi: 30. 01. 2025.

Han, Müze Gazhane, Küçük Mustafa Paşa Hamamı, The Çinili Hamam, Metro İstanbul Yaklaşım Tüneli Taksim, Merkez Rum Kız Lisesi, Büyükdere35, Performistanbul Canlı Sanat Araştırma Alanı (PCSAA), arthereistanbul, Saha Studio, Zeytinburnu Tıbbi Bitkiler Bahçesi ve Nostalji Kitap & Kahve şeklindedir. 17. İstanbul Bienali diğer bienallerden farklı olarak bir başlık belirlememiştir. Günümüzün sosyolojik, ekolojik bilgi durumlarını irdeleyen bir yaklaşım sergilemektedir. Disipliniyle sanatın çerçevelerinden sıyrılarak toplumla daha iç içe geçen bir bienal tasarlanmıştır. Bienal daha izole bir sanatsal üretim ve sergileme pratiğinden ziyade daha interaktif ve katılımcı odaklı bir düzlemde ilerlemiştir. Bu süreç sadece bienalin izleyiciyle buluştuğu kısa süre odaklı değil ayrıca öncesi ve sonrasında da sürmesini planladıkları bir süreçtir. Pandeminin getirdiği iletişim ile ilgili süreçlerimizi tekrar inceleyen bir bakış açısı da sunmaktadır. Birlikteliklerle ilgili dahası birlikte olma haliyle de ilgilenen bienal, bu bağlamda katılımcıların çoğunun bir kolektif şeklinde katılımlarını da desteklemiştir. Sanatı sadece estetik bir tecrübe olarak değil toplumsal belleğin, küresel sağlık krizlerinin ve sosyal tartışmaların zemininde alternatif bir iletişim aracı olarak da bir diyalog ortamı yaratmayı planlamaktadır.

Bienale Carlos Casas, "Kiklop" adlı işiyle Metro İstanbul Yaklaşım Tüneli Taksim de ziyaretçiyle buluşmuştur. İşlerinde video ve sese sıkça yer veren sanatçı "Kiklop" adlı eserinde de ses ve ışık odaklı bir çalışma gerçekleştirmiştir. Sanatçı Mussolini'nin 1930'lu yıllarda eski bir uçak fabrikasında dünyanın en uzun borusunun üretilmesi çalışmalarını referans alıyor.[51] Bu bağlamda bu eseri disiplinlerarası bir çalışma olarak da ele alabiliriz. Casas, yerleştirdiği ses ve ışık kaynaklarıyla kitlesel kontrol ve bir işkence aracı olarak kullanılan ses deneylerine de metninde değiniyor. Böylelikle tünel geçmişin ses ve ışıkla gün yüzüne çıktığı bir eser olarak ele alınabilir.

[51] Carlos Casas, "17. İstanbul Bienali", Ed. Erdem İlgi Akter, Çev. Nermin Saatçioğlu, Münevver Çelik, Emrah Irzık ve Can Koçak İKSV Yay. İstanbul, 2022, s.124.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://bienal.iksv.org/tr/17b-sanatcilar/carlos-casas Erişim Tarihi: 31.01.2025.

Görsel 1.36: Carlos Casas, Kiklop, 2022, Ses ve Işık Enstalasyonu, XVII. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

Gülsün Karamustafa bienale, Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi'nde "Emniyetsiz" adlı eseriyle katılmıştır. Sanatçı; göç, aidiyet ve bellek gibi konulara çalışmalarında sıkça yer vermiştir. Sanatçı "Emniyetsiz" adlı işinde sosyopolitik bir gönderme yapıyor. Kırılan bir camın döngüde olduğu ses, görüntü ve mekâna özgü yerleştirmesinde karanlıktan kaçışı betimliyor.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://bienal.iksv.org/tr/17b-sanatcilar/gulsun-karamustafa Erişim Tarihi: 31.01.2025.

Görsel 1.37: Gülsün Karamustafa, *Emniyetsiz*, 2022, Ses ve Video Görüntüsü, Paravanlar, XVII. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

17. İstanbul Bienali sanatın sınırlarını genişletmeye çalışan bir bienal olarak karşımıza çıkıyor. Kolektif bir bilincin hâkim olduğu bienal sadece sergileme sürecinde değil sonrasında da İstanbul'da süreceğine inanılan deneyimler sunuyor.

Sosyolojik, ekolojik bağlamların sanatın düşünselliğiyle dönüştürücü bir güce evrilebileceğine odaklanıyor.

XVIII. İstanbul Bienali oldukça tartışmalı bir sürecin sonrasında birçok geri çekilme ve istifanın ardından 2025 yılına ertelenmiştir. Yapılan duyurusuyla birlikte danışma kurulunun önerisi dışında 18. İstanbul Bienali'nin 14 Eylül-17 Kasım 2024 tarihleri arasında gerçekleştirileceği ve küratörlüğünü Iwona Blazwic tarafından yapılacağı duyurulmuştur. Danışma kurulunun seçmiş olduğu Defne Ayas, İKSV tarafından reddedilmiştir. Devam eden süreç danışma kurulundan Agustin Perez Rubio, Selen Ansen ve Sarkis'in istifalarıyla sonuçlanmıştır. Buna ek olarak Türkiye'den bienale katılacak dört sanatçı (Ateş Alpar, Bengü Karaduman, Kerem Ozan Bayraktar ve Yaşam Şaşmazer) bir duyuru yayınlayarak bienalden çekildiklerini açıklamıştır. İKSV bu süreçle ilgili herhangi bir yorum yapmaktan çekinmiş, 5 Ekim 2023 tarihinde 18. İstanbul Bienali'nin hazırlıklarına devam edildiğini açıklamış, ek olarak küratör belirleme yöntemleriyle ilgili eleştirileri değerlendirdiklerini belirtmişlerdir. 26 Aralık 2023 tarihinde bu süreç 2008'den bu yana bienalin direktörlüğünü yapan Bige Örer'in görevinden ayrıldığına dair bir duyuruyla devam etmiştir. Hemen ardından 5 Ocak 2024 tarihinde Kevser Güler'in bienal direktörlüğünü devraldığına dair bir haber paylaşılmıştır. 19 Ocak 2024 tarihinde yapılan duyuruyla birlikte bienalin yeni bir hazırlık süreciyle 2025 yılında düzenleneceği duyurulmuştur. 31 Ekim 2024 tarihinde İKSV tarafından yapılan duyuruyla birlikte 18. İstanbul Bienali'nin küratörünün Christine Tohme tarafından üstlenileceği duyurusu yapılmıştır. 22 Kasım 2024 tarihinde ise bienal bir açık çağrı yöntemiyle sanatçılara duyuru yapmıştır.[52]

Bienalin başlığı "Üç Ayaklı Kedi" olarak belirlenmiştir. Bu başlık kedinin sembolik varlığı üzerinden direnç, adaptasyon ve dönüşüm gibi kavramlara atıf yapmaktadır. Kedi sadece modern zamanlarda değil Mısır kültüründe (Bastet) ve Japon kültüründe (maneki-neko) yoğun kültürel ve sosyal anlam derinliğine sahiptir. Bienal metninde üç ayaklı kedi vurgusuna dokuz canlılık metaforu eşlik etmektedir.

[52] İlgili Haber ve Duyurular için Bkz. https://bienal.iksv.org/tr/arsiv/haberler Erişim Tarihi: 31.01.2025.

“Üç Ayaklı Kedi” krizler ve kayıplar karşısında direnç gösterme ve dengede kalmayı temsil etmektedir.

Christine Tohme, bienali üç aşamalı bir bienal olarak planlamaktadır. Bienalin ilk aşaması 20 Eylül-23 Kasım 2025 tarihleri arasında 40 üzerinde sanatçının katılacağı “kendini koruma” ve “gelecek olasılıkları” ekseninde gerçekleştirilecek bir sergiden oluşacaktır. İkinci aşamada bienal bünyesinde akademik bir yapı kurulmaya çalışılacak ve yerel sanat inisiyatifleriyle çalışmalar yürütülecektir. Bu yapı bienali düşünsel bir laboratuvara dönüştürecektir. Bienalin son aşaması 2027 yılında tüm bu sürecin çıktılarını sergiler, yayınlar, performanslar ve iş birlikleriyle tamamlayacak.[53] “Üç Ayaklı Kedi”, bienali salt bir sergi olmaktan çıkarıp deneysel ve deneyimsel bir alana dönüştürmeyi planlamaktadır.

Yayınlanan son duyurusuyla birlikte bienal öngörülen tarihler arasında gerçekleştirilecektir. Bu duyuruda bienalin ilk ayağına katılacak sanatçı sayısı 47 olarak belirtilmiştir. Buna ek olarak kamusal etkinliklere katılacak sanatçılar ile bu sayı 60’a ulaşmaktadır. İlerleyen süreçte bu katılıma kamusal etkinliklere katılacak sanatçılar özelinde eklemeler gerçekleştirilecektir.[54] Katılım sağlayan 60 sanatçı; yabancı ülkelerden 55, Türkiye’den 5, kadın 31, erkek 28 ve 1 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir. Ayrıca bienal mekanlarının yayılımı Beyoğlu Karaköy hattı etrafında şekillenmektedir. Bu mekanlar; Galata Rum Okulu, Zihni Han, Muradiye Han, Galeri 77, Külah Fabrikası, Meclis-i Mebusan 35, Eski Fransız Yetimhanesi Bahçesi ve Elhamra Han şeklinde sekiz mekâna yayılmaktadır.

2.3. Sinopale (2006-2024)

Uluslararası Sinop Bienali bilinen diğer adıyla Sinopale, 2006 yılında Türkiye’nin en kuzey ucunda yer alan Sinop kentinde düzenlenmeye başlandı. Türkiye’nin en erken tarihli ikinci bienali olarak İstanbul Bienali’nden sonra öncü bir konuma sahip olan Sinopale, Sinop Sürdürülebilir Kalkınma Derneği tarafından koordine edilmektedir. Temel hedefi, Karadeniz’in bu sakin kentini kültür-sanat odaklı

[53] Christine Tohme, (Çevrimiçi), https://bienal.iksv.org/tr/18-istanbul-bienali/kavramsal-cerceve Erişim Tarihi: 15.04.2025.
[54] İlgili duyuru metni için Bkz. https://bienal.iksv.org/tr/haberler/18-istanbul-bienali-nin-ilk-ayagina-katilan-sanatcilar-aciklandi 19.08.2025.

bir merkeze dönüştürmek, yerel dinamikleri küresel sanat pratikleriyle buluşturmaktır. Bienal, çağdaş sanatı bir "sivil toplum etkinliği" gibi düşünerek kolektif düşünceyi, üretimi ve eylemi teşvik eden, katılımcı odaklı bir model benimseyerek kültür-sanat odaklı bir platform oluşturmayı amaçlamaktadır.[55] Kentin yerel sanat dinamiklerini, taşıdığı tarihsel arka planını, yerel kimliklerini ve kentin belleğini uluslararası anlamda tanıtmak gayesiyle ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda bienal katılımcı odaklı ve daha kamusal denebilecek bir zeminde kurgulanmıştır. Eserler kamusal alanlarda sergilenmiş, kent sakinleri tam katılımcı bir pozisyonda bienale dahil edilmiştir. Sergileme mekanlarının kentin simge mekanlarından seçilmesi sanatı gündelik yaşamın içine taşımaktadır. Günümüze değin dokuz edisyonu gerçekleştirilmiş bienal Türkiye'nin güncelliğini koruyan ikinci bienali olarak günümüz sanat ve sergileme pratikleri açısından Türkiye'de önemli bir konumda yer almaktadır. Bienalin başlıklarını oluşturan farklı temalar ise evrensel meselelere odaklanmıştır.

I. Sinopale, 15 Ağustos-3 Eylül 2006 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienalin küratörlüğünü T. Melih Görgün, Beral Madra ve Vittorio Urbani üstlenmiştir. Bienal başlığı "Şey" olarak belirlenmiştir. Bienale Türkiye'den 18, yabancı ülkelerden 15, toplam 33 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar; 13 kadın, 15 erkek ve 5 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir.[56] Bienal mekanları; Tarihi Sinop Hapishanesi, Eski Otel 117, Eski Tekel Binası, Pervane Medresesi El Sanatları Çarşısı, Etnografya Müzesi, Şehir Merkezi şeklindedir.

T. Melih Görgün'ün kavramsal çerçevesi; bienalin kuruluşu, Sinop'un belleği, tarih, izolasyon ve "sanatla direniş" bağlamında oluşturulmuş bir metindir. Sinop'un tarihsel dönüşümleri, coğrafi izolasyonu, bir tersane ve liman kentinden bir hapishane kentine dönüştürülmesi metnin ilk kısmının ana konusudur. Bu bağlamda yazar, Sinop'u düşünsel üretim için bir inkübasyon alanı olarak görmektedir. Kentin Soğuk Savaş döneminde NATO üssü olarak kullanılması yazar tarafından Foucault'un panaptikon metaforuyla gözetime ve kontrole dayalı bir kent olarak okunmuştur. Yazar bu bağlamı ekonomik ve toplumsal bağlamıyla açıklamıştır. Bienalin temel kavramı olan "Şey" aslında bir diyalektiği barındırır. Varlık ile var olmayan, bilinen ile

[55] (Çevrimiçi), https://sinopale8.org/tr/sinopale-8-hakkinda/ Erişim Tarihi: 03.02.2025.
[56] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://sinopale8.org/tr/sinopale1/ Erişim Tarihi: 03.02.2025.

bilinmeyen arasında bir diyalektiktir kastedilen. Bienal sanat aracılığıyla bu belirsizliğin üzerine gider. Bienal mekanları da bağlamıyla bu eyleme fiziki bir zemin oluşturur. Sinop Bienali, diğer bienallerden ayrışarak konumunu katılımcı ve içselleştirici bir model olarak tanımlar.[57] Bienal merkezsiz bir bienal oluşumunun mümkünatını, Foucaultcu panaptikonun tersyüz edilmesini simgeler.

Nezaket Ekici, bienale "Antropos" adlı bir saatlik performansıyla katılıyor. Performans kader, özgürlük ve beden üçgeninde şekillenen metaforik bir anlatım sunuyor. Antropos, Yunan mitolojisinde üç Moirai'den biridir. Lachesis doğumla, Clotho kaderi belirlemekle, Antropos insan hayatını sonlandırmakla sorumluydu. Lachesis'in atribüsü elinde hayatı sembolize eden bir ip yumağıdır, Clotho ise bu yumağı eğirerek bir ip oluşturur ve bu ip kaderi betimler, Antropos ise atribüsü olarak kabul edilebilecek makasıyla bu ipi kesmekle (insan hayatına son vermek) görevlidir. Ekici performansında saçlarını yüz adet beyaz iple tavana bağlamakta ve bu ipleri saçlarının bir kısmını dahil ederek kesmektedir. Bu unsur kendi kaderini eline almak şeklinde yorumlanabilir. Bu bağlamında performans Tarihi Sinop Hapishanesi'nde gerçekleşirken mekanla da bağ kurar.

[57] T. Melih Görgün, (Çevrimiçi), https://sinopale8.org/tr/sinopale1/ Erişim Tarihi:04.02.2025.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://sinopale8.org/tr/atropos/ Erişim Tarihi: 04.02.2025.

Görsel 1.38: Nezaket Ekici, *Antropos*, 2006, Performans, 60', I. Sinopale, Sinop.

Burcu Yağcıoğlu, Ece Kalabak ve Nazar Sigaher bienale "Atölye" adlı yerleştirmesiyle katılmıştır. Yerleştirme Tarihi Sinop Hapishanesi'nde sergilenmiştir. Eser hapishanenin aktif bir şekilde kullanıldığı dönemde mahkumlar için zaman geçirme ve üretmeye devam etme bağlamında var olan atölyelere atıf yapmaktadır. Burcu Yağcıoğlu, Ece Kalabak ve Nazar Sigaher bu bağlamıyla hapishanenin aktif döneminde de bir atölye olarak kullanılan mekânında bir "Şey" üretme mantığıyla kurulmuş ancak işlevsel olmayan bir atölye kurmuşlardır. Yerleştirme gerçek anlamda hapishanenin halihazırda barındırdığı bir atölye olmaklıkla bir bienal işi olarak görülmesi arasında bir konumda yer alır. Bu bağlamında yerleştirme ilkin bu mekânın bir kalıntısı olarak görülür. Bu noktada yerleştirme hapishane ile bienal mekânı arasında bir noktada yer alır.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://sinopale8.org/tr/atelierdegistir/ Erişim Tarihi: 04.02.2025.

Görsel 1.39: Burcu Yağcıoğlu, Ece Kalabak ve Nazar Sigaher, *Atölye*, 2006, Enstalasyon, I. Sinopale, Sinop.

Sinopale 1, merkez-çevre ikiliğini küratöryel ve sanatsal bir bakış açısıyla aşmaya çalışan bir pratik sergilemeye çalışmıştır. "Hapishane Kenti" adı almasını sağlayan hapishaneyi bir eleştirel hafıza mekanına dönüştürmüştür. Bilinmeyenin diyalektiği olarak ele alınan "Şey" kavramını somutlaştırmış, evrensel bir dille aktarmaya çalışmıştır. Halkın bienale entegrasyonu ve katılımını kollektif bir bilinçle sağlamıştır. Merkez-çevre vurgusunu Antroposvari bir deyimle kaderinin ipini kesen bir girişim olarak gerçekleştirmiştir.

II. Sinopale, 16 Ağustos-5 Eylül 2008 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienalin küratörlüğünü T. Melih Görgün, Beral Madra, Dr. Vittorio Urbani, Dr. Stephan Schmidt-Wulffen, Nezaket Ekici, Monali Meher, Mürteza Fidan, Emre Koyuncuoğlu ve Umut Suduak üstlenmiştir. Bienalin başlığı "Şeylerin Yeni Düzeni" olarak belirlenmiştir. Bienale Türkiye'den 5, yabancı ülkelerden 13 toplam 18 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar; 6 kadın, 8 erkek ve 4 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir.[58] Bienal mekanları; Tarihi Sinop Hapishanesi, Eski Otel 117 ve Eski Tekel Binası şeklindedir.

Beral Madra'nın oluşturduğu kavramsal çerçeve; başlangıçta Faoucault'ya "şeylerin düzeni" bağlamında bir atıfta bulunarak başlıyor. Zira metin Foucault'nun "Şeylerin Düzeni: İnsan Bilimlerinin Arkeolojisi" adlı eserine atıf yapıyor. Metin

[58] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://sinopale8.org/tr/sinopale-2/ Erişim Tarihi: 03.02.2025.

ayrıca yeni kavramını başlığa ekliyor. Metin; çağdaş sanat pratiklerini, kültürel dinamikleri, ulusal ve uluslararası siyasi-iktisadi meseleleri sorguluyor. Küratöryel metinde yeni kavramı, çağdaş sanatın yenilik üzerine kurulu kibrini eleştirmek ve bölgenin siyasi-ekonomik durumu hakkında şüpheci bir zihni uyandırmak düşüncesi üzerine ikili bir anlamda kullanılmıştır.[59] Bu bağlamında 2. Sinopale yeni kavramına eleştirel bir bakış ve sorgulama getiriyor. Metnin Foucault'ya yaptığı ikinci atıf aynı eserin "İnsan Bilimlerinin Arkeolojisi" başlığınadır. Bu atıf, Sinop kentinin kültürel ve tarihi belleğini kullanarak bienali sadece estetik bir deneyim olmanın ötesinde sosyopolitik bir sorgulama alanına dönüştürüyor. Metin ayrıca Foucault'nun mevcut sistemin işleyişine karşı eleştirel tutumuyla da hareket ediyor. Foucault'nun duruşu sistemi yıkmaktan ziyade ona sürekli muhalefet etmekle ilgilidir. Küratöryel metinde sürekli bir muhalif duruş, sürekli yeniye odaklanmış çağdaş sanat özelinde hissedilir. Sinop, Soğuk Savaş döneminde NATO tarafından bir radar üssü olarak kullanılmıştır. Bienalin gerçekleştiği tarihte ise bir nükleer santrale ev sahipliği yapması söz konusudur. Küratöryel metin Sinoplulara bu tehdidin farkındalığını kattığını da vurgulamaktadır. Tüm bu bağlamlarıyla küratöryel metin tüm bu krizler karşısında çağdaş sanatın rolünü sorgulamaktadır.

Johanna Reiner ve Johannes Hoffman collabor.at'den iki sanatçı olarak bienale "Troya Kayığı" adlı eserle katılmıştır. "Troya Kayığı" Türkiye'nin kültürel mirasını sürekli tamir edilen ama özü muhafaza edilen bir enkaz metaforu oluşturur. Collabor.at sanatını katılımcı ve empati odaklı oluşturuyor. Katılımcıların kayığı taşırken ellerini mavi boyaya daldırmaları istenmesi ise Yves Klein etkilenimi taşır. Katılımcının bıraktığı el izleri eseri bir belgeye dönüştürür. Tersanede atıl durumdaki malzemelerden üretilen kayık yeniden üretim olarak ele alınabilir. Kayığın oluşturulup bir denizci geleneği olarak şehirde gezdirilmesi de kent sakinlerinin katılımıyla gerçekleşir. Eser adı ise henüz inşa sürecinde bir kent sakininin yorumundan doğar. Bu sebeple eser Tarihi Sinop Hapishanesi'ne bir akşam vakti kolektif bir performans şeklinde taşınır. Eser taşındığı yerde olabildiğince muhafaza edilir ve dağılana kadar hapishane belleğinin karşısında durur.

[59] Beral Madra, (Çevrimiçi), https://sinopale8.org/tr/sinopale-2/ Erişim Tarihi:04.02.2025.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://sinopale8.org/tr/trojan-boat/ Erişim Tarihi: 04.02.2025.

Görsel 1.40: collabor.at (Johanna Reiner ve Johannes Hoffman), *Troya Kayığı*, 2008, Enstalasyon-Performans, II. Sinopale, Sinop.

Mariëlle Videler bienale "Değiş Tokuş (Bitki Takası)" adlı eseriyle katılmıştır. Eser bitkileri kültürel bir sembol ve kimlik taşıyıcıları olarak ele alır. Sanatçı bitki takası yaparak yerel bitkilerin evlerdeki konum ve anlamlarını araştırır. Bitkiler evlerde estetik bir pozisyonda yer almasının yanında farklı anlamlar da taşır. Sanatçının kullandığı tekerlekli sera 19. yüzyılda bitkilerin Avrupa'ya taşınmasında kullanılan Wardian Kutusu'na atıf yapar.[60] Bu kullanım 19. yüzyılda sömürgecilik faaliyetleri ve

[60] Mariëlle Videler, (Çevrimiçi), https://www.mariellevideler.nl/situaties/Plant_Exchange.htm Erişim Tarihi:04.02.2025.

bitkilerin kontrol edilmesi durumuna atıf yapar. Kent sakinleri bitki alışverişiyle katılımcı rolünü alırken anlık etkileşimler işin temelini oluşturur. Videler ise bu sürecin fiziksel izlerini oluşturur ve arşivler. Bu sürece Amsterdam'da başlayan sanatçı Sinop'ta sürdürür ve bienalden sonraki süreçte bu iş Curaçao'nun başkenti Willemstad'te son bulur. Değiş Tokuş (Bitki Takası), kimlik aidiyet yer değiştirme gibi bağlamlarda okunabilir.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://sinopale8.org/tr/plant-exchange-2/ Erişim Tarihi: 04.02.2025.

Görsel 1.41: Mariëlle Videler, *Değiş Tokuş (Bitki Takası)*, 2008, PerformansII. Sinopale, Sinop.

"Şeylerin Yeni Düzeni" Foucault'nun eleştirel mirasını devam ettirerek, çağdaş sanatın yeniliğe karşı olan arayışını, yerelin sosyal, kültürel, siyasal ve ekonomik dinamiklerini bir araya getiriyor. Bienal, Foucault'cu eleştirellik ile sanatı estetik bir

araçtan çok toplumsal dönüşüm aracı olarak konumlandırır. Bienal, disiplinlerarası bir yaklaşımla sosyoloji, ekoloji ve kültürü kesiştirir.

III. Sinopale, 14 Ağustos-4 Eylül 2010 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienalin küratörlüğünü; T. Melih Görgün, Beral Madra, Vittorio Urbani, Nike Baetzner, Rana Öztürk Branko Franceshi, Vaari Claffey, Hande Sağlam üstlenmiştir. Bienal Başlığı "Gizli Anılar, Kayıp İzler" olarak belirlenmiştir. Bienale Türkiye'den 10, yabancı ülkelerden 19, toplam 29 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar 13 kadın, 12 erkek ve 4 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir.[61] Bienal mekanları; Tarihi Sinop Cezaevi, Pervane Medresesi El Sanatları Çarşısı, Dr. Rıza Nur İl Halk Kütüphanesi, Lonca Kapısı ve Ülgen Kotra Evi şeklindedir. Bienalin kavramsal çerçevesini oluşturan ekip ise Beral Madra, Emre Zeytinoğlu, Mürteza Fidan, T. Melih Görgün, Mahir Namur, Sinan Niyazioğlu ve Emel Abora şeklindedir.

3. Sinopale'nin kavramsal çerçevesi kent belleğine dair görünen ile görünmeyenin katmanlarının diyalektiğini incelemektedir. Kentlerin fiziki mekanlarından ziyade zihinsel ve duygusal mekanlarına da odaklanmaktadır. Metinde küreselleşmenin tek tipleştirme politikasını eleştiren bir bakış açısı hakimdir. Bu bağlamda kentlerin tarihi ve sosyal yapısının kentten nasıl silindiğini ve yeniden nasıl canlanacağını araştırır. Bu bağlamda metin İtalo Calvino'nun "Görünmez Kentler" metaforunu kullanarak kent belleğinin yeniden inşasına odaklanır. Bastırılmış kent belleğini görünür kılmayı katılımcı bir metot kullanarak amaçlar. Bienalin "Gizli Anılar" teması bienalin Sinop kentinin batı ittifakına entegre olma çabası ve liman kenti olmasının yitirilmesi çelişkisi ile bağ kurar.

Maria Ikonomopoulou bienale "Anı Yetiştirmek" adlı işiyle katılmıştır. Eser, yerel doğa ve kültür arasında kurulan bağı inceler. Bu incelemeyi görsel ve sözlü anlatımın birleşimiyle disiplinlerarası bir çalışma olarak sunar. Eser alan çalışmasını, etnografik veri toplama sürecini içermektedir. Süreç, bitki motiflerinin yerel sembollerle estetik bir zeminde harmanlanmasıyla oluşturulmuştur. Sanatçının çalışmaya yaklaşım tarzı hem üretim sürecini hem de çalışmanın çıktısını farklılaştırmaktadır.

[61] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://sinopale8.org/tr/sinopale-3/ Erişim Tarihi: 05.02.2025.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://sinopale8.org/tr/growing-memories/ Erişim Tarihi: 06.02.2025.

Görsel 1.42: Maria Ikonomopoulou, *Anı Yetiştirmek*, 2010, Kesilerek Biçimlendirilmiş Kağıtlar, Enstalasyon, III. Sinopale, Sinop.

Tayfun Serttaş bienale "Öteki Öteki ve Sonrası" adlı eseriyle katılmıştır. Serttaş, İstanbul'un sivil mimari örnekleri üzerinden kültür katmanlarını incelemektedir. Sanatçı bu bağlamda terkedilmiş halde bir zamanlar azınlık gruplar tarafından yaşanmış sivil mimari örneklerini ele alır. Eser bu bakımdan bir ters göç olgusuna da atıf yapar. Sanatçı bu yapılar üzerinden İstanbul'un aldığı göçlerden öte verdiği sistematik göçlere de odaklanır. Sanatçı bu yapılardaki yaşam izlerini törensel bir yemek yapma ritüeli ile ele alır. İstanbul'un kültürel çeşitliliği ve kaybolan mirasın izlerini sanatsal bir sorgulama biçimiyle görünür kılar. Eser tarihsel sosyal ve politik bağlamları ile İstanbul'un çok kültürlü ve katmanlı yapısını yeniden ele alır.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://sinopale8.org/tr/the-other-the-other-and-beyond/ Erişim Tarihi: 06.02.2025.

Görsel 1.43: Tayfun Serttaş, *Öteki Öteki ve Sonrası*, 2005-2010, Video Performans, 13’49’’, III. Sinopale, Sinop.

Sinopale 3 sanatı bir aracı konumunda ele alırken bu aracılılığın toplumsal dönüşüm yaratmasını hedefler. Yerel kimliğin direncini vurgulayan bienal kent hafızasının korunması ve yeniden canlandırılmasını sanatsal bir pratikle ortaya koyar. Bu noktada küratöryel metnin bir postkolonyal eleştiri yaptığı da belirtilebilir.

IV. Sinopale, 1 Ağustos-12 Eylül 2012 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienal “Gölgeliğin Bilgeliği: Bozulmuş Bilgi Çağında Sanat” başlığıyla kurgulanmıştır. Ana sergi aynı başlıkta ele alınmış; Aslı Çetinkaya, Elke Falat, Işın Önol, Dimitrina Sevova, Janet Kaplan, Beral Madra ve Sean Kelly tarafından küratörlüğü yapılmıştır. Bienale ana serginin yanında dört ayrı sergi eşlik etmiştir. İlk sergi “Sovyet Gürcistan’ın Derinliklerinde, Arkadaşlık Şarkıları Söylüyorlar” başlığıyla Ana Riaboshenko küratörlüğünde yapılmıştır. İkinci sergi “Sinopale Akademi-Atölyeler Sergisi” başlığıyla Mürteza Fidan ve Andrea Zeumseil küratörlüğünde yapılmıştır. Üçüncü sergi “Deniz Artık Uyanıyor” başlığıyla Jasqueline Heerema, Ronald Boer ve Eliane Esther Bots küratörlüğünde yapılmıştır. Ana sergiyle beraber beşinci ve son sergi “Caronte 1-L’ile Flottante” başlığıyla Francesco Ragazzi ve Francesco Urbano küratörlüğünde yapılmıştır. Tüm bu sergilerde mekân olarak; Tarihi Sinop Cezaevi, Sinop Kent Kütüphanesi, Sinop kent merkezi ve şehir merkezindeki çeşitli mekanlar kullanılmıştır. Bienale Türkiye’den 7,

yabancı ülkelerden 20 toplam 27 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar; 14 kadın, 9 erkek ve 4 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir.[62]

Işın Önol'un bienalle aynı başlığı taşıyan kavramsal çerçeveyi içeren metni, bilgi çağı diye adlandırılan günümüzü ışık ve gölge metaforlarıyla Doğu ve Batı felsefesinden örneklemini oluşturarak eleştirel ve daha çok doğudan bakan bir bakış açısıyla ele alıyor. Bilginin ışık hızında değişen hükmünü, kabulünü ve bunun meydana getirdiği güven ve anlam erozyonunu sorguluyor. Metin Sinoplu Diyojen ve Büyük İskender ile ilişkilendirilen bir diyalog temelinde kurulur. Bu diyalogda Büyük İskender'in desteklerini sunmak için yanına kadar gittiği Büyük İskender'e dile benden ne dilersen sözlerine cevaben aldığı gölge etme başka ihsan istemem sözü referans alınır. Metin Diyojen'in yaşam biçimini günümüz dünyasına alternatif bir yaşam biçimi olarak sunar. Platoncu aydınlanma merkezli epistemolojik çıkarımların karşısında durur. Bu karşı duruşu Derrida'nın görülebilir görünmez kavramını batıda dışsallaştırılan gölgeyi bir eleştiri nesnesine dönüştürülerek ve Japon yazar Cuniçiro Tanizaki'nin Gölgeye Övgü adlı eserinden referansla doğu ile batı arasındaki gölgeye dair anlayış, algılayış, yaklaşım ve tanımlama şekli üzerinden yapar.

Özlem Sunak bienale "Saklanmış Kitaplar" adlı eseriyle katılmıştır. İki kanallı bir video şeklinde ele aldığı eseri sanatçının çocukluğunda her yıl okul dönemi başlarken kitaplarını ciltleme pratiğine dayanır. Çocukken babası ile gerçekleştirdiği bu eylem, okul kitaplarını korumak için yaptığı basit bir işlemi niteliyor. Sanatçının kendi kitaplarını kaplamasının ardından babası da kendi bazı kitaplarını kaplamaktadır. Bu kaplama işi bir çocuğun kitaplarını koruması eylemi dışında, babasının o dönem içerisinde yasaklanmış kitaplarını kapatma anlamında kaplamasını nitelemektedir. Bu koruma ve kapatma arasında bir diyalektik oluşturmaktadır. Sanatçı Almanya'da yaşarken edindiği bilgiye göre aynı işlemin Almanya'da da benzer şekilde gerçekleştirildiğini ancak Türkiye'de yasaklı olan kitapların Almanya'da serbest ya da tam tersi oluşunu bu eserinde inceliyor.

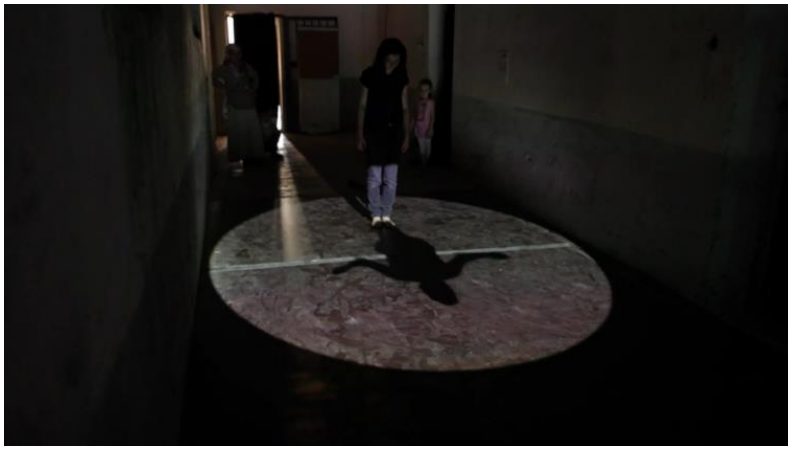
[62] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://sinopale8.org/tr/sinopale-4/ Erişim Tarihi: 06.02.2025.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://sinopale8.org/tr/saklanmis-kitaplar/ Erişim Tarihi: 06.02.2025.

Görsel 1.44: Özlem Sunak, *Saklanmış Kitaplar*, 2010, İki Kanallı Video Projeksiyon, IV. Sinopale, Sinop.

Andreas (muk) Haider bienale "Skia" adlı eseriyle katılmıştır. Sanatçı eserini kapalı devre bir yerleştirme şeklinde oluşturmuştur. Bu yerleştirme ziyaretçilerin imgelerini yapay gölgelere dönüştürmektedir. Yerleştirme ziyaretçilerin oluşturulmuş yapay gölgeleriyle mekânda yersizleştirilmelerini algılamalarını amaçlar. Bu bağlamda bir kişinin gölgesinin kendi inisiyatifi dışında özerkleşmesi ve özgürleşmesinin nasıl bir sonuç doğuracağına odaklanır. Yerleştirmeye dair ziyaretçi deneyimlerini ise postmodern egonun çoklu kimlikleri ve yabancılaşma arasındaki bağı incelemesi ile ilişkili sorusuyla yalnız bırakır.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://sinopale8.org/tr/skia/ Erişim Tarihi: 06.02.2025.

Görsel 1.45: Andreas (muk) Haider, *Skia*, 2010, Kapalı Devre Yerleştirme, IV. Sinopale, Sinop.

Bienalin kavramsal metni Adorno'nun estetik teorisi, Derrida'nın post yapısalcılığı ve Cuniçiro Tanizaki ile Antik Yunan felsefesi arasında bir sentez kurmaya çalışır. Akademik referanslar ve tarihi diyaloglar ile metin güçlendirilmeye çalışılır. Batının ilerlemeci bir söylemle refere ettiği ışık metaforu eleştirel bir biçimde ele alınır. Bunu Doğu felsefesindeki gölge kavramı içinde harmanlayarak deneyimlemek vurgusuyla izleyiciyi duygusal ve düşündürücü bir deneyim içine sürükleyerek yapar. Gölgenin bilgeliği; sanat, bilgi ve iktidar çatışmaları arasında ele alınır. Gölge, bir direniş estetiği olarak çoğulcu ve ekolojik bir bağlamda ele alınır.

V. Sinopale, 12 Temmuz-31 Ağustos 2014 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienalin küratörlüğünü T. Melih Görgün, Dimitrina Sevova, Emre Zeytinoğlu, Aslı Çetinkaya, Işın Önol ve Elke Falat üstlenmiştir. Bienal başlığı, "Kümeler ve Kristaller: Sıfır Noktasında Gözlem" olarak belirlenmiştir. Bienale Türkiye'den 13, yabancı ülkelerden 16, toplam 29 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar; 16 kadın, 8 erkek ve 5 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir. Bienal mekanları; Eski Postane Binası Mehmet Yüksek Evi, İstanbul Otel, Osman Karagülle Evi-Fikret Övet Ofisi, Sinop Hal Binası ve Sinop Mimarlar Odası Binası şeklindedir. Bienale paralel "İdeal Laboratuvar: Köy Enstitüleri" sergisinde ise toplam 8 sanatçı, performanslara 7 sanatçı ve atölyelere 6 sanatçı katılmıştır.[63]

T. Melih Görgün ve Dimitrina Sevova tarafından oluşturulan bienalin kavramsal metni disiplinlerarası bir altyapı barındırmakta ve sosyal değişim, sanat pratikleri, enerji dönüşümü ve mekânsal ilişkiler konularını incelemektedir. Metin sanatın sosyopolitik bağlamını Marksist eleştiri, postyapısalcı ve ekolojik bir yaklaşımla ele alır. Metnin giriş kısmında bienalin modeline dair "özgürlükçü" "mikropolitik" ve "olay odaklı" bir açıklama yapılır. Sanatı sadece estetik bir enerji olmasının yanında sosyal bir enerji üretim aracı olduğundan söz edilir. Metin kristal metaforunu insan emeğinin değeri olarak Marks'ın meta fetişizmi analizi aracılığıyla aktarılmaya çalışılır. Sıfır noktası izlemin geleneksel bakış açısından kopuşuyla ilişkilendirilir. Félix Guattari'nin şizoanalizine başvuran metin işlevsel mekanları unsurlarıyla ele alarak bir kümesel analiz ile sanatçının yerel ile küresel bağlamını

[63] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://sinopale8.org/tr/sinopale-5/ Erişim Tarihi: 07.02.2025.

kuvvetlendirmeye çalışır. Deleuze ve Guattari ortaklığıyla moleküler devrimin yaratıcı bir alana dönüştürülmesi amaçlanır.

Nezaket Ekici'nin çalışması; dil, beden, kültür, temsiliyet gibi ilişkileri odağına alan, bunu izleyiciyi aktif bir katılımcıya dönüştürerek sunan "Tudo Bem-Tudo Bom" adıyla performatif bir yerleştirme olarak sergilenmiştir. Performans bir masa tenisi oyununa benzer. Ancak oyuncularda ne raket ne de top bulunur. Fiziksel nesnelerin yokluğu oyuncuyu dilsel bir alışverişe yönlendirir. Bir taraf vuruşlarında Tudo Bem diğer taraf ise Tudo Bom kelimelerini tekrar eder. Öte yandan maç esnasında oyuncunun fiziksel aktivitesi bedensel bir dil de oluşturur. Oyuncu oyunu zihninde aktif hale getirerek bir eylemsellik ortaya koyar. Sanatçı bir seyahatinde Sinop adında bir şehrin Brezilya'da da var oluğunu öğrenir. Bu çağrışım ile performansta katılımcıların sürekli tekrarladığı Portekizce sözler ortaya çıkar ve bu sözler bir selamlaşmaya aittir. Sanatçı ping pong sesiyle bu selamlaşmada sarf edilen sözleri birleştirir. Ayrıca oyunu takip eden hakemin rolü de kuralların noksanlığıyla birleşir. Hakem keyfi kararlar verebilmektedir.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://sinopale8.org/tr/tudo-bem-tudo-bom/ Erişim Tarihi: 07.02.2025.

Görsel 1.46: Nezaket Ekici, *Tudo Bom-Tudo Bem*, 2014, Performans-Video Enstalasyon, V. Sinopale, Sinop.

Eşref Yıldırım bienale “Küçük Suçlar Hapishanesi” adlı işiyle katılmıştır. Eser demir parmaklıklı ve asma kilitli küçük bir hücreye benzer. Bu hücre bir el arabasının üzerinde kamusal alanda dolaştırılarak sunulur ve kentliyi gönüllü mahkûm olmaya davet eder. Eser, toplumsal kabuller, ceza mekanizmaları ve bireysel suçluluk arasındaki ilişkiyi sorgular. Enstalasyon ve kamusal sanat pratiğini birleştiren bir konumda ceza ve özgürlük arasındaki ilişkiyi mikro politik bir düzlemde ele alır. Suçluluk psikolojisi ile diyalog kuran bu çalışma kamusal bir ayna görevi üstlenir.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://sinopale8.org/tr/kucuk-suclar-hapisanesi/ Erişim Tarihi: 07.02.2025.

Görsel 1.47: Eşref Yıldırım, *Küçük Suçlar Hapishanesi*, 2014, Performans-Video Enstalasyon, V. Sinopale, Sinop.

Sinopale 5; çevre, toplum ve öznellik bağlamında sanatı toplumsal değişime götüren bir araç olarak konumlandırır. Sosyal değişimi, enerji dönüşümünü ve mekânsal ilişkileri disiplinlerarası bir şekilde ele alır. Mikropolitik ve özgürlükçü strateji ile yerel bağlamı küresel bir diyaloga entegre eder. Marks’ın meta fetişizmi, Foucault’nun iktidar eleştirisi ve Guattari’nin şizoanalizinden beslenir. Katılımcı odaklı etkinlikler ve alternatif mekanlarda sergiler izleyiciyi aktif bir konuma sürükler.

VI. Sinopale, 19 Ağustos-17 Eylül 2017 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienal 2016 yılında planlanırken bir yıl ertelemeyle 2017 yılında gerçekleştirilmiştir.

Bienalin küratörlüğünü T. Melih Görgün, Nike Bätzner ve Jonathan Habib Engqvist üstlenmiştir. Bienal başlığı, "Aktarım" olarak belirlenmiştir. Bienale Türkiye'den 13, yabancı ülkelerden 44, toplam 57 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar; 24 kadın, 29 erkek ve 4 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir.[64] Bienal mekanları; Buzhane, Sinop Hal Buluşma Merkezi, Sinop Mimarlar Odası Binası ile Dükkanlar ve Kamusal Alanlar şeklindedir.

Bienalin kavramsal çerçevesi Nike Bätzner ve Jonathan Habib Engqqvist tarafından oluşturulmuştur. Kavramsal çerçeve 10. yılını 'Aktarımlar' başlığıyla 6. edisyonunda Sinop Bienali'ni uluslararası sanat pratikleriyle kesişen bir noktada ele almaktadır. Kavramsal çerçevedeki bu yaklaşım bölgenin tarihsel, arkeolojik ve ekolojik bağlamlarıyla kentin belleğine atıfta bulunur. "Aktarımlar" başlığı bienal ile hem sembolik hem de fiziki anlamda hareket, dönüşüm ve aradalık bağlamında vurgu yaparken Sinop'un merkez-çevre ilişkisine atıf yapar. Bienal ilişkiselliğiyle yerel halkın sanatçılarla yatay iş birliği içinde kollektif bir hareketi önceler. Bunun yanında sürdürülebilir bir model olarak bienali gönüllülük stratejisiyle yerel dinamikler ile bir araya getirir. Eserler mekâna bağlı üretimler olarak etkileşimsel bir pratikle kurgulanmıştır. Küratöryel yaklaşım alternatif, sürdürülebilir ve mikro-politik pratikle disiplinlerarası bir model sunmuştur.

Ulrike Mohr Bienale "Karadeniz Rezonansı" adlı mekâna özgü yerleştirmesiyle katılmıştır. Mohr, kıyıya sürüklenmiş ahşapları kömürleştirme metodu kullanarak fiziksel ve kimyasal değişime uğratır. Sanatçı bu değişimi estetik bir forma dönüştürür. Ahşapların organik yapısında yakma yoluyla katmanları görünür kılar ve materyalin dönüşüm kapasitesini vurgular. Eser bir Antroposen eleştirisi olarak okunabilir. Sanatçı kıyıya vurmuş ahşapları yakarak kömürleştirir ve bu insan müdahalesi dönüşen malzeme, ekolojik yıkım ve yeniden üretim arasında bir anlam üretir. Bu bağlamıyla "Karadeniz Rezonansı" sürdürülebilirlik, katılım ve ekolojik eleştiriye katkı sunar.

[64] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://sinopale8.org/tr/sinopale-6/ Erişim Tarihi: 10.02.2025.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://sinopale8.org/tr/karadeniz-rezonansi/ Erişim Tarihi: 10.02.2025.

Görsel 1.48: Ulrike Mohr, *Karadeniz Rezonansı*, 2017, Denizden Buluntu Tahtalardan Yapılmış Uzamsal Çizim, 400x700x500 cm, VI. Sinopale, Sinop.

Ayşe Erkmen Bienale "Buz Gibi" adlı eseriyle katılmıştır. Eser Buzhane'de sergilenmekte ve bu bağlamda yapının dokusu ve belleğiyle diyalog kurmaktadır. Buz gibi ifadesi hem mekânsal anlamda hem de gerçek anlamda farklı okumalar yapmaya müsaittir. Bu ifadenin çoklu okuması eseri hem görünüm hem de algılanışı açısından semiyotik bir yaklaşımla paralellik gösterir. Eserde polikarbon malzeme kullanılmıştır. Bu malzemenin barındırdığı soğukluk ve geçirgenliği de buzun kendisiyle ilişkilendirilebilir. "Buz Gibi" yerleştirildiği mekân ile kurduğu bağ açısından bienali "Aktarımlar" başlığıyla kurduğu diyalogla öne çıkar.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://sinopale8.org/tr/buz-gibi/ Erişim Tarihi: 10.02.2025.

Görsel 1.49: Ayşe Erkmen, *Buz Gibi*, 2017, Polikarbon, 410x600x180 cm, VI. Sinopale, Sinop.

Küratörler, "Aktarım" temasını fiziksel hareketlilik, coğrafik, kültürel, politik ve estetik değerlerin dönüşümünü imleyen bir bağlamda ele alır. Sanatın mekânsal ve kavramsal aktarımını, yerel ve uluslararası anlamda küresel sanat söylemini somutlaştırmak üzere kullanır. Bu bağlam sanatın mekânsal, sosyal ve sembolik kapasitesini vurgular.

VII. Sinopale 16 Ağustos-20 Eylül 2019 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienalin küratörlüğünü Aslı Serbest ve Mona Mahal üstlenmiştir. Bienal "Burada ve Nerede/Bir Konum Politikası" başlığıyla kurgulanmıştır. Bienale Türkiye'den 12, yabancı ülkelerden 7, toplam 19 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar 7 kadın, 5 erkek ve 7 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir.[65] Bienal mekanları; Buzhane, Sinop Hal Buluşma Merkezi, Paşa Tabyaları ve Sinop'un Kamusal Alanları şeklindedir.

Sinopale 7 yerleştirilmiş uygulamalar, kolektif üretim, jeopolitik arşivleme ve konumun politikası gibi konulara disiplinlerarası bir yaklaşım sergiler. Sanatın

[65] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://sinopale8.org/tr/sinopale-7/ Erişim Tarihi: 11.02.2025.

coğrafya, toplum, bellek ve tarih gibi konularla ilişkisini yeniden ele alır. Kavramsal çerçeve, Sinop'u başlangıç noktası olarak ele alırken bu konumu tarihi olayların, politik bakışın ve ekolojik krizlerin bir kesişim noktası olarak ele alır. Bienal Adrienne Rich'in konum politikası kavramını kullanır. Bu bağlamda bilgi üretimi, coğrafya ve tarihle alakalıdır. Bienal Walter Benjamin'in "tarihin enkazları" metaforu bağlamında birer arşiv nesnesi olarak plastik atıklar, soğuk savaş kalıntıları ve antik gemileri ele alır. Bienal köklere değil rotalara odaklanır. Göçmen rotaları, Diyojen'in Sinop'tan Atina'ya yolculuğu ve petrol boru hatları gibi rotalar izlenir. Böylelikle mekân ilişkisel ve hareketli bir sürece dönüşür. Bu bağlam Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin "göçebe düşünce" kavramıyla ilişkilendirilebilir. Bienalin açık ve göçebe arşiv fikri bu rotaları belirginleştirir ve belgeler. Bienal önceki edisyonlarda olduğu gibi katılımcıyı pasif bir alıcıdan ziyade aktif bir katılımcı olarak konumlandırır. Bu bağlamıyla özellikle bu bienal birçok katılımcı odaklı atölye içermektedir.

Mehtap Baydu bienale "Analı Kızlı" adlı eseriyle katılmıştır. Eser, Türkiye mutfağındaki yemek isimlerinde kullanılan kadın bedeninin erotizm ve şehvetle özdeşleştirilmesine karşı bir eylem barındırır. Eser; Analı kızlı, dilber dudağı, kadın budu ve ezogelin çorbası gibi yemek adlarının nasıl bir şekilde cinsiyetleştirilip metalaştırıldığını ortaya koyar. Sanatçı 11 kadın ile kolektif bir biçimde 60 kişilik bir sofra hazırlar ve bu sofrada örneklendirilen yemek çeşitleri yer alır. Eser yerel mutfak kültürünü feminist bir perspektif ile eleştirir.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://sinopale8.org/tr/anali-kizli/ Erişim Tarihi: 11.02.2025.

Görsel 1.50: Mehtap Baydu, *Analı Kızlı*, 2019, Performans, VII. Sinopale, Sinop.

Pınar Öğrenci bienale "Direnen Orman" adlı işiyle katılmıştır. İş, Sinop'un Gerze ilçesinde yapımı planlanan termik santralin gerçekleşmemesi için yapılan kolektif hareketi odağına alır. Bu kolektif hareket içerisinde kadınların sürekli gündelik hayatlarında tarlada, hayvanlarını güderken ve yürürken destek aldığı ağaç dalları bir karşı duruş simgesine dönüşür. Bu sanat pratiği bienalin temasını ekofeminist direniş bağlamında ele alır. Ağaç dalları kadının emeğini destekleyen bir araç olmanın yanında endüstriyel baskıya karşı organik bir dayanışmayı simgeler. Sanatçı; 40 ağaç dalı, bir video (kadınlar ile yapılan röportajları içerir), ses kaydı (ağaç dallarının yere vurularak çıkardıkları kayıt) ve 3 kitapçık (kadınlar ile yapılan röportajları içerir) mekâna özgü bir yerleştirme olarak yerel bir hareketi evrensel bir dille anlatır.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://sinopale8.org/tr/resisting-forest/ Erişim Tarihi: 11.02.2025.

Görsel 1.51: Pınar Öğrenci, *Direnen Orman*, 2019, Ahşap Değnekler, Kitaplar, Ses ve Video Dokümantasyon, VII. Sinopale, Sinop.

Sinopale 7, "Burada ve Nerede/Bir Konum Politikası" başlığı altında, mekân ve konum odaklı bir kavramsal perspektife dayanarak düzenlenmiştir. Bienal, Adrienne Rich'in konum politikası kavramından hareketle, mekânı sabit bir coğrafyadan ziyade tarihsel, jeopolitik ve sosyokültürel katmanlarla şekillenen bir palimpsest (üst üste yazılmış metin) olarak ele alır. Küratöryel yaklaşım postkolonyal ve feminist teorileri ele alarak yerel aktivizmi ve kolektif üretimi öne çıkarır. Bölgedeki antropojenik, ekolojik, politik ve sosyolojik meseleleri sanat aracılığıyla çok sesli bir diyaloga çevirmeyi amaçlar.

VIII. Sinopale, Aralık 2021-Haziran 2022 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienali küratörlüğü; Beral Madra, Emre Zeytinoğlu, Işın Önol&Livia Alexander, Jonathan Habib Engqvist, Murteza Fidan, Rana Öztürk, T. Melih Görgün, Lars Ebert, Nil İlkbaşaran ve Mahir Namur tarafından yapılmıştır. Bienal başlığı "İleri Dönüşüm" olarak belirlenmiştir. Bienale Türkiye'den 18, yabancı ülkelerden 20, toplam 38 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar; 19 kadın, 16 erkek ve 3

karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir.[66] Sinopale 8, covid-19 pandemisinin etkisiyle somut bir mekânda değil tamamen çevrimiçi ortamda gerçekleşmiştir.

Bienalin kavramsal çerçevesi; Nil İlkbaşaran, Mahir Namur, Serra Tansel ve Yusuf Emre Yalçın tarafından kaleme alınmıştır. "İleri Dönüşüm" başlığı altında, pandemi sonrası sosyal, kültürel ve ekolojik meseleler, sanatsal üretimin devamı ve anlamı üzerine odaklanır. Bienalin sergi gösterim biçiminde değil de video görüşmeler veya çevrimiçi gösterimler şeklinde gerçekleşmesi ve bu programların önceki bienal sanatçıları ve katılımcıları tarafından bienal arşivine bir geri bakışı barındırdığı belirtilebilir. Kavramsal metin "İleri Dönüşüm" kavramını soyut bir model olarak ele alır. Bu yaklaşım tüketim odaklı sanat üretimine eleştirel bir bakış barındırır. Arşivsel bir yaklaşım geçmiş edisyonlarda sergilenen işler katılımcı izleyici aracılığıyla yeni normalin inşasına dahil edilir. Böylelikle bienal döngüsel zaman ve kolektif hafıza çizgisinde şekillenir.

Bienal bünyesinde yedi aylık bir süreç diliminde yaklaşık 42 çevrimiçi program düzenlenmiştir. Bu programlar genelde küratöryel ekip moderatörlüğünde düzenlenmiştir. Bu gösterimlerin bağlamı panel ve sohbetler ile film gösterimi ve video işlerin gösteriminden oluşmaktadır. Ayrıca bienalin geçmiş edisyonlarında sergilenen işleri çevrimiçi bir arşiv çalışmasıyla kamuya açıldı. Böylelikle bu işlerin bugünün bağlamında yeniden okunmasına olanak sağlandı. Bu şekilde bienal arşivini bir üretim alanına dönüştürdü. Bienalin çevrimiçi bir şekilde düzenlenmesi fiziki sınırları aşmasına ve bu bağlamda global bir pratik sergilemesine önayak oldu.

Sinopale 8 "İleri Dönüşüm" başlığını, sanatı ve bienalin sorumluluğunu birleştiren bir metafor olarak sunar. Bienalin bu çevrimiçi modeli, lokal ile global arasındaki bağı ve entegrasyonu katılımcı yoluyla sürdürülebilirlik vurgusu yapmaktadır. Bu çerçeve ekolojik olmasının yanı sıra kriz anlarına ileri dönüşümsel bir müdahale olarak ele alınabilir.

IX. Sinopale, 23 Eylül-31Ekim 2024 tarihleri arasında düzenlenmiştir. Bienalin küratörlüğünü Deniz Erbaş, Melike Bayık, İpek M. Sür, Nil İlkbaşaran ve Hal

[66] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://sinopale8.org/tr/sinopale-8-hakkinda/ Erişim Tarihi: 12.02.2025.

Kolektif üstlenmiştir. Bienal başlığı "Tükenmeden Önce: Yeni Değerler Evreni" olarak belirlenmiştir. Bienale Türkiye'den 23, yabancı ülkelerden 5, toplam 28 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar 12 kadın, 12 erkek ve 4 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir. Ayrıca bienalin eş küratörlerden Deniz Erbaş, Çanakkale Bienalinden bir seçkiyi de bu bienalde sunmuştur. Bienal mekanları; Hal, Sinop Buluşma Merkezi, Sinop Tarihi Cezaevi, Sinop Keten Müzesi ve Sabahattin Ali Kültür Merkezi şeklindedir.

Sinopale 9, "Tükenmeden Önce: Yeni Değerler Evreni" başlığıyla düzenlenmiştir. Küratöryel bakış; insan, doğa ve toplum ilişkisine odaklanır ve bu ilişkiyi sürdürülebilirlik açısından tekrar değerlendirir. Bu bağlamda Félix Guattari'nin üç ekoloji (çevresel, toplumsal ve zihinsel) ve Jale Erzen'in üç habitus (bireysel, toplumsal ve çevresel) teorileri referans alınır. Kavramsal çerçeve bu bağlamıyla sanatı etik ve estetik bir dönüşüm aracı olarak kullanır. Bienal ekolojik sorunları katmanlı bir biçimde ele alırken doğa ve insan ilişkilerini yeniden değerlendirir.

Küratör M. İpek Sür ise "Dairesel Anlatılar: Kolektif Ethosu Yeniden Düşünmek" başlığıyla bienale bir alt tema oluşturmuştur. Bu tema; kolektif düşünme, üretim ve katılım etrafında şekillenmektedir. Şehrin çeşitli alanlarında interaktif enstalasyonlar ve performanslar ile izleyiciyi pasif bir alıcı konumundan aktif bir katılımcı olmaya yönlendirir.

Hal kolektifi, Jonathan Habib Engqvist tarafından kaleme alınan "Hal'e Farklı Yollar Hal Kolektif ile Yerinde ve Birlikte" adıyla bienale bir başka alt tema oluşturmuştur. Hal kolektif bienal içerisinde yerel bir girişim olarak dikkat çeker. Atık envanteri, katılımcı haritalama ve kültürel mirasın yeniden okunması yoluyla sanatı toplumsallaştırmayı amaçlar. Geleneksel izleyici kavramını kabul etmeyerek izleyiciyi ve yerel aktörleri ortak yaratıcılar olarak konumlandırır. Kolektif bu yönüyle sadece estetik objeler değil kent ve sürdürülebilirliğiyle ilgili proaktif bir yaklaşım sergiler.

Youssef Tabti bienale "Yerinde ve Birlikte, Psikocoğrafya Yürüyüşü" adlı eseriyle katılmıştır. Sanatçı psikocoğrafyayı çevre ve etkilerinin deneysel bir çalışması

olarak tanımlar.[67] Sanatçı yedi katılımcının kentte gerçekleştirdiği yürüyüşleri odağına alır. Her katılımcı evinden çıkar ve doğaçlama bir yürüyüş gerçekleştir. Katılımcılar bu deneysel çalışmada izlenimlerini ve gördüklerini kaydetmelidir. Bu kayıtlar mimariyi, sokak hayvanlarını, sokağı, mahalle sakinlerini, dükkanları ve bu karşılaşmalardan doğan duygulanımları içermelidir. Yürüyüşün sonunda tüm bu bilgiler derlenip psikocoğrafik bir haritaya dönüştürülmüştür. Böylelikle bu proje, izleyiciyi ortak bir yaratıcı konumuna getirmekte ve kentsel hafızanın çoklu bir şekilde okunmasını olanak sağlamaktadır.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://argonotlar.com/sinopale-9-hal-ahval-ve-gelecek/ Erişim Tarihi: 13.02.2025.

Görsel 1.52:Youssef Tabti, *Yerinde ve Birlikte, Psikocoğrafya Yürüyüşleri*, 2024, Atık branda Üzerine Folyo Baskı, 100x 200 cm, IX. Sinopale, Sinop.

Ezgi Kılınçaslan bienale "Bilinçaltı Denizüstü" adlı eseriyle katılmıştır. Eser katılımcı sanat pratiği ve ekolojik eleştiri barındırmasıyla öne çıkar. Eser denizlerin taşıdığı plastik atıkları bilinçaltı imgeler ile bütünleştirerek bir doğa insan yüzleşmesi oluşturur. Dalgaların kıyıya süpürdükleri, toplumsal bilinçdışının istenmeyen gerçekleri olarak görülür. Sanatçı on katılımcıyla birlikte tüketim toplumunun

[67] Youssef Tabti, (Çevrimiçi), https://www.sinopale.org/eserler-sinopale-9-1/youssef-tabti-psikocografya-yuruyusu Erişim Tarihi: 13.02.2025.

atıklarını bir sahil yürüyüşünde toplar, sınıflandırır ve işler. Atık malzemenin yeniden kullanılması eko sanat bağlamında okunabilir. Eser bu bakımdan ekolojik aktivizm ile özdeşleştirilebilir. İzleyicinin aktif bir katılımcıya dönüştüğü bu eserde duyarlılık ve eylem arasında bir köprü kurulur.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.milliyetsanat.com/haberler/diger/sinopale-9-un-ardindan-/17494 Erişim Tarihi: 13.02.2025.

Görsel 1.53: Ezgi Kılınçaslan, *Bilinçdışı Denizüstü*, 2024, Enstalasyon, Atık Plastik, IX. Sinopale, Sinop.

Kavramsal çerçeve, ekolojik ve katılımcı estetiği birleştirerek bienali toplumsal müdahale alanına çevirir. Bienal sanatın yeni dünyalar yaratma iddiasını sorgulayan bir yaklaşım da sunar. Bu yaklaşımda sanatın gerçekliği değiştiremeyeceğine ancak gördüğümüzün ne ve nasıl olduğuna dair etkilenimler yaratabileceği öne sürülür. Jonathan Habib Engqvist, bu bağlamda Heny David Thoreau'dan bir alıntı yapar "Önemli olan neye baktığımız değil, neyi gördüğümüzdür."

2.4. Çanakkale Bienali (2007-2024)

Çanakkale Bienali Türkiye'nin batısında yer alan bir boğaz kenti olan Çanakkale'de düzenlenmektedir. Çanakkale Türkiye'nin Kuzeybatı Anadolu ile Güneybatı Marmara bölgesi arasında köprü vazifesi niteliğinde bir coğrafik konuma sahiptir. Çanakkale Boğazı, Asya ve Avrupa kıtasını birbirine bağlayan iki boğazdan biri olması dolayısıyla jeopolitik bağlamda İstanbul Boğazı kadar önemli bir konumda yer almaktadır. Şehir cumhuriyetin kuruluş aşamasında yoğun bir tarihsel belleğe sahiptir. Kent aynı zamanda antik dönemlerinde de önemli bir konumda yer almış, Truva Savaşı özelinde dünyaca bilinen bir kent olma özelliğine erişmiştir. Çanakkale yüzyıllar boyunca aktif bir yaşamın olduğu bir kent ve bağlantı noktası olmasıyla beraber yüklü bir etnik ve dini yapıya da sahiptir.

Çanakkale Bienallerinin başlangıç noktasını oluşturan temel etmenlerden birini Troya Festivalleri oluşturmaktadır. Çanakkale Belediyesinin desteğiyle düzenlenen Troya Festivalleri 2006 yılından itibaren çağdaş sanat sergilerine de bir alan sunmuştur. Bu alan Koridor Çağdaş Sanat Programları tarafından organize edilen "Buluşma Noktası Çanakkale", "Geçmiş Zaman Düşleri (2006)" ve özellikle "Sınır Çizgisi (2007)" gibi sergilere ev sahipliği yapmıştır.[68] Bienalin güncel internet sayfasında bu sergilerden sadece "Sınır Çizgisi (2007)" 1. Çanakkale Bienali'nden hemen önce bir bienal hazırlık sergisi niteliğinde yer almaktadır. Hem bu sergiler hem de Çanakkale Bienalleri kenti çağdaş sanatın yeni bir koridoru haline getirmek hedefiyle hareket etmektedir. Sanatı belli merkezler dışına taşımak ve kentliyi çağdaş sanatla daha etkileşimsel bir hale getirmek bienalin çıkış noktalarından bir diğerini oluşturmaktadır. Ayrıca sanatı galeriler dışına taşıyarak kentin tarihi öneme sahip yıkıntı niteliğindeki yapıları da bienal hazırlık sürecinde değerlendirilmiştir.[69]

Çanakkale Bienallerinin başlangıç noktası, 2007 yılında düzenlenen "Sınır Çizgisi" sergisiyle ele alınabilir. Daha sonra 2008 yılında düzenlenen 1. Çanakkale Bienali "Şeffaf Yanılsamalar" başlığıyla bienal adının kullanıldığı ilk edisyon olarak

[68] Solmaz Bunulday, **"Periferi Bienalleri Sinop Bienali, Çanakkale Bienali ve Mardin Bienali Örnekleri"** Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı, Sayı. 31, 2021, s.72.
[69] Canan Atalay, **"Güncel Sanata Yeni Koridor Çanakkale"** Radikal, 15 Ağustos 2007.

öne çıkar. Çanakkale Bienallerinin en güncel edisyonu 9. edisyonu "Zamana Bırakmak" adıyla 2024 yılında düzenlenmiştir.

0. Çanakkale Bienali "Sınır Çizgisi" 10 Ağustos-17Ağustos 2007 tarihleri arasında düzenlenmiştir. Serginin küratörlüğü Denizhan Özer ve Seyhan Boztepe tarafından yapılmıştır. Sergi başlığı "Sınır Çizgisi" olarak belirlenmiştir. Sergiye Türkiye'den 59, yabancı ülkelerden 23, toplam 82 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar; 24 kadın, 55 erkek ve 1 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir.[70] Sergi mekanları; Barış Kordonu (Yeni Kordon), Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Halk Bahçesi, Palamut Depoları/Sarıçay, Çimenlik Kalesi, Eski Ermeni Kilisesi, Kordon ve Marina ve Zafer Meydanı/Metruk Binalar şeklindedir.

Kavramsal metnin odağı sınır kavramının çok yönlülüğünü ve sanat aracılığıyla bu sınırların nasıl aşılabileceğini sorgular. Bu çerçeve sınırı sadece coğrafi bir çizgi olarak değil Foucault'nun "heterotopya" kavramı ve Lefebvre'in "mekânın üretimi" teorisiyle bağlamsal bir eksende hareket eder. Bir diğer açıdan I. Dünya Savaşı sonrası Dadaistlerin sınırlara karşı çıkışı ve 1960'larda Fluxus'un disiplinlerarasılık ve ötesi yaklaşımı kavramsal çerçeve ile diyalog kurar.[71] Sınırların sürekli yeniden tanımlandığı ve dönüştüğü bir döneme işaret eden kavramsal çerçeve zamanın sınırları dönüştüren etkisiyle aynı zamanda Hegelci bir diyalektik yaklaşım da sergiler. Bu bağlamda "sınırsızlığın insanın yeni sınırı olması" vurgusu metne eklemlenen bir diğer husus olarak dikkat çeker.[72] Metnin sonunda izleyici için gelecek yollar açması söylemi izleyiciyi katılımcı ve özne haline getirir.

Bülent Bakan sergiye "İsimsiz" eseriyle katılmıştır. Eser alt alta sergilenmiş iki ayrı parçadan oluşmaktadır. Eser sembolik ve minimal bir çerçevede sunulmuştur. Silüetler ile mekânı ve kişileri anonimleştiren bir unsur olarak karşılaşılmaktadır. Eser bu yapısıyla izleyiciyi eserin genel kompozisyon yapısına bakmaya teşvik eder. Genel

[70] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://www.canakkalebienali.com/sinir-cizgisi/ Erişim Tarihi: 29.03.2025.
[71] Seda Yavuz **"Yapı-Bozum Bağlamında Fluxus Hareketi" İstanbul,** İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2004, s.13 ve 44.
[72] Denizhan Özer, Seyhan Boztepe, Sınır Çizgisi, (Çevrimiçi) https://www.canakkalebienali.com/sinir-cizgisi/ Erişim Tarihi: 29.03.2025.

itibariyle eser, silüet ve minimal kompozisyon ilişkisiyle muhtemelen mekâna, kente, çevreye ve insana dair bir ilişkisel anlatı sunuyor.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.canakkalebienali.com/bulent-bakan/ Erişim Tarihi: 29.03.2025.

Görsel 1.54: Bülent Bakan, *İsimsiz*, 2007, Dijital Fotoğraf Baskı, 0. Çanakkale Bienali "Sınır Çizgisi".

Jun'ichiro Ishii sergiye "Dengede Çay" adlı yerleştirmesiyle katılmıştır. Sanatçı çayı Türkiye kültüründe bir iletişim sembolü olarak ele alır.[73] Sanatçının dengede kurguladığı çay bardakları bir kültürel denge atfı taşımakla beraber çay

[73] Jun'ichiro Ishii (Çevrimiçi) https://junichiroishii.com/post/156128738057/01301 Erişim Tarihi: 29.03.2025.

bardağının hassas ve kırılgan yapısı ile kültürel mirasın korunması diyaloğa girer. Sanatçı sıradan bir nesne olan çay ve bardağını kültürel ve evrensel bir imgeye dönüştürür.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.canakkalebienali.com/junichiro-ishii/ Erişim Tarihi: 29.03.2025.

Görsel 1.55: Jun'ichiro Ishii, *Dengede Çay*, 2007, Enstalasyon, 0. Çanakkale Bienali "Sınır Çizgisi", Çanakkale.

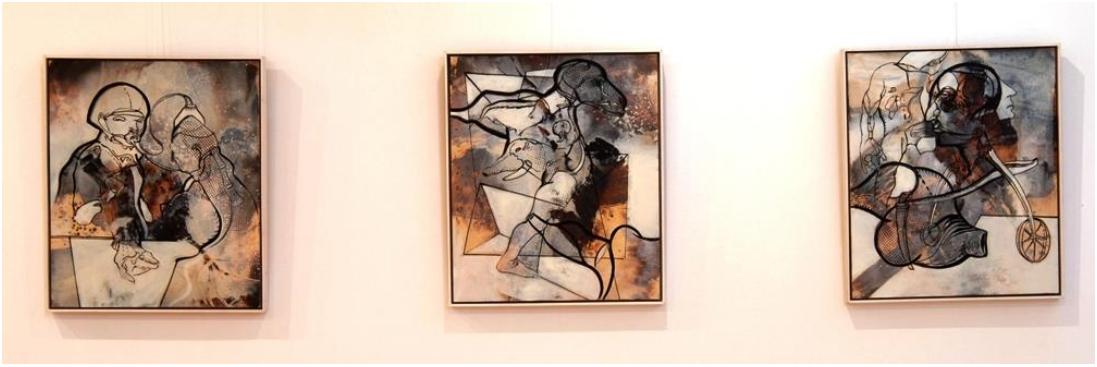
Serginin kavramsal çerçevesi sınır kavramını ontolojik bir mesele olarak ele alırken sanatın bu durumu aşmadaki rolünü sorgular. Bu bağlamıyla izleyicisiyle kurduğu ilişki ise ne anlamda olursa olsun bir aşma eylemi düşüncesine dönüktür. Bu açıdan sergilenen işlerin üstlendiği sorumluluk da estetik olduğu kadar epistemolojik bir zemine taşınır.

I. Çanakkale Bienali 10-24 Ağustos 2008 tarihleri arasında yapılmıştır. Bienalin Küratörlüğünü Seyhan Boztepe ve Denizhan Özer üstlenmiştir. Bienal "Şeffaf Yanılsamalar" başlığıyla kurgulanmıştır. Bienale Türkiye'den 31 yabancı ülkelerden 25, toplam 56 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar; 24 kadın ve 32 erkek

şeklinde dağılım göstermiştir.[74] Bienal mekanları; Çimenlik Kalesi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Eski Ermeni Kilisesi, Kordon ve Marina ve Palamut Depoları/Sarıçay şeklinde dağılım göstermiştir.

Bienal başlığı bir bakıma diyalektik bir anlam içermektedir. Görünen ile gizlenen, modern ile çağdaş arasında bir gerilim ilişkisi kurulmaktadır. Şeffaflık demokratik bir ideal ile manipülatif bir araç olarak okunur. Yanılsama ise bu durumu gerçeklikler ile ilişkisini eleştirel bir çerçevede birleştirir. Bu diyalektik ilişki katılımcıyı görünmeyenin arkeolojisini yapmaya iter. Bienal alanını epistemolojik bir alan olarak kurgulamaktadır. Çanakkale'nin tarihi belleğini kesişimsel bir noktada ele alarak belleğin kurgusunu ve unutturma mekanizmalarını sorgulamaktadır.

Mustafa Horasan bienale "İsimsiz" adlı eseriyle katılmıştır. Eser üç ayrı parçadan oluşmaktadır. İnce akışkan ve figüratif unsurlar muhtemelen akrilik boya ve mürekkep kullanılarak oluşturulmuştur. Figürlerin geometrik formlarda ele alınması kübist bir soyutlama denemesi olarak ele alınabilir. Toprak tonlar ve siyah ve beyaz renk kullanımı bir kontrast oluşturmaktadır. Figürler ise modern insanın parçalı ve çok katmanlı kimlik hallerine işaret ediyor olabilir.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.canakkalebienali.com/mustafa-horasan/ Erişim Tarihi: 16.04.2025.

Görsel 1.56: Mustafa Horasan, *İsimsiz*, 2008, Tuval Üzerine Karışık Teknik, I. Çanakkale Bienali, Çanakkale.

Johanne Helard bienale "İsimsiz" bir eseriyle katılım sağlamıştır. Eser bulanık insan figürleri ile görünürlük ve gizlenebilirlik arasında bir gerilim noktasında yer almaktadır. Solt-focus tekniği izleyicide tanıdık bir rahatsız edicilik hissi uyandırırken

[74] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://www.canakkalebienali.com/1-canakkale-bienali/ Erişim Tarihi: 16.04.2025.

punctum-studium ikiliğiyle ele alınmış olmalıdır. Monokrom tonlar silik bir tarihsel belleğe ya da anılara atıf taşıyor olabilir. Bu dizi bedenin sınırlarını hem fiziksel hem de görsel anlamda sorgulayan bir deneyimle ilişkilendirilebilir. Beden silik, anonim ve kimliksizleştirilmiştir. Figürler varlık ile yokluk arasında bir geçiş noktasında yer almaktadır. Işık ve hareketin bulanıklıkla birleştiği bu teknikte gerçeklik algısından çok içsel bir algı işaret edilmektedir. Nü geleneği ve çağdaş görsel belirsizlik arasında konumlandırılabilecek eser hem izlenimciliğe hem de beden politikalarına atıf yapmaktadır.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.canakkalebienali.com/johanne-helard/ Erişim Tarihi: 16.04.2025.

Görsel 1.57: Johanne Helard, *İsimsiz*, 2008, I. Çanakkale Bienali, Çanakkale.

"Şeffaf yanılsamalar" teması çağdaş sanatta sorgulanan görünür ile gizli arasındaki gerilim üzerinden oluşturulmuş bir metinle bienale kavramsal çerçeve olarak sunulmuştur. Birey ile toplum üzerinden ele alınan şeffaf ve yanılsama yeni bir değerlendirmeye bağlı tutulmaktadır. Şeffaflık modern dünyanın manipülatif bir yanı olarak sunulurken yanılsama gerçeklikler ile ilişkisini sorgulamaktadır. Bienal sanat aracılığıyla izleyiciyi bu iki kavramın ara noktasında konumlandırmaktadır.

II. Çanakkale Bienali 2010 yılında yapılmıştır. Bienalin küratörlüğünü Seyhan Boztepe ve Denizhan Özer üstlenmiştir. Bienal "Kurgusal Gerçekler, Dönüşümler" başlığıyla kurgulanmıştır. Bienale Türkiye'den 36, yabancı ülkelerden 35, toplam 71 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar; 24 kadın, 44 erkek ve 3 karma/kolektif

grup şeklinde dağılım göstermiştir.[75] Bienal mekanları; Çomü Kültür Evi, Erkan Yavuz Deneysel Sanat Atölyesi, Eski Er Hamamı, Eski Ermeni Kilisesi, Eski Otogar ve Deposu, Kordon ve Marina Korfmann Kütüphanesi/Troia Vakfı, Palamut Depoları/Sarıçay ve Yazar ve Sanatçı evi şeklindedir.

Kavramsal çerçeve modern insanın günümüzde çepeçevre kuşatılmış bir kurgusallık ve bu kurgusallığın getirdiği gerçeklik içinde sıkışmışlığını ele almaktadır. İçinde bulunulan çağa doğal gerçeklikten kopuk, kurgusal gerçekliğin var olduğu distopik bir yaklaşım getirilmektedir. Küresel boyutta ele alınan savaşlar, doğal tahribatlar, ekolojik felaketler, ekonomik buhranlar ve sosyal çelişkilerin öze yabancılaşma getirdiği ve bunun yüzeysel ve tartışmalı bir yaşam olduğu dile getirilir. Bu denli bir kurgusallık her ne kadar olumsuz bir anlam taşısa da dönüşüm ve bilinç dahilinde bir tetiklenmeyi de beraberinde getirdiği öne sürülmektedir.[76] Küratörler bu olumsuz ortamın yarattığı direniş biçimini bir sanatsal pratiğe dönüştürmeye çalışır. Bu bağlam Jean Baudrillard'ın "Simülakr" ve "Hipergerçeklik" kavramlarıyla örtüşen bir yaklaşımdır.[77] Küratöryel metin merkez ve çevre ilişkisini sorgular ve bu ikilik arasındaki gerilimi görünür kılmaya çalışır.

Ali Kılıç bienale "İsimsiz" bir heykel yerleştirmesiyle katılmıştır. Eser modern zamanların bir ürünü olan ve oldukça endüstriyel bir malzeme olarak ele alınabilecek tel ile işlenmiştir. Figürün sırtında taşıdığı küre formu endüstriyel çağın ve getirdiklerinin bir baskısı olarak ele alınabilir. Çim bir zeminde yerleştirilmiş olması doğal olan ile kavramsal metinde bahsedilen dengeye atıf yapıyor olabilir. Figür küresel formun altında elleriyle zeminden destek alarak bir kalkma girişiminde bulunuyor. Bu bağlamıyla eser hakkında bir Sisifos ilişkisi de düşünülebilir.

---

[75] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://www.canakkalebienali.com/2-canakkale-bienali/ Erişim Tarihi: 31.03.2025.

[76] Seyhan Boztepe, Denizhan Özer, (Çevrimiçi), https://www.canakkalebienali.com/2-canakkale-bienali/ Erişim Tarihi: 31.03.2025.

[77] Jean BaudRillard, **Simularcra and Simulation**, Translated by: Sheila Faria Glaser, Michigan, University of Michigan Press, 1994. s.80.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.canakkalebienali.com/ali-kilic/ Erişim Tarihi: 31.03.2025.

Görsel 1.58: Ali Kılıç, *İsimsiz*, 2008, Heykel-Enstalasyon, Tel, II. Çanakkale Bienali, Çanakkale.

Ardan Özmenoğlu bienale "Havada Kalan Cümle" adlı eseriyle katılmıştır. Eser neon ışıklar ile "Havada Kalan Cümle" yazılmış ve bir kapının üst pervazına konumlandırılmış bir kompozisyonda yerleştirilmiştir. Sanatçı söylemini neon harfler kullanarak çağdaş sanatta metin kullanımına başvurmuştur. Eserde yansıtılan ifade ve havada asılı görünüm kavramsal metinle ilişkilendirilebilecek "Kurgusal Gerçekler" söylemiyle diyalog kurar. Sanatçının mekân ile kurduğu ilişki de bu bağlamsal düzlem ile okunabilir. Doğal bir ev ortamı ve pencereden süzülen doğal ışığın neon ışık ile kurduğu tezatlık gerçek ile kurgu arasındaki ilişkiyi de yansıtıyor olabilir.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.canakkalebienali.com/ardan-ozmenog%cc%86lu/ Erişim Tarihi: 31.03.2025.

Görsel 1.59: Ardan Özmenoğlu, *Havada Kalan Cümle*, 2010, Neon Yazı, 50x10 cm, II. Çanakkale Bienali, Çanakkale.

Kavramsal bir diyalektiği içeren küratöryel metin disiplinlerarası bir bağlam ile ele alınmıştır. "Kurgusal Gerçekler, Dönüşümler" ikili bir bağlam oluşturur. Kuşatılmış kurgusal gerçeklerin bir dönüşüm oluşturma potansiyeline sanatsal bir dil ile manifestal bir sunum gerçekleştirilmiştir. Kavramsal çerçeve politik ekonomi, sosyopolitik durum ve ekoloji arasında kesişimsel bir noktada durur. Böylelikle izleyici aynı zamanda dönüşümün mümkünatını araştıran bir seyre çıkar.

III. Çanakkale Bienali 28 Eylül-3 Kasım 2012 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienalin küratörlüğünü Beral Madra, Fırat Arapoğlu, Seyhan Boztepe ve Deniz Erbaş üstlenmiştir. Bienal "Kurgular ve Karşı Duruşlar" başlığıyla kurgulanmıştır. Bienale Türkiye'den 24, yabancı ülkelerden 10, toplam 34 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar; 8 kadın, 23 erkek ve 3 karma/kolektif grup şeklinde dağılım

göstermiştir.[78] Bienal mekanları; Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Eski Ermeni Kilisesi, Eski Otogar ve Deposu ve Korfmann Kütüphanesi/Troia Vakfı şeklindedir.

Çanakkale Bienali üçüncü edisyonunda antikiteden günümüze Türkiye'nin jeopolitik ve kültürel konumu ile Çanakkale Boğazı'nın sembolik anlamını kullanarak sanat aracılığıyla siyasal ve sosyoekonomik gerçeklikleri sorgulamaya çalışır. Metnin başında seksenli yılların ortasında gerçekleştirilmeye başlanan İstanbul ve devamında Antakya, Çanakkale, Mardin ve Sinop gibi bienallerle sanatın gücü ve potansiyeli vurgulanmaya çalışır. Kavramsal çerçevenin odağı sadece Türkiye'nin iç dinamiklerinde değil bölgede yaşanan çeşitli krizlerdedir (Arap Baharı vb.). Çanakkale Boğazı'nın stratejik konumu ve bu konumun önemine atıf yapan kavramsal çerçeve; siyasal, ekonomik ve sosyal gerçeklikleri sorgulayan bir sav üzerinden hareket eder.[79] Bu bağlamıyla başlıktaki karşı duruş vurgusu sanatı sadece estetik anlamda değil tartışma ve çatışma alanları yaratmasıyla da ilişkilendirir. Metinde Akdeniz ve belleğinin güncel ve tarihi anlamda ilham veren ve yaratıcı fikirler aşılayan bir anlam barındırdığından söz edilir. Kavramsal çerçevenin sanatsal politikası ve yöntemi süreçsellik ve eleştirel bir metot üzerine kurgulanmıştır.

Ali İbrahim Öçal bienale "Boşuna" adlı yerleştirmesiyle katılmıştır. Öçal yerleştirmesinde ulusal ve küresel anlamda sosyal, ekonomik ve politik kutuplaşmalara vurgu yapmaktadır. Bunu gerçekleştirirken ışık ve gölgeyi kullanır. Bu kullanım gerçekliğin geçiciliğine ve iktidar illüzyonuna vurgu yapar.[80] Öçal, 1990'lı yılların eleştirel ancak eylemsiz yarım-üst kuşağını Arap Baharı ve Suriye İç Savaşı gibi kırılmalar beraberinde ayna kullanımı ve "Boşuna" diyerek ironik bir dil ile eleştiriyor.

[78] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://www.canakkalebienali.com/3-canakkale-bienali/ Erişim Tarihi: 01.04.2025.
[79] Beral Madra, Fırat Arapoğlu, Seyhan Boztepe ve Deniz Erbaş, (Çevrimiçi), https://www.canakkalebienali.com/3-canakkale-bienali/ Erişim Tarihi: 01.04.2025.
[80] Ali İbrahim Öçal, (Çevrimiçi), https://www.canakkalebienali.com/ali-ibrahim-ocal/ Erişim Tarihi: 01.04.2025.

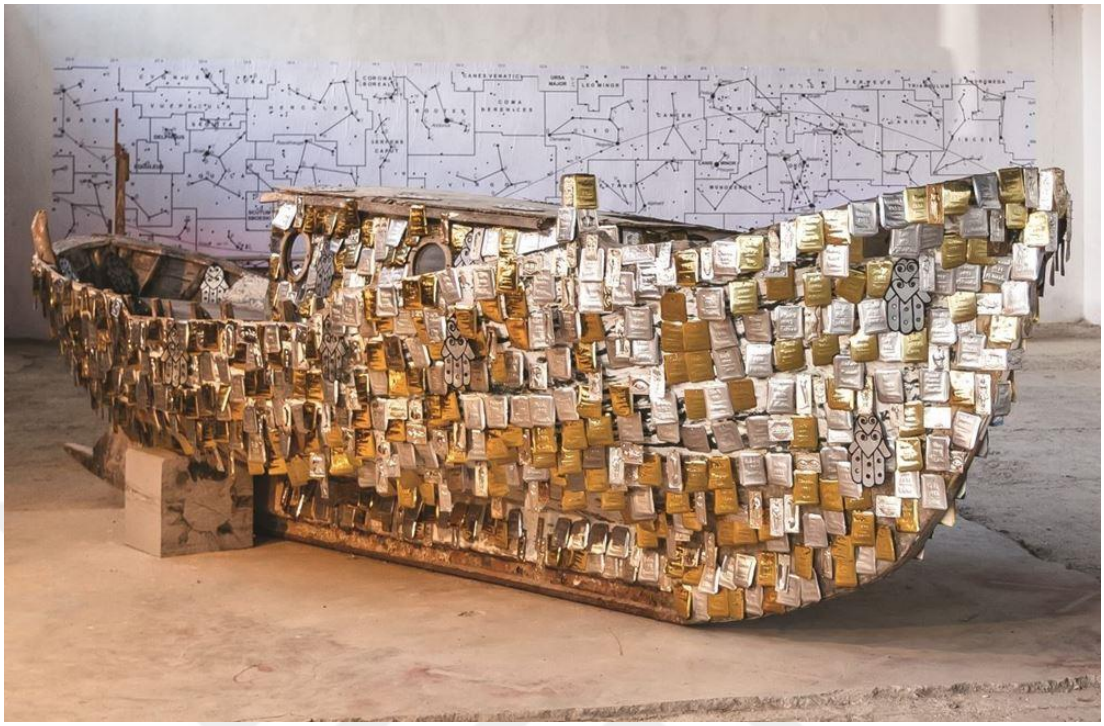


Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.canakkalebienali.com/ali-ibrahim-ocal/ Erişim Tarihi: 01.04.2025.

Görsel 1.60: Ali İbrahim Öçal, *Boşuna*, 2012, Ayna, Değişen Ölçüler, III. Çanakkale Bienali, Çanakkale.

Kalliopi Lemos bienale "Güvenli Geçiş için Vaatler" adlı yerleştirmesiyle katılmıştır. Lemos'un yerleştirmesinin konusu yasadışı yer değiştirme ile ilgilidir. Lemos Çanakkale'de terk edilmiş bir tekneyi ve üzerine göç ederken hayatını yitirmiş çeşitli kimselerin adlarını, yolculuğun sorunsuz geçmesini temenni eden sözler ve işaretler taşıyan adak levhalarından oluşmaktadır. Daha iyi bir yaşam umuduyla güvensiz bir yer değiştirme yöntemi izleyen kimselerin umudunu, acısını ve çabasını ifade etmeye çalışıyor. Tekne kullanımı Lemos için insanın arayışını simgeleyen bir metafor olarak ele alınıyor.[81] Lemos bu işinde zorunlu göçün beraberinde getirdiği sosyal psikolojik ve fiziki zorluklarını inceliyor.

[81] Kalliopi Lemos, (Çevrimiçi), https://www.canakkalebienali.com/kalliopi-lemos/ Erişim Tarihi: 01.04.2025.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.canakkalebienali.com/kalliopi-lemos/ Erişim Tarihi: 01.04.2025.

Görsel 1.61: Kalliopi Lemos, *Güvenli Geçiş için Vaatler*, 2012, İşlenmiş Teneke İçecek Kutular, Ahşap Tekne, Değişen Ölçüler, III. Çanakkale Bienali, Çanakkale.

Çanakkale Bienali üçüncü edisyonunda Türkiye'deki bienal geleneğini eleştirel söylemde bulunma alanı olarak konumlandırır. Sanatı bir karşı duruş aracı olarak nitelendirir. Yerel politikalar ile küresel ve kapital eleştirisini Akdeniz'in çok katmanlı ve kültürel derinliğe sahip belleğiyle harmanlar. Bu bağlam sanatın demokratik ve toplumsal dönüşümdeki rolünü akademik, eleştirel ve sanatsal bir pratikle ortaya koyar.

IV. Çanakkale Bienali 27 Eylül-2 Kasım 2014 tarihleri arasında I. Dünya Savaşı'nın 100. yılında düzenlenmiştir. Bienalin küratörlüğünü Beral Madra, Seyhan Boztepe ve Deniz Erbaş üstlenmiştir. Bienalin başlığı "Savaşın Sonunu Yalnızca Ölüler Görür" olarak belirlenmiştir. Bienale Türkiye'den 17, yabancı ülkelerden 21, toplam 38 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar; 11 kadın, 25 erkek ve 2 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir.[82] Bienal Mekanları; Devlet Güzel Sanatlar

[82] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://www.canakkalebienali.com/4-canakkale-bienali/ Erişim Tarihi: 07.04.2025.

Galerisi, Doğtaş, Erkan Yavuz Deneysel Sanat Atölyesi, Eski Ermeni Kilisesi, Korfmann Kütüphanesi/Troia Vakfı, Mahal ve Yalı Hanı şeklindedir.

Kavramsal çerçeve Çanakkale Bienali'nin kuruluşundan bugüne amaç ve vizyonlarından bahseden bir giriş paragrafıyla başlamaktadır. Devam eden metnin odağı bienalin yapıldığı yıl 100. yılını geride bırakan I. Dünya Savaşı'dır. Bu odak noktasıyla Çanakkale'nin savaş içerisindeki konumu yeniden değerlendirilmektedir. Asya ve Avrupa kıtaları arasında bağlayıcı bir coğrafi konuma sahip olan Çanakkale'nin tarih boyunca çeşitli savaşlara tanıklığı vurgulanmaktadır. Bu bağlamıyla Çanakkale, savaşın bir belleğini de barındırmaktadır. Küratöryel ekip kente ve küresel anlamda etkileri bulunan I. Dünya Savaşı'na eleştirel bir görsel metot kullanarak yaklaşmaktadır. Bu doğrultuda sanatçı seçkisi de bu etkilerin yaşandığı çevrelerden seçilmiş sanatçılardan oluşmuştur. Bienal başlığı Platon'a direkt bir atıf taşır. Bu sözden yola çıkılarak savaşın görünen etkilerinden ziyade görünmeyen kültürel travmalar, ekonomiler ve ideolojik sistemler görselleştirilmeye çalışılmıştır. Ayrıca bienal, kentin belleğinde ayrı bir öneme sahip olan çeşitli tarihi mekanlarda gerçekleşmiştir. Bu tutum kentin tarihi ve fiziki dokusuyla kavramsal metnin omurgası arasında bütünleşik bir ilişki kurar. Ayrıca Doğtaş gibi bir endüstriyel kuruluşun sergi alanı olarak kullanılması ise bir önceki durumla tezatlık oluşturur.

Erdal Sezer bienale "Sahibinden Satılık" ve "Devren Kiralık" adlı diptik formda eseriyle katılmıştır. Sezer, eserinde Osmanlı minyatür sanatı özelinde bir ilişki geliştirir. Osmanlı minyatür sanatı tarihi belgeler olarak da kullanılması itibariyle bir tarih yansıtıcısı olarak ele alınabilmektedir. Bu belgeler yönetimin gücünü kimi zaman çeşitli eğlenceler ile kimi zaman gündelik hayattan sundukları enstantaneler ve savaş galibiyetlerini yansıtan kompozisyonlarla göstermektedir. Sezer ise eserinde alternatif bir tarih yazımı ve bir söylem oluşturmaktadır. Sanatçı, diptiğin sol kanadında dünyadan sağ kanadında ise Türkiye'den çeşitli örnekler ile siyasal ve savaş tarihine ışık tutmaktadır.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.canakkalebienali.com/erdal-sezer/ Erişim Tarihi: 07.04.2025.

Görsel 1.62: Erdal Sezer, *Sahibinde Satılık ve Devren Kiralık*, 2014, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 120.5x121 cm, IV. Çanakkale Bienali, Çanakkale.

Beş sanatçıdan oluşan bir grup olan IRWIN ise 1998-2014 yılları arası 14 adet baskıdan oluşan "NSK Garda" adlı eseriyle bienale katılım sağlamıştır. Eser; Tiran, Zagrep, Prag, Roma, Graz, Cetinje, Priştina, Kyoto, Bişkek, Saraybosna, Tiflis ve Sligo gibi şehirlerde orduyla iş birliği halinde gerçekleşen çeşitli eylemleri odağına almaktadır.[83] Kollarıdaki bandalarda Malevich haçı taşıyan askerlerin göndere NSK Devleti bayrağı çekmesi eserlerin ana hattını oluşturmaktadır. Bu bağlamıyla eser performans ile fotoğraf arasında bir konumda yer almaktadır. Böylelikle izleyiciye sanatsal olan ile askeri olanın bir karşılaşması sunulur.

[83] IRWİN, (Çevrimiçi), https://www.canakkalebienali.com/irwin/ Erişim Tarihi: 07.04.2025.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.canakkalebienali.com/irwin/ Erişim Tarihi: 07.04.2025.

Görsel 1.63: IRWİN, *NSK Garda*, 1998-2014, Dijital Baskı, 140x100 cm, IV. Çanakkale Bienali, Çanakkale.

Bienal 100. Yılında I. Dünya Savaşı'na sanatın eleştirel yönünü kullanarak açık bir platform yaratır. Böylelikle sanatın aracı rolünü sorgulayan bakış ile sanatın etik, politik ve ahlaki sorumluluğu vurgulanır. Salt bir sergi görünümünün ötesinde dokümantasyon niteliğinde bir arşiv çıktısı olarak görülebilecek eserler tarihsel bir arşiv niteliği de taşır.

V. Çanakkale Bienali bir hazırlık sürecinin ardından 05 Eylül 2016 tarihinde yayınlanan duyuruyla iptal edilmiştir.[84] Bienalin gerçekleştirilmesi 24 Eylül-6 Kasım 2016 tarihleri arasında planlanmıştır. İlgili bienalin küratöryel ekibi; Deniz Erbaş, Beral Madra ve Seyhan Boztepe şeklindedir. Bienalin başlığı "Anavatan…" olarak planlanmıştır. Bienale Türkiye'den 16, yabancı ülkelerden 24, toplam 40 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar; 16 kadın, 22 erkek ve 2 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir.[85] Bienalin mekanlarına dair bilgilendirme yapılmamıştır.

Planlanan bienalin kavramsal çerçevesi ontolojik, sosyal ve politik boyutlarıyla göç olgusunu ve sonuçlarını ele almaktadır. Bu bağlamda 20. yüzyıl milliyetçiliği bu

[84] İlgili Duyuru için Bkz. https://www.canakkalebienali.com/5-canakkale-bienali/ Erişim Tarihi: 08.04.2025.
[85] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://www.canakkalebienali.com/5-canakkale-bienali/ Erişim Tarihi: 08.04.2025.

duruma yol açan esas mesele olarak ele alınmıştır. Ev veya vatanın var olma veya olmama durumunun bilinçli veya bilinçdışı bağlamlarıyla aidiyet mekanizmasıyla ilişkisi çeşitli düşünürlere referansla kurulmuştur. Çanakkale ve bölgesinde Suriye'deki savaş durumundan kaçan ve Avrupa'ya doğru yönelen göçmenlerin kullandıkları botların bir başka anlamıyla Foucault'nun "Narrensciff" (Deliler Gemisi) metaforu ile bir diyalog, bir ilişkisellik kurulur. Bu durum sınır politikaları ve yarattığı alternatif yollar üzerinden eleştirilir. Bir diğer açıdan Ortadoğu'da yaşanan sıcak gelişmelere dair geçmişe dönük bir kolonyal perspektif kavramsal çerçeveye eklemlenir. Bu durum "Üçüncü Dünya" metaforuyla açıklanmaya çalışılır. Bienal neokapitalist dünyanın yarattığı eşitlikçi ve adaletli olmayan trajediler ile sanatın sorumluluk üstlenme rolünü hatırlatır. Bienal göçmenleri ve göçmen olgusunu ulusötesi bir paradigmayla diyalog alanı olarak ele alır ve sanatı sadece bir temsil alanı olmanın ötesinde bir eylem alanı olma yönünden değerlendirir.

Çanakkale Bienali'nin 5. edisyonunu, bölgenin içinde bulunduğu stresli, çatışma ve savaş ortamı, bu durumun tetiklediği göç hareketleri, göç yollarının önemli bir noktasını oluşturan Çanakkale'de bu süreçte yaşanan can kayıplarının yarattığı üzüntü, Beral Madra'nın görevinden ayrılması gibi etkenlerle şekillenen kırılgan atmosfer nedeniyle iptal edilmiştir.[86]

VI. Çanakkale Bienali 29 Eylül-11 Kasım 2018 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienalin küratörlüğünü CABİNİN (Çanakkale Bienali İnisiyatifi) üstlenmiştir. Bienal başlığı "Geçmişten Önce-Gelecekten Sonra" olarak belirlenmiştir. Bienale Türkiye'den 19, yabancı ülkelerden 15, toplam 34 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar; 9 kadın, 22 erkek ve 3 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir.[87] Bienal mekanları; Bordo Bina, Korfmann Kütüphanesi/Troia Vakfı, Mahal, Opet Tevfikiye Arkeo-Köy, Sanatsever ve Studio Mavinil şeklindedir.

Cabinin tarafından oluşturulan kavramsal çerçeve; tarihsel zamanın bozumu, mitoloji ile gerçeklik arasındaki ilişki ve kollektif belleğin dinamikleri temelinde

[86] İlgili Duyuru için Bkz. https://www.canakkalebienali.com/5-canakkale-bienali/ Erişim Tarihi: 08.04.2025.
[87] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://www.canakkalebienali.com/6-canakkale-bienali/ Erişim Tarihi: 08.04.2025.

şekillenmiştir. Bienal başlığı kronolojik tarih ve zamanı sorgulayarak tarihi ve zamansal pratikleri milattan önce (M.Ö), milattan sonra (M.S), günümüzden önce (G.Ö) ve günümüzden sonra (G.S) gibi insan veya güncel an merkezli kategorizasyonu eleştirel bir düzlemde ele almaktadır. Küratöryel çerçeve bunu yaparken Troya Savaşı üzerinden tarihsel gerçekliğin bağımsız bir etki alanı yarattığı ve bu etkinin sanatsal üretim üzerindeki payı örneğiyle pekiştirmektedir. Bu bağlamda Cabinin Thierry Hentsch'e atıfla (efsanevi geçmişin gerçeği dönüştürme gücünden) Troya'ya katmanlı bir okuma getirir. Troya bu bağlamıyla hem kültürel hem de ticari bir geçiş coğrafyası olarak ele alınır. Sanatı öncesiz ve sonrasız bir lineer ifade alanı olarak konumlandıran kavramsal çerçeve izleyiciyi zamanın akışkanlığı ve zamanın doğası üzerine düşünmeye sevk eder.

Derviş Zaim bienale "Rüya" adlı filmiyle katılmıştır. Film günümüz mimari anlayışlarını benimsemeyen bir mimar olan Sine adında genç bir kadının hikayesini anlatmaktadır. Sine, Yedi Uyurlar hikayesinden hareketle bir camii tasarlamıştır. Ancak çeşitli sebeplerden ötürü camii inşaatı yarım kalmıştır. Bu durumdan sonra uyku problemiyle karşı karşıya gelen Sine, bu sorunu çözme yolunda tedavi görmeye başlar. Tedavi sürecinde rüyasında Yedi Uyurlar anlatısının içinde bulur kendini. Rüyayı görmesinin ertesinde Sine'de çeşitli değişiklikler meydana gelir. Ancak çevresindeki kimse bu değişiklikleri fark etmez. Sine bu değişimden sonra çevresindeki olaylara farklı şekillerde yaklaşmaya başlar.[88]

[88] Derviş Zaim, (Çevrimiçi), https://www.canakkalebienali.com/dervis-zaim/ Erişim Tarihi: 08.04.2025.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.canakkalebienali.com/dervis-zaim/ Erişim Tarihi: 08.04.2025.

Görsel 1.64: Derviş Zaim, *Rüya*, 2016, Film, 106', VI. Çanakkale Bienali, Çanakkale.

Janis Rafa ise bienale "Kış Erken Geldi" adlı eseriyle katılmıştır. Bu video çalışması yüksek hızlı bir kamera tarafından çekilen üç dakikalık bir videoyu içermektedir.[89] Videonun konusu bir badem ağacının bir makine yardımıyla şiddetli bir şekilde sarsılmasını ve bunun sonucunda vaktinden önce yapraklarının dökülmesini ve zamanın insani etkiler ile çarpıtılmasını ele almaktadır.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.canakkalebienali.com/janis-rafa/#galleryxx-2 Erişim Tarihi: 08.04.2025.

Görsel 1.65: Janis Rafa, *Kış Erken Geldi*, 2015, Tek Kanallı Stereo Video, 3', VI. Çanakkale Bienali, Çanakkale.

[89] Janis Rafa, (Çevrimiçi), https://www.canakkalebienali.com/dervis-zaim/ Erişim Tarihi: 08.04.2025.

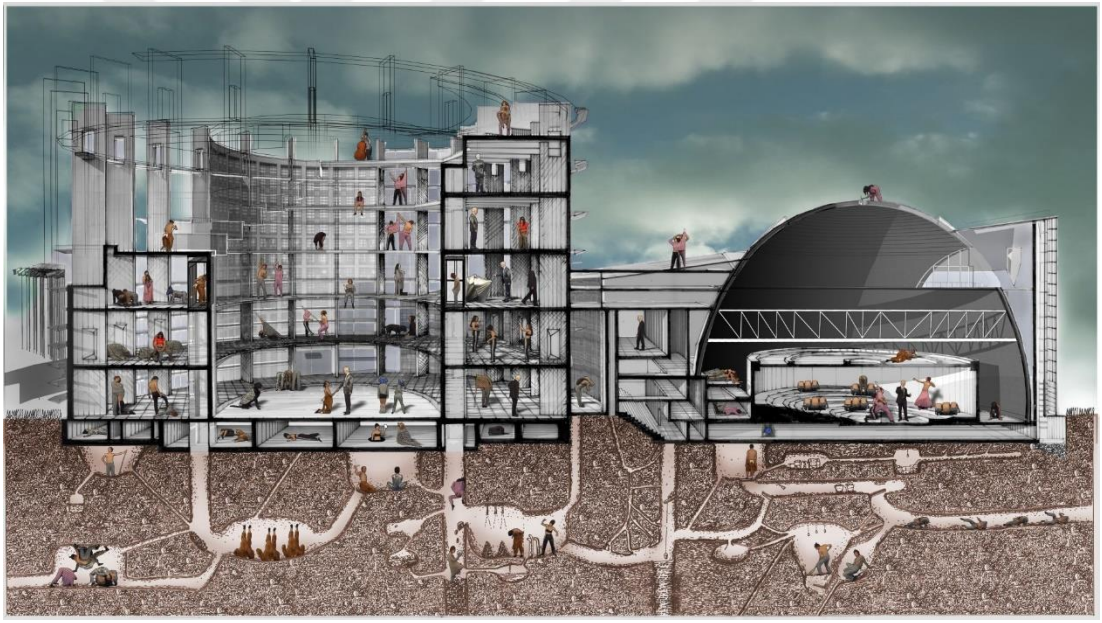
Çanakkale Bienali altıncı edisyonunda Troya'yı bir meta-arkeoloji merkezli ele alarak tarihi anlatıların sanatsal üretimler üzerindeki etkileşimini araştırır. Böylelikle katılımcı sanatçıları zamanın ve tarihin etkilenimleri dışında özgün ve stratejik düşünmeye sevk eder. Sanatçıları tarihi anlatılar, mitik imgeler ve kategorik zamanın dışında öncesiz ve sonrasız bir ifadeye yönlendirmeye çalışır.

VII. Çanakkale Bienali 22 Eylül-17 Ekim 2020 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienalin küratörlüğünü CABİNİN ve Azra Tüzünoğlu üstlenmiştir. Bienal başlığı "Takımyıldız" olarak belirlenmiştir. Bienale Türkiye'den 17, yabancı ülkelerden 14, toplam 31 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar; 17 kadın, 14 erkek şeklinde dağılım göstermiştir. Bu edisyonda karma/kolektif grup katılımı gerçekleşmemiştir.[90] Bienal mekanları; Kırmızı Konak, Korfmann Kütüphanesi/Troia Vakfı, Mahal ve Troya Müzesi şeklinde dağılım göstermiştir. Bienal üç ana sergiden oluşmaktadır. "Neye Benziyor?" başlıklı serginin küratörlüğü Cabinin tarafından, "Hasarlı veya Tahrip Edilmiş: Kültür" ve "Hiç İstemeden ama Seve Seve/Agah Uğur Koleksiyonu" sergilerinin küratörlüğü Azra Tüzünoğlu tarafından yapılmıştır.

Antik mitolojiden ve güncel sosyal anlatı teorilerine değin geniş bir skalada ele alınan "Takımyıldız" kavramsal çerçevenin temelini oluşturmaktadır. Sanat üretimlerinin birbirleriyle ve tarihle kurduğu ilişkiye odaklanan bienal, disiplinlerarası bir yaklaşım sergilemektedir. "Neye Benziyor?" başlıklı sergi teknolojinin getirdikleri arasında iletişimin rolünü sorgulamaktadır. Bunu yaparken kültürel gerçekliğin rolü ile imge, beden ve metin arasındaki gerçekliğin dönüşen potansiyelini vurgulamaktadır. "Hasarlı veya Tahrip Edilmiş: Kültür" sergisi kadın sanatçıların bakış açısından sömürü, patriyarka ve sanat tarihinde görünmez kılınanın yerini sorgulamaktadır. "Hiç İstemeden ama Seve Seve/Agah Uğur Koleksiyonu" sergisi ise oyunu bir kavram olarak ele alırken yaşamın gerçekliği ve bu gerçekliklerin getirdikleri arasında bir alternatif alan yorumlamaktadır. Yanı sıra koleksiyonculuk bir arzu eyleminin ötesinde tarihi bir belleğin yansıtıcısı olarak ele alınmaktadır. Covid-19 pandemisi sürecinde gerçekleştirilen bienal ayrıca dijital platformlarda izlenmeye açılmıştır.

[90] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://www.canakkalebienali.com/7-canakkale-bienali/ Erişim Tarihi: 08.04.2025.

İnci Eviner bienale üç dakikalık bir video döngüsüyle katılmıştır. Sanatçı Fransa'da katıldığı bir sanatçı misafir programında deneyimlediği politik olarak mülteci olgusuna değinmektedir. Video döngüsünde Avrupa Birliği Parlamento binası katmanlar halinde ve her bir katmanında çeşitli insanların rutinleri görünür kılınmaktadır. Eviner, Türkiye'nin Avrupa Birliği üyelik sürecinin dönüşüm dinamikleri ile Avrupa arasında paradoksal bir ilişki kurar. Bu paradoksal durum sanatsal bir sorgulamayla şekillendirilir. Sanatçı aynı zamanda mitsel ve tarihsel referanslarla başvurmaktadır. Bu referanslar Avrupa Birliği Parlamento binasının Babil temalı tasarımıyla ilişkilendirilebilir. Video döngüsü Avrupa Birliği'nin sınır politikalarına bir eleştiri niteliği de taşımaktadır. Parlamento binasının zamansız, dilsiz ve ütopik sunuluşu gerçekte "kapı dışı" edilen yaşamlar ile ayrıştırılmaktadır.[91]



Kaynak: (Çevrimiçi), https://incieviner.net/tr/work/parlamento/ Erişim Tarihi: 09.04.2025.

Görsel 1.66: İnci Eviner, *Parlamento*, 2010, Sesli Video Döngü, 3', VII. Çanakkale Bienali, Çanakkale.

Alexandra Pirici "Parthenon Mermerleri" adlı performansıyla bienale katılmıştır. Sanatçının performansının vurgusu Atinay'a geri getirilmesi üzere British Museum'dan iadesi istenen Parthenon heykelleri odağındadır. Bu odak noktası kültürel miras üzerindeki emperyal etkileri sorgulamaktadır. Dolayısıyla evrensel

[91] İnci Eviner, (Çevrimiçi), https://incieviner.net/tr/work/parlamento/ Erişim Tarihi: 09.04.2025.

miras söylemine de bir eleştiri getirilmektedir. Performansta heykellerin fiziksel yapısı veyahut bire bir örnekleri yerine kişiler kullanılmıştır.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.canakkalebienali.com/alexandra-pirici/ Erişim Tarihi: 09.04.2025.

Görsel 1.67: Alexandra Pirici, *Panthenon Mermerleri*, 2017, Devam Eden Hareket-Anlatım, VII. Çanakkale Bienali, Çanakkale.

Çanakkale Bienali 7. Edisyonunda "Takımyıldız" başlığında sanat tarihsel eleştiri, feminist teori ve eleştiri, ekolojik ve postkolonyal söylemleri birleştirerek disiplinler arası bir diyalog zemini kurmaya çalışmıştır. Bu bağlamıyla izleyicide sorgulayıcı ve potansiyelini ortaya çıkarma gibi duyguları harekete geçirmek düşünülmüştür.

VIII. Çanakkale Bienali 01 Ekim-05 Kasım 2022 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienal bir Küratoryum; Are Projects Avto, Bordo Bina, Cabinin, Garp Sessions, Giungla, Ka Atölye ve Monitor tarafından düzenlenmiştir. Bienal başlığı "Birlikte Nasıl Çalışırız?" olarak belirlenmiştir. Bienale Türkiye'den 17, yabancı ülkelerden 16, toplam 33 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar; 17 kadın, 12 erkek

ve 4 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir.[92] Bienal mekanları; Bordo Bina, ÇTSO Çanakkale Evi, Dardanelspor Tesisleri, Kabuk studio, Korfmann Kütüphanesi/Troia Vakfı, Mahal, Mekor Hayim Sinagogu, Opet Çıplak Etno-Köy, Opet Tevfikiye Arkeo-Köy, Studiomahal, Thefehan ve Troya Müzesi şeklindedir.

Bienal kavramsal çerçeveyi topluluk, çalışma ve birliktelik gibi kavramlar ile pekiştirerek birlikte üretebilmenin nasıllığını tartışmaya açmaktadır. Bu yaklaşım post hümanist bir bakış açısıyla da okunabilir. Bienal sadece insan-insan birlikteliği üzerinden değil tüm canlı ve canlı olmayan şeylerin ortak parlamentosu fikri üzerinden bir aradalığı ele almaktadır. Etik ve politik bir zeminde düşünülen çeşitli kavramlar (adalet, sorumluluk ve hafıza gibi) sanatsal üretim ile ilişkili olarak yeniden yorumlanarak tarihi yapılar gibi hafıza mekanlarında farklı bir diyalog zeminine taşınmaktadır. Zaman lineer olmayan bir zeminde büyüme ve çürüme gibi ikiliklerle ele alınmaktadır. Cabinin'in inisiyatif modeli gibi şekillenen bienal hiyerarşik olmayan bir zeminde sivil inisiyatiflerin rolünü hem önceleyen hem de vurgulayan bir açıdan ele alınmaktadır. Bu yaklaşım canlı ve cansız şeylerin birlikteliğini toplumsal bir dönüştürücü rolünde ele almaktadır. Bu bağlamıyla bienal diyalojik bir laboratuvar gibi birliktelik üzerine deneysel bir yaklaşım getirmektedir.

İhsan Oturmak bienale "Baraj Hakkında Bir Resim" adlı yağlıboya eseriyle katılmıştır. Eser baraj veya denizde boğulan insanları kurtarmak için ve kurtarma operasyonunu izlemek için toplanan insanları konu almaktadır. Sanatçı bu tarz boğulma vakalarında toplanan insanların organize olamayışlarını ve sonuçta boğulma vakalarının olumsuz bir sonuçla sonlanmasını eleştirel bir açıdan ele almaktadır. Bu bakış açısını genişleterek Türkiye'nin demografik yapısı ve bu tür olaylar karşısındaki tutumunu açıklamaya çalışmaktadır.

[92] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://www.canakkalebienali.com/8-canakkale-bienali/ Erişim Tarihi: 09.04.2025.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.canakkalebienali.com/ihsan-oturmak/ Erişim Tarihi: 09.04.2025.

Görsel 1.68: İhsan Oturmak, *Baraj Hakkında Bir Resim*, 2022, Tuval Üzerine Yağlıboya, 30x690 cm, VIII. Çanakkale Bienali, Çanakkale.

Can Altay ise bienale "Reçel Çemberi" adlı işiyle katılmıştır. Reçel ifadesi İngilizce 'jam' ifadesinin bilinçli bir Türkçe yanlış çevirisi olarak ele alınır. Jam, caz kökenli bir birlikte müzik yapmak geleneği olarak bilinmektedir. Davetli ya da davetsiz sanatçı ve katılımcılarla performans edasında gerçekleşen bu çalışma belirli bir kompozisyon olmadan doğaçlama bir şekilde bir ritim veya melodiyi çeşitlendirerek çalmaya evrilmektedir. Sanatçı bu ortamı geleneksel aşık atışmalarıyla da ilişkilendirerek çember ifadesinin getirdiği yerleşim ile komün bir anlayışla gerçekleşmektedir.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.canakkalebienali.com/can-altay/ Erişim Tarihi: 09.04.2025.

Görsel 1.69: Can Altay, *Reçel Çemberi*, 2022, Müzik Yapmak ve Buluşmak İçin Bir Mekân, Müzik Aletleri, Plastik Sandalyeler, Şemsiyeler, Reçel Kavanozları, VIII. Çanakkale Bienali, Çanakkale.

Çanakkale Bienali sekizinci edisyonunda "Birlikte Nasıl Çalışırız?" sorusunu; kurgusal tarih anlatıları, toplu ontolojiler ve etik sorumluluklar ekseninde ele almaktadır. İnsan ve insan ötesi bir paradigmayla ekolojik bakış çerçevesini yerel ve küresel sanat tartışmalarıyla buluşturmaktadır.

IX. Çanakkale Bienali 04 Ekim-11 Kasım 2024 tarihleri arasında düzenlenmiştir. Bienalin küratörlüğünü genel sanat yönetmeni Seyhan Boztepe ve bienal kurulu adı altında; Ali Alper Akyüz, Burak Topçakıl, Deniz Erbaş, Didem Çapa, Ebru Nalan Sülün, Hakan Yılmaz, Rüstem Aslan, Thouli Mısırloglou, Ulrika Flink ve Zihni Sümer üstlenmiştir. Bienal başlığı "Zamana Bırakmak" olarak belirlenmiştir. Bienale Türkiye'den 38, yabancı ülkelerden 11, toplam 49 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar; 12 kadın, 33 erkek ve 4 karma kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir.[93] Bienal mekanları; Astim Kolektifi, Bordo Bina, İda Blue Hotel-Adatepe, Korfmann

[93] İlgili Sanatçılar için Bkz. https://www.canakkalebienali.com/9-canakkale-bienali/ Erişim Tarihi: 10.04.2025.

Kütüphanesi/Troia Vakfı, Mahal, Ponka Tasarım Dükkânı, Studiomahal, Thefehan, Troya Müzesi ve Zeytinyağı Müzesi-Adatepe şeklinde dağılım göstermiştir.

Bienalin kavramsal çerçevesi Bergson'un "süre" kavramına ve postmodern zaman algısına yaklaşan bir bakış açısıyla şekillenmektedir. Bergson süre kavramını oluş ve içsel zaman fikriyle birlikte ele almaktadır.[94] Bu durum bienalin aciliyet ve serinkanlılık diyalektiği ile örtüşür niteliktedir. Zaman mekanik ve akışkan bir formun ötesinde deneyimsel bir anlamda ele alınmaktadır. Hız ve an tüketim ve teknoloji bağlamında şimdi ile gelecek arasında yeniden kurgulanmaktadır. Ana tema gençlik merkezinde üç ana eksen ile ele alınmaktadır. Bunlar teknoloji ve sanat, güncel küresel meseleler ve kültürel aktarımda sanat şeklinde ele alınmaktadır.[95] Bienalin benimsediği küratöryel bakış, kolektif ve katılımcı bir model olarak ele alınabilir. Böylelikle Çanakkale Bienallerinin dokuzuncu edisyonu hiyerarşik bir modelden çok açık bir platform ile sanat toplum ilişkisini vurgular niteliktedir.

Alper Aydın bienale "Taşların Gerçek Ağırlığı" adlı eseriyle katılmıştır. Aydın doğadaki konumlarına sadık kalarak çeşitli taşların üzerine beyaz su bazlı boya ile istatiksel numaralandırmalar gerçekleştirmiştir. İnsanın gündelik hayatlarını dolduran çeşitli sayılar taşların üzerine aktarılırken doğa ve insan arasında bir diyalog kurulmaya çalışılmıştır. Sanatçının bir sahilde gerçekleştirdiği bu çalışma gündelik hayatlarında sürekli bu muhiti ve güzergahı kullanan insanlar ve izleyiciler için çarpık bir görüntü yaratmaktadır. Çalışma bir diğer açıdan insani içsel düşüncelerin sınıflandırılması ve yargılanmasında içkin sınırlılıklara atıf yapmaktadır. Eser, sosyal yapının nesneleri ölçme konusundaki meta algısına bir tepki de içermektedir.[96]

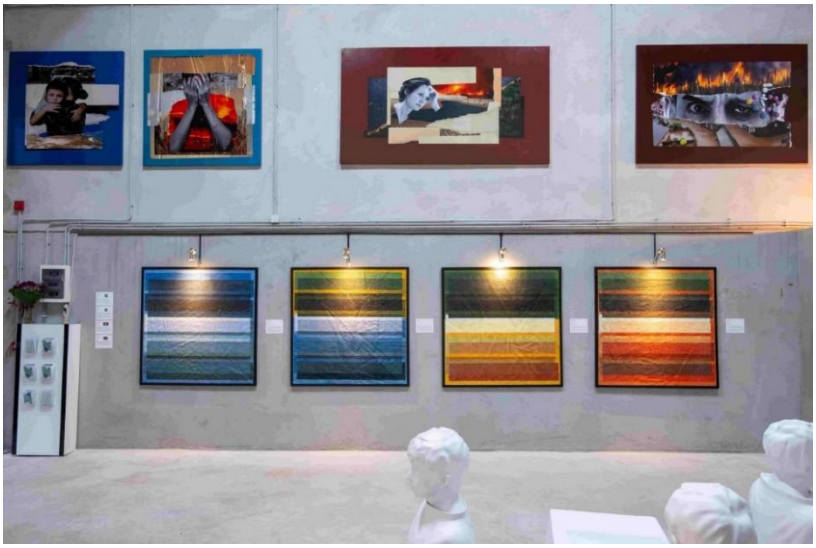
[94] Henri Bergson, Yaratıcı Tekâmül, Çev. M. Şekip Tunç, MEB Yayınları, 1986, s. 12-21.
[95] (Çevrimiçi), https://www.canakkalebienali.com/9-canakkale-bienali/ Erişim Tarihi: 10.04.2025.
[96] Alper Aydın, (Çevrimiçi), https://www.canakkalebienali.com/alper-aydin/ Erişim Tarihi: 10.04.2025.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.canakkalebienali.com/alper-aydin/ Erişim Tarihi: 09.04.2025.

Görsel 1.70: Alper Aydın, *Taşların Gerçek Ağırlığı*, 2011-2014, Kayalar Üzerine Su Bazlı Boya, IX. Çanakkale Bienali, Çanakkale.

Volkan Babaotu bienale "Mevsimler" adlı serisiyle katılmıştır. Ekolojik duyarlılık bağlamında doğada yok olmayan bir malzeme olan polyureayı ileri dönüşümle görsel bir boyuta taşımaktadır. Sanatçı mevsimleri çizgisel bir zamansallık bağlamından öte iç içe geçmiş katmanlarıyla ele almaktadır. İlkbaharın doğuşu, yazın yüksek sıcaklıkları, sonbaharın hüznü ve kışın sessizliği kaotik bir katmanlaşmayla çizgisel bir kompozisyonda birbirine karışır. Zaman geçiciliğiyle vurgulanır.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.canakkalebienali.com/volkan-babaotu/ Erişim Tarihi: 09.04.2025.

Görsel 1.71: Volkan Babaotu, *Mevsimler*, 2024, Tuval Üzerine Karışık Teknik, Değişen Ölçüler, IX. Çanakkale Bienali, Çanakkale.

"Zamana bırakmak" teması endüstriyel çağda tüketim hızına karşı bir direniş ve kültürel sürekliliğin inşası üzerine bir manifestal söylem barındırmaktadır. Bir diğer asıl vurgu kolektivizm bağlamında ele alınabilir. Kollektif vurgu hem bienalin seçici kurulu özelinde hem de arşivsel bir araç olarak bienal teması çerçevesinde kullanılmaktadır.

2.5. Mardin Bienali (2010-2024)

Mardin Bienali Türkiye'nin güneydoğusunda konumlanan çok kültürlü yapısıyla öne çıkan Mardin kentinde sürdürülen bir çağdaş sanat etkinliğidir. Coğrafi konumu bağlamında Kuzey Mezopotamya'nın eski uygarlıklarının kesişim noktasında yer alan Mardin çeşitli etnik grupların ve dillerin yaşadığı bir alanı temsil etmektedir. Bienalin kuruluşu bu çoğulcu kimliği küresel sanat söylemleriyle buluşturma, bölgenin kültürel ve sosyopolitik dinamiklerini sanat aracılığıyla tekrar okuma hedefiyle şekillenmiştir. Bu düzlemde "merkez" fikri ve tanımına yeni değerlendirmeler ve bakış açıları sunmayı hedeflerken sanatın ülkenin geneline yayılmasını amaçlamaktadır.[97] 2009 yılında Mardin Bienali'ne bir öncüllük temsil eden ve sonradan bienale dönüşecek bir hazırlık sergisi bağlamında Döne Otyam tarafından "Davetinizi Aldım, Teşekkürler" adlı bir sergi düzenlenmiştir.[98] Mardin Bienali ilk kez 2010 yılında "Abbarakadabra" başlığıyla düzenlenmiştir. Ardından 2012, 2015, 2018, 2022 ve son edisyonu 2024 yıllarında gerçekleştirilmiştir. Birinci ve ikinci Mardin Bienali GAP idaresi, Mardin Valiliği, Başbakanlık Tanıtım Fonu desteği ve çeşitli özel kurumların katkılarıyla düzenlenmiştir. Mardin Bienali üçüncü edisyonuyla birlikte Mardin Sinema Derneği tarafından ve özel kurumların katkılarıyla düzenlenmeye devam etmiştir. Mardin Bienali Türkiye'de gerçekleştirilmeye başlanan ve sürdürülmeye devam eden dördüncü bienalidir. Günümüze değin altı edisyonu gerçekleştirilmiş olan Mardin Bienali 2025 yılı mayıs ayında Çelenk Bafra küratörlüğünde 7. Edisyonuyla izleyicisiyle buluşmayı planlamaktadır.[99]

---

[97] (Çevrimiçi), https://www.mardinbienali.org/hakkinda.aspx Erişim Tarihi: 18.03.2025.
[98] Ezgi Can Cengiz, (Çevrimiçi), https://www.arkitera.com/soylesi/mardin-bienali-icin-oncelikle-hayalim-turkiye-sartlarinda-bienalin-gerceklesmesi/ Erişim Tarihi: 18.03.2025.
[99] Çelenk Bafra Küratörlüğünde gerçekleştirilmesi planlanan 7. Mardin Bienali Basın Bülteni https://www.mardinbienali.org/hakkinda.aspx Erişim Tarihi: 18.03.2025.

I. Mardin Bienali 4 Haziram-5 Temmuz 2010 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienalin küratörlüğünü Döne Otyam üstlenmiştir. Bienal başlığı "Abbarakadabra" olarak belirlenmiştir. Bienale Türkiye'den 34, yabancı ülkelerden 27, toplam 61 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar 21 kadın, 39 erkek ve 1 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir.[100] Bienal mekanları; Kasimiye Medresesi, Zinciriye Medresesi ve Tokmakçılar Konağı şeklinde dağılım göstermiştir.

Bienalin kavramsal çerçevesi temelde Victor Hugo'nun "Kent bir kitaptır." metaforu ve Suzanne Langer'in "Mimarlık, bütün çevrenin görünür kılınmış biçimidir." yaklaşımı ekseninde oluşturulmuştur.[101] Bienalin "Abbarakadabra" başlığı aslında bir sihrin yolunda gitmesi için kullanılan abrakadabra sözcüğüyle ilişkilidir. Küratör Mardin'de sıkça rastlanılan bir mimari yapı olan abbaralar ile bu bağlamda bir başlık oluşturmuştur. Mardin'de yaygın kullanımından söz edilebilecek abbaralar kent içerisinde temelde şehrin mimarisiyle ilişkili olarak iklime bağlı bir kullanımın sonucudur. Ayrıca abbaralar üstü örtülü bir sokak olması ve strüktürel anlamda güçlü elemanlar olarak düşünülünce üzerinde inşa edilecek evlere de uygun zemin hazırlamıştır. Bu bağlamıyla özel ile kamusal alanın arasında yer alan bir konuma da sahiptir. Küratörün metni bu bağlamıyla günümüzün mekânsal belirsizliklerine dair eleştirel bir tavır da sergilemiştir. Bienalin mekân tercihi ve kavramsal çerçevede abbaralara atfedilen anlam ile düşünülünce bienalin kentin kültürel mirasından beslendiğini ve bu mirası ön plana çıkarmaya çalıştığını belirtebiliriz. Bu bağlamda bienalin izleyicisini Walter Benjamin'in 'flâneur' kavramını anımsatan bir pozisyonda ele aldığını da öne sürebiliriz.[102]

Bertrand Ivanoff bienale "Dallar" adlı yerleştirmesiyle katılmıştır. Ivanof şehrin merkezinde yer alan meydanında şehrin silüeti ile ters düşen modern olarak tanımlanabilecek bir binaya yeşil neonlar ile ağaç dalları görünümünde bir yerleştirme gerçekleştirmiştir. Bu çalışmasıyla kentin çok kültürlüğünü vurgulayan Ivanoff, bu betonarme yapıyı kentin zamansal katmanlarına dair bir imzaya dönüştürüyor. Neon ışıklarla oluşturulmuş kırık dalları anımsatan organik formlar yeşil ışığıyla yaşam ve

[100] İlgili sanatçılar için Bkz. https://www.mardinbienali.org/arsivdetay.aspx Erişim Tarihi: 20.03.2025.
[101] Döne Otyam, **Kavramsal Çerçeve,** 1. Mardin Bienali Abbarakadabra, 2010, s. 11.
[102] Walter Benjamin, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 98.

umuda çağrışımlarda bulunur. Kullanılan betonarme yapı antik kent mimarisi ve modern mimari arasındaki gerilimi vurgular.[103] Kamusal alandaki izleyiciyi tarih ve şimdinin arasında bir pozisyonda konumlandırır.

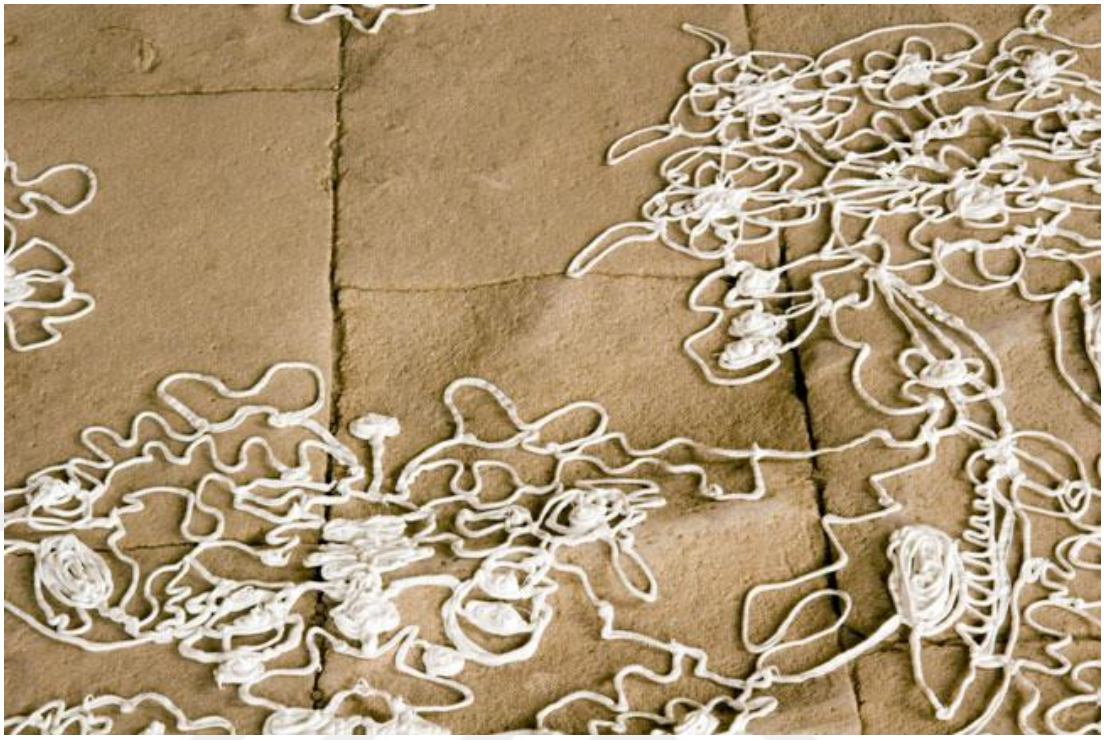


Kaynak: 1. Mardin Bienali Kitapçığı, Abbarakadabra, s.28.

Görsel 1.72: Bertrand Ivanoff, *Dallar*, 2010, Enstalasyon, Değişen Ölçülerde Neon Işık, I. Mardin Bienali, Mardin.

Heike Weber ise bienale "Kilim" adlı mekâna özgü yerleştirmesiyle katılmıştır. Tarihi bir yapı içerisinde geleneksel Orta Doğu kilim motiflerinden esinlenen eser silikon yardımıyla direkt zemine uygulanmıştır. Ancak Weber'in kilimi geleneksel Orta Doğu kilimlerinin yanında oldukça renksiz kalır. Renklerin ötesinde motifler tamamen doğuya özgüdür. Weber geleneksel bir yapıda geleneksel bir ürünü son derece modern bir malzeme ve teknikle ele almıştır. Bu bağlamıyla yerleştirme günümüz ile geçmiş arasında bir köprü olarak da okunabilir.

[103] Bertrand Ivanoff, (Çevrimiçi), https://ivanoffbertrand.blogspot.com/2013/10/dallar-rameaux-mardin-biennial-2010-to.html Erişim Tarihi: 20.03.2025.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.heikeweber.net/installations_en_work.html?&group=113&member=5 Erişim Tarihi: 20.03.2025.

Görsel 1.73: Heike Weber, *Kilim*, 2007-2010, Enstalasyon, Silikon, I. Mardin Bienali, Mardin.

Mardin Bienali ilk edisyonuyla birlikte merkez-çevre ilişkisini sorgulayan bir bağlam ile ele alınmıştır. Tıpkı İstanbul Bienallerinin başlangıcı gibi geleneksel yapılar ve kentin belleği ön planda tutulmuştur. Kamusal alanda gerçekleştirilen yerleştirmeler kentin tarihi ve bugünüyle bir diyalog kurmaya çalışmıştır. Mardin'in küresel sanat ortamında tanınırlık kazanmasının temelleri bu bienalle birlikte atılmış ve amaçlanmıştır. Tüm bu bağlamlarıyla 1. Mardin Bienali disiplinlerarası bir diyalogu tetikleyecek bir nitelikte gerçekleştirilmiştir.

II. Mardin Bienali 21 Eylül- 21 Ekim 2012 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienalin küratörlüğünü Paulo Colombo ve Lora Sarıaslan üstlenmiştir. Bienal başlığı "İkinci Bakış" olarak belirlenmiştir. Bienale Türkiye'den 7, yabancı ülkelerden 22, toplam 29 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar; 14 kadın, 12 Erkek ve 2 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir.[104] Bienal mekanları;

[104] İlgili sanatçılar için Bkz. https://www.mardinbienali.org/arsivdetay.aspx Erişim Tarihi: 21.03.2025.

Tokmakçılar Konağı, Kuşçu Mehmet Kıraathanesi, Turistik Kıraathane, Yeni Otel, Asi'nin Dükkânı, Marangozhane, Genç Berber ve Güneş Sineması şeklindedir.

İkinci Mardin Bienali'nin ana mekânı olarak Tokmakçılar Konağını ön planda görülmektedir. Nitekim katılım gösteren 29 sanatçının 17'si bu mekânda işlerini sergilemiştir. Tarihi 16. yüzyıla dayanan Tokmakçılar Konağı tarihi dokusu ve yapısal karmaşıklığıyla birlikte sergileme alanı olarak işlerin bir kısmının vitrinler oluşturularak sergilenmesini zorunlu kılmaktadır. Bu yaklaşım aynı zamanda arşivsel bir işlev de üstlenir. Tokmakçılar Konağı mimarisiyle kentin tarihini yansıtan bir sivil mimari örneği olarak ele alınabilir. Bu bağlamıyla küratöryel yaklaşım müdahalesini "parmak uçlarında" gezen sessiz bir müdahale olarak konumlar.[105] Bienal kişisel hafıza, göç, yuva ve kültürel miras gibi konular ile diyalog kurar. Bu bağlam kavramsal çerçeveye yerel ve evrensel arasında bir ilişki getirir. Bienalin sadece tarihi mekanlarda gerçekleştirilmemiş olması ve bunun yanında şehrin otel, berber, kıraathane gibi çeşitli dükkanlara yayılmış olması bienalin şehir ile kurduğu ilişkiyi de öne çıkarır. Bu yaklaşım şehre nüfuz eden, şehre entegre edilmiş bir sergileme pratiğini yansıtır. Bu durum izleyiciyi pasif bir tüketici olmaktan çıkarıp aktif bir katılımcı rolüne iter. Bienalin tarihsel yapıları bir arşiv ve sahne alanı olarak kullanması kolektif ve kişisel hafıza arasında bir ilişkiyi düşündürür.

Fatih Akın bienale "Cennetteki Çöplük" adlı belgeseliyle katılmıştır. Belgesel Türkiye'nin Karadeniz bölgesindeki Çamburnu köyünün çöp depolama ve dökme alanı olarak kullanılmasını eleştirel bir tavırla ele almaktadır. Eser Mardin'de açık hava sinemasında gösterilmiştir. Bu bağlamda toplumsal ve politik bağlamı olan bir konunun muhatabı olarak kamusal alanda bir gösterim tercih edilmiştir.

[105] Paulo Colombo, Lora Sarıaslan, **İkinci Bakış,** 2. Mardin Bienali İkinci Bakış, 2012, s. 4.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.mardinbienali.org/arsivsanatci.aspx Erişim Tarihi: 21.03.2025.

Görsel 1.74: Fatih Akın, *Cennetteki Çöplük*, 2012, Belgesel, 98', II. Mardin Bienali, Mardin.

Nasra Şimmes bienale çeşitli kumaş üzerine baskılarıyla katılmıştır. Şimmes Mardin bölgesinde yaptığı kumaş üzerine ahşap baskılarıyla tanınan ünlü bir sanatçıdır. Geleneksel bağlamda babasından öğrendiği mesleğini babasından kalan ahşap blokları kullanarak devam ettirmektedir. Daha çok Hristiyan ikonografisi temalarını işleyen Şimmes, Mardin ve bölgedeki birçok kilisenin perdelerine çeşitli baskılar yapmıştır.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.mardinbienali.org/arsivsanatci.aspx Erişim Tarihi: 21.03.2025.

Görsel 1.75: Nasra Şimmes, *Kumaş Üzerine Baskı*, 2012, Pamuklu Kumaş üzerine Bitkisel Boyama-Baskı, II. Mardin Bienali, Mardin.

Mardin Bienali, ikinci edisyonunda "İkinci Bakış" başlığıyla izleyiciyle buluşmuştur. Bienalde yer alan sanatçıların birçoğunu yabancı olması ve şehre bakışları ile ikinci edisyon oluşunun bu başlığın belirlenmesinde katkısı vardır. Tarihi mekanlarından Tokmakçılar Konağı şehrin tarihi arka planı ve mimarisindeki çokkültürlülük ile Mardin'in çok katmanlı yapısıyla ilişkilendirilmiştir. Anri Sala'nın börek yapım videosundaki gibi kişisel anlatıların evrensel bir dille aktarıldığı eser ve yaklaşımlar bienalde izleyicinin karşılaştığı bir durumdur. Mona Hatoum'un bir halı üzerinde tasvir ettiği dünya haritası yer değiştirme ve göç odaklı bir yaklaşım sergilemektedir. Bienal sanatı gündelik hayatın merkezlerine taşıyarak kamusal alanla kurduğu bağı güçlendirmektedir. Bu bakış açısı Mardin'in kültürel yapısını disiplinler arası ve mekâna özgü yaklaşımlar ile yeniden yorumlar. Bu bağlam da çağdaş sanatta mekân ve hafıza ilişkisini derinleştiren bir unsur olarak ele alınabilir.

III. Mardin Bienali 15 Mayıs- 15 Haziran 2015 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Planlanan takvime göre bienalin 2014 yılında gerçekleştirilmesi kararlaştırılmışken bölgenin Suriye'ye yakınlığı ve Suriye'de o dönemde gerçekleştirilen katliam girişimlerinden dolayı 2015 tarihine ertelenmiştir. Bienal kataloğunda herhangi bir küratör adından söz edilmemiştir. Bienal başlığı "Mitolojiler" olarak belirlenmiştir. Bienale Türkiye'den 30, yabancı ülkelerden 26, toplam 56 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar 19 kadın, 33 erkek ve 4 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir.[106] Bienal mekanları; Mor Efrem Manastırı, Alman Karargâhı, Kırklar Kilisesi, Keldani Kilisesi, Videoist ve Mardin Müzesi şeklinde dağılım göstermiştir.

Bienalin kavramsal çerçevesi Ali Artun'a referansla oluşturulmuştur.[107] Kentin Kuzey Mezopotamya'da hem tarihi hem de günümüz bağlamında jeopolitik bir konumda yer alıyor oluşundan yola çıkılarak kentin yoğun hafızasına atıf yapılmaktadır. Kentin bünyesinde barındırdığı mitolojik izler bu bağlamı oluşturan sabit bir nokta olarak kabul edilmektedir. Bu durumda Walter Benjamin'in "aura" kavramıyla birlikte düşünülebilecek bir bağlam ortaya çıkmaktadır. Böylelikle yerel motiflerin modernite tarafından yitirilen anlamlarının diriltilmesi hedeflenmektedir.

[106] İlgili sanatçılar için Bkz. https://www.mardinbienali.org/arsivdetay.aspx Erişim Tarihi: 21.03.2025.
[107] 3. Mardin Bienali "Mitolojiler", 2015, s. 4.

Bienal metni, Mardin'in evlerinde, atölyelerinde, sokaklarında ve kamusal alanlarında biriken tılsımlar, ikonlar ve ziynet eşyaları gibi nesneleri 16. yüzyıl Avrupa'sındaki "nadire kabineleriyle" ilişkilendirerek paralel bir eksende okur. Bu paralellik kutsal ile sıradanı, antik ile çağdaşı aynı düzlemde birleştirir. Geleneksel ve otoriter küratörlü bienal modelinin bu edisyonda tercih edilmemesi ve kentlinin küratöryel süreçte aktif rol oynaması dekolonyal sanat teorisiyle okunabilecek bir tutum olarak öne sürülebilir. Bu bağlamıyla bienal katılımcı merkezli kolektif bir etkinliğe dönüştürülmüştür. Bu yaklaşım günümüzdeki tarihi kentlerin kültürel bir dekor ürünü olarak gören pratiklere karşı yerelde bir kültürel direniş alanı oluşturma haline evrilir.

Aysel Alver bienale "Merhamet, Merhamet" adlı eseriyle katılmıştır. Alver'in mekâna özgü yerleştirmesi Şahmeran mitinin ve Michelangelo'nun Pietasının Orta Doğu'daki kadın bedeninin politik ve toplumsal trajedisiyle birleştirilerek yeniden yorumlanmasının bir çıktısıdır. Michelangelo'nun Pietasıyla ikonik bir Hristiyan imgesinin evrensel bir kadın matemiyle temsiline feminist sanat yaklaşımıyla ve bir mitolojik arketip örneği olarak ele alınabilecek Şahmeran mitinin pagan kökenleriyle bir ilişkisellik kurulmuştur. Eserin Mardin'de tarihi bir yapıda sergileniyor oluşu bu anlamı güçlendiren bir unsur olarak ele alınabilir. Alver'in eseri yerel bir miti küresel bir anlatıya dönüştürürken postkolonyal eleştiri ve feminist sanatın kesişiminde bir noktada konumlanır.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.ayselalver.com/3rd-mardin-biennial Erişim Tarihi: 21.03.2025.

Görsel 1.76: Aysel Alver, *Merhamet, Merhamet*, 2014, Metal Konstrüksiyon Üzerine Kâğıt Hamuru, Kolaj, 70x145x100 cm, III. Mardin Bienali, Mardin.

Nezir Akkul bienale “Newroz” adlı eseriyle katılmıştır. Newroz baharın gelişini ve doğanın dirilişini temsil eder. Akkul Newroz Bayramı’nın gelişini bu kompozisyona çocukların oyununu ekler. Geleneksel kutlamanın neşesi ve mutluluğu burada tekinsiz bir gerilim ile zıtlık oluşturur. Bu bağlamıyla eser, Newroz ile varoşların çocuklarının gerçekliği arasında diyalektik bir imgeye dönüşür. İzleyici bu bağlamıyla salt bir tabloyu değil, kolektif bir hafızanın dışavurumuna tanıklık eder.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.nezirakkul.com/resi-mler Erişim Tarihi: 21.03.2025.

Görsel 1.77: Nezir Akkul, *Newroz*, 2015, Tuval Üzerine Yağlıboya, 255x525 cm, III. Mardin Bienali, Mardin.

Mardin Bienali üçüncü edisyonunda kentin çok kültürlü hafızasını; hegemonik tarih anlatılarının ötesinde, kenti mikro tarih temsilleri ve yerel dinamikleri üzerinden okumayı önerir. Bienal çoğulcu ve merkezci yapıyı ve yönetimi reddederek karnavalesk bir model olarak tanımlanabilir. Bu bağlamıyla postkolonyal ve katılımcı bir manifesto niteliği taşır.

IV. Mardin Bienali 4 Mayıs-4 Haziran 2018 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienalin küratörlüğünü Fırat Arapoğlu, Nazlı Gürlek ve Derya Yücel üstlenmiştir. Bienal başlığı “Sözden Öte” olarak belirlenmiştir. Ancak bu bir üst başlık olarak belirtilmiştir. Alt başlıklar olarak; Fırat Arapoğlu “Sonsuz Bakış”, Nazlı Gürlek “Beden Dili” ve Derya Yücel “Sınırlar ve Eşikler” ayrıca belirtilmiştir. Bienale Türkiye’den 31, yabancı ülkelerden 18, toplam 49 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar; 21

kadın, 26 erkek ve 2 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir.[108] Bienal mekanları; Mor Efrem Manastırı, Mardin Müzesi ve Civarı, Mardin Müzesi Taş Evi, Meryem Ana Kilisesi, Yıldız Hamamı, Alman Karargâhı, Marangozlar Kahvesi, Revaklı Çarşı, Ferhat Salman Atölyesi, Mardin Sinema Derneği ve KEDV şeklindedir.

Dördüncü Mardin Bienali "Sözden Öte" başlığıyla dilin sınırlarını aşan sözel olanın ötesinde bir ifade biçimini temel alır. Bu bağlam sanatın sözel olanın dışında; beden, mekân ve bakış gibi sözel olmayan bir iletişim potansiyelini vurgular. Bu genel başlık altında her bir küratör kendi yaklaşımını ayrıca birer metinle paylaşır.

Fırat Arapoğlu "Sonsuz Bakış" alt başlığı altında Rousseau, Kierkegaard ve Nietzche gibi düşünürlerin yürüme üzerine düşüncelerini üretme ekseninde insanın mekanla kurduğu dinamik ilişki üzerinden inceler. Bu noktada Arapoğlu'nun yaklaşımı 'flâneur' kavramı eşliğinde de okunabilir.[109] Arapoğlu ayrıca 15. yüzyıl Flaman ve Kuzey İtalya ekolu manzara resimciliğini erken dönem emperyal ve kapitalist bir yaklaşımla kartografik çalışmalar ile ilişkiselliğiyle inceler. David Le Breton'a atıfla bir modernite eleştirisi olarak sanatın gürültünün egemenliği altında nasıl bir direniş alanı yaratabileceği tartışılır. Ulusal sınırların belirsizleştiği 21. yüzyılda; göç, küreselleşme ve mekânsal adaletsizlikleri tekrar değerlendirilir.

Nazlı Gürlek, "Beden Dili" adlı alt başlığını bedeni kültürel, politik ve toplumsal mücadelenin merkezine alarak kurgular. Performans ve beden merkezli çalışma ve yöntemleri bedenin bireysel bir arşiv ve kolektif bir direniş alanı olarak inceler. Toplumsal cinsiyet, etnisite ve sınıf gibi adlandırmaların ötesinde bedenin evrensel dilini öne çıkarır. Mardin'in çok kültürlü yapısıyla harmanlanan bu yaklaşım, bedenin diriliş ve dayanışma potansiyelini ortaya koyar.

Derya Yücel bienali "Sınırlar ve Eşikler" alt başlığıyla, George Simmel'in sınır ve köprü metaforu, Bourdieu'nun pratik teorisi ve Stavrides'in heterotopyası ile mekânın bellek, kimlik ve iktidar ilişkisini vurgular.[110] Eşikleri bir müzakere alanı olma potansiyelini araştırır. Fizikselin ötesinde zihinsel sınırları zorlar. Küreselleşme

[108] İlgili sanatçılar için Bkz. https://www.mardinbienali.org/arsivdetay.aspx Erişim Tarihi: 24.03.2025.
[109] Okan Şahin, "**Mardin Bienalleri üzerine genel bir değerlendirme**" Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı. 63, 2024, s. 232.
[110] Derya Yücel, 4. Mardin Bienali "Sözden Öte", 2018, s. 7.

ve göç temaları etrafında mekânı ele alır. Böylelikle eşikteki izleyiciye bir karşılaşma alanı yaratarak iç ve dış ile ben ve öteki gibi ikilikleri aşmasına teşvik eder. Mekân politik ve poetik bir alana dönüşür.

Mürsel Argunağa bienale "İsimsiz" adlı yerleştirmesiyle katılmıştır. Yerleştirme makine halısı ve alçı kalıp figürler olmak üzere iki esas kısımdan oluşmaktadır. Argunağa kişisel belleği toplumsal bir anlatıya dönüştürerek kolektif bir hafıza çıktısı olarak görselleştirir. Halı ev içi mahrem alanı temsil ederken kamusal alan ile ayrışan sınır olarak kendisini gösterir. Bu bağlamıyla yuva metaforuyla kültürel belleğe de bir gönderme yapılmaktadır. Bir insan bedeninin bölümlerini oluşturan alçı kalıplar göç ve ayrıştırılmış kimlik vurgusu yapmaktadır. Alçının türevlerine göre daha yumuşak bir malzeme oluşu belleğin aşınabilirliğini vurgular. Eser kimlik politikalarına mekân odaklı bir yerleştirme olarak ele alınabilir. Argunağa otobiyografik dili ile doğu kültüründeki mahremiyet olgusuna da atıf yapar. Halı aidiyet iken alçı figürler göçün yeri anlamını sorgular. Eser göç, mekân, bellek ve kimlik gibi unsurlara poetik ve eleştirel bir bakış sunar. Aynı zamanda alçı figürleri halı üzerindeki konumlanması Hristiyan ikonografisinde baba oğul kutsal ruh üçlüsüyle de ilişkilendirilebilir.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.mardinbienali.org/arsivsanatci.aspx Erişim Tarihi: 25.03.2025.

Görsel 1.78: Mürsel Argunağa, *İsimsiz*, 2015, Enstalasyon, Makine Halısı, Alçı Figür Parçalar, 200x300x35 cm, IV. Mardin Bienali, Mardin.

Cengiz Tekin Bienale “Bir Parça Özgürlük…” adlı bir kamusal alan projesiyle katılmıştır. Eserin kavramsal temeli kamusal alan ve özgürlük ile Hannah Arendt’e atıf yapar. Revaklı Çarşı Meydanında yaklaşık 200 metrelik mavi protokol halısıyla kamusal alanı halkın etkileşim alanına dönüştürmeyi hedefler. Bu açıdan bir ilişkisel kamusallık bağlamı da düşünülebilir. Halı geleneksel protokol anlayışının aksine müşterek alanların potansiyelini vurgular.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.mardinbienali.org/arsivsanatci.aspx Erişim Tarihi: 25.03.2025.

Görsel 1.79: Cengiz Tekin, *Bir Parça Özgürlük…*, 2018, Kamusal Alan Projesi, IV. Mardin Bienali, Mardin.

“Sözden Öte” üst başlığıyla 4. Mardin Bienali, dilin sınırlarını aşmayı hedefleyen bir bakış açısıyla sunulmuştur. Bu bakış sanatın felsefi, politik ve sosyolojik işlevini yeniden düşünmeyi hedefler. Disiplinlerarasılık bienalin omurgasını oluşturur. Bienal, Kuzey Rönesansı’nın manzara resimleri ile günümüz politikaları ilişkisini tarihsel bir derinlikle irdeler. Tüm bunlar kentin küresel sanat söylemleriyle buluşması yönünden harmanlanarak evrensel bir dil ile sunulur. Bu noktada bienal izleyicisi “sözün ötesinde” bir deneyime davet edilmektedir. Sanatın kapasitesi; beden, mekân ve bakış gibi temel unsurlar üzerinden yeniden

tanımlanmaya çalışılmaktadır. Bu tutum, geleneksel temsil biçimleri ve çağdaş dünyanın karmaşık dinamikleri özelinde eleştirel bir zeminde ele alınmaktadır.

V. Mardin Bienali 20 Mayıs-20 Haziran 2022 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienalin küratörlüğünü Adwait Singh üstlenmiştir. Bienalin başlığı "Çimenin Vaadi" olarak belirlenmiştir. Bienale Türkiye'den 12, yabancı ülkelerden 22, toplam 34 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar; 19 kadın, 12 erkek ve 3 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir.[111] Bienal mekanları; Uluslararası Tasarım Vakfı Galerisi, Tasarım Vakfı Meydan Galeri, Alman Karargâhı, Develi Han, Cumbalı Konak, Marangozlar Kahvesi, Topraktan Tabağa Kooperatifi ve Arkeoart şeklindedir. 5. Mardin Bienali'nde ek olarak "Davet Edilen/İnvited" başlığı altında bienale paralel düzlemde bir sergi alanı da oluşturulmuştur. İlki beşinci Mardin Bienalinde gerçekleştirilen İnvited sergisi davet edilme ve misafir hukuku temelinde özerk bir sergi alanı olarak faaliyet gösterir. İnvited sergisinde davet edilen sanatçılar; Alper Aydın, Ekin Saçlıoğlu, Erkan Özgen, İrem Tok, Itamar Gov ve Jennifer Steinkamp şeklindedir.

Kavramsal çerçevesinin Adwait Singh'in şekillendirdiği 5. Mardin Bienali kapitolosen bağlamda şekillenmiştir. Konsept; ekolojik, politik ve sosyal tahribatı incelerken alternatif bir sosyal-ekoloji ihtimali üzerine yoğunlaşmaktadır.[112] Düşman mimari bağlamında ele alınabilecek; güvenlikli siteler, yüzen deniz duvarları ve milliyetçi görüşün somutlaştığı bu örnekler ve bu politikaların oluşturduğu kuşatmayı canlıları mülksüzleştiren bir terör estetiği olarak okuyan bienal bu yaklaşımın kitleleri prekaryalaştıran kolektif bir kitle ve kırılganlık dayanışması şeklinde ortaya çıkışına ihtimal veriyor. Bu çıkarımın ise kapital mantığın tersyüz edileceği bir zemin olarak görüyor. Mülksüzleştirmeyi kapitalizmin bir sonucu olarak değil onu aşacak bir zemin olarak kurgularken, takas cömertlik gibi armağan ekonomileri ve özerk iradeler, mülkiyet ve kaynak paylaşımına dair radikal önermelerde bulunuyor. Tasavvufi bir yaklaşımla bir feragat ekonomisi peşine düşüyor.

[111] İlgili sanatçılar için Bkz. https://www.mardinbienali.org/arsivdetay.aspx Erişim Tarihi: 24.03.2025.
[112] Adwait Singh, 5. Mardin Bienali "Çimenin Vaadi" 2022, broşürü.

Michael Rakowitz bienale "Dönüş" adlı eseriyle katılmıştır. Sanatçı 20 dakikalık bu video çalışmasını, çeyrek asır ardından Amerika'ya Irak hurmalarının getirilmesini belgelemek üzere bir arşiv çalışması niteliğinde kurgulamıştır. Rakowitz'in ebeveynleri Irak'tan Amerika'ya göç etmiş ailelerden biri. Sanatçı ebeveynlerinin taşımacılık (ithalat ve ihracat) üzerine kurulu aile işini yıllar sonra bir proje niteliğinde tekrar kurmuş ve bu durum çalışmasının temelini oluşturmuştur. Sanatçı Birleşmiş Milletlerin çeşitli ticari yaptırımları kaynaklı Irak'tan ithal ürün alımının zorluğunu incelemektedir. Sanatçı bu bağlamda bir dükkân tutarak aile işinin bir reprodüksiyonunu kurar.[113] Ancak bu dükkânda sadece Irak'tan ithal edilen ürünler bulunur. Bu ürünlerin temelinde ise hurma veya hurma şurubu yer alır. Sanatçı videosunda bu süreci ve bu yaptırımların geniş bir düzlemde aktarımını sunmaktadır.



Kaynak: 5. Mardin Bienali "Çimenin Vaadi" 2022, broşürü.

Görsel 1.80: Michael Rakowitz, *Dönüş*, 2004, Video, 20', V. Mardin Bienali, Mardin.

[113]Michael Rakowitz, (Çevrimiçi), https://www.michaelrakowitz.com/return Erişim Tarihi: 26.03.2025.

Bienale Bhagwati Prasad “Begumpura-Kedersiz Bir Yer” adlı değişken boyutlarda bir yerleştirme ile katılmıştır. Eser 15. yüzyıl Hindistan’ında toplumsal hiyerarşiye ve hegemonyaya meydan okur. Bu meydan okuma Aziz Ravidas’ın ütopik vizyonu ekseninde yapılır. Beumpura hüznün olmadığı yer anlamına gelen sınıfsız, vergisiz ve gözetimsiz bir toplumsal düzeni temsil eder. Prasad, Ravidas’ı posthumanist bir perspektifle güncel bir bağlama sunar.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.mardinbienali.org/arsivsanatci.aspx Erişim Tarihi: 26.03.2025.

Görsel 1.81: Bhagwati Prasad, *Begumpura-Kedersiz Bir Yer*, 2022, Çizimler İçeren Kurulum, Değişen Ölçüler, V. Mardin Bienali, Mardin.

Adwait Sing, küratöryel metninde; feragat ve dayanışma kavramlarını sadece insan odaklı bir konumda değil bütün canlıları ortak bir parlamentoda iletişime sokmaya çalışır. Sanatın ve bienalin sınırlarını; politik ve anti kapitalist bir yaklaşımla ekoloji ve felsefeyle genişleterek sunar.

VI. Mardin Bienali 10 Mayıs-10 Haziran 2024 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienalin küratörlüğünü Ali Akay üstlenmiştir. Bienal başlığı “Daha Uzaklara…” olarak belirlenmiştir. Bienale Türkiye’den 20, yabancı ülkelerden 19, toplam 39 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar; 12 kadın, 21 erkek ve 6 karma/kolektif

grup şeklinde dağılım göstermiştir.[114] Bienal mekanları; Uluslararası Tasarım Vakfı Galerisi, Tasarım Vakfı Meydan Galeri, Dabbakoğlu Evi, Alman Karargâhı, Develi Han, Kervansaray, Sakıp Sabancı Mardin Kent Müzesi ve Marangozlar Kahvesi şeklindedir. Bienale altı konuşmacının olduğu ve iki güne yayılan konferanslar eşlik etmiştir. Ayrıca bir önceki bienalden itibaren düzenlenmeye başlanan İnvited sergisinin küratörlüğü "Müşterek" başlığıyla Ebru Nalan Sülün tarafından yapılmıştır. İnvited sergisinde yer alan sanatçılar; Ahmet Rüstem Ekici-Hakan Sorar, Cansu Sönmez ve Mehmet Çimen şeklindedir.

Ali Akay küratöryel metninde Epikür felsefesinde karşılaşılan 'katestema' kavramı merkezinde günümüz toplumunun özgürlük arayışı ve kolektif varoluş ihtimallerini sorguluyor.[115] Daha uzakları düşleme eylemini; postkolonyal, dekolonyal, feminist, ekolojik, politik ve varoluşsal bir zeminde harmanlıyor. Katestema acının ortadan kalktığı ve ruh ile bedenin dinginliğe eriştiği an olarak tanımlanabilir. Bu kavram neredeyse bienalin bir alt başlığı görevini üstlenmektedir. Bu kavram kapitolosen, antroposen ve kimlik politikaları içinde çepeçevre kuşatılmış toplum ve bireylerin özgürleşme potansiyeline vurgu yapar. Bienal, kimliklerin çoklu ve katmanlı yapısı içerisinde din, dil, ırk ve cinsiyetlere kesişimsel bir bakış sunar. Bu bakış postkolonyal ve feminist sanat pratikleriyle diyalog kurarak birlikte var olma vurgusunda bulunur. "Postmodern" çağda insan merkezli tutumun şeylerin parlementosu (Donna Haraway) vurgusuyla insan dışı varlıkların politik temsiliyetini ortaya sunar. Bu bağlamda antik çağdan günümüze demokrasi anlayışına bir yorumlama getirilir. Kavramsal çerçevenin bir diğer önemli vurgusu antroposen ve kapitolosen kavramları özelindedir. İnsanın doğa üzerindeki hakimiyeti ve kontrolü ekolojik kriz eşliğinde politik bir eksene taşınır.

Laurent Grasso bienale "Anima" adlı video eseriyle katılmıştır. Eser Fransa'nın Mont Sainte-Odile ormanında çekilmiş hipnotik bir deneyim sunar. Eser insan ve insan olmayan, canlı ile cansız ve görünen ile görünmeyen arasındaki alanları bulanıklaştırarak posthümanist bir bakış açısıyla bir sorgulamaya davet eder.[116]

[114] İlgili sanatçılar için Bkz. https://www.mardinbienali.org/arsivdetay.aspx Erişim Tarihi: 26.03.2025.
[115] Ali Akay, 6. Mardin Bienali "Daha Uzaklara…" 2024, Mardin.
[116] Laurent Grasso, (Çevrimiçi), https://www.mardinbienali.org/arsivsanatci.aspx Erişim Tarihi: 27.03.2025.

Antroposen çağın ekoloji ile teknoloji arasındaki gerilimini yansıtır. Eserdeki "Pagan Duvarı" atfı soyut ve maddesiz gerçekleri birleştiren dönüştürücü bir görev üstlenir. Sanatçı Gilles Deleuze'un Zaman ve İmge Kavramlarını anımsatan bir ara dünya veya rüya ile gerçek arasında bir ara alan oluşturur.[117] sanatçı izleyiciyi mikro anlatılar ve akışlarla kurduğu alana immersiv bir deneyimle dahil eder. Kullanılan teknik unsurların yüksek gerçekçi detaylar gerçek ile kurgu arasındaki çizgiyi belirsizleştirmeye çalışır. "Şeylerin parlamentosu" fikri ile diyalog kuran eser, izleyiciyi; mit, doğa ve teknoloji arasında bir iletişim ile antroposenik gerilimi bir manifestoya dönüştürür.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.mardinbienali.org/arsivsanatci.aspx Erişim Tarihi: 27.03.2025.

Görsel 1.82: Laurent Grasso, *Anima*, 2022, Film, 18' 17'', VI. Mardin Bienali, Mardin.

Ugo Rondione bienale "Hiçbir Şey İçin Teşekkürler" adlı eseriyle katılmıştır. Eser Beat Kuşağı şairlerinden John Giorno'nun şiirini icra ettiği bir video çalışması şeklinde görülür. Eser Giorno'nun performatif vurgusunu mekâna taşır. Böylelikle izleyici ritme dahil olur. Giorno'nun şiirsel eylemi Beat Kuşağının spontanlık ve

[117] Gilles Deleuze, **Sinema II Zaman ve İmge**, Çev: Burcu Yalım, Emre Koyuncu, İstanbul, Norgunk Yayınları, 2021. s. 13.

deneysellik vurgusuna da gönderme yapar. Eser performans sanatları içerisinde anda kalan performanslardan ayrışarak anın kalıcılığını arşivler. Hiçbir Şey İçin Teşekkürler başlığı bir sorgulama da içerir. Bilginin göreceliliği, kibrin boşluğu gibi unsurları barındırır. Giorno'nun bedeni ve sesi geçiciliğin anıtsallaşmasına dönüşür.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.mardinbienali.org/arsivsanatci.aspx Erişim Tarihi: 27.03.2025.

Görsel 1.83: Ugo Rondione, *Hiçbir Şey İçin Teşekkürler*, 2015, Enstalasyon Film, Siyah-Beyaz, Stereo ses, AP1, 3'lü Baskı, 2AP ile, VI. Mardin Bienali, Mardin.

Mardin Bienali 6. edisyonunu bir sanatsal projenin ötesinde etik ve politik bir proje niteliğinde kurgular. Küratör, Heidegger'in "teknik" ile ilgili görüşünü Deleuzyen oluş felsefesiyle harmanlayarak yeni bir dünya fikrini imler. Sanatı bir aşma eylemi olarak kurgular ve sadece bir aksiyon olarak değil sabır ve düşünme pratiği olarak okur. Doğayı teknolojiyi ontolojik bir bağlamda ele alırken daha uzaklara açılan bir ufuk sunmaya çalışır.

2.6. Kommagene Bienali (2022-2024)

Kommagene Bienali Adıyaman'ın Kahta ilçesi ve çevresinde yoğunlaşan, Türkiye'nin Güneydoğu Anadolu bölgesi sınırları içerisinde yer alan genç bir bienal niteliğinde devamlılığını sürdürerek düzenlenmektedir. İlk edisyonu "Hayali Bir Uygarlık" başlığıyla 2022 yılında, ikinci edisyonu ise "İyileşmek" başlığıyla 2024

yılında izleyicisiyle buluşmuştur. Bienalin ortaya çıkış fikri bölgenin yoğun tarihi belleğine dayanmaktadır. Nitekim medeniyetin temellerinin atıldığı bir bölge olarak Fırat Havzası önemli bir konumda bulunmaktadır. Nevali Çori, Göbeklitepe ve Karahantepe gibi arkeolojik alanlar bölgenin tarihine önemli veriler sunmaktadır. Bölge sadece prehistorik bağlamda değil günümüze değin birçok uygarlığa ev sahipliği yapmıştır. Bu yoğun tarihi bellek alanı güncel sanatın Türkiye özelinde önemli bir konumuna dönüşmüştür. Bu bağlamda düzenlenen bienal bir yandan bölgenin tarihini sahiplenirken öte yandan kentin güncel sanat güzergahında önemli bir konuma dönüşüp yerel pratikler ile küresel pratikleri buluşturmaktadır. Bienalin sergileme alanlarının genelde açık, tarihi ve kamusal alanlar olması bienali öne çıkaran bir husus olarak belirtilebilir. Bu mekanlar; Adalar, Nemrut Dağı, Kahta Kalesi, Arsemia, Cendere Köprüsü, Karakuş Tümülüsü, Belören Köyü ve Perre Antik Kenti şeklinde sıralanabilir. Bu mekân seçkisi bienali bölge insanıyla daha ilişkisel bir seviyeye taşımaktadır. Bu ilişki katılımcı odaklı ve kamusal niteliklere dönüşmektedir. Bienalin yoğunlaştığı her iki tema da bölgeye odaklı temalar olarak öne çıkmaktadır. İlk bienal daha çok bölgenin tarihi derinliğiyle ilgilenirken ikinci bienal bölgeyi derinden etkileyen yıkıcı depremi odağına almaktadır.

I. Kommagene Bienali 20 Ağustos-20 Ekim 2022 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienalin küratörlüğünü Nihat Özdal üstlenmiştir. Bienalin başlığı "Hayali Bir Uygarlık" olarak belirlenmiştir. Bienale Türkiye'den 22, yabancı ülkelerden 31 toplam 53 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar 26 kadın, 27 erkek şeklinde dağılım göstermiştir.[118] Bienal mekanları; Adalar, Nemrut Zirvesi, Kahta Kalesi, Arsemia, Cendere Köprüsü ve Karakuş Tümülüsü şeklindedir.

Bienalin tematik özü temelde Ramin Jahanbegloo'ya atıfla medeniyet ve barbarlık diyalektiğiyle ilişkilendirilebilir. Böylelikle kolonyal düşüncenin yarattığı kültürel baskılar ve ötekileştirme politikaların tartışılmasının da önü açılmaktadır. Küratör bu bağlamda alternatif bir medeniyet imgesi ihtimaline odaklanmaktadır. Sanat aracılığıyla insan ve çevresini kurgusal bir diyalog ile ele alarak medeniyetin sınırlarını yeniden çizmeyi amaçlamaktadır. Bienalin odaklandığı bir diğer husus

[118] 1. Kommagene Bienali "Hayali Bir Uygarlık" basın bülteninden.

bölgenin tarihi derinliğiyle alakalıdır. Bölge neolitik dönemden Osmanlı İmparatorluğuna değin çok katmanlı bir miras içermektedir. Bu çok katmanlılık ile hayali bir uygarlık kesişimsel bir zeminde harmanlanmaktadır. Bienalin kavramsal çerçevesi Lucianus'a referansla ütopist bir ada tasvirine gönderme yapmaktadır.

Ece Eldek bienale "Rising" adlı mekâna özgü yerleştirmesiyle katılmıştır. Yerleştirmenin odak noktası Atatürk barajının inşa edilmesiyle birlikte sular altında kalan arkeolojik alanlardır. Küçük bir adacık üzerine yerleştirilen merdiven barajın su topladığı dönemlerde su yüzeyinde kalarak sular altında kalan güncel ve tarihi köylerde yaşayan ruhlarının yükseleceği bir araç görevi görecek.[119]



Kaynak: (Çevrimiçi), https://eceeldek.com/?p=591 Erişim Tarihi: 17.04.2025.

Görsel 1.84: Ece Eldek, *Rising*, 2022, Enstalasyon, I. Kommagene Bienali, Adıyaman.

Rumen Dimitrov Bienale "Dancing Figures" adlı heykeliyle katılmıştır. Doğa ile iç içe işler üreten sanatçı doğal malzemeler ile büyük ölçekli dış mekân heykelleriyle ön plana çıkmaktadır. Tamamlanmamış bir esinti sunan çalışmaları aynı zamanda dayanıklı ve rustik bir görünüm içermektedir. Dans eden figürler bir ritüel dansı izlenimi uyandırmaktadır. Dört ayrı figürden oluşan eser bir daire oluşturarak hareket ve dans izlenimi yaratmaktadır. Doğal ahşap malzemelerden oluşan eser sürrealist bir izlenim göstermektedir.

[119] Ece Eldek, (Çevrimiçi), https://eceeldek.com/?p=591 Erişim Tarihi: 17.04.2025.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.dailysabah.com/arts/events/an-imaginary-civilization-art-meets-history-at-commagene-biennial Erişim Tarihi: 17.04.2025.

Görsel 1.85: Rumen Dimitrov, *Dancing Figures*, 2022, Enstalasyon, 250 cm Yükseklik, Ağaç Dalları ve Gövdeleri, I. Kommagene Bienali, Adıyaman.

Kommagene Bienali ilk edisyonunda açık hava sergilemeleriyle ön plana çıkmaktadır. Doğal malzemeler ile üretilen işler bölgenin tarihi katmanlarının yanında yeni bir katman oluşturarak gerçek ile kurgu arasındaki sınırları flu hale getirmektedir. Kommagene Bienali, içinde bulunduğumuz yüzyılın sıkça duyulan söylemlerinden biri olan alternatif tarih yazımını tarihi derinliği olan bir coğrafyaya taşıyarak özgün bir sentez sunmaktadır. Bienal uygarlık ve medeniyet kavramlarını tarihi katmanlar ve mitolojiler aracılığıyla "Hayali Bir Uygarlık" zemininde buluşturmaya çalışmaktadır.

II. Kommagene Bienali 24 Ağustos-27 Ekim 2024 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bienalin küratörlüğünü Eros Istvan üstlenmiştir. Bienal başlığı "İyileşmek" olarak belirlenmiştir. Bienale Türkiye'den 22, yabancı ülkelerden 19, toplam 41 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar; 12 kadın, 18 erkek ve 11 karma/kolektif grup şeklinde dağılım göstermiştir.[120] Bienal mekanları; Adalar, Nemrut Dağı, Kahta

[120] Nihat Özdal, Cengiz Tekin ve Ece Özdal'a teşekkürler ile Bienal Basın Bülteninden.

Kalesi, Cendere Köprüsü, Karakuş Tümülüsü, Belören Köyü ve Perre Antik kenti şeklindedir.

Bienal bir kavramsal çerçeve ile sunulmamıştır. Ancak açık çağrıda; alan, içerik, hedef, kriterler, fizibilite, sürdürülebilirlik, dayanıklılık, mesken ve yerleştirme gibi başlıklar altında eser ve sanatçı seçimine dair beklentiler belirtilmiştir. Buna göre Fırat bölgesinin kültürel ve tarihi derinliği ile bölgenin Şubat 2023 yılında yaşamış olduğu yıkıcı deprem bienalin çerçevesini açıklamaktadır. Bu bağlamda mekanların tarihi önemi ve depremde gördüğü hasar ile bölge insanının deprem ile yaşanmışlığı harmanlanarak bir açık çağrı oluşturulmuştur.

Karin van der Molen bienale "Kommagene Kintsugi" adlı yerleştirmesiyle katılmıştır. Kintsugi Japon kültüründe kırılanı onarmak geleneğine referansla oluşturulmuştur. Yerleştirme deprem sonrası hasar, kayıp ve yas konularına odaklanmaktadır. Kültürel anlatılarda kırık olanın onarılmasına ilişkin anlatı; kaybı, kabulü, değişimi ve uyumu iç içe bir kompozisyonda sunmaktadır. Eser Belören köyünde köy çocuklarıyla aktif bir iş birliği içinde üretilmiştir.[121]



Kaynak: (Çevrimiçi), http://karinvandermolen.nl/?fluxus_portfolio=kommagene-kintsugi Erişim Tarihi: 18.04.2025.

Görsel 1.86: Karin van der Molen, *Kommagene Kintsugi*, 2024, Enstalasyon, Kırık Porselen Parçaları, II. Kommagene Bienali, Adıyaman.

[121] Karin van der Molen, (Çevrimiçi), http://karinvandermolen.nl/?fluxus_portfolio=kommagene-kintsugi Erişim Tarihi: 18.04.2025.

Mustafa Duymaz bienale “Adıyaman Çağdaş Sanatlar Müzesi” adlı eseriyle katılmıştır. Duymaz’ın eseri 11 ilde etkileri görülen depremin enkazlarından 11 ili temsilen alınmış en az birer pencereden oluşmaktadır. Ahşap, metal ve pen malzemeden oluşturulmuş yapı ve iskeleti bir çağdaş sanat müzesi metaforuyla kurgulanmıştır. Enkazlardan alınmış malzemeler mekân ve olay ilişkiselliğiyle ele alınmıştır. İç mekânda çeşitli düşünürlere ait sözler yazılmıştır. Bu sözler; “Her Şey Akar.”, “Farklılıklar Yararlıdır. En İyi Uyum, Farklılıklardan Çıkar.” ve “Güçlü Nehirler Birçok Taş ve Çalıları Kendileriyle Sürüklerler.” şeklinde sıralanabilir. Sözlerin her biri birer eser gibi görünmesiyle birlikte Herakleitos ve Friedrich Nietzsche atıfları taşımaktadır.



Kaynak: (Çevrimiçi), https://www.unlimitedrag.com/post/kazasiz-belasiz-kommagene-bienali Erişim Tarihi: 18.04.2025.

Görsel 1.87: Mustafa Fuymaz, *Adıyaman Çağdaş Sanatlar Müzesi*, 2024, Konstrüksiyon, Ahşap Metal ve Pen Pencere Çerçeveleri, 400x500x1200 cm, II. Kommagene Bienali, Adıyaman.

Kommagene Bienali İçinde bulunduğu durum ve lokasyonun getirdikleriyle birlikte düzenlemiştir. Bienal sergisinin yanı sıra çeşitli Adıyamanlı sanatçılar da paralel sergiler açarak bienal sürecinde ziyaretçileriyle buluşmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE'DEKİ BİENALLERİN KÜRATÖRYEL PRATİKLERİNİN İNCELENMESİ

Türkiye bienallerinin ortaya çıkışı 1987 yılında ilk edisyonu gerçekleştirilen 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergilerine dayanmaktadır. İstanbul Bienalleri seksenli yılların ikinci yarısından itibaren küresel sanat ağları ile yerel dinamikleri bir araya getirmek amacıyla hareket etmektedir. İstanbul Bienalleri yerel dinamiklerin küresel sanat alanına entegrasyonunu hedefleyen bir ilk model teşkil etmektedir. İlk üç edisyonunda küratöryel bir yaklaşım en azından vurgulanmamıştır. Zira küratör adı ilk üç edisyonda herhangi bir broşür, afiş, katalog vb. unsurda görülmemektedir. Post kolonyal eleştiri, iklim krizi, ekoloji, yerel kültürel miras vurgusu, kimlik politikaları, jeopolitik konum, bellek, kent, göç gibi temalar küresel ve yerel ölçeklerde harmanlanarak işlenmeye çalışılmıştır.

Sinopale (2006-) Türkiye'nin en kuzey ucunda düzenlenmeye başlanmıştır. İstanbul Bienali dışında en erken tarihli bienal olma özelliğini taşımaktadır. Temel hedefleri arasında sakin bir liman kenti olan Sinop'u kültür ve sanat odaklı bir kente dönüştürmek yer almaktadır. Yerel dinamikleri katılımcı küratöryel modeliyle kolektif bir zeminde ele almaktadır. Kentin belleği, jeopolitik konumu, siyasi ve iktisadi meseleler, küreselleşme politikaları, epistemolojik sorgulamalar, ekolojik kriz, postyapısalcı eleştiri, mekânsal ilişkiler, tarihi ve arkeolojik bellek, kolektivizm bienalin kavramsal çerçevelerinde karşılaşılan temel hususları oluşturmaktadır. Sinopale katılımcı ve kolektif bir model olarak ele alınırken bienali bir sosyal etki platformu olarak kurgulamaktadır. Yerel aktörlerin üretim ve kurgulamadaki aktif rolü bienalin küratöryel yaklaşımını yukarıdan aşağıya bir yaklaşımdan ziyade kolektif ve katılımcı bir süreç olarak inşa etmektedir.

Çanakkale Bienali (2007-) Türkiye'nin Marmara bölgesinde düzenlenen ikinci bienalidir. İstanbul gibi bir boğaz kenti olan Çanakkale Asya ile Avrupa kıtaları arasında bir köprü görevi görmektedir. Çanakkale Bienalleri kenti çağdaş sanat alanında görünür kılmak, kenti çağdaş sanatın yeni bir koridoru niteliğine taşımak ve

bunu yaparken sanatta merkez ve periferi ikiliğini tartışan bir zeminde kurgulanmaktadır. Siyasi sınırlar, epistemolojik meseleler, kentin arkeolojik, tarihi ve sosyal belleği, küresel felaketler, ekonomik buhranlar, savaşlar, kentin jeopolitikası, göç olgusu, tarih eleştirisi, sömürü, patriyarkal düzen, kolektivizm ve zamansallık bienalin düzenlenmiş edisyonlarında karşılaşılan kavramlar olarak dikkat çekmektedir. Çanakkale Bienali arkeolojik mirasın potansiyelini, kentin konumunun önemini günümüz perspektifiyle ele almaktadır.

Mardin Bienali (2010-) Türkiye'nin Güneydoğu Anadolu bölgesinde düzenlenen ilk bienal olma özelliğini taşımaktadır. Mardin Suriye sınırında olan bir kent olarak tarihi boyunca ticaret yollarının ve kültürel geçiş noktalarının kesişiminde yer almaktadır. Kentin çok kültürlü yapısı hem mimari hem de etnik yapısında görülmektedir. Bienalin kuruluşundaki vurgu da kentin çoğulcu kimliğini, kültürel ve sosyopolitik dinamiklerini sanat aracılığıyla tekrar okuma hedefiyle şekillenmiştir. Kent belleği, mimarisi, kültürü, göç, kültürel miras, mitolojiler, küreselleşme, mekânsal adaletsizlikler, cinsiyet, etnisite, sınıfsallık, fiziki ve zihinsel sınırlar, antroposen, kapitolosen, düşman mimariler, kolektivizm, mülkiyet, ekolojik kriz, ontolojik ve epistemolojik konular bienalin kavramsal çerçevelerinde sıkça karşılaşılan bir unsur olarak görülmektedir. Sergileri ve mekanlarıyla Mardin Bienali mekânsal belleği ve coğrafi bağlamı öne süren bir bienal modeli olarak sürdürülmektedir.

Kommagene Bienali (2022-) ise Türkiye'nin Güneydoğu Anadolu bölgesinde düzenlenen ikinci ve Türkiye'nin en genç bienali olma özelliğini taşımaktadır. Adıyaman ili sınırları içerisinde gerçekleştirilen bienal daha çok açık alan sergileriyle ön plana çıkmaktadır. Kentin tarihi ve arkeolojik belleğinden beslenen bir bienal modeli çizmektedir. Kentin yerel sanat pratiklerini küresel pratikler ile buluşturmak ve güncel sanat alanında önemli bir konuma dönüştürmek bienalin hedefleri arasında yer almaktadır. Her iki edisyonunda da açık çağrılı bir model izleyen Kommagene Bienali kamusal alanlarda sergilediği işler ile araziye yayılan yerleştirmeleriyle dikkat çekici bir boyutta konumlanmaktadır. Uygarlığın temelleri, medeniyet ve barbarlık düşüncesi, alternatif bir uygarlık, doğal felaketler, politik eleştiri, tarihi ve arkeolojik bellek bienalin etrafında şekillendiği kavramsal zemini oluşturmaktadır.

Türkiye'deki bienaller yerel dinamikleri küresel sanatın diliyle harmanlayarak küratöryel pratiklerin işlev ve kriterlerini ortaya koymaktadır. İstanbul Bienalinin merkezi konumu ve küresel ağlarla kurduğu diyalog, Sinopale'nin katılımcı merkezliliği, Çanakkale Bienalinin tarihi ve arkeolojik bellekten beslenen yanı, Mardin Bienalinin mekân vurgusu, Kommagene Bienalinin geniş alana yayılan kamusal alan pratikleri Türkiye'deki Bienallerin konumlandığı noktaları deşifre etmektedir.

3.1. Küratöryel Pratikler Açısından İstanbul Bienallerinin Değerlendirilmesi (1987-2022)

İKSV tarafından ilki 1987 yılında I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri adıyla düzenlenen İstanbul Bienalleri Türkiye'deki bienal tarihinin başlangıcı olarak kabul edilmektedir.[1] İstanbul Bienallerinin ilk üç edisyonunda küratörlü bir modelden söz etmek mümkün değildir. Zira ilk iki edisyonda genel koordinatör olarak Beral Madra üçüncü edisyonda ise yönetici adı altında Vasıf Kortun görev almıştır. Dördüncü edisyonda ise René Block küratör olarak seçilir ve İstanbul Bienalleri günümüze yakın bir model ile düzenlenmeye başlanır. Bu sebeple İstanbul Bienalleri küratörlü ve küratörsüz bienaller olarak iki ana başlık altında ayrılabilir.

I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergilerinin genel koordinatörlüğü Beral Madra tarafından yapılmıştır. Sergide "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat" başlığı belirlenmiştir. İstanbul'u küresel sanat alanında bir buluşma noktası mottosuyla hareket eden İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri bunu gerçekleştirme yolunda İstanbul'un tarihi mekanlarından destek almaktadır. Sergi başlığı ve kullanılan mekanlar da bu durumu desteklerken kültürel miras ile güncel sanat arasında bir diyalog zemini oluşturmuştur.[2] Bu yapılar mekânsal bellek kavramıyla ilişkilendirilebilirken güncel sanat ile yapının belleği arasında bir gerilim yaratmaktadır. İstanbul Bienallerinin prototipi olarak kabul edilebilecek bu ilk sergi ayrıca küratöryel model olarak da farklılaşan bir yöntem izlemiştir. Beral Madra tarafından düzenlenen Aya İrini Kilisesi

[1] Ankara'da düzenlenen I. Uluslararası Asya-Avrupa Bienali sürdürülebilirliğini koruyamadığı için bu tez kapsamında ele alınmamıştır.
[2] I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri; Aya İrini Müzesi, Ayasofya Hamamı, Askeri Müze, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ve Hareket Köşkü şeklinde dağılım göstermiştir.

sergisinde bir küratör seçkisi olarak ele alınabilecek daha aşina olunan bir model gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda ulus pavyon modeli uygulanmış ve İstanbul'da konumlanan çeşitli Türk galerileri de sergiye dahil edilmiştir. Bu durum küratöryel pratik açısından okunması zor bir alan oluşturmaktadır. Nitekim hem Venedik modeli bir ulus pavyon ayrıştırma tercih edilmiştir hem çeşitli Türk galerileri sürece dahil edilmiştir hem de Beral Madra, Oya Eczacıbaşı ve Esra Avunduk sorumluluğunda sergiler gerçekleştirilmiştir. Beral Madra küratöryel pratiğinde uluslararası bir bienal formatına yerel bir yorum getirmiştir. Sanatçıların ve sergilerin dağılımı temelde yerli sanatçıların Ayasofya Hamamı ve yabancı sanatçıların Aya İrini Kilisesinde yerleşim göstermesi şeklinde açıklanabilir. Ayasofya Hamamı sergisi yapının simetrik ekseni dikkate alınarak yapılmıştır ve sanatçıların eserlerini yerleştirmesine kendi aralarında karar vererek gerçekleştirmesi önerilmiştir.[3] İstanbul'un tarihi yapıları ile Türkiye'deki galeri seçki ve koleksiyonlarının izleyiciyle buluştuğu bu ilk sergi yerel dinamikleri ve kentin tarihi arka planını vurgulamaktadır. Buna rağmen sergilere katılım sağlayan yabancı sanatçıların sayısı 46 iken yerli sanatçı sayısı 21 olarak görülmektedir. Bu durum yerelin temsili açısında negatif bir durum oluşturmaktadır. Kadın sanatçı sayısının 14 erkek sanatçı sayısının 53 olması kadın temsili açısından olumsuz açıdan değerlendirilebilecek bir unsur oluşturmaktadır. Katılımcı sanatçıların çoğunluğunun "Batı" kökenli olması Batı merkezli bir perspektif eleştirisiyle ele alınabilecek bir zemin oluşturmuştur. Kadın sanatçı sayısının erkek sanatçı sayısına oranı ise patriyarkal bir eleştiri zemini sunmaktadır. Mekanların dağılımı ise İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ve Hareket Köşkü dışında tarihi yarımada ile sınırlanmıştır. Bu husus bienali daha erişilebilir kılarken kente homojen dağılımından yoksun bırakmıştır.

II. Uluslararası İstanbul Bienalinde Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri adının kullanımından vazgeçilmiş bienal adı ilk kez bu edisyon ile kullanılmaya başlanmıştır. Küratöryel pratik açısından bir farklılık yaşanmamıştır. "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat" başlığına ek olarak "Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat" başlığı kullanılmıştır. II. Uluslararası İstanbul Bienali Beral Madra genel koordinatörlünde düzenlenmiştir. Ulus pavyon modeli bu edisyonda tekrar

[3] (Çevrimiçi), https://www.beralmadra.net/wp-content/uploads/text-images/bilgi-metni-2.jpeg Erişim Tarihi: 22.04.2025.

benimsenmiş ayrıca çeşitli galeriler bienal sürecine dahil edilmiştir. Beral Madra İstanbul'un Doğu-Batı eksenindeki konumunu ele alarak yapay bir uluslararasılık ile kültürel sentez arasında bir üretme potansiyeline vurgu yapmaktadır. Kullanılan tarihi yapılar güncel ile geçmiş arasında bir mekân olma potansiyeli taşımıştır. Tarihi mekanların kullanımı eleştirel bir durumu da beraberinde getirmiştir. Bu kullanım bir turizm pazarlama aracı olarak eleştirel bir zeminde tartışılmıştır. Sanatçıların yerleşimi bir önceki edisyondan farklılaşan bir şekilde Süleymaniye İmaretinde yabancı sanatçılar, Aya İrini Kilisesinde yerli sanatçılar şeklinde dağılım göstermiştir. Bu husus sanatçıların "ötekinin mekânında" yerleşmesi şeklinde okunabilir. Sanatçı seçimleri arasında 15 Türk sanatçı 97 yabancı sanatçı sayısı dikkat çekmektedir. Bu dağılım yerel vurgusunu ön planda tutan bir bienal için tartışılır bir unsura dönüşmektedir. Ayrıca 17 kadın sanatçı ile 94 erkek sanatçı arasındaki fark da dikkat çekici bir dağılım oluşturmaktadır. Bu dağılım eşit olma zorunluluğu taşımamakla beraber önemli bir fark yaratmaktadır. İstanbul Bienallerinin ilk iki edisyonunda tarihi mekanları bir sergileme alanı olarak kullanması tarihi yapılara alternatif bir işlevlendirme katmış olabilir ancak bu durum sanat, mekân ve sergileme arasında bir sınırlılık da oluşturmuştur.

III. Uluslararası İstanbul Bienali Vasıf kortun yöneticiliğinde gerçekleştirilmiştir. "Kültürel Farklılığın Üretimi" başlığıyla kurgulanan bienal Soğuk Savaş ve Körfez Savaşının etkileriyle şekillenmiştir. Kültürel kimliklerin yeniden tanımlanması, postkolonyal teori ve kültürel çoğulculuk çerçevesinde sunulan bienal kültürel farklılıkları sadece siyasi sınırlar ile değil sosyal, tarihi ve politik katmanlarla ilişkisel bir zeminde ele almıştır. Bienal mekânı olarak sadece Feshane kullanılmıştır. Bu seçim bienali tarihi yapılar dışına taşımak ile okunabilir. Ancak Osmanlı modernleşmesinin izlerini okuyabileceğimiz fes fabrikası bienalin başlığıyla da metaforik bir ilişki kurmaktadır. Bienalin bu edisyonunda da ulusal bir ayrım gerçekleştirilmiş ancak tek mekânda kısımlar ayrıştırılmıştır. Her ülkenin sergisi kendi küratörleri tarafından gerçekleştirilmiştir. Bienale katılım sağlayan sanatçılar Türkiye'den 5 yabancı ülkelerden 61 olarak dağılım göstermiştir. Bu fark yerel vurgusu ile tezatlık oluşturmaktadır. Ancak bienalin başlığında vurgulanan kültürel farklılık vurgusuyla kısmi bir ilişkisel bağ kurmaktadır. Bir diğer açıdan 17 kadın 49

erkek sanatçı dağılımı cinsiyet temsili açısından dengede bir dağılım göstermemektedir. Mekân olarak Feshane endüstriyel bir vurgu barındırmanın yanında 19. yüzyıl Osmanlı yapısı olmasıyla tarihi bir mekân olma özelliğini de sürdürmektedir.

IV. Uluslararası İstanbul Bienali René Block küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir. Uluslararası İstanbul Bienallerinde ilk defa yabancı bir küratör tercih edilmiştir ve 9. Uluslararası İstanbul Bienaline değin yabancı küratör tercihi aralıksız sürdürülmüştür. Bir başka deyişle Uluslararası İstanbul Bienallerinde yabancı küratör furyası başlamıştır. Türkiye bienalleri bağlamında IV. Uluslararası İstanbul Bienali güncel sanat alanında köklü bir değişimin öncüsü olmuştur. Bienal hem başlığı hem de kurgusuyla Batı merkezli sanat anlayışını sorgulayan bir zeminde kurgulanmıştır. Nitekim kullanılan başlıkta dahi bu durum hissedilmektedir. Orient/Ation başlığı bir kelime oyunu barındırmaktadır. Oryantasyon yönlendirme bağlamında ele alınabilirken aynı zamanda kelimenin Latince kökü itibariyle doğu anlamına da gelmektedir. Başlık Doğu'nun Batı tarafından romantize edilmiş temsillerini sorgulamaktadır. Kimlik politikaları, postkolonyal eleştiri, otorite, dil ve oryantalizm bienalin kavramsal iskeletini oluşturmaktadır. Kavramsal çerçeveye bağlı olarak fiziki ve zihni sınırlar İstanbul'u bir köprü konumunda ele alarak tartışılmaktadır. Bienaldeki sanatçı dağılımları daha homojen bir çerçeve çizmiştir. Katılım sağlayan sanatçılar Doğu Avrupa'nın ötesine geçmiş çokkültürlü bir yapı oluşturulmuştur. Sanatçı seçkisindeki cinsiyet dağılımları önceki edisyonlara göre nispeten daha kabul edilebilir bir seviyeye ulaşmıştır. Aya İrini Kilisesi ve Yerebatan Sarnıcı gibi tarihi mekanların bienal mekânı olarak kullanılması bienalin başlığıyla ilişkisi üzerinden eleştirel bir tavırla ele alınabilmektedir. Çünkü tarihi mekanlar romantize edilmiş ve egzotikleştirilmiş bir Doğu imgesi üzerinden de okunabilmektedir. Bu durum oryantalist bakışı pekiştirmekten ziyade ters yüz etmek şeklinde de okunabilir. IV. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul Bienallerinin formatının değiştiği bir bienal olarak konumlandırılabilir. Bu durum kavramsal bütünlük ve sergileme pratiklerinin standardizasyonu bağlamında önem oluşturmaktadır. Yerel pratikleri küresel sanat arenasında görünür kılmaya çalışan IV. Uluslararası İstanbul Bienali; eleştirel duruşu, mekân dağılımı ve sanatçı seçkisi ile

Türkiye'deki güncel sanatın kimlik arayışı ve uluslararasılaşma çabasına bağlayıcı bir zemin oluşturmuştur.

V. Uluslararası İstanbul Bienali Rosa Martinez küratörlüğünde "Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne" başlığıyla kurgulamıştır. Bienalin kavramsal çerçevesi, çok kimlikli, çok kültürlü ve sanatın evrensel dili üzerinden çok katmanlı bir şekilde okunabilmektedir. Standart estetik normları sorgulayan ve politik kavramsal metinler barındıran işler ön planda tutulmuştur. Bienal mekanları içerisinde Yıldız Sarayı ve Ayasofya gibi tarihi mekanların kullanımına devam edilmiştir. Ayrıca endüstriyel bir mekân olan Antrepo bir sergileme mekanına dönüşmüştür. Bu durum işlevlendirilmiş bir mekân oluşu itibariyle önem atfetmektedir. Ancak erişilebilirlik ve bir sergileme mekânı olarak kurgulanışı açısından eleştirilebilir bir seçim olmuştur. Bienalin sanatçı seçkisi yerli ve yabancı sanatçılar arasında büyük bir fark gösterse de kadın ve erkek sanatçılar arasında bir denge kurulabilmiştir. Bu durum cinsiyet dağılımı açısından kimlik söylemleriyle uyuşmaktadır. Louise Bourgeois'nın "Örümcek" adlı heykel yerleştirmesi ve Halil Altındere'nin "Tabularla Dans I-II" adlı eserleri bienalde kimlik ve cinsiyet politikaları bağlamında uyuşan eserler olarak öne çıkmıştır.

VI. Uluslararası İstanbul Bienali Paolo Colombo Küratörlüğünde "Tutku ve Dalga" başlığıyla kurgulanmıştır. Bu tema İstanbul'un çok kültürlü yapısını tutkunun yoğunluğu ve dalganın akışkanlığı ile ilişkilendirmektedir. İstanbul'un çok kültürlü yapısına atıf yapan bu tema Antonis Diamatidis'e referans vermektedir. Bir diyalog zemini olarak oluşturulan tema sanatın sosyal ve bireysel etkilenimler ile içiçeliğine odaklanmaktadır. Colombo'nun sanatçı seçkisi cinsiyet dağılımları açısından bir denge göstermektedir. Ancak yerli ve yabancı sanatçı dağılımı bu dengeden yoksundur. Halbuki Colombo İstanbul'u odağına yerleştiren ve kentin belleğinden beslenen bir kavramsal çerçeve oluşturmuştur. Küratörün eser seçkisi ise resim yoğunluklu bir seçkidir. Küratör Cem Erciyes ile bir röportajında bunun başta küratörün tercihi olduğu ve resmi sevdiği üzerinden değerlendirmiştir.[4] Bienalde tarihi mekanların kullanımına devam edilmiştir. Bu durum geçmiş ile şimdi arasında bir köprü olarak ele alınabilecek

[4] Erciyes, **a.g.e.**

bir hususken aynı zamanda mekânın hafızasını kullanmak ve turizm potansiyelinden faydalanmak üzerinden de okunabilmektedir. Sanatçı seçkisinde Tony Oursler'in işleri bienal içerisinde farklı bir konumda yer almaktadır. İnsan bedeni ile teknoloji arasında bir bağ kuran iş, teknoloji çağının henüz başında öngörüsel bir zeminde yer almaktadır. Ugo Rondione'nin Taksim Meydanında sergilenen işi ise kamusal mekân pratiği, cinsiyet politikaları ve umut temaları barındırması bakımından önem atfeden bir konumda yer almaktadır.

VII. Uluslararası İstanbul Bienali Yuka Hasegawa küratörlüğünde "EgoFugal" başlığıyla kurgulanmıştır. Postkolonyal eleştirinin, kimlik ve mekân politikalarının öncül rol oynadığı bienal İstanbul'un jeopolitik konumuyla harmanlanarak diyalog kuran bir zemininde ele alınmıştır. Bienalin başlığı bireyin benlik olgusundan kaçışı üzerinden okunabilir. Bu kaçış küreselleşmenin getirdiği tek tip modelden kaçış temelinde de ele alınabilir. Bu bağlamda göç, aidiyet ve kimlik karmaşası gibi sorunlara odaklanmaktadır. Küratörün mekân seçkisinde önceki bienaller ile farklılaşan seçimler de gerçekleştirmiştir. Tarihi mekanların yanında güncel sanatın görünürlük kazandığı güncel mekanlar ve kamusal alanlar seçkide yer almıştır. Bu mekân seçkisinde izleyici tarihsel bağlam ile güncel eser arasında ilişkisel bir pozisyonda konumlanmaktadır. Tarihi mekanların kullanımı bu mekanların katmanlarına bir müdahale olarak ele alınabilir. Sanatçı seçkisi hem yerel ile yabancı sanatçı katılımı hem de cinsiyet dağılımı açısından dengeli bir duruş gösterememektedir. Yerli sanatçı ile yabancı sanatçı dağılımı çok uluslu bir skala ekseninde düşünülünce kopuk bir bağlam oluşturmamaktadır ancak uluslararası söylem bağlamında yerel katılımın yetersiz olduğu öne sürülebilir. Eşitlikçi bir cinsiyet temsili de bu bağlamda ele alınamamaktadır. Bienalin düzenlendiği yıl yaşanan küresel politik atmosfer ve 11 Eylül terör saldırısı bağlamında bienal kriz anlarında sanatın rolü ve bir araç olarak direniş alanı oluşturması açısından ele alınabilir. Hasegawa, küratöryel pratiğinde mekâna özgü çalışmaların yer aldığı seçkisi ve disiplinlerarası kavramsal çerçevesiyle İstanbul'un küresel sanat ortamında kalıcı bir yer bulma motivasyonuna destek sunmuştur. Bu bağlamıyla 21. yüzyılın başlarındaki küratöryel söylemler ile paralellik göstermektedir.

VIII. Uluslararası İstanbul Bienali Dan Cameron küratörlüğünde "Şiirsel Adalet" başlığıyla kurgulanmıştır. Küratöryel tema; küresel siyasi gerilimler, yeni dünya düzeni, göç, kimlik, kültürel coğrafya kavramları etrafında şiirsel bir dille yerel ve küresel sanat dinamikleriyle diyalog kuran bir zeminde kurgulanmıştır. "Şiirsel Adalet" başlığı adalet nosyonunu tartışmaktadır. Mutlak bir form olarak adalet mümkün mü sorusu bienalin temelini oluşturmaktadır. Şiirsel adalet vurgusu da iyilerin ödüllendirildiği kötülerin ise cezalandırıldığı bir adalet anlayışını simgelemektedir. Küratörün sanatçı seçkisinde yerli ve yabancı sanatçılar arasındaki fark dikkat çekici seviyelerde konumlanmıştır. Buna karşın cinsiyet dağılımı daha dengede görülmektedir. Ek olarak katılım sağlayan sanatçıların genç yaşta olması, sanatçıların üretimlerinin bienal temalarıyla uyuşmaması yönünden eleştirilmiştir.[5] Mekân seçkisi bir önceki bienale benzer bir biçimde tarihi yapılar ile modern yapıların ortak bir şekilde değerlendirilmesi üzerinden şekillenmiştir. Küratöryel pratik açısından; Ann Hamilton'un perdeleri, Doris Salcedo'nun yerleştirmesi, Mike Nelson'un karanlık içinde izleyiciyi içeri çeken düzenlemesi ve Monica Bonvicini'nin zincirlerle oluşturduğu "Cehenneme Merdiven" adlı mekâna özgü yerleştirmesi hem kamusal alan pratiği hem de mekâna entegrasyon açısından önemli bir noktada değerlendirilebilmektedir. Sekizinci Uluslararası İstanbul Bienali küratöryel bir pratik ile sanatın politik söylemini poetik bir biçimde ele almıştır.

IX. Uluslararası İstanbul Bienali Charles Esche ve Vasıf Kortun küratörlüğünde "İstanbul" başlığıyla kurgulanmıştır. Küratöryel tema İstanbul ve bağlamları etrafında şekillenmiştir. İstanbul'un çok kültürlü, dilli ve kimlikli yapısı ekseninde şekillenen küratöryel çerçeve İstanbul'un yerel ile küresel dinamikler arasındaki gerilimini yansıtmaktadır. Bienal küresel kapitalizm ve yerel kimlikler arasındaki etkileşimi de vurgulamaktadır. Küratörlerin mekân seçimi önceki bienallerden farklılaşarak özellikle tarihi yarımadadaki tarihi mekanlardan uzaklaşmıştır. Bu bağlamda banka binaları, endüstriyel yapılar ve kamusal alanlar ile bienal kente daha homojen yayılmıştır. İstanbul özelinde kentsel dönüşüm meselelerinin yoğunlukla konuşulduğu bu dönemde bienal buna eklemlenen göç ve

[5] Levent Çalıkoğlu, "**Şiirle Adalet Arasına Sıkışmış Bir Sergi Güncesi**", Hürriyet Gösteri, Sanat Edebiyat Dergisi, Sayı. 252, 2003, İstanbul, s. 66.

bellek gibi konuları da odağına almıştır. Bu mekân seçkisi mekâna özgü sanat bağlamında Miwon Kwon'un mekâna özgü sanat teorisiyle ilişkilendirilebilir bir zemine oturmaktadır.[6] Bienalin mekânsal ve kentsel anlatıyı ön planda tutan yaklaşımı Türkiye'nin Avrupa Birliği sürecine entegrasyonu, neoliberal kentleşme ve kimlik politikalarının ortak bir zeminde harmanlandığı süreç ile ilişkilidir. Bu çalışmaların bir soylulaştırma çabası olarak da okunması mümkündür. Küratörlerin sanatçı seçkisi de dengeli bir dağılım göstermemiştir. Yabancı sanatçı sayısı yerli sanatçı sayısının neredeyse beş katına ulaşmıştır. Oldukça kente ve yerele dair olan bir bienalin bu sanatçı seçkisiyle kurgulanması yerele dair vurguyu hafifletmektedir. Kimlik politikalarıyla da oldukça sıkı bağ kuran bu edisyonda kadın temsilinin de oldukça yetersiz kaldığı görülmektedir. Dokuzuncu Uluslararası İstanbul Bienali kenti bir araştırma nesnesi olarak konumlandırırken kent bir sanatçı için laboratuvara dönüşmüştür. Politik söylemin yoğunluğu ve bienalin kent ile kurduğu bağ İstanbul Bienallerine yeni bir model olmuş ve bu deneyim sonraki bienalleri etkileyen bir referans noktası haline evrilmiştir.

X. Uluslararası İstanbul Bienali Hou Hanru küratörlüğünde "İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik" başlığıyla kurgulanmıştır. Bu çerçeve küresel çatışma ortamında neoliberal ve post kapitalist yaklaşımların oluşturduğu kaos ortamında sanatın rolünü ve görevini sorgulamaktadır. Bienal İstanbul'un yakın tarihinde gelişim gösteren ticari, kültürel ve eğitsel katmanlarıyla ilişki kuran beş mekânda düzenlenmiştir. Atatürk Kültür Merkezi modernist mimarisiyle Türkiye'nin ve İstanbul'un modernizmle kurduğu ilişki çerçevesinde, Antrepo No: 3 eski bir gümrük deposu oluşuyla İstanbul'un ticari yönüne ve İstanbul Manifaturacılar Çarşısı üretim ve tüketim alanı olarak İstanbul'un sosyoekonomik durumunu yansıtan yapılar olarak ele alınmıştır. Mekanlar politik bir diyalog mekânı olarak okunabilmesi açısından dikkat çeker. Atatürk Kültür Merkezi'nin yıkım programında olması sergilenen işler bağlamında da etkisini somutlaştıran bir husus olarak ele alınabilmektedir. Ancak mekanların konumları erişilebilirlik açısından bir dezavantaj da oluşturmaktadır. Küratörün sanatçı seçkisi ne yerel ne de cinsiyet

[6] Miwon Kwon, **One Place After Another, Site-Specific Art and Locational Identity** London, The Mit Press, 2002, s.157.

dağılımı bağlamında eşitlikçi bir zeminde okunamamaktadır. Sanatçıların eserleri göç, küresel savaş, neoliberal ve post kapitalist bağlamlarda okunabilen eserler olarak öne çıkmaktadır. Michael Rakowitz eserinde Irak Ulusal Müzesi'nde yağmalanan eserleri yeniden üreterek kültürel mirasın materyalist bir çerçevede sorgulanmasının önünü açmıştır. Chen Chien-Jen kendi videolarının korsan versiyonlarını sergileyerek tüketim kültürüne eleştirel bir tavırla yaklaşmıştır.[7] Claire Fontaine ise çeşitli yazılamalarıyla tüketicinin konumunu ve üreticinin tüketiciden beklentilerini sorgulayan bir çalışma oluşturmuştur. Hou Hanru'nun küratöryel pratiği Hans Ulrich Obrist ile 1997 yılında düzenlediği "Cities on the Move" sergisinden çokseslilik ve kente dair olanın vurgulanması ekseninde izler taşımaktadır. Fakat bu sergi pratiği küresel güney bienalleri bağlamında İstanbul Bienaline uygulanmaya çalışılmıştır.[8] küratöryel pratik ile niyet arasındaki gerilimin görünümünü sunan 10. Uluslararası İstanbul Bienali küresel sanat ve küresel bienal söylemleriyle ilgili önemli bir adım olarak ele alınabilse de yerel ile kurduğu bağ açısından eleştirel bir zeminde ele alınabilmektedir. Neoliberal sistemler içerisinde bienaller eleştirel bir dil üretebilir mi sorusuyla birlikte ele alınınca net bir cevabın verilemediği bir bienal olarak Türkiye'deki bienal geçmişinde yer edinmiştir.

XI. Uluslararası İstanbul Bienali WHW kolektifi küratörlüğünde "İnsan Neyle Yaşar?" başlığıyla kurgulanmıştır. Bienalin başlığı Bertolt Brecht, Elisabeth Hauptmann ve Kurt Weil tarafından yazılmış "Üç Kuruşluk Opera" eserinin sonunda geçen "Denn Wovon Lebt Der Mench?" adlı şarkıdan esinlenerek oluşturulmuştur. İnsanı ayakta tutan şey nedir sorusunun etrafında şekillenen kavramsal çerçeve kapitalist eleştiri, sınıfsal meseleler ve ekonomik buhranların sanatsal bir ifade biçimiyle ilişkisini araştırmaktadır. Bu unsur bienali hem Brecht hem tematik çerçeve hem de kurgulanış açısından en azından metaforik bağlamda politik bir tiyatro sahnesine dönüştürmüştür. WHW'nun mekân seçkisi eğitsel ve endüstriyel mekanlara yayılmasının yanında tarihi mekanları da içeren bir yapı sunmuştur. Bu yapı içerisinde Aydan Murtezaoğlu ve Bülent Sangar'ın "İşsiz Çalışanlar/Size Yeni Bir İş Buldum"

[7] Claire Bishop, The 10th International Istanbul Biennial, (Çevrimiçi), https://www.artforum.com/events/the-10th-international-istanbul-biennial-2-184515/ Erişim Tarihi: 29.04.2025.
[8] **A.e.**

çalışması tişört katlayan bir tezgahtarı içermektedir. Tezgahtar ile yapılan bir görüşmede bu hizmeti aynı şekilde başka bir satış alanındakinden daha az bir ücrete sağladığı görülmüştür.[9] Mekânın geçmişiyle işsizlik ve sömürü temalarını pekiştiren iş pratik anlamda retorik bir çelişki barındırmaktadır. Sanatçı seçkisi ise yerel ile yabancı sanatçı dağılımları bağlamında fark gösterse de cinsiyet dağılımı açısından fark önceki bienallere göre daha dengede tutulmuştur. Yerli ile yabancı sanatçılar arasındaki fark ise sanatçıların dağılımı ekseninde yorumlanabilir. WHW, Batı merkezli sanatçılar dışında daha homojen dağılan bir seçki sunmuştur. Öyle ki bu sanatçıların yüzde 72'sinin Batı dışı ülkelerden ve yüzde 55'inin Batı dışında yaşayan sanatçılar olduğunu vurgulamaktadır.[10] Bu tutum küreselleşen dünyada küreselleşmeye çalışan bir bienal özelinde tersine çevrilmiş bir dünya haritası metaforuyla ele alınabilecek bir durumdur. Ancak bu durum keşfedilmemiş sanatçılar söylemiyle pekiştirilmekten ziyade mevcut sahada alternatif bir demografik denge kurmayla da ilişkilendirilebilir. Sergilenen işler 1970'lerden günümüze dağılan güncel ile geçmiş arasında bağlantıların kurulduğu bir eksende dağılmıştır. Örneğin KP Brehmer'in işleri Vietnam Savaşından bağlamlar ile ele alınabilirken Rana Effendi'nin işi Bakü-Tiflis-Ceyhan boru hattının inşa sürecinin bölgeye etkilerini incelemektedir. Bienalin bir açıdan didaktik olarak ele alınabilecek çerçevesi pratik açıdan retorik bir ikilem oluşturmaktadır. Bu duruma tek bir sanatçının dahi bir ödeme almaması örnek gösterilebilir.[11] Benzer bir retorik tuzak Brehtyen söylemle çelişen sponsorluk faaliyetleridir. Neoliberal politik söylem ile çelişen bir durum ortaya çıkmaktadır. İstanbul Bienallerinin bu edisyonu politik söylem ile kurumsal gerçeklik arasındaki ikilemleri gösteren bir edisyon olarak ele alınabilmektedir.

XII. İstanbul Bienali Adriano Pedrosa ve Jens Hoffman küratörlüğünde "İsimsiz" başlığıyla kurgulanmıştır. Bienal başlığı Felix Gonzales-Torres 'in "İsimsiz" başlığıyla ürettiği işlerine stratejik bir atıf yaparak sanatın kolektif belleği, politik potansiyeli ve kimlik politikaları merkezinde çerçevelenmiştir. Gonzales-Torres'in

[9] Tırdad Zolghadr, 11th Istanbul Biennial, (Çevrimiçi), https://www.frieze.com/article/11th-istanbul-biennial Erişim Tarihi: 30.04.2025.
[10] Sarah-Neel Smith, 11th Istanbul Biennial What Keeps Mankind Alive?, (Çevrimiçi), https://www.bidoun.org/articles/11th-istanbul-biennial Erişim Tarihi: 30.04.2025.
[11] Zolghadr, **a.g.e.**

katılımcı ve anlamı kilitlemeyen işlerine yapılan atıf anlamın demokratikleşmesi bağlamında okunabilir. Küratöryel yaklaşım bienali Gonzales-Torres'in işlerinden ilhamla beş ayrı parçaya bölerek oluşturmuştur. Böylelikle izleyiciyi tek bir anlatıdan ziyade çoklu bir anlatıya yönlendirilmiştir. Fakat bütüncül bir yaklaşım ile bu parçacıklı yapı bütünsellik ile ters bir ilişkide ele alınabilir. Küratöryel pratik estetik kaygıdan ödün vermeden gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.[12] Bienalin sanatçılarından Mona Hatoum gibi isimler Batı merkezli seçkileri sorgularken postkolonyal eleştiriye verilen önemi göstermektedir. Bu bakış açısı küresel güneyden seçilen sanatçılar ile küresel eşitliksizliklerin eleştirildiği bir platform yaratmıştır.[13] Küratörün seçkisinde yer alan sanatçıların dağılımı cinsiyetler bağlamında kısmen dengede görülse de yerli ve yabancı sanatçıların katılımı bağlamında bu durumdan söz edilemez. Ancak çok uluslu bir katılımın getirisi olarak bu durum olumsuz taraftan değerlendirmeye açık değildir. Bienalin mekân dağılımı ise Antrepolar özelinde gelişmiştir. Antrepoların endüstriyel estetiğinin bienalin ham mesajını iletmede destekleyici rol oynadığı belirtilebilir. On ikinci İstanbul Bienali küratörlerin cesareti ve politik duruşuyla ele alınabilecek bir bienal olma özelliği taşımaktadır. Öte yandan küratöryel pratiğin küresel güney temsilini romantize edilmiş bir gösterim olarak okunması durumunda eleştirel bir açıdan değerlendirmeye açıktır. Bunun yanında "İsimsiz" başlığı her ne kadar izleyici ve katılımcıyı kısıtlamanın önüne geçmek amacıyla kullanılmış olsa da öte yandan bienali aktarmada açıklayıcı olamamak açısından eleştiriye açıktır. Bienal sosyal etki bağlamında hafıza ve adalet kavramlarını sorgulayan yapısıyla küresel sanatın dönüşen dinamikleriyle örnek bir edisyon olarak okunabilmektedir. Post kolonyal eleştiri merkezli, merkez çevre ikiliğini sorgulayan bir yapı sergilemiştir. Mekân ve anlam üzerinden parçacıklı bir yapı gösterse de 12. İstanbul Bienali çağdaş sanat bienallerinin gerilimlerini ve sınırlarını gösteren bir laboratuvar işlevi görmüştür.

XIII. İstanbul Bienali Fulya Erdemci küratörlüğünde "Anne ben barbar mıyım?" başlığıyla kurgulanmıştır. Bienalin kavramsal çerçevesi medeniyet ve barbarlık ilişkisi üzerinden küreselleşen kapitalizmin yarattığı sosyopolitik duruma odaklanmaktadır. Bu durum Adorno'nun barbarlık ile kültürün içiçeliğini tartışan

[12] Jens Hoffmann & Adriano Pedrosa, **a.g.e.**, s.14.
[13] Burhan Yılmaz, **"12. İstanbul Bienali'ne Bir Bakış"** Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yedi Dergisi, Sayı 14, 2015, s. 178.

metniyle de ilişkilendirilebilir.[14] Bienalin kavramsal odağında sınırlar vardır ve bu sınırlar sadece fiziki değil aynı zamanda zihinsel ve politiktir de. Bu sınırlar göç aidiyet ve kimlik politikalarıyla ilişkilendirilmektedir. Bienalin mekân dağılımı tarihi ve endüstriyel mekanlar olarak devam etse de bu edisyonda Salt Beyoğlu ve Arter gibi mekanların kullanımı hem İstanbul özelinde çağdaş sanatın sürekli gösterildiği mekanlar olması açısından hem de şehrin merkezi konumunda yer almaları itibariyle önemlidir. Küratörün sanatçı seçkisi kolektif katılımın artışı açısından olumlu yandan değerlendirilebilir. Ancak yerli ve yabancı sanatçı arasındaki ve cinsiyetler arası fark olumsuz yönden değerlendirilebilecek bir anlam barındırmaktadır. Küratörün metninde kamusal alana onlarca defa yapılan atfa rağmen kamusal alan pratiği açısından güçlü bir pratik bienal geneline yayılamamıştır. Bu kimi eleştirmenler tarafından "kaçırılmış bir fırsat" olarak okunmaktadır.[15]

XIV. İstanbul Bienali Carolyn Christov-Bakargiev küratörlüğünde "Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori" başlığıyla kurgulanmıştır. Tuzlu su başlığını hem biyolojik hem de kültürel açıdan bir metafor olarak ele alan Christov-Bakargiev disiplinlerarası bir yaklaşımla bienal başlığını oluşturmuştur. Tuzun hem canlılık ve sürdürülebilirlik anlamları metne eklemlenirken hem de aşındıran yönüne değinilmiştir. Bu ikilikler İstanbul'un coğrafi ve politik konumuyla ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamlarıyla sanatın dönüştürücü gücü ekolojik ve tarihsel katmanlarıyla işlenmiştir. Göç, bellek ve direniş gibi kavramlar sadece estetik bir bağlamda değil düşünsel bir alt yapı oluşturması açısında konumlandırılmıştır. Bienal yaklaşık 35 mekâna yayılarak İstanbul Bienalleri içerisinde en geniş mekân dağılımını sahiptir. İstanbul'un geneline nüfuz eden bu mekân dağılımı bienalin kente nüfuz etmesi bağlamında önemli bir adım olmuştur ancak izleyicinin mekanlar arasında kurduğu deneyimi bir dağınıklığa sebep olmuştur. Bienal Türkiye'nin yakın tarihindeki ekonomik, politik ve ideolojik meseleleri dolaylı ve doğrudan bir biçimde odağına almıştır. Fakat Türkiye'nin tarihi meselelerinden aldığı güç bienali Türkiye'nin güncel gerçekliklerini arka planda tutmuştur. Sanatçı dağılımları yerel ve yabancı sanatçı

[14] Theodor W. Adorno, **Kültür Endüstrisi**, Çev. Nihat Ülner, Mustaf, Tüzel Elçin Şen, Ed. Ali Artun İstanbul, İletişim Yay., 2011, s.122.
[15] Catrin Lorch, Çev. İlke Yılmaz, Kaçırılmış Bir Fırsat (Çevrimiçi), https://www.e-skop.com/skopbulten/kacirilmis-bir-firsat-13-istanbul-bienali/1569 Erişim Tarihi: 01.05.2025.

katılımı bağlamında yerel katılımın yaklaşık üç katı şeklinde gözlemlenmektedir. Cinsiyetler bağlamında dağılım ise büyük bir fark göstermese de devamlılığını korumaktadır. Christov-Bakargiev'in küratöryel pratiği bienali deneysel bir laboratuvara dönüştürmüştür. Bu durum güncel gerçeklikler ile bienal arasında bir mesafe oluştursa da geçmiş ile güncel arasında kurulmaya çalışılan köprü sanatın potansiyelini vurgulamaktadır. Christov-Bakargiev çoğulcu kimlikleri temsiliyetiyle kısmi bir başarı elde etmiştir. Küratöryel pratik deneysel bir çalışma gibi kent arşivi kurma ve düşünce alanı kurarak bienalin rolünü sorgulamaktadır.

XV. İstanbul Bienali Elmgreen & Dragset küratörlüğünde "İyi Bir Komşu" başlığıyla düzenlenmiştir. Kavramsal çerçevede komşu hem yerel hem de uluslararası anlamda ötekiyle kurulan metaforik ilişki üzerinden ele alınmaktadır. Bireylerin topluluk içerisindeki konumları komşuluk ilişkisi üzerinden okunmaktadır. Bu okuma kimlik, mekân, aidiyet gibi kavramlarla ilişkilendirilmektedir. Küratörlerin mekân seçimi hem tarihi hem de güncel mekanlar odağında şekillenmiştir. Bu durum geçmiş ile güncel arasında bir komşuluk ilişkisi kurmak üzerinden okunabilmektedir. Ayrıca mekanların birbirleriyle bir komşuluk bağı kurarcasına ilişki kurduklarını da ileri sürmek mümkündür. Sanatçı seçkisi özelinde yerli ve yabancı sanatçı katılımı bağlamında bir fark görünse de cinsiyet dağılımı bağlamında bu fark çok daha azdır. Louise Bourgeois'nın kadın ile ev arasında ilişki kurduğu işi cinsiyet eşitsizliği, aidiyet ve bellek gibi kavramlarla ilişki kurmaktadır. Alejandro Almanza Pereda ise ulusal kimlik inşasında rol oynayan ve bu inşaya hizmet eden sanat eserlerini çimentoyla kısmen örterek eleştirel bir taraftan işlerini üretmektedir. Küratöryel metnin kentsel dönüşüm ve göç gibi bağlamlara vurgusunun lokal anlamda karşılığının en azından politik bağlamda zayıf olduğu öne sürülebilir. Uluslararası bir dil kullanılırken yerel hassasiyetlerin kısmi bir şekilde gözetildiği görülmektedir. Genel olarak bienalin kent ile kurduğu bağ yüksek bir kapsayıcılık oluşturamamıştır.

XVI. İstanbul Bienali Nicholas Bourriaud küratörlüğünde "Yedinci Kıta" başlığıyla kurgulanmıştır. Bienalin başlığı Pasifik okyanusunda görülen kapladığı alanın kilometrelerle, ağırlığının milyon tonlarla ifade edildiği, plastik atıkların oluşturduğu adaları metaforize eder. Kavramsal çerçevede iklim krizi ve bunun etkilerini Antroposen ve daha çok Kapitolosen bağlamlar ile ele alınmaktadır. Bu

bağlam sadece ekolojik değil; arkeolojik, tarihi, demografik, kültürel ve politik bağlamlarıyla ele alınmaktadır. Küratörün yaklaşımı sadece bir çevre felaketi anlatısı değil aynı zamanda eleştirisini içermektedir. Sanatın bu konumda dönüştürme ve yorumlama potansiyeline vurgu yapmaktadır. Küratörün mekân seçkisi ise iki grupta ele alınabilir. Bir grup Beyoğlu civarında konumlanırken öteki grup Büyükada'da konumlanmaktadır. Bu seçki kentin merkezi konumuyla adalar arasında doğa ile kent ekseninde bir vurgu barındırmaktadır. Ancak günümüzde turizmin pazarlanma alanına dönüşen adalar kent merkezinden farklı bir konumda ele alınamamaktadır. Buna rağmen küratöryel vurgu izleyiciyi kentten uzaklaştırarak ekolojik bir refleks göstermeye sevk etmeye çalışmaktadır. Sanatçı seçkisi ise yerel ve yabancı sanatçı katılımı bağlamında büyük bir fark gösterse de cinsiyetler bağlamında bu fark İstanbul Bienalleri özelinde ikinci kez kadın sanatçı sayısının erkek sanatçılara oranla fazla olduğu görülmektedir. Sergilenen işler küratöryel perspektif ile doğru orantılı ilerleyerek bilim, tarih, kimlik, bellek, teknoloji ve aktivizmin kesişiminde ön plana çıkmaktadır. Küratöryel konsept bir açıdan krizlerin estetize edilmiş sunumlarına dönüşmesi açısından değerlendirilebilmektedir. "Yedinci Kıta" Antroposenin daha doğrusu Kapitolesenin sanatsal eleştirisinde önemli bir nokta olarak ele alınabilmektedir. Sanatın işlevsel ve politik konumu bir gündem olarak oluşturulmuş ekolojik perspektifle genişletilmiştir. Ancak kurulan bu kavramsal anlatı bienallerin tüketim ve üretim açısından sürdürülebilirlikleri açısından tekrar değerlendirilebilir. Bienalin ekolojik anlamda ne denli sürdürülebilir olduğu da ayrıca incelenmelidir.

XVII. İstanbul Bienali Ute Meta Bauer, Amar Kanwar ve David Teh küratörlüğünde herhangi bir başlık belirlenmeden düzenlenmiştir. Ancak bienalin etrafında şekillendiği kavram kompost olarak belirtilebilir. Kavramsal çerçeve; ekolojik kriz, sosyolojik meseleler, yeniden üretim, dönüşüm, çürüme gibi kavramlar ile kompost metaforuyla harmanlanarak oluşturulmuştur. Kavramsal çerçevede vurgu insan dışı varlıkların ve doğanın özerkliği temelinde bir bakıma yeni bir materyalist duruş barındırmaktadır. Bu bağlamın oluşmasında bienalin ertelenmesini sağlayan Covid-19 küresel pandeminin etkisi olduğu öne sürülebilir. Küratöryel metinde vurgulandığı üzere bienal bu bağlamda oluşturulurken sonuçtan çok süreç ile ilişki kurmaktadır. Ekolojik vurgu bienalin mekân seçkisine de yansımıştır Zeytinburnu

Tıbbi Bitkiler Bahçesi bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Genel anlamda mekân seçkisinin dağılım gösterdiği alan geniş bir skala sunmaktadır. Fatih'ten Beyoğlu'na Kadıköy'den Zeytinburnu'na yayılan mekanlar hem tarihi hem güncel mimarileri yapılardan oluşmuştur. Hem açık hem kapalı alanda sergilenen işler ve halihazırda güncel sanatın İstanbul özelinde gösterim alanı olarak kullanıldığı mekanlar bienalin tavrını göstermektedir. Katılım sağlayan sanatçıların dağılımı ise yerli ve yabancı sanatçı katılımı açısından dengeli bir dağılım göstermemiştir. Ancak cinsiyet dağılımı açısından kadın sanatçıların katılımı bu edisyonda erkek sanatçıların katılımına oranla artış göstermiştir. Bienalin kollektif bilince yaptığı atıf sanatçı dağılımlarında hem kadın hem de erkek sanatçıların dağılımının üzerine çıkan karma/kolektif grup katılımında görülebilmektedir. Bu edisyonda bienalin Documenta ve Manifesta gibi Batı merkezli bir modelden bağımsız Doğu-Batı ikiliği arasından sıyrılan yerele odaklanma çabası içerinde bir edisyon olarak gerçekleştirilmiştir. Ancak güncel bienallerin bir paradoksu olarak ele alınabilecek yerellik vurgusunun seviyesi küresellik vurgusuyla çatışmaktadır. Yerel bağlamlara karşı duyulan sadakat ve küresel sanat piyasasının gereklilikleri arasındaki gerilim bir paradoks oluşturmaktadır. Bu edisyonuyla İstanbul Bienali sanatın sosyal boyutu ve ekolojik krize karşı duruşu ile sanatı bir direniş alanı olarak konumlandırmaktadır.

XVIII. İstanbul Bienali[16] küratör seçimindeki şeffaf olmayan süreç, danışma kurulundan istifalar, sanatçıların çekilmesi gibi gelişmelerin ardından ertelenmiş ve yeni bir süreçle yeniden oluşturulmuştur. Bu durum İKSV ve bienalin yapısının yeniden değerlendirilmesinin yolunu açmıştır. Anlaşılan üzere şeffaf ve demokratik bir düzlemde ilerlediğinden söz edilemeyecek bu yapı sürecin şeffaf ve demokratik olmayan bir düzlemde ilerlediğinin göstergesi olarak okunabilir. Bienal, kurumsal hiyerarşi, kurumsal eleştiri ile bağımsız bir bienal ve küratör yapısının sorgulandığı bir zemine taşınmıştır.

Yeni bir değerlendirme süreciyle tekrar bir oluşum sürecine giren İstanbul Bienalinin küratörlüğü Christine Tohme tarafından üstlenilmiştir. Bienal "Üç Ayaklı

[16] İstanbul Bienali'nin bu edisyonu bu tezin 2. bölümde açıklanan sebeplerden dolayı ertelenmiştir. Ertelenen bienal henüz bir sergi pratiğinde bulunmamış sadece kavramsal çerçevesi açıklanmıştır. Dolayısıyla bu edisyonda küratöryel bir pratikten ziyade bir küratöryel deneyden söz edilebilir. Bu kısımdaki değerlendirme sadece kavramsal çerçeve ve planlanan sergi pratiği üzerinden yapılacaktır.

Kedi" başlığıyla planlanmaktadır. Bu planlanış aslında bir bienalin yeniden inşası olarak da okunabilir. Bir dönüşüm sürecini inşa eden Christine Tohme direnç adaptasyon ve denge kavramları eşliğinde üç ayaklı kediyi metaforik bir bağlamda ele almaktadır. Üç aşamalı bir şekilde planlanan bienalin ilk aşaması bir sergi süreci, ikinci aşaması kalıcı bir akademi kurma planlaması ve üçüncü aşaması bir çıkarım ve sentez alanı olarak kurgulanmaktadır. Christine Tohme'un bu yaklaşımı Ashkal Alwan deneyimiyle şekillenmektedir. Ashkal Alwan'ın Home Workspace Program bağlamında eğitim odaklı sürece yayılan detayları İstanbul Bienali'nin ikinci ayağında tekrar görünecektir. Bu bağlam sanatın pedagojik ve kolektif yönünü vurgulayan bir detay olarak öne çıkmaktadır. Christine Tohme çeşitli krizlerin tetiklediği ve belli dönüşümlerin yaşandığı İstanbul Bienali'nin bir açıdan geleneksel olarak tanımlanabilecek formatını dönüştüren bir zeminde radikal bir değişime götürmektedir. Bienali sergi odaklı bir etkinlik olmaktan çıkaran sosyal bir laboratuvara dönüştürmeye çalışan bu pratik sürecin sonunda yerel inisiyatiflerin katılımı, şeffaflık, katılımcı odaklı söylemlerin somut adımlarla şekillenip şekillenmeyeceğine bağlı olarak tamamlanacaktır.

İstanbul Bienalleri 38 yıllık sürdürülebilirliği ve pratiğiyle Türkiye'nin güncel sanat alanında önde gelen oluşumlarının başında gelmektedir. Bu oluşum; koordine edilişi, etik kodları, sosyal ve ekonomik yapısı ve tezin bağlamında küratöryel pratiği açısından oluşum sürecinden itibaren inişli çıkışlı bir sürece dönüşmüştür. Bu süreç küratöryel pratikler açısından üç aşamalı bir şekilde ele alınabilmektedir.

İlk etap erken dönem ve kuruluşundan iki binlerin başlarına değin gelişen küreselleşme ve kimlik arayışlarıyla şekillenen bir dönem olarak okunabilir. Bu dönemde ilk üç bienal Türkiye'nin uluslararası sanat alanına entegrasyonu ve tanıtımı ekseninde Beral Madra ve Vasıf Kortun yürütücülüğünde şekillenen bir yapı sergilemektedir. Küratörlü bir sisteme geçişi ve René Block etkisiyle beraber bu süreç daha merkezi ve ana akım içerisinde yer alan sanatçıların ve küratörlerin katılımıyla dönüşmeye başlamıştır. Bu durum yerel sanatçıların yabancı sanatçılar ile etkileşime girmesini bir köprü metaforuyla oluşturmaya çalışmıştır. Sergileme pratikleri geleneksel bir formattan daha küresel bir formata evrilmiştir. Küratöryel söylemler Doğu-Batı ekseninde hareket eden bir ikiliği aşma durumundan söz ettirmeye

başlatmıştır. Vasıf kortunun yönettiği 1992 yılında "Kültürel Farklılığın Üretimi" başlığıyla düzenlenen edisyon post kolonyalist teorinin sanat pratiğine yansımalarını sorgulayan bir düzlemde hareket etse de sanatçı katılımlarında büyük bir fark oluşturan yabancı sanatçı sayısı seçkide soru işaretleri oluşturmaktadır. Bu durum küresel bir bienal modelinin olgunlaşma sürecinde yerel bağlamlar ile eklemlenmediğini gösteren bir husus olarak okunabilmektedir.

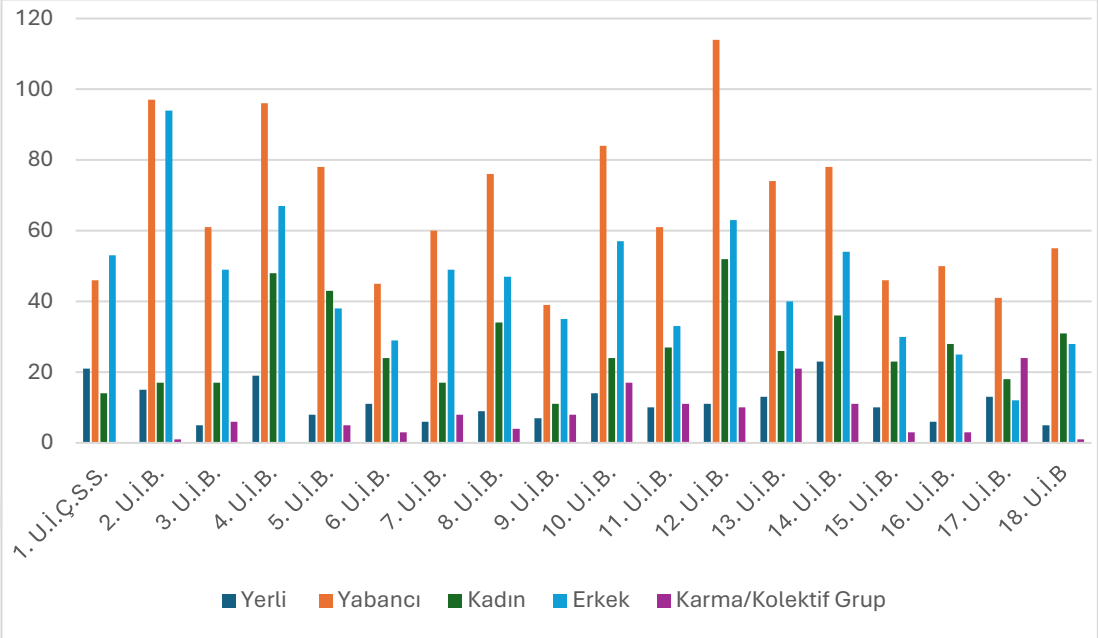
İkinci etapta ise İstanbul'un geçirdiği yıkıcı depremin ardından İstanbul'u kentsel dönüşüm söylem ve politikalarının içerisine çeken bir süreçle birlikte ele alınabilirken 2010'lu yıllara değin süren bir tarihsel aralığı kapsamaktadır. Bu bağlamda küratöryel söylem; kent, bellek ve politik dinamizm ekseninde şekillenmiştir. 2003 yılında Dan Cameron küratörlüğünde "Şiirsel Adalet" başlığında düzenlenen 8. Uluslararası İstanbul Bienali kente dair bir bienal söyleminden yola çıkan bir edisyon olarak dikkat çekmektedir. Antrepo gibi endüstriyel mekanların mekân seçkisine eklemlenmesi bienalin şehir içindeki dağılımı açısından önemli bir gelişim göstermiştir. 2007 yılında Hou Hanru'nun küratörlüğünü yaptığı ve "İmkânsız değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik" başlığıyla kurgulanan 10. Uluslararası İstanbul Bienali kentin katılımını ve izleyicinin sadece pasif bir alımlayıcı olarak değil aktif bir katılımcıya dönüştürmeyi hedeflerken diyalog kavramını ön plana çıkarmaya çalışmaktadır. Ancak katılımcı sanatçıların dağılımı hem yerel hem de cinsiyetler bağlamında temsiliyet açısından bir denge kuramamaktadır. Charles Esche ve Vasıf Kortun'un küratörlüğünü yaptığı 2005 yılında düzenlenen "İstanbul" başlıklı 9. Uluslararası İstanbul Bienali de ayrıca bu bağlama eklemlenebilecek bir edisyon olarak öne çıkmaktadır.

Üçüncü etap ise küresel krizlerin eleştirel bir zeminde ele alındığı 2010'dan günümüze ulaşan bölümü oluşturmaktadır. Bu kısım; Antroposen, Kapitolosen, göç ve ekolojik kriz gibi küresel meselelerin odağında şekillenen edisyonları içermektedir. Carolyn Christov-Bakargiev'in küratörlüğünü yaptığı "Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori" başlıklı 2015 yılında düzenlenen bienal insan merkezli bakışı eleştiren ve insan dışı canlıları da şeylerin ortak parlamentosu haline getirmek vurgusundan hareket etmektedir. 2019 yılında "Yedinci Kıta" başlığıyla Nicolas Bourriaud küratörlüğünde düzenlenen bienal ise plastik atık ve ekolojik yıkımı ele alan

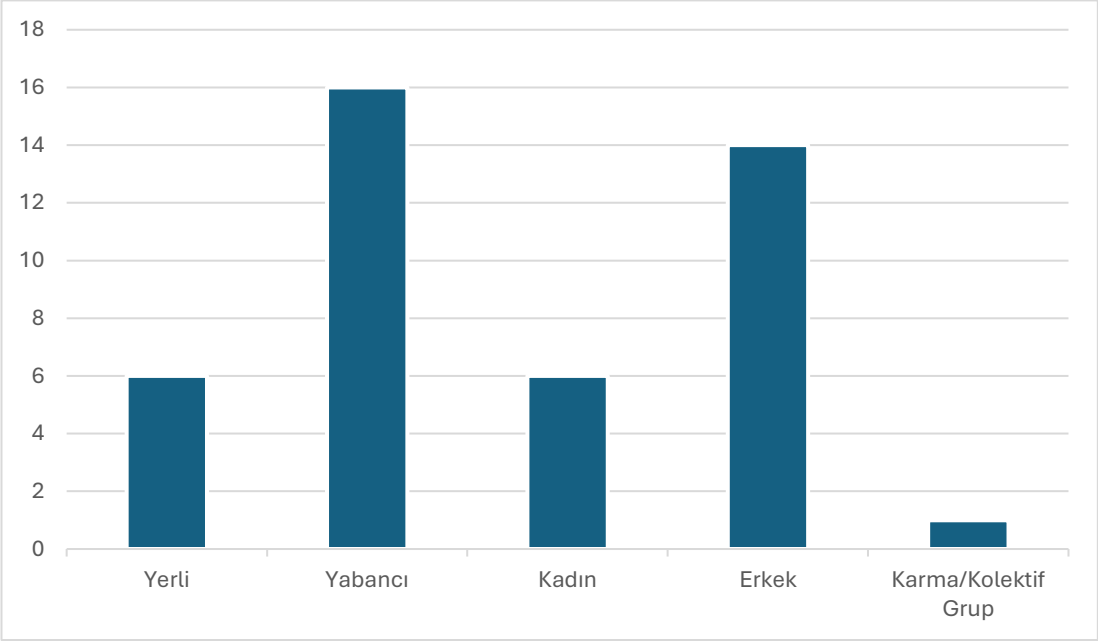
bir düzlemde kurgulanmıştır. Bu kısımda küresel meselelere odaklanan bienal kavramsal yapılarının yerel ile kurduğu ilişki tartışmalı bir zemin üzerinden ele alınmıştır. Mekânsal politikalar açısından tarihi yapılar (Aya İrini gibi) endüstriyel mekanlar (Antrepolar gibi) mekânın yeniden üretilmesi bağlamında bir heterotopya oluşturmaktadır. Katılımcı pratikler arasında üçüncü etap (Fulya Erdemci "Anne Ben Barbar Mıyım?") gibi örnekleriyle kolektif üretim ve atölye tabanlı katılımlar bienalleri pedagojik bir platforma dönüştürmektedir. Arşivleme ve belgeleme çalışmaları ise sunulan pratiği kalıcı bir entelektüel mirasa dönüştürmektedir.

İstanbul Bienalleri özelinde ele alınabilecek en önemli konulardan biri de küratör seçimleridir. İlk iki bienal her ne kadar küratör adı kullanılmasa da aynı küratör tarafından düzenlenmiştir. III. Bienal ise yine küratör adının kullanılmamasına rağmen Vasıf Kortun tarafından düzenlenmiştir. IV. Edisyon ile İstanbul Bienalleri özelinde yabancı küratörler devri başlamıştır. Bu devir IX. edisyonda Vasıf Kortun'un eş küratörlüğü ve XIII. edisyonda Fulya Erdemci'nin küratörlüğü dışında İstanbul Bienallerinde yabancı küratörler devri olarak anılabilmektedir. Bu durum yabancı küratörler gerekli mi ve Türkiye'de bir bienal düzenleyecek seviyede bir küratör yok mu sorularını oluşturmaktadır. İstanbul Bienallerinin genelinde yabancı küratör sayısı yerli küratör sayısının neredeyse 3 katına eş değerdir. Aynı değerlendirme cinsiyetler bağlamında da yapılabilmektedir. Erkek küratör sayısı kadın küratör sayısının iki katından fazladır. Bu bağlamda küratör seçkisinin cinsiyetler ve uluslardan bağımsız bir şekilde yürütüldüğü öne sürebilir. Ancak her ne kadar bağımsız bir seçim süreci gerçekleştirilse de bu durumun dengede bir dağılımdan yoksun olduğunu belirtmekte hata yoktur.

Uluslararası İstanbul Bienallerinin küratöryel pratikleri çeşitli şekillerde yenilenmektedir. Sanatın sosyal ve fiziki sınırlarını sorgulayan bir düzlemde ilerleyen bienaller; izleyiciyle kurduğu ilişki, sponsorluk politikaları, etik kodları, sosyal ve siyasal sistem içerisindeki yeri bienalin konumlandığı ve konumlanacağı düzlem açısından geleceğine dair yerel aktörler, iş birlikleri, ekolojik ve ekonomik sürdürülebilirlikler ile metodolojik açıdan güncel kalarak devam etmektedir.



Grafik 2.1: Uluslararası İstanbul Bienallerinin edisyonlarına göre sanatçı katılım dağılımını gösteren grafik.



Grafik 2.2: Uluslararası İstanbul Bienallerinin küratör dağılımını gösteren grafik.

3.2. Küratöryel Pratikler Açısından Sinopale'nin Değerlendirilmesi (2006-2024)

Sinopale 2006 yılından itibaren Türkiye'nin en Kuzey ucunda düzenlenen bir bienal modeli oluşturmaktadır. Sinopale, Sinop Sürdürülebilir Kalkınma Derneği

tarafından Türkiye'nin en erken tarihli ikinci bienali olarak sürdürülmektedir. Karadeniz bölgesinde Sinop'u güncel sanatın bir merkezi haline getirme, kent ve bölgeyi daha etkileşimsel bir düzlemde küresel sanat ile bir araya getirme hedefinden yola çıkmaktadır. Yerel kimlikler, kent tarihi, belleği ve sosyolojisi küratöryel metinlerden okunan bir özellik göstermektedir. Sinopale, izleyicilerini sadece pasif bir alımlayıcı olmanın ötesinde aktif bir katılımcı boyutta bienal içerisinde konumlandırmaktadır. Kentin simgesel mekanları ve kamusal alan pratikleri de bu söylemi destekler nitelikte şekillenmektedir.

I. Sinopale T. Melih Görgün, Beral Madra ve Vittorio Urbani küratörlüğünde "Şey" başlığıyla kurgulanmıştır. Küratöryel tema kentin karmaşık ve çok katmanlı belleğinden beslenmektedir. Kente antikiteden Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemine değin coğrafi, sosyal, politik, iktisadi ve tarihi anlamda çeşitli sıfatlar yüklenmiştir. Antik çağlarda önemli bir liman kenti olan Sinop, Geç Osmanlı ve özellikle Erken Cumhuriyet Döneminde bir sürgün ve hapishane kentine dönüşmüştür. Kentin coğrafi konumu da bu durumu izolasyona uygun bir hale getirmiştir. Bu bağlamlar ilk temanın "Şey" olarak belirlenmesini etkilemiştir. "Şey" bilinen ile bilinmeyen ve var olan ile olmayan arasındaki sonsuzluğu pekiştirmektedir.[17] Zengin kültürel altyapısıyla bilinen ve var olan, izolasyonu ve ihmali ile bilinmeyen ve var olmayan imlenmektedir. Soğuk Savaş Döneminde kentin oynadığı rol ve düşünce suçlularının hapsedilme alanı olması da ilk edisyonun "Şey" başlığını güçlendirmektedir. Bu tema sanatçı ve katılımcılara kentin tanımlanamaz ve örtülü anlamlarıyla karşılaşma zemini hazırlamaktadır. Küratörlerin mekân seçkisinde dikkat çeken temel unsurlardan biri tarihi yapıların seçilmesidir. Tarihi Sinop hapishanesi, Pervane Medresesi, Etnografya müzesi gibi mekanlar sadece nötr bir sergileme alanı değil aynı zamanda güncel ile tarihi ve sosyal belleğin buluşma alanları olarak konumlanmıştır. "Şeylerin" yoğun olarak yaşandığı alanlar sergi deneyiminin merkezinde konumlanmıştır. Sanatçı seçkisi cinsiyetler ve yerel sanatçı katılımları bağlamında dengeli bir dağılım göstermiştir. Ancak kolektif üretim ve katılım hedefinden hareket eden bienalin bu yönde katılımı nispeten zayıf kalmıştır. Sanatın ve politikalarının özel sektörlere endekslenmesi ve merkez fikrinin oluşmasına karşı

[17] T. Melih Görgün, (Çevrimiçi), https://sinopale8.org/tr/sinopale1/ Erişim Tarihi: 19.05.2025.

eleştiriyle hareket eden Sinopale merkez ile çevre arasındaki ikilik ve ilişki sorununa yanıt aramaktadır. Bu bağlamda Sinopale kendi alanında kendi pratiğiyle bölgede sosyal ve kültürel bir yapı oluşturmaktadır. Bu noktada katılımcı merkezli ve kentle iç içe bir yapı sergilenmektedir. Küreselleşme söylemleriyle birlikte artış gösteren bienal ve modellerine yerel bağlamlarda özgün bir yorum olarak görünen Sinopale sivil toplum örgütü karakteriyle dikkat çekmektedir. Birinci Sinopale Türkiye'nin modernleşme sürecinin "içselleştirilmeden yarıda kalması" kültür ve sanat politikalarının merkeze endeksli oluşumu ve yerel dinamiklerin göz ardı edilmesi gibi eleştirilere yanıt arama çabası olarak okunabilir. Michel Foucault'ya "Panoptikon" kavramı aracılığıyla yapılan atıf küratöryel çerçeveye kavramsal bir alt yapı oluşturmaktadır. Nitekim Sinop bir NATO üssü olarak kullanılmış olmasıyla gözetlenen ve bir hapishane kenti olarak okunmasının getirisi olarak içe kapanıklık ve izole oluşuyla görünmektedir. Bu kavramsal alt yapı eleştirel bir anlayış ile iktidar ve gözetimin sorgulanmasına olanak tanımaktadır. I. Sinopale "Şey" gibi oldukça soyut olanı oldukça somut olanla harmanlayarak sunmaktadır. Sinop'un şeyleşmiş potansiyelini gösterme ve tartışmaya açma yoluyla kente dair bilinç ve değer algısını yeniden oluşturmaya çalışmaktadır.

II. Sinopale Beral Madra'nın baş küratörlüğünde ve T. Melih Görgün, Dr. Vittorio Urbani, Dr. Stephan Schimidt-Wulffen, Nezaket Ekici, Monali Meher, Mürteza Fidan, Emre Koyuncuoğlu ile Umut Suduak'ın yer aldığı küratöryel ekiple düzenlenmiştir. Bienalin başlığı "Şeylerin Yeni Düzeni" olarak belirlenmiştir. Bu başlık Michel Foucault'ya direkt atıfla oluşturulmuştur. Ek olarak bu başlığa yeni ibaresi eklemlenmiştir. Çağdaş sanatın sürekli yeniye odaklı bakışına ironik bir eğilim ve bölgede gelişim gösteren yeni siyasi ve sosyal olaylar ile bu durum bir çift anlamlılık oluşturmaktadır. Bu bağlamıyla başlığa eklemlenen "yeni" sorgulayıcı bir yaklaşım barındırmaktadır. Küratöryel metin "İnsan Bilimlerinin Arkeolojisi" alt başlığına da değinerek; bienalin tarih, doğa, dil, kültür ve emek gibi kavramlar ile ilişkisel bağ kurmasının sanatın bu konulara karşı duyarlılık sergilemesi ve sorumluluk alması için bir araç olması gerekliliğini vurgulamaktadır. Foucault'nun "sürekli karşıtlık" düşüncesi bienalin omurgasını oluşturmaktadır. Bu bağlamıyla hem bienal hem sanatçılar hem de küratörler muhalif bir pozisyon alır. Sinopale bu edisyonunda

da tarihi ve endüstriyel yapıları kullanmasıyla kentin belleğiyle etkileşimsel bir bağlamda ilişki kurmaktadır. Bu noktada sanat eserleri ve mekanların birbirleriyle bir ilişki oluşturması ve diyalog kurması hedeflenmiştir. Mekân kullanımı Foucaultcu yaklaşımla örtüşerek şeylerin mevcut düzeni ile yeni düzeni arasında bir düşünme alanı açmıştır. Bienalin sanatçı seçkisi yabancı sanatçı katılımının yerli sanatçı katılımlarına oranla artış göstermesi ve aynı artışın erkek sanatçı katılımında da görünmesi açısından bir önceki edisyon kadar denge gösterememiştir. Kolektif/karma grupların katılımı da ilk edisyona oranla azalmıştır. Nezaket Ekici atölyesi gibi interaktif çalışmalar bienalin katılımcıyı aktif bir alımlayıcıya dönüştürmesi açısından önemli bir noktada yer almaktadır. Ayrıca kent sakinlerinin collabor.at (Johanna Reiner ve Johannes Hoffman) ve Mariëlle Videler'in işlerinde görüldüğü üzere aktif katılımı bienalin kent ve sakinleriyle birlikte hareketinin bir göstergesi olarak okunabilmektedir. Bienal kent sakinleri için ayrıca bir sorgulama alanı oluşturmaktadır. Sinopale kentin radar üssü olarak kullanılmışlığı ve nükleer santral projelerinin odağında olan Sinop'a bu konuların tartışılabileceği bir alan oluşturmuştur. II. Sinopale Foucault'ya borçlu olarak güçlü bir kavramsal metin ile düzenlenmiştir. Bu çerçeve ise küratöryel ve sanatsal pratikle sunulmaya çalışılmıştır. Başlığa eklemlenen yeni kavramı sanatın statükoyla ilişkisini sorgulayan ve yerel bağlamlar ile güncel olaylar eşliğinde bağ kuran bir edisyon ve küratöryel yaklaşım sergilemiştir. Bienal kent sakinine kullanılan mekanların yoğun belleği ve kent üzerindeki güncel politikalar ile yüzleşebileceği bir alan oluşturmuştur. Küratöryel pratik yalnızca sergileme pratikleri özelinde değil aynı zamanda yerel halkla kurulan ilişkiler üzerinden de değerlendirilebilmektedir. Bienal sadece seçkin bir mekân veya izleyiciye özelleştirilmeden atölyeler ve kent sakinleriyle ilişki kuran bir düzlemde oluşturulmuştur. II. Sinopale'nin "Sürekli Karşıtlık" fikri Türkiye bienalleri içerisinde özgün bir edisyona dönüşmesini sağlamıştır. Bu açıdan Sinopaleler içerisinde de bu edisyon önemli bir konumda yer almaktadır.

III. Sinopale T.Melih Görgün, Beral Madra, Vittorio Urbani, Nike Baetzner, Rana Öztürk, Branko Franceshi, Vaari, Claffey ve Hande Sağlam gibi geniş bir ekibin küratöryel katkılarıyla "Gizli Anılar, Kayıp İzler" başlığıyla düzenlenmiştir. Kavramsal çerçeve ise Beral Madra, Emre Zeytinoğlu, Mürteza Fidan, T.Melih

Görgün, Mahir Namur, Sinan Niyazioğlu ve Emel Abora'nın katkılarıyla oluşturulmuştur. III. Sinopale'nin kavramsal çerçevesi kent özelinde gelişim göstermiştir. İtalo Calvino'nun "Görünmez Kentler" romanına referansla şekillenen kavramsal çerçevede kentin görünen ile görünmeyen arasında gizli kalmış saklı anlatılarının kent belleği üzerindeki etkileri merkeze alınmaktadır. Küreselleşme merkezli tek tipleştirme ve geçmişin mirasından soyutlama çabalarına bir karşı duruş sergilenmektedir. Bu durumda savunma kentin özgünlüğünü, ruhunu ve mirasını koruma etrafında şekillenmektedir. İki binli yılların ardından şekillenen katılımcı ve süreç odaklı küratöryel modellerden beslenen Sinopale yerel bağlamlar ile sıkı ve güçlü ilişkiler kurma hedefindedir. Dolayısıyla küratör ve küratöryel olan sadece sergileme ve sergilenen odaklı olmaklığın ötesinde bir diyalog başlatıcı ve köprü kurucu eğilimle hareket etmektedir. III. Sinopalenin mekân seçkisi önceki edisyonlardan kısmen farklılaşmaktadır. Kullanılan Tarihi Sinop Cezaevi ve Pervane Medresesi gibi mekanlar gizli anılar ve kayıp izler ile bire bir ilişkisellik barındırmaktadır. Bu mekanların sanatsal müdahale alanına dönüşmesi bir geçmişle yüzleşme anlamı barındırmaktadır. Mekâna özgülük açısından değerlendirilebilecek yerleştirmeler toplumsal hafızayla kurduğu ilişki üzerinden değerlendirilebilir. Gülsün Karamustafa gibi sanatçıların eserlerini bu mekanlarda sergilemesi kavramsal çerçeve ile sanatsal pratiğin somutlaştırılması açısından değerlendirilebilir. Küratöryel ekibin sanatçı seçkisi yabancı sanatçı katılımının artış göstermesi açısından olumsuz açıdan değerlendirilebilecek bir husus olarak dikkat çekmektedir. Ancak cinsiyetler bağlamında sanatçı katılımının görece daha dengeli olduğu öne sürülebilmektedir. Sinop, kavramsal çerçevede de vurgulandığı üzere bir sürgün kenti olması, barındırdığı cezaevinin bu bağlamda sahip olduğu yoğun bellek, NATO üssü olarak kullanılışı, silah ticaretinin bir merkezi konumuna dönüşmesi ve içinde bulunduğu nükleer santral yapımı süreci açısından konuşulup konuşulmayan arasında çeşitli politik ekonomik ve sosyal anlamlar barındırmaktadır. III. Sinopale bu belleği ifade etme alanı oluşturmayı hedeflemektedir. Dolayısıyla bienal sadece estetik sunumların yanı sıra kentin katmanlarına nüfuz etmeyi ve bunları ifade etmeyi kurgulamaktadır. Bu açıdan sanatın toplumsal dönüşüm aracı olarak konumlanmasını değerlendirmektedir.

IV. Sinopale Aslı Çetinkaya, Elke Falat, Işın Önol, Dimitrina Sevova, Janet Kaplan, Beral Madra ve Sean Kelly'nin küratöryel katkılarıyla Işın Önol'un kavramsal çerçevesini aynı başlıkla oluşturduğu "Gölgenin Bilgeliği: Bozulmuş Bilgi Çağında Sanat" başlığıyla düzenlenmiştir. Küratöryel metnin omurgası Diyojen'in minimalist yaşam felsefesi ile Japon yazar Jun'ichiro Tanizaki'nin "Gölgeye Övgü" adlı eserine referansla oluşturulmuştur. Doğu estetiği ve Batının doyumsuz aydınlanma arayışı eleştirel bir bakışla ele alırken bilgi çağı ile vurgulanan günümüz bilgisinin manipülatif ve güvenirliğinin sorgulanabilir olduğu vurgulamaktadır. Diyojen'e yapılan atıf Büyük İskender ile gerçekleştiği düşünülen yaygın bir anlatıya dayanmaktadır (Gölge etme başka ihsan istemem). Işın Önol Diyojen'in bu söylemini basit bir engel olma hikayesinin ötesinde dayatılan ve yapay bir aydınlanmaya karşı sarf edilen sözler olarak yorumlamaktadır. Tanizaki perspektifinden ise Batının ışık ve aydınlanma arayışına karşın Doğu'nun gölge ve karanlığı yücelten yanına odaklanmaktadır. Bienalin mekân seçkisi önceki edisyonlar ile benzeşen bir model oluşturmaktadır. Özellikle Tarihi Sinop Cezaevinin mekân seçkileri arasındaki sarsılmaz yeri onun barındırdığı yoğun belleğiyle ilişkilendirilmektedir. Ayrıca kent merkezinde çeşitli kamusal alan pratikleri ve kent kütüphanesi gibi kültürel mekanların kullanılışı bienalin daha etkileşimsel bir zeminde ele alınmasına olanak tanımaktadır. Bu edisyonunda sanatçı seçkisi dengeli bir dağılım göstermemiştir. Yabancı sanatçı sayısı yerli sanatçı katılımına oranla artış göstermiştir. Bunun yanında cinsiyetler bağlamında kadın sanatçı sayısının gösterdiği artış da dengede bir dağılımın oluşmasının önüne geçmiştir. Sanatçı pratikleri; bilgi kirliliği, ekolojik kriz, gibi sorunlara odaklanırken üretimler bu kavramlar ile örtüşür nitelikte görünmektedir. Andreas (muk) Haider'in eseri izleyiciyi interaktif bir sürece dahil ederek katılımcının gölgesini yapay imgelere dönüştürüp mekân içerisinde çarpıtılabilir bir yersizleştirme oluşturmaktadır. Sinopale'nin katılımcı ve süreç odaklı perspektifi çeşitli atölyeler ve sanatçı konuşmalarıyla paralellik göstermektedir. Sinopale bu edisyonuyla bozuma uğramış bilgiye eleştirel bir yanıt ararken bir farkındalık üretme çabası gütmektedir. Dolayısıyla izleyici de bu sürecin aktif bir sorgulayıcısına dönüşmektedir. IV. Sinopale kentin özgün mekanlarının seçkisinde yer alması ile bozulmuş bilgiyi sorgulayarak gölgede kalan alternatif bilgileri araştırmaktadır.

V. Sinopale T. Melih Görgün, Dimitrina Sevova, Emre Zeytinoğlu, Aslı Çetinkaya, Işın Önol ve Elke Falat'ın küratöryel katkılarıyla "Kümeler ve Kristaller: Sıfır Noktasında Gözlem" başlığıyla T. Melih Görgün ve Dimitrina Sevova'nın kavramsal çerçevesiyle oluşturulmuştur. V. Sinopalenin kavramsal çerçevesi disiplinlerarası bir perspektifle ele alınmaktadır. Kavramsal çerçeve mekânsal dinamikler ile sanatsal pratikler arasındaki ilişkiyi inceleyen bir yapı oluşturmaktadır. Marksist eleştirinin meta fetişizmi analizi, postyapısalcı paradigmanın parçalı yapısı ve ekolojik perspektif ile sanatın sosyal ve politik işlevi yeniden yorumlanmaktadır. Bienal sanatı salt estetik bir oluşumun ötesinde toplumsal bir dönüşüm aracı olarak kurgulamaktadır. Sıfır noktası vurgusu kalıplaşmış anlatıları ve hiyerarşik perspektifleri reddederek eleştirel ve üretken bir gözlem pozisyonunu tarif etmektedir. Bienalin mekân dağılımı ilk dört edisyondan farklılaşan bir yapı göstermektedir. Sinopale'nin ilk edisyondan itibaren mekanları arasında yer alan Tarihi Sinop Hapishanesi bu edisyonda kullanılamamıştır. Buna karşın kullanılan mekanlar daha özel ve kamusal bağlamda şekillenmiştir. Sinopalenin bu edisyonundaki sanatçı dağılımı yerel ve yabancı sanatçı katılımı açısından yabancı sanatçı sayısının az da olsa fazla olmasına rağmen dengede bir dağılım göstermiştir. Bunun yanında katılım sağlayan kadın sanatçı sayısının da erkek sanatçı sayısının neredeyse iki katına ulaştığı görülmektedir. Bu durum en azından cinsiyetler bağlamında dengede bir dağılım göstermemiştir. V. Sinopale önceki edisyonlarını takip eden bir düzlemde sürdürülmektedir. İlişkisel estetik, toplumsal angaje sanat, katılımcı sanat eğilimleri küratöryel pratikleri açısından paralellik göstermektedir. Sinopale katılımcı odaklı bir bienal modeli takip ederek yerel hafızayı ve yerel katılımı önceleyen bir yöntem izlemektedir.

VI. Sinopale T. Melih Görgün, Nike Bätzner ve Jonathan Habib Engqvist'in küratöryel katkılarıyla "Aktarım" başlığıyla Nike Bätzner ve Jonathan Habib Engqvist'in kavramsal çerçevesiyle oluşturulmuştur. "Aktarım (Transposition)" başlığı müzik terminolojisinde bir besteyi farklı bir tonaliteye taşımak anlamında kullanılmaktadır. Bu bir açıdan aktarım bir diğer açıdan uyarlama olarak okunabilir. Bu başlık bir liman kenti olan Sinop'u coğrafi izolasyon, kent belleği ve kültürel bir geçiş alanı olması yönünden güncel sanat aracılığıyla yeniden üretilmesi bağlamında

ele almaktadır. Bu bağlam maddesel ve kültürel hafızanın yeniden yorumlanması ve sanatsal pratiğin toplumsal katılım ile buluşması üzerinden şekillenmektedir. Kullanılan mekanların eski endüstriyel mekanlardan ve mevcut aktif kent mekanlarından seçilmesi hafıza ile mekân ilişkisi bağlamında ele alınabilmektedir. Dolayısıyla bienal estetik bir sergileme alanı oluşturmaktan ziyade kentin sosyal ve kültürel dokusuna temas eden bir yapı oluşturmuştur. VI. Sinopale önceki edisyonlarından mekân kullanımı açısından farklılaşarak tarihi mekanların yoğun belleğinden sıyrılmıştır. Mimarlar Odası, Sinop Hal Buluşma Merkezi, Dükkanlar ve Kamusal Alanlar gibi yönelimler bienalin modeline dair bir ipucu da oluşturmaktadır. VI. Sinopale sanatçı katılımı açısından en yoğun sanatçı katılımının gerçekleştiği edisyondur. Bu sanatçı katılımının dağılımında yabancı sanatçı sayısı yerelden katılım sağlayan sanatçı sayısının üç katından fazla bir seviyeye ulaşmıştır. Bu durum uluslararasılaşmaya çalışan bir bienal edisyonu olması yönünden ele alınabilmektedir. Bu farka oranla kadın ve erkek sanatçı katılımlarının dağılımı denge göstermektedir. Ayrıca Sinopale'lerin genelinde aşina olunan kentlinin bienal sürecine dahil oluşu bu edisyonda da görülmektedir.

VII. Sinopale "Burada ve Nerede/Bir Konum Politikası" başlığıyla Aslı Serbest ve Mona Mahall'ın küratöryel katkılarıyla oluşturulmuştur. Küratöryel metin yerleşik anlatılar, coğrafik, politik, kültürel ve sosyal katmanların ilişkiselliği temelinde oluşturulmuştur. Küratöryel pratik rotalara odaklanan bir paradigma içermektedir. Bu rotalar fiziksel olduğu kadar zihinsel rotalardır. Bölgenin belleğinden de beslenen küratöryel metin kolektif bir eylem ve tetikleyici olarak konumlanmaktadır. Böylelikle bienal estetik ve statik nesne sunumlarından öte aktif bir izleyici arzusuyla diyalog temelli bir süreç içerisinde konumlanmaktadır. Yerin politikası çerçevesinde konumun katmanlarıyla ilişkisel bir zemin oluşturulmaktadır. Mekân seçimleri bienalin kamusal alana yayılımını gösterirken yaşanmışlığın katmanlarını da göstermektedir. Dolayısıyla mekân dağılımı aynı zamanda tarihsel ve politik bir arşive ev sahipliği yapmaya evrilmektedir. VII. Sinopale'nin sanatçı seçkisi dengeli bir dağılım göstermiştir. Yerli sanatçıların katılımı nispeten yabancı sanatçıların katılımına oranla artış göstermiştir. Karma/kollektif grupların katılımı kadın ve erkek sanatçı katılımlarıyla oldukça dengeli bir dağılım göstermektedir.

Bienalin kavramsal çerçevesinde bölge ve yerele ait politik değerlerin sanatsal pratiklerde de görünür kılındığı görülmektedir. Bölgede yapımı planlanan termik ve hidroelektrik santrali inşasına karşı kolektif bir tutum sergileyen Pınar Öğrenci'nin eseri ve alt yapısı küratöryel çerçeve ile sanatsal pratiğin örtüşmesi yönünden değerlendirilebilecek bir unsur olarak okunabilir.

VIII. Sinopale Beral Madra, Emre Zeytinoğlu Işın Önol ve Livia Alexander, Jonathan Habib Engqvist, Murteza Fidan, Rana Öztürk, T. Melih Görgün, Lars Ebert, Nil İlkbaşaran ve Mahir Namur'un küratöryel katkılarıyla "İleridönüşüm" başlığıyla Nil İlkbaşaran, Mahir Namur, Serra Tansel ve Yusuf Emre Yalçın'ın kavramsal çerçevesine katkı sunmasıyla düzenlenmiştir. Bienalin kavramsal çerçevesini oluşturan ileridönüşüm estetik bir kaygıdan öte çevresel ve sosyal sorunlara da odaklanmaktadır. Ancak bu başlık temelde bienalin 15 yıllık geçmişini günümüze ulaştıran bir arşiv oluşturma çalışmasını da nitelemektedir. Bienal, Küresel Covid-19 pandemisinin etkisiyle birlikte bienalin mekân odaklı bir sergi gösterim biçimi yerine çevrimiçi bir yöntemle geçmiş edisyonlardan beslenen bir retrospektif olarak yorumlanabilecek metodla sunulmuştur. Bu sunuluş biçimi küratöryel pratikler açısından küratöryel bir arşivcilik çalışması olarak da okunabilmektedir. "İleridönüşüm" başlığı bu açıdan da değerlendirilebilir. Bienal bir erteleme kararı almak yerine küresel bir olayla uyum sağlayarak sergileme pratiğini bu edisyona özgü dönüştürmüştür. Bu durumla birlikte düşünerek bienalin sanatçı dağılımı açısından karma/kolektif grup katılımları haricinde dengeli bir dağılım gösterdiği ileri sürülebilir. Böylelikle yerel ile küresel arasında bir denge de görünür kılınmıştır. Bienal yaklaşık yedi aylık bir süreç içerisinde 42 çevrimiçi oturum düzenlemiştir. Dolayısıyla bienal geçmiş edisyonlara dönük bir arşiv oluştururken aynı zamanda geniş bir sürece yayılan çevrimiçi oturumlarla bu süreci desteklemiştir. Pandemi sürecinin zorluklarına rağmen sağlanan bu adaptasyon sanatı ve bienali sürdürülebilir kılmanın ötesinde erişilebilirliğini de artırmıştır.

IX. Sinopale Deniz Erbaş, Melike Bayık, İpek M. Sür, Nil İlkbaşaran ve Hal Kolektifin küratöryel katkılarıyla "Tükenmeden Önce Yeni Değerler Evreni" ana başlığıyla düzenlenmiştir. Küratöryel çerçeve sürdürülebilirlik, ekolojik kriz ve toplumsal duyarlılık meseleleri etrafında şekillenmektedir. İpek M. Sür'ün

küratörlüğünü üstlendiği “Dairesel Anlatılar: Kolektif Ethosu Yeniden Düşünmek” çerçevesi kolektif düşünme, üretim ve katılım etrafında şekillenmektedir. Jonathan Habib Engqvist’in oluşturduğu “Hal’e Farklı Yollar Hal Kolektif ile Yerinde ve Birlikte” başlıklı kavramsal alt yapı ise sanatın toplumsal rolünü sorgulamaktadır. İzleyiciyi aktif bir role eklemlerken ortak yaratıcılar olarak konumlandırmaktadır. Kavramsal çerçeve ile ele alınabilecek Youssef Tabti’nin “Yerinde ve Birlikte, Psikocoğrafya Yürüyüşü” adlı eseri Jonathan Habib Engqvist’in oluşturduğu kavramsal çerçeveyle ve Ezgi Kılınçaslan’ın “Bilinçaltı Denizüstü” adlı eseri ekolojik bir eleştiri barındırmasıyla bienalin kavramsal alt yapısıyla örtüşmektedir. Sanatçı seçkisinde yerli sanatçıların katılımının yabancı sanatçılarının katılımına oranla yaklaşık beş kat artış gösterdiği görülmektedir. Bunun dışında cinsiyetler bağlamında dengeli bir dağılım okunabilmektedir. Bienalin mekân dağılımında Sinop Tarihi Cezaevi’nin kullanımına tekrar geri dönüş sağlanmıştır. Ayrıca Hal Kolektif’in buluşma alanı, Sinop Keten Müzesi ve Sabahattin Ali Kültür Merkezi kullanılmıştır. Tarihi ve yoğun bir mekân hafızası barındıran mekanların yanı sıra güncelin var olduğu mekanların beraber kullanımı bir sentez oluşturmuştur. Küratöryel pratikleri açısından IX. Sinopale sosyal bilinç, toplumsal ve çevresel duyarlılık, sürdürülebilirlik konularını yeniden tanımlayan bir platform oluşturmaktadır. Kolektif bir yapı sergileyen bienal katılımcı süreçleri ve sanat pratikleriyle bu bağlamda örtüşen bir nitelik göstermektedir.

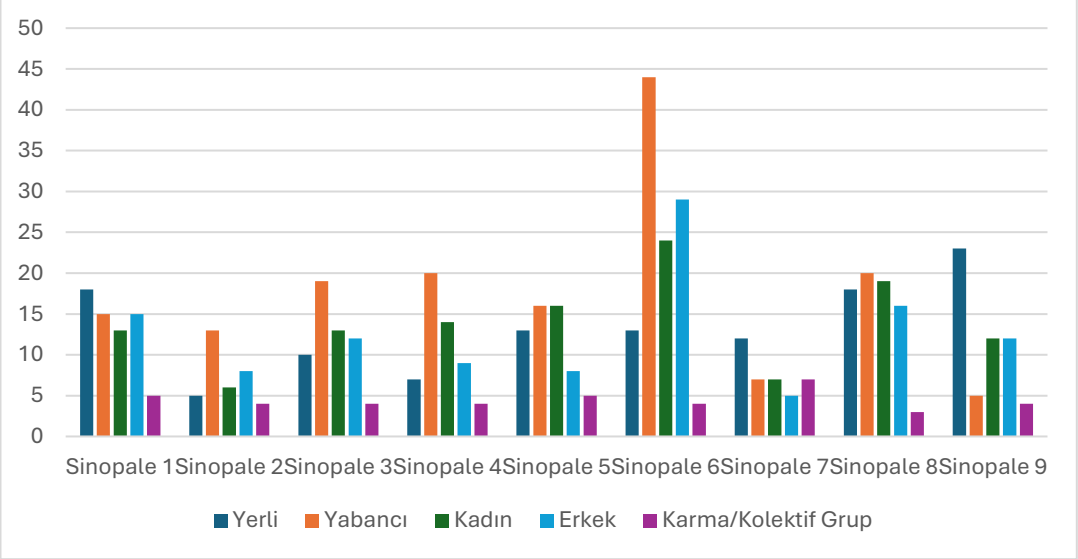
Sinopale yaklaşık 20 yıllık arka planıyla birlikte sürdürülmeye devam etmektedir. Türkiye güncel sanat ortamının ve çalışmalarının görünür kılındığı bir platformu merkez ve periferi ikiliğini tartışan bir zeminde oluşturmaktadır. Bienalin katılımcı odaklı ve izleyiciyi üretim ile kurulum süreçlerine dahil etmesi özellikle küratöryel pratikleri açısından özgün bir tavır göstermektedir. Sinopaleler üç ana başlık altında okunabilmektedir. Bu ayrıştırma ilkin 2006-2010 yılları edisyonlarını kuruluş ve kimlik arayışları başlığıyla oluşturulabilir. İkinci kısım ise 2012-2016 yılları arası edisyonları olgunlaşma süreci bağlamında ele almaktadır. Üçüncü ve son başlıklandırma ise yeniden konumlanışı ve gelecek perspektifleri sunan bir çerçevede ele alınmaktadır.

Sinopalelerin 2006-2010 edisyonları ilk edisyonlar olarak bir kimlik oluşturma sürecine odaklanmaktadır. Bienalin katılımcı ve kamusal odaklı perspektifi de bu edisyonlar ile oluşmaya başlamıştır. İlk kez "Şey" başlığıyla 2006 yılında düzenlenen Sinopale; yerelin katılımı, mekân seçkisi, sanatçı seçkisi ve kavramsal çerçevesiyle birlikte Sinop'tan beslenen bir yapıyla oluşturulmuştur. Sinopale küresel ile merkez-çevre arasındaki gerilimin dışında yerelde bir bienal modelinin filizlenmesi ve sanatın farklı roller üstlenebilmesi üzerinden okunabilmektedir. II. Sinopale ile bienalin vizyonu netleşmeye başlamıştır. Bu edisyon Sinop'un kendine has modeli, sanatçıların kent sakinleriyle ilişkisi ve ortak üretimlerin artığı bir edisyon olarak okunabilmektedir. Bu süreç Sinopalenin sadece sergi odaklı bir oluşumun ötesinde sosyal ve kültürel bir rol üstlenmesi açısından değerlendirilebilmektedir. III. Sinopale hem tematik derinleşme hem de küreselleşme bağlamında çabaların okunduğu bir edisyon olmuştur. Tematik çerçeve yerel ile küresel arasında etkileşimsel bir zemin oluşturmaktadır. Yabancı sanatçı katılımı artış göstermiş eş zamanlı yerel katılım korunmaya çalışılmıştır. Bu edisyon Sinopalenin kimliğinin pekiştiği ve küresel alanda tanınırlığının artışını göstermektedir. Tüm bu hususlarla birlikte ilk edisyonlar bir kimlik inşa etme ve bu temeli sağlamlaştırma ekseninde ilerlemiştir. Özgün yapısı ile yerel odaklı bir yapı oluşturulmaya çalışılmıştır.

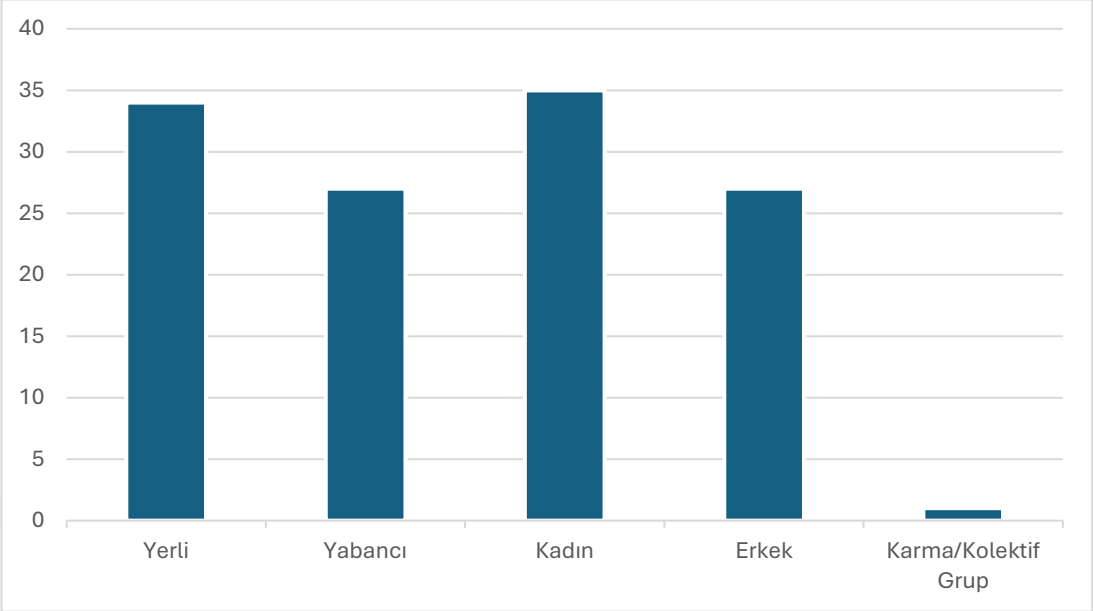
Modelin olgunlaşması olarak adlandırılabilecek ikinci kısım ise 2012-2017 yılları bienallerini kapsamaktadır. Bu kısımda küratöryel çerçeveler çeşitlenmiştir. Kamusal alan ve yerel katılımlar sürdürülmüştür. Dolayısıyla bienalin bu ruhu da korunmuştur. Bienalin özgün yapısıyla sürdürülebilirliği korunmaya çalışılmış kurumsallaşma ve sponsorlukların önemi hissedilmeye başlanmıştır. Sanatın eleştirel rolü, kentle entegrasyonu ve toplumsal katkısı vurgulanmıştır.

Son edisyonlar 2018-2024 bienallerini kapsamaktadır. Konumlanma ve geleceğe dönük perspektifler başlığı altında değerlendirilebilmektedir. Dijitalleşme ve yeni medya sanatlarının da seçkide yer alması ve özellikle VIII. Sinopalenin küresel Covid-19 pandemisiyle birlikte çevrimiçi gösterimler ile gerçekleştirilmesi güncel bir model olarak ele alınabilmektedir. Bu süreç değişen küresel durumlara uyum sağlama bağlamında sürdürülebilirliği korumuş bir yapı oluşturmaktadır. Aynı zamanda gelecek bienal formatlarına dair olası yöntemler hakkında ipuçları barındırmaktadır.

Sinopale kendine özgü modeliyle güncel sanat sahnesinde özgün bir model oluşturmaktadır. Yerel hakla kurulan ilişki ve üretim bienalin kente nüfuz etmesinin önünü açmaktadır. Kamusal alanın ve tarihi mekanların belleğine karşı kurulan bağlılık kent özelinde önemli bir yaklaşım olarak ele alınabilir. Ancak küratöryel ekipte tekrar eden isimler ve küratöryel metinlerde tekrar eden vurgular bienali tek tipleşme üzerinden eleştirilebilecek bir pozisyona taşımaktadır. Sinopalelerin küratöryel seçkisinin cinsiyetler ve yerellik bağlamında dengede bir grafik sunduğu görülebilir ancak bu grafik içerisinde bu denge tekrar eden isimler ile alakalıdır. Değişim yoksa denge de sabit seyretmek durumundadır.



Grafik 2.3: Sinopale'nin edisyonlarına göre sanatçı katılım dağılımını gösteren grafik.



Grafik 2.4: Sinopale'nin küratör dağılımını gösteren grafik.

3.3. Küratöryel Pratikler Açısından Çanakkale Bienallerinin Değerlendirilmesi (2007-2024)

Çanakkale Bienali Türkiye'nin Marmara bölgesinde gerçekleştirilen ve tıpkı İstanbul gibi bir boğaz kenti olan Çanakkale'de 2007 yılından itibaren düzenlenmeye başlanmıştır. Konumu ile doğal bir geçiş güzergahı oluşturan Çanakkale önemli bir lokasyonda yer almaktadır. Kentin antikiteden günümüze değin barındırdığı yoğun belleği de küratöryel metinlere esin kaynağı oluşturmuştur. Temeli Troya Festivalleri ile ilişkilendirilebilecek Çanakkale Bienallerinin ilki Sınır Çizgisi başlığıyla 0. Çanakkale Bienali olarak kabul edilmektedir. Bu edisyonuyla birlikte günümüze değin on edisyonu gerçekleştirilmiş Çanakkale Bienallerinin küratöryel çerçeveleri; kentin tarihi, kültürü, sosyal yaşamı, göç, savaş, sınırlar, teknoloji gibi çeşitli temalara odaklanmaktadır. Bienal mekanları kentin çeşitli tarihi, endüstriyel, âtıl ve güncel mekanlarının yanı sıra kordon ve zafer meydanı gibi kamusal alanlara da yayılım göstermiştir. Bienal genelinde sanatçı katılımlarının yerellik ve cinsiyetler bağlamında dağılımları zaman zaman dengeli bir dağılım gösterse de çeşitli edisyonlarında ciddi farklar göstermektedir. Çanakkale Bienalleri 17 yıllık geçmişiyle birlikte Türkiye çağdaş sanatı haritasında merkezi bir konuma evrilmiş ve sürdürülmeye devam etmektedir.

0. Çanakkale Bienali "Sınır Çizgisi" Çanakkale Bienallerinin temelini oluşturmaktadır. Denizhan Özer ve Seyhan Boztepe küratörlüğünde gerçekleştirilen bu pilot etkinlik Çanakkale'nin bienal fikriyle ilk etkileşimi olarak kabul edilir ve düzenlenecek bienallere dair bir öngörü sunmaktadır. Oluşturulmuş kavramsal çerçevede sadece coğrafi ve fiziki anlamda değil zihinsel anlamda da sınır kavramı sorgulanmaktadır. Günümüz insanının sınırlarla birlikte var olduğu ancak bu sınırın sonsuz bir sınır olduğu ve zamanın sınır kavramıyla diyalektik ilişkisi vurgulanmaktadır. "Sınırsızlık insanoğlunun yeni sınırıdır" vurgusu sanatın sonsuz düşünme ve üretme yeteneği ile bu sınırları aştığı düşüncesiyle son bulur. Serginin mekânsal dağılımı tematik çerçeve bağlamında önemli bir özellik oluşturmaktadır. Tarihi mekanlar, kültürel miras alanları, geleneksel sergileme mekanları, metruk binalar ve kamusal alanlar küratöryel metinle bağlantılı seçimler olarak okunabilmektedir. Ayrıca barış kordonu dışındaki mekanlar bienal haritasında birbirleriyle erişilebilirlik açısından yakınlık göstermektedir. Sergiye 82 sanatçı katılmıştır. Bu sanatçılar dengede bir dağılım göstermemiştir. Yerli sanatçı katılımı yabancı sanatçı katılımının yaklaşık üç katı erkek sanatçı katılımı ise kadın sanatçılara oranla yaklaşık iki katı fazla bir dağılım göstermektedir. Bu dağılım sınır vurgusuyla bir tezatlık oluştururken çokseslilik ve çok perspektifli bir açıdan nispeten yoksunluk oluşturmaktadır. Çanakkale Bienallerinin temelini oluşturan Sınır Çizgisi sergisi bienalin geleceğine yönelik bir başlangıç etkinliği olarak kavramsal çerçevesi, sanatçı katılımı ve mekân dağılımı açısından bir bienal olarak olmasa da özgün bir pratik ortaya koymuştur. Sanatın kamusal alanda görünümü ve geniş yelpazede sanatçı katılımı çok sesli bir platform oluşturma çabasını gösterirken bir pilot etkinlik olarak dikkat çekici bir pratik ortaya koymaktadır.

I. Çanakkale Bienali Seyhan Boztepe ve Denizhan Özer küratörlüğünde "Şeffaf Yanılsamalar" başlığıyla düzenlenmiştir. Tematik çerçeve modern zamanlarda çelişkili bir ideaya dönüştürülmüş şeffaflık kavramı sorgulanmaktadır. Şeffaflık bir yandan manipülatif öte yandan demokratik bir açıklık ifade etmektedir. Bu noktada kurumsal, medya ve bireysel kimlikler ile oluşturulan şeffaflık kavramı sorgulanmaktadır. Yanılsama ifadesi asıl anlamıyla gerçeklik algılarına gönderme yapmaktadır. Bu ikili söylem izleyiciyi konumunu şekillendiren, anlamı sorgulayan ve

görünen ile gizli olanı arayan bir yolculuğa davet etmektedir. Bienalin mekân dağılımı tarihi, endüstriyel, kamusal ve mevcut sergileme alanlarına dağılmıştır. Bu mekanların birbirleri arasındaki konumu mekân dağılımının ve izleyicinin erişimi açısından uygun bir dağılım oluşturmuştur. Bienalin sanatçı seçkisi yerli ile yabancı sanatçı katılımında yerli katılımın az da olsa fazla, kadın ve erkek sanatçı katılımlarında ise erkek sanatçıların az da olsa fazlalığı dikkat çekmektedir. Ancak buna rağmen nispeten dengeli bir dağılım oluşturulmuştur. Bienale eklemlenen çeşitli etkinlikler de gerçekleştirilmiştir. Resim atölyeleri, çocuk atölyeleri, çeşitli dijital gösterim ve dans performansları kamusal katılımı teşvik etmiştir. İlk Çanakkale Bienali kavramsal altyapısı sanatçı katılımı ve mekân dağılımlarıyla Türkiye bienalleri arasında özgün bir konum oluşturma çabasıyla temellendirilmiştir. Bu ilk adım yereli küresel ile buluşturma platformu sunmanın yanında sanatın dönüştürücü gücüne atıf yapan bir yapı sergilemektedir.

II. Çanakkale Bienali Seyhan Boztepe ve Denizhan Özer küratörlüğünde "Kurgusal Gerçekler, Dönüşümler" başlığıyla düzenlenmiştir. Kavramsal çerçeve günümüz insanının mutlak gerçekliklerden ziyade kurgusal gerçeklikler ile çevrelendiğini vurgulamaktadır. Toplumsal gerçekliğin manipülatif yanına ve hümanist değerlerin aşındığı dünyaya eleştirel bir bakış oluşturmaktadır. Küratöryel tema; güç yapıları, hakikatin doğası, ekonomik eşitliksizlikler ve modern insanın aşınması üzerine düşünsel bir altyapı barındırmaktadır. Bienalin mekanları kentin çeşitli tarihi, kültürel, endüstriyel ve kamusal alanlarına dağılmıştır. Geleneksel, tarihi ve kültürel mekanların dışında da çeşitli mekanların bienale eklemlenmesi bienalin kentle olan ilişkisini de yansıtmaktadır. Bu mekanların çeşitlenmesi çok katmanlı bir yapı oluştururken mekanların kent içerisindeki konumları da izleyici erişimi ve ulaşılabilirliği açısından dengeli bir şekilde konumlanmıştır. Bienale katılım sağlayan sanatçıların dağılımı cinsiyetler bağlamında erkek sanatçı katılımının kadın sanatçı katılımına oranla neredeyse iki katına ulaşması şeklinde okunmaktadır. Bu durum cinsiyetlerin dağılımı açısından da kimlik temsili açısından da önemli bir fark oluşturmaktadır. Bunun yanında katılım sağlayan sanatçılar yerel ve yabancı sanatçılar açısından dengeli bir dağılım göstermektedir. II. Çanakkale Bienali disiplinlerarası bir perspektifle manifestal bir sunum gerçekleştirmeye çalışmıştır. Metin, modern insanın

doğal bir gerçeklikten ziyade kurgusal bir gerçeklik içerisinde yaşadığı tespitiyle şekillenmektedir. Bu bağlam Jean Baudrillard'ın simülasyon ve Frankfurt Okulu ve Guy Debord'un gösteri toplumu analizleri ve kavramlarıyla paralellik kurmaktadır. Kurgusal gerçeklikleri dayatan bu karmaşık ve manipülatif yapı sanatın kurguyu sorgulayan ve dönüşüm potansiyelini vurgulayan rolüyle sorgulanmaktadır. Bu vurgu sanatın kurguyu ve manipülasyonu deşifre etme ve umut aşılama potansiyelinedir.

III. Çanakkale Bienali Beral Madra, Fırat Arapoğlu, Seyhan Boztepe ve Deniz Erbaş küratörlüğünde "Kurgular ve Karşı Duruşlar" başlığıyla düzenlenmiştir. Jacques Ranciére'in sanat ve siyaset arasındaki diyalektiğine dayanan kavramsal çerçeve sanatın kendi siyasetini yaratma atfıyla toplumsal gerçeklikleri yeniden ele alma ve duyumsal alanlar yaratma potansiyeli ekseninde hareket etmektedir.[18] Kavramsal çerçeve ile paralellik gösteren bir diğer husus ise Ortadoğu'daki politik dönüşümler ve bunun neoliberal ekonomiler ile ilişkisi ekseninde kurulmuştur. Sosyal medyanın bir örgütlenme alanı olarak kullanımına da değinen küratöryel çerçeve izleyiciyi görünenin ardındakini keşfetmeye sevk etmeye çalışmaktadır. Bienalin mekân kullanımına dair ilk söylenecek şey Çanakkale'nin coğrafik ve jeopolitik konumuna yapılan atıftan hareket etmektedir. Sergi mekanları ise dört mekâna dağılım göstermiş bu mekanlar kültürel, tarihi, endüstriyel, ulaşım ve geleneksel sergi mekanlarından oluşmaktadır. Bu mekanların birbirlerine konumu izleyicide kopukluk ve zorluk yaratmayacak bir eksende şekillenmiştir. Bienale katılım sağlayan sanatçılar cinsiyetler ve yerel ile yabancı kimlikler bağlamında dengeli bir dağılım göstermemiştir. Nitekim yerli sanatçı katılımı yabancı sanatçı katılımının iki katından fazla bir seviyeye ulaşmıştır. Bunun yanında erkek sanatçıların katılımı da kadın sanatçı katılımına oranla iki katını aşan bir seviyede görülmektedir. Bu dağılımlar bienalin etik ve seçkiyle ilgili kodlarına dair bir perspektif sunarken küratöryel pratiğin yaklaşımını da görünür kılmaktadır. Bunların yanında bienale paralel seyreden bienale dair tematik; sunum, söyleşi ve çeşitli sergiler eklemlenmiştir. Bu bienalin kent özelinde oluşturmak istediği dinamizm ile ilişkilendirilebilecek bir yaklaşım sunmaktadır.

[18] Beral Madra, Fırat Arapoğlu, Seyhan Boztepe ve Deniz Erbaş, Kurgular ve Karşı Duruşlar (Çevrimiçi), https://www.canakkalebienali.com/3-canakkale-bienali/ Erişim Tarihi: 27.05.2025.

IV. Çanakkale Bienali Beral Madra, Seyhan Boztepe ve Deniz Erbaş küratörlüğünde "Savaşın Sonunu Yalnızca Ölüler Görür" başlığıyla düzenlenmiştir. Küratöryel bakış Platon'un "Savaşın Sonunu Yalnızca Ölüler Görür" sözüne referansla I. Dünya Savaşının 100. yılında savaşın belleğini de sorgulayan bir düzlemden hareket etmektedir. Küratöryel çerçeve tarihsel bir anma etkinliği ve antik felsefe referansıyla diyalektik bir ilişki kurmaya çalışmaktadır. Bunun yanında Çanakkale'nin jeopolitik konumu ve tarihsel arka planı küratöryel çerçevenin şekillenmesine katkı sunmaktadır. Tüm bu referanslarla birlikte IV. Çanakkale Bienali sanatın savaşın siyasi, sosyolojik, psikolojik ve kültürel yansımalarını sorgulamaktadır. Bienal başlığıyla savaşın trajik, kalıcı izlerini karamsar ve çarpıtıcı bir şekilde tespit etmektedir. Bienalin yapıldığı kent I. Dünya Savaşının en önemli ve sert mücadelelerinin gerçekleştiği cephedir. Dolayısıyla kent de bienalin ev sahipliği dışında kavramsal alt yapının temelini oluşturmaktadır. IV. Çanakkale Bienali I. Dünya savaşına katılmış veya etkilenmiş ülkelerden sanatçıları davet etmiştir. Bu husus bienale bir anma etkinliği atmosferi katmasının yanında uluslararası bir katılımı pekiştirmiştir. Bu durum bienale katılım sağlayan sanatçı sayılarının yerel ve yabancı sanatçı katılımı açısından yabancı sanatçı sayısının artışı şeklinde bir katılım düşündürmektedir. Ancak yerel ve yabancı sanatçı katılımları yabancı sanatçı katılımlarının çok az fazlalığı şeklinde okunmaktadır. Cinsiyetler bağlamında katılım ise erkek sanatçı katılımının kadın sanatçı katılımının yaklaşık iki katı seviyesinde okunmaktadır. Oysa savaş ve bağlamı etrafında şekillenen bir kavramsal çerçevede kadın ve erkek sanatçı sayısında homojen bir dağılım oluşturulmalıydı. Çanakkale Bienalinin bu edisyonunda mekanların dağılımı tarihi, kültürel, endüstriyel, sivil, kolektif ve geleneksel sergi gösterim alanlarından seçilmiştir. Bu dağılım önceki edisyonlara oranla kısmi bir farklılık gösterse de Çanakkale Bienalleri özelinde yerleşmiş bir mekân dağılımından söz etmek mümkündür. IV. Çanakkale Bienali küratöryel pratiği açısından I. Dünya Savaşına katılım sağlayan ülkelerden davet edilen sanatçılar açısından önemli bir konumda değerlendirilebilmektedir. Ancak küratöryel ekipte tekrar eden isimler küratöryel vizyon ve pratik açısından olumsuz yönden değerlendirilebilecek bir yapı oluşturmaktadır.

V. Çanakkale Bienali Deniz Erbaş, Beral Madra ve Seyhan Boztepe tarafından küratörlüğünün üstlenmesi planlanan ancak bir hazırlık sürecinin ardından iptal edilen bir edisyon olarak Türkiye Çağdaş Sanat tarihinde kritik bir bienal edisyonu örneği oluşturmaktadır. "Anavatan" başlığıyla planlanan bu bienal sanatın güncel dinamiklere karşı duyarlılığının bir göstergesi olarak okunabilmektedir. "Anavatan" yirminci yüzyıl milliyetçiliğinin tetiklediği göç, sığınmacılık, sürgün ve sonuçlarını sosyopolitik boyutlarıyla irdelemektedir. Gerçekleşmemiş bir bienalin küratöryel pratikleri açısından değerlendirilmesinin mümkün olmaması küratöryel pratiğin ve bienalin gerçekleşmemesinin nedenleri açısından önemli bir vaka olarak değerlendirilebilmesini mümkün kılmaktadır. Bienalin içerisinde yer aldığı ülke ile kentin coğrafyası, politik atmosferi, etkilenimleri ve etkileri bir bienalin ertelenmesine, küratöryel özerkliğin sorgulanmasına ve sınırlılıklarına dair çeşitli veriler sunmaktadır. Küratöryel özerkliğin sınırlılıkları dahilinde gelişim gösteren çabaların göz ardı edilmesi sanatsal bir sergi veya pratiğin nasıl etkilenebileceğine dair bir örnek oluşturmaktadır. Bienal Suriye'den göç etmek zorunda kalmış ve Çanakkale Boğazından yeni bir gelecek beklentisiyle yola koyulmuş küçük bir çocuğun cansız bedeninin Çanakkale kıyılarında bulunmasının birinci yıl dönümünde ertelenmiştir. Bu durum bir geçiş güzergâhı olarak Çanakkale'nin V. edisyonun gerçekleştirilmesi planlanan dönemde sıkça karşılaşılan travmatik güncel ve politik bir yük oluşturmaktadır. Bu iptal organizasyonel bir hatadan çok sanatın sorumluluğu ve toplumsal olaylar karşısında konumlanışı ile ilişki kurmaktadır. Bu durum aynı zamanda sanatın ve küratöryel pratiklerin politik-etik sınırlılıklarını görme imkânı sunmaktadır. V. Çanakkale Bienali gerçekleşmemiş olsa da sanatın gücü ve kırılganlığını görmek açısından önemli bir belge niteliği taşımaktadır.

VI. Çanakkale Bienali CABİNİN küratörlüğünde "Geçmişten Önce-Gelecekten Sonra" başlığıyla düzenlenmiştir. CABİNİN aynı zamanda Çanakkale Bienallerinin organizasyonunu da üstlenmektedir. Bu açıdan küratöryel bakış bienalin içinden olmakla birlikte kollektif bir yapıdadır. Ancak Yönetici küratör pozisyonunda Deniz Erbaş'ın yer alması hiyerarşik ve işlevsel bir yapılanma göstermektedir. Bu durum operasyonel süreçlerin idaresi ve kavramsal bütünlüğün sağlanması açısından da değerlendirilebilmektedir. Küratöryel çerçeve ve başlık zamanın ve tarihin

sınırlandırılmasında kullanılan birimlerden ilham alarak oluşturulmuştur. Geçmiş ile gelecek algımızın şimdiki anımızdan yapılan bir seçme ve anlamlandırma ürünü olduğu fikrini merkeze almaktadır. Çerçeve sanatçıları zamandan veya zamana dair tanımlamalardan arıtılmış ve duru bir alana davet etmektedir. Bu bağlamda lineer tarih katmanlarına ve gelecek görülerine meydan okuyan bir zemin oluşturulmaktadır. Bu yaklaşım post modern bir tarih anlayışı şeklinde de okunabilmektedir. Bienalin mekân seçkisi kentin kültürel, eğitsel, güncel, tarihsel ve kırsal alanlarına yayılmıştır. Bu mekanlar; geçmişinin sergilendiği mekanlar, bellek katmanlarını gösteren yapılar, güncel sanatın sergilendiği aktif mekanlar ve Troya konseptiyle yenilenmiş bir köyün işlevlendirildiği mekanlar olarak incelenebilmektedir. Sanatçı seçkisi ve dağılımı cinsiyetler açısından dengeli bir dağılım göstermemiştir. Yerli ve yabancı sanatçı katılımı yerli sanatçıların nispeten fazla olmasına rağmen neredeyse dengede bir dağılım göstermektedir. Ancak erkek sanatçı katılımı kadın sanatçı katılımının iki katından fazladır. Bienal sürecine paralel seyreden; konser, atölye, söyleşi, sergi ve film gösterimleri eklemlenmiştir. Bu ek oluşumlar kentlinin bienal sürecine adaptasyonu ve katılımı açısından olumlu yönden değerlendirilebilecek bir yapı oluşturmaktadır. “Geçmişten Önce-Gelecekten Sonra” teması zamanın algılanışı ile ilgili güncel bir tartışmaya katkı sunmaktadır. Geçmiş ve gelecek ile kurulan ilişki politik ve sosyal belirsizlikler eşliğinde sorgulanmaktadır.

VII. Çanakkale Bienali CABİNİN ve Azra Tüzünoğlu küratörlüğünde “Takımyıldız” başlığıyla kurgulanmıştır. “Takımyıldız” insanın evreni anlamlandırma çabasını mitolojik, sosyolojik ve sanatsal bir metafor üzerine kurmaktadır. Gökyüzünde kendi sistematiği içerisinde belirli lokasyonlarda yer alan yıldızların birbirlerine konumlanışı ile yeryüzünden yaratılan çeşitli bütünsellikleri ve ilişkileri anlamlandırma çabasını tarif etmektedir. Küratöryel pratik açısından bu tematik çerçeve tek tip, merkeziyetçi ve hiyerarşik bir anlatıdan ziyade esnek ve ilişkisel bir anlatı sunmaktadır. Küratöryel pratik çok sesli bir vurgu yapmak üzere çeşitli alt başlıklar barındırmaktadır. Bu sergiler birbirleri arasında tutarlılık ve diyalog barındırmaktadır. “Neye Benziyor” başlıklı sergi CABİNİN tarafından küratörlüğü üstlenilmiş ve iletişim ve teknoloji arasındaki diyalektiği sorgulamaktadır. Azra Tüzünoğlu tarafından küratörlüğü üstlenilmiş “Hasarlı veya Tahrip Edilmiş” başlıklı

sergi ise özellikle kadın sanatçıların eserlerine yer vermesiyle ön plana çıkmaktadır. Tematik kapsam da bu eksende kadın emeği gibi politik bir bağlam sunmaktadır. Yine Azra Tüzünoğlu tarafından küratörlüğü üstlenilen "Hiç İstemeden Ama Seve Seve/Agah Uğur Koleksiyonu" ise bir koleksiyoner seçkisi sunmaktadır. Küratöryel bir pratik olarak bir bienal sergisi içerisinde özel bir koleksiyonu sergilemek kamusal sergileme ve koleksiyonerlik arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır. Bienalin sanatçı seçkisi ise küçük farklar dışında dengede bir dağılım göstermektedir. Bunun bir çıktısı olarak ele alınabilecek farklı kuşak, ulus ve coğrafyalardan katılım sağlayan sanatçılar seçkide önemli bir alan oluşturmaktadır. Bienal dört mekâna yerleşim sağlamıştır. Bu mekanlar kültürel, eğitsel ve kollektif mekanlar olarak yorumlanabilecek alanlardır. Mekanların birbirleri arasındaki konumu bienalin dolaşımı ve izlenimini kolaylaştıran bir unsur olarak ön plana çıkmaktadır. Küratöryel pratik açısından monolitik bir yaklaşımdan ziyade farklı küratöryel bakışların gözlenebildiği bir edisyon olarak çok katmanlı ve merkezli bir yapı ortaya konmuştur. Bienale paralel etkinlikler de küratöryel pratiğin kent ile ilişkisini ortaya koymaktadır. Çeşitli sergi, söyleşi, panel, çevrimiçi sergiler katılımın artışına olanak sağlamakla birlikte bir diyalog zemini oluşturmaktadır. Ayrıca bu edisyon küresel Covid 19 pandemi sürecine denk gelmesiyle birlikte bir alternatif sunarak bienalin çevrimiçi izlenmesine de olanak tanımıştır. Bu durum güncel durumlara adaptasyon sağlama bağlamında değerlendirilebilmektedir.

VIII. Çanakkale Bienali Are Projects, Avto, Bordo Bina, CABİNİN, Garp Sessions, Giungla, Ka Atölye ve Monitor'ün yer aldığı bir küratoryum tarafından "Birlikte Nasıl Çalışırız?" başlığıyla düzenlenmiştir. Çanakkale Bienali bu edisyonunda sadece başlığıyla değil aynı zamanda küratöryel modeliyle de dikkat çekmektedir. Bienalin küratöryel yapısı küratoryum adıyla bir grup sanat inisiyatifi tarafından oluşturulmuştur. Tematik çerçeve de topluluk, grup, kolektivizm, birliktelik gibi kavramlar etrafında şekillenmiştir. Sadece insan merkezli bir birliktelikten ziyade bu vurgu insan dışı varlıkların da şeylerin ortak parlamentosu fikriyle ilişkilendirilebilmektedir. Bu ilişki; iş birliği, emek, sorumluluk, adalet ve dostluk kavramlarıyla araştırılmaya çalışılmıştır. Ancak sadece birliktelik değil birlikte olmama, çalışamama ve yan yana gelememenin nedenleri de araştırmaya dahil

edilmektedir. Bu çoklu sorgulama küratöryel model ve pratiğin bir çıktısı olarak yorumlanabilmektedir. Küratöryel modelin tekil ve "dahi" küratör figürünün dışında bir yönelim barındırması, hiyerarşik ve dikey bir düzlemden ziyade modelin yatay ve daha katılımcı bir açıdan yorumlanabilmesine olanak tanımaktadır. Ancak bir model ve seçkisindeki küratöryel yapıya dahil edilen inisiyatiflerin yapısı ve dahil edilmeyen inisiyatiflerin yapısı ayrı bir tartışma konusu oluşturmaktadır. Bununla birlikte bu küratöryel modelin yapısının çek seslilik, dinamizm ve bağlamsal gibi olumlu sonuçları olduğu kadar bu yapının organizasyonu da beraberinde zorluklar getirmektedir. Bienalin bu kolektif yapısı sanatçı seçkisinde kollektif karma grupların katılımını da kısmen artırmıştır ancak bu artış kısmi bir artış olarak yorumlanabilmektedir. Bunun dışında sanatçı seçkisinin cinsiyetler ve yerel ile yabancı sanatçı dağılımları kısmen dengeli bir oluşum sergilemektedir. Çanakkale bienali bu edisyonunda oldukça geniş bir mekâna yayılım göstermiştir. On iki mekân etrafında şekillenen bienal; kültürel, tarihi, kırsal, kollektif, endüstriyel ve sportif mekanlarda düzenlenmiştir. Bu dağılım organizasyonel bir zorluk getirse de bienalin kente nüfuz etmesi açısından önemli bir seçki oluşturmuştur. Mekanların birbirlerine olan konumu da Arkeo-köy, Troya Müzesi ve Etno-köy dışında erişilebilirlik açısından izleyici odaklı bir yerleşim sunmaktadır. Bu üç mekân da kendi arasında aynı ilişkiyi barındırmaktadır. Ayrıca bienale eklemlenen; konser, performans, film gösterimleri, sergiler ve çevrimiçi paneller gibi paralel etkinlikler bienalin izleyici ile kurduğu diyaloğu pekiştiren bir unsur olarak yorumlanabilmektedir.

IX. Çanakkale Bienali Ali Alper Akyüz, Burak Topçakıl, Deniz Erbaş, Didem Çapa, Ebru Nalan Sülün, Hakan Yılmaz, Rüstem Aslan, Thouli Mısırloglou, Ulrika Flink ve Zihni Sümer yer aldığı bir bienal kurulu tarafından "Zamana Bırakmak" başlığıyla düzenlenmiştir. "Zamana Bırakmak" teması zamanın akışına bırakılmasıyla çözümsüz görünen olayların zamanın sağaltıcı etkisi deyiminden hareket etmektedir. Bienal gençlik, gelecek ve teknoloji gibi üç ana kavram etrafında şekillenmektedir. Gençlik kültürü ve teknoloji, sanatın kültürel aktarımdaki rolü ve küresel meselelere karşı duyarlılığıyla küratöryel metnin stratejisini ortaya koymaktadır. "Zamana Bırakmak" vurgusu aynı zamanda bienalin on yedi yıllık sürecini, modelini ve sanatsal katkılarının geleceğe aktarılma arzusunu da ifade etmektedir. Bienale Türkiye'den

katılım sağlayan sanatçı sayısı yabancı ülkelerden katılım sağlayan sanatçı sayısının yaklaşık üç buçuk katıdır. Katılım sağlayan erkek sanatçı sayısı ise kadın sanatçı sayısının yaklaşık üç katıdır. Bu şekilde bir dağılım bienalin uluslararası ve cinsiyetler bağlamında sanatçı seçkisi özelinde dengede bir dağılım göstermediği şeklinde değerlendirilebilmektedir. Bienalin mekân dağılımı ise kolektif, kültürel, eğitsel ve ticari mekanlar olarak okunabilmektedir. Bu mekanların konumu üç farklı eksene ayrılmaktadır. Korfmann Kütüphanesi ayrı bir eksen, Zeytinyağı Müzesi ve İda Blue Hotel ayrı bir eksen ve diğer mekanlar şehir merkezinde ayrı bir eksen oluşturmaktadır. Bu mekanların konumlanışı organizasyonel ve erişilebilirlik açısından zorluk oluştururken kentin farklı noktalarına nüfuz eden bir bienal oluşturması açısından önemli bir dağılım göstermektedir. Bienale eklemlenen sergi, belgesel gösterimi, konser- dinleti, çalıştay, atölye ve konuşmalar da kent ve sakinleriyle kurulan ilişki bağlamında değerlendirilebilmektedir.

Çanakkale gibi bir kentin; tarihsel, siyasi, sosyal ve coğrafi çok katmanlılığı ve belleğiyle birlikte Çanakkale Bienallerinin küratöryel yaklaşımlarının yerellik, temsil ve hafıza gibi kavramsal yapılar ile şekillendiği belirtilebilir. Dolayısıyla bienal kent ile diyalog kuran ve yeniden yorumlamaya çalışan bir pratik ortaya koymuştur. Çanakkale Bienallerini; ilk edisyonları (2007-2014) yereli keşfeden ve köprü kuran bir bağlamda, toplumsal konulara duyarlılık ve küreselleşmesi açısından (2014-2016) ile dijitalleşme, teknoloji ve gelecek öngörüleri bağlamında (2018-2024) üç ayrı eksende ele almak mümkündür.

Bir bienal hazırlık sergisi olarak kabul edilen 0. Çanakkale Bienali (Sınır çizgisi) bu ana eksenlerin dışında tutularak bellek ve yerellik ile köprü kuran bir bağlamda ele alınabilen kentin tarihi ve belleği odağında şekillenmektedir. II. Çanakkale Bienali ise merkez çevre ikiliğini tartışan ve küresel konuları da odağına alan bir edisyon olarak dikkat çekmektedir. III. Edisyon ise Çanakkale'nin jeopolitik ve kültürel konumu ile şekillenmektedir. IV. Edisyon ise I. Dünya Savaşı odağında şekillenmiştir.

IV. Çanakkale Bienali seçilen tematik çerçevenin de katkılarıyla uluslararasılaşma eğilimleri gösteren bir yapı göstermektedir. Nitekim tematik çerçeve

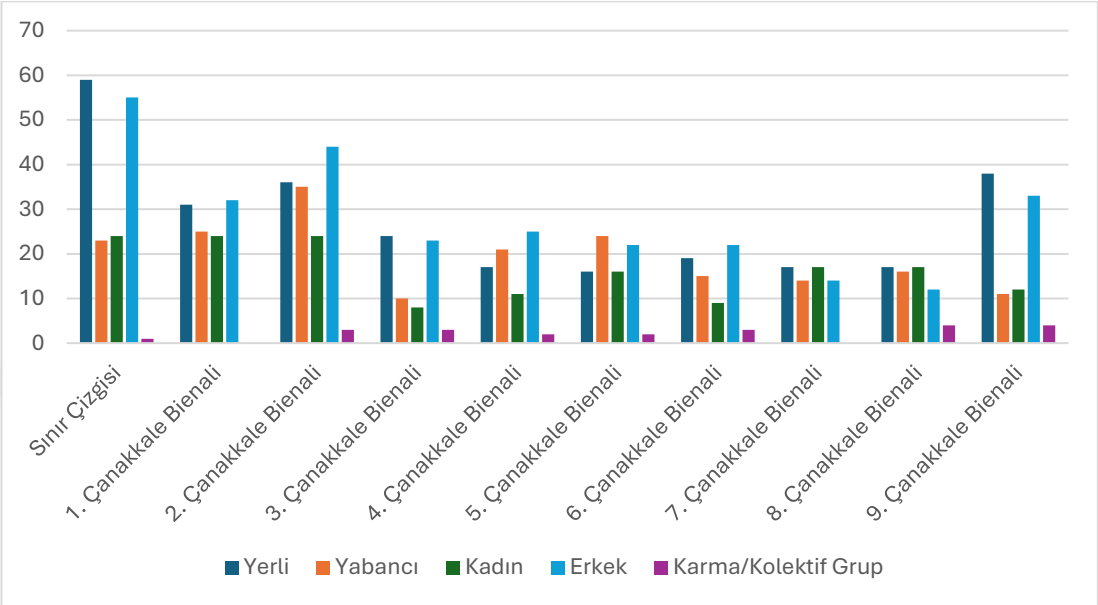
I. Dünya Savaşı ile ilişkili olup davet edilen sanatçılar da bu savaşa katılım sağlayan ülkelerden seçilmeye çalışılmıştır. Bölgesel ve aynı zamanda küresel bir mesele olarak ele alınabilecek göç ve sonuçları ile ilişkilendirilebilecek V. Çanakkale Bienali bir duyarlılık göstererek hazırlanma sürecinin ardından iptal edilmiştir. Çanakkale Bienalleri bu süreç içerisinde toplumsal eleştiri ve küresel meselelere odaklanırken yerel belleğin ötesine geçme çabasıyla ele alınabilmektedir.

Dijitalleşme ve teknolojinin getirdikleri ile bienal kamusal programlar ve kollektif vurgusunu güçlendiren yapısıyla ön plana çıkmaktadır. VII. Çanakkale Bienali küresel Covid 19 pandemisi ile sürece uyum sağlayarak çevrimiçi bir gösterimi de aynı zamanda mümkün kılmıştır. VIII. ve IX edisyonlarıyla birlikte bienalin küratöryel metinlerinin kavramsal altyapısı daha güncel ve disiplinler arası bir zemine taşınmıştır.

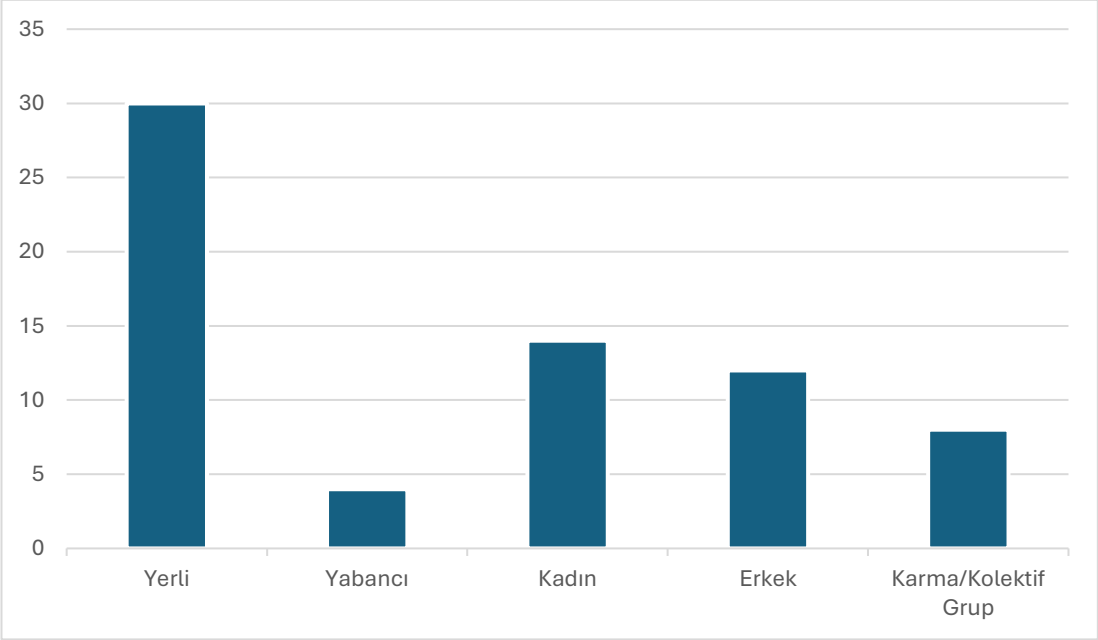
Küratöryel pratikleri açısından kent ile ilişkilerini belli bir seviyede koruyan ve kentten beslenen yanıyla Çanakkale Bienalleri küresel ve yerel dinamikleri ve olayları benimseyen alt yapısıyla güncel sanatın görünür kılındığı soyutun somutlaştığı bir zemin oluşturma çabasındadır. Bu tutum sanatın güncel meseleler ve kısıtlamalara karşı uyum sağlama potansiyeli ve bu olay ve olguların sanat aracılığıyla yansıtılabileceği bir mekanizma oluşturmaya çalışmıştır.

Çanakkale Bienallerinin küratör seçkisinde dikkat çeken temel unsur yerli ve yabancı küratörlerin dağılımı üzerinden ele alınabilmektedir. Küratör olarak görev alan isimlerin büyük çoğunluğu Türkiye'den ve tekrar eden isimlerden oluşmaktadır. Bu husus bienalin yerelle kurduğu ilişki üzerinden olumlu açıdan yorumlanabilmektedir. Ancak yabancı küratörlerin kurulan ekiplerde oldukça sınırlı bir seviyede tercih edilmiş olması küresel sanat sahnesine uyum potansiyeline ilişkin önemli bir tartışma alanı oluşturmaktadır. Farklılaşan küratör tercihlerinin sınırlılığı küratöryel modellerin çeşitlenmesi çok kültürlü ve katmanlı bienal söylemlerinde bir sınırlılık oluşturmaktadır. Tercihler tekrar eden isimlerden oluşunca küratörlerin cinsiyet dağılımları de dengede bir dağılım göstermektedir. Bu durum tekrar eden isimler olmasına rağmen cinsiyet eşitliği bağlamında pozitif bir zemin oluşturmaktadır. Karma/Kolektif grup bağlamında küratör tercihleri ise bireysel

küratörlü modellere bir alternatif oluşturarak iş birliğine dayalı yaklaşımları gösteren önemli bir veri sunmaktadır.



Grafik 2.5: Çanakkale Bienallerinin edisyonlarına göre sanatçı katılım dağılımını gösteren grafik.



Grafik 2.6: Çanakkale Bienallerinin küratör dağılımını gösteren grafik.

3.4. Küratöryel Pratikler Açısından Mardin Bienallerinin Değerlendirilmesi (2010-2024)

Mardin Bienali Türkiye'nin doğu yarısında düzenlenen ilk bienal olma özelliğini taşımaktadır. Bu özelliğiyle 2010 yılında GAP İdaresi, Mardin Valiliği ve Başbakanlık Tanıtım Fonu ve çeşitli özel kurumların destekleriyle ilk iki edisyonu düzenlenmiş üçüncü, dördüncü ve beşinci edisyonları Mardin Sinema Derneği ve Özel kurumların desteğiyle düzenlenmiştir. 14 yıllık süreciyle Mardin'i çağdaş sanatın bir merkezi ve bölgeyi sanatın dili ile yeniden yorumlamak amacıyla düzenlenmektedir. Bölgenin kültürel, tarihi ve coğrafi belleğinden, güncel ve küresel konulara değinen küratöryel metinleriyle kent ve simgesel mekanlarıyla ilişkisel bir zeminde sürdürülmektedir.

I. Mardin Bienali Döne Otyam'ın küratörlüğünde "Abbarakadabra" başlığıyla düzenlenmiştir. Bu edisyon Mardin Bienalinin oluşum sürecini yansıtmasıyla önemli bir noktada yer almaktadır. Kentin tarihi dokusuyla çağdaş sanatı buluşturma hedefinden hareket eden bu ilk edisyonun başlığı Mardin'de sıkça karşılaşılan bir mimari yapı olan abbara ve bir sihrin yolunda gitmesi için sarf edilen söz olan abrakadabranın birleşiminden oluşmaktadır. Kamusal alan ile özel alanın sınırlarının muğlaklaştığı bir alan oluşturan abbaralar teorik olarak da kentin tarihi ve çokkültürlülüğüyle diyalog kurmaktadır. Küratörün Mardin ile kurduğu ilişki kent ve dinamiklerini tanıması bienalde oynadığı rol açısından önemli bir bağlam oluşturmaktadır. Bu ilişki mekân seçimleri ve kentli ile ilişkisi açısından küratöryel yaklaşımını etkilemiştir. Bienalin kavramsal çerçevesi "Abbarakadabra" başlığıyla birebir ilişki içerisindedir. Mardin'in mimarisi, tarihi belleği, kültürel yapısı ve mitolojik anlatılarının kavramsal çerçevenin oluşmasına katkı sunduğu belirtilebilir. Bienal üç mekâna yayılım göstermektedir. Bu mekanlar; Kasimiye Medresesi, Zinciriye Medresesi ve Tokmakçılar Konağı şeklindedir. Bu seçki oldukça tarihi yapıları odağına almaktadır. Özellikle Kasimiye ve Zinciriye Medreseleri, kentin Orta Çağ dini mimarisinin önemli iki örneğini oluşturmaktadır. Tokmakçılar Konağı ise kentin sivil mimari açısından önemli bir örneği niteliğindedir. Bu mekân seçiminde GAP İdaresi, Mardin Valiliği ve Başbakanlık Tanıtım Fonu desteğinin etkisi okunabilmektedir. Bu mekân kullanımının sergilenen işleri yutan bir bağlam

oluşturduğu ileri sürülebilir. Ancak mekanlarda sergilenen işlerin bir kısmı bu durumu desteklerken öte kısmı mekanla diyalog kuran işler olmuştur. Bunun yanında Bertrand Ivanoff'un "Dallar" adlı eseri gibi bienalde kamusal alanda yerleşim sağlamış işler görmek de mümkündür. Bienalin sanatçı seçkisi Türkiye'den ve yabancı ülkelerden katılan sanatçılar açısından küçük bir fark olsa da nispeten bir denge oluşturmuştur. Ancak katılım sağlayan erkek sanatçı sayısı neredeyse kadın sanatçı sayısının iki katına eşdeğerdir. I. Mardin Bienali merkez ve çevre ikiliğinin tartışıldığı bir ortamda Türkiye özelinde merkez dışı bir örnek oluşturması açısından önemli bir örnek oluşturmaktadır. Kavramsal çerçeve açısından yerel bağlamı gözeten ve kentten beslenen bir yapı ortaya konmaktadır. Abbara kamusal ile özel ve geçmiş ile bugün arasında ilişki kurarak bu edisyona özgün bir kimlik kazandırmaktadır.

II. Mardin Bienali Paulo Colombo ve Lora Sarıaslan'ın küratörlüğünde "İkinci Bakış" başlığıyla düzenlenmiştir. Kavramsal çerçevenin yapısı; mekân, tarih ve hafıza ile ilişki kuran bir biçimde hem kente hem de güncel sanatın kendisine dair alışılagelmiş algıları sorgulayan bir eksende konumlanmaktadır. Başlıktan da anlaşılacağı üzere ilk ve ikinci bakış arasındaki farkı ele alan yapısıyla kent ve daha genel anlamda çeşitli olay ve olgulara bakıştaki örneğin kent özelinde kültürel ve tarihi yapı ile gündelik yaşam pratiklerine yeniden ve daha dikkatli bir bakmaya davet etmektedir. Bienal bir sergileme pratiğinden ziyade mekân seçimlerinden de anlaşılacağı üzere bir keşif alanı olarak konumlanmaktadır. İhmalkâr bir bakışı reddeden, yeniden ve daha dikkatli bir bakışı arzulayan küratör; bakışın karşısındaki detay, hikâye ve potansiyelleri sanat aracılığıyla görmeyi teşvik etmektedir. Küratörün Mardin'in güvercinleriyle metaforik bir ilişki kurması da çok bakışlı yaklaşımı desteklemektedir. Mardin güvercinlerinin uçuş sırasındaki akrobatik hareketleri ve ani yön değişimleri sanatçıların yaratım süreçleriyle ilgili bir arayış ve yeniden bakış ilişkisine benzetilmektedir. Bienalin sanatçı seçkisi Türkiye'den ve yabancı ülkelerden katılan sanatçılar açısından dengeli bir dağılım göstermemektedir. Nitekim yabancı ülkelerden katılan sanatçı sayısı Türkiye'den katılan sanatçı sayısının yaklaşık üç katına eşittir. Bu durum bienalin uluslararası bir kimlik kazanma arzusuyla ilişkilendirilebilir. Ancak katılım sağlayan sanatçılar cinsiyetler bağlamında nispeten dengeli bir dağılım göstermektedir. Bienalin mekân kullanımı da ilk edisyondan

farklılaşan bir dağılım göstermektedir. İlk edisyonda oldukça katmanlı ve derin tarihi ve kültürel belleği olan mekânlardan ziyade kentlinin gündelik hayatının içine işlemeye çalışan bir mekân dağılımı söz konusudur. Kentin kıraathaneleri, çeşitli dükkanlar, zanaatkar atölyeleri, kamusal ve kültürel alanlar bienalin mekân dağılımını oluşturmaktadır. Bu durum ilk bienalde kullanılan mekanların sergilenen işler üzerindeki etkileri ve dini yapılar içerisinde sergilenen bir performansın eleştirel yorumlarının bir sonucu olarak da ele alınabilir. Buna rağmen bienalin mekân dağılımına dair bu dönüşüm kent ile daha içselleştirilmiş bir diyalog zemini oluşturmaktadır.

III. Mardin Bienali herhangi bir küratör tarafından kurgulanmayan bir yöntemle "Mitolojiler" başlığıyla düzenlenmiştir. Güncel bir model olarak ele alınabilecek bu yaklaşımın yanında bienal ekibinin bir seçkisi söz konusudur ancak bienal ekibi altında isimlerin herhangi bir unvan ya da başlık olmadan sıralanması küratöryel otonomiye eleştiriyle yaklaşan bir modelin tercih edilmesi şeklinde okunabilir. Kavramsal çerçevesi Ali Artun'a referansla oluşturulmuş III. Mardin Bienali; kent hafızası, coğrafyası ve tarihiyle ilişkisel bir zeminde ele alınmaktadır. Bu durum mitolojiler ekseninde kentin ve dünyanın bireysel ve evrensel mitolojilerinin keşfedilmesine bir zemin oluşturmaktadır. Böylelikle yerel ve evrensel mitolojilerin katılımcılar tarafından yeniden yorumlanmasının da önü açılmıştır. Mardin'in etnografik ve kültürel mirasıyla da temel bir bağ kuran bu edisyon kentlinin hafızasında yer tutan çeşitli nesne ve imgeler üzerinden bir nadire kabinesi kurmaktadır. Bienalin yerelden yönetilen yapısı ve yerele dair kavramsal çerçevesi sanatçı seçkisi bağlamında etkilerini göstermektedir. Yerelden katılım uluslararası katılımın ötesine geçmiş katılım sağlayan sanatçılar sadece güncel sanat alanında bilinen isimlerin yanında kentli odağında da şekillenmiştir. Buna rağmen katılımcıların cinsiyetler bağlamından dengeli bir dağılımından söz edilemez. Katılımcı sanatçıların büyük çoğunluğunu erkekler oluşturmaktadır. Bienalin mekânları Hristiyan dini yapılarının yoğunluğunun öne çıktığı bir dağılım göstermiştir. Bunun yanında bir inisiyatif mekânı, müze ve Mardin Bienallerinde sonraki bütün edisyonlarında da kullanılacak olan Alman Karargâhı dikkat çekmektedir. Aynı eksende bu dağılıma ek üç performans bienale eklemlenmiştir. Bienal mekanlarındaki tarihi ve dini mekanların

kullanımı kullanım dışı olan yapıların yeniden işlev kazanması açısından önemli bir bağlam oluşturmaktadır. Ancak Mardin'in kendine özgü mimarisi ve bu mimarinin sergileme alanları olarak kullanılması hem kullanılan yapı malzemeleri açısından hem yapı duvarlarının barındırdığı elemanlar hem de çapraz tonozlu yapıların köşe noktalarındaki kısıtlayıcı yapısı küratöryel pratik açısından zorluk yaratan birer unsur oluşturmaktadır. Bu zorlukla baş etme metodu yüzeylerin pürüzsüz malzemelerle kaplanıp mekânın kendisinden soyutlanarak bir yerleştirme yapılması ekseninde sorunlu bir şekilde aşılabilmektedir. Ancak bu durum bienallerin mekâna özgü yerleştirmelerini ve sanatçı işlerini mekândan ve bağlamdan koparmaktadır. Mekanlar ve kent ile ilişkisi sağlam temellendirilmiş işlerin yerleşimi soyut anlatıları somutlaştıran yapılarıyla bütünsellik oluşturan bağlamlar oluşturmaktadır. Örneğin Sait Tunç'un Alman Karargahındaki fotoğraf yerleştirmesi mekânın hafızasına atıf yapan yapısı, arşivsel niteliği ve yerleşimiyle önemli bir sergileme pratiği sunmaktadır. Kavramsal çerçeveyle sıkı ilişkiler oluşturan Yaygara'nın "Kuluçka" adlı eseri kentin yaygın mitolojik anlatısıyla (Şahmeran) ilişki kuran ve günümüzde hala izlenmesi aynı mekânda mümkün olan kentle diyalog kuran yerleştirme olmuştur. Bu durum sanatçının bienal ve kentle kurduğu ilişkinin seviyesi ile ilişkili olarak kalıcılığını gösteren bir örnek oluşturmaktadır. III. Mardin Bienali küratöryel otonomiyi ve hiyerarşiyi sorgulayan yapısıyla yerel dinamiklere ve katılımcı odaklı pratiğiyle kendine özgü bir edisyon olarak Türkiye bienalleri arasında da özgün bir edisyon olarak gerçekleştirilmiştir.

IV. Mardin Bienali Fırat Arapoğlu, Nazlı Gürlek ve Derya Yücel Küratörlüğünde "Sözden Öte" başlığıyla düzenlenmiştir. Kavramsal çerçeve alt başlıklara ayrılmış Fırat Arapoğlu "Sonsuz Bakış", Nazlı Gürlek "Beden Dili" ve Derya Yücel "Sınırlar ve Eşikler" alt başlıklarıyla ayrıca çerçeveler ve bakışlar üretmişlerdir. "Sözden Öte" görme ve sınırlılıkları üzerine diyalektik bir çerçeve sunmaktadır. Sözün, imgenin ve temsilin teferruatlı anlatıların sınırlarını aşan deneyimsel bir perspektife yön almaktadır. Ana çerçevenin altında sunulan üç ayrı başlık bir çeşitleme ve derinlik katmanın yanında çoksesli bir vurgu barındırmaktadır. "Sonsuz Bakış" Orta Çağın sonlarındaki haritacılık çalışmaları ile ilişkisel bir bağ kurmaktadır. İçinde bulunduğumuz yüzyılın sınırlarını; göç, uluslararasılaşma ve

çeşitli adaletsizliklerin temelinde yeniden değerlendiren Arapoğlu, insanın mekanla kurduğu ilişkiyi flâneur kavramı eşliğinde kurmaktadır. "Beden Dili" beden ve anlamı üzerine ifade biçimlerini temel alan bir yaklaşım sergilemektedir. "Sınırlar ve Eşikler" fiziksel olduğu kadar zihinsel sınırların üzerine bir sorgulama alanı oluşturmaktadır. Bienalin mekân dağılımı önceki edisyonlar ile benzeşen bir düzlemde ilerlerken ek olarak Mardin'de yaşayan ve üreten bir sanatçı atölyesinin mekân dağılımına eklenmesi açısından farklılaşmaktadır. Bu özellik dışında kentin tarihi, coğrafi, kültürel, dini ve sosyal mekanlarının dağılımda yer alması Mardin Bienallerinin tarihi mekanları odağına alan bir seçkiyle okunmasının önünü açmaktadır. Bienalin sanatçı seçkisi ise genel anlamda büyük farklar olmasa da dengeli bir dağılım göstermemektedir. Katılım sağlayan sanatçıların çoğunluğunun Türkiye'den seçilmiş sanatçılar olması dar ve geniş anlamda bienalin seçkisinin ulusal boyutta daha etkin olduğunu göstermektedir. Bunun yanında uluslararası katılım da ortalama bir seviyededir. Cinsiyetler bağlamında katılım sağlayan sanatçılar çok büyük bir fark görülmese de erkek sanatçıların yoğunluğu özelinde okunabilmektedir. IV. Mardin Bienalinin olağanüstü hâl durumunda gerçekleştirilen bir bienal edisyonu olması dönemin sosyopolitik bağlamını da deşifre etmektedir. Sponsorluk ve bienal kampanyası açısından olumsuz etkilenimler olarak ele alınabilecek bu durumun küratöryel pratik açısından doğrudan bir etkileniminin olup olmadığı açısından ayrıntılı bir analiz öne sürmeden en azından bu durumun bienalin genel atmosferi ve izleyici potansiyeli açısından etkilenimleri olduğu belirtilebilir. Mardin Bienallerinin bu edisyonunda dikkat çeken bir diğer unsur ise kentte yaşayan ve üreten sanatçıların girişimiyle Counter Bienal (Karşı Bienal) oluşturulmuş olmasıdır. Küresel üretim ve tüketimi kentte düzenlenen bienal üzerinden sorgulayan bu yapılanma IV. Mardin Bienali etrafında gelişen tartışmaları zenginleştirmiştir. Bu eleştirel zemin IV. Mardin Bienali özelinde bienallerin yerel bağlam ile kurduğu karmaşık ilişki ve sanatsal etkinliklerin sosyal etkileşimdeki rolünü sorgulayan önemli noktaları işaret etmektedir.

V. Mardin Bienali Adwait Singh küratörlüğünde "Çimenin Vaadi" başlığıyla düzenlenmiştir. Singh'in küratöryel yaklaşımı mülksüzleşme, ekolojik adalet, sosyal ekoloji, prekarya dayanışması, göç, sınır ve savaş gibi olguları barındırmaktadır. Bienal başlığında kullanılan çimen aynı zamanda metaforik bir alt yapı

barındırmaktadır. Çimen, kendini yeniden üreten direnci ve sınır tanımayan yayılımı ile ele alınmaktadır. Kavramsal çerçevenin armağan ekonomileri söylemi ise kapitalist yaklaşımlara bir alternatif olarak yeni bir düzen ihtimalini düşlemektedir. Bienalin küratör tercihi genç ve batılı olmayan bir küratörden yana olmuştur. Bu yaklaşım batı merkezli yaklaşımlara bir alternatif oluşturması açısından önemli bir anlam barındırmaktadır. Küratörün queer feminist ve ekoloji gibi alanlardaki çalışmaları IV. Mardin Bienalinin kavramsal yaklaşımına katkı sunmuştur.[19] Mardin Bienalinin bu edisyonundaki mekân dağılımı önceki edisyonlar ile farklılaşan bir dağılım göstermiştir. Mardin'de yer alan bir atölye, kooperatif sivil konaklar, kafeler, tarihi ve belleğiyle ön planda ele alınabilecek Alman Karargâhı ve iki vakıf galerisi bienalin mekânsal seçimlerinde farklılık oluşturmaktadır. Mekanların kendi içlerinde eserler arasındaki ilişkiyi güçlendiren yapısı küratöryel pratiğin mekân ve işler arasında kurmuş olduğu ilişki ekseninde diyalog kuran bir zeminde gerçekleşmiştir. Mekanların birbirlerine konumları bir birliktelik ve erişilebilirlik oluşturmaktadır. Ancak oluşum sürecinden itibaren Mardin Bienallerinin mekânsal tercihlerinin tarihi Mardin'e kanalize olmuş yapısı turistik etkileşimle kurduğu ilişki bağlamında eleştirel bir açıdan yorumlanabilmektedir. Küratörün sanatçı seçkisi ise ulusal ve uluslararası katılım açısından dengeli bir dağılım göstermemektedir. Uluslararası katılım ulusal katılımın neredeyse iki katı seviyesine ulaşmaktadır. Aynı şekilde cinsiyetler bağlamında da dengeli bir dağılımdan söz etmek mümkün değildir. Kadın sanatçıların katılımı erkek sanatçıların katılımının neredeyse fark oluşturacak seviyede artış göstermesi şeklinde okunabilmektedir. Bu edisyonda Mardin Bienalleri özelinde gerçekleşen bir farklılık da "Davet Edilen/İnvited" başlığı altında bienale paralel düzlemde bir sergi alanı oluşturulmuş olmasıdır. Bu paralel yapı davet edilme ve misafir hukuku temelinde özerk bir sergi alanı olarak faaliyet gösterir. V. Mardin Bienali küresel meselelere duyarlı küratöryel yaklaşımıyla batı merkezli anlatılara muhalif, yerel bağlamla güçlü diyalog kurmayı deneyen bir edisyon olarak ele alınabilmektedir.

VI. Mardin Bienali Ali Akay Küratörlüğünde "Daha Uzaklara…" başlığıyla düzenlenmiştir. Akay'ın kavramsal çerçevesi içinde bulunduğumuz zamanın sosyopolitik ve sanatsal çıkmazlarının ötesine geçme ve insanlar kadar diğer canlıların

[19] Adwait Singh, (Çevrimiçi), https://www.adwaitsingh.com/about Erişim Tarihi: 30.05.2025.

da ortak zeminini işbirlikçi ve demokratik imkanlar dahilinde sorgulamaya çalışmaktadır. Çeşitli felsefi referasyonlar içeren kavramsal çerçevenin temel kavramlarından biri 'Katastema' olarak ele alınabilir. Bu kavram acının yok olduğu, beden ve ruhun dingilliğe eriştiği an olarak tanımlanabilir.[20] Küratöryel metin bu noktadan hareketle, mevcut zorluklardan sıyrılıp daha ötesini düşleme ve bir arada yaşama fikrine davet eden bir zemin oluşturmaktadır. Kavramsal çerçeve aynı zamanda; antroposen, kapitolosen, etnisite, sınıf, post-kolonyal, de-kolonyal ve yapı bozum bağlamında ırkçılığa karşı mücadeleyi birlikte var olma haline çevirebilme ihtimallerini sorgulamaktadır. Daha uzakların nasıl görülüp organize edileceği ve küresel girdaplardan sıyrılıp demokratik bir birlikteliğin insan ve ötesi bağlamında nasıl kurulabileceği kavramsal çerçeveye eklemlenmiştir. Akay daha uzakları aynı zamanda Mardin özelinde de engin ufuklara açılan coğrafik konumuyla ilişkilendirmektedir. Küratörün yaklaşımı romantik olmaktan çok sürreal bir eksen çizmekte ve yerelden ziyade küresel bir bakış açısı sunmaktadır. Bienalin sanatçı seçkisi ulusal ve uluslararası katılım açısından dengede bir dağılım göstermektedir. Bu dengeli dağılım bienalin yüklendiği kavramsal çerçeve açısından küresel bir dağılım göstermiştir. Ancak aynı dengeli dağılım cinsiyetler bağlamında oluşturulamamıştır. Erkek sanatçı katılımı neredeyse kadın sanatçı katılımının iki katına yakındır. Bu dağılıma ek olarak karma/kolektif grup katılımları artış göstermiştir. Bienalin mekân seçkisi tarihi kentin ana aksına yayılım göstermektedir. Bu mekanlar arasında seçkiye eklenen özel bir müze ve Kervansaray olarak adlandırılan yapı önceki edisyondan farklılaşan bir dağılım oluşturmuştur. Önceki edisyonda gerçekleştirilmeye başlanmış Mardin Bienalleri özelinde gerçekleşen "Davet Edilen/İnvited" sergisi bu edisyonda da sürdürülmüştür. Bu edisyonda önemli bir farklılık olarak iki güne yayılan altı ayrı oturum olarak gerçekleştirilen konferanslar bienalin teorik altyapısını güçlendirmiştir.

Türkiye'nin en genç bienallerinden biri olan Mardin Bienalleri Türkiye bienalleri arasında özgün bir yer edinmektedir. Kentin tarihi ve coğrafik alt yapısıyla birlikte çok kültürlü, dinli ve dilli yapısının derinliği ile kent ve bienal önemli bir birliktelik oluşturmaktadır. Mardin Bienali merkezlerde yoğunlaşan bir pratik dışında şehrin köklü geçmişiyle sadece yerel değil küresel anlamda da kurduğu diyalog

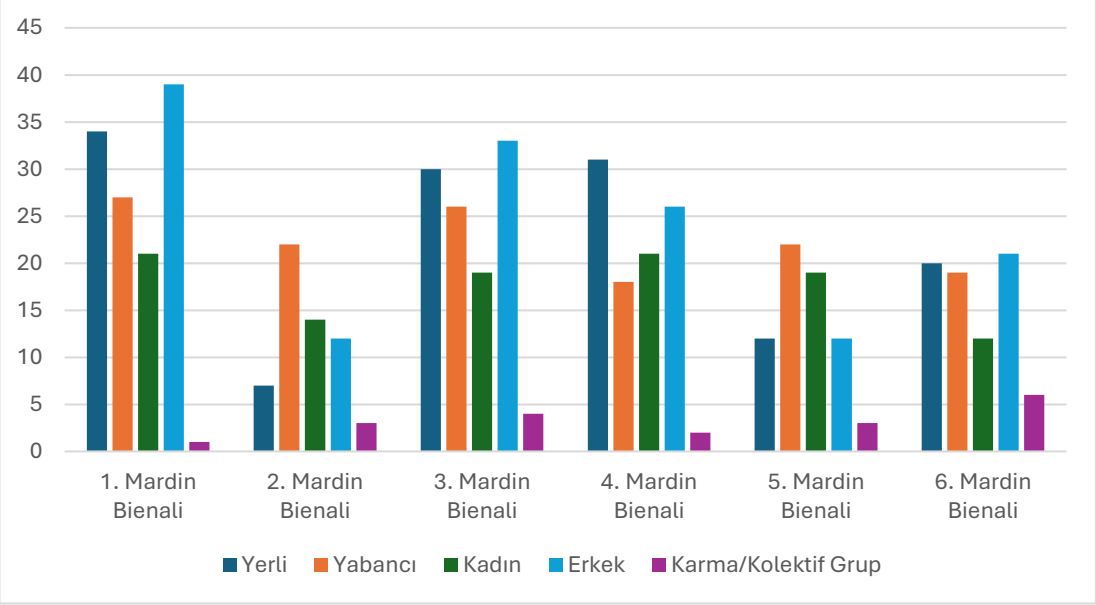
[20] Ali Akay, (Çevrimiçi), https://www.mardinbienali.org/arsivdetay.aspx Erişim Tarihi: 30.05.2025.

temelinde sürdürülebilirliğini korumaktadır. Mardin Bienalleri her edisyonunda farklı tematik konulara değinmiştir. Döne Otyam küratörlüğünde düzenlenen ilk bienal hem kavramsal çerçevesi hem de mekânsal dağılımıyla kentle yoğun bir ilişki kurmaktadır. İkinci edisyonunda Paolo Colombo ve Lora Sarıaslan yeni ve ikinci bir bakışla kente yaklaşmaktadır. Üçüncü Mardin Bienali küratörsüz bir model ile yerel unsurları içeren geniş bir ekiple tasarlanmış ve kentin mitolojilerine, belleğine ve coğrafyasına atıf yapmıştır. Dördüncü Mardin Bienali ise üç kişiden oluşan bir küratöryel ekibin katkısıyla sunulmuştur. Sözün ötesinde anlam, ifade, bakış beden ve sınırlar gibi kavramlara odaklanmaktadır. Beşinci Mardin Bienali ekolojik yıkım göç ve tüketim kavramları etrafında kolektif bir kurtuluş ihtimalinin peşine düşmektedir. Altıncı edisyonda ise katastema kavramı temelinde küresel problemleri odağına almış özgürlük kısıtlamalarına atıf yapmaktadır.

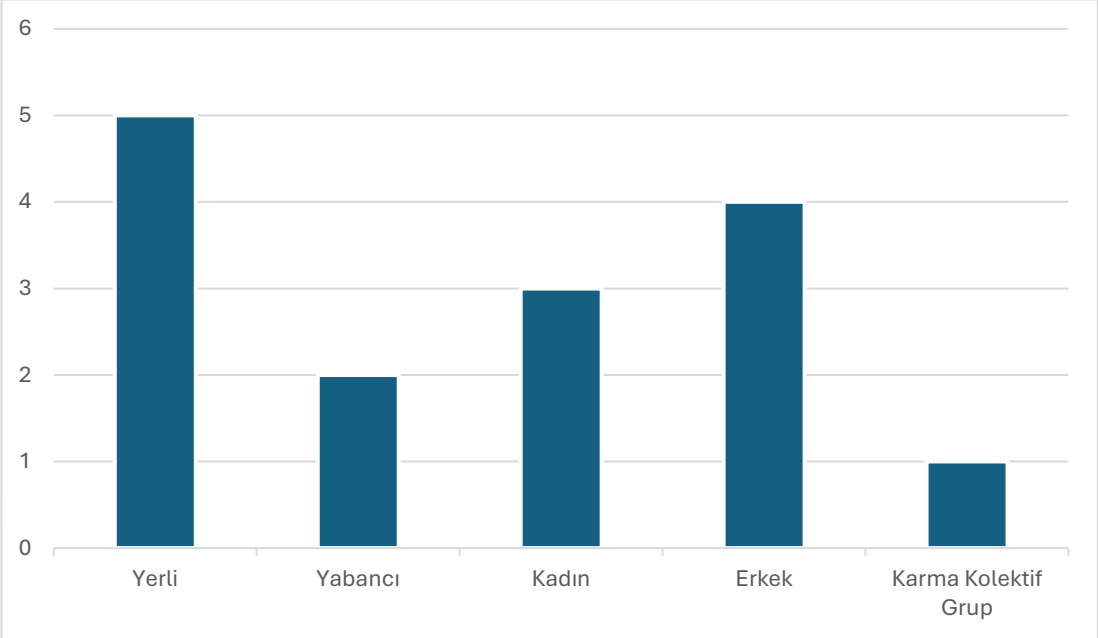
Mardin Bienallerinin küratöryel pratiklerinde kentin yoğun tarihi ve coğrafik konumu belirleyici olmuştur. Bu husus özellikle de bienal mekanları özelinde görülebilmektedir. Her bir edisyonda farklı küratöryel yaklaşımlar ve kavramsal çerçeveler kentin çok katmanlı yapısını ve güncel küresel sorunlara duyarlı yapısıyla okunabilmektedir. İlk bienalde kentin büyülü atmosferine yapılan vurgu, ikinci edisyonda bilineni bilinmeyenle karşılaştıran yapı, üçüncü edisyonda yerel anlatılara odaklanan yapı, dördüncü edisyonun politik ve sosyal meselelere duyarlılığı, beşinci edisyonun küresel bir mesele olarak göç ve ekolojiyi inceleyen yapısı ve altıncı edisyonun felsefi yapısı bienalin süreç içerisindeki entelektüel derinliğini artırma çabası arayışını göstermektedir.

Tüm bu süreç farklı biçimlerde ele alınabilmektedir. Bienalin eski Mardin'e odaklanan yapısı kenti egzotik bir biçimde ele alan bienali oryantalist bir pozisyonda konumlandırma riski taşımaktadır. Bienalin küreselleşme çabası ile yerel bağlamla gerçek ve derin bir etkileşim kurması arasındaki gerilim de ayrıca bir tartışma alanı oluşturmaktadır. Bunun yanında Mardin Bienallerinin kültürel mirasa katkı sunma, kullanılan mekanları işlevlendirme ve kalıcı kültürel mekanlara dönüştürmedeki rolü de göz ardı edilemeyecek başarılar olarak okunabilmektedir.

Mardin Bienallerinin küratör dağılımı ise üç ayrı biçimde değerlendirilebilir. İlk olarak Türkiye'den seçilen küratör sayısı yabancı ülkelerden seçilen küratör sayısına oranla fazlalığı dikkat çekicidir. Bu durum yerel bağlam ile diyalog kurma çabası şeklinde okunabilmektedir. Bu okuma özellikle birinci, üçüncü, dördüncü ve altıncı edisyonlarında katılım sağlayan sanatçılar ile de doğru bir eksende ele alınabilmektedir. İkinci bağlam ise küratörlerin cinsiyet dağılımları açısında ele alınabilir. Buradaki durum büyük bir fark oluşturmasa da cinsiyet eşitliği ve temsiliyet tartışmaları bağlamında not edilebilir. Ancak küresel eğilimler ışığında gelecek edisyonlar düşünüldüğünde bu veri bir değerlendirme alanı oluşturabilir. Küratör seçiminde bir diğer önemli unsur ise küratöryel model üzerinden ele alınabilir. İlk bienalde tekli, ikinci bienalde çiftli, üçüncü bienalde yerel bağlamda adı küratöryel olmasa da bir ekibin bienali kurgulaması, dördüncü bienaldeki üçlü küratör seçimi, beşinci bienalde batı merkezli olmayan genç bir küratörün davet edilmesi, beşinci bienalde Türkiye'de küratöryel pratiğiyle ön plana çıkan bir ismin bienali kurgulaması ve gelecek edisyonda henüz kavramsal çerçevesi ve sanatçı seçkisi açıklanmamış olsa da Türkiye çağdaş sanat alanında çeşitli pozisyonlarda görev almış bir küratörün tercihi bienalin küratör seçkisinde de farklı yöntemler denediğini göstermektedir.



Grafik 2.7: Mardin Bienallerinin edisyonlarına göre sanatçı katılım dağılımını gösteren grafik.



Grafik 2.8: Mardin Bienallerinin küratör dağılımını gösteren grafik.

3.5. Küratöryel Pratikler Açısından Kommagene Bienallerinin Değerlendirilmesi (2022-2024)

Kommagene Bienali Türkiye'nin doğu yarısında düzenlenen ikinci ve Türkiye'nin en genç bienali olma özelliğini taşımaktadır. Adıyaman'ın zengin tarihi ve kültürel mirasıyla öne çıkan coğrafyasında düzenlenen Kommagene Bienali düzenlendiği coğrafyayla diyalog kuran bir zeminde ele alınabilmektedir. Bu bağlamıyla Fırat Havzasının kültürel mirasını güncel sanatla buluşturan bir etkinlik olarak tanımlanabilmektedir. "Hayali Bir Uygarlık" başlığıyla 2022 yılında düzenlenen ilk edisyonunu bienalin lokasyonuyla etkileşimini gösteren bir pratikle sunulmuştur. "İyileşmek" başlığıyla düzenlenen ikinci edisyonu ise bölgenin yaşadığı yıkıcı depremin ardından bienalin üstlendiği sorumluluğu ve sanatın toplumsal ve bireysel iyileşmedeki rolü ile ilişki kurmaktadır. Kommagene Bienalleri her iki edisyonunda da hem bölgenin tarihi ve coğrafi belleğiyle hem de toplumsal ve güncel olaylar ile ilişkisini gösteren etkinlikler olarak iki farklı örnek sunmaktadır. Kommagene Bienallerinin mekânsal dağılımlarında da bölgenin tarihi mekanlarını odağına almaktadır.

I. Kommagene Bienali Nihat Özdal küratörlüğünde "Hayali Bir Uygarlık" başlığıyla düzenlenmiştir. Mark J.P. Wolf'un basın bülteninde yer alan yazısında

kurgusal arkeoloji ve kolektif imgelem vurgusu batı merkezli hiyerarşik medeniyet tasvirini bozuma uğratmaktadır. Özdal'ın küratöryel yaklaşımı üç aşamalı bir biçimde ele alınabilmektedir. Arkeolojik imgelem açısından kullanılan mekanlar (Nemrut Zirvesi, karakuş Tümülüsü vb.) çağdaş eserler ile tarihi katmanlar arasında bir ilişki barındırmaktadır. Wolf'un metninde düşsel bir gerçeklik barınmaktadır. Bienalin ada merkezli kurgusu Lucianus'a referansla konumun politik imkanlarını sorgulamaktadır. Kolektif açıdan ise çok uluslu katılım Wolf'un metniyle bağdaşarak işbirlikçi bir vurguyu güçlendirmektedir. Böylelikle bienal ontolojik bir çokluğun kesişim noktasına dönüşmektedir.[21] Bienalin sanatçı seçkisi, oldukça dengede bir dağılım göstermektedir. Yerli ve yabancı sanatçı katılımlarında dramatik bir fark görülmemektedir. Ama buna rağmen yabancı sanatçı katılımları yerli sanatçı katılımının önüne geçmiştir. Cinsiyetler bağlamında da erkek sanatçı katılımı kadın sanatçı katılımının yalnızca bir kişi önündedir. Bu durum bienalin yerel ve uluslararası bağlamlar ile kurduğu ilişkinin de cinsiyetler bağlamında kurduğu ilişkinin de eşitlikçi bir düzlemde ilerlediğini göstermektedir. Bienalin mekân kullanımı ise Kommagene Bienallerini Türkiye bienalleri içerisinde özgün bir konumda ele almamıza olanak tanımaktadır. Adalar, Nemrut Zirvesi, Kahta Kalesi, Arsemia, Cendere Köprüsü ve Karakuş Tümülüsü gibi mekanlar bienalin açık hava odaklı bir oluşum geliştirme çabasını göstermektedir. Bu mekanlar tarihi alt yapısıyla ön plana çıkmasının yanında sergilenen eserlerin açık alanlara yayılması bir açıdan daha kamusal bir pratik olarak ele alınabilirken araziye yayılan yerleşimler zaman zaman arazi sanatı açısından önemli örnekler oluşturmaktadır. Ancak bu mekanların erişilebilirliği ve birbirlerine olan konumu bienal izleyicisinin mekanlar arasında kurduğu bağlamı oturtamamasının da önünü açmaktadır. Bienal politik duruşuyla da ele alınabilir bir bağlam oluşturmaktadır Atatürk Barajının inşa edilmesi ile sular altında kalan birçok arkeolojik alan ile diyalog kuran yapı aynı zamanda sosyal bir sorumluluk örneği çizmektedir. Tarihi katmanlar, mitolojiler ve güncel dinamikler bienalin hayali bir uygarlık zemininde buluşturulmaya çalışılmıştır.

II. Kommagene Bienali Eros Istvan küratörlüğünde "İyileşmek" başlığıyla düzenlenmiştir. Kommagene Bienali bu edisyonunda belirli bir kavramsal metinle

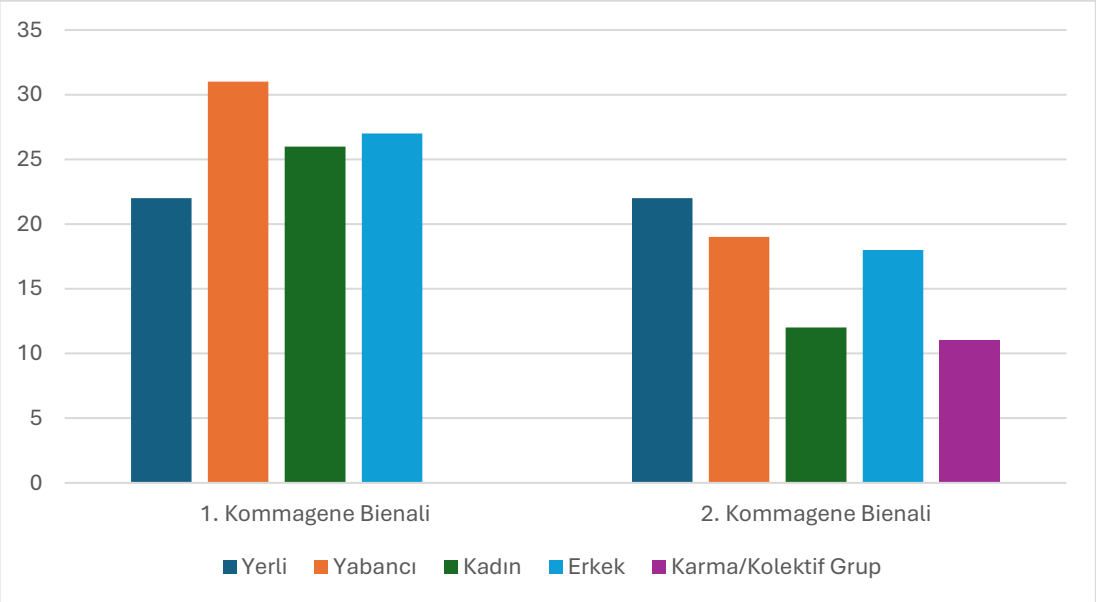
[21] 1. Kommagene Bienali basın bülteni, "Hayali Bir Uygarlık İnşa Etmek", s. 22-26.

sunulmamıştır. Buna eklemlenebilecek açık çağrıda belirtilen beklentilerden yola çıkılarak bölgenin kültürel ile tarihi yapısı ve bölgenin Şubat 2023 yılında geçirdiği yıkıcı deprem bienalin ana odağını oluşturmaktadır. Bölgenin kültürel mirasının çağdaş sanatla buluşturulması ve sanatın iyileşme süreçlerine bir alan açma çabası bienalin ana eksenini oluşturmaktadır. Travma sonrası bir süreç olarak okunabilecek bu dönem çok uluslu bir sanatçı seçkisiyle birlikte sanatın evrensel bir dil olarak iyileşme sürecine dair bir soruşturma alanı oluşturma potansiyeliyle ilişkilendirilebilir. Küratörün sanatçı seçkisi kısmi bir denge göstermektedir. Türkiye'den katılan sanatçı sayısı yabancı ülkelerden katılım sağlayan sanatçı sayısının önüne geçmiştir. Bu durum bölgenin yaşadığı depremin ülke içinde geniş bir bölgeye yayılmasıyla da ilişkili olarak ele alınabilmektedir. Cinsiyetler bağlamında dağılım ise erkek sanatçı sayısının artışı yönünde okunabilmektedir. Bu bir önceki edisyona oranla cinsiyet eşitliği bağlamında olumsuz açıdan ele alınabilecek bir pozisyon oluşturmaktadır. Sanatçı seçkisi açısından ele alınabilecek bir diğer önemli husus ise bienalin bu edisyonunda açık çağrı yapmasıyla seçkiyi oluşturmasıdır. Bunun yanında kolektif bir vurgu barındıran bienal bu edisyonunda bu yöndeki katılımını artırmıştır. Bienalin mekân dağılımı bir önceki edisyonla benzeşen bir düzlemde oluşturulmuştur.

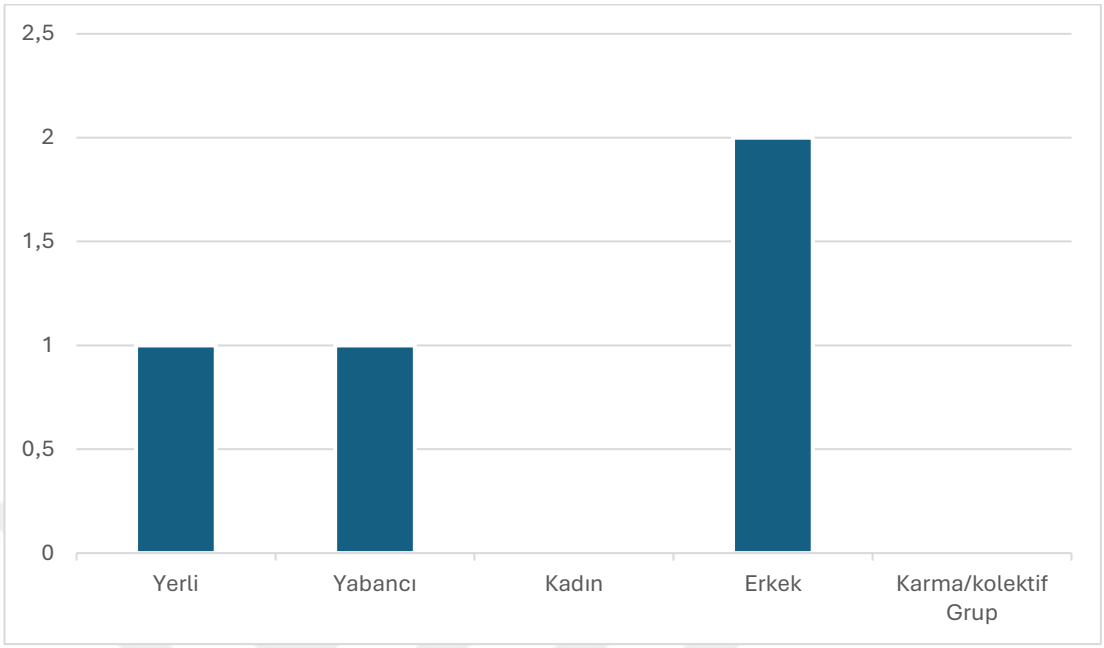
Kommagene Bienali Türkiye'nin en genç bienali olarak özellikle mekâna yayılan yapısıyla önemli bir örnek oluşturmaktadır. "Hayali Bir Uygarlık" başlığıyla Nihat Özdal'ın küratörlüğünü yaptığı ilk edisyonuyla Kommagene Bienali bölgenin tarihi, coğrafyası ve hafızası ile diyalog kurarak imgesel bir uygarlık metaforu oluşturmaktadır. Bu bağlamda sanatçı üretimlerinin bölge ile ilişkili ve bağ kuran yapısı küratöryel vizyonun bir yansıması olarak okunabilir. Tarihi alan ve mekanların bienale ev sahipliği yapması sergileme alanlarının salt bir gösterim alanı olmasının yanında mekanla deneyimsel bir bağ kurmaktadır. Bu yaklaşım bienali aynı zamanda bölgenin tarihi ve coğrafi kimliği ile geleceğe dair yeni bir sanatsal tartışma alanı oluşturmaktadır. II. Kommagene Bienali ise Eros Istvan küratörlüğünde "İyileşmek" temasıyla kurgulanmıştır. Bu tema bölgenin Şubat 2023 yılında geçirmiş olduğu depremin ardından travmatize olmuş kentli ile iyileşme süreçlerine dair bir sorgulama alanı açmıştır. Misafir programıyla birlikte sanatçıları kısa süreliğine de olsa bölgede bir üretim sürecine dahil etmiş, kentliyle birlikte bir üretim teşvik edilmiştir. Bu husus

toplumsal etkileşim ve kentliyi pasif bir alımlayıcı pozisyondan aktif bir katılımcı pozisyonuna yönlendirmektedir. II. Bienal küratöryel pratikler açısından çeşitli açılardan eleştirilere hedef olmuştur. Öyle ki bu edisyona dair "sanat kazası" yorumu yapılmıştır. Eserlerin mekanla kurduğu ilişki, bir duygulanım yaratmaktan uzak, bir kavramsal çerçeveden yoksun, küratöryel pratik açısından eserlerin yerleşimi ile üretim süreçleri ve eserlerin mekanlarda bilgilendirici ve yönlendirici unsurlardan yoksun olması bu eleştirinin odağını oluşturmuştur. Bununla birlikte II. edisyonla ilgili farklı yorumlar da mevcuttur. Yıkıcı depremin ardından böyle bir organizasyonun iptal edilmeden ve ertelenmeden düzenlenmiş olması, sanatçıların yerel unsurlar ile kısmi de olsa iş birliği, farklı katılımcıları ortak bir paydada buluşturması olumlu yönden değerlendirilebilecek detaylar oluşturmaktadır.

Bienalin iki edisyonunda tercih edilen küratörlerin dağılımı bir yerli bir yabancı küratör olmak üzere her iki edisyonda erkek bir küratör tarafından düzenlenmiştir. Bu yaklaşım henüz anlamlı bir grafik oluşturmasa da gelecek edisyonlar ile ilgili bir öngörü oluşturmaktadır. Bienalin gelecek edisyonlarına dair bu tutumun devamı olumsuz bir zemin oluşturması yönünden değerlendirilebilir.



Grafik 2.9: Kommagene Bienallerinin edisyonlarına göre sanatçı katılım dağılımını gösteren grafik.



Grafik 2.10: Kommagene Bienallerinin küratör dağılımını gösteren grafik.

SONUÇ

Bu tezi oluşturan cümleler boyunca Türkiye'de güncel sanatın en dinamik ve tartışmalı alanlarından biri olan bienaller küratöryel pratikleri açısından değerlendirilmeye çalışılmıştır. İstanbul Bienali'nin uluslararası sanat alanındaki konumu, Sinopale'nin süreç ve yerel katılımcı odaklı yapısı, Çanakkale Bienali'nin konumlandığı bölgeyle tarihi ve coğrafi diyaloğu, Mardin Bienali'nin çok kültürlü yapısı, Kommagene Bienali'nin arkeolojik miras ve güncel sanat arasında kurduğu ilişkiye değin uzanan bu yolculukta her bir bienalin kendine has küratöryel kimlikler oluşturduğu veya bu yönde arayışlar içinde olduğu görülmektedir. Bu bienaller Türkiye'deki küratörlük mesleğinin evrimini, sanatın işlevini, sorumluluğunu ve sosyo-politik bağlamlar ile etkileşimini görmek açısından eşsiz örnekler oluşturmaktadır.

Önceki bölümde daha detaylı bir çerçevede ele alındığı üzere İstanbul Bienali, erken dönemlerinde uluslararası güncel sanatı Türkiye izleyicisiyle buluşturan ve Batı merkezli sanat kanonuna eklemlenmeyi arzulayan bir vizyon sergilemiştir. Zamanla kent ve kentliyle daha etkileşimsel boyutta yaklaşımlar gerçekleştirmeye çalışan İstanbul Bienalinde, kentin dokusu ve sosyo-kültürel yapısı dikkate alınarak kente özgü küratöryel yaklaşımlar denenmiştir. Bu deneyimsel süreçte uluslararası tanınırlığa sahip küratörlerin yanında kolektif küratöryel çalışmalar ve farklı disiplinlerden beslenen yaklaşımlar deneyimlenmiştir. Küratörlerin tematik çerçeveleri, sergi tasarımı, sanatçı ve mekân seçkilerinde dönemlerin küresel eğilimleri ve Türkiye'nin içsel devinimleri arasındaki gerilim ve etkileşim görünür kılınmıştır.

İstanbul Bienali'nin ilk üç edisyonu Türkiye'den "küratörler" tarafından düzenlenmiştir. Buradaki pratik her ne kadar bugün küratöryel bir pratik olarak ele alınmaya çalışılsa da ilk üç edisyonda küratörlük nosyonundan söz etmek mümkün değildir. Dördüncü edisyon ile gerçekleştirilmeye başlanan seçimler yabancı küratörler odağında şekillenmektedir. Bu yaklaşımın sonucunda 9. edisyonda Charles Esche'nin davetiyle görev alan Vasıf Kortun ve 13. edisyonda Fulya Erdemci'nin dışında Türkiye'den üstlenilen bir küratörlük görevinin gerçekleşmediği görülmektedir. İlk üç

edisyonu ele almadan on beşincisi planlanan İstanbul Bienallerinde Vasıf Kortun'un eş küratörlüğü ve Fulya Erdemci'nin küratörlüğü dışında ulusal bir küratör tercihi mevcut değildir. Son on beş edisyonda toplam yirmi üç küratör görev alırken bu küratörlerin yalnızca ikisi Türkiye'dendir. Bu oran yüzde onun altında bir sayısal veri oluşturmaktadır. Küreselleşme ve uluslararası sanat arenasına entegrasyon ve görünürlük kazanmak hedefiyle anlamlandırılabilecek bu durum merkez olarak kabul edilen batılı sanat başkentlerinden gelen küratörlerin kendi estetik-entelektüel hegemonyalarını oluşturma riski taşımaktadır. Dışarıdan bir küratörün iç dinamiklere daha nesnel yaklaşımı da söz konusu olabilir ancak küratörlük söz konusu olduğunda nesnelliğin kendisi tartışmalı bir kavramdır. Kendi ideolojik ve entelektüel altyapısıyla gelen küratörün yüzeysel kalma ve oryantalist tuzaklara düşme ihtimali artmaktadır. Küratöryel uzmanlık ve deneyim de bu konu özelinde incelenebilir. Bienallerin yapısı itibariyle büyük ölçekli sergiler düzenlemiş bir küratörün hem organizasyonel hem de kavramsal açıdan bu beklentileri karşılayabileceği düşünülebilir ancak Türkiye'den bu anlamda küratörlerin görece az sayıda olmasının, bu durumun bir nedeni mi yoksa sonucu mu olduğu düşünülmelidir.

Türkiye'nin en kuzey ucunda düzenlenen Sinopale ise küratöryel pratikleri açısından İstanbul Bienali'nden farklılaşan bir model izlemektedir. Süreç ve katılımcı odaklı, yerel halkla daha çok diyalog kurmaya çalışan yapısıyla Sinopale üretim süreçlerinde kentli ile iç içe geçen sanatçıların kente nüfuz etme stratejisi ve geleneksel sergi formatının ötesine konumlanması açısından sanatı araçsallaştırması eleştirisiyle de ele alınabilmektedir. Sinop'un coğrafi ve sosyo-ekonomik bağlamıyla; nükleer santralin inşa süreci, kentin bir yarımada pozisyonunda olması ile göç veren yapısı gibi yerel ve daha geniş anlamda ekolojik ve varoluşsal krizlerle etkileşimi kavramsal çerçeveler özelinde dikkat çekicidir. Süreç ve katılımcı odaklı küratöryel model ve sosyal angajmanlı sanat perspektifi geleneksel "beyaz küp" sergi anlayışının dışında konumlanmaktadır. Bu durum mekâna özgü ve bağlama duyarlı bir potansiyel de taşımaktadır. Sanatın araçsallaştırılması birkaç açıdan değerlendirilebilir. Sponsorlar, yerel yönetimler ve fon sağlayıcıları sanatın ötesinde bir değer anlayışıyla hareket edebilmektedirler. Bu durum bir ismin duyurulması, kentin turizminin canlandırılması, politik mesajların içeriğe eklemlenmesi gibi durumlar oluştururken sanatın ve

küratörün özerkliğinin eleştirel potansiyelini engelleyen durumlar olarak okunabilir. Faydacılık ve beklentiler özelinde küratörün kentliyle kurduğu ilişkinin niteliği de ayrıca önem arz etmektedir. Diyalog ve katılım söylemleri yüzeysel kalmakla birlikte kentlinin ihtiyaçlarına cevap vermeyebilir. Dolayısıyla kentlinin; sanatçının, küratörün sanatsal veya kavramsal üretiminin hammaddesi haline evrilmesi riski bu pratiğin etik boyutlarını ve diyalog söylemleriyle beslenen estetik bir paradigmanın ne kadar karşılıklı ve eşitlikçi olduğuyla sorgulanmalıdır. Sinopale'nin küratör seçkisinin değerlendirilmesinde dikkat çeken bir diğer husus ise genelde ekipler biçiminde çok sesli bir seçkinin oluşturulmasıdır. Bu durum kolektif ve demokratik bir seçki oluşturulması yönünden okunabilmektedir. Nitekim bir önceki bölümde daha detaylı okunabilecek grafikte Sinopale'nin küratör dağılımı oldukça homojen bir yapıda okunabilmektedir. Bu husus iki durumdan söz ettirebilir. İlkin bu çoklu yapının organizasyonel sürece etkisi özelinde okunabilir. İkinci unsur ise bu ekiplerde çok da farklılaşan isimlerin okunamaması özelinde gerçekleştirilebilir. Nitekim düzenlenmiş dokuz edisyonun altısında T. Melih Görgün, beşinde Beral Madra, üçünde; Vittorio Urbani, Işın Önol ve Mürteza Fidan, ikisinde Nike Bätzner, Rana Öztürk, Aslı Çetinkaya, Elke Falat, Dimitrina Sevova, Emre Zeytinoğlu ve Jonathan Habib Engqvist'in tekrarı söz konusudur. Bu durum farklı açılardan değerlendirilmeye açıktır. Ayrıca bu durumla ilişkilendirilebilecek en az sekiz sanatçının da (Nezaket Ekici, Roza El Hassan, Monali Meher, Mürteza Fidan, Emre Koyuncuoğlu, Ziya Azazi, Renan Koen ve Ferhat Özgür) bu küratörlerle iki edisyonda tekrarı söz konusudur.

Tekrar eden küratörlerin zamanla yerel bağlamı ve dönüşen küresel sanat söylemlerini daha derinlemesine inceleme ve araştırması öne sürülebilir. Bu durum birbirini tamamlayan bir diyalog oluşturma olanağı oluşturabilir. Ancak aynı küratörlerin uzun süre görev alması; yeni bakışları, farklı yaklaşımları ve genç kuşak küratörlerin bienale dahil olmasının olasılığını azaltabilir. Bu durum zamanla bir yankı odası yaratabilir. Tekrar eden isimler organizasyonel devamlılığı, kurumsal hafıza ve istikrarı sağlayabilir. Bu durum yeni ekip arkadaşlarına deneyim aktarımı açısından ve bienalin kimliğinin korunmasında önemli bir nokta da teşkil edebilir. Ancak küratöryel ekibin dar bir çevrede sınırlanması yönünden de ele alınabilir. Uzun süre benzer

simalarla çalışmak, güven ve iş birliğini güçlendirebilir. Öte yandan kişisel ağların güçlenmesiyle birlikte kişisel beğeniler küratöryel pratiğe olumsuz etki de edebilir. Bu durum da bienalin genel vizyonunu daraltıp farklılaşmayı engelleyebilir. Bienal bu ekibin vizyonuyla belirli ve sınırlı bir çevreye erişebilir ancak bu durum bienallerin dinamizmini zedeleyebilir. Dolayısıyla bu yaklaşım, doğru veya yanlış bir yaklaşım olarak ele alınmasından ziyade nasıllığı ve yenilenebilirliğiyle önemlidir. Bu durumda Sinopale'nin hem istikrar içinde bir yenilik hem de konforlu bir tekrar oluşturduğu öne sürülebilir.

Çanakkale Bienali ise Türkiye'de İstanbul merkez olarak ele alınınca merkeze en yakın ve aynı coğrafi bölgede bulunan bir bienal profili oluşturmaktadır. Kavramsal çerçeveleri; savaş, barış, sınır ve göç gibi alanlara yayılım göstermektedir. Özellikle beşinci edisyonunun kavramsal çerçevesi de I. Dünya Savaşı'nın en yoğun etkilerinin yaşandığı kentle oldukça hassas bir bağlamda gerçekleştirilmiştir. Hassas konuları ele alışı açısından sergilediği küratöryel yaklaşımıyla Çanakkale Bienali küratöryel cesaret ve çok seslilik vurgusuyla bienalin kimliğini deşifre etmektedir.

Ancak bazı edisyonlar özelinde tematik çerçevenin yoğunluğunun sanat eserlerinin özgünlüğünü zaman zaman ikinci plana attığı ve politik yaklaşımın estetik kaygının önüne geçebileceği açısından değerlendirilebilir. Çanakkale Bienallerinde de Sinopaleler gibi tekrar eden küratör isimlerinden bahsetmek mümkündür. Öyle ki Seyhan Boztepe bienalde altı defa, Deniz Erbaş dört defa ve Denizhan Özer, Beral Madra ve CABİNİN üç defa küratörlük görevini üstlenmiştir. Buna bağlı olarak Kalliopi Lemos, Hakan Kırdar, Ali Umut Ergin, Jun'ichiro İshii gibi isimlerin, sanatçı listelerinde tekrar ettiği görülmektedir. Bu konuyla ilgili değerlendirme Sinopaleler özelinde yapılan değerlendirmeyle ortak okunabilir.

Mardin Bienalleri ise kentin çok dilli, dinli ve kültürlü yapısı ile coğrafik konum ve tarihinin derinliğinin yanında küresel meseleleri de odağına alan, bu anlamda sorumluluk üstlenmek ve sanat aracılığıyla bunu yansıtan kavramsal çerçeveleriyle ön plana çıkmaktadır. Söz, sınır, mitsel anlatılar ve ekolojik meselelere odaklanan yapısıyla izleyiciyi Mardin'in tarihi kısmında bir keşfe davet etmektedir. Özellikle üçüncü edisyonunda yerel dinamiklerle kurduğu iş birlikleri ile bienalin

yerelleşme stratejisi de okunabilmektedir. Ancak öte yandan uluslararasılaşma arayışı da devam etmektedir. Küratöryel yaklaşımında farklı tematik çerçeveler ve modeller izlenmiştir. İlk bienal tekli bir küratör, ikinci bienal ikili bir küratör, üçüncü bienal küratörsüz bir model, dördüncü bienal üçlü bir küratör beşinci bienal merkez batı dışından ve genç bir küratör, altıncı bienal Türkiye'de küratöryel pratiğiyle ön plana çıkan bir küratör ve yedincisi ise yine Türkiye güncel sanat alanında deneyimleriyle bilinen bir küratör tarafından düzenlenecektir. Bu seçim ve yönelimler bienalin farklı küratöryel modeller denemesi ve bunu Türkiye'deki bienal modelleri arasında daha genç bir kimlikle denemesi açısından önemli bir konumdadır. Bu bağlamıyla sürdürülen ve amacına yönelik devinimiyle gelecek edisyonlarıyla birlikte İstanbul Bienali'nden sonra Türkiye'deki bienaller arasında ismi daha ön planda olacak bir bienal modeli çizmektedir. Ancak kentli ve bienal ikilisi arasındaki gerilim ile özellikle kentlinin Mardinli bir sanatçının bienalde yeterince yer bulamaması ve bienalin kentle olan ilişkisi üzerinden eleştirilmektedir. Nitekim dördüncü edisyonunda kentlinin bir karşı bienal düzenlemesi de bu durumdan kaynaklanmaktadır. Bu sanatçı seçimi durumu küratörün öznel kararları bağlamında şekillenmektedir şeklinde yorumlanabilir. Ancak kentlinin bienalle bütünleşememesinin farklı sonuçları da olabilir. Bunun başında bienalin kentli ile bienal özelinde tanıtım ve panel gibi gösterimlerinin oldukça sınırlı olması bağlamında yapılabilir. Daha genel anlamda birçok bienalle ilgili olarak özellikle sanatçı seçim süreçlerinin, bienalin amaç ve kapsamları şeffaf bir açıdan açıklanabilir. Türkiye dışında bazı örnekleri bulunan ve tüm bu süreçlerin nasıllığının açıklandığı bienalin etik kodlarının paylaşılması önemli bir öneri olarak öne sürülebilmektedir.

Kommagene Bienali ise Türkiye'nin en genç bienali olma özelliğini göstermektedir. Bölgenin sanat, tarihsel ve arkeolojik mirasıyla ilişkisel bir zeminde ele alınan Kommagene Bienali bölgenin kültürel mirasını güncel sanatla buluşturma amacından hareket etmektedir. Mekân dağılımlarının bu eksende hareket ettiği bienalin araziye yayılan yerleştirmeleri, kamusal alanda görünürlüğü açısından bienalin önemli bir noktada konumlanmasını sağlamaktadır. Öte yandan genç bir bienal olması ve gelecek edisyonlarının öngörülememesi bu bienal ile ilgili olarak gelecek öngörülerinde bulunulmasını zorlaştırmaktadır. Ancak küratör tercihlerinin

cinsiyetler bağlamında gelecek edisyonlarda daha eşitlikçi bir düzlemde gerçekleştirilmesi bienalin bu aşamasında önemli bir nokta oluşturmaktadır. Nitekim bienalin ilk edisyonu aynı zamanda direktörü de olan Nihat Özdal tarafından yapılmıştır. İkinci edisyonu ise ilk bienalin sanatçılarından biri olan Eros Istvan tarafından üstlenilmiştir. Bu bienalin küratör seçimine dair ipuçları da vermektedir. Kommagene Bienali küratörünü nasıl seçmektedir sorusunun ise net bir cevabı bulunmamaktadır. Nitekim şu an için bir danışma kurulundan söz edilse dahi bunun resmi bir açıklama nezdinde karşılığı bulunmamaktadır. Dolayısıyla gelecek edisyonların en temel noktalarından biri resmi bir internet sitesi oluşturulması bağlamında yapılabilir. Nitekim Kommagene Bienali ikinci edisyonunda birçok açıdan eleştirilerin de odağında olmuş "sanat kazası" metaforlarıyla adından söz ettirmiştir. Buna rağmen daha ılımlı yazılarda "kazasız belasız" metaforlarıyla ele alınmıştır.[1] Kommagene Bienalleri iki edisyonu baz alınarak Türkiye bienalleri içerisinde farklılaşan bir model çizmektedir. Nitekim Türkiye'deki hiçbir bienal Kommagene Bienali kadar topografyaya yayılan kamusal pratikler göstermemektedir. Bu bağlamıyla özgün bir konumda yer alan Kommagene Bienali gelecek edisyonlarıyla

[1] İlgili yazılar için bkz. Murat Alat, Bir Sanat Kazası: II. Kommagene Bienali https://www.unlimitedrag.com/post/bir-sanat-kazasi-ii-kommagene-bienali Erişim Tarihi: 17.06.2025. Zeynep Nur Ayanoğlu, Kazasız Belasız Kommagene Bienali https://www.unlimitedrag.com/post/kazasiz-belasiz-kommagene-bienali Erişim Tarihi: 17.06.2025.

Murat Alat'ın metni sert, net ve tavizsiz bir eleştiri barındırmaktadır. "Sanat kazası", "esef verici", "aciz bir çaba", "ham fikirlerin banal uygulamaları", "özensizlik" ve "eserlerin öksüz bırakılması" gibi ifadelerle bienali uluslararası alanda kabul görmüş standartlar ve profesyonel ölçütlerle değerlendirmektedir. Onun için bu "etkinlik" bienal adının yapısal ve entelektüel sorumluluklarını yerine getirmemiştir.

Zeynep Nur Ayanoğlu ise metninde Alat'ın radikal eleştirisinin odak noktasını sergiden alıp sürece ve deprem sonrası Adıyaman bağlamına taşımasıyla ön plana çıkmaktadır.

Bu iki yazı bienal *ne kadar profesyonel yapılıyor* sorusu ile ilgili koşullarda *bir bienal yapmak ne anlama geliyor* sorusu arasında bir diyalog barındırmaktadır. Alat, sert bir dille bir sanat kurumunun kendisine ve izleyicisine karşı olan sorumluluğunu hatırlatmaktadır. Ayanoğlu ise kurumsal yapının dışında sanatın hayatın acı gerçekleriyle temas ettiğinde nasıl yeni anlamlar ve sorumluluklar üstlenebileceğini göstermektedir.

Bu iki metin Kommagene Bienali'ni aşarak önemli bir soru oluşturmaktadır. Bir kriz döneminde sanat, sanatsal bir etkinlik veya bienal profesyonel standartlardan ödün vermeli midir ya da ödün vermeden nasıl etik ve duyarlı kalınabilir? Bu iki yazıdan da anlaşılacağı üzere sorulan soru oldukça karmaşık ve önemli bir noktaya temas etmektedir.

Kriz döneminde sanatın profesyonel standartlarını koruması müzakere ve sorumluluk bilinci gerektirmektedir. Bu sanatın ya da sanatçının sadece ne anlattığıyla değil, nasıl anlattığı, kimin için anlattığı ve bu anlatının sonuçlarıyla yüzleşmesini zorunlu kılmaktadır. Mesele acıyı estetikleştiren değil acı ile yeni estetik ve etik duruş geliştirebilmek ile ilgilidir. Acıyı yaşayanın mağduriyeti bir gösteri meselesine, travmanın pornografisine dönüştürülmeden ve sömürülmeden; krizin nedenleri ve sonuçlarının bağlamları yeterince oluşturularak ve estetik dilin sorumluluğu unutulmadan da profesyonel kalınabilir.

daha belirgin bir değerlendirme alanı sunacaktır. İlk izlenimleriyle yerel ve tarihi bağlamın yoğun vurgusu ön plandadır ancak bu vurgu güncel sanatın dinamik, eleştirel ve yenilikçi potansiyelini gölgede bırakmamalıdır.

Türkiye bienalleri genel açıdan ortak örüntüler barındırmaktadır. İstanbul dışındaki bienallerin yerele dair vurgusu önemlidir ancak bu vurgunun bir egzotikleştirmeye dönüştürülmemesi elzemdir. Bienallerin küresel sanat diliyle ilişkili sürdürülmesi önemlidir ancak küratöryel model ve konseptlerin yerele dair bakış açısı yereli bir fon olarak kullanmanın ötesine geçmeli, yeni paradigmalar ile ele alınmalıdır. Olumsuz değerlendirme ve eleştirilerden kaçınmanın yolu "paraşüt küratörlüğün" yani kısa süreliğine gelip kurgulama ve dönüş gibi mantıklı olmayan bir küratöryel yaklaşımdan ziyade sürece dayalı uzun vadeli ilişkiler ve karşılıklı öğrenme süreçleri tasarlanmalıdır. Küratöryel araştırma süreçleri de oldukça önemli bir nokta oluşturmaktadır. Bienallerin başarısı sergilenen işler dışında küratörün kavramsal yaklaşımıyla da ilişkilidir. Dolayısıyla bu metnin oluşturulması aşamasında küratöryel araştırmanın derinliği önemlidir. Temayı çok disiplinli ve sağlam altyapısıyla sunabilen metinlere yatırım yapılmalı belki de bu süreçler ile ilgili akademik kurumlarla ilgili iş birlikleri yeniden değerlendirilmelidir. Özellikle İstanbul dışındaki bienallerin sürdürülebilirlikleri finansal altyapı ile doğru orantılıdır. Küratöryel vizyonun ortaya konması biraz da bu temel gereksinimlere bağlıdır. Türkiye'de sadece bienaller özelinde değil genel anlamda da sanat eleştirmenlerinin sınırlılığı Türkiye'de bienaller özelinde eleştirel bir kültürün ve hafızanın oluşmasını zorlaştırmaktadır. Dolayısıyla her bir bienalin kendi arşivini oluşturması, çeşitli yayınlar sunması ve akademik çalışmalara zemin hazırlaması gerekmektedir. Bu tezin umudu da bağlama uygun zemin hazırlamasıdır. Uluslararasılaşma çabası Türkiye'deki bütün bienallerin ortak çabası olarak görülmektedir. Ancak bu çaba yerel özgünlüğü zayıflatan bir taklitçiliğe dönüşmemelidir.

Türkiye bienalleri küratöryel pratikleri açısından zengin bir araştırma alanı sunmaktadır. İstanbul Bienalinin küresel konumunu korurken yenilenmeye açık duruşu ve İstanbul dışındaki bienallerin kısıtlı sponsorluklarla deneysel, özgün ve cesaretli denemeleri Türkiye'deki sanat ortamının dinamizmini de göstermektedir. Gelecek edisyonlarında Türkiye bienallerinin daha diyalog temelli bir çerçevede

olması birbirlerinin deneyimlerinden daha fazla öğrenmesi ve ortaklaşa hareket edebilmesi alanın genel gelişimine katkı sunacaktır.

Bu tez ile Türkiye'deki bienallerin küratöryel pratiklerinin evriminin sadece sanatsal ve estetik bir dönüşümün göstergesi olarak değil aynı zamanda kimlik, kültür, toplumsal bellek ve kamusal alan üzerine devam eden bir etkileşimi yansıttığı okunabilmektedir. Küratöryel pratiklerin bu süreçlerdeki rolü gitgide daha merkezi ve belirleyici bir pozisyona evrilmektedir. Bu pratiklerin vizyonları, cesaretleri ve entelektüel birikimleri Türkiye'deki bienallerin geleceğini şekillendirecek en temel unsurlardır. Bu platformların sanatsal ifadelerin güçleneceği, özgürleşeceği ve eleştirel düşüncenin sağlamlaştığı alanlar olması umuduyla.

KAYNAKÇA

ADORNO, W. Theodor: **Kültür Endüstrisi**, Çev. Nihat Ülner, Mustafa, Tüzel Elçin Şen, Ed. Ali Artun, İstanbul, İletişim Yay., 2011.

AKAY, Ali: **"Daha Uzaklara…"**, 6. Mardin Bienali 2024.

ALTSHULER, Bruce: **Salon to Biennial Exhibitions that Made Art History Volume I: 1863-1959**, New York, Phaidon Press, 2008.

ANONİM: **"Mitolojiler"**, 3. Mardin Bienali, 2015.

ANONİM: **"Hayali Bir Uygarlık"**, 1. Kommagene Bienali Basın Bülteni.

ANONİM: **"İyileşmek"**, 2. Kommagene Bienali Basın Bülteni.

ARI, GÜRLEMEZ, Aynur: **Venedik Bienali'nde Türkiye**, İstanbul, Yayımlanmış Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

ARTUN, Ali: **Tarih Sahneleri: Sanat Müzeleri 1: Müze ve Modernlik**, İstanbul, İletişim Yay, 2021.

ATALAY, Canan: **"Güncel Sanata Yeni Koridor Çanakkale"** Radikal, 15 Ağustos 2007.

AYVAZ B, İlkay (ed): **11. Uluslararası İstanbul Bienali,** İstanbul, İKSV Yay., 2009.

BAUDRİLLARD, Jean: **Simularcra and Simulation**, Translated by: Sheila Faria Glaser, Michigan, University of Michigan Press, 1994.

BAYKAL, Emre (ed.): **5. Uluslararası İstanbul Bienali**, İstanbul, İKSV Yay., 1997.

BELDAN, YALÇIN, Nevin: "Küratör'ün Söylemi/Çağdaş Sanat Sergilerinde Bir Praksis Analizi" **Sanat Tarihi Dergisi**, Cilt. 30, Sayı. 2, 2021, s. 969-989.

BENJAMİN, Walter: **Son Bakışta Aşk**, İstanbul, Metis Yay., 2018.

BENJAMİN, Walter: **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014.

BERGSON, Henri: **Yaratıcı Tekâmül**, Çev. M. Şekip Tunç, MEB Yayınları, 1986, s. 12-21.

BOURRİAUD, Nicolas: **"Yedinci Kıta"** (16. İstanbul Bienali), Ed. Nilüfer Şaşmazer, Çev. Nermin Saatçioğlu, Baptiste Gacoin ve Kutay Kence, İstanbul, İKSV Yay., 2019.

BUNULDAY, Solmaz: "Periferi Bienalleri Sinop Bienali, Çanakkale Bienali ve Mardin Bienali Örnekleri" **Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı**, Sayı. 31, 2021, s.63-81.

CAMERON, Dan: **"Şiirsel Adalet"**, 8. Uluslararası İstanbul Bienali, Ed. Efza Evrengil, İstanbul, İKSV Yay., 2003.

CASAS, Carlos: "**Kikylop**" 17. İstanbul Bienali, Ed. Erdem İlgi Akter, Çev. Nermin Saatçioğlu, Münevver Çelik, Emrah Irzık ve Can Koçak İstanbul, İKSV Yay., 2022.

CHRİSTOV-BAKARGİEV, Carolyn: **"Tuzlu su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori"** 14. İstanbul Bienali Tuzlu Su, 2015, Ed. Süreyya Evren, Çev. Ceyda Akaş Kabadayı, Tozan Alkan, Elif Bereketli, Sara Catenacci, Münevver Çelik, Burak Delier, Liz Erçevik Amado & Irazca Geray, Semih Fırıncıoğlu, Tarık

Günersel, Kerem Kabadayı, Ali Karabayram, Savaş Kılıç, Durdu Kundakçı, Hüseyin Nacak, Danyal Nacarlı, Selahattin Özpalabıyıklar, Avi Pardo, Rosa Pietroiusti, Marco de Pinto, Anita Sezgener, Ohannes Şaşkal, Azra Tüzünoğlu, İstanbul, İKSV Yay., 2015.

COLOMBO, Paolo: **"Tutku ve Dalga"**, 6. Uluslararası İstanbul Bienali, Ed. Nihal G. Koldaş, İstanbul, İKSV Yay., 1999.

CONSTATİNOS, Osman: **"Sanat Olmayan Yapıtlar Yapılabilir Mi?" diye sormuştu Marcel Duchamp, Osman Constantinos ile René Block'un Ekim 1995'te İstanbul'da dördüncü Bienal hakkında karşılıklı konuşmalarından çok önce"** (4. Uluslararası İstanbul Bienali), Çev. Zeynep Rona, Sezer Duru, Fatih Özgüven, Suna Ertuğrul, Ed. Sabine Vogel, İstanbul, İKSV Yay., 1995.

ÇALIKOĞLU, Levent: "Şiirle Adalet Arasına Sıkışmış Bir Sergi Güncesi", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, Sayı. 252, 2003, İstanbul, s. 63-67.

DELEUZE, Gilles: **Sinema II Zaman ve İmge**, Çev: Burcu Yalım, Emre Koyuncu, İstanbul, Norgunk Yayınları, 2021.

ELMGREEN & DRAGSET: **"İyi Bir Komşu"** (15. İstanbul Bienali), Ed. Ömer Albayrak, Anita Iannacchione, Sofie Krogh Christensen ve Erim Şerifoğlu, Çev. Kaan Atalay, M. Canan Çelik, Nazım Hikmet Richard Dikbaş, Sinem Özer, Utku Türk, Hilal Ebru Yakar, İstanbul, İKSV Yay., 2017.

ERCİYES, Cem: **"Yaşanmış Kent Hikayeleri"**, Radikal Gazetesi, 18 Eylül 1999.

ERDEMCİ, Fulya: **"Anne, ben barbar mıyım?"** Anne, ben barbar mıyım (13. İstanbul Bienali), 2013, Ed. Liz Erçevik Amado, Çev. Nazım Dikbaş, İstanbul, İKSV Yay., 2013.

ERZEN N. Jale, **"Önsöz"** (3. Uluslararası İstanbul Bienali), Ed. Zeynep Rona, Çev. Zeynep Rona, İstanbul, İKSV Yay., 1992.

ESCHE, Charles, KORTUN Vasıf: **"Dünya Senin"** 9. Uluslararası İstanbul Bienali, Ed. Deniz Ünsal, İstanbul, İKSV Yay., 2005.

EVRENGİL, Efza (ed.): **8. Uluslararası İstanbul Bienali,** İstanbul, İKSV Yay., 2003.

FOUCAULT, Michel: "What is an Author?", **Aesthetics, Method and Epistemology**, (İçinde), Ed. James D. Fabion, New York, The New Press, 1998, s. 205-222.

GAİUS: **Gai Institutiones: Or Institutes of Roman Law,** Oxford, Clarendon Press, 1904.

HANRU Hou: **"İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik"** 10. Uluslararası İstanbul Bienali, Ed. İlkay Baliç Ayvaz, Çev. Nazım Dikbaş, İstanbul, İKSV Yay., 2007.

HASEGAWA, Yuko: **7. Uluslararası İstanbul Bienali**, Ed. Hüseyin Karagöz, İstanbul, İKSV Yay., 2001.

HOFFMANN Jens &

KARAGÖZ, Hüseyin (ed.): **7. Uluslararası İstanbul Bienali,** İstanbul, İKSV Yay., 2001.

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı: **I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri**, İstanbul, İKSV Yay., 1987.

KOLDAŞ G. Nihal (ed): **6. Uluslararası İstanbul Bienali,** İstanbul, İKSV Yay., 1999.

KWON, Miwon: **One Place After Another, Site-Specific Art and Locational Identity** London, The Mit Press, 2002.

MADŽOSKİ, Vesna: **Küratörlük: Koruma ve Kapatmanın Diyalektiği**, Çev. Mine Haydaroğlu, İstanbul, Koç Üniversitesi Yay, 2019.

MARTÍNEZ, Rosa: **Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne ya da İstanbul'a Melekler**, 5. Uluslararası İstanbul Bienali, Ed. Emre Baykal, İstanbul, İKSV Yay., 1997.

OTYAM, Döne: **Kavramsal Çerçeve,** 1. Mardin Bienali Abbarakadabra, 2010.

ÖNDİN, Nilüfer: **Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı**, İstanbul, Hayalperest Yay., 2016.

ÖTKÜNÇ, ÖZTÜRK, Yıldız: "Beral Madra ile Küratöryal Pratikler Üzerine", **İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, Cilt: 2, Sayı: 3, 2016, s. 3-77.

PARKS, Tim: **Medici Ailesi Rönesans Çağı'nda Bankacılık, Siyaset ve Sanat**, Çev. Cem Demirkan, İstanbul, Kronik Kitap, 2021.

PEDROSA Adriano: **"Giriş"** İsimsiz (12. İstanbul Bienali), 2011, Ed. Jens Hoffmann & Adriano Pedrosa, Çev. G Yayın Grubu, İstanbul, İKSV Yay., 2011.

PELVANOĞLU, Burcu: **1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler**, İstanbul, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

SARIASLAN, Lora: **İkinci Bakış,** 2. Mardin Bienali İkinci Bakış, 2012.

SİNGH, Adwait: **"Çimenin Vaadi"**, 5. Mardin Bienali, 2022.

ŞAHİN, Okan: "Mardin Bienalleri Üzerine Genel Bir Değerlendirme" **Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 63, 2024, s. 223-237.

TANSUĞ Sezer: **"Aya İrini'de Yeni Yorum Katkıları"**, (2. Uluslararası İstanbul Bienali), Ed. Beral Madra, Çev. Ahmet Cemal, Sezer Duru, Beral Madra, Teoman Madra, Esra Nilgün Mirze, Emre Yiğit, İstanbul, İKSV Yay., 1989.

TÜRKYILMAZ, Ö, Hatice: **Küreselleşen Türkiye'nin Kültür ve Sanat Ortamında Bir Aktör: René Block,** Ankara, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

ÜNSAL, Deniz (ed.): **9. Uluslararası İstanbul Bienali**, İstanbul, İKSV Yay., 2005.

VOGEL, B. Sabine: **Biennials-Art on a Global Scales**, Vienna, Springer, 2010.

WEST, Shearer: "National Desires and Regional Realities in the Venice Biennale, 1895-1914", Oxford UK and Cambridge MA, USA, **Art History**, Vol.18, No.3, 1995 pp. 404-434.

YAVUZ, Seda: **“Yapı-Bozum Bağlamında Fluxus Hareketi” İstanbul,** İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2004.

YILMAZ, Burhan: “12. İstanbul Bienali’ne Bir Bakış” **Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yedi Dergisi**, Sayı 14, 2015, s. 174-186.

YÜCEL, Derya: **“Sözden Öte”**, 4. Mardin Bienali, 2018.

İNTERNET KAYNAKLARI

(Çevrimiçi) https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/195072/1/PG197.pdf, 26 Aralık 2024.

(Çevrimiçi) **"5. Çanakkale Bienali İptal Duyurusu, 05 Eylül 2016, Çanakkale"** https://www.canakkalebienali.com/5-canakkale-bienali/ 08 Nisan 2025.

(Çevrimiçi) https://9b.iksv.org/turkce.asp?Page=Artists&Sub=Az&Content=Sener_Ozmen, 9. Uluslararası İstanbul Bienali 26 Aralık 2024.

(Çevrimiçi) **"3. Çanakkale Bienali"** https://www.canakkalebienali.com/3-canakkale-bienali/ 01 Nisan 2025.

(Çevrimiçi) **"4. Çanakkale Bienali"** https://www.canakkalebienali.com/4-canakkale-bienali/, Erişim Tarihi: 07.04.2025.

(Çevrimiçi) "**5. Çanakkale Bienali İptal Duyurusu, 05 Eylül 2016, Çanakkale**" https://www.canakkalebienali.com/5-canakkale-bienali/ 08 Nisan 2025.

(Çevrimiçi) https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/9962, Bienal tarihinin gecikme bildirimi için hazırlanmış taslak 28. 11. 2024.

(Çevrimiçi) https://artmap.com/istanbulbiennial/exhibition/7

th-istanbul-biennial-2001-2001 7th Istanbul Biennial 2001 23 Aralık 2024.

(Çevrimiçi) https://bienal.iksv.org/tr/bienal/tarihce, İstanbul Kültür Sanat Vakfı 18 Kasım 2024.

(Çevrimiçi) https://www.beralmadra.net/wp-content/uploads/text-images/bilgi-metni-2.jpeg, 1st International Istanbul Biennale 20 Kasım 2024.

(Çevrimiçi) https://www.labiennale.org/en/history/beginnings-until-second-world-war, La Biennale di Venezia 30 Ağustos 2024.

(Çevrimiçi) https://www.moma.org/audio/playlist/229/2945 Joseph Beuys. Felt Suit (Filzanzug). 1970 06 Aralık 2024.

(Çevrimiçi) https://9b.iksv.org/turkce.asp?Page=Artists&Sub=Az&Content=Ahmet_Ogut, 9. Uluslararası İstanbul Bienali 26.12.2024.

(Çevrimiçi) **"1. Çanakkale Bienali"** https://www.canakkalebienali.com/1-canakkale-bienali/, 16 Nisan 2025.

(Çevrimiçi) **"2. Çanakkale Bienali"** https://www.canakkalebienali.com/2-canakkale-bienali/, 31 Mart 2025.

(Çevrimiçi) **"5. Çanakkale Bienali"** https://www.canakkalebienali.com/5-canakkale-bienali/ 08 Nisan 2025.

(Çevrimiçi) **“6. Çanakkale Bienali”** https://www.canakkalebienali.com/6-canakkale-bienali/ 08 Nisan 2025.

(Çevrimiçi) “**7. Çanakkale Bienali”** https://www.canakkalebienali.com/7-canakkale-bienali/ 08 Nisan 2025.

(Çevrimiçi) “**7. Mardin Bienali Basın Bülteni”** https://www.mardinbienali.org/hakkinda.aspx 18 Mart 2025.

(Çevrimiçi) “**8. Çanakkale Bienali”** https://www.canakkalebienali.com/8-canakkale-bienali/ 09 Nisan 2025.

(Çevrimiçi) “**9. Çanakkale Bienali”** https://www.canakkalebienali.com/9-canakkale-bienali/ 10 Nisan 2025.

(Çevrimiçi) “**Kavramsal Çerçeve”** https://www.canakkalebienali.com/9-canakkale-bienali/ 10 Nisan 2025.

(Çevrimiçi) **“Sınır Çizgisi”** https://www.canakkalebienali.com/sinir-cizgisi/, 29 Mart 2025.

(Çevrimiçi) **“Sinopale 3, ‘Gizli Anılar, Kayıp İzler’”,** https://sinopale8.org/tr/sinopale-3/, 05 Şubat 2025.

(Çevrimiçi) **“Sinopale 4, ‘Gölgenin Bilgeliği: Bozulmuş Bilgi Çağında Sanat’”,** https://sinopale8.org/tr/sinopale-4/, 06 Şubat 2025.

(Çevrimiçi) “**Sinopale 5, “Kümeler ve Kristaller: Sıfır Noktasında Gözlem’”,** https://sinopale8.org/tr/sinopale-5/, 07 Şubat 2025.

(Çevrimiçi) **“Sinopale 6, ‘Aktarım’”,** https://sinopale8.org/tr/sinopale-6/, 10 Şubat 2025.

(Çevrimiçi) **“Sinopale 7, ‘Burada ve Nerede / Bir Konum Politikası’”,** https://sinopale8.org/tr/sinopale-7/, 11 Şubat 2025.

(Çevrimiçi) “**Sinopale 8 ‘İleri Dönüşüm’”,** https://sinopale8.org/tr/sinopale-8-hakkinda/, 12 Şubat 2025.

(Çevrimiçi) https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/9947, Konferans bülteni ve detaylı bilgi 01Aralık 2024.

(Çevrimiçi) https://bienal.iksv.org/tr/16-istanbul-bienali/sanatcilar, 16. Uluslararası İstanbul Bienali 30. 01. 2025.

(Çevrimiçi) https://bienal.iksv.org/tr/17-istanbul-bienali/katkida-bulunanlar, 17. Uluslararası İstanbul Bienali 30 Ocak 2025.

(Çevrimiçi) https://bienal.iksv.org/tr/18-istanbul-bienali/kavramsal-cerceve, Kavramsal Çerçeve 15 Nisan 2025.

(Çevrimiçi) https://bienal.iksv.org/tr/arsiv/haberler, Haberler 31 Ocak 2025.

(Çevrimiçi) https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/10-uluslararasi-istanbul-bienali, 10. Uluslararası İstanbul Bienali 06 Ocak 2025.

(Çevrimiçi) https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/11-uluslararasi-istanbul-bienali 11. Uluslararası İstanbul Bienali 20 Ocak 2025.

(Çevrimiçi) https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/12-istanbul-bienali, 12. Uluslararası İstanbul Bienali 21 Ocak 2025.

(Çevrimiçi) https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/15-istanbul-bienali, 15. Uluslararası İstanbul Bienali 29 Ocak 2025.

(Çevrimiçi) https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/1-uluslararasi-istanbul-cagdas-sanat-sergileri, 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri 20 Kasım 2024.

(Çevrimiçi) https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/2-uluslararasi-istanbul-bienali, 2. Uluslararası İstanbul Bienali 22 Kasım 2024.

(Çevrimiçi) https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/3-uluslararasi-istanbul-bienali, 3. Uluslararası İstanbul Bienali 1 Aralık 2024.

(Çevrimiçi) https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/4-uluslararasi-istanbul-bienali 4. Uluslararası İstanbul Bienali 06 Aralık 2024.

(Çevrimiçi) https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/5-uluslararasi-istanbul-bienali 5. Uluslararası İstanbul Bienali 09 Aralık 2024.

(Çevrimiçi) https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/6-uluslararasi-istanbul-bienali 6. Uluslararası İstanbul Bienali 17 Aralık 2024.

(Çevrimiçi) https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/7-uluslararasi-istanbul-bienali, 7. Uluslararası İstanbul Bienali 20 Aralık 2024.

(Çevrimiçi) https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/8-uluslararasi-istanbul-bienali 8. Uluslararası İstanbul Bienali 24 Aralık 2024.

(Çevrimiçi) https://diyarbakirsanat.org/etkinlik/siirsel-adalet8-istanbul-bienali-seckileri/, Şiirsel Adalet (8. İstanbul Bienali Seçkileri) 26 Aralık 2024.

(Çevrimiçi) https://sinopale8.org/tr/sinopale1/, Sinopale 1, "Şey" 03 Şubat 2025.

(Çevrimiçi) https://sinopale8.org/tr/sinopale-2/, Sinopale 2, "Şeylerin Yeni Düzeni" 03 Şubat 2025.

(Çevrimiçi) https://sinopale8.org/tr/sinopale-8-hakkinda/, Sinopale nasıl gerçekleştirilmektedir? 03 Şubat 2025.

(Çevrimiçi) https://www.mardinbienali.org/arsivdetay.aspx 20 Mart 2025.

(Çevrimiçi), **"Hakkında"** https://www.mardinbienali.org/hakkinda.aspx 18 Mart 2025.

"Kurgular ve Karşı Duruşlar" https://www.canakkalebienali.com/3-canakkale-bienali/ 01 Nisan 2025.

ARTUN Ali; "**Salon Sergileri ve İlk Katalogların Doğuşu**", (Çevrimiçi) e-skop Sanat Tarihi, Eleştiri

https://www.e-skop.com/skopbulten/de-chiriconun-mimari-evreni/2923, 30 Ağustos 2024.

AYANOĞLU, NUR, Zeynep: **"Kazasız Belasız Kommagene Bienali"**, (Çevrimiçi) https://www.unlimitedrag.com/post/kazasiz-belasiz-kommagene-bienali 17 Haziran 2025.

AYDIN Alper: **"Taşların Gerçek Ağırlığı"** https://www.canakkalebienali.com/alper-aydin/ 10 Nisan 2025.

BİSHOP Claire: **"The 10th International Istanbul Biennial"**, https://www.artforum.com/events/the-10th-international-istanbul-biennial-2-184515/ 29 Nisan 2025.

BOZTEPE Seyhan &

CENGİZ CAN Ezgi: **"Mardin Bienali İçin Öncelikle Hayalim: Türkiye Şartlarında Bienalin Gerçekleşmesi"**

Denizhan ÖZER "**Kurgusal Gerçekler, Dönüşümler"** https://www.canakkalebienali.com/2-canakkale-bienali/ 31 Mart 2025.

ELDEK Ece: **"Rising"** https://eceeldek.com/?p=591 17 Mart 2025.

EVİNER İnci: **"Parlamento"** https://incieviner.net/tr/work/parlamento/ 08 Nisan 2025.

FOUNDATİON, Biennial: (Çevrimiçi) https://www.biennialfoundation.org/network/biennial-map/, Directory of Biennials 30 Ağustos 2024.

GÖRGÜN, T. Melih: **“Şey”** (Çevrimiçi) https://sinopale8.org/tr/sinopale1/, 04 Şubat 2025.

https://www.arkitera.com/soylesi/mardin-bienali-icin-oncelikle-hayalim-turkiye-sartlarinda-bienalin-gerceklesmesi/ 18 Mart 2025.

IRWİN: **“NSK Garda”** https://www.canakkalebienali.com/irwin/ 07 Nisan 2025.

ISHII, Jun’ichiro **“Çay on the Balance”** https://junichiroishii.com/post/156128738057/01301 29 Mart 2025.

IVANOFF Bertrand: **“Dallar Rameaux”** https://ivanoffbertrand.blogspot.com/2013/10/dallar-rameaux-mardin-biennial-2010-to.html 20 Mart 2025.

LEMOS Kalliopi: **“Güvenli Geçiş için Vaatler”** https://www.canakkalebienali.com/kalliopi-lemos/ 01 Nisan 2025.

LORCH Catrin, **“Kaçırılmış Bir Fırsat”** https://www.e-skop.com/skopbulten/kacirilmis-bir-firsat-13-istanbul-bienali/1569 Çev. İlke Yılmaz 01 Mayıs 2025.

MADRA Beral & ARAPOĞLU Fırat & BOZTEPE Seyhan & ERBAŞ Deniz,

MADRA, Beral: **“Şeylerin Yeni Düzeni”** (Çevrimiçi) https://sinopale8.org/tr/sinopale-2/ 04 Şubat 2025.

BAJEVİC, Maja: "**Women at Work-Washing Up"**, (Çevrimiçi) https://majabajevic.com/women-at-work-washing-up/ 23 Aralık 2024.

ALAT, Murat: **"Bir Sanat Kazası: II. Kommagene Bienali"**, (Çevrimiçi) https://www.unlimitedrag.com/post/bir-sanat-kazasi-ii-kommagene-bienali 17 Haziran 2025.

ÖÇAL İBRAHİM Ali: **"Boşuna"** https://www.canakkalebienali.com/ali-ibrahim-ocal/, 01 Nisan 2025.

RAFA Janis: **"Kış Erken Geldi"** https://www.canakkalebienali.com/dervis-zaim/, 08 Nisan 2025.

RAKOWİTZ Michael **"Return"** https://www.michaelrakowitz.com/return 26 Mart 2025.

RİFKY, Sarah: "**'What Do You Do Exactly?': Sarah Rifky on Being a Curator**", (Çevrimiçi) Egypt İndependent https://egyptindependent.com/what-do-you-do-exactly-sarah-rifky-being-curator/, Erişim Tarihi: 5 Kasım2024.

SACEDO Doris, **"Doris Salcedo: Istanbul Art 21 Extended Play"** (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=ZjYuDKFvsjY&t=6s&ab_channel=Art21, 24 Aralık 2024.

SİNGH Adwait: **"About"** https://www.adwaitsingh.com/about Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2025.

SMİTH Sarah-Neel: **“11th Istanbul Biennial What Keeps Mankind Alive?”**, https://www.bidoun.org/articles/11th-istanbul-biennial 30 Nisan 2025.

TABTİ, Youssef: (Çevrimiçi), https://www.sinopale.org/eserler-sinopale-9-1/youssef-tabti-psikocografya-yuruyusu, 13 Şubat 2025.

VAN DER MOLEN Karin: **“Kommagene Kintsugi”** http://karinvandermolen.nl/?fluxus_portfolio=kommagene-kintsugi 18 Mart 2025.

VİDELER, Mariëlle: “**Plant Exchange”**, (Çevrimiçi), https://www.mariellevideler.nl/situaties/Plant_Exchange.htm, 04 Şubat 2025.

WHW: **“İnsan Neyle Yaşar”** (Çevrimiçi) https://11b.iksv.org/icsayfa.asp?cid=6&k1=icindekiler&k2=kavramsal, 20 Ocak 2025.

ZAİM Derviş: **“Rüya”** https://www.canakkalebienali.com/dervis-zaim/ 08 Nisan 2025.

ZOLGHADR Tırdad: **“11th Istanbul Biennial”,** https://www.frieze.com/article/11th-istanbul-biennial 30 Nisan 2025.