



**T.C.
HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANATTA YETERLİK PROGRAMI**

**2013-2019 YILLARI ARASINDA DÜZENLENEN
İSTANBUL BİENALLERİNE KATILAN TÜRK
SANATÇILARIN MEKÂNA YÖNELİK ESERLERİ**

SANATTA YETERLİK TEZİ

**Hazırlayan
Mehmet Hasan DEMİRCİ**

**Danışman
Prof. Cüneyt KURT**

Hatay-2023



**T.C.
HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANATTA YETERLİK PROGRAMI**

**2013-2019 YILLARI ARASINDA DÜZENLENEN
İSTANBUL BİENALLERİNE KATILAN TÜRK
SANATÇILARIN MEKÂNA YÖNELİK ESERLERİ**

SANATTA YETERLİK TEZİ

**Hazırlayan
Mehmet Hasan DEMİRCİ**

**Danışman
Prof. Cüneyt KURT**

Hatay-2023

ONAY

MEHMET HASAN DEMİRCİ tarafından hazırlanan **“2013-2019 YILLARI ARASINDA DÜZENLENEN İSTANBUL BİENALLERİNE KATILAN TÜRK SANATÇILARIN MEKÂNA YÖNELİK ESERLERİ”** adlı bu çalışma jüri tarafından lisansüstü öğretim yönetmeliğinin ilgili maddelerine göre değerlendirilip oybirliği / oyçokluğu ile **SANAT TASARIM ANASANAT DALINDA SANATTA YETERLİK TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

30/11/2023

Jüri Üyeleri	İmza
Prof. Cüneyt KURT (Tez Danışmanı- Başkan)	
Prof. Dr. Seval YAVUZ (Üye)	
Prof. Seher KURT (Üye)	
Prof. Melih APA (Üye)	
Prof. Mustafa YÜKSEL (Üye)	

Mehmet Hasan DEMİRCİ tarafından hazırlanan **“2013-2019 Yılları Arasında Düzenlenen İstanbul Bienallerine Katılan Türk Sanatçıların Mekâna Yönelik Eserleri”** adlı tez çalışmasının yukarıda imzaları bulunan jüri üyelerince kabul edildiğini **onaylarım**.

Doç. Dr. Sinan ERDOĞAN
Enstitü Müdürü

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezde yer alan bilgilerin tamamının akademik kurallara ve etik ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Söz konusu kural ve ilkelerin gereği olarak tezde yararlandığım eserlerin tamamına uygun bir şekilde atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (30/11/2023)

Mehmet Hasan DEMİRCİ

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında bilgilerini, önerilerini, tecrübelerini ve yardımlarını esirgemeyen, yanımda olan Prof. Cüneyt KURT'a teşekkürlerimi bir borç bilirim. Tez sürecinde tecrübelerini, bilgilerini ve önerilerini eksik etmeyen, yanımda olan Prof. Dr. Seval YAVUZ'a, Prof. Seher KURT'a teşekkürlerimi bir borç bilirim. Tez boyunca desteklerini esirgemeyen, sabır gösteren ve her zaman yanımda olan canım aileme teşekkürlerimi bir borç bilirim.



2013-2019 YILLARI ARASINDA DÜZENLENEN İSTANBUL BIENALLERİNE KATILAN TÜRK SANATÇILARIN MEKÂNA YÖNELİK ESERLERİ

Mehmet Hasan DEMİRCİ
Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi, 2023
Danışman: Prof. Cüneyt KURT

ÖZET

Sanat, her dönem farklı enstrümanlarla yaşamın içinde olmayı sürdürmektedir. Özellikle Enstalasyon bağlamında oluşan sanat eseri, konumlandığı mekanla fiziksel, fonksiyonel, tarihi, kültürel bir bağlamla/deneyim, duyumsamayla ve ilişkisel anlatımla oluşumunu güçlü tutmaktadır. Sanatta bu yapılanma şekline ise daha çok bienallerde rastlanmaktadır. Dünyada çeşitli isim, tema ve küratör yapılarıyla oluşan bienaller, farklı coğrafyaların kültür ve sanat özelliklerini buluşturan bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda Uluslararası İstanbul Bienalleri’de ülkemizin kültür ve sanatını farklı kıtalarla buluşturan etkinlikler arasındadır.

Bu tez çalışması 2013-2019 yılları arasında düzenlenen İstanbul Bienallerine katılan katılan Türk sanatçıların mekâna yönelik eserlerini incelemeyi amaçlamıştır. Tez çalışması dört bölümden oluşmuştur. Tezin birinci bölümünde tez konusunun neden bu olduğu, amacının, öneminin neler olduğu, nasıl şekillendiği problem cümleleriyle ifade edilmiştir.

İkinci bölümde mekân, etimoloji, felsefe ve sosyal bilimlerdeki üretilen bazı kavram ve düşüncelerle yer bulmuş, sanatta nasıl bağlam oluşturduğu araştırılmıştır. Tezin üçüncü bölümünde ise dünyada düzenlenen bazı bienallerin hangi ülkelerde olduğu, nasıl geliştiği üzerine değinilmiş, devamında İstanbul Bienali’nin ne/nasıl olduğu, tarihçesi, çalışma yapısı, 16 defa düzenlenen biçimiyle temaları, küratörleri, oluştukları mekanları, katılan Türk sanatçılarının kimler olduğu irdelenmiştir.

Dördüncü bölümde, dört İstanbul Bienallerinin temaları, içerikleri, küratörleri, oluştuğu mekanları, kaç sanatçının katıldığı, katılan Türk sanatçıların kimler olduğu araştırılmıştır. Bölümde, bienale katılan Türk sanatçıların hangi eserleriyle katıldığı, mekâna yönelik olduğu düşünülen eserlerinin hangi özellikten mekâna yönelik olduğu betimsel yöntem aracılığıyla incelenmiştir. Türk sanatçıların mekâna yönelik eserlerinin biçimsel ve kavramsal açıdan ne/nasıl olduğu bir sınıflandırma üzerinden

değerlendirilmiştir. Dolayısıyla bu sınıflandırmaları içerdiği düşünölen eserler incelenmiş, hangi eserin mekâna yönelik olduğu/mekânın hangi kriterinden oluştuğu değerlendirilmeye çalışılmıştır.

ANAHTAR KELİMELEK:

Sanat, Mekân, Sanatta Mekân, Enstalasyon, Bienal



SPACE-ORIENTED WORKS BY TURKISH ARTISTS PARTICIPATING IN THE ISTANBUL BIENNIALS ORGANIZED BETWEEN 2013-2019

Mehmet Hasan DEMİRCİ

Art and Design Department, Proficiency in Art Thesis, 2023

Advisor: Prof. Cüneyt KURT

ABSTRACT

Art continues to be in life with different instruments in every period. Especially the work of art created in the context of installation, with the place in which it is located, keeps its formation strong with a physical, functional, historical and cultural context / experience, sensation and relational expression. This form of structuring in art is mostly seen in biennials. Biennials, which are formed around the world with various names, themes and curatorial structures, have a structure that brings together the cultural and artistic features of different geographies. In this context, the International Istanbul Biennials are among the events that bring the culture and art of our country together with different continents.

This thesis study aimed to examine the space-oriented works of Turkish artists who participated in the Istanbul Biennials which held between 2013 and 2019. The thesis study consists of four parts. In the first part of the thesis, it is discussed through problem sentences why the thesis topic is this, what its purpose and importance are, and how it is shaped.

In the second part, place was included with some concepts and ideas produced in etymology, philosophy and social sciences, and it was investigated how it creates a context in art. In the third part of the thesis, the countries in which some of the biennials organized in the world are located and how they developed are mentioned, and then the what/how of the Istanbul Biennial, its history, working structure, themes as it was held 16 times, curators, the venues where they were held, and who the participating Turkish artists were were examined.

In the fourth chapter, the themes, contents, curators, venues of the four Istanbul Biennials, how many artists participated, and who the participating Turkish artists were investigated. In this section, the works of the Turkish artists participating in the biennial and the features of their works that are thought to be site-oriented were examined through the descriptive method. The formal and conceptual aspects of the

space-oriented works of Turkish artists were evaluated through a classification. Therefore, the works that are thought to contain these classifications have been examined and an attempt has been made to evaluate which work is oriented to the place/which criteria of the place it consists of.

KEYWORDS:

Art, Place, Space in Art, Installation, Biennial



İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	iii
GÖRSELLER LİSTESİ	xi
TABLolar LİSTESİ.....	xv
KISALTMALAR.....	v
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMA HAKKINDA AÇIKLAMALAR

1.1. Araştırmanın Konusu.....	2
1.2. Araştırmanın Amacı	2
1.2.1. Alt Amaçlar	2
1.2.2. Problem Cümlesi	3
1.3. Araştırmanın Önemi.....	3
1.4. Araştırmanın Kapsamı.....	4
1.5. Araştırmanın Materyali.....	4
1.6. Araştırmanın Yöntemi.....	5

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT ALANINDA MEKÂN

2.1. Mekân Nedir?	9
2.2. Sanatta Mekânın Önemi.....	13
2.3. Tarihsel Açıdan Sanat ve Mekân İlişkisinin Serüveni	15
2.3.1. Modern Öncesi Dönemlerde Sanat ve Mekân.....	16
2.3.2. Modern Sonrası Dönemlerde Sanat ve Mekân.....	19
2.4. Mekâna Yönelik Sanat Anlayışları.....	22
2.4.1 Enstalasyon (Yerleştirme).....	27
2.4.2 Site Specific (İn Situ).....	36
2.4.3 Deneyim / Duyumsama Olarak Mekân	44
2.4.4 İlişkisel Mekân Anlayışları.....	52
2.4.5 Varış Noktası Sanatı (Destination Art).....	55
2.5. Mekâna Yönelik Sanat Eserlerinin Özellikleri.....	57
2.5.1 Mekânın İşlevsel ve Fiziksel Özelliklerinden Birini Kullanan Sanat Eserleri.....	57
2.5.2 Mekânın Tarihini/Belleğini Kullanan Sanat Eserleri.....	62
2.5.3 Mekânı Konu Olarak Ele Alan Sanat Eserleri.....	64

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İSTANBUL BİENALİ

3.1. Bienal Nedir?	67
3.2. Bienalin Tarihsel Gelişimi	70
3.3. Dünyadaki Önemli Bienaller	78
3.3.1. Avrupa Kıtasındaki Önemli Bienaller (Venedik, Documenta, Manifesta).....	80
3.3.2 Amerika Kıtasındaki Önemli Bienaller (Sao Paulo, Whitney, Havana)....	82
3.3.3 Asya Kıtasındaki Önemli Bienaller (Şanghay, Sharjah, Taipei, Gwangju)	83
3.3.4 Afrika Kıtasındaki Önemli Bienaller (Dakar, Bantu, Johannesburg).....	84
3.3.5 Avustralya Kıtasındaki Önemli Bienaller (Sydney Bienali).....	86
3.4. İstanbul Bienali	87
3.4.1. Tarihçe.....	89
3.4.2. Çalışma Yapısı.....	90
3.4.3. Düzenlenen Bienaller.....	92
3.4.3.1. 1987 "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat".....	93
3.4.3.2. 1989 "Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat".....	94
3.4.3.3. 1992 "Kültürel Farklılık".....	96
3.4.3.4. 1995 "ORIENT-ATION – Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü".....	97
3.4.3.5. 1997 "Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üzerine".....	99
3.4.3.6. 1999 "Tutku ve Dalga".....	100

3.4.3.7. 2001 "Egokaç – Gelecek Oluşum için Egodan Kaçış".....	101
3.4.3.8. 2003 "Şiirsel Adalet".....	102
3.4.3.9. 2005 "İstanbul".....	103
3.4.3.10. 2007 "İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik".....	104
3.4.3.11. 2009 "İnsan Neyle Yaşar?".....	106
3.4.3.12. 2011 "İsimsiz (12. İstanbul Bienali), 2011".....	107
3.4.3.13. 2013 “Anne, ben barbar mıyım?”.....	109
3.4.3.14. 2015 “TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori”	110
3.4.3.15. 2017 “İyi Bir Komşu”	112
3.4.3.16. 2019 "Yedinci Kıta".....	113

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İSTANBUL BİENALİ'NE KATILAN

TÜRK SANATÇILARIN MEKÂNA YÖNELİK ESERLERİ

4.1 13. İstanbul Bienali'ne Katılan Türk Sanatçılar.....	124
4.1.1. Ayşe Erkmen.....	124
4.1.2. Halil Altındere.....	126
4.1.3. İnci Eviner.....	128
4.1.4 Murat Akagündüz.....	130
4.1.5 Serkan Taycan.....	132
4.1.6 Nil Yalter-Judy Blum.....	134
4.1.7 Sulukule Platformu.....	136

4.1.8. Volkan Aslan.....	137
4.1.9. Şener Özmen.....	139
4.1.10. Didem Erk.....	140
4.1.11. İpek Duben.....	143
4.1.12. Lale Müldür & Kaan Karacehennem & Franz von Bodelschwingh.....	144
4.2 14. İstanbul Bienali'ne Katılan Türk Sanatçılar.....	149
4.2.1. Meriç Algün Ringborg.....	150
4.2.2. Cevdet Erek.....	154
4.2.3. Cansu Çakar.....	156
4.2.4. Deniz Gül.....	159
4.2.5. Füsun Onur.....	161
4.2.6. Pelin Tan.....	164
4.2.7 Pınar Yoldaş.....	165
4.2.8. Hera Büyüктаşçıyan.....	167
4.2.9. Sarkis.....	168
4.2.10. Zeyno Pekünlü.....	170
4.3. 15. İstanbul Bienali'ne Katılan Türk Sanatçılar.....	175
4.3.1. Volkan Aslan.....	175
4.3.2. Burçak Bingöl.....	177
4.3.3.Candeğer Furtun.....	179
4.3.4. Ali Taptık.....	182
4.3.5. Tuğçe Tuna.....	184
4.3.6. Bilal Yılmaz.....	185
4.3.7.Yoğunluk Atölyesi.....	188

4.4. 16. İstanbul Bienali'ne Katılan Türk Sanatçılar.....	192
4.4.1. Hale Tenger.....	194
4.4.2. Güneş Terkol/Güçlü Öztekin.....	197
4.4.3. Elmas Deniz.....	198
4.4.4. Özlem Altın.....	201
4.4.5. Müge Yılmaz.....	202
SONUÇ	208
KAYNAKÇA.....	226



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Giotto Di Bondone, 1305, <i>İsa'nın Doğumu</i>	17
Görsel 2: Pablo Picasso, <i>Bambu Sandalyeli Natürmont</i> . Mayıs 1902.....	20
Görsel 3: Naum Gabo, <i>Bijenkof Mağazası İçin Konstrüksiyon</i>	23
Görsel 4: Marcel Duchamp, <i>Pisuar (Çeşme)</i> , 1917.....	31
Görsel 5: Şükrü Aysan, <i>Salt Sanatsal Nesnelerle Doğal Çevreye Müdahale</i> , 1979.	34
Görsel 6: Gülsün Karamustafa, <i>Buradasınız</i> , 1989, 2. İstanbul Bienali, Ayasofya Cenaze Kapısı,	35
Görsel 7: Richard Serra, <i>Eğik Kemer</i> , 1981.....	37
Görsel 8: Daniel Buren, <i>Resim-Heykel</i> , 1971.Tuval.....	38
Görsel 9: Robert Morris, <i>Green Gallery</i>	40
Görsel 10: Christo and Jeanne-Claude, <i>Wrapped Reichstag</i> , Berlin, 1971-95.....	42
Görsel 11: Maya Lin, <i>Water Line</i>	42
Görsel 12: Thomas Hirschhorn. <i>Modern Mağara Adamı, (Cavemanman)</i>	45
Görsel 13: Richard Serra, <i>Open Ended-Açık Uçlu</i> , 2007-8.....	46
Görsel 14: Borre Saethre, <i>Benim Özel Gökyüzüm, Unit 1/Trauma White</i> , 2001.....	47
Görsel 15: Ann Veronica Janssens- <i>Mavi, Kırmızı ve Sarı</i> , 2001 (iç detay).....	48
Görsel 16: Zimoun, <i>ağaç kurtlarının bir ağaç parçasını yeme sesleri-sesli bir heykel</i>	49
Görsel 17: Olafur Eliasson, <i>İklim Projesi</i> (2003).....	50
Görsel 18: Sarkis, <i>Pilav Yeme Yeri</i>	54
Görsel 19: Ayşe Erkmen, <i>Taşınan Gemiler</i> , 2001.....	55
Görsel 20: Antony Gormley, <i>Inside Australia</i> , 2002–2003	56
Görsel 21: Marcel Duchamp, <i>Duvarın Sarkan 1200 Çuval Kömür</i> , 1938.....	58
Görsel 22: El Lissitzky, <i>Proun Odası için Tasarım</i> ,1923.....	59
Görsel 23: Marcel Duchamp, <i>Mil Uzunlukta İp</i> , 1942.....	60
Görsel 24: Kurt Schwitters, <i>Merzbau</i> , 1923-1943.....	61
Görsel 25: Sarkis, <i>Ayasofya Hazine Binası İçin Avize</i> , 1989.....	63
Görsel 26: Ayşe Erkmen, <i>Havada Heykeller</i> (1997).....	64
Görsel 27: Yves Klein, <i>Boşluk (Le Vide)</i> , Iris Clert Galerie, Paris 1958.....	65
Görsel 28: Ayşe Erkmen, <i>Kütükütük</i> , (2013).....	125
Görsel 29: Halil Altındere, <i>Güvenlik</i> , (2012).....	127

Görsel 30: İnci Eviner, <i>Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt</i> (2013).....	129
Görsel 31: Murat Akagündüz, <i>Akıntı</i> , 2013,	131
Görsel 32: Serkan Taycan, <i>İki Deniz Arası</i> , 2013	132
Görsel 33: Serkan Taycan, <i>İki Deniz Arası</i> , 2013	133
Görsel 34: Nil Yalter – Judy Blum, <i>Paris Işık Şehri</i> , 1974.....	135
Görsel 35: Sulukule Platformu	136
Görsel 36: Volkan Aslan, <i>Oyunlar Oyunlar Oyunlar</i>	137
Görsel 37: Volkan Aslan, <i>Oyunlar Oyunlar Oyunlar</i>	138
Görsel 38: Şener Özmen, <i>Optik Propaganda</i> (2012).....	139
Görsel 39: Didem Erk, “ <i>Arşivlerde izim bulunmasın isterdim</i> ” (2013).....	141
Görsel 40: İpek Duben, <i>Manuscript 1994, 1993-1994</i>	143
Görsel 41: Lale Müldür & Kaan Karacehennem & Franz von Bodelschwingh, <i>Azılı Yeşil</i> , 2013	145
Görsel 42: Meriç Algün Ringborg, <i>Siz hiç incir ağacının çiçek açtığını gördünüz mü?</i>	151
Görsel 43: Meriç Algün Ringborg, <i>Siz hiç incir ağacının çiçek açtığını gördünüz mü?</i>	152
Görsel 44: Meriç Algün Ringborg, <i>Siz hiç incir ağacının çiçek açtığını gördünüz mü?</i>	153
Görsel 45: Cevdet Erek, ‘ <i>Bir Ritim Mekânı-Otopark</i> ’, 2015,.....	155
Görsel 46: Cansu Çakar, <i>100°, Panorama himenoplasti-k</i> , 2015, Kâğıt üzerine suluboya ve altın, kadınlarla süsleme sanatı atölyesi.....	157
Görsel 47: Cansu Çakar, <i>100°, Panorama himenoplasti-k</i> 2015,	158
Görsel 48: <i>100°, Panorama himenoplasti-k</i> , 2015, Kâğıt üzerine suluboya ve altın, kadınlarla süsleme sanatı atölyesi.....	159
Görsel 49: Deniz Gül, <i>Taş (El Yazmaları Yanmaz)</i> 2015, İhlamur Ağacı (2 parça).....	160
Görsel 50: Deniz Gül, <i>Taş (El Yazmaları Yanmaz)</i> 2015, İhlamur Ağacı (2 parça).....	161
Görsel 51: Füsun Onur, <i>Deniz</i> , 2015, <i>Deniz (Yelkenli Tekne ve Ses Enstalasyonu)</i>	163
Görsel 52: Pelin Tan, <i>2084: Bir Bilimkurgu Gösterisi / 2. Bölüm: Sanatçılar Cumhuriyeti’nin Çöküşü</i> 2014, Video, ses (Anton Vidokle ile)	165

Görsel 53: Pınar Yoldaş, <i>Kaptan Paşa Deniz Otobüsü'nün üzerindeki "Suyun Kalbi"</i>	166
Görsel 54: Hera Büyüктаşçıyan, <i>Önceki Günün Adasından, 2015, Defterler (668 parça)</i>	167
Görsel 55: Sarkis, <i>2 Su Tankı 1968</i> ,	169
Görsel 56: Zeyno Pekünlü, <i>Minima Akademika/Magnus, (2015) Bulunmuş kopya kâğıtları</i> ,	170
Görsel 57: Volkan Aslan, <i>Evim Evim Güzel Evim</i> , 2017, video karesi.	176
Görsel 58: Volkan Aslan, <i>Evim Evim Güzel Evim</i> , 2017, video karesi,	176
Görsel 59: Burçak Bingöl, <i>Follower, Günebakan, Mekan: Dış mekanlar</i>	178
Görsel 60: Burçak Bingöl, <i>Follower, Günebakan, Mekan: Dış mekanlar</i>	178
Görsel 61: Burçak Bingöl, <i>Follower, Günebakan, Mekan: Dış mekanlar</i>	178
Görsel 62: Candeğer Furtun, <i>"İsimsiz"</i>	180
Görsel 63: Candeğer Furtun, <i>"İsimsiz"</i>	180
Görsel 64: Ali Taptık, <i>Dostlar ve Yabancılar</i> , 2017,	182
Görsel 65: Ali Taptık, <i>Dostlar ve Yabancılar</i> , 2017,	183
Görsel 66: Tuğçe Tuna, <i>Beden Damlaları</i> ,	184
Görsel 67: Tuğçe Tuna, <i>Beden Damlaları</i> ,	184
Görsel 68: Bilal Yılmaz, <i>Kirli Kutu</i> , 2016,	186
Görsel 69: Yoğunluk Atölyesi, <i>Ev</i> , 2017	189
Görsel 70: Hale Tenger, <i>Suret, Zuhur, Tezahür</i> , 2019,	194
Görsel 71: Hale Tenger, <i>Suret, Zuhur, Tezahür</i> , 2019,	195
Görsel 72: Hale Tenger, <i>Suret, Zuhur, Tezahür</i> , 2019,	196
Görsel 73: Güneş Terkol/Güçlü Öztekin, <i>Worldbmon</i> ,	198
Görsel 74: Elmas Deniz, <i>Kayıp Sular / 2019, İsimsiz bir derenin tarihi (Pinna Nobilis)</i>	200
Görsel 75: Elmas Deniz, <i>Kayıp Sular / 2019, İsimsiz bir derenin tarihi (Pinna Nobilis)</i>	200
Görsel 76: Özlem Altın, <i>Her An Bir Geçit (Jurema)</i> , 2019 (Ali Altın ve Jochen Goerlach ile birlikte)	201
Görsel 77: Özlem Altın, <i>Her An Bir Geçit (Jurema)</i> , 2019 (Ali Altın ve Jochen Goerlach ile birlikte)	201
Görsel 78: Müge Yılmaz, <i>On Bir Güneş</i> , 2019 / Çeşitli taşlar, nesneler ve içme suyu torbaları, Değişken boyutlar	203

Görsel 79: Müge Yılmaz, *On Bir Güneş*, 2019 / Çeşitli taşlar, nesneler ve içme suyu torbaları, Değişken boyutlar.....203



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Kapsam Şeması.....	7
Tablo 2: Sanat Alanında Mekân.....	8
Tablo 3: Mekâna Yönelik Sanat Anlayışlarında Malzeme ve Teknik.....	26
Tablo 4: Dünyadaki Önemli Bienaller.....	78
Tablo 5: İstanbul Bienali.....	87
Tablo 6: Uluslararası İstanbul Bienalleri	118
Tablo 7: 13., 14., 15., 16. İstanbul Bienaline Katılan Türk Sanatçılar.....	124
Tablo 8: Türkiye’de İstanbul Bienali Dışında Düzenlenen Bienaller.....	209
Tablo 9: 13., 14., 15., 16. İstanbul Bienaline Katılan Türk Sanatçıların Mekâna Yönelik Eserlerinin Sınıflandırılması.....	221

KISALTMALAR

TDK : Türk Dil Kurumu

İKSV : İstanbul Kültür Sanat Vakfı

YKY : Yapı Kredi Yayınları

MSGSÜ: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Y.Y. : Yüzyıl

WHW : What, How & For Whom (Ne, Nasıl & Kim için) sanat kolektifi



GİRİŞ

Günümüz sanat anlayışlarında formalist ifadelerin yerini düşünsel bağlamların alması, sanatı sorgulanan bir yapıya dönüştürmüştür. Dolayısıyla sanat, bugün homojen olmayan biçimde, toplumsal yaşamda her yönüyle var olan ve nabız tutan bir konumdadır. Sanatın ulaştığı bu noktada sanat eserinin oluşma biçimi; bulunduğu mekânın fonksiyonuyla, işleviyle, tarihi ve kültürüyle yakından temaslıdır ve hatta oluşma sebebidir. Eser, olduğu mekanla anlam kazanan, deneyim/duyumsama ve ilişkisel bir atmosfer içeren yapıdadır. Özellikle enstalasyon, site specific (in situ), varış noktası sanatı gibi anlayışların sanatta yerleşikliği mekâna odaklı (mekânın fonksiyonelliğinden, tarihinden, belleğinden, kültüründen gibi) yaklaşımları daha da artırmaktadır. Artık mekân, bir sanat eserinin sergilendiği yer iken, eserin kendisi olmuştur. Eser, sergilendiği alana göz dikmiş durumdadır.

Sanat, bugün küresel bağlamlarda ekonomiyle, sermaye ilişkileriyle ve küratör yapısıyla kıtalararası çağdaş dinamikler oluşturmaktadır. Özellikle uluslararası bienal organizasyonlarıyla sanatın yaşamla olan bağları her geçen zaman perçinlenmektedir. Türk sanatında, dünyanın sanat nabzını tutan önemli organizasyonlardan olan Uluslararası İstanbul Bienalleri de bu bağlamda teması, çalışma yapısı, küratörleri, katılan sanatçıları ve olduğu mekân seçimleriyle önemli ivmeler kazanmıştır. Özellikle İstanbul Bienallerinde sanat mekân ilişkisinin yoğun olması, bu doğrultuda bir tez çalışmasını gerekli kılmıştır.

Bu bağlamda 2013-2019 yılları arasında İstanbul Bienallerine katılan Türk sanatçıların mekâna yönelik eserleri başlığının ne/nasıl olduğunu, literatüre? nasıl katkılar sağlayacağını incelemek amaçlanmıştır. Dolayısıyla bu tez çalışmasında İstanbul Bienallerine katılan Türk sanatçıların mekâna odaklı olduğu düşünülen, mekânı merkeze alan eserleri betimsel yöntem aracılığıyla ve bir sınıflandırma çerçevesiyle irdelenmiştir. Çalışmada, bir eserin neden ve hangi özellikten dolayı mekâna yönelik olduğu mercek altına alınmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMA HAKKINDA AÇIKLAMALAR

1.1. Araştırmanın Konusu

Bu tez çalışması 2013-2019 yılları arasında İstanbul Bienali'ne katılan Türk sanatçıların mekâna yönelik eserlerini incelemeyi konu edinmektedir. Çalışmada İstanbul Bienaline katılan Türk sanatçıların, özellikle mekân odaklı yaklaşımlarla oluşan (mekânın fonksiyonelliğinden, yapısından, tarihinden/belleğinden ve bir deneyim, duyumsama, izleyici katılımı gibi özellikler sağlayan) eserleri seçilmiştir. Çalışmada, mekânların biçimsel ve kavramsal açıdan katkıda bulunduğu düşünülen eserler yer almıştır. Dolayısıyla bu çalışmada eser ve mekân arasında bir bağlam oluşturduğu düşünülen, mekân kavramını merkeze alan eserler kapsam altına alınmıştır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu tez çalışması sanat ve mekân bağlamından hareketle 2013-2019 yılları arasında İstanbul Bienallerine katılan Türk sanatçıların mekâna yönelik eserlerini incelemeyi temel amaç edinmektedir.

1.2.1.Alt Amaçlar:

- a) Sanatta mekânın anlamı, önemi, kullanımı ve tarihsel olarak değişimini incelemek.
- b) Mekâna yönelik sanat anlayışını ele almak.
- c) Mekâna yönelik sanat eserlerinin özelliklerini belirlemek.
- d) Bienalin anlamı ve tarihini, İstanbul Bienali'nin tarihsel serüvenini; düzenlenen yıl, küratör, bienal kavramı, bienal mekanları ve sanatçıları üzerinden incelemek.

1.2.2.Problem Cümlesi:

Bu çalışmanın temel problem cümlesi: 2013-2019 yılları arasında düzenlenen İstanbul Bienallerine katılan Türk sanatçılarının mekâna yönelik eserleri nedir?

Hazırlanan çalışmada araştırmanın konusu ve amacı çerçevesinde aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

- Mekân nedir?
- Mekâna yönelik yaklaşımlar nedir?
- Sanatta mekânın önemi nedir?
- Tarihsel açıdan sanat ve mekân ilişkisinin serüveni nedir?
- Mekâna yönelik sanat anlayışları nedir?
- Mekâna yönelik sanat eserlerinin özellikleri nedir?
- Bienal Nedir?
- İstanbul Bienali'nin tarihsel serüveni nedir?
- İstanbul Bienali'ne katılan Türk sanatçılarının mekâna yönelik eserleri nedir?

1.3. Araştırmanın Önemi

2013-2019 yılları arasında düzenlenen İstanbul Bienali'ne katılan Türk sanatçılarının mekâna yönelik eserleri isimli tez çalışması başlığı üzerine literatür taramasında Türk sanatında sanat ve mekân üzerine yazılan az sayıda tezlere rastlanmıştır. Ancak yazılan bu tezler Türk sanatçıların ağırlıklı olarak 1980-2000 yılları arasında gerçekleştirdikleri mekâna yönelik eserlerini kapsamaktadır. Ayrıca literatür taramasında İstanbul Bienaline katılan Türk sanatçıların mekâna yönelik çalışmaları üzerine bir tez çalışmasına da rastlanmamıştır.

Tezin önemi üç maddeyle özetlenebilir:

a) Türk sanatçıların mekâna yönelik eserlerini, güncel sanatın nabzını tutan ve yönlendiren İstanbul Bienali'nin (2013-2019 yılları arasındaki) etkinlikleri kapsamında araştırmak önemli görülmüştür. Dolayısıyla bu tez çalışması dört İstanbul

Bienali'ne katılan Türk sanatçıların mekâna yönelik eserleri üzerine akademik yayın eksikliğini giderecek olması açısından önemlidir.

b) 2013-2019 yılları arasında düzenlenen İstanbul Bienali'ne katılan Türk sanatçıların mekâna yönelik eserlerinin tanımlanması ve sınıflandırılması, Türk sanat ortamında bu tür tanımlayıcı ve kategorik araştırmaların eksikliğini giderecek olması bakımından önemlidir.

c) Son yıllarda İstanbul Bienali'ne katılan Türk sanatçıların mekâna yönelik eserlerinin; deneyim/duyumsama üzerine kurulu, izleyici katılımı eşliğinde olması, mekân algısında ve mekân olarak işaretlenmesinde boşluk ve doluluğun, varlık ve yokluğun, ses gibi çeşitli doneler katkısıyla elde edilmesi gibi özellikler kapsamında araştırılması ve literatüre katkı sağlaması bakımından önemlidir.

1.4. Araştırmanın Kapsamı

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından 1987'den beri iki yılda bir düzenlenen ve 2022 yılında 17.si gerçekleşen İstanbul Bienali, kapsadığı geniş yılları ve katılımcı sayısının (Türk Sanatçıları bakımından) yüksek olduğu düşünüldüğünden bu tez çalışması, 2013-2019 yılları arasında düzenlenen İstanbul bienallerini (13., 14., 15., ve 16. Bienaller) kapsamaktadır. Bu bağlamda bienalde Türk sanatçılarının hepsini incelemek bir tez çalışmasından daha kapsamlı olacağı için de dört bienale katılan Türk sanatçıların mekâna yönelik eserleri ele alınmıştır. Ayrıca düzenlenen dört İstanbul Bienali'nin daha güncel olması bu kapsamı belirgin kılan etkenlerden biri olmuştur.

Bu tez çalışmasında bazı tanımlamalara ihtiyaç duyulmuştur. Çalışmada; mekân nedir, mekâna yönelik eser nedir, bağlam nedir? Enstalasyon nedir? Site-Specific (İn-situ) nedir? Varış Noktası Sanatı nedir? gibi tanım/terimler yer almıştır.

1.5. Araştırmanın Materyali

Bu çalışmada veri toplama yöntemi olarak literatür taramasından faydalanılmıştır. 13. 14. ve 15. İstanbul Bienallerinde literatür taraması; 16. İstanbul Bienali için literatür taraması ve gözlem gerçekleştirilmiştir.

Bu araştırma için; yayınlanmış İKSV İstanbul Bienali katalogları, kitaplar, tezler, makaleler, sanat içerikli süreli yayınlar, sergi katalogları, sanat-mimarlık, sanat tasarım dergileri ve üniversitelerin sanat dergilerinden yararlanılmıştır. Tez başlığı çerçevesinde yer alması düşünülen sanatçıların video arşivleri (eser tanıtımları-açıklamaları-yayınları), görsel arşivleri araştırılmıştır. Çalışmada İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) tarafından yayınlanan 13./14./15./ ve 16. İstanbul Bienali katalogları temel kaynak olmuştur. Çalışmada İstanbul bienalleriyle/Türk sanatçılarıyla ve Türk sanatının çağdaş/güncel yapılanması ile ilgili yayınlanmış makalelere ve kataloglara ulaşılmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın diğer kaynakları arasında; editörlüğünü İpek Duben ve Esra Yıldız'ın yaptığı *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat-Yeni Açılımlar* kitabı, Akbank yayınlarından çıkan ve Hasan Bülent Kahraman'ın hazırladığı *Türkiye'de Çağdaş Sanat*, yine Akbank yayınlarından Eleanor Heartney'in hazırladığı *Sanat ve Bugün* adlı eserler temel kaynaklar arasındadır. Bu kaynaklar dışında Akbank yayınlarından çıkan *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı (Duyular İmparatorluğu)* kitabı, Santral İstanbul'da gerçekleşen "Modern ve Ötesi" başlıklı sergi kapsamında hazırlanan *Modern ve Ötesi 1950-2000* gibi kitap ve kataloglar kaynaklar arasındadır. Bu kaynaklarla birlikte sanat ve mekân anlayışını konu edinen, irdeleyen kitaplar, tezler, makaleler yine önemli kaynaklar arasında olmuştur.

Günümüz sanatına yönelik işlev gören <https://bienal.iksv.org/tr/>, "www.salononline.org", <http://www.artfulliving.com.tr>, <https://www.eskop.com/skopbulten/bienaller-ve-sanat-fuarlari/3137> gibi internet kaynakları düzenli olarak taranmıştır. <https://www.academia.edu.tr> gibi akademik, sanat-kültür içerikli yayınlar da internet üzerinden takip edilmiştir.

1.6. Araştırmanın Yöntemi

2013-2019 yılları arasında düzenlenen uluslararası İstanbul Bienallerinde Türk sanatçıların mekâna yönelik eserleri isimli tez çalışmasında dört İstanbul Bienalinde Türk sanatçıların mekâna yönelik eserlerinin incelenme ve değerlendirmesinde betimsel yöntem uygulanmıştır. Betimsel yöntemin temel özelliklerinden hareketle ne, nedir, nasıl soruları ile Türk sanatçıların mekâna yönelik eserlerinin biçimsel ve kavramsal açıdan ne/neler/nasıl olduğu, kimler olduğu bir sınıflandırma üzerinden

değerlendirilmiştir. Bu sınıflandırma, betimsel yöntem ile bir eserin neden ve hangi özellikten dolayı mekâna yönelik olduğu irdelemesidir.

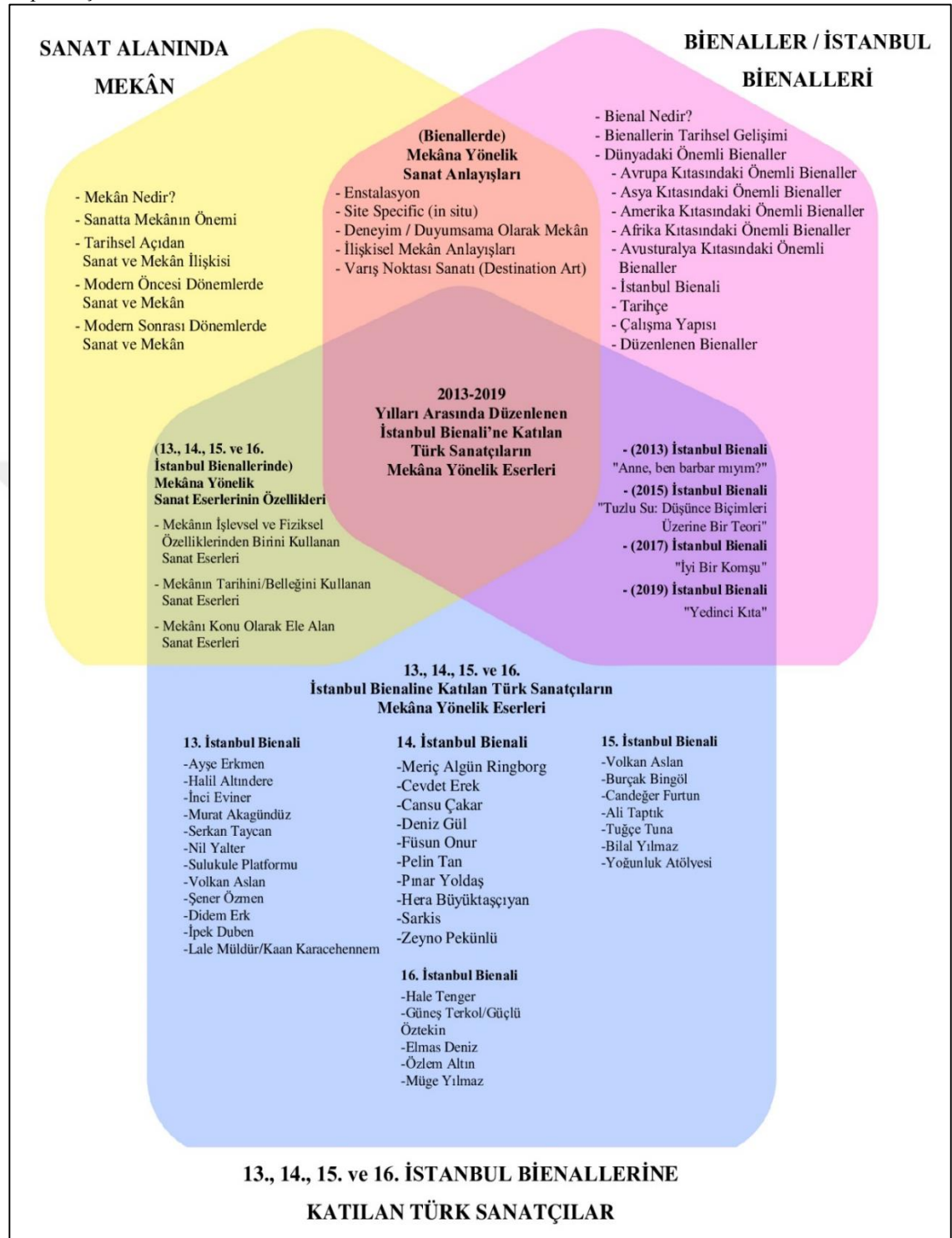
Sınıflandırma, eserlerin kavramsal ve biçimsel yapısı göz önünde bulundurularak incelenmiş ve hangi eserin mekâna yönelik olduğu/mekânın hangi kriterinden oluştuğu detaylarıyla değerlendirilmeye çalışılmıştır. Örneklemek gerekirse; Bazı eserler site specific (in situ) bir özellik taşıırken, bazıları ilişkisel bir ortam ve izleyici katılımlı özellik taşımış, bazıları ise deneyim ve duyumsamayla mekâna yönelik olan, mekânı konu olarak ele alan, mekânın bir özelliğini kullanan nitelik taşımıştır.

Bu bağlamda 2013-2019 yılları arasında düzenlenen İstanbul Bienalinde yer alan Türk sanatçıların mekâna yönelik eserlerinin sınıflandırması, maddeler halinde şu şekilde ifade edilmiştir.

- Resim-heykel gibi geleneksel teknikleri kullanarak mekâna yönelik eser üreten Türk sanatçılar
- Site-specific (İn-situ) yaklaşımıyla eser üreten Türk sanatçılar
- Bir deneyim ve duyumsamayla mekâna yönelik eser üreten Türk sanatçılar
- İlişkisel bir ortam ve izleyici katılımlı eser üreten Türk sanatçılar
- Varış Noktası Sanatı bağlamında çalışmaları olan Türk sanatçılar
- Mekânı konu olarak ele alan Türk sanatçılar
- Mekânın bir özelliğini kullanarak (işlev, ışık, renk, yapı, fiziksel öge, fonksiyonellik, tarihsel veri, bellek v.b) eser üreten Türk sanatçılar
- Bir nesnenin / sesin mekanla olan bağlamıyla (tarihsel, kültürel, ilişkisel gibi) eser üreten Türk sanatçılar

Görüldüğü üzere bir eserin ne/neler olduğu tanımlanırken, bu maddelerin herhangi biri üzerinden oluşması, o eserin mekâna yönelik olduğunu ifade etmeyi gerekli kılmıştır.

Tablo 1
Kapsam Şeması



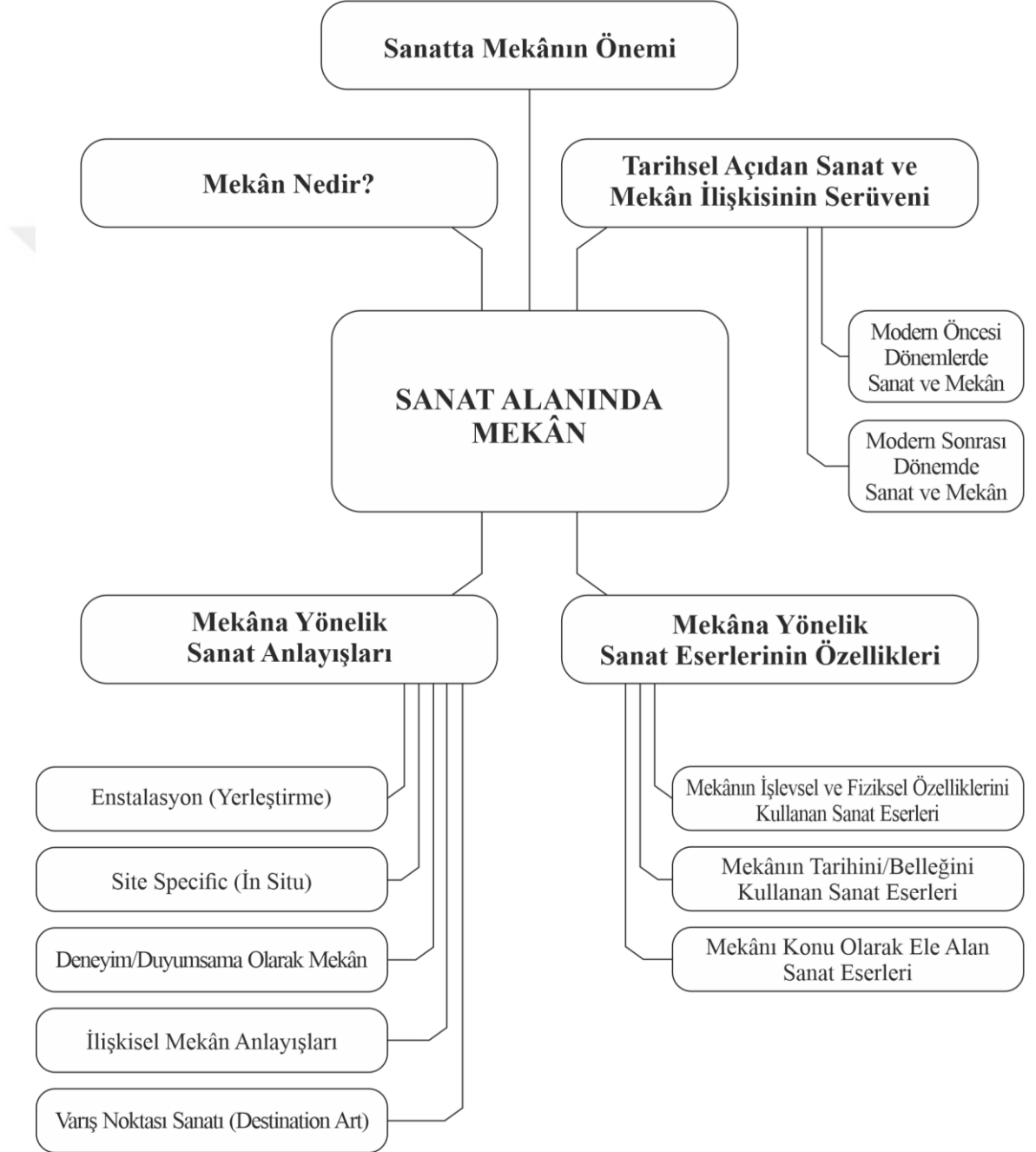
Tabloyu Hazırlayan: Mehmet Hasan DEMİRCİ

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT ALANINDA MEKÂN

Tablo 2

Sanat Alanında Mekân



Tabloyu Hazırlayan: Mehmet Hasan DEMİRCİ

2.1. Mekân Nedir?

Mekân, tarih boyunca insanın fiziksel, sosyal, toplumsal ve psikolojik ihtiyaçlarını karşılayan bir kavram olmuştur. İnsan, mekânı bir anlayış olarak kendine göre şekillendirmiş, gereklilikleri doğrultusunda geliştirmiş, bir kültür ve yaşam biçimine dönüştürmüştür. Bu bağlamda mekân, fiziksel / somut unsurların ötesinde, insanın duyumsama yoluyla da irdelediği bir kavram olmuştur. Dolayısıyla mekânın, insanla varlık kazandığı, birçok disiplin içerisinde farklı tanımlamalar edildiği söylenebilir. Melike Taşçıoğlu'nun ifadesiyle (2013:29); “Mekân kendiliğinden var olmaz. İnsan tarafından ‘mekân’ haline getirilir ve ‘mekân’ adıyla tanımlanır. (...) Mekân, zamanla bir çatı olmaktan çok daha öteye giderek, insanları ayıran, birleştiren, insan etkinliklerini organize eden, insanın düşünce ve duygularını pekiştiren ya da değiştirebilen ve onu denetim altına alabilen bir yapı haline gelmiştir”. Mekân, tarih boyunca bilim, felsefe ve sanatta da tartışma konusu olmuştur. Özellikle Antik dönemden itibaren felsefenin de tartışma konularından olan mekân, modern öncesinde ve sonrasında farklı algılar barındırmıştır.

Mekân, Rönesans döneminde perspektifin kullanımıyla derinlikli bir yüzey taşır. Ancak mekân gerçek bir yüzey olarak gerçek nesneler aracılığıyla Kübizm ile daha görünür olurken 20.yüzyıl ve devamında üç boyutlu düzlemle sanatsal bağlamlarını daha da belirginleştirmiştir. Brian O'Doherty'in ifadesine göre (2016:10); “1960'lı yılların kültürel dönüşümü içinde sanatsal pratikler yoğun bir değişim geçirirken, sanatın sergilendiği mekanların yapısı, kuralları, sınırları da yavaş yavaş zorlanarak, sanatçıların yarattığı basınca uyum sağlamaya başlamıştır”. Özellikle Konstrüktivizm, Minimalizm ve Enstalasyon gibi akım / anlayışlarla sanatın temel dinamiklerinden biri olan mekân; eser, nesne ve izleyici arasında bağlamını perçinlemiştir. Bu doğrultuda eser ise, mekân ile biçimselliğin ötesinde düşünsel, kavramsal ve algısal olarak güçlenmiş, sergileme pratiklerini çeşitlendirmiştir. Mekânın bu güçlü ilişkiselliği, doğrudan sanat eserini var eden başat bir unsur oluşturmıştır.

Tez çalışmasının Sanat Alanında Mekân başlıklı bu bölümünde sanatın mekanla olan bağlamına detaylı bir bakış sunmadan önce mekân kavramının ne olduğu, özellikle felsefe ve sosyal bilimlerdeki bazı tanımlamalarla nasıl yer edildiğini incelemek gerekli görülmüştür. Sanat alanında mekân bölümü üzerine araştırmalarda,

mekân kavramının birçok disiplinde yer aldığı, çeşitli tanımlarının olduğu ve bu tanımların ortak paydadan ziyade farklılık gösterdiği gözlemlenmiştir. Yine bu gözlemler neticesinde mekânın ağırlıklı olarak boşluk kavramıyla ilintili olduğu görülmüştür. Dolayısıyla bu çalışmada mekân kavramının bazı disiplinlerdeki sözlük tanımlamalarına yer verilmiş, boşlukla ilintisinden hareketle sanat alanında nasıl yer edindiği ve sanat eserinin mekânla karşılaşmasında ne gibi dinamikler ortaya çıkardığına dair bakışlar sunulmuştur.

Mekân, birçok disiplin içerisinde çeşitli anlamlar kazandığından, tez süresince mekân ve eser ilişkisinin tartışıldığı uzam/mekân kelimesi üzerinden hareket edilmesi uygun görülmüştür. Mekân, Orhan Hançerlioğlu'na göre (2005:117); “(Ar. Gizemcilik) Evren... Arapça mekân sözcüğü varolma anlamındaki *kevn* sözcüğünden türemiştir, içinde bulunan yer demektir. (...) Felsefe terimi olarak mekân fiziksel bir anlam taşır ve uzay deyiimiyle dile getirilir”. Mekân, Türk Dil Kurumu (TDK) Sözlükleri/Güncel Türkçe Sözlük içerisinde üç maddede açıklanmaktadır (<https://sozluk.gov.tr/>); 1.Yer, bulunan yer. 2. Ev, yurt. 3. Gök bilimi/Uzay olarak yer almaktadır. Ahmet Cevizci'nin *Felsefe Sözlüğü*'nde ise (1999:583); mekân kelimesi, “(İng. space; Fr. espace; Al. raum). Var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük. Boşluk, ‘hiçlik durumu. Sınırsız ortam, sonsuz büyük kap ya da hazne. Üç boyutu, yani eni, boyu ve derinliği olan hacim. Yer kaplama.” olarak ifade edilmiştir.

Mekân, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*'nde (2008:1018); “En yalın biçimiyle, uzayın insan eliyle sınırlanmış parçası” şeklinde ifadelendirilmiş, sanat dallarının her birinde farklı nitelikte yer tuttuğu belirtilmiştir. Doğan Hasol ise, *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*'nde (1979:344) mekânı; “İnsanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk, boşun” olarak tanımlarken, Hasan Ünal Nalbantoğlu, mekânı (2008:88-105); “Modern zamanlara özgü içi boş bir kavramsal kalıp, soyut bir kategori/kavram” olarak tanımlamıştır.

Nimet Keser, *Sanat Sözlüğü* kitabında mekân tanımına üç maddede yer verir (2009:210); “Mekân 1. Uzayın insan eliyle sınırlandırılmış parçası. 2. Bir kimsenin, bir şeyin bulunduğu, bir eylemin gerçekleştiği yer. 3. Resim de mekân, kompozisyonu oluşturan figürlerin bir araya gelerek üçüncü boyut yanılması oluşturacak biçimde düzenlenmesidir”. Bu bağlamda buraya kadar yapılan tanımlara bakıldığında mekân

kavramındaki ortak ifadelerin ağırlıklı olarak boşluk kavramına denk geldiği söylenebilir.

Yine Ali Madanipour (1996:4); Mekân kavramı gündelik hayatta çeşitli bağlamlarda kendisine yer bulmakta; içerdiği farklı anlamlara ve barındırdığı çelişkilere rağmen kavramın anlamında ortak bir uzlaşıya varılmışçasına kullanıldığı görülmektedir ifadesinde bulunmuştur.

Mekân, Antik dönemlerden beri üzerine fikirler üretilen bir kavram olmuştur. Aristoteles'in yaşadığı bu dönemde gerçek anlamda fizik denilen alanın henüz olmadığı söylenebilir. Ancak Aristo'nun mekân/uzay üzerine düşünceleri bildiğimiz fiziğin gelişim göstermesinde rol oynamıştır. Dolayısıyla da Aristoteles'in 'Yer' ifadesi üzerinde yaklaşımı önemlidir. Yine Aristoteles, tam anlamıyla fiziğe bağlı bir mekân (uzay) teorisi geliştirmemekte; bir yer teorisi veya uzaydaki konumlar teorisi üzerinden mekân kavramına sadece "yer" (topos) terimi üzerinden yaklaşmaktadır (Jammer, 1993: 17). Beyhan Bolak Hisarlıgil'e göre (2008:24); "Aristoteles'de mekân içi boş bir yer değil, bir şeyin etrafının bir başka şeyle sarılması, çevrenmesi anlamındadır; bir bardak su örneğinde bardağın içindeki boşluk değil, bardağı içeren *topostur*". Gülay Usta'ya göre (2020: 27); "Mekân ve yer kavramları irdelendiğinde Türkçede böyle bir kavramsal ayrımın olmadığı oysa İngilizcede "space" ve "place" olarak net bir ayırım dikkati çeker. Mekân ve yer kavramları üzerine yapılan araştırmalara bakıldığında bazen mekân bazen de yer kavramının ön plana çıkarıldığı ya da yüceltildiği dikkati çeker".

Aristoteles'in ve diğer Batı felsefecilerin fikir ve yaklaşımları Doğu felsefecilerini de etkilemiş durumdadır. Doğu felsefesinin mihenk taşlarından olan Farabi, felsefe alanında yazdığı eserlerle ve bilime olan katkılarıyla önemli rol üstlenmiştir. Mekân tanımlaması bakımından Aristoteles'e yakın olan Farabi'nin felsefesinde mekân, Aristoteles'in araştırmalarının izinden giderek belirlediği insan yaşantısındaki on temel kategoriden biridir (Hammond, 2001: 142). Farabi'ye göre mekân, şeylerin içinde bulunduğu yer olarak anlam kazanmaktadır. Mekân, cisimlerin/varlıkların yüzeylerini sarıp onları kuşatmaktadır (Farabi, 2008: 11). Mekân hem cismi kuşatan hem de aynı anda cismin kuşatıldığı yüzey olduğundan esasen boşluk diye bir şeyden söz etmek mümkün değildir (Farabi, 2003: 122). Bunun

yerine cisimlerin etraflarını sınırlandırıp onların varlığını ve evrendeki konumunu belirleyen bir mekân kavramından söz etmek gerekmektedir.

Görüldüğü üzere tarihsel süreçte mekân üzerine tanımlamalar çeşitlidir. Bu çeşitlilik ise bir anlayış olarak mekânın farklı disiplinler içerisinde kendine özgü anlamlar oluşturmamasından kaynaklıdır. Mekânın kendi içindeki geniş anlam yelpazesi, insan yaşamının birçok boyutuna sirayet etmiş durumdadır. Taşcıoğlu'nun (2013:45): Mekân insanla vardır ifadesi insanla daha çok farklı yaklaşımlar elde edeceğine dalalet oluşturur. Nitekim her geçen zamanda da mekân, yeni tanım ve ifadelerle, felsefi söylemlerle yerini genişletmeye devam etmektedir. Örnekleme gerekirse Ayşe Müge Bozdayı, yaptığı çalışmalarda mekân tanımlamasını yaşamsal, deneyimsel ve fiziksel bağlamda ele almıştır. Bozdayı'da mekân, şu ifadelerle yer almaktadır (2004:17);

“Yaşamsal mekân: İnsanın gereksinimleri nedeni ile sürekli kullanıp değiştirdiği ve davranış kalıplarının yer aldığı ekolojik operasyonel mekândır. Simgesel mekân: İnsanın algısal boyutları içinde olmayan ancak, biliş, duygu ve değerlendirmeler ile yorumladığı siyasal, ekonomik, kültürel ve toplumsal istemler ve bunların simgesel yapılanmalarına bağlı olan mekândır. Varoluşsal mekân: İnsanın eylemleri ile sürekli olarak biçimlenen ya da değişen mekân anlayışıdır. Anılar, beklentiler gibi zihinsel süreçler ve kişisel yorumlarla tanımlanır. Mimari mekân: Zaman ile birlikte dört boyut ile sınırlandırılmış, insanı barındıran örgütlü mekânsal sistemlerdir. Soyut geometrik mekân: Mimari mekânın soyutlama yolu ile elde edilen geometrik kurgu ve kompozisyonudur”.

Bozdayı'nın ifadelerinde, mekân anlayışının sınıflandırılmış çoklu yapısı görülmektedir. Bu doğrultuda Bozdayı'nın tanımında mekân çeşitliliğinin, insanın davranış biçimlerine, amaçlarına, yorumlamalarına, kültürüne ve yaşadığı coğrafyaya göre şekillendiği söylenebilir. Mekânı yaşamın birçok penceresinden ele alan Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi* kitabındaki tanımlamalarında bu kavramı insanın zihinsel, kültürel, sosyal ve toplumsal yaşamının odağına yerleştirmiştir. Lefebvre'nin (2016:25) “Mekân kavramı zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağlar” cümlesi mekânın varlığına birçok yönüyle tanıklık etmektedir. Dolayısıyla mekânı fiziksel, zihinsel ve toplumsal bağlamda da ele alan Lefebvre'nin bu kavrama analitik bir biçimlenmeyle, betimleyici ve bütünsel yaklaştığı söylenebilir. Lefebvre, bu bütünsel yaklaşımında yine *Mekânın Üretimi* kitabındaki temsil mekanları alt başlığında mekânı (2016:68); “Temsil mekânları, yani mekâna eşlik eden

imgeler ve semboller aracılığıyla ‘yaşanan mekân’; yani ‘oturanların’, ‘kullananların’ mekânları, aynı zamanda kimi sanatçıların ve belki de o mekânı tarif edenlerin ve sadece tarif ettiğine inananların–yazarlar, filozoflar-mekanları”dır diye ifade etmiştir. Bu bağlamda mekânı yaşama dair birçok unsurla (bireysel, sosyal, kültürel, toplumsal ve ekonomik) ele alan Lefebvre, tarif ettiği temsil mekânları’na sanatçıları da dâhil etmiştir. Lefebvre’nin işin içine filozof ve sanatçıları da dâhil etmesi mekânın zihinsel süreçle algılanmasına, kültürel, sosyal kulvarda daha çok tartışılmasına kapı aralamıştır. Bu bağlamda mekân anlayışına insan temelli bakış açıları geliştiren Melike Taşçıoğlu’nun şu tanımı da dikkat çekmektedir (2013:47):

“Mekânın algılanması duyumsal ve zihinsel olmak üzere iki süreçte gerçekleşir. Mekân kişi tarafından öncelikle duyumsal olarak, daha sonra mekânda geçirilen zamana bağlı olarak zihinsel ölçüde algılanır. Gözlemcinin mekânı tanımlayabilmesi için bu mekânın gözlemci tarafından algılanabilir sınırlarının bulunması gerekir. Bu sınırlar duvar gibi kesin engeller olmak zorunda değildir; yerdeki döşemenin değişimi ya da bir çizgi bile, mekânın sınırlarını belirlemede geçerli bir unsur olabilir”.

Taşçıoğlu’nun mekânı algılama şeklini duyumsal, zihinsel süreçlere bağlaması ve gözlemciyi (sanatçıyı) mekânın sınırlarını belirlemede etken kılması aslında sanat eserinin mekânla ilintisini tarif etmektedir. Öyle ki mekân, insanla ilişkisinde sürekli gelişmiş, değişmiş ve önemli bir iletişim aracı haline gelmiştir.

Tez çalışmasının bu bölümünde mekâna, fiziki ve ontolojik bir bakış sergilenmemiştir. Mekân, etimoloji, felsefe ve sosyal bilimlerdeki üretilen bazı kavram ve düşüncelerle yer bulmuş, bazı disiplinlerdeki tanımsal zenginliğine değinilmiştir. Tez çalışmasının sanat alanında mekân başlıklı bu bölüm devamında ise, mekân kavramının sanat üretiminde nasıl yer edindiği, nasıl tartışmalı ve kapsamlı bir hal aldığı ifade edilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla tezin bu bölümünden itibaren mekân anlayışının sanat eseriyle ya da eserin mekânla olan bağlamları üzerinde durulmuştur.

2.2. Sanatta Mekânın Önemi

Mekân kültürel, sosyal ve toplumsal etkileşimler sayesinde çeşitli anlam katmanlarına bürünerek, fiziksel ihtiyaç olmanın ötesinde yaşamın birçok boyutunda ilişkiyel tavır sergilemiştir. Nitekim mekân anlayışının bu zihinsel zenginliği, sanat

üretimlerini de daha katmanlı hale getirmiştir. Mekân, sanatta bir eserin sergilendiği yer olmanın ötesindedir. Artık mekân, eser üretiminde yeni ifade biçimlerine, kavramsal çerçevelere kapı aralamaktadır. Bu doğrultuda sanatçının eserini sergileme şekli önemli olduğu kadar nerede ve nasıl sergilediği daha da önemli hale gelmiştir. Dolayısıyla eserin mekanla kurduğu temas ve konuşlandığı yer mühim hale gelmiş, hatta izleyiciyle olan bağlamı kaçınılmaz olmuştur.

Mekân, bir sorunsal olarak 1960’lardan itibaren sanat nesnelerinin konumlandırıldığı, muhafaza edildiği bir görevin dışına taşarak modern algısını bir kenara itmek istemiştir. Kendi duyusunun keşfedilmesini bekleyen mekân, belki de tarihsel kuşanmışlığıyla, biriktirdiği hafızasıyla / kültürel dokusuyla ve hatta eklektik olma biçimiyle hazır bulunmaktadır. Bu zengin biçimlemesiyle çağdaş sanatın şekillenmesinde ve özellikle enstalasyon anlayışında daha çok varlık gösteren mekân, eserden bağımsız değildir. “Artık mekân birtakım şeylerin olup bittiği bir yer olmaktan çıkmış; aksine birtakım olgular, mekânı mekân kılmaya başlamıştır” (O’Doherty, 2016: 57). Mekân, eser ve izleyici arasında etkileşimlidir. Hatta eserin kendisi konumuna da gelmiştir. Sanatçıların mekâna yönelik eserlerinde, bir galeri, boş bir yer/ev/apartman, hamam, farklı duyuşsal anlatımlarla varlık göstermiştir. Sanat alanında mekân; yürüyerek deneyimlenen/duyumsanan bir güzergâh olmuş, ses kurgusuyla algılanma özelliğini etkinleştirmiş ve sanat ortamlarını daha da hareketlendirmiştir. Artık sanat eseri, galeri ya da müze gibi kapalı mekanlarda durmayan bir konumdur. Sanatçıların mekâna yönelik tavırları ise, eser ve yapılanmasına yönelik yerleşik algıları yıkmış, sanatı daha da işlevli hale getirmiştir. Bu işlevin önemli argümanlarından biri ise izleyici olmuştur. Çünkü izleyici, eseri gören bir konumun ötesinde, eserin oluşumunda rol oynayan, eserle zihinsel mecraya akmış durumdadır. İzleyici, eseri deneyimleyen/duyumsayan ve onunla ilişkisellik kuran, onun bir parçası konumuna geçmiştir. Bu durumu daha olanaklı hale getiren ise, sanat eserinin olduğu mekânın fonksiyonel yapısından, tarihinden, belleğinden bağımsız olmayışıdır.

Bu bağlamda mekâna odaklı çalışan sanatçılar artmış, enstalasyon üretimlerinde site specific (in situ), varış noktası sanatı, deneyim-duyumsama, ilişkisellik gibi yaklaşımlar oluşmuştur. Sanatçılar, mekânın bir özelliğini kullanarak (işlev, ışık, renk, yapı, tarihsel veri, bellek vb.) eser üretimlerini çeşitlendirmiş, izleyici katılımlı bir özellikle sanatın mekâna yönelik önemini daha da vurgulamıştır. Özellikle

1980’li yıllardan itibaren yaygınlığı artan bienal, trianel gibi güncel sanat yaklaşımlarında oluşan eserler, biçimsel ve kavramsal açıdan etkin ve sorgulanır olmuştur. Sanatçıların mekâna yönelik bu eserlerinin tanımlanması, tartışılması gibi unsurlar sanat üretimlerine çeşitlilik kazandırmıştır. Bu çeşitliliğe, tezin üçüncü ve özellikle dördüncü bölümü olan Uluslararası İstanbul Bienallerine katılan Türk sanatçıların mekâna yönelik eserleri başlığında detaylarıyla değinilmeye çalışılmıştır.

2.3. Tarihsel Açıdan Sanat ve Mekân İlişkisinin Serüveni

İnsanın ilk çağlarda araç-gereçlerle mağara duvarlarına, mimari yapıların cephelerine oluşturduğu freskolar ve lahitlerin üstüne şekillendirdiği kabartmalar zihinsel bir sürecin izleriydi. Bu doğrultuda sanat tarihinde mekân, psikolojik ve sosyal algılamalarla sınırlarını geniş tutmuştur. Bu süreçte mekânı geometrik bir yapılanmadan çok, zihniyle de algılamaya başlayan sanatçı, özellikle Rönesans süreciyle sanat-mekân ilişkisini derin tutmaya başlamıştır. Çünkü Rönesans öncesi sanatın işlevi dini temaların odağında, mekanları süsleyen bir konumdadır. “Rönesans öncesi mekân yanılışına ilişkin bir kaygının açıkça izlendiği son örnekler Pompei’deki kalıntılarda karşımıza çıkmış olup, bunlar da kısa sürede orta çağın katı kurallarına teslim olmak zorunda kalmışlardır” (Ergüven, 2002: 67). Rönesans’ın aydınlanmasında ise bilimsel alanda yaşanan hızlanmanın mekân anlayışına geri dönüşü olmayan bir kapı açtığı söylenebilir. “Çizgisel perspektifin keşfi ve ardından hava perspektifinin resme kazandırılması hem resimsel mekanların oluşmasına hem de sanatçının kompozisyonda derinlik etkileri kullanmasında alternatifler yaratmıştır” (Şentürk, 2016: 25). Dolayısıyla Rönesans’ta perspektif ve geometri gibi kullanımların sanatta derinlik algısını güçlendirmesi, mekân üzerinden sanatsal kurguların oluşmasına kaynaklık etmiştir.

19.yy’da etkinliğini artıran mekân, düşünsel anlamları bakımından farklı disiplinler bağlamında yeni açılımlar sağlamıştır. Örnelemek gerekirse; mekân anlayışı, Kübizm ile beraber perspektif oluşumlarının dışında bir süreçle devam etmiş ve resim düzlemi deformasyona uğramıştır. Artık resmin içinde yer alan nesne, obje ya da figüratif öge yanılışmanın dışındadır. Nesne, Pablo Picasso’nun *Bambu Sandalyeli Natürmort*’unda olduğu gibi maddesel bir öge olmaktan çıkıp sanatsal bir ifade aracı olarak mekâna dönüşüm sağlamıştır. Sanatta mekân, sorunsallaştırılmış bir

bağlamla sanat nesnesini de tartışmaya açmıştır. Çünkü nesne, konuşlandığı mekânın özü ya da referansı olmuştur. Bu bağlamda tez çalışmasında tarihsel açıdan sanat ve mekân ilişkisinin serüveni adlı başlığı, biraz daha açık hale getirmek adına modern öncesi ve sonrası dönemler olarak irdelemek önemli görülmüştür.

2.3.1. Modern Öncesi Dönemlerde Sanat ve Mekân

Modern öncesi dönemde sanatçı, araştıran bir konumdadır. İnsanoğlunun ilk çağlarda farklı betimlemelerle oluşturduğu stilize sahneler uzamsal bir nitelik taşıırken Orta Çağ'da mekân, simgesel bir konumdadır. "Perspektifin keşfedilmemiş olduğu Rönesans öncesi resimlerde herhangi bir mekân kaygısı olmayan, daha çok yüzey etkileri veren düzenlemeler sözkonusudur. İki boyutlu yüzeyde doğaya ve gerçeğe olan bağlılıkla elde edilmeye çalışılan derinlikler, resimde mekân kavramının gelişmesine olanak vermiştir" (Şentürk, 2016: 25). Perspektif, oluşturduğu kuralları çerçevesinde sanatın teknik, bilimsel ve gerçeklikle olan bağlamını perçinlerken, mekânın eserle ilişkisini güçlü kılmak için çeşitlilikler peşindedir. Ayşe Önüçak Bozdurgut sanatta mekânın yerleşikliği üzerine ifadeleri şu şekildedir (2012: 1-20);

"Sanat tarihi içerisinde, uzam yanılsamasıyla kurulan resimsel mekan, dönemlerin sosyo-kültürel, ekonomik ve politik yapılarının etkilerini de yansıtmaktadır. Klasik kurallara bağlı resimlerde mekan, matematiksel perspektif kurallarıyla ve mimari mekanlar içinde mimetik bir mekan ve gerçeklik yanılsaması yaratmak ve izleyiciyi, konu haricinde sanatçıların teknik becerisiyle de etkilemek üzere düzenlenmiştir. Kurallara ve ilkelere bağlanan mekan kuruluşları, Modern dönemden itibaren hem teknik anlamda hem de düşünsel ve bilimsel sorgulamalar sonucunda parçalanmaya ve sanatçının gözüyle yeniden inşa edilmeye başlanmıştır".

Dolayısıyla sanatta uzamsal yanılsamayla varlık gösteren mekân, perspektif bağlamında toplumsal bir yapının göstergelerini de içerisinde barındırıyor, uzamsal yanılsamayla eser ve mekân ilişkisini derinleştirmeye devam ediyordu. Rönesans'ta ise haritacılığın, geometrinin ve perspektifin varlığıyla sanatta üç boyutlu bir yanılsama oluşumu, beraberinde resmin içindeki mekânsal algıları da görünür kılmıştır. Harita kullanımının getirdiği yeni olanaklar ve geometri ile gelişen perspektif algısı klasik anlamda matematiksel ve tekniğe dayalı verileri sağlarken diğer yandan resimde yanılsamaya bağlı bir mekân oluşumunu da beraberinde getirmiştir.

Rönesans’la beraber perspektifin sağladığı olanaklarla mekân, fiziksel bir anlatımın ötesinde zihinsel olmaya başlamıştır. Bu durumu sanatçı üzerinden örneklemek gerekirse Rönesans’ın ilk evresinde sayılabilecek Giotto Di Bondone, resimlerinde mekân düzlemini teknik hesaplamadan çok, yanılsama eksenli ve hacimsel bir ifadeyle oluşturmuştur. “Giotto’nun konuya ve figürlere olan duyarlı yaklaşımı, mekân kaygıları, çizgi ve renkle vermeye çalıştığı perspektif ve portrelere kişilik kazandırma çabaları ilerici görüşünü açıkladığı gibi 15. Yüzyıl sanatının da kriterlerini de belirler” (Şentürk, 2016: 29). Giotto’nun *İsa’nın Doğumu*, *İsa’ya Ağıt* ve *Cana’da Düğün* gibi resimlerinde var olan mekân yapılanması, resmin üç boyutlu algısını güçlendirmesinin yanında var olan konuya da daha derin anlatım kazandırmıştır. Özellikle Giotto’nun resimlerindeki nesneler ve figürler, gerçekçi mekân yapılanmasıyla daha hacimli bir kütleye dönüşmüştür.

Görsel 1:

Giotto Di Bondone, 1305, İsa’nın Doğumu



Kaynak: <http://goo.gl/mDslhy>, **Erişim Tarihi:** (29.11.2020)

Giotto’nun resimlerinde mekân, yanılsamaya dayalı bir gerçeklik olarak yer almış, Rönesans’ın sanat algısına da kaynaklık etmiştir. Nitekim Rönensans’ta mekân, bir sorunsal olarak perspektifsel anlatımın ötesine akmıştır. Mekân, Leonardo Da Vinci’nin *Kayalıklar Madonnası*, Mantegna’nın *İsa’nın Çarmıha Gerilmesi*, Masaccio’nun *Kutsal Üçlü* ve *Kutsal Teslis* eserlerinde daha belirgindir. Özellikle “Masaccio (...) Giotto’nun başlattığı mekân ve derinlik sorununu belirgin bir şekilde çözerek resimlerinde, üç boyutluluk etkisi veren mekanlarıyla dikkat çeker” (Şentürk, 2016: 45). Bu dönemde yapılan resimler, bir mekân oluşumunu sağlamış ve tinsel atmosfer barındırmıştır. Görüldüğü üzere Rönesans döneminde haritacılık, perspektif

ve üç boyut algısı sanatta farklı kurgulamalar sağlamıştır. Mekân, sanatın içinde resmedilmiş, perspektif ve geometri olgusuyla üçüncü boyuta varan bir ifadeye dönüşmüştür. Nitekim resme giren perspektif algısı sanatı geri dönüşü olmayan köklü bir değişime uğratmıştır.

Rönesans sonrasında ise mekân; düşünsel, zihinsel anlamda eseri ve izleyiciyi de içine alan bir yapıda gelişmiştir. “Rönesans’ta betilerin bakış noktasına göre farklı uzaklıkları yoluyla yaratılan mekân etkisi, Barok’ta artık bunların sahip olduğu farklı ışık değerleriyle de gerçekleştirilmiştir. Barok resimde mekân, kesin dış çizgileriyle kavranamamakta, betilerin aydınlık düzeyleri arasındaki karşıtlıklar aracılığıyla duyumsanabilmektedir” (Tanyeli, 1997:1193). Barok sanatında aynı düzlemde olan mekân, diagonal tutumla devingen haldedir. Romantizm anlayışında ise duyguya ağırlık veren sanatçı, gerçeklik yerine kendi hayalindeki tasarladığı mekân kurgusunu işlemiştir. Deniz Bayav’a göre (2008:39); “Empresyonizm’de mekân, ışıkla ortaya çıkan, yansıyan renklerle dolu bir uzamdır”. Yine Bayav’a göre (2008:39); “Fovizm ise kopuşun ilk etkin akımıdır. Tual üzerinde yanılısma alanı yaratma fikrinden iyice uzaklaşmış, yüzey resmine ilgi artmıştır. Artık renklerde mekân yaratır”. Dolayısıyla sanatta yer alan figür ya da nesne ideal bir ifade olmanın ötesinde zihinsel ve algısal zemine yerleşmiştir. Ancak Kübizm’in figür/nesne/kompozisyon gibi tahripleri yeni bir mekân duygusuna yer açıyordu.

Modern öncesi dönemlerde resimdeki mekân oluşumları heykelde daha farklı mecrada yer alır. Bu farklılık heykelin bulunduğu noktada kendine doğal bir yerleşim alanı oluşturmasıyla ilgilidir. Aylin Tekiner, (2010: 22); “Bunun ilk örneğini, Sicilya Messina’da 1570’te Lepanto Fatihî’nin onuruna yapılmış olan anıtta görmekteyiz” ifadesinde bulunmuştur. Birer temsil örneği olan bu heykeller, oluşum süreçlerinde nasıl bir kütleye dönüşecekleri yerleştirilecekleri mekanlar üzerinden belirlenmektedir. Orta Çağ’da dinsel, kültürel ve sembollerle yüklü olan heykel, mimari yapıların/elemanların iç ve dış cephelerinde, (nişlerde, sütun başlıklarında ve giriş kapılarında gibi) mekânın bir parçası haline gelmiştir. Ancak “Ortaçağda heykel, mimarının tamamlayıcı öğelerinden çıkıp yavaş yavaş yayılmaya başlarken, 19.yüzyıla gelindiğinde figüratif anıtlar ‘kamusal alan’ için önemli öğeler haline gelmiştir” (Tekiner, 2010: 22). Artık heykel, kendi işlevini daha etkin kılacağı yerde konumlanmaktadır. Rosalind Krauss (2002: 105); Auguste Rodin’in *Cehennem Kapıları* ve *Balzac* adlı heykellerinin anıt olarak tasarlandığını ancak, ilki 1880 yılında

yapımı planlanan dekoratif sanatlar müzesinin önüne koyulması hedeflenen *Cehennem Kapıları*, diğeri 1891’de Paris’te dikilecek olan *Balzac* heykelinin, hedeflendikleri yerlere dikilmediğini, anıt olarak ikisinin de amacına ulaşmadığını ifade etmiştir. Krauss (2002:105); Bu iki heykel ile anıt mantığının eşildiğini ve modernizme bir geçiş sağladığını ifade etmiştir.

Heykelin oluşumu bir mekân sürecini şart koşmaya başlamıştır. Öyle ki Antik dönemlerden itibaren heykelin insana/kitlelere sosyal, siyasal, dini, kültürel değerler üzerinden seslenişi mekanla olan bağlamından da kaynaklıdır. Heykelin bu şekilde varlığı, bir boşluk ve kütle ilişkisinin de ötesindedir. Mimari elemanların bir parçası olan heykel, Rönesans’ın sorgulayan kimliğiyle bu bağımlılıktan kurtulmaya başlamış ve kamusal alanlarda insan algısına yönelik tutum geliştirmiştir.

Modern öncesi dönemlerde sanat ve mekân bağlamını özetlemek gerekirse; Rönesans öncesi dönemde sayısal verilere dayanan mekân, perspektifin getirdiği üç boyut ve yanılsama ile fiziksel özelliklerinin yanında zihinsel özellikleriyle de var olmaya başlamıştır. Artık mekân insan zihninde yer kaplamaktadır. Mekân, tarihsel, belleksel ve kültürel özellikleriyle, deneyim-duyumsama ve ilişkisellik oluşturan unsurlarıyla modern sonrası dönemde ve özellikle 20.yüzyılın sonlarından itibaren bütünsel bir varlık olarak belirginlik kazanmıştır.

2.3.2. Modern Sonrası Dönemde Sanat ve Mekân

19. yüzyılın modernleşmesinde yaşanan çok yönlü gelişimler bilimsel, düşünsel, felsefi ve sanatsal bağlamda yeni fikirlere ortam hazırlamıştır. “Kurallara ve ilkelere bağlanan mekân kuruluşları, Modern dönemden itibaren hem teknik anlamda hem de düşünsel ve bilimsel sorgulamalar sonucunda parçalanmaya ve sanatçının gözüyle yeniden inşa edilmeye başlanmıştır. Görünene, nesneye, doğaya dair izlenimler zaman içinde yerini fırça vuruşlarıyla kurulan resimsel mekâna ve sonrasında doğaçlamalarla zihinsel soyut biçimlerin modern kompozisyonlarına bırakmıştır” (Bozdurgut, 2012: 2). Özellikle bu dönemin getirilerinden olan seri üretim teknikleri ve fotoğrafın icadı gibi gelişmeler sanatçının algılarının değişiminde rol oynamış, eser ve izleyici arasındaki ilişkiyi sıklaştırmıştır. 19.yüzyıl sanatına yansıyan bu ilerlemelerde bir resim yüzeyi artık parçalanıyor ve bozuma uğruyordu.

20.yüzyıl ve devamındaki sanat anlayışları ise, geri dönüşü olmayan bir kırılma yaşar. Sanattaki bu kırılmanın ateşli başrolü ise biçimsel ve zihinsel deformasyonların önünü açan Kübizm'dir. Nicolas Bourriaud'ın ifadesiyle (2005:45); “Kübizm, dünyayla aramızdaki görsel ilişkileri günlük hayatın en sıradan unsurlarını kullanarak çözümlemeyi dener (bir masanın köşesi, pipolar, gitarlar), ve bunun kökeninde de bir nesneyi tanımamızı sağlayan oynak mekanizmaları yeni baştan kuran zihinsel bir gerçeklik yatıyordu”. Eserde yer alan nesne ve figürün artık bütünsel görüntülerini kaybettiği Kübizm, nesneyi bir mekân içine yerleştiriyordu. Nitekim, Pablo Picasso'nun *Bambu Sandalyeli Natürmort*'unda bir nesne (sandalye bambusu) bağlamından koparılarak mekân oluşumu sağlamıştır. Norbert Lynton'un deyişiyle (1982: 62); “Ön dönem kübist ressamlığında sandalye, bir sandalye olarak kalmıştır ama bu sandalye günlük yaşamdaki bağlamından koparılmış ve ressamın ürünü olarak tanımlanabilecek yeni bir yapı taşı olarak görülmüştür.” Dolayısıyla Picasso'nun ilk sayılabilecek bu tavrıyla tuvale aktarılan nesne deformasyonları ve renklerin yüzey üzerindeki dağılım şekilleri yeni bakış açıları sunmuştur.

Görsel 2:

Pablo Picasso, Bambu Sandalyeli Natürmort. Mayıs 1902. Tuval üzerine yağlıboya ve muşamba, oval, 29x37 cm. Paris, Picasso Müzesi



Kaynak: Lynton, N., (2004:61). *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev: Çapan, C., Öziş), C., İstanbul: Remzi Kitabevi

Artık Kübizm'de figüratif öğeyi ya da doğayı betimleme bir amaç olmaktan çıkmıştır. Esas olan sanatın; bir temsil ögesi değil, kendini temsil eden bir ifade olduğudur. Bu doğrultuda nesnelerin yüzeydeki varlığı, mekân yerleşimini daha görünür kılmıştır. “Dolayısıyla, Kübizm'in ilk ve en önemli çıkış noktalarından biri, mimari mekân ile merkezi perspektif anlayışının tuvalden dışlanması olmuştur. Resim,

mekânın temsil edilmesini aşır, mekân duygusunun yeniden düzenlenmesine yönelmiştir bu aşamada. Daha doğrusu, Kûbizm için önemli olan, mekânın kendisinden çok, içeriğinin temsil edilmesidir; çünkü bu içerik ne denli güçlüyse, temsil edilene ilişkin yaşantı da o ölçüde yoğundur. Kûbizmin ön gördüğü resimsel mekân, özünde nesnelerin kendisinden hareket etmektedir; yani farklı bakış açılarından görülen nesneler ile elde edilmiş bir mekân tasarımı söz konusu burada” (Ergüven, 2002: 79). Kendi gerçeğine odaklı sanatçı resmin yüzeyini, figürü ya da nesneyi parçalamıştır. Artık sanatta gerçeklik, sanatçının algısında yatan gerçekliktir. “Bu süreç tuvalin bir yanılsama alanı olmaktan çıkarılıp bir yüzey olarak algılanması, zamanla ‘varlıkların biçimi olarak’ figürün kimi sanatçılar tarafından resimden çıkarılmasıyla sonuçlanmıştır” (Bozdurgut, 2012:2). Artık eser, biçimsel bir atmosferin ötesindedir. Bu tavır, tuval yüzeyinde nesneleri bağlamından koparmış, mekân anlayışını netleştirmiştir. Soyut sanatın varlık göstermesiyle de sanatçı, gerçek mekânı değil nesnelerin farklı bakış açılarıyla sonsuz, hayali mekânı oluşturmuştur. “Kûbizmden sonra ilerleyen dönemlerde, resim-heykel-teknoloji (ışık ve hareket modülatörleri) birbirleriyle ilişkiye girerek yeni bir düzen oluştururlar. Mekân, tuvale sıkışmaktan kurtulur daha kapsamlı bir alana yayılır. Mekân sürecin içinde var olur. Burada mekân plastik anlamından sıyrılarak sanat nesnesinin olduğu yer ve an haline gelir” (Bayav, 2008:42). Özellikle eserde soyutlama kurgusu ile mekân farklılaşmıştır.

Heykel ise, bulunduğu alanla değerlendirilmeye başlanmıştır. Picasso’nun alternatif malzemelerle yaptığı *Gitar* ve Constantin Brancusi’nin *Sonsuz Sütun* isimli soyut heykeller, kaidesiz bir mekân oluşturmaları bakımından modernist birer ifadeye dönüşmüştür. Geleneksel ifadesinden kopan heykel, modern, soyut form diliyle bünyesine her türlü alternatif malzemeyi almış, dönüşü olmayan bir mecraya akmıştır. Hal Foster’ın ifadesiyle (2013: 231); “Modernist heykel, yalnızca soyut formları ve bulunmuş malzemeleriyle değil, kaideden vazgeçmesiyle de bu mantıktan koptu; bu da heykelin hem modernist yersizlik [sitelessness] hem de postmodernist yere-özgülük imkânlarından yararlanabilmesini sağlayan diyalektik bir olaydı”. Foster’ın ‘yere-özgülük’ ifadesi aslında heykelin kendi mekânıyla doğrudan bir ilişki kurması, dolayısıyla konuşlandığı mekânla bağlamını güçlendirmesi anlamını taşıyordu. Artık heykel, mekânıyla bağlam oluşturan bir döneme girmiştir. Öyle ki kaide üzerinde duran heykel ve galeri duvarındaki resim, geleneksel sergileme sınırlarını ortadan kaldıran bir mecradadır. Sanatçı ve eser arasındaki bu iç içe geçişler eserin var olma

biçimini, eserin konuşlandığı yeri de içine alarak farklılaştırmıştır. 1960'lı yıllardan itibaren özellikle heykel algısı keskin bir değişim yaşamıştır. Heykel, nesnenin çeşitli anlatımlarıyla, açık alanların alışılmadık noktalarında, kaidesiz ama mekânı gözardı etmeyen minimalist yaklaşımıyla yeni anlatımlar sağlamıştır. Özellikle minimalist sanatçılar sonrası heykelin durduğu nokta ve mekanla olan bağıntısı üzerine Krauss'ın şu ifadeleri bu durumu perçinler niteliktedir (2002: 103-104):

“Son on yıldır şaşırtıcı şeylere heykel denmeye başlandı; iki ucunda TV monitörleri olan dar koridorlar; doğa yürüyüşlerini belgeleyen büyük fotoğraflar, sıradan odalara tuhaf açılarla yerleştirilmiş aynalar; toprağa çizilmiş geçici patikalar. Böyle ilgisiz işlere, heykel kategorisiyle her ne kastediliyorsa ona ait olma hakkını hiçbir şey veremezmiş gibi gözüktüyor... 1960'lardan 1970'lere geçilince ve heykel denen şey yere yığılmış iplik atıkları, galeriye taşınmış kızılâğaç kütükleri, çölden kazılmış tonlarca toprak ya da etrafla ateşlerle çevrili kütükler olmaya başlayınca, heykel sözcüğünü telaffuz etmek zorlaştı”.

20.yüzyıl ve sonrasına yansıyan heykel algısı, kavramsal bir bakış açısıyla sanat eserini, sanatçıyı, izleyiciyi mekânsal bir bağlama yöneltmiş, ilişkisini derinleştirmiştir. Nitekim “Polonyalı heykeltıraş ve deneysel sanatçı Magdalena Abakanowicz (1930-), heykelin izlenecek bir nesne olması yerine deneyimlenmesini ister ve çalışmalarıyla farklı mekanlar oluşturur” (Huntürk, 2016: 336). “Dada hareketi içinde yer alan Schwitters ise rastlantısal kolajlarını, mekâna uyarlayarak ilk alan düzenleme veya enstalasyon örneklerini meydana getirerek, mekânı akışkan bir yapıya dönüştürmüştür” (Bozdurgut, 2012: 2). Sanatın mekanla olan etkileşiminde resim ve heykel düzleminin giderek yerini sanatçının algısal deneyimine bırakması beraberinde Enstalasyon (Yerleştirme) olarak karşılık bulmuştur. Bu doğrultuda sanat, 20.yüzyılın sonuna gelindiğinde yeni yüzünü enstalasyon çalışmalarına çevirmiştir. Özellikle 1960 ve sonrasında çeşitlenen sanat üretimlerinde eser, sadece izlenen değil; mekanıyla, nesnesiyle, oluşturduğu bağlamla, izleyiciyi de dahil eden tavrıyla yer edinmiştir.

2.4. Mekâna Yönelik Sanat Anlayışları

Mekâna yönelik sanat, sanatçının algısı ve üretim çeşitliliğiyle biçimlenmiştir. Bu doğrultuda sanatçının eserini oluşturan nesne, mekândan bağımsız olmayan biçimde kavramsal enstrümanlarla artık geleneksel bir betimleme değil, problemdir. Sanatçıların mekânı sosyolojik, felsefi, tarihsel bir bağlamla koku, ışık, ses, hareket

gibi elemanlarla da kurgulamaları yeni ifade biçimleri sağlamıştır. Eser ve nesne ile sıklaşan bağ, mekanla daha sıkı hale gelmiştir. Yani, nesnenin bu denli tartışılır olması yapının düşünsel değerini ortaya koymakta, eserin mekânla ilişkisini daha da görünür kılmaktadır. Konstrüktivist sanatçıların endüstriyel malzemeleri kullanarak inşa ettikleri heykel tasarımları, sanat ve mekân bağını güçlendirmiştir. Kazimir Maleviç, Vasili Kandinsky, Antonie Pevsner, Naum Gabo gibi sanatçılar endüstriyel malzemelerle, ışık, hareket gibi elemanlarla eserde mekân algısını diri tutmuştur.

Görsel 3:

Naum Gabo, Bijenkof Mağazası İçin Konstrüksiyon



Kaynak: <https://www.gabo.org.uk/gallery/>
Erişim Tarihi: (18.08.2020)

Değişik malzemeleri sanat nesnesine dönüştüren sanatçılar, farklı üretim biçimleriyle mekânsal, hacimsel ve yapısal öğeler oluşturmuş, 20. yüzyılın sanatını daha çok yaşamın içine dahil etmiştir. Özellikle günümüz sanatında işlev gören uluslararası bienaller, trienaller, sanatın nabzını bu bağlamda daha sıcak tutmaktadırlar.

Özetlemek gerekirse, son dönem sanat çalışmalarında mekân, sanat nesnesinin bir parçası ya da kendisi olmaya başlamıştır. Burada mekânın kullanım biçiminde neyin kıstas alındığı da önemli olmaktadır. Yani çalışmanın olduğu mekân ve onun kullanılış biçiminin nasıl bir bağlamla ele alındığı, eserin mekâna yönelik oluşumunu belirgin kılacaktır. Burada mekâna yönelik eserlerden kasıt, mekâna yönelik eserin bağlamının ne olduğu, mekânla ilişkisinin nasıl olduğu dolayısıyla bağlamın da tanımını ve önemini ortaya koymaktadır.

Bağlam; TDK, Türk Dil Kurumu Sözlükleri/Güncel Türkçe Sözlük'te (TDK, 2023); "Herhangi bir olguda olaylar, durumlar, ilişkiler örgüsü veya bağlantısı, kontekst" anlamındadır. Nimet Keser'e göre ise (2009: 55-56);

"Bir göstergeyi çevreleyen ve onu etkileyen, onun anlamını, değerini belirleyen gösterge ya da göstergeler bütünü. Bir sanat eserinin üretildiği ve yorumlandığı farklı koşullar. Bu durumun üç alanı vardır; bunların her biri oldukça karmaşıktır. İlki sanatçıya aittir: eğilimler, inançlar, ilgiler, değerler, amaçlar, eğitim-öğretim ve biyografi (psikoloji dahil). İkincisi eserin üretildiği ortamdır: Eserin açık işlevi (tapınma, güzelleştirme, dışa vurma, resmetme, aracılık etme, ikna etme, kaydetme, gerçekliği yeniden tanımlama ya da sanatı yeniden tanımlama), dinsel ve felsefi inançlar, sosyo-politik, ekonomik hatta iklimsel ve coğrafi yapılar. Üçüncüsü eserin alımlanması ve yorumlanmasının alanıdır: Hizmet etmesi düşünülen gelenekler, fikir yapısına (ritüalistik algısal, mantıksal ve duygusal) ve her şeyden önemlisi eserin incelendiği bakış tarzına bağlıdır. Bağlamın değerlendirilmesinde artistik biyografi, psikolojik yaklaşımlar, politik eleştiri, feminizm, kültürel tarih, entelektüel tarih, biçimcilik, yapısalcılık, semiyotik, hermenotik, post-yapısalcılık, yapısökümcülük, alımlama teorisi gibi birçok yaklaşım kullanılabilir. Bağlam, alımlamanın oluşmasında ve biçimlenmesinde sanat eserinin kendisinden daha önemli olabilir".

Keser'in bu çok yönlü bağlam tanımlaması, eser üretim biçiminin zenginliğini ortaya koyuyor. Sanatçının eserini oluştururken dış dünyaya ait verileri kendi yaşamının nüanslarıyla içselleştirmesi, değerleriyle, inançlarıyla, kültürel edinimleriyle birleştirmesi, mekâna ait deneyimlerinde farklı yorumlamalar sağlamaktadır. Dolayısıyla Keser'in ifade ettiği bağlam; eserin oluşması ve biçimlenmesinde etkin rol oynar.

Mekânı bir bağlam olarak eser üretiminde biçimsel, fiziksel, zamansal, anlamsal, deneyimsel, duyumsal ve kavramsal bir gerçeklik olarak ilişkilendiren sanatçılar bu özelliklerle mekâna yönelik eserin ne olduğunu, mekânın hangi özelliğinden (tarihinden, belleğinden, fiziksel ögesinden gibi) oluştuğuna da açıklık getiriyor. Dolayısıyla tezin ana temasında ve dördüncü bölümünde olan İstanbul Bienalleri'nde Türk sanatçıların mekâna yönelik eserlerinde mekânla oluşan bağlamı araştırmak, bütünsel olguyu irdelemek önemli görülmüştür.

Sanatın mekânla olan bağlamı irdelendiğinde bu ilişkinin 20.yy.'ın başlarında yaygınlaştığı söylenebilir. Sanatçılar bu dönemde galeri ve müze ortamlarının dışında daha farklı alanlara çıkarak eserin var olma şeklini zenginleştirmişlerdir. Nitekim Marcel Duchamp'ın hazır bir nesneyi sanat eseri olarak ilan etmesi, eser-nesne ve mekân ilişkisini sorgulatmıştır. 20. yy'ın bütün sanat akımlarına kaynaklık eden bu ve

benzeri yaklaşımlar sanatta sorgulayan tavırlar geliştirmiştir. Duchamp, Joseph Kosuth, Joseph Beuys, Kurt Schwitters gibi sanatçılar, sanatın ne olduğu ve ne olması gerektiğinden hareketle sanat-mekân ilişkisini eserlerinde odak noktası haline getirmişlerdir. Sanattaki bu anlayışın pekişmesi ve sorgulanması Kavramsal Sanat, Arazi Sanatı, Minimal Sanat ve Enstalasyon gibi birçok yeni anlayışı da beraberinde getirmiş ve bu oluşumlar sanatın değişimi ve dönüşümüne veçheler oluşturmuştur. Özellikle enstalasyon anlayışının bir alternatif olarak sanat üretiminde yer alması, eserin konumlanacağı yeri çözme noktasında mekân kavramının önemini de daha belirgin hale getirmiştir. Kurt Schwitters'in *Merzbau*, Duchamp'ın *1200 Kömür Çuvalı*, Christo ve Jeanne-Claude'un *Vadi Perdesi Projesi*, Richard Serra'nın *Eğik Kemer* ve Nele Azevedo'nun *Merdivenlerde Eriyen İnsanlar*'ı gibi eserler sanat ve mekân bağlantısının derin ilişkisini gösterir.

Artık günümüz sanat algısında sanatçı, tespitinde bulunduğu mekânı üretim alanının bir parçası olarak görmekte, o alanı düzenleme/dönüştürme ve değiştirme (müdahalede bulunma) girişimlerinde bulunmaktadır. Öyle ki cadde, sokak, müze, ev, depo, otopark, arazi, terkedilmiş fabrika bir sanat eserinin temellendiği noktalar haline gelmektedir.

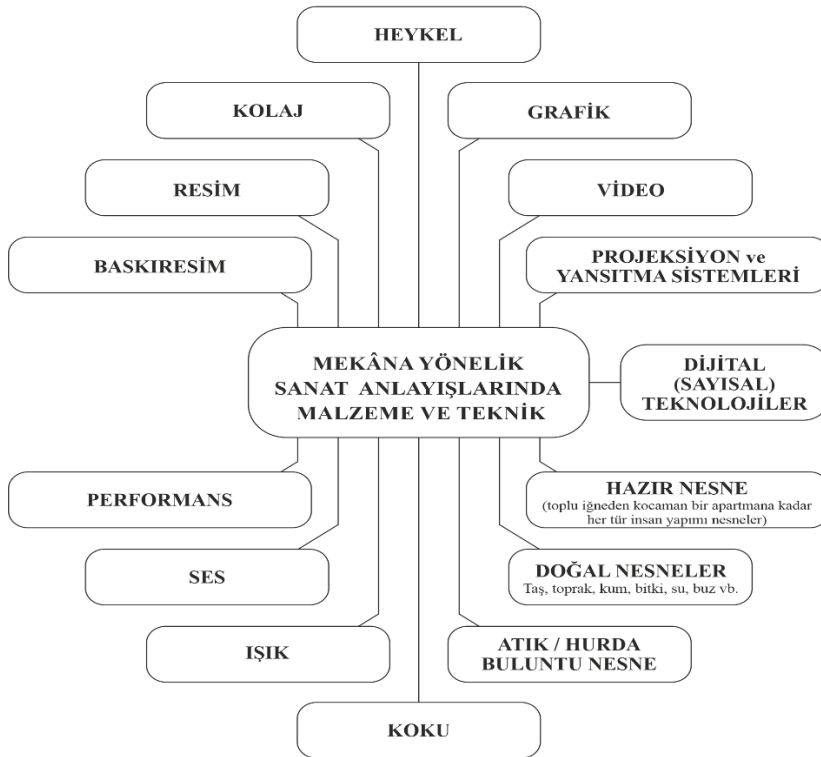
Türk sanatında ise mekâna odaklı yaklaşımlar ağırlıklı olarak 1980'li yıllar ve sonrasına tekabül etmiştir. Türk sanatında Füsun Onur'un mekân anlayışından hareketle eserlerinde minimal bir bakış sergilemesi, Sarkis'in, eserlerinde fotoğraf/video/neon ışıkları gibi çok çeşitli teknik ve malzemeler kullanması, Ayşe Erkmen'in; mekân anlayışının ağır bastığı müdahalelerle eser üreten tavırları önemli olmuştur. Yine bu bağlamda, Canan Beykal, İnci Eviner, Nil Yalter, Serhat Kiraz, Hale Tenger, Handan Börütüçene, Gülsün Karamustafa, Şükrü Baysal ve Alpaslan Baloğlu gibi sanatçıların mekâna odaklı olan eserleri önemlidir. 1977'de başlayan Yeni Eğilimler Sergileri, 1980'den itibaren *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergileri, yine aynı bağlamda gelişen *Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri*, 1990'lı yıllara doğru *A, B, C, D Sergileri* ve Uluslararası İstanbul Bienalleri gibi sanat etkinlikleri ile Türk sanatında sanat yapıtı için eser-nesne-mekân kurgusu önem kazanmıştır. Günümüzde özellikle çeşitli dönemlerde İstanbul Bienallerinde yer alan Cevdet Erek, Deniz Gül, Cansu Çakar, Candeğer Furtun, Serkan Taycan, Volkan Aslan, Tuğçe Tuna, Burçak Bingöl, Meriç Algün Ringborg, Müge Yılmaz, Pınar Yoldaş, Zeyno Pekünlü gibi sanatçılar mekân bağlamından hareketle üretimlerini çeşitlendirmiştir.

Mekân odaklı sanat anlayışları 20.y.y. ve devamında Batı ve Türk sanatında farklı çeşitliliklerle kendini yeni anlayışlara gebede bırakmıştır. Sanat, enstalasyon / site specific (in situ) / varış noktası sanatı (destination art) gibi anlayışlarla ve bu bağlamda oluşan ilişkisel, deneyimsel-duyumsal yaklaşımlarla yeni bağlamlar kazanmıştır. Tabii bu yeni ifade biçimleri heykel, resim, grafik, video, kolaj, baskı resim, performans gibi disiplinler eşliğinde daha da çeşitlilik kazanmıştır. Ayrıca bu çeşitlilik; projeksiyon ve aydınlatma sistemleri, dijital (sayısal) teknolojiler, taş-toprak-kum-bitki-su-buz vb. doğal nesneler, toplu içneden kocaman bir apartmana kadar her türlü insan yapımı nesneler, atık-hurda buluntu nesneler, koku, ışık, ses gibi duysal, farklı teknik ve malzemelerle zengin bir yelpazeye yayılmıştır.

Tezin bu kısmında mekâna yönelik sanat anlayışları (tablo 2) ve mekâna yönelik sanat anlayışlarında malzeme ve teknik (tablo 3) yapılanmasını bir grafik üzerinde göstermek önemli görölmüştür.

Tablo 3

Mekâna Yönelik Sanat Anlayışlarında Malzeme ve Teknik



Tabloyu Hazırlayan: Mehmet Hasan DEMİRCİ

2.4.1 Enstalasyon (Yerleştirme)

“Gerçeklik, sanatın temsil etmesi gereken şeyken sanatın içine dâhil olunca, sanata atfedilen anlam da değişikliğe uğramıştır”.

(Arthur Danto, 2017;33).

Artur Danto'nun bu ifadesinde gerçeklik, sanatın temsil yapısını anlam kaymalarına uğratan biçimdedir. 19.yüzyıla kadar sarsılmayan gerçeklik devam ederken, sonrasında başlayan endüstrileşme/modernleşme etkileri ve üretim biçimleri çeşitliliği yeni bir gerçekliğe kapı aralamıştır. Bu gerçeklik ise sanatta da kırılmaya yol açmaktaydı. Bu yüzyıldaki seri üretim teknikleri ve fotoğraf kullanımının yaygınlaşması, sanatçı ve eser arasındaki ilişkiyi farklı bir gerçekliğe yöneltmiştir. Dolayısıyla 20.yüzyıl ve sonrası sanat anlayışları, var olan bir gerçekliği yeniden sunmak yerine değiştiren, dönüştüren ve tartışılan bir zemine itmiştir. Gerçek, sanatçının algısı, üretme biçimi olmuştur.

Artık sanatçılar, eserin içeriğinde gizil, gerçeğe gönderme ya da temsili anlatım gibi bir görevin zorunlu olmadığını dile getirmiş, eserde malzemenin geleneksel değil de sıradan olabileceğini, hatta eserin bulunduğu mekânla bir ilinti içerisine girebildiğini ifade etmişlerdir. Estetik üretim biçimlerini geride bırakan sanatçı, paradoksal bir gerçeklikle eserini, herhangi bir gerçekliği ifade etmeden, hazır nesnelerle mekânla etkileşimli şekilde oluşturmaya da başlamıştır. Bu doğrultuda sanatçı, eserinde nesne/mekân ilişkisini kurmuş, izleyiciyi de sadece izleyen değil, deneyimleyen konuma da yerleştirmiştir. Artık eser mekânla bağı olan, içine girip-çıkılabilen, gözlemlenen, fiziksel ve duysal anlamda deneyimlenen bir pozisyona geçmiştir. İşte 20.yüzyılın başlarında eserin nesneyle, mekanla bağ kurması ve izleyici ile deneyimlenmesi olgusuna enstalasyon denilmektedir. Nilgün Özayten, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* “Yerleştirme” maddesindeki tanımlamasında sanatta yaşanan bu değişken süreci ve beraberinde gelişen enstalasyon anlayışını şu şekilde ifade etmiştir (1997:1939-1940);

“1960’larla birlikte başlayan sanatın-sanat nesnesinin izleyicisiyle kurduğu ilişkinin ve sanat-toplum arasındaki sınırların sorgulanmasıyla başlayan süreç, bir üretim biçimi olarak enstalasyon (yerleştirme) sanatının gelişmesine neden olur. Görsel sanatlarda en genel anlamda kullanış biçimiyle enstalasyon, “anlam ve algı düzleminde birbirleriyle ve içinde bulundukları mekanla ilişkili nesnelerin bir arada sergilenmesi”dir.

Enstalasyon'un bu üretim biçimi bir nesneyi anlam kaymalarına uğratmaktadır. Yani nesne, kendi görüntüsünün ve işlevinin dışında bir kavramsallaşma sürecine girmiştir. Dolayısıyla da enstalasyon, ilişkisel bir anlayıştan hareketle eser-nesne-mekân ve izleyici arasında anlamsal ve algısal bağlar oluşturmuştur.

Fransızca'da l'installation olan enstalasyon kelimesi Türkçe'de "Yerleştirme" anlamına gelmekte ve dilimizde hem enstalasyon hem de yerleştirme olarak kullanılmaktadır. Zerrin İren Boynudelik (1999:17) Enstalasyon'u "Sözlük anlamı olarak yerine koyma, tesisat yapma, tanzim etme, düzenleme, makamına getirme ve bir yere yerleştirme anlamına geldiğini ifade etmiştir. Yerleştirme sanatı olarak da bilinen enstalasyon, geleneksel sanat anlayışlarından farklı olarak kapalı ya da açık bir alanda yapılan düzenleme şeklidir. Nimet Keser ise enstalasyon'un tanımını şu şekilde ifade etmiştir (2009:115);

"Belli bir mekânı kurgulamaya; anlam ve algı düzleminde birbirleri ve içinde bulundukları mekânla ilişkili nesnelerin bir arada sergilenmesine dayanan sanat tarzı. Bu tarz sanat eserleri belli bir yer için tasarlanır, orada sergilenir ve sergilendikten sonra sökülür. Daha çok kavramsal sanat ve ready-made ile ilişkilidir. Enstalasyon, 1970'li yıllarda ünlenen Batılı çağdaş bir sanat tarzıdır. Enstalasyon sanatı, belirli bir ortam içinde kavramsal bir deneyim yaratan her türlü materyali kapsar. Ses, video, performans, bilgisayar ve internet gibi yeni materyallerden natürel olanlara kadar her türlü materyali kapsar".

Tanımda da ifade edildiği üzere enstalasyon ve ona bağlı oluşum şekilleri, malzeme sınırı olmayan, kavramsal bir deneyim/kurgu sağlayan, mekân ve nesne ilişkisini ön planda tutan ifadelerle yer alıyor. Resim, heykel, mimarlık, şiir, müzik, tiyatro, sinema, performans gibi birçok disiplinden beslenme, yani sanatın her dalını bir ifade aracı olarak kullanma yetisine sahip enstalasyon, kolektif olmayı ve etkileşimi seven bir yapı taşımaktadır. Mehmet Yılmaz'ın (2012: 241); "Eklektik yapısı nedeniyle 'melez' olan enstalasyon, heykelden mimariye, resimden performansa ve dijital ortama, tüm alanları içine alır" ifadeleri enstalasyonu diğer sanat anlayışlarından farklı tutan bir durumdur.

Ancak Enstalasyon'un diğer sanat anlayışlarından ayrıldığı daha başka farklılıklar da vardır ki bunlardan birisi de nesnenin varlık şeklidir. Sanatın nesnesi bir süsleme ögesi, estetik varlık iken kübist anlayışla biçimi bozulmuş ve sonrasında daha çok sorgulanmıştır. Dolayısıyla biçimsel, maddesel bir görüntüden çok düşünsel

bağlamın daha yaygın hale geldiği enstalasyon düzenlemelerinde de hararetli tartışmaların konusu olan nesne, kendi mecrasından koparılması zorunluluk haline gelmiştir. Ahu Antmen'in deyişiyle (2017:193): "1960'lı yıllar sonrasında sanat ortamında yaşanan belki de en büyük dönüşüm, sanatın nesneye olan ihtiyacının tartışılmaya başlanmasıdır". Nesnenin bu şekildeki anlatım dilini ise Joseph Beuys, yaşamın kendisine bağlamaktadır. Aslında Beuys'un bu yaklaşımı sanatın oluşum kaynağının hayat olduğuna işaretir. Bu bağlamda her nesnenin kendi içinde dinamik bir yapı, anlatım şekli ve düşünsel potansiyeli mevcuttur. Nuri Bilgin'e göre (2011:7); "Eşyalar, insanın dış dünyayla ilişkilerinin herhangi bir yerinde, değişik işlevleriyle karşımıza çıkıyor". Öyle ki nesneler, bir iletişim aracı olarak her coğrafyada çeşitli anlam katmanlarına bürünmüştür. Bu doğrultuda Merleau Ponty'nin ifadesi ise şöyledir (2010:30); "...Şeyler, karşısında düşünüp taşınacağımız yalın ve tarafsız nesneler değiller; her biri bizim için bir tutumu simgeler, bir tutumu anımsatır, bizde olumlu olumsuz tepkiler uyandırır; bir insanın kendisini çevrelediği nesnelerden, yeğlediği renklerden, dolaşmaya gittiği yerlerden, o insanın zevki, kişiliği, dünyaya ve dışardaki varlıklara karşı tutumu okunur". Dolayısıyla enstalasyon'da nesneye atfedilen tutum, düşünceye atfedilmiş ve nesnelerin yerleştirildikleri mekânla olan düşünsel/içeriksel temasları önem kazanmıştır. Yılmaz'a göre (2012;241); "Burada, enstalasyonu oluşturan nesnelerin birbirleri ile ilişkileri, biçimden öte içerikte buluşur. Enstalasyon, yalnızca karşımızda duran 'nesneler düzeneği' değil, izleme-izlenme sürecini yaşatan yeni bir ortam oluşturur". Bu bağlamda mekâna koyulan her nesne oluş sebebinin-işlevinin dışında yer alabilir ve yerleştirildiği mekanla yaşamsal-tarihsel-kültürel-simgesel bağlamlar oluşturabilir. Adnan Turani (2011: 138): "Artık, nesnelerin sanat ögesi olmaları için, onlara asli fonksiyonlarını yitirtmek gerekmektedir. Kaldı ki, çağımızda nesnelerin dış biçimleri, onların etki yapan öğelerinin bilimsel yönden tanınması sonunda önemlerini yitirmişlerdir" diye ifade etmiştir.

Yani enstalasyon düzenlemelerinde öz fonksiyonundan arındırılan her nesne yeni öz anlatımla sanat eserinin oluşmasında görev edinebilir ya da Duchamp'ın *Çeşme* adlı enstalasyonunda olduğu gibi sanat nesnesinin kendisi olabilir. Burada önemli ve uça olan tutum Duchamp'ın nesneyi kendi gerçeğinden arındırarak ona yeni bir anlam yüklemesi, haliyle onu okuma şeklidir. Enstalasyon düzenlemelerinde her tür nesne yer alabilir; ses, ışık, video, resim, heykel gibi sanat elemanlarının yanında

konuslanacağı mekanla sınırsız bir ortam oluşturabilir. Bu bağlamda Jean Genet'in (2012:74); "Her nesne kendi sonsuz mekânını yaratır" ifadesi nesnenin yerleştirileceği nokta ve oluşturacağı bakış açısının da sınırsız olabileceği anlamını da taşımaktadır. "Modernleşme sürecinin bağlamdan kopardığı sanat nesnesi, yeniden bağlamla ilişki içine giren ve bağlamla birlikte anamlanan bir üretim alanı tanımlar. İçe dönük bir gerçeklik olarak nesnenin dağılması, bağımsız disiplinlerin tanımladığı resim, heykel gibi özerk kendiliklerin de ortadan kalkmasını getirecek, artık sözünü mekânsal bağlamla kurduğu ilişki üzerinden söyleyen çağdaş sanat üretimi, disiplinlerarası akışkanlığa kapılarını açacaktır" (Köksal, 2020:11). Yani nesnenin kendi içindeki özgürlüğü yerleştirileceği mekâna da bir özgürlük sunmaktadır.

Ancak nesne veya nesnelerin mekân içerisine yerleştirilme şekliyle oluşan enstalasyon mantığında bazen karmaşılaşan durum; nesnelerin hangi mekâna ne şekilde ve hangi sebepten koyulduğudur. Bu da enstalasyon düzenlemesinde nesnenin nasıl bir mekâna ve ne şekilde yerleştiğiyle yani kavramsal boyutuyla ilgilidir. Ömer Kutay Güler'e göre (2016: 41); "Sanat nesnesinin sadece mekânda nasıl barındığı değil aynı zamanda mekânı ve çevresini nasıl denetlediğini, izleyiciyle hem fiziksel hem de bilişsel olarak nasıl bir ilişki öngördüğü ve bu ilişkiyi nasıl geliştirdiği de önem taşımaktadır". Enstalasyon anlayışını var eden ve bu düzenleme şeklinde nesneye içerik yüklemesini belirgin kılan mekânın kendisi de olmaktadır. Yılmaz'a göre (2012; 245);

"Zira mekân, enstalasyonu oluşturmada çoğu zaman zorlayıcı, belirleyici ortamdır. Bu durumda mekân, öncelikli olarak enstalasyonu biçimlendirir, bir parçası ya da kendisi olabilir. Seçilen mekânın özelliği fikrin atmosferini oluşturur. Şöyle ki, mekânın iç ya da dış, özel ya da kamusal alan oluşuyla ilgili konumu, tarihi, içinde geçen olaylar, dinsel, askeri ya da sivil oluşu, dönemi ve teknik özellikleri, eski ya da yeni oluşu, kent içinde ya da dışında oluşu, yönü, ışığı, yüksekliği gibi çoğaltabileceğimiz tüm özellikler enstalasyonun belirleyici unsurlardır".

Enstalasyonun oluşumunda mekân seçimi sanatçıya çoklu alternatifler sunmaktadır. Enstalasyon'u görünür ve etkin kılan, nesnenin mekânla etkileşimi sonucunda oluşan kavramsallaştırma olgusudur. Bu kavramsallaştırma olgusunda nesnelerin tesadüfi yer almamaları, gerçekliğinden koparılması, bir bağlamla ele alınması var olan düzenlemeyi etkin bir biçime sokmaktadır. Enstalasyon'da yer alan malzemenin sınırsız oluşu, yerleştirmeyi çok yönlü bir çalışma biçimi olarak ortaya koymakta ve izleyicinin mekânsal deneyimini güçlendirmektedir. Artık her türlü

nesne, kendi işlevinin dışında bir konuma yerleştirilmekte maddesel görüntüsünden öte ona yüklenen düşünsel bağlamla sıradan olma özelliğini yitirmekte ve sanat eserinin konuşlanacağı yeri/mekânı oluşturma noktasında söz sahibi olmaktadır.

Enstalasyon anlayışının ilk örneklerini oluşturan Duchamp, El Lissitzky, Kurt Schwitters, Yves Klein gibi sanatçılar eser, nesne, mekân ve izleyici deneyimine odaklı üretim biçimleri geliştirmişlerdir. “İlk enstalasyonlar iki dünya savaşı arasında Avrupa’daki avangard sanat çevrelerinde ortaya çıkmıştır. Kurt Schwitters’in Merz adını verdiği asamblajları, El Lissitzky’nin 1923 tarihli Proun Odası ve Duchamp tarafından yapılan çeşitli enstalasyonlar ilk örneklerdir” (Polat, 2017:161). Duchamp, geleneksel anlayışların ötesinde bir çıkış yaparak sanatın ne olduğu-olması gerektiği üzerine sorgulamalarında hazır yapım olan pisuar nesnesini eser olarak sunmuştur.

Görsel 4:

Marcel Duchamp, Pisuar (Çeşme), 1917



Kaynak: <https://10layn.com/marcel-duchamp/>

Erişim Tarihi: (23.08.2020)

Duchamp, sanatsal değeri olmayan pisuarı maddesel işlevinden ayırarak bağlamından koparmış ve sanat eseri olarak ilan etmiştir. Sanatta yüzlerce yıl süren akademik ve geleneksel anlayışı Duchamp bir çırpıda sarsmıştır. Duchamp’ın bu tavrı sanatı bir beceri mecrasından çok düşünsel/fikri bir mecraya yöneltmiştir. Dolayısıyla Duchamp, sanatın ne olduğuna dair eleştirel tavrıyla sanatın her türlü nesneyle yapılacağını, hazır nesnenin de eser olabileceğini göstermiştir. Sanatın yerleşik kurallarını ihlal eden bu tavırlar Dadaizm, Sürrealizm, Ekspresyonizm, Konstrüktivizm, Fluxus, Minimalizm, Kavramsal Sanat ve Enstalasyon gibi avangard

oluşumları sağlamıştır. “Özellikle Dadaizm, geleneksel sanatın kodlarının dışında farklı kodları sanata yerleştirmiştir. Bilindik sanatsal formların biçim ve içeriğini ters yüz eden Dadaizm, gündelik yaşamın bir parçası olan nesneleri sanatçı odaklı yeniden sunum stratejisiyle kimliklendirmiştir” (Susuz, 2020: 1337). Sanatta algıların değişmesine yön veren bu oluşumlar, enstalasyon temelli yapılarıyla mekânı odak noktası olarak kabul etmiştir.

Enstalasyon mantığında kimi sanatçılar mekân için eserler üretirken, kimi sanatçılar düzenleme olarak mekânın kendisini sanat nesnesi ilan etmiştir. Enstalasyon’un bu çoklu oluşum yelpazesi bir yandan teknik-araçsal, bir yandan da kurgusal, düşünsel, kavramsal olarak kendini var etmektedir. Dolayısıyla enstalasyon’u sadece hazır medyumlardan, araçlardan oluşan bir yapı olarak görmemek gerekir. Enstalasyonun oluşumunu sağlayan en temel gereklilik onun fikirsel bağlamı ve bu fikirden oluşan nesnenin mekânla ve izleyiciyle kurduğu etkileşimdir.

El Lissitzky’nin 1923 tarihli *Proun Odası* enstalasyonu, Duchamp’ın 1938 yılında gerçekleştirdiği *Tavandan Sarkan 1200 Çuval Kömür* ve Kurt Schwitters’in 1923’teki *Merzbau* eserleri enstalasyon sanatının ilk örneklerini oluşturmakla birlikte mekanla bağlamları önemli olmuştur. El Lissitzky’nin 1923’te Berlin’de sergilediği *Proun Odası* düzenlemesi resim yüzeyinden hareketle üç boyutlu bir mekân kurgusu oluşturur. Yine Duchamp, *Bir Mil Uzunlukta İp* adlı enstalasyonda kullandığı ip nesnesi bir sanat nesnesine dönüşmüş, mekânı farklı atmosfere büründürmüştür. Enstalasyonda ipler, mekânın her alanını kaplayarak mekâna yönelik bir doğrultuda izleyicinin deneyimine (hareket kabiliyetine) yön vermiştir.

Kavramsal sanatın köklerini daha uzaklara salışı, Beuys’un sanatı yaşamla içselleştirme vurgusu var olan kalıpların yıkılıp, sanatın daha çok yaşamın içine dahil olmasını sağlamıştır. Bu dönemde sanatçılar nesnenin geleneksel yapısını sorgulayarak onu özgürleştirmeleri, başlı başına bir sanat eseri olarak ilan etmeleri ve ona uygun mekânsal anlayışlar oluşturmaları aslında daha ileriki sorgulamalarında derinleşmesine olanak tanımıştır. Nitekim sonraki enstalasyon düzenlemelerinde Yves Klein’in *Boşluk* adlı sergisinde mekânı boş şekilde sunmasında mekân, farklı biçimsel ve zihinsel bağlamlarıyla merkezi bir konum olmuştur. Sonrasında Fernandez Arman’ın aynı mekânı atık malzemelerle doldurması farklı bir müdahale biçimidir.

Yine bu bağlamda Zimoun'un bir ağaç parçasını yiyen ağaç kurtlarının seslerini ses sistemi yardımıyla mekâna yayması sanatta önemli ifadelerdir.

Özellikle son dönem sanat anlayışlarında dijital yapılanmaların (video-bilgisayar-internet gibi) baş göstermesi enstalasyon üzerine çeşitliliği de artırmıştır. Nam June Paik ve John Cage gibi sanatçıların öncü olduğu bu süreçte eserler, gerçek fiziksel bağlamlarının yanında sanal bağlamla oluşum sergilemiş, izleyiciye farklı bir deneyim sağlamıştır. Dolayısıyla mekân, enstalasyon ve onda gelişen anlayışlarla fiziksel-gerçek bir yapılanma taşırken ayrıca, sanal-dijital-hayali bir yapılanma da sağlamaktadır. Nitekim Markus Graf'a göre (Haziran, 2014); "Mekânın kendisi de akışkanlaşmıştır. 20. yüzyılın sonundan başlayarak yeni medya, sanatın üretilmesi ve sunulmasında yepyeni bir platform oluşturmıştır. Bu platform, akışkan bir mekân anlayışı ile uyumludur; yani 'Siber-mekan' ile. Zaman ve uzam sınırları olmayan, etkileşimli bir platform. Gerçek ve sanal dünya arasındaki perde ortadan kalktığında, yepyeni boyutlara sahip bir mekan ortaya çıkar". Sanat, fiziki ve hayali bağlamda içiçe girmiş durumdadır.

Türk sanatında ise enstalasyona dair yapılanmalar 1980'li yıllarda yaygınlığını artırmıştır. Bu yıllarda sanatçıların daha özgür ifade biçimlerini tercih etmesi ve farklı disiplinlerle etkileşime geçmesi özellikle enstalasyon anlayışının yaygınlık kazanmasına olanak sağlamıştır. Bu doğrultuda Türk sanatında farklı malzemeler kullanan Altan Gürman'ın kavramsal ifadeler taşıyan çalışmaları ilk örnekler arasındadır. Gürman, çalışmalarında montaj/kolaj ve farklı materyallerle mekân oluşumuna yer vermiş, özellikle öndelik-arkadalık yapılanmalarında bir yerin belirginleşmesini sağlamıştır.

Bu dönemde sosyolojik-toplumsal açıdan sorgulamalar, kavramsal bağlamda eser üretimlerini yaygınlaştırmıştır. Özellikle *Sanat Tanımı Topluluğu* (STT) grubu sanatçılarının, *Yeni Eğilimler Sergisi*'nde yapıt üzerine sorgulamaları yeni bakış açıları oluşturur. Yine "1970'lerden sonra Sarkis, Nil Yalter, Füsun Onur'un yanı sıra Şükrü Aysan öncülüğünde Sanat Tanımı Topluluğu (STT) yerleştirme, kavramsal sanat, video sanatı içinde ele alınan örnekleri vermişlerdir" (Germaner, 2008: 17). Bu doğrultuda Ayşe Erkmen, Hale Tenger, Handan Börütüçene, Serhat Kiraz, Canan Beykal gibi sanatçılar, enstalasyon bağlamında mekân üzerinden sanatsal sorgulamalar sağlamıştır. Türk sanatında enstalasyonun ilk örneklerinden biri, 1979

yılındaki Şükrü Aysan'ın, *Salt Sanatsal Nesnelerle Doğal Çevreye Müdahale* adlı eseridir. Yine bu bağlamda Füsun Onur'un enstalasyon çalışmaları da ilk örnekler arasındadır. “Füsun Onur'un çağdaş sanata en önemli katkısı, gündelik yaşamı sanatın içine dahil etmesi olmuştur. ‘Üst söylemler’ ve büyük anlatılar’ yerine, sıradana, önemsiz olana ve gündeliğe bakan Füsun Onur, alçakgönüllü bir tavırla, sanatın gündelik yaşamdan alınmış basit nesneler ve eşyalar üzerine kurmuştur” (Erdemci, 2008: 266). Bu dönemlerde Füsun Onur'un *Dolmabahçe Hatırası* eserinde Dolmabahçe Sarayı'nın bahçesine mimari yapıya yabancı objeleri yerleştirmesi sanat-mekân ilişkisi açısından önemli katkılar sağlamıştır.

Görsel 5:

Şükrü Aysan, *Salt Sanatsal Nesnelerle Doğal Çevreye Müdahale*, 1979, *Yerleştirme*, Kilyos, İstanbul.



Kaynak: Özyayten, Nilgün. (2013. 191). *Mütevazi Bir Miras*, Nilgün Özyayten Kitabı, İstanbul: SALT, https://saltonline.org/media/files/nilgun_ozayten_vol1_final_240513_scrd.pdf

Sarkis'in *Ayasofya Hazine Dairesinde Avize*, Gülsün Karamustafa'nın 1989 tarihinde 2. İstanbul Bienali'nde Ayasofya Cenaze Kapısı yüzeyine *Buradasınız* adlı eserleri sanat-mekân ilişkisinde önemli yer edinir. Yine bu bağlamda Füsun Onur'un *Sabah Jimnastiği* (1987), Ayşe Erkmen'in *Burası ve Orası / Yüzen Gemiler / Wertheim-ACUU (Binilemeyen Yük Asansörü) / Ev Üzerine* enstalasyonları sanat ve mekân ilişkisini sıklaştırmıştır.

Görsel 6:

Gülsün Karamustafa, Buradasınız, 1989, Yerleştirme, 2. İstanbul Bienali, Ayasofya Cenaze Kapısı, İstanbul.



Kaynak: Özayten, Nilgün. *Mütevazı Bir Miras*. (2013:205). İstanbul: SALT, https://saltonline.org/media/files/nilgun_ozayten_vol1_final_240513_scrd.pdf

Enstalasyonun bu çok yönlü yapısında eserin nesneyle ve izleyiciyle olan ortak bağları perçinlenerek mekâna bağlı şekilde oluşmaya başlamıştır. Eser, mekânın bir özelliğini (fiziksel ögesini, tarihini, belleğini gibi) kullanarak şekillenmektedir. Artık mekânı deneyimleyen, duyumsayan, ilişkisel bağlar oluşturan eserler varlık göstermiştir.

Enstalasyon düzenlemeleri malzeme ve içerik açısından hayli değişkenlik göstermektedir. Enstalasyonda her türlü endüstriyel nesne, organik/inorganik malzeme, beden, koku ve ışık gibi malzemeler, ses, video gibi farklı medyumlarla sınırsız malzeme ortamı sunmaktadır. Bu bağlamda enstalasyonu bu geniş açılımlı olanaklarda onu kesin bir kategoriye koymak yerinde olmayacaktır. İçerisinde kullanılan malzemenin çeşitlilik ve değişkenliği sınır tanımayan bir mecrada ilerlemektedir. Nitekim özellikle son yıllardaki eserlerin mekâna, izleyici deneyimine/duyumsamasına odaklanan yapısı ele alındığında enstalasyonun kendi içindeki çeşitlilik ve zenginlik daha da fark edilmiştir. Bu çeşitlilikte özellikle mekânı merkeze alan site specific (in situ), varış noktası sanatı (destination art) gibi anlayışlar yer almıştır.

2.4.2 Site Specific (İn-Situ)

1960'tan sonra minimalistler sanatın sadece kendini temsil etmesi gerektiğine inanmaktaydılar. Onların bu inancı, gerçek mekâna ve malzemenin gücüne olan bağlılıklarını ortaya koymuştur. Sanatta yalın bir form anlayışını güden minimalistler, özellikle heykeli kaidesinden arındırmış, mekanla ilişkilendirmişlerdir. Bu doğrultuda daha geniş yelpazede gelişen enstalasyon anlayışında, yapının herhangi bir yere değil, kendini var edeceği yere kurgusu daha da önem kazanmıştır. Enstalasyon, bu düşünce sınırsızlığıyla mekânla fonksiyonel, tarihsel, belleksel, ilişkisel bağ kuran site specific (in situ) gibi ifade biçimleriyle içeriğini artırmıştır. Site specific ile in situ arasında farktan daha çok benzerlikler ve aynılıklar bulunmaktadır. İki terimde de mekan, odak noktasıdır. Sanat alanında son zamanlarda site specific kullanımı daha yaygın olduğundan tez kapsamında bu terimin kullanımı daha çok tercih edilmiştir. Dolayısıyla tez süresince site specific (in situ) aynı bağlamda ele alınacaktır. “Başta arkeoloji ve sanat olmak üzere birçok farklı alanda kullanılan bir terim olan İn Situ "yerinde" veya "olduğu yerde zarar görmeden var olabilmiş alan" anlamına geliyor” (Pist.org.tr, 2013). Latince ifade olan in situ terimi, eserin oluşumuna bağlı bir yapıyı ortaya koyar.

Diren Demir’e göre (2020); “İn situ, özellikle bir saha, alan, lokasyon için yapılan sanat eserlerini veya kurulacağı sergileneceği sahayı dikkate alan bir sanat eserini ya da pratiğini ifade eder”. Bu çeşit sanat eserlerinde öncelikli olan şey, enstalasyonun oluşacağı noktadır. Demir’e göre (2020); “Bu tür çalışma genellikle çevresini, yani onu çevreleyen mimariyi tamamlar. Belirli işlevler için görevlendirilen ve yerinde kalması amaçlanan bu sanat eserleri taşındığında ve yeri değiştirildiğinde, genellikle bağlamlarının bir kısmını ve anlam unsurlarını kaybederler. Bu sanatın doğasını ve anlamını belirlemek için sanat yapıtlarını bulundukları mekân/saha ile birlikte çözümlemek çoğu zaman büyük önem taşır”. Site specific anlayışında da mekân, çıkışı noktasıdır. Nick Kaye’e göre (2006; 1-2); “ ‘Site Specific’ (Mekâna Özgülük) terimi, ‘mekâna özgü bir çalışma’, bir ‘nesne’ veya ‘olay’ ile o nesne ya da olayın işgal ettiği konum arasındaki belirli ilişkilerde üretilen özellikler, nitelikler veya anlamlar aracılığıyla ifade edilebilir”. Bu nedenle sanatsal üretimler açısından düşünüldüğünde site-specific bir çalışmanın bulunduğu mekânın konumuyla doğrudan bir ilişki içerisinde olduğu söylenebilir. Örneğin Richard Serra’ya göre mekâna özgü bir işi taşımak veya yerinden etmek, o işi yok etmek ile eşdeğerdir (Kaye, 2006: 2;

Serra, 1994; 194). Suat Karaaslan'a göre (2011:74); "Bir galeri ya da müzedeki yapıyla kamusal alana yerleştirilen yapıt arasında kamuyla buluşma açısından bir ilişkisel fark söz konusudur. Kamusal alanda yapıtın 'beni görmek ve benimle yaşamak zorundasın' mesajı ile Serra'nın 'Bir iş bir mekâna özgü olarak tasarlanıyorsa o asla oradan kaldırılmamalıdır. Oradan kaldırmak onu yok etmektir.' söylemiyle örtüşür" diye ifade etmiştir.

Dolayısıyla site specific (in situ) bağlamında oluşan eser, konulduğu mekânda/orada/oranın nesneleriyle anlam kazanır. Yani eser, belirlenen yerden hareketle oluşur. Bu bağlamda minimalist sanatçılar, eseri detaylarından arındıran tavırlarıyla daha sade bir anlatımla ve mekânı gözetten yaklaşımlarla site specific (in situ) anlayışını ortaya koymuştur. O güne değin sanat eserlerinin muhafaza edildiği müzeler ya da sergilendiği pirüpak galeri ve salonlar, izleyiciye sorgulayıcı bir atmosfer oluşturur. Dev boyutlardaki bükülü metal heykelleriyle bilinen minimalist sanatçı Richard Serra, yeri baz alarak elde ettiği denge, boşluk, izleyici-mekân enerjisi gibi ayrıntıları belirlediği yere özgü ifade etmektedir. Serra'nın bu tavrı aslında sanata yeni bir sorgulama biçimi de açmaktadır. Serra'nın yerleştirmeyi her açıdan gözetten yaklaşımlarındaki ilk şey, eserin nereye konuşlanacağıdır. Eserin oluşacağı nokta ve alanla olan teması, izleyiciye de yer açmış durumdadır. Serra'nın 1981 yılında "Mimarlıkta Sanat" isimli projede New York Federal Meydanı'na yerleştirdiği *Eğik Kemer* isimli enstalasyonu, ölçüleriyle hedeflenen bir alanı, izleyiciyi işaret eder.

Görsel 7:

Richard Serra, Eğik Kemer 1981



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artists/richard-serra-1923/lost-art-richard-serra>, **Erişim Tarihi:** (31.10.2020)

Serra'nın belirlediği ölçüler, haliyle eseri yerleştireceği alanın özelliklerini gözetten ölçülerdir. Serra'nın mekânı gözetten tavırlarında devasa boyutlarda olan metal heykellerinde olan ağırlık, yükseklik-genişlik-denge ve açı gibi unsurlar bir site specific (in situ) yaklaşımını oluşturur. Karaaslan (2011: 75-76); "Serra'nın kent mekanına müdahale eden, mekânın bütünlüğünü parçalayarak onun kullanım işlevini zorlaştıran yere özgü işleri, bir yandan kentsel imaj açısından güçlü bir gösterge olurken öte yandan-bir karşıt çevre yaratarak mekânı yeniden inşa eder" ifadesinde bulunmuştur. Serra'nın mekânı gözlemi ve ona olan yaklaşımında bütün hale gelen eserleri izleyicinin algılarını zorlayan ve sorgulatan türdendir. Nitekim *Eğik Kemer* eserinin mekanla olan bağlamında izleyiciler, heykel çevresinde nasıl bir yöne yürüyeceklerini sorgulamıştır.

Bu doğrultuda 1960'tan sonra mekâna yönelik kalıcı enstalasyonlar yapan kavramsal sanatçı Daniel Buren'in geleneksel olmayan malzeme anlayışı ve mekanla anlam kazanan site specific (in situ) yapıtları öne çıkmaktadır. Buren'in çalışma sürecinde mekânın neresi olacağı teşhisine yönelik ortaya koyduğu irdelemeler, eserin mekanla olan temasını güçlendirmiştir. Buren'in eserlerinde mekân; büsbütün bir çıkış noktasıdır. Mekânı her açıdan gözlemleyen Buren'in, eserini de mekânın bir devamı olarak gördüğü söylenebilir. Buren'in New York Solomon R. Guggenheim Museum'da belirlediği alanda yukarıdan aşağı doğru sarkan şeritleri mekânı bölen, yüzey oluşturan ve oraya dahil olan bir yapıdadır.

Görsel 8:

Daniel Buren, Resim-Heykel, 1971. Tuval, 20.11x9.75 m,



Kaynak: <https://danielburen.com/images/exhibit/75?ref=group&year=1971>
Erişim Tarihi: (14.11.2020)

Buren'in mekânı gözeterek sarkıttığı ve sanatın ne/nasıl olması gerektiğini sorgulatan şeritleri bir site specific (in situ) özelliğini oluşturmaktadır. Şeritler, o mekân içindeki yapıya göre biçimlenmiş ve anlam kazanmıştır. İpek Şenel Özayten'in deyişiyle (2017:3239); "8,7 cm genişliğindeki dikey şeritleri birleştirerek meydana getirdiği bayrakları sokaklara, galerilere, müze duvarlarına asarak sanatın işlevinin ne olduğunu, nasıl sergilendiğini sorgulamıştır. Bu daha geniş, fiziksel ve sosyal bir çevrenin içinde, sanatın içerik, kompozisyon gibi tüm değerlerini bir kenara itmiş, yalnızca oluşan 'yüzeye' dikkati çekmiştir". Buren'in, çalışmalarına zihinsel bir pratikle yaklaşımı ve temel aldığı mekân sorgusu önemli bir parametredir. Buren'in materyal olarak gördüğü şeritler, mekânı anlamlandıran biçimdedir. Bu anlamlandırma karşılıklı gelişen bir sürecin ürünü olarak da görülebilir. Tuğba Renkçi Taştan'a göre (2021-309); "Mekân, doğası gereği içine konumlandırılan şeyle bağ kurarak ona yeni bir kimlik veya rol kazandırabilir, mekânın mevcut yerleşik ve işlevsel bağlamı nesneye anlam yükleyebilir". Nitekim Buren'in şeritleri de mekânın sahip olduğu biçimsel ve işlevsel özelliklerini de gözardı etmeyen bir yapıdadır. Melih Apa'nın ifadesiyle (2014:8); "Buren, kendi çalışmaları için çok sık olarak alet terimini kullanır. (...) Buren çalışmalarını birer alet olarak adlandırırken, buna mekân içerisinde kullanılan ve ancak mekân ile bir anlam kazanan aletlerdir de diyebiliriz. Alet, mekân içerisinde çalışmakta, iş görmektedir". Bu bağlamda Buren, eleştirel bir tavır sergilemektedir. Buren, sanat yapıtını sadece belirli kurumların, müze ve galerilerin nezdinde görmemektedir. Buren, sanat yapıtını mekâna mecbur kalan değil, mekânıyla uyum içinde olan bir ifade olarak görür.

Mekâna yönelik anlatım sergileyen sanatçılardan birisi de Candido Portinari'dir. Brezilya'da Capanema Sarayı'nın özüne bir yaklaşımla eser üreten Portinari, seçtiği mekânı kültürel ve yaşamsal bağlamıyla ele almıştır.

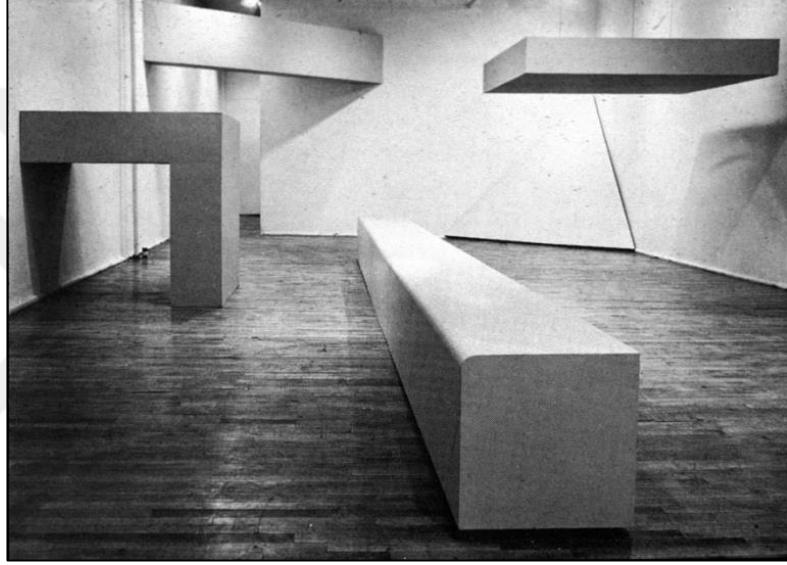
"Başlangıçta Eğitim ve Sağlık Bakanlığı'na (şimdi Eğitim, Sağlık ve Kültür Bakanlığı) ev sahipliği yapması için inşa edilen Capanema Sarayı" Portinari'nin sanatıyla ilişkisel bir anlatıma bürünür. "Portinari (1903-62) iki mavi ve beyaz çini panel (dış ve iç) ve bir dizi iç duvar resmi (1937-44) yarattı. Çini panellerin tasarımı geleneksel Portekiz çinileri azulejoslara atıfta bulunur, ancak aynı zamanda sarayın çevresiyle de doğrudan ilgilidir: Sanatçı, deniz temalarını ifade eden bir renk paleti kullanmasının yanında tasarımlarına denizyıldızı, deniz kabukları, balıklar ve denizati ekleyerek binanın denize yakınlığına göndermede bulunmuştur. Karolar, günümüzde var olmayan bir şirket olan Osirarte (Atelier de Arte Decorativa, Sao Paulo) tarafından üretilmiştir. Portinari'nin iç mekân freskleri iş yoluyla eğitimi resmetmektedir. Fresklerdeki kauçuk, demir, pamuk

ve kızılçam gibi ulusal sanayiye ait görünüm, Brezilya'nın ekonomik gelişimini temsil eder” (Renshaw, 2021:308).

Portinari, sanatın yaşamla olan içiçeliğinde mekânı coğrafyasıyla ele almıştır. Yapıtlarını site specific (in situ) anlayışıyla gerçekleştiren Robert Morris ise, 1960’larda gerçekleştirdiği *Green Galeri* isimli eserinde kaidesinden arındırılmış heykel kütlelerini alana uygun doğrultuda ve izleyiciyi yönlendiren şekilde oluşturmuştur.

Görsel 9:

Robert Morris, Green Gallery



Kaynak: <https://aloiskronschlaeger.wordpress.com/author/taylorafisch/>
Erişim Tarihi: (12.11.2020)

Morris’in eseri o mekân için tasarlanmış/üretilmiştir. Morris’in kaidesinden arınan heykelleri, yapıtın ne olduğu/olması gerektiğine yönelik felsefi bir yaklaşımı ve izleyiciyle karşılaşmasında oluşturduğu düşünsel süreci vurguladığı söylenebilir.

Eserin oluşma biçimi çok yönlü bir tavır sergiler. Eser, sadece mekâna koyulan bir obje değildir. Eser, biçimlenme ve fikirsel sürecini mekanıyla birlikte edinir. Demir’e göre (2020); “ ‘Sahaya özgü sanat’ terimi ilk defa Kaliforniyalı sanatçı Robert Irwin tarafından tanıtıldı. Robert W. Irwin, mekanın fiziksel, duyuşsal ve zamansal deneyimini değiştiren, mekana özgü, mimari müdahalelerle, sanattaki algıyı ve şartlılığı araştıran bir Amerikan enstalasyon sanatçısıdır. Bu terim 1970’lerin ortalarında kamuya açık sanat işleri yürütmeye başlayan Patricia Johanson, Dennis Oppenheim ve Athena Tacha gibi genç heykeltıraşlar tarafından da kullanıldı. Saha,

fiziksel öğelerin benzersiz bir kombinasyonunu içeren geçerli bir konumdur: derinlik, uzunluk, ağırlık, yükseklik, şekil, duvarlar, sıcaklık... Sanat eseri sahada yaratılır ve sadece sahada var olabilir, taşınamaz veya değiştirilemez". Mekânın fiziksel özelliği/fonksiyonu/tarihselliği/belleği/deneyimlenme ve duyumsanma özelliği eserin oluşmasında çıkış nedenidir.

Site specific (in situ) anlatımda o mekân gözetilerek oluşturulan her obje ya da ayrıntı, yine o mekâna uygun şekilde organize edilmektedir. Mekânı olmaksızın oluşması pek mümkün olmayan site specific (in situ) anlatımında eser, konumlanacağı mekanla / alanla şekillenir.

Site specific (in situ) oluşumları enstalasyon anlayışının kendi içindeki dinamikleriyle varlık gösterir. Nitekim ilk başlarda resim ve heykelin karışımı şeklinde duran enstalasyonlar, sonraki süreçlerde nesne ile bağlamını güçlendirmiş ve mekanla olan temaslarını perçinlemiştir. Zerrin İren Boynudelik'e göre (1999: 17); "Ortaya çıktığı andan itibaren enstalasyon sonuç olarak kendi içinde de bazı farklılaşmaları ortaya koymaya başlamıştır. Bunlardan en önemlisi belli bir mekân için yapılan düzenlemeler biçiminde anlaşılabilir olan site spesifik (yere özel) çalışmalardır". Enstalasyon düzenlemelerinin mekanla olan bağlamlarında gelişen site specific (in situ) anlayışı, o yere ait olma özelliğini ortaya koymaktadır. Nitekim belirli bir konum için tasarlanan yapıt, o konumdan koparıldığında anlamını yitirmesi ya da anlam kaybına uğraması site specific (in situ) niteliğini yitirtmektedir. Özellikle kamusal alanlara, doğaya yayılan enstalasyon düzenlemeleri, her yere entegre olma potansiyelini taşırlar. Marius Bozeem'in gökyüzünde uçak dumanıyla yazılar yazması ve rüzgarla deformasyona uğrayan yazıları fotoğraflaması, Carl Andre'nin ormanlık alanda ağaç parçalarından oluşan işleri, Walter De Maira'nın Mojave Çölü'ne kireçle paralel çizgileri ya da Christo-Jeanne Claude'lerin sarıp sarmaladıkları ağaçlar, dereler, binalar bu türden çalışmalardır.

Görsel 10:

Christo and Jeanne-Claude, Wrapped Reichstag, Berlin, 1971-95, Photo: Wolfgang Volz, © 1995 Christo



Kaynak: <https://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag>,
Erişim Tarihi: (06.11.2020)

Eserlerini kapalı ortamdan açık mekânlara aktaran Land Art sanatçıları bu tavırlarıyla seçtikleri alanın kendisini sanat nesnesine çevirmişlerdir. Mekâna yönelik tasarımlarında doğayı baz alan, iç ve dış mekanlarda çevre-doğa-insan ilişkisini vurgulayan Maya Lin'in, *Water Line-Su Hattı* (2006), *Dalga Alanı* (1995), *Onbir Dakika Satırı* (2004) gibi çalışmaları duygu uyandıran, insanın çevreyle/doğayla ilişkilerini sorgulayan, mekâna özgü yapıtları önemli örneklerdir.

Görsel 11:

Maya Lin, Water Line



Kaynak: https://omart.org/exhibitions/maya_lin/ **Erişim Tarihi:** (12.11.2020)

Türk sanatında site specific (in situ) bağlamında çalışan sanatçılar 1980'li yıllardan itibaren yaygınlık kazanmıştır. Özellikle İstanbul Bienallerine katılan Sarkis,

Ayşe Erkmen, Hale Tenger, Nil Yalter, Hera Büyüктаşçıyan, Serkan Taycan, Cevdet Erek, Deniz Gül, Tuğçe Tuna gibi sanatçıların eserlerinde görülen mekâna yönelik anlatımlarda site specific (in situ) bağlamlar yaygınlık kazanmıştır. Sanatında in situ anlayışını merkezi bir konuma koyan sanatçılardan Hera Büyüктаşçıyan, mekâna odaklı bir yaklaşımla tarihsel, belleksel verileri tekrar hatırlatmaktadır. İstanbul’da sanat faaliyetlerine devam eden (PİST) Disiplinlerarası Proje Alanı adlı sanat topluluğu, 7. yılını 2013’te Hera Büyüктаşçıyan’ı ‘In Situ’ adlı sergiyle kutlamıştır. Sergide in situ bağlamındaki çalışmalar belirgin biçimdedir.

PİST’in sitesinde yer alan sergi metninde in situ adlı sergi şu şekilde ifade edilmiştir;

“Özünde hep var olmuş ancak şimdi gün yüzüne çıkarılmış bir mekanın izlerini sürmeye ve hafızasının derinliklerine inerek izleyiciyi farklı zihinsel ve duyuşsal alanları keşfetmeye davet eden bu mekana özel yerleştirme 'modern bir arkeolojik buluntu alanı' niteliğinde. Görünmeyenin gün yüzüne çıktığı bu alan, zamanla beraber gerek fiziksel gerekse belleksel paklanmayı işaret ederken, aynı zamanda geride kalmış olan parçalarla yeni “zihinsel mekanlar” oluşturabilmek için bir zemin alternatifine de işaret ediyor. Başta arkeoloji ve sanat olmak üzere birçok farklı alanda kullanılan bir terim olan In Situ 'yerinde' veya 'olduğu yerde zarar görmeden var olabilmış alan' anlamına geliyor. Büyüктаşçıyan'ın mekansal bellek, görünen/görünmeyen alan ve buna bağlı olarak zaman kavramının fiziksel/zihinsel mekan kavramı ile ilişkileri üzerine geliştirdiği In Situ, PiST///'in bulunduğu coğrafi konumdan yola çıkıyor. Mekansal, sosyal ve tarihsel bir bellek taramasıyla başlayan bu çalışma Büyüктаşçıyan'ın kişisel belleğinde yer etmiş ve günümüzde artık yersiz kalmış tarihi 'Pangaltı Hamamı'na odaklanarak var olmayan bir mekanın tahayyülünü nasıl yapması gerektiğine dair sorular sormasıyla In Situ'de yerini buluyor” (Pist.org.blogspot.com, 2013).

Büyüктаşçıyan’ın in situ yapılanmasında mekân, kendini var eden nesnelerle tekrar günyüzüne çıkmış durumdadır. Büyüктаşçıyan’ın çalışmalarında bir mekânın içerisi ve dışarısındaki fiziksel, uzamsal ve manevi ilişkisel bağlantılar birbiri içindedir. Büyüктаşçıyan’ın hafızaları tazeleyen, tarihsel, belleksel anlatımlar sergileyen eserlerinin en önemli özelliği yeni boyutlar oluşturma biçimidir. Büyüктаşçıyan’ın 14. İstanbul Bienalinde *Önceki Günün Adasından 2015, Defterler* adlı enstalasyon düzenlemesi yine site specific (in situ) yapılanmasıyla bir mekânı; yerinde, kendi öğeleriyle, kendi atmosferiyle tekrar hatırlatır. Büyüктаşçıyan, eserinde Galata Özel Rum İlköğretim Okulu’nun tarihini, belleğini kısacası yaşamsal bağlamını tüm yönleriyle izleyiciye dökmüş durumdadır. Düzenlemede mavi kapaklı defterler

vardır ve her birinde geçmiş dönemlerde Galata Özel Rum İlköğretim Okulu'nda eğitim gören çocukların ismi yazılıdır. Bu çalışmaya tezin dördüncü bölümü olan İstanbul Bienaline katılan Türk sanatçıların mekâna yönelik eserleri başlığında geniş yer verilecektir.

Türk sanatında mekâna yönelik eser üreten Tuğçe Tuna, 15. İstanbul Bienalinde Küçük Mustafa Paşa Hamamı'nda gerçekleştirdiği *Beden Damlaları* adlı performans çalışmasında, Doğu kültüründe önem taşıyan hamam mekanını, yine 'yerinde' / 'mekana özgü' site specific (in situ) bir anlatımla kendi öğeleriyle; tarihsel değerleriyle, hafızasıyla tekrar gün yüzüne çıkarmıştır. Site specific (in situ) bağlamında Ayşe Erkmen'in 13. İstanbul Bienalindeki *Kütüküt* eseri, Serkan Taycan'ın *İki Deniz Arası*, Cevdet Ereğ'in 14. İstanbul Bienalindeki *Bir Ritim Mekânı-Otopark*, Deniz Gül'ün *Taş (El Yazmaları Yanmaz)*, Hale Tenger'in 15. İstanbul Bienalindeki *Suret, Zuhur, Tezahür* adlı eseri önemli örnekler arasındadır. Tuna, Taycan, Erkmen, Ereğ, Gül ve Tenger'in bu eserlerine tezin İstanbul Bienaline katılan Türk sanatçıların mekâna yönelik eserleri başlığında geniş yer verilecektir.

2.4.3 Deneyim / Duyumsama Olarak Mekân

“Çalışmam, zihinsel bir alan olarak tasarlanır. Düşünme eylemi için koşulları yaratmak ister. Çalışmamın, izleyicinin zihnine yürümesini... bir başkasının zihninde bir diyalog ya da bir yüzleşme yaratmasını isterim”. Thomas Hirschorn, akt. Luckett, H. (2009). (Whitham, G., Pooke, G., 2018:160)

Bu cümleler “Sanatçı Thomas Hirschorn'a (...) ait. 2009 yılında Londra'daki Hayward Gallery'de 'Zihnimde Yürürken' (Walking in My Mind) adıyla düzenlenen ve sanatsal hayalgücü, yaratma ve algı temalarını işleyen sergide birçok uluslararası sanatçıya ait 'heykelsi alanlar' ile birlikte sergilenen *Modern Mağara Adamı* (Cavemanman) adlı yerleştirme çalışmasına eşlik eden sözler'dir” (Whitham ve Pooke, 2018: 160). Hirschorn, bu eserinde 20. yüzyılda oluşan sanat eserinin nasıl bir ifade olduğunu, sanat nesnesinin nasıl bir mekânda konuşlanabildiğini ve izleyicinin eserde nasıl pay edindiğini, ona ne tür bir deneyim ve duyumsama yaşatabileceğini ifade etmiştir.

Görsel 12:

Thomas Hirschhorn. *Modern Mağara Adamı, (Cavemanman)*



Kaynak: <http://magazine.art21.org/2010/04/08/art-in-the-twenty-first-century-bc-encino-man/cavemanman/>

Erişim Tarihi: (07.03.2022)

Hirschhorn, enstalasyonunda mekân içinde yeni mekânı kurgulamış, kullandığı nesnelerle, geçmiş/bugünün görsel ifadeleriyle ve felsefik bir sorgulamayla izleyiciye içsel duyguyu duyumsatmıştır.

“Thomas Hirschhorn’un karton ve koli bandıyla yapılmış, içine alüminyum folyoyla kaplanmış vitrin mankenleri ile dev boyutlarda ‘yeniden üretilmiş’ kitap yığınları yerleştirilmiş klostrofobik bir mağara ağından ibaret 2002 tarihli yerleştirmesi Modern Mağara Adamı, kapladığı alanı birbiriyle uyumsuz, formların, fikirlerin fişkırdığı bir ortama dönüştürür. Kontrplaktan yapılma bir teçhizatın üstüne inşa edilen eğimli duvarlara popüler dergilerden, gazetelerden kesilmiş görseller ve felsefi siyasi metinlerin fotokopileri yapıştırılmıştır”. (Wilson, 2015:188).

Enstalasyonun diğer elemanlarıyla birlikte, farklı yerlere yazılan kent isimleri, antik öncesi bir mağaranın bugününe işaret eder niteliktedir. Hirschhorn, düzenlemeyle ilgili (Wilson, 2015: 134); “İçine girildiğinde gerçek hariç başka her şeyin hissedilebileceği bir yer yapmak istedim... Derdim keşfedilmeyi bekleyen bir mekân üretmekti; (belirsiz, belki de sonsuz şekilde) gelişmekte olan bir mekân; içinde birilerinin yaşadığı bir mekân” diye ifade etmiştir. Hirschhorn, zihinsel bir süreç olarak tanımladığı çalışması üzerinden vurguladığı şey, enstalasyon çalışmalarının merkezinde seyredilen bir nesne oluşturmak değil, izleyici bağlamıyla deneyim ve duyumsama sağlamaktır.

Görüldüğü üzere enstalasyon anlayışının teknik ve aygıtlarla olan çeşitliliği, mekâna odaklı ve hatta izleyiciyi dahil eden tavrı, sanatın yaşamla olan içiçeliğini daha görünür kılmaktadır. Mekanla bütünleşen ve izleyiciyi yapıta entegre eden enstalasyonların 2000’li yıllardan itibaren yaygınlığını artırdığı söylenebilir. Eserlerinde ağırlık, denge ve yön özelliklerine önem veren Richard Serra, izleyiciyi yönlendiren, algılarını sorgulatan ve ona yapıtın içinde deneyim ve duyumsama duygusunu yaşatan sanatçılar arasındadır. Serra, izleyiciyle olan bu temasını mekâna odaklı yapılanmayla ve kullandığı malzemedeki özelliklerle kurgulamıştır. Serra’nın *Open Ended-Açık Uçlu* eserinde ağır metal formlarla oluşturduğu denge, boşluk, ölçü gibi özellikler izleyiciyi bedeniyle yapıtı deneyimlemeye zorlar. İzleyicide merak uyandıran bu kavisli formlar, içine girilebilen, uzam-boşluk ilişkisini hissettiren özelliktedir. Yapıtın içine giren izleyici, kavisli formun içinde gezinirken fiziksel olarak titreşimlerini hissettiği malzemeyi deneyimleyip duyumsamaktadır.

Görsel 13:

Richard Serra, Open Ended-Açık Uçlu, 2007-8



Kaynak: [https://gagosian.com/exhibitions/2009/richard-serra-blind-spot-open-ended Weatherproof steel](https://gagosian.com/exhibitions/2009/richard-serra-blind-spot-open-ended-Weatherproof-steel), 12 feet 5 ½ inches × 59 feet 9 ½ inches × 24 feet 2 ⅝ inches (3.8×18.2×7.37 m). **Erişim Tarihi:** (13.11.2020)

Yapıtlarını çoğunlukla deneyimleme üzerine kuran Borre Saethre ise *Benim Özel Gökyüzüm* isimli enstalasyonu ile görsel yoğunluğa dikkat çeken bir atmosfer

sağlar.

Görsel 14:

Borre Saethre, Benim Özel Gökyüzüm, Unit 1/Trauma White, 2001



Kaynak: *Oliveira ve diğerleri, 2005: 61*

Saethre'in algıları hareketli kılan yapıtı, duyumsamayı zihinsel ve fiziksel bir deneyimlemeyle üst safhaya taşır. Saethre, izleyiciyi eserin merkezine koyarken onu çoklu bir duygu durumuyla baş başa bırakmıştır. Bir enstalasyon yapılanmasıyla her türlü mekân sanat eserine dönüşebilmekte ve izleyiciye de her türlü deneyimi / duyumsamayı da olanaklı kılmaktadır. Ann Veronica Janssens'in *Blue, Red and Yellow* (2001) adlı yerleştirmesi'de izleyiciyi deneyimleyen-duyumsatan türdendir. Janssen'in çalışması, içine buhar müdahalesi yapılmış bir mekândan oluşmuştur. Janssen, pleksiglastan ürettiği ve dışını renkli şeffaf filmlerle kapattığı mekânın içini buharla doldurarak sisli bir ortam sağlamıştır.

Görsel 15:

Ann Veronica Janssens- Mavi, Kırmızı ve Sarı, 2001 (iç detay), Çelik, ahşap, polikarbonat, mavi, kırmızı ve sarı filmler ve sis makinesi 144 x 367 3/8 x 185 1/4 inç (365,8 x 933,1 x 470,5 cm)



Kaynak: <https://www.tique.art/exhibitions/ann-veronica-janssens-nasher-sculpture-center/>
Erişim Tarihi: (22.11.2020)

Janssens, doğal ışığın mekân duvarlarına vurmasıyla oluşan ışık tonlamalarında izleyiciyi bir sis ortamında mekân içinde dolaşımını sağlarken, belirsizleşen mekânda nerenin sınır olduğunu deneyimlemesine olanak sağlamıştır. De Oliveira ve diğerlerinin ifadesiyle (2005: 56); “Mavi, Kırmızı ve Sarı (...) ziyaretçiyi, sise boğulmuş boş bir yarı-saydam mekanla karşı karşıya getirmektedir. Odanın dış yüzeyi renkli filmlerle kaplanmıştır. Renk sahasındaki geleneğe göndermede bulunan sanatçı, izleyicinin algısını, sınırları olmayan dâhil edici bir yer olmayanla karşı karşıya bırakır”. İzleyicinin sis ortamında yürüyerek her anını deneyimlediği, duyumsadığı bu mekân, tamamıyla onun katılımına odaklıdır.

Robert Morris’in *Green Galeri* isimli enstalasyonda mekânda kullandığı heykel kütleleri de izleyiciyi yönlendirici bir tavır sağlar. Mekânda kütleler arasına giren izleyici, hareket kabiliyetini tehditkâr olan kütlelerin biçimi ve yerleştiriliş şekline göre yapmaktadır. Haliyle Morris’in heykel kütleleri, dolaşımı esnasında izleyiciyi kuşatan yapıyla bir deneyim sunmaktadır.

Yapıtta deneyime odaklanan İsviçreli sanatçı Zimoun ise, ses enstalasyonlarını kullanarak oluşturduğu bazı eserlerini mekân merkezli bir deneyimlemeyle

sağlamıştır. Zimoun, mekânın zeminine yerleştirdiği kurtlarıyla dolu ağaç parçasını sesli bir heykel olarak mekânda ses enstalasyonu ile dolaşıma sokmuş ve izleyiciyi de bu deneyimin parçası haline getirmiştir.

Görsel 16:

Zimoun, ağaç kurtlarının bir ağaç parçasını yeme sesleri-sesli bir heykele dönüştürmüştür.



Kaynak: Zimoun, <https://vimeo.com/6191050> **Erişim Tarihi:** (13.09.2020)

Olafur Eliasson'un *Weather Project/İklim Projesi*'de (2003) bu türden bir çalışmadır. Eliasson, mekânda ışık, renk ve izleyiciyi bir araya getirerek doğayı ve onu algılama biçimlerini sorgulatmıştır.

“Olafur Eliasson'un Weather Project/İklim Projesi (2003) isimli çalışması ise mekânsal beklentileri tekrar yorumlaması ve farklı bir deneyim sunarak izleyicinin mekan algısında değişimlere yol açması açısından önem taşımaktadır. Eliasson tarafından yaratılmış bu ortam iklim kontrolü, renk ve yansımalarla yaratılmış bağımsız atmosfer sayesinde kendini hem galerinin hem de galerinin bulunduğu şehrin iklim ve atmosferinden soyutlamış, kendi mekânsal gerçekliğini oluşturmuştur. Tasarlanan mekan, kapsayıcı başka bir mekanın içinde farklı deneyimler sunmakta, gerçekliğin içinde farklı gerçekliklerin var olmasına olanak tanımaktadır. Sürekli değişen mekan atmosferi, mekanın zamanda tek bir kesit olarak değil art arda sıralanmış kesitler olarak, zaman kavramıyla beraber deneyimlenmesine olanak tanımaktadır” (Güler,2016:45).

Eliasson'un gerçek bir mekân içinde sağladığı yeni mekân kurgusu, izleyicinin algısını değiştiren, deneyimini de fiziksel ve duyuşsal anlamda artıran türdendir.

Görsel 17:

Olafur Eliasson, İklim Projesi (2003)



Kaynak: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project>, **Erişim Tarihi:** (20.11.2020)

Postmodern dünyanın penceresinden doğayı, ışığı, güzelliği ve duyguyu tekrar yaşatan Eliasson, aslında izleyiciye yaşattığı bu deneyimlerin gerçek bir doğanın, ışığın, rengin ya da güzelliğin ve duygunun aynısı olmadığını duyumsatmıştır.

Yapıtlarında izleyiciye deneyim yaşatan sanatçılardan birisi de Damien Hirst'tır. İçi doldurulmuş köpekbalığını akvaryuma yerleştiren Hirst, izleyiciye şaşkın, sıradışı ve korkulu bir deneyim yaşatmıştır. İçi boşaltılmış köpekbalığını akvaryumun içinde gören izleyici, gerginleşen bir durumu yaşar.

20. Yüzyıl sanatında Fluxus, Happening gibi oluşumların pek çoğunu etkileyen Jonh Cage'de deneyim odaklı çalışmalarıyla yer edinir. Cage'in 4'.33" (1952) isimli 4 dakika 33 saniyelik bir zaman dilimine sahip performansında izleyicilere alışık olunmayan bir deneyim yaşatır. Performansta David Tudor, önünde bir piyano ile sahnede yer almıştır. Tudor, piyano dinlemek için gelen dinleyici kitlesinin önünde sadece bir kronometre yardımıyla süreyi hesaplıyor ve piyano çalmadan çalışmayı noktıyor. Yani Tudor'un çıkardığı bir ses yoktur. Cage'in bu çalışmada sessizliği vurguladığına dair bir izlenim olsa da Cage, bu zaman dilimi içerisindeki akışı

hedefler. Cage'in, dinleyicilere o an için ortamdaki sesleri sunuyor olması o dönemde tepkiye de neden olmuştur.

Anish Kapoor'un *Bulut Kapısı* eserinde izleyiciye odaklıdır. Eserde izleyiciler kendi görüntülerini, günlük yaşam sirkülasyonunda insanların ve gökyüzünün hareketlerini heykelin yüzeyinden deneyimlemektedirler. "Yapıtın 100 tonluk ağırlığını çekmek için zemin özel olarak güçlendirilmiştir. (...) Ziyaretçiler ortasındaki 3,7 m yüksekliğindeki açıklıkta dolaşabilirler. Bu noktada iyice çukurlaşan ve ek optik etkiler yaratan içbükey kavise, *göbek deliği*, *omphalos* (navel) yakından bakabilirler". (Renshaw, 2021: 110). Kapoor'un heykeli, izleyiciyle temas içindedir. İzleyici, heykelin etrafında gezinmekte, kavisli yapısının içinden girip çıkmaktadır.

Sanat eserinde deneyim olanakları, fiziksel/gerçek biçimde yer alırken sanal bir gerçeklikle, sanal mekanlarla da yer almaktadır. Nam June Paik'in *TV Buda* (1974) ve *TV Frogs* (televizyon kurbağaları-1979-1995) video yerleştirmeleri, Yoko Ono'nun *Sky TV* (Gökyüzü Televizyonu, 1966) gibi teknolojik görüntülü çalışmalar izleyiciye sanal deneyim olanağı sunan ilk örnekler arasındadır. Özellikle Nam June Paik'in teknolojik verilerle oluşturduğu eserler sanal bir oluşumu sağlamaktadır. Rıfat Şahiner'e göre (2013: 39); "Günümüz sanatçısı teknolojik ve bilimsel verileri kendi düşünsel kaygılarıyla bütünleştirerek şaşırtıcı sonuçlara gidebilmektedir. Örneğin Fluxus akımının önemli temsilcilerinden Paik, elektronik görüntü üzerindeki görüntü ve ses kaydırma yöntemiyle izleyici üzerinde bu şaşkınlığın 'an'larını yakalamak ister gibidir". Yoko Ono ise 1966'da *Gökyüzü Televizyonu* çalışmasıyla bir dış mekân görüntüsünü (gökyüzünü) galeri ortamına taşımıştır. Çalışmada kesintisiz olarak dışarıdan kayıt alınıyor ve görüntü içerde izleyicilerle buluşuyor. Burada da kesintisiz zaman akışından söz edilebilir. Dolayısıyla galerinin doğrudan dışından alınan bu görüntü ile kapalı ortamda pencere açar gibi, gökyüzünü izleyebilme deneyimini sağlamaktadır.

Yine Miguel Chevalier'in *Ondo Pixel* (2016) sergi videosu'nda görsel bir dille dijital mekanlar oluşturması; Peter Kogler'in *Yerleştirme* (2015) adlı çalışmasında gerçek ve sanal arasındaki ilişkiyi dijital imgelerle sağlaması izleyicilere sanal mekanların-görüntülerin deneyimini sağlamıştır. Kogler'in 2015 tarihli yerleştirmesi üzerine Sibel Avcı Tuğal şu ifadelerde bulunmuştur (2018: 216); "Günlük yaşama gönderme yapan bu çalışmalarda izleyiciler dinamik, anlık, dönüşen, biçimlere

sarmalanır. Oluşan atmosfer kentsel yaşam alanlarında devinim halinde olan insanların ve imgelerin metaforik tanımıdır. Mekân, sanatçının yapıtlarında insanın gerçeklikle olan bağının ve sürekli değişen fikirlerin oluşturduğu sosyal bir ortam olarak yansıtılır”. Görüldüğü üzere enstalasyon, her türlü mekânın sanatın bir parçası olabileceği özgürlüğünü genişletmektedir. Belirli bir mekân için düzenlenen, o mekânın özelliklerini sorgulayıp kullanan ve izleyicinin katılımını gerekli gören eserler, deneyim ve duyumsama sağlayan özellikleriyle alternatif anlayışlar sunmaktadır. Hatta bazı eserler, izleyiciye tehditkâr bir unsur olabilmektedirler. Carlos Cruz-Diez'in 1969'da Paris Boulevard St Germain'de yerleştirdiği renkli mekân kutuları, Marcel Biefer/Beat Zraggen'in *God* isimli eserinde izleyiciyi gündelik andan koparıp derin düşünme ortamına itmesi sıradışı ifadelerdir. Per Baclay'ın *İkili Dans* (2001) isimli enstalasyonunda iki elektrikli testereyle oluşturduğu tehditkâr mekân ve oraya girmeden kendini tehlike altında hisseden izleyici, korkuyu duyumsayan bir durumla karşılaşır. Yine Per Baclay'ın, *İsimsiz* (1999-2000) isimli enstalasyonunda motorlu pervanelerle şişirdiği paraşüt kumaştan yaptığı balonlar içlerine giren hava miktarının değişkenliğiyle yeri geldiğinde küçülüp ya da dev boyutlu olmaları mekâna giren izleyicinin özgürlük alanını kısıtlayan bir durum oluşturmuşlardır.

Sanatın geldiği bu noktada eser, mekâna ve izleyiciye yönelik anlatımlarıyla konumlanacağı noktaları sınırsız hale getirmiştir. Yapıt, kendini yaşatacağı nokta ne ise oraya yerleşiyor. Sanatçı, mekanla ilişkilendirme içerisine giren yapıtlarını artık izleyiciyle de bir ilişkilendirme içerisine sokmuş, onu yapıtın merkezine yerleştirmiştir. Dolayısıyla yapıt-mekân ve izleyici ilişkisi bağlamlar ilişkisini oluşturmaktadır. Artık sanatçı gerçek ya da sanal mekanlarla izleyiciyi, yapıtı gören bir konumdan yapıtı izleyen, yapıtın bir parçası olan, fiziksel ve duysal anlamda hisseden, deneyimleyen bir konuma yerleştirmiştir.

2.4.5 İlişkisel Mekân Anlayışları

1980 ve sonrasındaki güncel sanat eğilimleri, eserin yapısına, olduğu mekâna ve izleyicisine daha da odaklıdır. Bu doğrultuda özellikle izleyicinin rolünün ilişkisel bağlamda değişime uğradığı söylenebilir. Nitekim geçmiş dönemlerde eser, çözümlenmesi noktasında izleyiciyi yönlendiren bir tavır oluştururken, bu dönemde

izleyici, eseri yönlendiren, şekillendiren, dönüştüren bir pozisyon kazanmıştır. Yani izleyici, eseri sadece etrafıca izleyen değil, onun konumlandığı alanın içerisinde rol alan, hareket eden, dokunan, kısacası onun tamalayıcı unsuru haline gelmiştir. İlişkisel sanat olarak yer alan bu anlayışı, ilişkisel estetik bir bağlamla Nicolas Bourriaud ortaya atmıştır.

“İlişkisel estetik 1996’da Bourdeaux CAPC musee d’art contemporain’de düzenlenen ‘Traffic’ sergisinin küratörü Nicolas Bourriaud’nun ürettiği bir terimdir: Katılımcılar (hem sanatçılar hem ziyaretçiler) arasında topluluk kurmayı kolaylaştırmak üzere enstalasyonlar ve interaktif olaylara gönderme yapar. İlişkisel estetik sanatçıları bireysel estetik düşünce nesnesi üretmek yerine ortak deneyimlerden yararlanarak yeni insan ilişkileri üretmeye çalışırlar” (Şendil ve Evren, 2015:14).

Ortak bir deneyimi barındıran bu nitelikteki çalışmalara Türk sanatçıların eserlerinden örnekler verilebilir. Özellikle Sarkis’in *Pilav ve Tartışma Yeri* eseri izleyiciye deneyim ve ilişkisel bir ortam sağlamıştır. Sanatında belleği toplumsal bir eleştiri, bir hatırlatma olarak gören Sarkis, 4. İstanbul Bienali için hazırladığı eserinde ilişkisel bir anlatımla hafızayı tazelemiştir.

“Bir eski Osmanlı kazanının etrafında yenecek olan pilavlı oturma yeri, eski Türk geleneklerinden yoksulları ve yolcuları doyurma âdetini hayata geçiren aşevlerini canlandırmıştır. Sunduğu geleneksel yemekle, yerel bir malzemeyi (kazan) toplumsal kültürün metaforu olarak kullanıp Bienal Mekânını, uluslararası sanatçı ve izleyici kitlesini bu noktada birleştiren, bir tartışma ve paylaşım zemini haline getirmişti” (Öztürk, 2008: 67-68).

Sarkis, *Pilav ve Tartışma Yeri* eserinde geçmişe ait mekânların yaşantılarını tarihsel boyutlarıyla tekrar kurgulamıştır. Eser, geçmişteki paylaşma ruhunu hatırlatmıştır. Mekânın ortasında sofrası, paylaşımları-bellekleri tazelemek istercesine kurulmuştur.

Görsel 18:

Pilav ve Tartışma Yeri, Sarkis, 4. Uluslararası İstanbul Bienali



Kaynak: (Zabunyan, 2010;138).

Sarkis, kazan hepimize yeter misali mekâna giren her kişiyi bereketli sofraya davet eder biçimdedir. Sarkis'in davetkarlığı birbirini tanımayan insanların ilişkisel deneyim sağlamasına olanak sağlamıştır. Erdem Oğuz'un deyişiyle (2015; 80); "İlişkisel ve etkileşimli sanat etkinlikleri doğaları gereği farklı mekânlarda, farklı insanlarla yapıldıkça kendilerini gerçekleştirirler". Öyle ki Sarkis'in bu çalışmasında eser-izleyici arasındaki ilişkisellik vurguludur.

İlişkisel mekân anlayışları Ayşe Erkmen'in eserlerinde de belirgindir. Mekânı değiştirme, dönüştürme, mekânı tarihinden gelen bir yaklaşımla irdeleyen ve ilişkisellik kuran Erkmen, eserlerinde bir mekân, fotoğraf, görüntü hatta gemi kiralama gibi müdahaleler yer alır. Erkmen'in *Taşınan Gemiler* adlı çalışmasında denizde gemilerin gidip gelmesi, sergilenme süreci, ciddiyeti de göze çarpmaktadır. Erkmen'in çalışmasında mekân deniz olmuş, gemiler ikinci bir mekân olarak yer almıştır. Çalışmayı var eden temel nokta ise izleyiciler olmuştur. İzleyiciler, birer katılımcı olarak birbirinden habersiz, doğal bir akışın içerisinde gemiye binmiş, güzergâh doğrultusunda da inmiş ve ilişkisel bir ortamın kaynağı olmuştur.

Görsel 19:

Ayşe Erkmen, Taşınan Gemiler (Shipped Ships), 2001, Frankfurt am Main



Kaynak: (Meschede, 2008;23)

Erkmen, *Taşınan Gemiler* çalışmasında bazı şehir hatlarında üç gemi ile insanları bir noktadan diğer noktalara taşıyarak eser-izleyici ve mekân arasında bir ilişkisellik kurmuştur.

İlişkisel mekân anlayışlarında eserin, yer aldığı mekanla bütünleşmesi ve izleyiciyle olan geniş katılımlı ortaklığı önemli rol edinir. Veronica Janssen'in *Blue, Red and Yellow*, Thomas Hirschhorn'ın *Modern Mağara Adamı (Cavemanman)*, ya da tezin dördüncü bölümünde geniş yer verilecek İnci Eviner'in *Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt*, Serkan Taycan'ın *İki Deniz Arası* ve Cansu Çakar'ın *100° Himenoplastik Panorama* adlı eserleri ilişkisel bir anlatımla da şekillenmiştir.

2.4.6 Varış Noktası Sanatı (Destination Art)

Varış Noktası sanatı (Destination), belirlenmiş bir mekândan/noktadan hareketle oluşmaktadır. Bu sanat anlayışında belirlenen mekân, bir eserin oluşumunu gerekli kılar. Bu mekân, mimari yapıların dışında kalan bütün doğal, açık, hatta uçsuz bucaksız alanları kapsar. Ancak bu sanat şekillenmesi, yine bir mekân güzergahının ve izleyicinin karşılıklı etkileşimiyle sonuçlanmaktadır. Amy Dempsey'e göre

(2019:166); “Varış noktası sanatı, kendi yerinde ve kendi koşullarında bulmanız ve karşılaşmanız gereken sanattır. Verilen bu isim, sanat ve içinde bulunduğu ortamın genellikle karşılıklı bir dinamik içinde olduğunu kabul eder ve bu ilişkiyi inceler. Böylelikle, varış noktası olan özel ortam sanatı belirler”. Varış noktası sanatı bağlamındaki eserler kent meydanlarında, denizlerde, dağlarda ve hatta gizemli yerlerde yer alabilir. Varış noktası eserlerinin görülmesi bir süreci de beraberinde getirir. Yine Dempsey’e göre (2019:166); “Varış noktasındaki bazı eserleri bulmak ve görmek uzun ve zorlu bir yolculuğa çıkmayı gerektirir-bu eserler çöllerde, ormanlarda, madenlerde, tarım arazilerinde, dağlarda, terk edilmiş kasabalarda ve doğa koruma alanlarında yer alabilir. Bazı eserlerse, kentsel alanlardaki gizli hazinelerdir. Örneğin; Antony Gormley’nin kurumuş bir gölün tuz yatağındaki siyah paslanmaz çelikten elli bir figürden oluşan *Avusturalya’nın İçinde (Inside Avusturalya)* (2002) enstalasyonu, Batı Avusturalya’nın ücra bir bölgesinde yer alır. Jean Dubuffet’in kule heykeli *Tour aux Figures* (1988) ise Paris’in dış mahallelerinde görülebilir”.

Görsel 20:

Antony Gormley, Avusturalya’nın İçinde, 2002 – 2003



Kaynak: <https://antonygormley.com/projects/item-view/id/248#p2>, **Erişim Tarihi:** (02.04.2022)

Özellikle Antony Gormley’nin *Avusturalya İçinde* yerleştirmesi, sürece bağlı bir durum sağlar. Gormley’nin kurumuş tuz gölü üzerinde yerleştirdiği çelikten figürler izleyicisini sürekleyen, ona yön veren ve bir sonuç noktasına ulaştıran türdendir. Gormley’nin ifadesiyle (Gormley, 2002-3); “İnsanlar eser üzerinde hareket ettikçe, gölün keskin beyazlığı boyunca eserler arasında bir oyma ya da bağlantı çizgileri çiziyorlar. Bu, yılın her döneminde gökyüzü gibi değişen esere izleyici katılımının bir göstergesidir”.

Varış noktası sanatı bağlamında gelişen diğer bir örnek ise Serkan Taycan’ın 13. İstanbul Bienali’nde yer alan *İki Deniz Arası* adlı eseridir. Taycan çalışmada, kendi

koşullarında olan bir güzergaha, katılımcı etkileşimiyle bir varışı hedeflemiştir. Taycan'ın bu varış noktasında izleyici ise, güzergahı yürüyerek deneyimleyen, duyumsayan ve ilişkisel bir roledir. Tezin dördüncü bölümünde Taycan'ın *İki Deniz Arası* isimli çalışmasına geniş yer verilmiştir. Donald Judd, Alfio Bonanno, Jean Tinguely, James Turrell, Ian Hamilton Finlay ve Niki de Saint Phale gibi sanatçılar varış noktası sanatı bağlamında eser üretmektedir.

2.5. Mekâna Yönelik Sanat Eserlerinin Özellikleri

Enstalasyon, kalıplaşmış sanat nesneleri yerine, çevreyle etkileşimli nesneler içermesiyle de dikkat çekmektedir. Bu düzenleme biçimlerinde tercih edilen her nesne, gerçekliğinden kopararak mekânla bağı olan bir yapıya dönüşmektedir. Dolayısıyla sanatın mekanla ilişkisinde farklı ifade biçimleri ortaya çıkmakta, her sanat yapısının mekanla olan bağlamında kendini var etme biçimi ve süreci çeşitlenmektedir. Bu doğrultuda kimi eserler mekânın işlevsel ve fiziksel özelliklerinden hareketle oluşurken kimileri ise mekânın tarihinden/belleğinden, kimileri ise direk mekânı konu edinen bir yapıda gelişmiştir.

Bu bağlamda mekâna yönelik sanat eserlerinin özellikleri adlı bu başlığı; mekânın işlevsel ve fiziksel özelliklerinden birini kullanan sanat eserleri, mekânın tarihini/belleğini kullanan sanat eserleri ve mekânı konu olarak ele alan sanat eserleri şeklinde irdelemek daha yararlı olacaktır.

2.5.1 Mekânın İşlevsel ve Fiziksel Özelliklerinden Birini Kullanan Sanat

Eserleri

Enstalasyon mantığının merkezinde olan Duchamp, El Lissitzky, Kurt Schwitters, Yves Klein, Dan Flavin, Carl Andre gibi sanatçılar, eserlerinin oluşumunda nesneden hareketle mekânın işlevsel ve fiziksel öğelerini kullanmış ve izleyicinin deneyimine sunmuşlardır. Duchamp, enstalasyon anlayışının ilk örneği sayılabilecek *1200 Kömür Çuvalı* enstalasyonunda, hazırladığı kömür çuvalarını mekânın fiziksel öğesi olan tavana asmış, mekânı karanlık-kasvetli bir ortama çevirmiştir.

Görsel 21:

Marcel Duchamp. Duvardan Sarkan 1200 Çuval Kömür, 1938



Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopdergi/exposition-internationale-du-surr%C3%A9alisme-paris-1938/1941>, **Erişim Tarihi:** (23.08.2020)

Duchamp, mekâna odaklı eserinde izleyicileri de işin bir parçası haline getirerek deneyim yaşatmıştır. Nitekim izleyicilerin mekâna girişi ve orada yerleştirmeyi görme biçimleri sıradışı bir durum olmuştur.

El Lissitzky'nin 1923 yılında gerçekleştirdiği *Proun Odası* ise yine mekânla etkileşim sağlayan enstalasyonlardandır. Yapıtlarında mekân üzerine konstrüksiyonlar imal eden Lissitzky, Rusça'da nesne anlamında olan 'proun' sözcüğünü eserinde kullanarak mekânda nesneler için bir oda tasarlamış ve fiziksel bir ilişkilendirme sağlamıştır.

El Lissitzky, Proun Odası için Tasarım, 1923

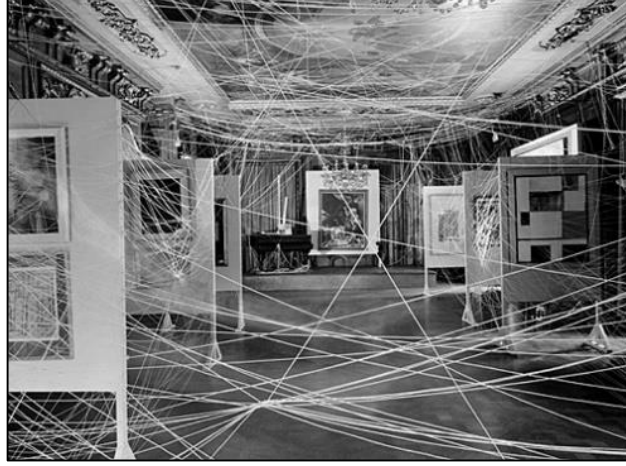


Kaynak: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/replicas-and-reconstructions-in-twentieth-century-art>,
Erişim Tarihi: (23.08.2020)

Rus Konstrüktivist El Lissitzky, *Proun Odası* düzenlemesinde duvarda resimsel üç boyutlu bir mekân oluşumunu sağlamıştır. Sanatçı, kurguladığı bu odada mekânın bir form olabildiğini ortaya koymuştur. Norbert Lynton’a göre (1982:114); “Proun düz yüzey ile başlar, üç boyutlu konstrüksiyona ve oradan günlük yaşamın bütün unsurlarına geçer. Tüm mekânın konstrüksiyonudur, boyutları organize eder, mekânı hareketlendirmek, başlıca özelliğidir. Proun, yeni değerlendirilen malzeme ile mekânın yaratıcı biçimlenmesidir, bütünü içeren sanat kavramıdır”. Mekâna müdahale noktasında bu eser, sonraki sanatçılar için örnek teşkil etmiştir. Duchamp 1942’de *Mil Uzunlukta İp* adlı eserinde ip malzemesini mekânın fiziksel öğelerine yayarak asimetrik kurgular sağlamıştır. Devin Marie Fitzpatrick’e göre (1997: 25); “Mile Long String sergisi, Duchamp’ın ziyaretçinin galeri mekânında önceden tanımlanmış hareket yolu ve dolayısıyla sanat eserlerine kontrollü maruziyeti hakkındaki yorumunu ortaya koymuştur. Duchamp, galeriyi 'bağlamak' ve nihayetinde ziyaretçinin kendi hareket yolunu tanımlamasını engelleyerek pasifliğini zorlamak için ip kullanmıştır. Duchamp, mekânsal odaklanma ve resimler arasındaki mesafenin mekândaki etkisi üzerine bir yorum yaratmıştır”. Duchamp’ın *Mil Uzunlukta İp*’te kullandığı nesne, mekanik imgeye dönüşmüş ve mekânsal bir deneyim sağlamıştır.

Görsel 23:

Marcel Duchamp. Mil Uzunlukta İp, 1942



Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939>, **Erişim Tarihi:** (30.08.2020)

Yine Fitzpatrick'e göre (1997: 26); "Tarihçiler bu örneklerin yirminci yüzyılın sonlarında enstalasyon sanatı için bir temel oluşturduğunu savunurken, bu örnekler aynı zamanda avangard modernizmin geleneksel galeri iç mekânında sanat, insan davranışı ve psikolojiyle ilgili meselelere nasıl baktığını ve tepki verdiğini gösteren örnekler olarak da anlaşılabilir". Duchamp'ın, eserlerini galeri mekânının dışına taşıyarak farklı mekânsal algılar oluşturması bir eserin her yere konuşlanabileceğini göstermektedir. "Özellikle Duchamp'ın 1938 yılında Paris'te Galeria des Beaux-Arts'da yapılan Uluslararası Sürrealizm Sergisi'ndeki enstalasyonu, izleyicinin sanat yapıtları karşısındaki tavrını sorgulaması açısından bugün bile güncelliğini korumaktadır" (Polat, 2017:161). Duchamp, sanatı belli bir kalıba sokan anlayışlara karşı, sanatı hayat ile bütün kılan anlatımla, her türlü nesnenin sanatın ifade aracı olabileceğine dikkat çekmiştir.

Enstalasyon düzenlemelerinin ilk sanatçılarından olan Kurt Schwitters ise *Merzbau* isimli eseri ile mekân içinde bulunan nesneleri tavandan aşağı doğru sarkıtarak yeni bir mekân parçaları oluşturmuştur. "Merzbau'nun yapıldığı dönemde enstalasyon sanatına daha kırk yıl vardır, mekanı deneyimlemek fikri henüz ortaya çıkmamıştır. Herkes mekanın işgal edildiğinin farkına varmıştır. (...). Merzbau için kent, malzemeleri, süreçleri ve bunları ilkel bir biçimde bir araya getiren–gereksinmelerle araçların iç içe geçtiği-estetik modeli sağlamıştır. Kent hem kolajın hem galeri mekanının olmazsa bağlamıdır" (O'Doherty, 2016: 62).

Görsel 24:

Kurt Schwitters, Merzbau, 1923-1943



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/performance/late-tate-britain-april-2013>, **Erişim Tarihi:** (23.08.2020)

Merzbau eseri Schwitters'in topladığı buluntu ya da kendi oluşturduğu nesnelerle mekânın işlevsel ve fiziksel özelliğiyle şekillenmiştir.

Işığı bir sanat nesnesi olarak kullanan Dan Flavin ise, kullandığı floresan lambalarla mekânda ışığın kontrast etkilerine odaklanır. Flavin, mekânın fiziksel öğelerini (duvarlarını) kullanarak yerleştirdiği floresan ampüllerle mekânı biçimlendiren hatta sınırlayan bir oluşum sergiler. İzleyicinin dokunamadığı ampüller görsel bir etkiyle mekândadır. Germaner'in ifadesiyle (1997:43); “Dan Flavin 1963'ten beri mekânı strüktüre etmek için farklı boyutlarda ve farklı renklerde neon lambalarıyla çalışmaktadır. Sanatçı bunlarla mekânın sınırlarını belirler, mekânı örgütler ya da mekân içinde görsel bir olgu yaratır”. Flavin'in ışıklı nesneleri imgesel bir anlatım sağlar.

Yapıtlarını mekânın zemininde yatay şekilde yerleştiren Carl Andre ise, mekân ve nesne arasında bağlam oluşturmuştur. Andre'nin hazır nesneleri aynı ölçülerle, birimler halinde bütünsellik sağlamıştır. Nesneler, mekânda dikey değil de yatay doğrultuda gelişmiş, ezber bozmuştur. Ahu Antmen'in *Beyaz Küpün İçinde* adlı kitabın giriş yazısında vurguladığı gibi (2016:10); “Amerikalı Minimalist Carl Andre'nin 'heykel' kavramının sınırlarını genişleten yapıtlarıyla ilgili, 'Heykellerimi kalıba dökerek ya da yontarak yapmıyorum. Aksine, heykelin kendisini mekânın yontulması olarak görüyorum, mekânı şekillendirmek için kullanıyorum' sözlerini,

mekâna yönelik bu algısal dönüşümün bir işareti saymak mümkündür”. Heykelin alışılmış dikey yapısını mekânda yatay doğrultuda oluşturan Andre, geleneksel heykel algısını değiştirmiş, izleyici ilişkisini diri tutmuştur.

2.5.2 Mekânın Tarihini/Belleğini Kullanan Sanat Eserleri

1960 ve sonrasında mekâna yönelik sanat anlayışlarında yaygınlaşan diğer bakış şekli de eserin, konumlandığı mekânın tarihiyle-belleğiyle iletişime geçiyor olmasıdır. Christo ve Jeanne-Claude’nin Berlin Savaşı’nın dönem izlerini taşıyan tarihi Alman Parlamentosu Reichstag binasının bütünü sarmalamaları bu türden bir çalışmadır. Oliveira ve diğerlerine göre çalışmanın seyri şu şekildedir (2005: 90);

“1945’te, Berlin savaşıdan sonra Reichstag harabeye dönmüş bir haldeydi. 1957 ile 1971 yılları arasında restore edilen Reichstag, 1989’da Berlin Duvarı’nın yıkılışının ardından Alman parlamentosunun merkezi olma statüsünü yeniden kazandı. Christo, daha 1961’de, fotoğraflar ve bir metinle, Project for a Wrapped Public Building adını verdiği bir kolaj yaratmıştı. Wrapped Reichstag (Sarılmış Reichstag) fikri, 1971 ile 1995 yılları arasındaki dönemde gelişti; Christo’lar Alman parlamentosunu binanın sarılmasına izin vermeye ikna etmek amacıyla Bonn’da aylarca lobi çalışması yaptılar”.

Christo ve Jeanne-Claude’nin uzun uğraşlar sonucu gerçekleştirdikleri *Sarmalanmış Reichstag* çalışması mekânın kendisine, dönemine, tarihine ve belleğine göndermede bulunmuş, hafızaları tazelemiştir.

Sarkis’in, 2.Uluslararası İstanbul Bienali için hazırladığı *Ayasofya Hazine Dairesi’nde Avize* isimli eseri yine mekânın tarihi/belleği üzerinden kurgulanmıştır. Atakan’a göre, Sarkis’in (Atakan, 1998:95); “Ayasofya Hazinesi’nin kubbesine astığı metal ve neon ışıklarla oluşturduğu konstrüksiyon, yapının mimarisini tekrarlar”.

Görsel 25:

Sarkis, Ayasofya Hazine Binası İçin Avize, 1989. II. Uluslararası İstanbul Bienali



Kaynak: Özayten Nilgün (1992:147). *Mütevazı Bir Miras, Doktora Tezi*, SALT001-ÖZAYTEN II-147, saltonline.org /

Erişim Tarihi: (03.04.2018)

Sarkis'in farklı renkteki ışıkları ya da yaşamına dair diğer nesneleri kullanım şekli, mekânsal/yaşamsal ve sanatsal bir sorgulamanın sonucudur. Sarkis, kızı Elvan Zabunyan'ın anlatımıyla (2010:100); “Kendisi birçok kaynaktan beslenir, biçimleri çarpıştıran tarihsel süreçlere gönderme yapar; sinemayı, müziği mimarlığı, resmi hepsine aynı önemi vererek eklemlendirir; (...)”. Mekânın tarihini/belleğini kullanan Ayşe Erkmen ise, *Havada Heykeller* adlı çalışmasıyla yine tarihsel bir göndermede bulunmuştur. Sanatçı, müzede aidiyet kazanmış ve tek misyonları müze çatısı altında olmak olan bu heykelleri yerinden ederek onlara farklı misyon yüklemiştir.

Görsel 26:

Ayşe Erkmen, Havada Heykeller, Sculptures On Air (1997). Skulptur Projekte Münster. Courtesy Barbara Weiss, Berlin. Photography by Roman Mensing.



Kaynak: <https://www.flashartonline.com> **Erişim Tarihi:** (24.05.2018)

Buradaki dikkat çekici nokta, klasik anlayıştaki heykeller üzerinden sanat dünyasının tarihsel yapılanmasına bir irdelemede bulunmak olabilir. Erkmen, Antik heykelleri yerinden ederek durdukları tarihi mekânı yine tarihsel-belleksel olarak sorgulanmasını istemiş ve bu iletisini kalıcı kılmak adına onları da mekânından etmiştir. Yine Erkmen, *Şapkacı Dükkânı* isimli eserinde geçmiş dönemde var olan bir şapkacı dükkanının izine / belleğine odaklanmıştır. Görüldüğü üzere mekânın tarihini / belleğini kullanarak oluşan eserler, alternatif ifade biçimleri sağlamaktadır.

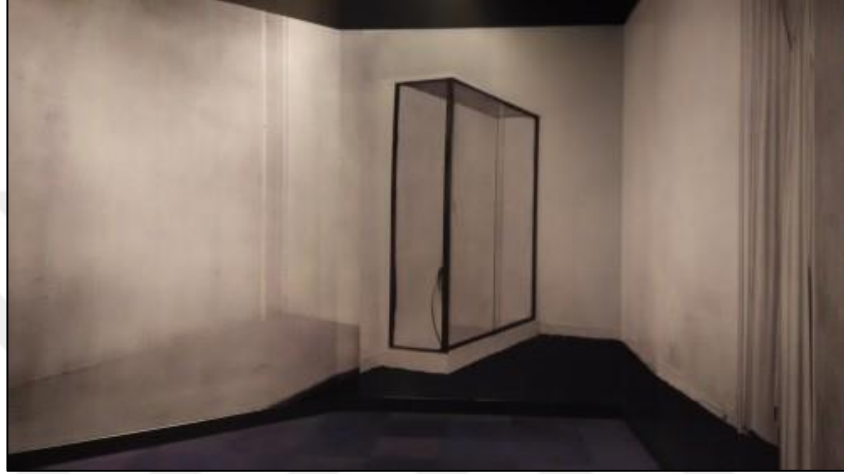
2.5.3 Mekânı Konu Olarak Ele Alan Sanat Eserleri

Sanatta enstalasyon bağlamıyla mekâna yönelik gelişen düzenleme biçimleri, zamanla kendi içinde farklı çeşitlilikler oluşturmıştır. Bu çeşitliliklerden birisi de mekânı direkt konu olarak ele alan sanat eserleri olmuştur. Zerrin İren Boynudelik'e göre (1999:18); "Mekânın sanat nesnesini içeren değil, kendisinin de sanat nesnesinin bir parçası olması durumunun ilk örneklerinden bir tanesi Yves Klein'ın 1960 yılında bir galeri mekanını boş olarak sergilemesidir. Serginin adı Boş olarak belirlenmiştir".

Yves Klein bu enstalasyonu ile radikal bir tutum sergileyerek galerinin kendisini sanat yapısına dönüştürmüştür. Graf' göre (2014); "Klein, *Le Vide* başlıklı sergisinde, içinde "boşluk" dışında hiçbir şey bulunmayan, boş ve beyaz bir galeri mekanını sergiledi. Sanatçı, mekanı sanatın ta kendisi olarak ele almaktadır. Bu bağlamda galeri varlık nedenini değiştirerek kendisi bir yapıya dönüşür. Klein, sanat adına metafiziksel bir sanat mekanı yaratmıştır".

Görsel 27:

Yves Klein, Boşluk (Le Vide), Iris Clert Galerie, Paris 1958



Kaynak: <http://modmod.club/blog/tokyo-sourcing-trip-mori-art-museum/>

Erişim Tarihi: (30.08.2020)

Klein'den sonra Fernandez Arman ise "İki yıl sonra, Arman'ın adeta yanıt niteliğindeki 'Le Plein' işi, gündelik sıradan objelerle doldurulmuş bir galeri mekanıydı. İzleyiciler, salonun girişi engellendiğinden dışarıda kalmak zorundaydılar. Böylece, galerinin kendisi bir kez daha sanatsal müdahale ve entellektüel düşüncenin nesnesi haline gelmişti" (Graf, 2014). Sanatın ulaştığı bu noktada artık sanat eserinin düşünsel ağırlığı, barındırdığı nesne, bulunduğu mekanla olan bağlamı ve haliyle izleyiciyle kurduğu deneyim, duyumsama ve ilişkisellik çoğulcu ifadeler sağlamaktadır.

Tezin sanat alanında mekân başlıklı bu ikinci bölümünde mekâna yönelik eserleri iyi irdelemek için öncelikle mekân kavramının tarihteki bazı tanım ve anlamları irdelenmiştir. Çalışmada mekânın etimolojik/kavramsal/felsefik ve sosyol bilimlerdeki bazı anlam ve düşüncelerine yer verilmiş, sanat disiplinlerindeki bazı bağlamları incelenmiştir.

Bu doğrultuda sanatta mekânın önemi ve ilişkisinin tarihsel açıdan modern öncesi ve sonrası nasıl cereyan ettiği irdelenmiştir. Yine, mekâna yönelik anlayışlarla ortaya çıkan enstalasyon, site-specific (in situ), varış noktası sanatı gibi anlayışlar, bazı sanatçı eserleri üzerinden ne tür bir oluşum sergiledikleri üzerinde durulmuştur. Ayrıca, deneyim / duyumsama olarak mekân, ilişkisel mekân anlayışlarının ne/nasıl olduğu bazı sanatçı eserleri üzerinden ifade edilmiştir. Yine bu bölümün devamında mekânın işlevsel ve fiziksel özelliklerini kullanan sanat eserleri, mekânın tarihini/belleğini kullanan sanat eserleri, mekânı konu olarak ele alan sanat eserleri olarak alt başlıklar halinde irdelenmiştir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İSTANBUL BİENALİ

3.1. Bienal Nedir?

Daha çok kültürel ve sanatsal faaliyetler çerçevesinde kullanılan bir terim olan bienal, dünyanın önemli sanat organizasyonlarından biridir. Bienal, çağdaş sanat bağlamında iki yılda bir düzenlenen sanat etkinliğidir. Türk Dil Kurumu Sözlükleri (TDK) /Güncel Türkçe Sözlükte, 2019); “Yılaşırı” anlamını taşıyan Bienal kelimesi, Fransızca’da Biennial, İtalyanca’da ise Bienal yani ‘her bir diğer yıl’ anlamına gelen ve iki yılda bir düzenlenen etkinliklere verilen addır”. Sanat Tarihçi Chin-Tao Wu (2016); “Bienal, çoğunlukla, iki senede bir gerçekleşen uluslararası bir çağdaş sanat festivali olarak düşünülüyor. Gerçi bu tanımın, kullanışlı bir jenerik terim olarak, trienalleri ve halihazırda beş yılda bir gerçekleşen Documenta’yı da kapsayacak şekilde genişletildiği de oluyor” sözleriyle bienal etkinliklerinin kapsama şekillerini ifade etmiştir. Yine bienalin tanımı üzerine İşvecan Nur Gürses (2021:96); Chin-Tao Wu’dan aktarımıyla (2013:57); “Arjun Appadurai küresel sanat akışını incelerken ‘artscape’ ve ‘ethnoscape’ terimlerini kullanır. Bu iki terimin tarif ettiği alan aslında tam anlamıyla bize ‘Bienal nedir?’ sorusunun cevabını vermektedir. Appadurai, bu alanı şöyle anlatır; ‘Küratörlerin, sanatçıların, eleştirmenlerin, insanların ve yüksek sanatın kesintisizce dünyanın bir ucundan diğer ucuna hareket ettiği, uluslararası sanat sahnesinde yer almak isteyen şehirlerin ardı ardına kendi bienallerini yarattıkları alan” şeklinde ifade edilmiştir.

Bu açıdan bienaller tema, küratör, sanatçı ve mekân bağlamında kendilerini tekrar etmeyen bir şekilde devam etmektedirler. Her bienal düzenleneceği ülkenin ekonomik, kültürel ve sosyal özelliklerine, çağdaş yapısına göre organize edilmektedir. Dolayısıyla bienaller, olduğu ülkenin/şehrin kültürel dokusunu, geçmişten bugüne sanat yapılanmalarını takip eden ve bu bağlamda çağdaş cevaplar veren bir düzeydedir. Bienallerin temel yapısında iki önemli nedenin olduğunu söyleyen Beral Madra (2003:211); “Bu bienallerin temelinde, öncelikle söz konusu ülkenin/kentin kültür kimliğinin, derin/zengin borsası ve ideolojik/kuramsal/estetik

rekabetiyle var olan uluslararası sisteme eklemlenmesi amacı var. İkinci olarak, bu bienallerin 1950'lerden bu yana iç içe geçmiş olan Avrupa ve ABD sanat sisteminin küresel yaygınlaşma ve etkileşim sürecinin doğal öğeleri/sonuçları olduğunu ifade etmiştir". Dolayısıyla bir bienalin yapısal şekli düzenleneceği ülkelerin ekonomik, politik, sosyal ya da daha farklı özelliklerine göre belirlenmektedir.

Özellikle bienallerin yürütüldüğü şehirlerin seçimi ayrıca önem taşımaktadır. Bir bienalin yürütüleceği şehrin küresel ekonomi ağına girebilme potansiyeli önemli bir kriterdir. Öyle ki ekonomik ve kültürel bağlamda küresel bir potaya girebilme potansiyeli taşıyan şehir, hem kendi kültürel ve ekonomik sermayesini artırmakta hem de ait olduğu ülkeyi küresel anlamda kültür, sanat ve ekonomi kulvarında daha da görünür kılmaktadır. Özellikle bienalin oluşacağı mekanların isabetli şekilde seçilmesi, sanatsal ve kültürel dokuyu daha da zenginleştirdiği gibi ayrıca ülke dışından katılan izleyici, sanatçı ve eleştirmenler için daha cazip ortam oluşturmaktadır. Bu da şehirdeki bienalin sonraki yapısına önemli bir güç katmaktadır.

Bienallerin teması daha özgür bir çerçevede, farklı kriter ve modellerle oluşur. Bienallerde tema daha çok güncel yaklaşımla ve o günün dünyasını okuma biçimiyle gelişir. Bienallerin temasında ekonomik, politik, sosyal, kültürel gibi içerikler barınmaktadır.

Her bienalin ayrıca bir küratör yapısı da bulunmaktadır. Bienallerin oluşma şekli, teması, yer alacak sanatçıları ve mekanları küratörün belirlediği kriterler çerçevesinde oluşmaktadır. Bienallerde her küratör farklı ve kendine özgü bir yaklaşım sergiler. Dolayısıyla bienaller, daha çok küratörün yönetim biçimiyle, yaklaşım şekilleriyle kurgulanan bir yapıdadır. Yani küratör, sanatçılarda ya da izleyicilerde arzulananndan çok, kendi yönetiminde şekillenen bir sanatsal algıyı oluşturmaya çalışır. Ali Artun, bienallerde küratör yapısını şu şekilde ifade etmektedir (2015:127);

"Sanatçının sanatını, sanat hayatını ve geleceğini yönetme konusunda yitirdiği bütün zihni yetiler ve iktidar, Taylorist kurallar gereği, bienal yönetiminde, yani büyük ölçüde küratörde yoğunlaşır. Elitizm sanatçının tekelinden küratörünkine devrolur. Bütün dünyada bir avuç sanat seçkininden oluşan bienal küratörleri, kültür endüstrisini yöneten artokrasi'nin en güçlü, en otokrat kesimidir".

Burada sanat etkinliğinin taşıdığı amaç, küratör'ün taşıdığı amaçla pekişir durumdadır. Artun'un ifadesindeki artokrasi, yine onun ifadesiyle; "Sanatçıları ve izleyicileri özgür ve özerk bir estetik deneyimden mahrum eder" (Artun, 2016).

Dolayısıyla sanatçının profili ve/veya eserin biçimsel ve kavramsal yapısı küratör'ün amaçladığı çerçeve içindedir. Bu açıdan küratör, önemli bir sorumlukla işleyiş sağlar. Yine Süleyman Özderin'e göre (2014:35); "Bu süreçte kurumsal olarak yönetilen kitlesel etkinlikler arasında özellikle bir konunun ya da temanın belirlendiği büyük sergiler artık tamamen 'küratör' adı verilen sergi organizatörleri denetiminde yapılmaya başlanmıştır. Genel olarak küratörün seçimi dahil, işlenecek tema politik bir tema bile olmasa sanatçıların yaklaşımları büyük ölçüde politik ağırlıklı içeriklerden oluşturulmaktadır". Küratör, bienalin temasını, temaya göre hangi sanatçının hangi eseriyle katılacağı, eserin kavramsal-biçimsel yapısının hangi mekânsal özelliklerle daha görünür/etkin olacağı gibi birçok kriteri belirlemektedir. Bu açıdan bienallerde küratörün belirlediği mekanlar tesadüfi bir durum taşımazlar. Küratör tarafından seçilen mekanlar daha çok bir şehrin tarihini, kültürel dokusunu ön planda tutan ve bellek işlevi taşıyan özellikler oluşturur. Dolayısıyla da bienallerde yer alan eserlerin hangi mekanlarda yer aldığı ya da hangi mekânsal özellikler taşıması gerektiği hassasiyeti, sanatta mekâna yönelik eserlerin önemli yer etmesine de kaynaklık sağlamaktadır. Bu açıdan bienallerde mekâna yönelik eserlerin her zaman için önemli bir faktör olduğu söylenebilir.

Bienallerde politik tavrın genelde ortak bir özellik olduğu söylenebilir. Bienallerin teması, küratör seçimi, yer alan eserleri ve sanatçıları politik tavrın etrafında şekillenmektedir. "Son dönemdeki sergi ve bienaller, emek, yoksulluk, sömürü, şiddet, küreselleşme, savaş ve dışlanma gibi, 'politik' addedilen konuları sorgular oldu" (Emmelhainz, 2018:171). Bu bağlamda bienaller, kavramsal/zihinsel bir biçimde şekillenirken siyasi, sosyal, kültürel, toplumsal ve küresel politikalar üzerinden ifadeler oluşturur. Bienaller; temalarıyla, küratörleriyle ve sanatçılarıyla kendi ifade biçimlerini ortaya koymaktadır.

Bienallerde amaç farklı kültürlerdeki sanatçıları ve izleyicileri bir araya getirmektir. Bienallere dünyanın birçok ülkesinden katılan sanatçılar ve izleyiciler, deneyimlerini paylaşmakta dolayısıyla etkin bir diyalog ortamı kurmaktadır. "Bir bienal aynı zamanda katılımcı ülkeler için bir tanıtım platformudur. Dünyanın dört bir tarafından gelen sanatçılar, kentin çeşitli mekanlarında yapıtlarını sergiler. Çok sayıda ziyaretçi, sanat eserleri, tanıtım filmleri, forumlar, performanslar ve eş zamanlı sergilerle bir bienal haftalarca süren bir sanat festivaline dönüşmektedir" (Güner ve Gülaçtı, 2019:267). Çağdaş sanatın küresel dolaşımında önemli bir yeri olan bienaller,

geniş ölçekli sergi konseptleriyle özellikle son yıllarda yaygınlığını artırmaktadır. Bienaller artan sayılarıyla, kendilerine ev sahipliği yapan şehirlerle, her düzenlendiğinde küratör yapısıyla ve oluştukları temalarla işleyişlerini çeşitlendirmektedirler.

3.2. Bienalin Tarihsel Gelişimi

Bienalin tarihsel gelişiminin çağdaş sanatın yapılaşma biçimiyle bağlantılı olduğu söylenebilir. Nitekim çağdaş sanatın da yapılaşması küreselleşmenin ortaya çıkışını oluşturan etmenlerle yakından ilgilidir. Küreselleşme denen olguda dünyada yaşanan toplumsal değişimlerin/dönüşümlerin ülkelerin politik, sosyal, kültürel ve teknolojilerinde yeni dengeler oluşturmaları ve büyük bir pazar algısı barındırması sanatın üretim biçimlerinde de etkili olmuştur. Özellikle 1960'tan sonra dünyada yaşanan toplumsal değişimler ve bu doğrultuda sanat algısının değişen hegemonyasına dair Melih Erdoğan şunları dile getirmiştir (2015:79);

“Bu dönem, sonuçsuz bir İran-İrak savaşının (1980-1988) yaşandığı, Berlin duvarının yıkıldığı (1989), Sovyetler Birliğinin dağıldığı, Çin'in kısmen de olsa kapitalist ekonomiye geçişi ve Yugoslavya'da iç savaş (1990- 1995) ve ardından dağılmanın yaşandığı bir dönemdir. Buna göre çağdaş sanat yaklaşık 30 yıllık bir geçmişe sahiptir ve modern sanatın hegemonyasını sona erdirmiştir”.

Dünyada küreselleşme yapısı ile birlikte ekonomik, politik dengelerin değişimi küresel ölçekte kültür ve sanatında değişimini kaçınılmaz kılmıştır. Nitekim kültür olgusu, dünyada yaşanan belirsizliklerin, dengelerin değişimiyle ve kapitalist sermaye ilişkileriyle beraber her coğrafyanın özel dinamiği olmaktan çıkmış, bir işleyim faaliyetiyle toplu üretim mekanizması haline de gelmiştir. Kültür ve sanatın endüstrileşme şeklini Atiye Güner ve İsmail Erim Gülaçtı şu şekilde ifade etmiştir (2019:250);

“Kültür ve sanatın endüstrileşmesine 1944'de yazdıkları “Aydınlanmanın Diyalektiği” isimli yapıtlarıyla Frankfurt okulu düşünürlerinden Adorno ve Horkheimer dikkat çekmişlerdir. Geç kapitalizmin sadece ekonomik ve siyasi yönden açıklanamayacak kadar gelişmiş bir yapıya sahip olduğu üzerinde dururlar. Gelişmiş kapitalizm içinde paranın bir kültür haline dönüştüğünü, kültürün metalaştığını ileri sürerek kültür endüstrisi denilen bir kuram geliştirirler. Kültür endüstrisi, tüketim toplumu, kitle kültürü, popüler kültür gibi kavramlarla kültürün artık alınıp satılabilir, serbest piyasaya tekrar tekrar sürülebilir bir meta olduğundan bahsederler. Kültür endüstrisi sürecini harekete geçiren dinamik, piyasadır. Simgesel biçimler artık bir bütün olarak pazara

yönelik olarak üretilirler. Dolayısıyla kültüre damgasını vuran temel güçlü, en geniş satışı yakalamak en çabuk ve çok kara ulaşmak haline gelir. Kültür endüstrisi kavramı sanat için de geçerlidir. Adorno ve Horkheimere göre sanat da metalaşmıştır”.

Görüldüğü üzere kültürün bir metaya dönüşmesi ve bu doğrultuda sermaye ilişkilerinde söz sahibi olması yeni pazar dinamiklerini ortaya çıkardığı gibi sanatın yapısındaki şekillendirmeyi de hızlandırmıştır. Kültür ve sanatın dünyada küreselleşme diye ifade edilen yapıyla bağlantılı, hatta iç içe olduğu aşıkardır. Yine Güner ve Gülaçtı'ya göre (2019:245);

“Küreselleşmenin homojenleşme, kutuplaşma, hibritleşme gibi kültürel getirileri sanata yeni bir kimlik kazandırmıştır. Çağdaş sanat diye tanımlanan bu yeni kimlik; disiplinlerarası, çok kültürlülük özelliği taşıyan, zaman, mekân kavramından bağımsız, anlatım ve plastik dil açısından çok çeşitlilik içeren bir yapıya sahiptir. Sanat, toplumun kendini ifade etmesini sağlayan kültürel bir güçtür. Günümüzde kültürün iletenleri olarak dijital teknoloji ve medya, çağdaş sanatın en önemli belirleyenleridir. Çağdaş sanat, iletişim teknolojilerindeki gelişme ile hız faktörünü kazanarak zaman ve mekândan bağımsızlaşmıştır. Ekonomik sistemle bütüncül bir yapı oluşturmakta, yaşamın içinde yer almakta ve küreselleşmenin kültürel boyutunun büyük bir bölümünü oluşturmaktadır”.

Bu doğrultuda küreselleşmenin odağında gelişen ve küresel dolaşım sağlayan çağdaş sanat algısı bir yandan yeni ekonomik yapıyla sanat pazarı oluştururken ayrıca çok kültürlülük ve politik tavırlarla yeni sanat pratikleri oluşturmaktadır. İşte çağdaş sanatın yeni pratiklerinden birisi de bienaller olmuştur. Bienaller, çağdaş sanatın dinamikleriyle ortaya çıkan ve sanatın küresel ölçekte dolaşımını sağlayan organizasyonlardır. Hakan Arıkan, bienallerin başlangıcını şu şekilde ifade etmektedir (2019:14); “Bienallerin kökleri, 19. yüzyılda Avrupa ve Amerika’da düzenlenen ve sömürgeci kültürün meşrulaştırılarak evrensel bir gerçeklik kazandığı, büyük, uluslararası dünya sergileri veya evrensel sergilere dayanmaktadır. Günümüzdeki bienaller, bu modern, evrensel gösterilerin çağdaş ve küresel tercümeleri olarak değerlendirilebilirler”. Bienallerin çalışma şekli, organizasyon biçimleri, küratör/sanatçı ve üretilen eserlerinin ortak yapısı küresel ve çağdaş olma yapısı üzerine odaklı olduğu söylenebilir. Yine Arıkan’a göre (2019:14); “Ancak çağdaşlık konusundaki katılıklarına rağmen modernliğinde öncesine uzanan sanatsal himaye rejimlerine özgü, sanat ve siyaset arasındaki ilişkileri de hatırlatırlar. Küratörler tarafından bildirilen konuları ve görsel maceralarını saran şirket logolarıyla bienaller, sanatın sipariş üzerine veya hamilerinin denetiminde icra edildiği, sergilerin prenslik logolarıyla donatıldığı Rönesans zamanının görkemli imparatorluk koleksiyonlarına

da göndermede bulunur gibidirler”. Dolayısıyla bienallerde çoklu disiplinler bağlamında gelişen eserlerin oluşma biçimi ve özellikle yer alan mekanları tesadüfi bir durum taşımazlar. Eserler, çoğunlukla oluştukları mekanların tarihsel, kültürel, sosyal yapısına gönderme ya da hatırlatma yapan özellik barındırırlar.

İlk olarak Avrupa ve Amerika kıtalarında örnekleri görülen bienaller, büyük organizasyonlara dönüşen yapısıyla, her düzenlendiğinde farklı küratör ve temalarla sanat, kültür, siyaset ve ekonomi arasında ilişkilerini sıkılaştırmakta, kurumsallaşmaktadır. Bienallerin kurumsallaşmasının ayrıca kültürel bazda işleyiş şekilleriyle doğrudan bir ilişkisi olduğu da söylenebilir. Bienallerin yapısı, işleyiş biçimi ve daha birçok açıdan profili üzerine Ali Artun şu ifadelere yer vermiştir (2015:126-127);

“Kültürün özelleştirilmesi süreciyle birlikte bütün sanat kurumları işletmeleşmeye başlar: ancak, bu dönüşümün en çağdaş, en belirgin ortamları, bienallerdir: Ulaşırı, metropollerarası bir ağ oluşturan korporasyonlar, üretimlerini, hizmetlerini ve yönetimlerini bir takım yerel kuruluşlara ihale ederler: outsourcing. “Bienaller sanatın ihale edildiği metropollerarası bir ağ oluşturur. Bienaller küresel bir sanat ve sanatçı havuzundan yararlanır. (...) Bienallerde göçebelik, yersiz-yurtsuzluk, melezlik (hybridity) efsaneleştirilir. (...) Bienal de fazlasıyla meritokratiktir. Ustalığınız, siciliniz değil, tam aksine, farklı gösterilere, temalara, dramalara, rollere, yönetimlere uyum gösterebilmeniz önem kazanır. Bu nedenle bienaller daha ziyade genç sanatçıları öğütür. Modern bir müzede bekleneyeği gibi, sanatçının özgünlüğünü kanıtladığı bir ustalık, bienal ortamının koşulu değildir. Bu esnek yönetim stratejileriyle bienal, yerkürenin dört bir yanından binlerce sanatçıyı yarıştırır. Dolayısıyla son derece rekabetçi bir atmosfer örgütler. Bu da sanatçılar arasında bir girişim kültürünü yayar”.

Dolayısıyla bienallerin işleyişiyle ilgili farklı bakış açılarının olduğu söylenebilir. Bu bağlamda bienallerin oluşumlarını sağlayan tema, küratör ve sanatçı yapıları, ortak bir fikir çemberinde gelişerek uzun soluklu olmaktadır.

Bienallerin dönüşümünü sağlayan en önemli yapılardan birisi de şehirlerdir. Bienallerin yapıldığı şehirlerin çok kültürlü yapıları, stratejik konumları, ekonomik ağları etkin bir kurumsallaşmayı ve beraberinde büyük bir pazar algısını da sağlamaktadır. Çağdaş sanatın bu yeni pazar algısında da ülkeler uluslararası bir bakışla sanat organizasyonları oluşturmaktadır. Bienaller de çağdaş sanat ortamında çok kültürlü yapılarıyla, ekonomi ve politika üzerinden sanat üretimleriyle yeni bir sanat pazarı haline gelmektedirler. Nitekim Julian Stallabrass’ın *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller* isimli kitabında (2016:41); “Bu uluslararası küratörlerden biri olan

Rosa Martinez, ‘bir bienali meydana getiren şey nedir? sorusunu şöyle yanıtlıyor: İdeal bir bienal özünde, politik ve ruhani bir şeydir. Bugünü tefekkürle izlerken onu değiştirmektir arzusu” ifadesi dünyada bienallerin ortaya çıkış nedenlerini ve var olma biçimlerini de ifade etmektedir. Bu durum aslında çağdaş sanatında özünde yatan politik tavırdan gelmektedir. Öyle ki ekonominin, politikanın, sosyal yapının birbirine entegre olduğu küreselleşen dünyada artık kültür ve sanat aynı potada yer alma pratiklerini sıklaştırmakta, bağlı olduğu kurumlarla piyasasını kıtalar arasında yaymaktadır. Bu bağlamda bienallerin küreselleşen sanat pazarında kendini devam ettirmede birtakım hedeflerinin olduğu kaçınılmaz bir gerçektir. Stallabrass’a göre (2016:41);

“İdeal olarak her etkinlikte hedef, küreselleşmiş sanat dünyasının en çok rağbet gören standart isimlerini-bienallerin sanatçı listelerine bakıldığında aynı isimlerin tekrarlandığı görülür-yerel sanatçılarla ve koşullarla verimli temaslar kurmak üzere alışverişi sokmaktır. Yine ideal olarak, bunun zaman içinde, çok çeşitli kökenlere ve bağlantılara sahip insanların ürettiği melez sanat formları yaratması beklenir; bu sanat formları hem küreseli hem de yereli ifade edecek, iktidarın temelini oluşturan homojen blokların-her şeyden önce ulus-devletin-altını oyan ara alanlar yaratarak bunlara yerleşecektir. Bu idealin arkasında ciddi bir kurumsal destek de var (...)”.

Dolayısıyla bienallerin varlık şekillerine, oluştukları temalara, küratör yapılarına, katılan sanatçılarına ve özellikle mekâna yönelik üretilen eserlere bakıldığında politik tavırlarının gözlemlenmesi daha rahat olmaktadır. Nitekim Documenta Bienali’nin varlık şekli ya da dünyada düzenlenen bienallerin sayıca artması, Avrupa merkezli olmaktan çıkıp Amerika, Afrika ve Asya merkezli akış sağlamaları bu durumu daha da görünür kılmaktadır. Dünyada her geçen zamanda bienaller sayı olarak artmakta ve oluşum şekillerini kıtalar, ülkeler, temalar, küratörler ve sanatçılar üzerinden çeşitlendirmektedir.

İlk bienal 1895 tarihinde Venedik’te Venedik Bienali olarak düzenlenmiş ve sonrasında uluslararası sanat organizasyonlarında sanat, kültür ve ekonomik bağlamda önemli bir yer edinmiştir. Chin-Tao Wu’ya göre (2016); “Tarihsel olarak, bienalin kökenlerini ilk defa 1895’te gerçekleştirilen ve 19. yüzyılın dünya fuarlarını model alan Venedik Bienali’ne kadar götürmek mümkün. Bienal/trienal gibi İtalyanca kökenli terimlerin popülerliği de buradan ileri geliyor”. Özellikle 1990’lı yıllardan sonra sayıları artan bienaller kültür-sanat ve ekonomik dolaşımıyla ön planda olmuş ve farklı isimlerle, şehirlerle sınıflandırılmaya başlanmıştır. Bienallerin artışı,

çeşitliliği ve farklı şekillerde yaygınlaşması üzerine Sibel Yardımcı şu ifadelerle yer vermiştir (2014:12);

“Artık dünyanın hemen hemen her yerinde düzenlenmekte olan bienallerin sayısının 200’e ulaştığı bilinmektedir. Bunlardan en iyi bilinen örnekleri arasında, Venedik, Sao Paulo, Havana ve Kwangju bienalleri ile, beş yılda bir düzenlenen Documenta sayılabilir. Farklı coğrafyalarda düzenlenen bienallerin sayısındaki bu ani artış, Avrupa dışında gerçekleştirilmekte olanların, konum veya ölçekleri temel alınarak Üçüncü Dünya bienalleri, çevre bienaller veya mikro-bienaller olarak sınıflandırılmasına yol açmıştır. Bunların bir kısmı süreklilik kazanırken, bazıları da kalıcı olamamıştır. Yine son beş yıl içinde, bienaller kapsamında düzenlenen panel, konuşma, performans ve film gösterimi gibi etkinliklerin, yayınların ve açık alanlarda sergilenen işlerin artması, bienali geleneksel sergi modelinden uzaklaştırmıştır. Bienalin kent mekân-zamanıyla eklemlenme biçimi değişmiş, kentlilerle etkileşimi yeni bir boyut kazanmıştır”.

Dolayısıyla sayı itibarıyla artan bienaller sadece Avrupa bazlı bir doğrultuda değil aynı zamanda Asya ülkelerinde de yaygınlaşmakta ve kendi içinde barındırdığı etkinlik çeşitliliğiyle çağdaş konseptlerde devam etmektedir. Bu doğrultuda çağdaş sanat ortamında uluslararası alanlarda yer almak isteyen ülkeler/sanatçılar iki yılda bir bienaller/üç yılda bir trianeller ve beş yılda bir documenta ismiyle organizasyonlar düzenleyerek kültür ve sanat alanında etkin olmaktadır. Bienaller, kapsam şekillerini daha çok kurumlar, müzeler ve şehirler üzerinden oluştururlar. Bienallerin tarihsel gelişiminde Venedik, Şanghay, Sao Paulo, Dakar, Sydney ve İstanbul Bienalleri şehir merkezli gelişen bir konsepte örnektir. Ali Artun’un ifadesiyle (2015:129); “Bienallerin kökleri, 19. yüzyılda Avrupa’da ve Amerika’da düzenlenen ve kolonyalist kültürün meşrulaştırılarak ‘evrensel’ bir gerçeklik kazandığı, büyük, uluslararası ‘dünya sergileri’ veya ‘evrensel sergiler’e dayanır. Günümüzdeki bienaller bu modern, evrensel gösterilerin çağdaş ve küresel tercümeleri olarak incelenebilir”.

Kültür, iletişim ve ekonominin birbirine entegre olduğu günümüzün küreselleşen dünyasında sanat; sınırlarını aşan bir doğrultuda bünyesine aldığı bienaller, trianeller, fuarlar, evrensel sergiler ile küresel boyutlara ulaşmıştır. Ancak sanat, bu ulaşma potansiyelini beraberinde aldığı kurumlar, sanat sermayeleri/hamileri ve küratörler ile küresel bir havuz ve pazar algısıyla daha da büyük alana yaymıştır. Sanatın bu bağlamda yer alma şeklinde küreselleşmenin doğrudan bir etkisinin olduğu da aşıkardır. Öyle ki bienaller sadece kültür/sanat etkileşimini değil; aynı zamanda küreselleşmenin oluşturduğu ekonomik yapıyı da hedeflemektedir. Bienallerin son

yıllarda yaygınlaşması, oluşturduğu farklı ilişkiler ve küresel olarak konumlandığı ülkeler üzerine Solmaz Bunulday şunları dile getirmiştir (2008:90);

“Son 15–20 yıldır da dünyanın birçok yerinde yeni bienaller düzenlenmeye başlanmıştır. Neden bu kadar uzun bir süre sonra bu etkinlikler yaygınlaşmıştır sorusuna son on onbeş yılın etkili söylemi olan küreselleşme söylemi içinden bakmak gerekmektedir. Bu tip etkinlikler, siyasal ve ekonomik bağamlardan ayrı düşünülemez. Küresel sanat pazarı, kendisi için yeni merkezler yaratmak durumunda kalmış ve Batı dışı ülkeler için bu küresel sanat pazarına katılmak bir zorunluluk halini almıştır. Bienal gibi etkinlikler de pazarın stratejilerindendir, ekonomik ve kentsel dönüşüm olgusunda rol oynayan önemli birer aracıdır. Kültür, sermaye ve siyaset tarafından bir araç olarak kullanılmaktadır. Siyaset ise imaj düzeltme aracı olarak kültürü kullanma yoluna gider. Örneğin, ilki 1955’te yapılan Documenta, Almanya’nın savaş sonrası bozulan imajını düzeltmek için ortaya koyduğu önemli bir etkinlik olacaktır. Oysa artık bugün Batı’da yapılan bienallerin sorgulanması söz konusudur. Bienallere katılan ülkeler arasında ekonomik farklılıkların ve ülkelerin siyasal durumlardaki farklılıkların etkili bir şekilde hissettirilmesi, ekonomik ve siyasal üstünlükleri olduklarını düşünen ülkelerin, bu bağlamda ekonomisi zayıf ülkelere geri kalmış oldukları hissini vermeleri gibi nedenler bu konuda etkili olan unsurlardır”.

Görüldüğü üzere bienaller, küresel bir ağ şeklinde daha çok sanatı, ekonomiyi, kültürü dönüştürebilen hatta birbirine eklemleyebilen şehirlerde yapılaşmaktadır.

Küreselleşmenin toplumların kendi içerisinde farklılaşan birçok özelliği tek çatı altında barındırma kabiliyeti (yani ortak bir kültür/ortak bir yaşam biçimi gibi) sanatı da çağdaş sanat çerçevesinde bir pazar atmosferine aktarmıştır. Nitekim küreselleşme denen olgu sadece ekonomik değil, aynı zamanda topluma dair birçok ayrıntıyı da barındıran bir yapı olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda küreselleşme; ekonomi, sermaye ve piyasa ilişkilerini kültürel, sanatsal olgularla bir araya getirmekte hatta birbirine entegre etmektedir. Melih Erdoğan (2015:81); “Küreselleşme, çağdaş sanatla kültürel kimliğini bütünleştirmiş ve sanatı piyasalaştırmış, bu piyasaya da tüm dönemlerin ve coğrafyaların sanatını katmıştır. Bu bakımdan satış değeri ve satış hacminden bağımsız olarak çağdaş sanatın bu piyasanın simgesi olduğunu söyleyebiliriz” diye ifade etmiştir. Yine bienallerin yaygınlaşması ve bazı kentlerdeki organizasyon şekilleri üzerine Julian Stallabrass ise şu ifadelerle yer vermiştir (2016:42);

“Bienallerin olağanüstü yaygınlaşmasının altında, yeni müzelerin mantar gibi çoğalmasına, eskilerinin büyütülmesine ya da yeniden inşasına neden olan güçler yatmaktadır. Hükümetler, kentlerin birbirleriyle yatırım, şirket yönetim

merkezleri ve turizm konularında küresel düzeyde giderek yoğunlaşan bir rekabet içinde olduğunun farkındadır. Bu yarışta en başarılı olan kentler, dinamik bir ekonomiye sahip olmanın yanı sıra, çok çeşitli kültür ve spor faaliyetleri de gerçekleştirmek zorundadır. Bienal, dünya kenti olduğunu iddia eden- ya da sıklıkla görüldüğü üzere, dünya kenti olmaya heveslenen-bir kentin sahip olması gerek marifetlerden yalnızca bir tanesidir; belli bir turist kesimini (ki bazıları olağanüstü varlıklardır) çekmesi ve kenti terk etme ihtimali olan kent sakinlerini eğlendirmesi umulan bir etkinliktir”.

Bienaller küratör aktörü, müzeler, sanat hamileri ve gerçekleştikleri kentlerle küresel faktörde etkin rol oynamaktadır. Sanatın küreselleşen yapısında etkin olan bienaller, uluslararası alanlarda ülkelerin özellikle coğrafyası, kültürel kimliği ve yerelliğin getirdiği dinamiklerle ön planda olan kentlerinde farklı başlıklarla, küratör seçimiyle, grup ya da bireysel sanatçı inisiyatifleriyle sanat pratikleri oluşturmakta, dünya kültürlerinden beslenmektedir. Dolayısıyla bienaller çağdaş sanat üretimlerinde farklı coğrafyalardaki özellikle genç kuşak sanatçıları bir araya getirmekte, küresel dünyada çağdaş sanatta önemli rol üstlenmektedir. Bienaller günümüzde Avrupa’dan Asya’ya, Ortadoğu’dan Afrika’ya kadar geniş bir yelpazede yer almakta ve bu coğrafyalardan sanatçıların eserlerine yer vermektedir. Ancak bienaller her ne kadar sayı olarak artış sağlasa da çalışma yapılarında halen Batı merkezli bir konumlandırmanın ve ekonomik bazlı yaklaşımın ağır bastığı da varsayılmaktadır. Bienallerin küresel bazda sanat pazarlarındaki yer alma şekilleri üzerine Bunulday şu ifadelerle yer vermiştir (2008:91-92);

“Tüm bunlara karşın yine de Batı karşısında eşit haklara sahip, eşit olanakların olduğu bir dünya sanat pazarından bahsetmek mümkün değildir. Çünkü dünya sanat pazarının, yine ekonomik düzeyi iyi olan ülkeler tarafından belirlendiği bilinmektedir. Bu ülkelerin sanat pazarını genişletme istekleri, yeni merkezlerin oluşmasında en önemli faktörlerden biridir. Yeni merkezler, sanat pazarının genişlemesi, iletişim olanaklarının artması anlamına gelmektedir. Bienaller, yapıldıkları ülkenin ekonomik kaynakları yeterli değilse bile, birtakım fonlar ve çokuluslu şirketlerin desteği ile yapılagelmektedir. Böylece sponsorlar, kültürel faaliyetler yoluyla olumlu bir imaj edinmekte ve vergide indirimden yararlanmaktadırlar”.

Bienaller ağırlıklı olarak ekonomik düzeyi iyi olan ülkelerde varlık göstermekte ya da çeşitli fon ve yardımlarla oluşmaktadır. Sibel Yardımcı’nın da ifadesiyle (2014:31); “Festival ve bienallere katılan izleyici, kendisine gösterilen yapıyı okuyarak farklı anlamlar üretme, dayatılan anlama karşı çıkmak olanağına sahiptir. Bu nedenle festival ve bienaller bir yandan tabakalaşmayı kültürel sermaye ekseninde yeniden üretip var olan toplumsal yapıyı olumlarken bir yandan da bu yapıyı

dönüştürme potansiyeli taşırlar”. Bienallerin bu oluşma şekillerinde ise şehirler önemli bir etkindir. Dünyada farklı kıtalardaki ülkelerin en gelişmiş, kültürel kimliği ön planda olan şehirler bienaller için önemli bir kriter olmaktadır.

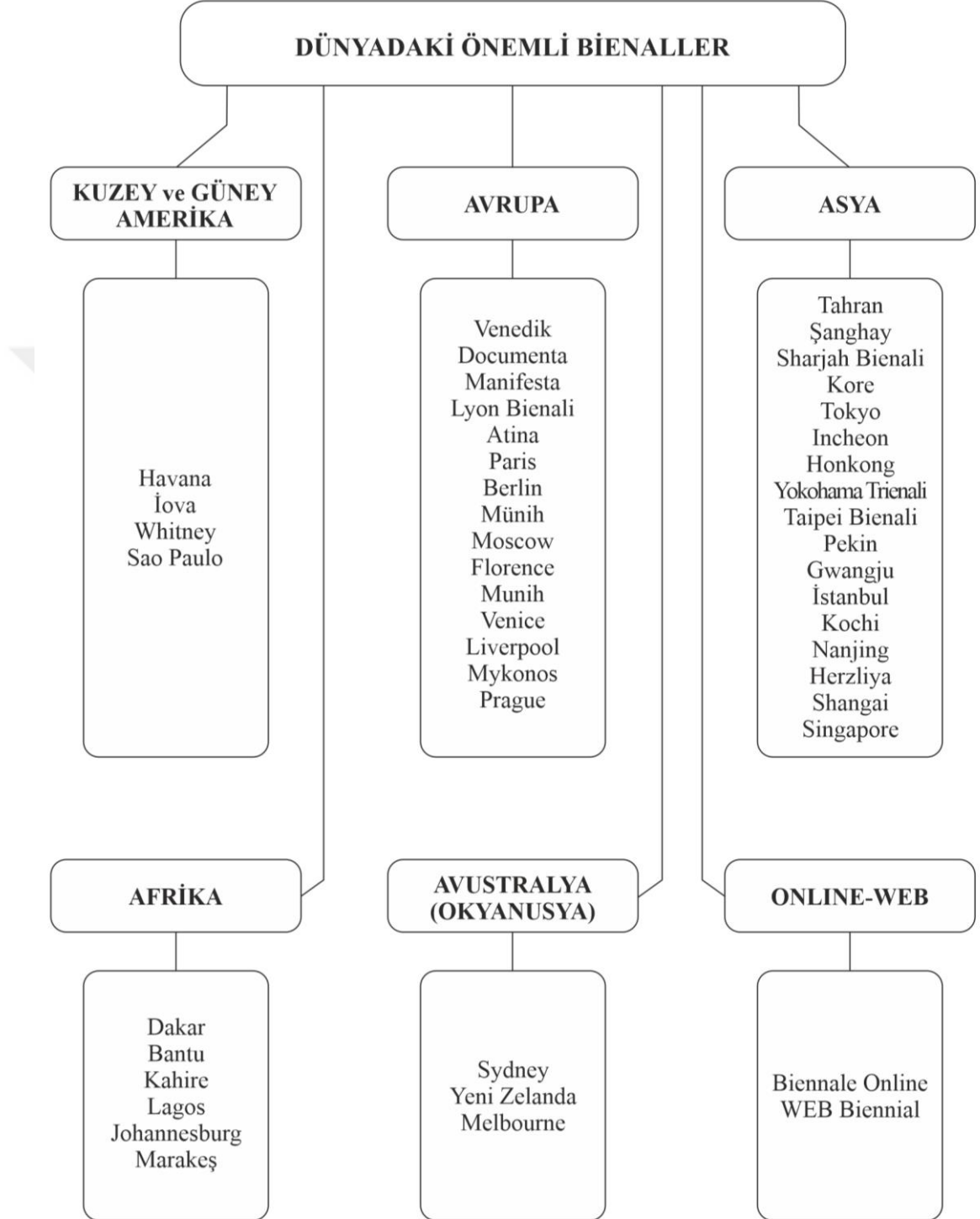
Tezin dünyadaki önemli bienaller alt başlığında farklı kıtalarda düzenlenen bazı bienaller bir tablo (tablo 4) halinde sunulmuştur.



3.3. Dünyadaki Önemli Bienaller

Tablo 4

Dünyadaki Önemli Bienaller



Tabloyu Hazırlayan: Mehmet Hasan DEMİRCİ

Günümüzde bienaller, uluslararası bir çerçevede ülkeler arasında sanat ve kültür etkileşimini sağlamak amacıyla düzenlenmektedir. Bu etkileşimde söz sahibi olmak isteyen ülkeler, küresel ölçekli sanat organizasyonlarıyla önemli bir iletişim ağı oluşturmaktadır. Bienaller özellikle 1980 ve sonrasında çağdaş sanat galerileri/müzayedeleri ile küresel bir sanat pazarı konumunu almış, daha hızlı yayılım göstermiştir. Nitekim dünyanın birçok yerinde bienal ve sanat fuarının çokça yer aldığı söylenebilir.

Bienaller, farklı kıtalarda farklı isim/başlıklarla yer alır ve küresel boyutlarda büyük organizasyonlarla çalışır. Avrupa Kıtasında; Venedik, Documenta, Manifesta, Paris, Atina, Berlin gibi bienaller yer alırken, Amerika Kıtasında; Sao Paulo, Whitney, Havana bienalleri mevcuttur. Asya Kıtasında Tokyo, Şanghay, Sharjah, Gwangju, Kore, Tahran ve İstanbul Bienali diğer bienaller arasındadır. Afrika Kıtasında; Dakar, Johannesburg, Bantu Bienali, Avustralya Kıtasında; Sydney, Yeni Zelanda ve Melbourne gibi bienaller yer almaktadır. Dünya’da yer alan diğer bienal örnekleri ise dünyadaki önemli bienaller isimli tabloda (Tablo 5) yer almıştır.

Çağdaş sanatın temel yapılarından olan bienaller büyük organizasyon şekilleriyle dünyada küresel bir dolaşım sağlamakta ve ülkelerin kültürel/ekonomi ve pazar gibi etkin rol oynayacakları şehirlerle isimlendirilmektedirler. “Bienaller diğer sanat etkinliklerine kıyasla 'gerçek' sanatı öne çıkaran ve bu nedenle de alım-satım işlerine bulaşmayan organizasyonlar olarak konumlandırılmaya çalışılmaktadırlar. Ancak, günümüzde prestijli bienaller dahi pazarla ilişki içindedirler” (Bayrak, 2013;127). Bienaller, ekonomi-politika-kültür ve sanat üzerinden dünyada geniş ilişkiler ağı oluşturur. Dolayısıyla bienallerin oluşma şekli, düzenleneceği şehir, teması, küratör yapısı ve sanatçı seçimleri ekonomik, politik ve kültürel bir ağın bütününe içerecek şekilde gerçekleşmektedir.

3.3.1. Avrupa Kıtasındaki Önemli Bienaller (Venedik, Documenta, Manifesta)

Dünyada bienallerin ilk çıkış noktası Avrupa kıtası olmuştur. Yardımcı'ya göre (2014: 22-23); “Bienallerin en eskisi, ilki 1895'te düzenlenen Venedik Bienali'dir. Aslında bienallerin dünya sergileriyle aynı zamanda başlaması tesadüf değildir. Avrupa demir yolu ağlarının inşa edildiği, kitlelerin hiç olmadıkları kadar hareketli hale geldiği, ticaretin geliştiği, mübadele ve teşhir değerlerinin öne çıktığı, yeni sergileme ve görme biçimlerinin olduğu bir zaman dilimidir. Aynı zamanda Avrupa'nın, beşerî bilimlerinde desteğini alarak, uygar Batı'nın zirvede olduğu ilerlemeci bir ulusal sınıflandırma sistemi geliştirdiği ve bu sistemi sömürgeci girişimlerini meşrulaştırmak için kullandığı bir dönemdir”. İlk olarak dekoratif sanatlar ve güncel sanat etkinlikleri ile başlayan Venedik Bienali, sonrası yıllarda Venedik Film Festivali'ni, Venedik Mimarlık Bienali'ni, Uluslararası Güncel Dans Festivali'ni, Müzik Festivali'ni ve Tiyatro Festivali'ni de bünyesine katmış, disiplinlerarası bir biçimde devam etmiştir.

Sanat Dünyamız dergisinin 149. sayısında Mine Haydaroglu'nun 56. Venedik Bienali'nin yapısı üzerine Nazlı Pektaş ile yaptığı söyleşide Pektaş, şu ifadelere yer vermiştir (Aralık 2015:44);

“Venedik Bienali bir yandan diğer bienallere göre her zaman daha çok eleştirilen bir bienal olurken diğer yandan da hemen her sanatçı ve küratörün görünmek istediği bir sahne olmuştur. Tabii çok eski bir bienal, zaman zaman kendi içinde silkelenmeler yaşamadı değil. Ama ülke pavyonları, ana sergi mekânı ve paralel etkinliklerle iki yılda bir hala sanat profesyonelleri ve sanatçılar için canlı bir katalog olmayı sürdürüyor”.

1907 yılından itibaren birçok ülkenin katılım sağladığı Venedik Bienali gittikçe yayılım göstermiş, yüz yılı aşkın bir süredir dünyanın önemli sanat merkezlerinden biri haline gelmiştir. Venedik Bienali 2022 yılında 59. Uluslararası Sanat Sergisi organizasyonunu gerçekleştirmiştir. Türkiye'nin Venedik Bienali'ne ilk katılımı 1991'de olmuştur. Bienal, bugüne kadar Türkiye'den birçok sanatçıyı misafir etmiştir. Örneğin 58. Venedik Bienali Uluslararası Sergisi'ne ülkemizden Halil Altındere ve İnci Eviner katılmıştır.

Documenta Bienali ise 1955 yılından başlayarak her beş yılda bir Almanya'nın Kassel kentinde çağdaş yapılanmayla düzenlenmektedir. Documenta Bienali, “İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Nazi Almanya'sının yarattığı karanlığı yok etmek ve

Almanya'yı modern sanat alanında hızlı bir şekilde geliştirmek amacıyla gerçekleştirilmeye başlanmış bir sanat olayıdır" (Gürses, 2021:100). 2022 yılında bienalin 15.si gerçekleşmiştir.

Avrupa kıtasının diğer önemli bienalleri arasında olan Manifesta Bienali, 1996 yılında sanat etkinliklerine başlamıştır. Farklı coğrafyalardan farklı kimlik ve kültürdeki sanatçıları barındırma özelliğiyle ön planda olan Manifesta, kuruluşundan bu yana her düzenlendiği tarihte çeşitli bağlamlarla farklı şehirlerde yer almaktadır.

"Manifesta, 90'lı yılların başında, Soğuk Savaş'ın sona ermesini ve ardından Avrupa entegrasyonuna yönelik atılan adımları takip eden siyasi, ekonomik ve sosyal değişimlere yanıt olarak ortaya çıktı. O zamandan beri, Manifesta Avrupa'da sanat ve toplum arasındaki diyaloga odaklanan bir seyahat platformuna dönüştü. (...) Her Manifesta, iki veya daha uzun bir süreye yayılan bir dizi faaliyetten oluşur. Bu, ev sahibi şehir veya bölgede son üç aylık programla (veya 2006'da bir 'sanat okulu'yla) sonuçlanan çalışmaları, yayınları, toplantıları, tartışmaları ve seminerleri içerir. Bu şekilde, Manifesta, hakim uluslararası sanatsal ve entelektüel tartışmalar ile belirli bir yerin belirli nitelikleri ve kendine has özellikleri arasında bir arayüz oluşturmayı amaçlamaktadır". Manifesta'nın göçebe karakterinin doğasında, Avrupa'nın psikolojik ve coğrafi bölgesini keşfetme arzusu vardır. Her edisyonunda, Avrupa'nın Asya, Doğu Akdeniz ve Kuzey Afrika'daki komşularıyla bağlantılar kurarak ve 40'a yakın farklı ülkeden sanatçıları, küratörleri ve genç profesyonelleri sunuyor ve Avrupa'nın kendi içindeki azınlık gruplarının ve kültürlerinin perspektiflerini dahil etmeye odaklanıyor. Bu süreç, değişen bir toplumda belirli kültürel ve sanatsal durumlar ile daha geniş, uluslararası çağdaş sanat, teori ve politika alanları arasında daha yakın bir diyalog kurmayı amaçlamaktadır" (Manifesta.org., 2023).

Her yıl Avrupa'nın farklı bölgelerinde düzenlenen Manifesta, toplumsal etkiler barındıran bir özellikle dikkat çekmektedir. Manifesta'nın, topluma dair siyasal, sosyal, kültürel, kimlik, göç ve ekonomik konularına odaklanan yapıda geliştiği söylenebilir. Diğer bienallerden farklı olarak sabit bir yere odaklı olmayan yapısıyla düzenlenen Manifesta, göçebe tavrını ve çok kültürlülük üzerine yoğunluğunu eksik etmeyen bir şekilde devam etmektedir. Özellikle ön planda olmayan şehirlerin seçilmesiyle varlık gösteren Manifesta Bienali'nin 13. Edisyonunun 2020'de Fransa'nın Marsilya kentinde gerçekleştirilmesi planlanmış ancak COVID-19 pandemisi sebebi ile ertelenmiş ve sonrası bir tarihte açılmıştır. Manifesta Bienalinin 14. Edisyonu ise 2022'de Kosova'nın Priştina kentinde düzenlenmiştir.

3.3.2 Amerika Kıtasındaki Önemli Bienaller (Sao Paulo, Whitney, Havana vb)

Amerika Kıtası çağdaş sanat bağlamında Sao Paulo, Whitney, Havana gibi bienallere ev sahipliği yapmaktadır. Avrupa dışında gerçekleşen bu bienaller, çağdaş sanatta yer almak isteyen birçok sanatçı için önemli yer haline gelmiştir. Sao Paulo Bienali, çağdaş sanat alanında önemli bir konum edinerek dünyanın en büyük sanat organizasyonlarından biri olmuştur. Aynur Gürlemez Arı'ya göre (2021:369-389); “São Paulo Bienali, çağdaş sanatı Brezilya'da tanıtmak ve São Paulo'yu uluslararası bir sanat merkezi haline getirmek amacıyla ilk etkinliğini 1951 yılında gerçekleştirir. Bienalin fikir babası ve kurucusu İtalyan asıllı sanayici Francisco Matarazzo Sobrinho'dur. Daha çok Ciccillo Matarazzo adıyla bilinen sanayici, Sao Paulo Bienali'ni tasarlarlarken yakından ve tutkuyla takip ettiği Venedik Bienali'ni rol model alır”. Yine Arı'ya göre (2021: 369); “Resim bölümünde Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu, heykel bölümünde Hadi Bara, İlhan Koman ve Zühtü Müridoğlu'nun Türkiye'yi temsil ettiği sergide 10'u resim, 9'u heykel olmak üzere toplam 19 eser sergilenmiştir”. Sao Paulo Bienali, 2021 yılında 34. kez düzenlenmiştir. Amerika kıtasının diğer önemli bienalleri arasında olan Havana Bienali, yine büyük ölçekli bienaller arasındadır.

“Havana Bienali 1984'te kuruldu ve ilk baskısı Latin Amerika ve Karayipli sanatçılara adandı. 1986'nın ikinci Bienali'nden bu yana Afrika, Asya ve Orta Doğu'dan sanatçılar da yer aldı. Sonraki edisyonlarda da devam eden bu gelenek, Havana'yı "Batılı olmayan" sanatın toplanması ve sergilenmesi için önemli bir mekâna dönüştürdü. (...) Havana Bienali, bir araştırma ve küratöryel süreç temelinde düzenleniyor ve tüm katılımcılar, yansıma temasına tematik-kavramsal bağlılık gibi belirli parametrelere göre seçiliyor” (Biennialfoundation.org., Bienal De La Habana, 2023).

Havana Bienali, Küba'nın coğrafyasına dair yerel/kültürel dinamikleri ön planda tutan ve dünyanın birçok yerinden gelen sanatçıları da bu bağlamla buluşturan bir yapıda gelişmektedir.

Whitney Bienali ise 1933 yılında düzenlenmeye başlanmıştır. “Resim, heykel, enstalasyon, film ve video, fotoğraf, performans ve ses alanlarında çalışan yetmiş beş sanatçı ve kolektifin yer aldığı 2019 Bienali, çağdaş sanatsal anın nabzını tutuyor. Müzenin kurucusu Gertrude Vanderbilt Whitney tarafından 1932'de tanıtılan Bienal, Amerikan sanatındaki en son gelişmeleri gösteren, ülkedeki en uzun soluklu sergidir”

(<https://whitney.org>). 2019 yılında gerçekleşen Whitney Bienali'nin küratörlüğünü Ramsay Kolber ile birlikte Jane Panetta ve Rujeko Hockley yapmıştır. 2022'de ise Whitney Bienali 80. kez düzenlenmiştir.

3.3.3 Asya Kıtadaki Önemli Bienaller (Şanghay, Sharjah, Taipei, Kwangju)

Dünyada Asya kıtası da bienal organizasyonlarında söz sahibi olmaya başlamıştır. Bu durumun oluşmasında ekonomik savaşların yanında ayrıca kültürün ve ülke coğrafyalarının etkisi büyüktür. Bu durumun öncü isimlerinden olan Şanghay Bienali, Asya kıtasında yer alan en büyük sanat organizasyonlarından birisidir.

“1996'da başlatılan Şanghay Bienali, yalnızca Çin anakarasındaki ilk uluslararası çağdaş sanat bienali değil, aynı zamanda Asya'daki en etkili bienallerden biridir. (...) Her iki yılda bir Şangay'da toplanan Bienal, aynı zamanda çağdaş sanatın sergilenmesi ve tartışılması için de geniş çaplı bir platform haline geldi. (...). Şangay Bienali, dünyanın her yerinden sanatçıları, küratörleri, yazarları, teorisyenleri ve sanat destekçilerini bir araya getirirken uluslararası bir fikir alışverişi de sunuyor. Bienal, giderek küreselleşen sanat piyasasında kritik bir diyalog alanı haline geldi. Ayrıca bienal, Asya-Pasifik bölgesindeki sanatsal üretimin giderek daha önemli hale gelen rolünü vurguluyor” (Biennialfoundation.org. Şanghay Bienali, 2023).

Çin, Şangay Bienali ile küresel olarak sanatın ana merkezlerinden bir haline gelmiştir. Şanghay Bienali, 2021 yılında 13. Edisyonunu gerçekleştirmiştir. Ayrıca 2016 yılında gerçekleştirilen Şangay Bienali'ne Türkiye'den Müge Yılmaz, Şener Özmen ve küratör Didem Yazıcı da katılmıştır.

Hızla büyüyen ve değişen Asya Kıtası'nın, dünya sanat pazarında artık daha çok söz sahibi olmaya başladığı görülmektedir. Asya kentlerinde bienal sayılarının artışı ve bu kentlerde dünyanın birçok yerinden gelen sanatçıların, küratörlerin, eleştirmenlerin ve izleyicilerin yer alması Asya Kıtası için önemli bir rol olmuştur. Asya Kıtası'nda sanatı, merkezi hale getiren diğer bienallerden birisi de Tayvan'da gerçekleştirilen Taipei Bienali'dir. Bienal, Taipei Güzel Sanatlar Müzesi tarafından düzenlenmektedir.

“Taipei Güzel Sanatlar Müzesi, modern ve çağdaş sanatı tanıtmak amacıyla, 1984'ten 1991'e kadar, alternatif yıllarda 'ÇHC'de Çağdaş Sanat Trendleri' ve 'Çin Cumhuriyeti'nde Çağdaş Çin Heykel Sergisi' adlı sergi projelerine ev

sahipliği yaptı. 1992'de, bu iki sergi, bugün herkesin aşına olduğu Taipei Bienali'nin öncüsü olan 'Taipei Çağdaş Sanat Bienali'ni oluşturmak üzere birleştirildi. İlk yıllarında sergiye katılan sanatçılar açık bir değerlendirme süreciyle seçildi. 1996'da altı Tayvanlı sanatçı ve bilim adamı bienal sergisinin küratörlüğünü yapmak üzere davet edildi. 1996'dan sonra, uluslararası bienal akımına uyum sağlamak ve Tayvan'ın çağdaş sanatını uluslararası beğeni kazanmak için, TFAM, uluslararası üne sahip küratörleri yerel Tayvan küratörleriyle işbirliği yapmaya davet ederek, Tayvan'ın ilk kez bir uluslararası sanat bienali. Geçtiğimiz on yılda düzenlenen sergiler, Tayvan çağdaş sanatının dünya sahnesinde görünürlüğünü artırdı ve ayrıca Tayvan'ı Asya ve küresel uluslararası sanat ağına dahil etti. Bienal, Tayvan'ın sanatsal vizyonunu, profesyonel, sergi-organizasyon yeteneğini ve uluslararası medyaya yansımaları genişletti. Taipei Bienali, Tayvan'ın çağdaş sanat gelişiminin ve uluslararası sanat alışverişinin birincil sembolü haline geldi” (Biennialfoundation.org., Taipei Bienali,2023).

Asya kıtasında sanatta söz sahibi olan diğer bienaller arasında Kwangju Bienali de yer almaktadır. Sibel Yardımcı Kwangju Bienali'nin ortaya çıkış hedeflerini ve Asya kıtası için önemini şu şekilde ifade etmektedir (2014:24); “Asya kıtasında düzenlenen bienallerin en önemlilerinden biri, bütçesi 10 milyon doları bulan Kwangju Bienali'dir. Kore'nin başkentinde 1955'ten bu yana düzenlenen bu bienal, hedefleri açısından Documenta'ya benzerlik gösterir”. Kwangju Bienali, küresel bienal ağları içerisinde önemli bir yer almış, ekonomik, politik ve kültürel bağlamda sanatçılar için çalışma alanı olmuştur. Bienallerin küresel sanat pazarında yayılımını sağlayan en önemli etkenlerden olan şehir stratejileri Kwangju Bienali'nde de önemli etken olmaktadır. Kwangju Bienali, olduğu şehrin sanat, kültür, ekonomik, politik yapısında bir yer edinmiştir.

Asya Kıtası'nda düzenlenen İstanbul Bienali ise, çağdaş bir bağlamla dünya sanatında önemli bir yer edinmiştir. Tez çalışmasında İstanbul Bienali, bu bölümde kendi başlığıyla daha geniş bir yelpazede incelenmiştir.

3.3.4 Afrika Kıtasındaki Önemli Bienaller (Dakar, Bantu, Johannesburg)

Dünyada bienal yapısının/sanatçısının Avrupa merkezli geliştiği üzerine eleştiriler genelde yaygındır. Ancak bu eleştiriler karşısında da son yıllarda bienal organizasyonlarının Avrupa merkezli olmaktan çıktığı ve Asya, Afrika kıtalarına yol aldığı da görülür. Özellikle 1990'lı yıllardan itibaren bienal sayıları farklı coğrafyalarda artış göstermeye başlamıştır. Üçüncü dünya ülkeleri diye tabir edilen

coğrafyalarda, bienallerin ekonomik, siyasi, kültürel faydalar sağlayacağı umularak artmıştır. Bu açıdan Afrika kıtasında yer alan Dakar, Bantu ve Johannesburg gibi bienaller, önemli bir fırsat oluşturmuştur. Yardımcı'nın ifadesiyle (2014:25);

“Afrika’da düzenlenen bienallerin de 1990 sonrasında hızla artması benzer beklentilerle açıklanabilir. Bunlar arasında, kara Afrika sanatına vurgu yapan Dakar Bienali ve güneybatı Afrika sanatına odaklanan Bantu Bienali ile Kahire ve Johannesburg bienalleri sayılabilir. Özellikle Johannesburg Bienali, sömürgecilik ve apartheid zamanlarında kurulmuş olan müzelerin önyargılı bakış açısını telafi etmek, Güney Afrika tarihini ve sanatını yeniden tanımlamak ve kurmak için fırsat yaratmaya çalışmıştır. Böylece uluslararası boykotun tecrit ettiği bu bölgenin yeniden dünya kamuoyu içine çekilmesi amaçlanmıştır”.

Dolayısıyla Afrika Kıtası’na ekonomik, siyasal, kültürel faydalar sağlayacağı umularak sayıları hızla artan bienal isimleri her düzenlendiğinde farklı tema, küratör ve sanatçı çeşitliliğiyle bugünün sanatında belirleyici rol olmuştur. Bu doğrultuda Afrika kıtasında yer alan Dakar Bienali, Batı Afrika şehirlerinden olan Dakar kentinde 1990’lardan bu yana düzenlenmektedir.

“Dak’Art Bienali, 1989’da edebiyat ve sanat arasında gidip gelen bir bienal olarak tasarlandı. Bienal hem denetimi üstlenen Senegal devletinin hem de yetmişli yıllardan bu yana çağdaş sanat yaratımının evriminin farklı biçimlerini gün ışığına çıkaran düzenli yıllık sanat sergileri düzenleyen yerel sanatçıların iradesi sayesinde oluşturulmuştur. Amaç, burayı Afrika’daki sanat ve edebiyatın bir vitrini haline getirmektir. İlk sergi 1990 yılında edebiyata, 1992 yılında ise görsel sanata odaklandı. İki edisyondan sonra, etkinliğin sadece görsel sanatlara ve küçük ölçekli bir tekstil ve goblen sergisiyle tasarıma odaklanmasına karar verildi. Günümüzde Dak’Art’ta dijital sanatlar da yerini almıştır. Goblen ve tekstil sergisi artık bienalin bir parçası değil. 1993 yılında bienalin yapısı değiştirildi ve Dak’Art 1996 özellikle Çağdaş Afrika Sanatına adanmış bir sergi haline geldi” (Biennialfoundation.org. Dak’art, Çağdaş Afrika Sanat Bienali, 2023).

Dünyanın birçok yerinden gelen küratör, sanatçı ve izleyiciye ev sahipliği yapan Dakar Bienali çağdaş sanatın önemli dinamikleri arasındadır.

3.3.5 Avustralya Kıtadaki Önemli Bienaller (Sydney Bienali)

1970’li yıllar ve sonrasında çağdaş sanat, dünyada birçok kıtada varlık göstermeye başlamıştır. Haliyle dünyada düzenlenen bienaller de yaygınlığını artık birçok kıtada arttırmaktadır. Avustralya kıtasında bienallerin ilki olan Sydney Bienali 1973 yılında çağdaş bir yapılanmayla düzenlenmeye başlamıştır.

“Sidney Bienali, önde gelen uluslararası çağdaş sanat etkinliklerinden biridir. Avustralya’nın dünya ile ilişkisinde vazgeçilmez bir rol oynar ve ulusun yaşamında anlamlı bir rol oynar. Bienal, insanları ateşleyen ve şaşırtan, diyalogu ateşleyen, bağlantıları geliştiren ve anlamlı, paylaşılan sanat deneyimleriyle ilham veren eylemlerle Sydney’deki mekanlarda dünyanın dört bir yanından en dinamik çağdaş sanatı sunuyor. Sidney Bienali, kalıcı kültürel değişime ivme kazandırırken sanatçıların sesini yükseltir ve küresel topluluklarımızın hikayelerini anlatır. 1973’te kurulan, Venedik ve São Paulo’dan sonra dünyanın en eski üçüncü bienali ve Avustralya’daki türünün en büyük sergisidir. Sidney Bienali, 100’den fazla ülkeden 1.900’den fazla ulusal ve uluslararası sanatçının olağanüstü sanat eserlerini sipariş etti ve sundu (biennaleofsydney.art/.2023)”.

Bölgede çağdaş sanat odaklı şekilde her düzenlendiğinde farklı konsept ve sanatçılarla genişleyen Sydney Bienali, uluslararası çağdaş sanat bağlamında bir yer edinmektedir. Sydney Bienali, 2022’de 23. kez gerçekleşmiştir.

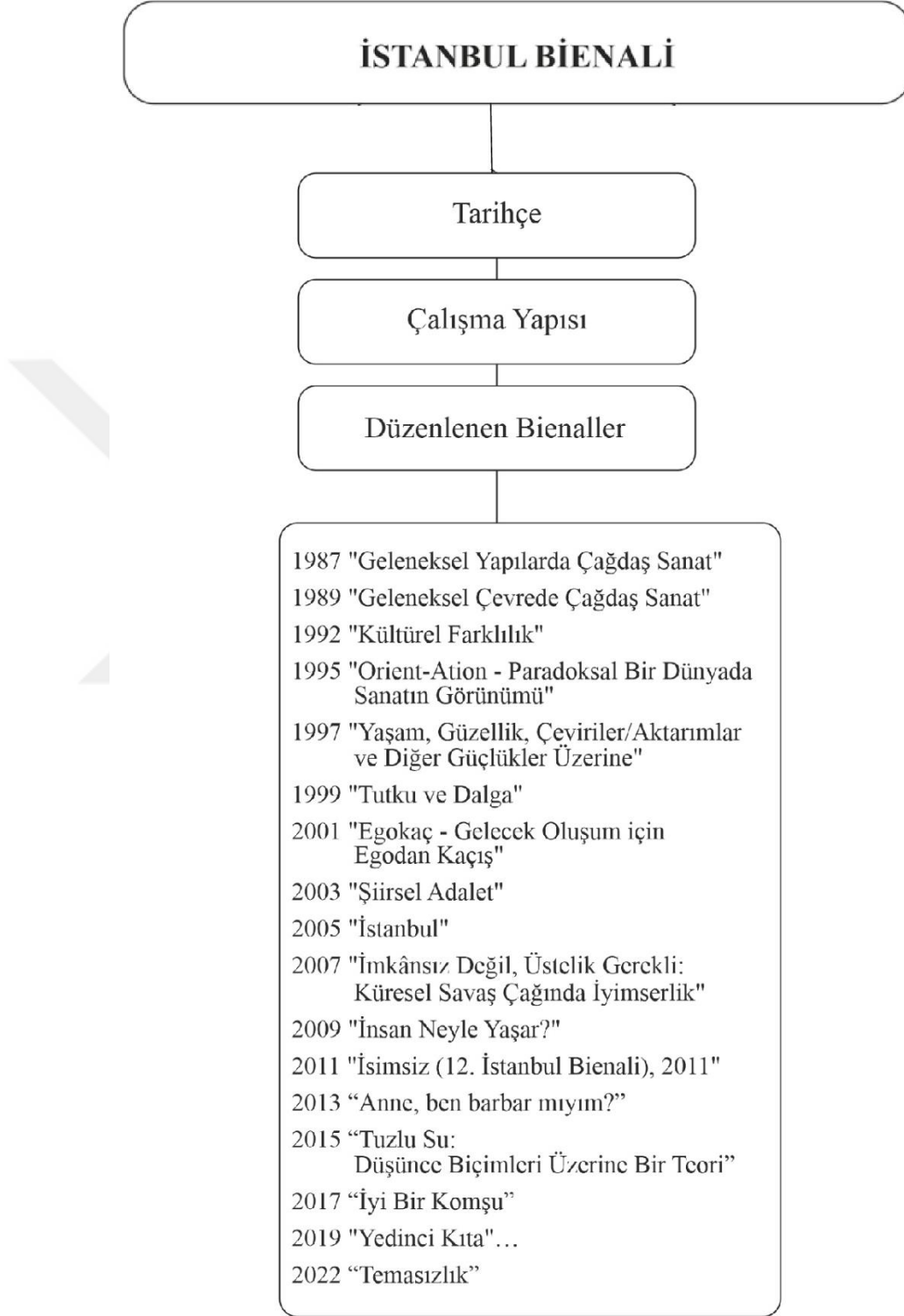
Görüldüğü üzere bienaller küresel bir ölçekte dünyanın birçok coğrafyaya ulaşan yapı şekilleriyle güncelliği korumakta ve her zaman diliminde ise farklı başlıklarla devam etmektedirler.

Bu doğrultuda tezin İstanbul Bienali başlıklı bölümünde bugüne kadar 17 defa düzenlenen İstanbul Bienali’nin hangi yıllar ve temalarla düzenlendiği bir tablo halinde (tablo 5) sunulmuştur. Ayrıca İstanbul bienalinin tarihleri, küratörleri, temaları, mekanları, yabancı ülkelerden katılan sanatçı sayıları ve katılan Türk sanatçıların kimler olduğu bir tablo (tablo 6) ile ayrıca özetlenmiştir.

3.4. İSTANBUL BİENALİ

Tablo 5

İstanbul Bienali



Tabloyu Hazırlayan: Mehmet Hasan DEMİRCİ

İstanbul Bienali, bugüne kadar düzenlenme şekilleri ve geniş çerçevesi ile Türk sanatçısı ve izleyicisine önemli katkılar sağlamıştır. Çağdaş sanat anlayışıyla Türk sanat ortamında ve uluslararası sanat arenasında önemli yeri olan İstanbul Bienali, oluşturduğu çeşitli temalar ve eserler ile dünyadaki sanat hareketlerini takip ederek Türk sanatını günümüz dünya sanatıyla sürekli yakınlaştırmıştır. Bu bağlamda Uluslararası İstanbul Bienali, Türkiye’de çağdaş sanat ortamındaki tema, sanatçı, küratör ve mekân yaklaşımlarıyla ulusal/uluslararası sanat organizasyonlarında önemli rol oynamaktadır. Türkiye’nin bu dönemlerde serbest piyasaya yönelimi, sivil toplum anlayışının yaygınlık kazanması ve kültürel bağlamda ilerleyen adımları Türk sanat ortamının değişiminde de etken olması bir bienal mantığına kapı aralamıştır. “Yüzyılın başlarında görülen bienal etkinlikleri, Türkiye’ye 1980’ li yılların ortalarında girmiştir. Bienal ortamına, 1980 sonrası girilmesinde, belli bir sanatsal birikimin oluşması ve bir hazırlık sürecine gereksinim duyulması kadar, 1980 sonrasında yaşanan siyasi değişimlerin ve dönemin hükümetinin kültür politikalarının da etkisi olmuştur” (Bek, 2000: 88). Bu dönemde Türkiye, dünyada küresel olarak değişen ekonomik, kültürel ve sanatsal atmosfere de yabancı kalmamış, dışa açılma ortamını desteklemiştir.

Türkiye, sanatsal anlamda da dünyayla ilk etkileşimini Uluslararası İstanbul Bienali ile kurmuştur. Hasan Bülent Kahraman’a göre (2013:42); “Uluslararası dünyayla bütünleşme bakımından ilk girişim Uluslararası İstanbul Bienali ile başlıyordu. 1987 yılında ilk kez gerçekleştirilen bienal yeni bir kapıyı açıyordu. O yılki bienal bir Türk küratörün, Beral Madra’nın öncülüğünde gerçekleştirilmişti ve elbette doğal bir acemiliği içeriyordu. (...) Bienali düzenleyen İstanbul Kültür Sanat Vakfı, son derece önemli bir adım atmış ve Türkiye’nin sanat üstünden çağdaşlaşması bakımından son derece değerli bir girişimde bulunmuştu”. Sanatsal anlamda bu durumun pekişmesinde önemli rolü olan Türk sanatçıların geçmiş yıllardaki sanat etkinlikleri ve bu doğrultudaki birikimleri önemliydi. Beral Madra bu dönemin sanat şekillenmesi ve sanatçıların üretimleri üzerine şunları ifade etmiştir (2007:31-32);

“Türkiye sanat üretiminde modernizmden post-modernizme kırılma 1970’lerde bir yandan modernist resim geleneğinin 1968 kuşağı olarak adlandırılan grubun (Mehmet Güleriyüz, Komet, Alaattin Aksoy, Neşe Erdok) toplumsal eleştiri ve yeni bir dışavurumcu anlayış içeren resimleriyle yön değiştirmiştir. Öte yandan Şadi Çalık’ın minimalist heykel yaklaşımı, Altan Gürman ve Füsün Onur’un yerleştirmeleriyle Avrupa sanat akımlarına eklemlenme sürecine girmiştir. 1977’de Şükrü Aysan, Ahmet Öktem, Serhat Kiraz, Ergül Özkutan, Alparслан Baloğlu, Ahmet Öner Gezgin’in kurduğu STT Topluluğunun sanatın işlevini ve

biçimini sorgulayan kavramsal işleri değişime ivme kazandırmıştır. (...) 1964’de ayrıldığı Türkiye’ye geri dönerek 1985’ten sonra aralıklı olarak sergilere katılan ve tarih, sanat tarihi, felsefe, özyaşam belleği ile kurguladığı yerleştirmeleriyle kişisel sergiler açan Sarkis’in de bu süreçte önemli etkisi olmuştur”.

Türk sanatçısının oluşturduğu bu sorgulayıcı yaklaşım İstanbul Bienali’nin oluşma biçimine de büyük bir ivme kazandırmıştır. “Ankara’da her yıl düzenlenen Devlet Resim Heykel Sergileri’nin yanı sıra, bazı şirketler sergiler düzenlemeye başladı. Yarışmalı DYO sergileri bunlardan biriydi örneğin. Her yıl düzenlenen bu sergiler de yine modern estetiğin temel alındığı yapıtlardan oluşuyordu. Bunların yanı sıra, yeni seçenekler olarak İstanbul’da ‘Yeni Eğilimler’, ‘Günümüz Sanatçıları’, ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’, ‘10 Sanatçı 10 İş’, ‘Uluslararası İstanbul Bienali’ ve Ankara’da ‘Asya-Avrupa Sanat Bienali ve ‘Sanart’ gibi etkinlikler düzenlenmiştir” (Yılmaz, 2012:18).

Bu dönemlerde düzenlenen sergiler bienal yapısının oluşmasında önemli bir rol taşır. Özellikle kavramsal merkezli bir bakış açısıyla *A, B, C, D Sergileri*’nin mekan odaklı yaklaşımları önemli bir yer tutar. Bu doğrultuda Madra’nın *Bir Karmaşa Alanı Olarak Görsel Sanat* başlıklı yazısında ifadeleri şöyledir (2007:32-33); “Serhat Kiraz’ın bilimsel ve felsefi kavramları, Ahmet Öktem bellek olarak belgelikleri, Ayşe Erkmen mekân, zaman, nesne ilişkilerini Canan Beykal dilbilimsel bilgiyi, Erdağ Aksel fetiş nesnelerinin ideolojik içeriklerini, Gülsün Karamustafa popüler kültürü, Osman Dinç geleneksel biçimleri, Füsun Onur, İsmail Saray, Ergül Özkutan, Cengiz Çekil günlük yaşam, etnik, kültürel ve ekonomik kimlikleri sorgulayan işler ürettiler”. Türk sanatçıların geleneksel anlayışların ötesindeki yaklaşımları kavramsal bakışlara yol açıyordu. 1980’li yıllar ve sonrasında sanatta yaşanan bu hızlı değişim süreçleri İstanbul Bienali’nin sadece oluşmasında değil, oluşma şekilleri, sergileme biçimleri ve mekâna odaklı yaklaşımlarında da etken olmuştur.

3.4.1. Tarihçe

Türk sanatı 1980’li yıllardan itibaren yeni biçim arayışlarıyla çağdaş sanat algısını perçinlemeye başlamıştır. “Türkiye sanat ortamının uluslararası platformda kendini göstermeye başlaması, 1980 yılının ortalarında bienallerle olabilmıştır. 1986 yılında Ankara’da açılan ancak sadece dört kez düzenlenebilen Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali’ni, 1987 yılında başlayan ve günümüze dek gelen bir etkinlik

olan Uluslararası İstanbul Bienali izlemiştir” (Bunulday, 2008:244). Türkiye ikinci bienal etkinliği olan Uluslararası İstanbul Bienalleri ile tanışması çağdaş sanatın yaygınlaşmasında önemli bir dönemeç oluşturmuştur. İstanbul Bienali, günümüze kadar uluslararası alanda sürekliliğini devam ettirmiş, görsel/plastik sanatların gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. Bienal, sivil toplum kuruluşu İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) tarafından 17 kez düzenlenmiştir.

Eczacıbaşı tarafından 1973’te kurulan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, yaptığı plastik sanatlar sergilerini ayrı bir kategoride ele alarak Uluslararası İstanbul Bienali’ni ayrı bağlamda düzenlemeye başlamıştır. Bu dönemlerden itibaren İstanbul Bienali, Türk sanat ortamını dünyada merkezi bir konuma taşımayı amaçlamıştır.

3.4.2. Çalışma Yapısı

İstanbul Bienali’nin çalışma yapısına girmeden önce İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı’nın (İKSV) sanat faaliyetlerinden kısaca bahsetmek yararlı olacaktır. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul Bienali öncesi Uluslararası İstanbul Festivali kapsamında sanat faaliyetleri yürütüyordu. Bu sanat faaliyetleri Mehmet Yılmaz’ın ifadesiyle (2013:485); “Uluslararası İstanbul Festivali, 1973’te müzik alanında yapılmaya başlamış, buna 1982’de film, 1989’da da tiyatro gösterileri eklenmiştir. Bütün bunlar yapılırken vakfın (İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı) bir etkinliği daha vardı: plastik sanatlar. Ancak plastik sanatlar diğerlerinin bir yan etkinliği idi aslında. 1987’de plastik sanatların bir yan etkinlik olmasına son verilerek, uluslararası bir sanat organizasyonu olarak yeniden ele alınmasına karar verildi”. Dolayısıyla İstanbul Bienali, 1987’de plastik sanatların yan kol olmaktan çıkmış, ana tema olarak uluslararası bir sanat organizasyonu şeklinde ele alınmış ve bağımsız şekilde günümüze kadar devam etmiştir.

Uluslararası İstanbul Bienalleri, İKSV tarafından her iki yılda bir düzenlenen çalışma yapısıyla ve her düzenlendiği yıldaki farklı kavramsal çerçevesiyle devam etmektedir. İstanbul Bienali, her düzenlendiği dönemde oranizasyon biçimi, teması, küratörü, katılan sanatçıları, olduğu mekanları ile farklı özellik ve kriterlerle yer almıştır. Bienallerde yer alan sanatçıların seçimi, küratör ve mekanlar özellikle bienalin temasını, dinamik yapısını daha çok ortaya koyabileceği düşünülen

isimlerden oluşmuştur. Örneklemek gerekirse ilk iki bienalde yer alan sanatçı yapısı üzerine Güler Bek şu ifadelerle yer vermiştir (2000:142);

“İstanbul Bienallerinde sanatçı seçimi çok daha karmaşık bir yapı sunmaktadır. ‘1.Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergisi’ ve ‘2. Uluslararası İstanbul Bienali’nde, ‘Geleneksel Yapılarda ve Çevrede Çağdaş Sanat’ teması söz konusu olduğundan, tarihi mekanları değerlendirebilecek, bienalin yapısıyla örtüşebilecek düzeyde çalışmalar yapan sanatçılar tercih edilmiştir. Ayrıca ilk iki bienalde, düzenlenen resim, heykel, seramik ve özgün baskı sergilerinde ve ulusal sergilerde daha geniş bir sanatçı katılımı gerçekleşmiştir”.

Ayrıca ilk bienallerde Türk sanatçıların sayısı daha yoğun iken sonraki bienallerde katılan yabancı sayısının arttığı görülmüştür. Bu durum bienalin küratör yapısına da yansıma göstermiştir. Dördüncü bienal ve sonrasında ise yabancı bir küratörün yöntemi benimsenmiştir. Bienalde küratör yapısı ağırlık kazanmaya başlamış ve uluslararası çerçeve daha da genişlemiştir. Solmaz Bunulday’a göre (2008:94-95);

“Dördüncü bienalden sonra artık küratörler yabancılar arasından seçilmeye ve böylece batı merkezli bir bakış açısının net bir şekilde ortaya konduğu bienaller düzenlenmeye başlanmıştır. Batı sanat pazarında adı geçen bu küratörlere bienali havale etmenin nedeni ekonomik ve siyasi beklentilerin olmasına bağlıdır. Pazarda yer alabilmenin ve onaylanmanın yollarından biri olarak kabul edilen bu yöntem, kendi ülkesine yabancı bir sanat üretimi ile karşı karşıya bırakmıştır. Buna rağmen bienali ziyaret eden kişi sayısından şikayetler söz konusu olmuştur. Bu gibi etkinliklerin belli bir elit kesimin etkinliği olmanın dışına çıkmakta zorlandıklarını söylemek gerekir”.

Türkiye’nin dışa açılan küresel bağlamdaki kültürel, ekonomik ve politik bakışları, İstanbul Bienalleri’nin oluşma biçimlerine de kaynaklık sağlamıştır. Julian Stallabrass’a göre (2016:43); “İstanbul Bienali, Türkiye Hükümetinin, üyeliğin getirdiği seküler ve neoliberal standartlara güçlü uyum sağladığı konusunda Avrupa Birliği’ne güvence verme çabasının bir parçasıdır”. İstanbul Bienallerinde Batı sanat ortamına yön veren küratörlerin bienal yapısını şekillendirme biçimleri Türk sanat izleyicisi ve sanatçılarına geniş bir ortam oluşturmuştur. Nitekim İstanbul Bienali, düzenlenme biçimlerindeki sürekliliği, Türk izleyicisi ve sanatçısını yakından izleme ve dahil etme biçimleri ile ön planda olmaya başlamıştır.

3.4.3. Düzenlenen Bienaller

1980'lerden itibaren Türkiye'nin Batıdaki sanat piyasasıyla etkileşimlerini artırması bienal ortamına kapı aralamıştır. "Türkiye de bienal ortamına geçiş Ankara Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienalleri (1986-1992) ile başlamıştır. Türkiye'de ilk bienal etkinliği düzenleme girişimi ilk olarak, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü tarafından başlatılmıştır" (Okan, 2012:27). Asya-Avrupa Sanat Bienali 1992'de dördüncü kez sonrasında iptal edilmiştir. Ama sanattaki bu hareketlilik sadece bir bienal yapısıyla da sınırlı değildi. "Devlet Resim ve Heykel Müzesinde yapılan bu bienaller daha sonraları Türkiye'nin ikinci Bienal etkinliği olan İstanbul Bienallerine'de temel teşkil etmiştir" (Okan, 2012:27). İstanbul Bienali, 1987'den itibaren plastik sanatlar alanında bağımsız bir şekilde düzenlenmeye başlanmış, uluslararası organizasyonlarla önemli yer edinmiştir. İstanbul Bienali, düzenlendiği her dönemde ulusal ve uluslararası sanat dünyasındaki sanatçılarla çalışma olanaklarına hız vermiştir.

Düzenlenen ilk bienallerde yerli sanatçıların sayıca azaldığı, yabancı sanatçıların ise arttığı gözlemlenir. İstanbul Bienali'nin yer alma şekli ve katılan sanatçı oranlarıyla ilgili Marcus Graf şu ifadelerle yer vermiştir (2007:64-73);

"1987 yılındaki ilk bienal, '1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri' olarak adlandırılmış ve İstanbul Bienalleri 1989'dan itibaren 'bienal' adıyla anılmaya başlanmıştır. 11 ülkeden 107 sanatçının yer aldığı ilk etkinlik (1. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri), büyük ölçekli uluslararası bir sergi olmaktan çok, az sayıda uluslararası sanatçının katıldığı bir ulusal katılan 60 sanatçı, sergideki tüm sanatçı sayısının yarısından fazladır ve bu da İstanbul Bienali'nin gayesinin ulusal sanat sahnesini desteklemek olduğunu kanıtlamaktadır. İlk Bienalde yerli sanatçıların oranı yaklaşık %55 iken; bu oran, ikinci bienalde %30'a gerileyecek ve daha sonra da ortalama %10 dolaylarında seyredecektir".

İstanbul kentine odaklı İstanbul Bienali, bir yandan dünya sanat ortamında Türk sanatını ve İstanbul'u daha etkin kılmaya çalışırken ayrıca dünyanın ekonomik sistemlerinde ilişkisini güçlendirmeye devam etmektedir. Nitekim dünyada yer alan bienaller kent odaklı organizasyonlarının yanında küresel bağlamda kültürel ve ekonomik ilişkilerini güçlendirmektedirler. Özellikle ilk bienallerde İstanbul'u daha prestijli kılma kaygısı ağır basmıştır. Solmaz Bunulday'a göre (2008:94);

"Bienal İstanbul'un bir 'Kültür Başkenti' olarak kabul edilmesi projesinin bir parçasıdır. İlk iki bienal daha geleneksel kalıplarda yapılırken, üçüncü bienal

İstanbul üzerinden kültürel farklılıkların birlikteliğine vurgu yapan ve bu yolla dikkati çekmeye çalışan bir yapıdadır. Bu bienalde ekonomik pazara eklemlenme isteği daha belirginlik kazanmıştır. İstanbul bienali yapıldığı ilk yıllardan beri birçok farklı model izleyerek yolunu bulmaya çalışmıştır. İlk üç bienalde düzenlemede nasıl bir model benimsenmesi gerektiği konusunda belirginlik söz konusu olmamış, danışman bir kurulun olduğu ve tek düzenleyicinin olduğu bir yöntem benimsenmiştir”.

İstanbul’a odaklı bienal, bir yandan kentin ekonomik gücünden, stratejik konumundan ve elbette ki zengin tarihsel/kültürel değerlerinden beslenirken, bir yandan da kendi içindeki oluşturduğu sanat pazarını dünya sanat pazarıyla entegre etme olanağını hızlandırmıştır.

Tezin bu bölümünde, bugüne kadar 17 defa düzenlenen İstanbul Bienalleri üzerine kısaca değinmek yerinde olacaktır. Ancak bu tez çalışması 2013-2019 yılları arasında düzenlenen 4 bienali kapsadığından 17. İstanbul Bienali bu çerçevenin dışında yer almıştır.

Tezin ‘düzenlenen bienaller’ alt başlığında; yapılan her bienalin temasının ne içerdiği, küratör yapısı, katılan genel sanatçı sayıları ve katılan Türk sanatçıların kimler olduğu üzerinedir. Bu bağlamda bienala katılan Türk sanatçıların mekâna yönelik anlatımlar içeren bazı eserlerine de kısaca değinilmiştir. Burada amaç İstanbul Bienaline katılan Türk sanatçıların eserlerinde mekâna yönelik anlatımların 1. İstanbul Bienali’nden itibaren yaygınlık kazanmaya başladığını ifade etmeye çalışmak olmuştur.

3.4.3.1. 1987 "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat"

1.Uluslararası İstanbul Bienali, 25 Eylül-15 Kasım 1987 yılında Beral Madra’nın küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir. “Geleneksel yapılarda çağdaş sanat başlığı altında, bir Bizans mekânı olan Aya İrini Kilisesi ve bir Osmanlı mekânı olan Ayasofya Hamamı’nda (Mimar Sinan Hamamı) gerçekleştirilmiş olan sergiler, bu başlık doğrultusunda oluşturulmuştur. Aya İrini yabancı sanatçılar için, Ayasofya Hamamı ise Türk sanatçılar için ayrılmıştır” (Okur ve Bozdoğan, 2017:3311). Ayrıca bienalin diğer mekanları “Askeri Müze, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Hareket Köşkü) ve İstanbul Resim ve Heykel Müzesi” olmuştur (İKSV, Bienal.iksv.org, 1987).

Bienal, İstanbul’un tarihsel ve kültürel mekanlarını ön planda tutmuştur. 1. Uluslararası İstanbul Bienali’ne farklı ülkelerden ve Türkiye’den sanatçılar katılmıştır.

Bienale katılan Türk sanatçıların sayısı diğer ülkelerden katılan sanatçıların sayısından fazla olmuştur. Bienale Türkiye'den; "Handan Börütüçene, Sarkis, Candeğer Furtun, Meriç Hızal, Şenol Yoroğlu, Gürdal Duyar, Erol Akyavaş, Füsun Onur, Ömer Uluç, Bedri Baykam, Saim Bugay, Ali Teoman Germaner, Mehmet Güleriyüz, Seyhun Topuz, Ergin İnan, Alev Ebuzziya Siesbye, Melike Abasıyanık Kurtiç, Burhan Doğançay, Saim Bugay, Güngör Güner, Atilla Galatalı ve Mehmet Gün katılmıştır. Türkiye'den katılan sanatçıların çoğu resim ve yerleştirme çalışmalarını Ayasofya Hamamı'nda (Mimar Sinan Hamamı) sergilemişlerdir" (İKSV, Bienal.iksv.org, 1987).

Bienale katılan sanatçı eserlerinin bazılarının mekândan hareketle oluştuğu, tarihi ve bellek değerleriyle ön planda olduğu söylenebilir. Dolayısıyla İstanbul Bienallerinde sanat ve mekân ilişkisinin ilk yansımaları 1. bienalde görülmeye başlanmıştır. Bu bağlamda bienal'de Füsun Onur'un *Gölge Oyunu* eseri Türk sanatında bir sanat mekân ilişkisinin serüvenini başlatmış biçimdedir. Onur, Harbiye Askeri Müzesi'nde gerçekleştirdiği *Gölge Oyunu* eserinde mekânın duvarında bir perde, zeminde ise ahşap çerçeve, çerçeve içinde de metal, kumaş ve kablolar kullanmıştır. Onur, zemindeki ahşap çerçeve ile gölge oluşturarak yuvarlanan insan figürlerinin görüntülerini elde etmiş, duvarda asılan perde nesnesi ile de kavramsal bir bağlantı kurmuştur. Mekânın fiziksel özelliklerinden hareketle oluşan eser, elde ettiği hareketli gölgelerle mekânı ön plana çıkaran özellik taşımıştır. İlk bienalden itibaren eser yapısı, enstalasyon anlayışına bir dönüşümle mekâna odaklı bir yaklaşım sağlamaya başlamıştır.

3.4.3.2. 1989 "Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat"

25 Eylül-31 Ekim 1989 yılında gerçekleştirilen 2. Uluslararası İstanbul Bienali, 'Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat' başlığıyla oluşmuş ve genel koordinatörlüğünü Beral Madra yapmıştır. Birçok ülkeden yabancı sanatçının katılımıyla gerçekleştirilen bienale Türkiye'den Ayşe Erkmen, Sarkis, Ömer Uluç, Gülsün Karamustafa, Erdağ Aksel, Erol Akyavaş, Metin Deniz, Mustafa Altıntaş, Halil Akdeniz, Mehmet Aksoy, Selma Gürbüz, Mehmet Güleriyüz, Mustafa Altıntaş, Neşe Erdok, Prof. Dr. Erol Eti, Mehmet Gün, Serhat Kiraz, Behçet Sefa ve Azade Köker katılmıştır. Bienal, yer aldığı tarihi mekanlarla ön planda olmuştur. Basın Müzesi, Aya İrini Müzesi, Süleymaniye Kültür Merkezi, Milli Saraylar Daire Başkanlığı Hareket Köşkü, Atatürk Kültür

Merkezi, Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi, Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Kitaplığı, Yıldız Üniversitesi, Askeri Müze olmuştur (İKSV, Bienal.iksv.org, 1989). İkinci İstanbul Bienalinin oluştuğu mekân sayıları birinci bienale göre daha fazla olmuştur. Tarihi mekanlardan oluşan ilk iki bienal, enstalasyon çalışmalarıyla da yine oluştuğu mekanların tarihini ve kültürel yapısını ön planda tutmuştur. Bienalde mekâna odaklı eserler yoğun bir biçimdedir. Sarkis, *Ayasofya Hazine Dairesi'nde Avize* isimli eserinde mekândan hareketle Ayasofya Hazine Binası Kubbesi'ne bir avize konstrüksiyonu yerleştirir. Sarkis, “Ayasofya Hazinesi'nin kubbesine astığı metal ve neon ışıklarla oluşturduğu konstrüksiyon, yapının mimarisini tekrarlar” (Atakan,1998:95). Sarkis'in eseri, mekânın tarihini, belleğini ön planda tutan bir şekildedir. Sanatçının farklı renkteki ışıkları ya da diğer nesneleri kullanım şekli, mekânsal bir sorgulamayı barındırdığı söylenebilir.

İstanbul Bienali'nde yer alan sanatçılar için eser; nesnesiyle, yerleşimiyle, mekânıyla kısacası konum ve içeriğiyle önemli anlatımlar sağlamış, izleyiciye irdeleme olanaklarını sürdürmüştür. İlk iki bienal üzerine Güler Bek şu ifadelerle yer vermiştir (2000:147); “1. İstanbul Bienali'nde, gerçekleştirilen ulusal sergiler nedeniyle, Asya-Avrupa Sanat Bienallerinden farklı olmayan bir sanatçı katılımı söz konusudur. Kavramsal işler üreten, disiplinlerarası sanat türleri ile ilgilenen sanatçılar azınlıktadır. (...). Ancak 2. İstanbul Bienali'nde bu sayının çoğaldığı gözlemlenmiştir. Özellikle tarihi mekanlarda, Aya İrini'de, Ayasofya Kilisesi'nin Hazine Binası'nda ve tarihi mekanların çevresinde yapıtlarını çergileyen Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Sarkis, Metin Deniz, Behçet Safa, Erol Eti gibi sanatçılar, yerleştirme, kavramsal sanat, çevresel sanat türünde ortaya koydukları çalışmalar nedeniyle, daha önceki bienallerde yer alan sanatçılardan farklı bir sanatçı kimliği sunmuşlardır”. 2. Uluslararası İstanbul Bienali'ne katılan sanatçılar arasında olan Serhat Kiraz'da *Dinlerin Tanrısı Tanrının Dinleri* isimli enstalasyonunda sanatın sadece kendisiyle olan bağıını değil diğer bilim alanlarıyla (toplumla, doğayla, sosyolojiyle, inanışlarla...) olan ilişkileri de irdelemiştir. Sanatında özellikle kelimelerin bir araya getirdiği anlamlardan, sembol ve simgelerden, kavramlardan evrensel katmanlar oluşturmaya çalışan Serhat Kiraz'ın eseri, içinde barındırdığı nesnelerle yoğun anlamlıdır. Kiraz'ın 1989'da Aya İrini'de gerçekleştirdiği çalışmasında kullandığı cam, ışık, dijital baskı, kutsal kitaplar ve özellikle çamur

malzemesinden oluşturduğu ayak izleri yaşama ve yaşamın gerçekliklerine, değerlerine nasıl çok yönlü ifadeler barındırdığını anlatmaktadır. 1989 yılında "Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat" başlığıyla gerçekleşen 2.Uluslararası İstanbul Bienali, temasıyla ve katılan sanatçıların eserleriyle Türk sanatının çağdaş yapılanmasındaki hareketliliğini hızlandırmıştır.

3.4.3.3. 1992 "Kültürel Farklılık"

‘Kültürel Farklılığın Üretimi’ temalı 3. Uluslararası İstanbul Bienali, 16 Ekim–30 Kasım 1992 tarihleri arasında düzenlenmiştir. Vasıf Kortun’un küratörlüğünde gerçekleşen bienal, tarihi 19. Yüzyıla dayanan ve tekstil fabrikası olarak kullanılan Feshane’de yapılmıştır. Bienale katılan Türk sanatçıların sayısı ilk iki bienale göre daha az olmuştur. Nitekim daha sonraki bienallerde de katılan Türk sanatçıların oranı düşecektir. Bu açıdan bakıldığında ise İstanbul Bienallerinin uluslararası etkileşimi, dışa açılımı ve yaygınlığı daha çok artacaktır. “1992’deki 3. İstanbul Bienali önceki versiyonlarla karşılaştırıldığında birkaç radikal değişiklik içermektedir. Sergi, kente yayılmış pek çok farklı mekân yerine sadece ünlü İtalyan mimar Gae Aulenti’nin yönetiminde restore edilmiş eski bir tekstil fabrikası olan Feshane’de gerçekleşmiştir. Tek bir binanın kullanılmasıyla, Bienal’in birer bütün olarak deneyimlenmesi ve çeşitli uluslar arasındaki farklılıkların doğrudan karşılaştırılması hedeflenmiştir. (...) Bienale 15 ülkeden 74 sanatçı katılmıştır” (Graf, 2007:67). Türkiye’den katılan sanatçılar Gülsün Karamustafa, Selim Birsell, Hakan Onur, Canan Tolon, Hale Tenger’dir.

‘Kültürel Farklılık’ başlıklı 3. İstanbul Bienali’nde özellikle 1980 sonrası sanat eserlerine konu olan kültürel motif ve nesneler farklı yorumlamalarla ele alınmıştır. Bienalde güçlü bir araç olarak kullanılan kültürel ifadeler, biçimsel ve kavramsal bağlamda yerel/ulusal ve evrensel sorgulamalarla yer edinmiştir.

Bienalde mekâna yönelik anlatımlar belirgin bir biçimdedir. 3. İstanbul Bienalinin sanatçıları arasında olan Gülsün Karamustafa, *Mistik Nakliye* isimli eserinde saten yorgan nesnesini kullanarak göç olgusuna değinmiştir. Sanatçı, 1990’lı yıllara kadar sıkça kullanılan farklı renklerdeki geleneksel/kültürel saten yorganları tekerlekli sepetlerin içinde mekânın zeminini kaplayacak şekilde yerleştirmiştir. Mekânda tekerli sepetlerin içerisinde yer alan yorganlar, her an başka bir kültürel yolculuğa çıkacak hissini uyandırır. Karamustafa’nın mekâna yönelik bir anlatımla

oluşturduğu enstalasyon, yerellik vurgusunu kültürel bir zeminden evrensel boyutlara taşımıştır. Görüldüğü üzere İstanbul Bienallerinde mekâna yönelik eserler her geçen zamanda belirginliğini daha da artırmıştır.

3.4.3.4. 1995 "ORIENT-ATION – Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü"

4. Uluslararası İstanbul Bienali, 11 Kasım-10 Aralık 1995 tarihleri arasında gerçekleşmiştir. ‘Orient/Ation–Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü’ temalı bienalin küratörü Rene Block’tur. Block, bienalin küratör metninde Osman Constantinos ile yaptığı söyleşide bienal başlığı ve açılımını şu ifadelerle açıklar (Block, Ekim 1995:20);

“Orient/ation” elbette tema değil, leitmotiv anlamında söylenmiştir. ‘Oryantasyon’ sözcüğünde benim ilgimi çeken sözcüğün coğrafi bağlamıdır. ‘Oriente olmak-yönelmek’ sözünün pek çok Avrupa dilinde ‘Orient’ kökünden türemiş olması bir rastlantı değildir. Yalnızca üzerinde hiç düşünmemişiz. Böylelikle ben Batılı olduğumu sandığımız kültürün kökeninin ne kadarının ‘Orient-Doğu’dan gelmiş olduğuna dikkat çekmekten başka bir şey amaçlamadım. İskenderiye, Kudüs, Bizans, hala ‘oriente olduğumuz’, bizi yönlendiren üst düzey kültürler. Dolayısıyla ‘Orient/ation’ dinamik bir kavram olarak ele alınmıştır”.

Osman Constantinos’un Rene Block ile söyleşisi, bu açıdan bakıldığında ‘Yönelim/yönelme’ (Orient/ation) kavramı bir aidiyet yönelimini ifade eder. Bienaldeki "Orient-Ation – Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü" başlığı, özellikle 1990’lardan itibaren küreselleşme olgusunun kendini daha iyi hissettirdiği kültürel/sanatsal bağlamlarda alternatif bakışlarını çeşitlendirmiştir. Bu bağlamda çağdaş sanatta kendini daha iyi hissettiren paradoksal ifadeler/nesneler/kültürel olgular çeşitli anlatımlarla yer almıştır. Bienal Mekanları; Antrepo no. 1, Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi, Aya İrini Müzesi ve Yerebatan Sarnıcı olmuştur.

Bienale birçok ülkeden 119 sanatçı katılmıştır. Bienalde yabancı sanatçı sayısı önceki bienallere göre daha belirgin biçimdedir. Türkiye’den katılan Türk sanatçılar ise Selim Birsal, Gülsün Karamustafa, Füsün Onur, Fatma Binnaz Akman, Esra Ersen, Kemal Önsoy, Hakan Akçura, Aydan Murtezaoglu, Ayşe Erkmen, Cengiz Çekil, Hale Tenger, Hüseyin B. Alptekin, Murat Işık, Handan Börütüçene, İskender Yediler ve Arzu Çakır olmuştur (İKSV. Bienal.iksv.org.1995). Bu bienalde Türk sanatçılar

ağırlıklı olarak kavramsal bağlamda ve nesnelere yönelik anlatımlar sağlamışlardır. Bienalde özellikle enstalasyon anlayışıyla mekâna yönelik anlatımların yoğun olduğu söylenebilir. Ayşe Erkmen'in *Wertheim-ACUU (Binilemeyen Yük Asansörü)* isimli çalışması bu bağlamda önemli örnekler arasındadır. Erkmen bu çalışmada bienal mekânında çalışır halde olmayan bir yük asansörünü işler hale getirmiş ve sanat nesnesine dönüştürmüştür. Friedrich Meschede'e göre (2008:70); "Ayşe Erkmen asansör kabinini bir tür uzay kapsülü gibi sürekli aşağı yukarı hareket ettirdi. Bu geometrik küp, içinde herhangi bir şey taşımadan amaçsızca inip çıkıyordu. Bu iş esnasında asansör kabini harekete geçirilmiş minimalist bir heykel haline geldi ve ritmik bir sonsuzluk durumuna getirildi. (...) Bir kinetik heykel, minimalistçi, görünmez bir müdahale". Erkmen, bu çalışmada mekâna yönelik bir müdahalede bulunmuş, asansörü farklı bir bağlama dönüştürmüştür.

Hüseyin B. Alptekin ise Michael D. Morris ile gerçekleştirdiği *Türk Track* isimli çalışmasında sergi salonuna plastik top yüklü bir yük kamyonunu yerleştirmiştir. Kamyon Rus yapımı olup Türk plakalıdır. Alptekin ve Morris, kamyonu iç mekana yerleştirerek iç ve dış mekan algısını sarsmışlardır. Gülsün Karamustafa *Neworientation* eserinde kurdele nesneleri ile anlamsal referanslar oluşturmuştur. Karamustafa, mekânın fiziksel öğelerini kullanarak astığı kurdelelerle kaybolan, yok olan kadınlara dikkat çekmiştir. Eserde her kurdelenin üstünde kadınların kaybolduğu tarihler yazılıdır. Dolayısıyla Karamustafa'nın eseri, tarihsel bir veri/bellek görevi taşımıştır.

4.Uluslararası İstanbul Bienali'nde mekân odaklı bir yaklaşım sergileyen Sarkis'in *Pilav ve Tartışma Yeri* eseri de bu bağlamda önemlidir. Sarkis, mekân bağlamından hareketle oluşturduğu çalışmada Osmanlı'da önemli yeri olan geleneksel yemek kazanını bir mekânın ortasına yerleştirmiştir. Sarkis, bu yerleştirme ile bellekleri tazeleyen bir tutum sergilemiş ve izleyiciyi dahil eden yaklaşımıyla ilişkisel ve etkileşimli sanat anlayışı ortaya koymuştur. Alışılmışın dışında tutumlar sergileyen sanatçılar, eserlerinde bağlamından kopardıkları nesnelere yeni anlamlar yükleyerek sanatın paradoksal bir durumunu ya da sanatın yaşamla olan güçlü ilişkisini mekâna yönelik anlatımlarla daha etkin kılmışlardır. Dolayısıyla düzenlenen İstanbul Bienalleri'ndeki eserlerde mekân odaklı yaklaşımları görmek daha da sıklaşmıştır.

3.4.3.5. 1997 "Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üzerine"

5. Uluslararası İstanbul Bienali, "Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üzerine" 5 Ekim-9 Kasım 1997 tarihinde gerçekleşmiştir. Rosa Martinez bienalin küratörü olmuştur. "Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üzerine" başlığıyla yer almıştır. Bienal'in küratörü Rosa Martinez olmuştur. Burcu Pelvanoğlu'nun Rosa Martinez'den aktarımıyla (2013:118; 1997:26); "Sanat, bugün güzellik yaratma arzusu ile sanat yapıtını dil ve gerçeklik arasında bir köprüye dönüştüren pragmatik ve 'ilişkilendirici estetik'in temel bir unsuru olma işlevini bağdaştırma çabasında, bunun için de başka hedefler gözetmekte. Algılarımızı değiştirmeye ve yorumlarımızı harekete geçirmeye katkıda bulunduğu ölçüde, sanat bireysel tavırlarımızı değiştirebilir, sosyal davranışlarımızı dönüştürebilir". Martinez'in oluşturduğu çerçeve, sanatı çevreleyen birçok etmenden belki de kaotik ortamlardan bağımsız olamayacağına işaret eder. 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nin kavramsal çerçevesinin bu tavır etrafında oluştuğu söylenebilir. Beral Madra ise (2003:96); 5. İstanbul Bienali'nin kavramından ve bu kavramın İstanbul için ne ifade ettiğinden çok, 'kadınca' yapılmış ve kadın sanatçıları öne çıkaran bir bienal olduğunu, bunun öteki bienaller açısından olumlu bir farklılık olduğunu ifade etmiştir.

Bienale yabancı ülkelere çok sayıda sanatçı katılırken Türkiye'den; Kutluğ Ataman, Vahap Avşar, Tracey Emin, Şükran Moral, Halil Altındere, Şükran Aziz, Bülent Şangar, Türkan Erdem, Ebru Özseçen ve Semiha Berksoy yer almıştır. Bienale katılan sanatçıların farklı üretimleri dikkat çekicidir. "5. Uluslararası İstanbul Bienali' Türk çağdaş sanatı açısından bir dönüm noktasını işaret etmektedir. Hiçbir bienalde bu denli yoğun, performans, video sanatı, bilgisayar sanatı, çevresel sanat, vücut sanatı, enstalasyon, gibi disiplinlerarası sanat üretimine dayalı çalışmalar yer almamıştır" (Bek, 2000:149). Bienalin mekanları da sanatın yaşamla daha çok iç içe olduğu alanlardan oluştuğu da söylenebilir. 5. Uluslararası İstanbul Bienali, özellikle oluştuğu mekanlar açısından geleneksel sınırların ötesinde yer edinir. Bienal, tarihi mekanlarda, garlarda, havaalanlarında, kütüphanelerde, otel ve şehir meydanlarında yer almış, çok katmanlı yapısını güçlendirmiştir. 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nin mekanları geniş alanlara yayılmıştır. Aya İrini Müzesi, Yerebatan Sarnıcı, Sultanahmet Meydanı, Pera Palas Müzesi, Atatürk Havalimanı, Kız Kulesi, Haydarpaşa Garı, Sirkeci Garı gibi mekanlar sadece birkaçıdır. Görüldüğü üzere 5.

Bienal’de yer alan mekanlar tarihsel değerleriyle, sosyal yaşamdaki varlıklarıyla etkin rol oynamıştır.

3.4.3.6. 1999 "Tutku ve Dalga"

6. Uluslararası İstanbul Bienali, ‘Tutku ve Dalga’ başlığıyla gerçekleşmiştir. ‘Tutku ve Dalga’ teması Antonis Diamantidis’in müzik yaşamıyla ilgilidir. “Diamantidis 1892’de İstanbul’un sayfiyesi Arnavutköy’de dünyaya geldi. 16 yaşında profesyonel olarak şarkı söylemeye başladı ve 1930’ların ortalarına kadar Türkiye’de ve Yunanistan’da oldukça başarılı bir kariyeri oldu. 1945’te Atina’da öldü. Yüzyılın ilk yarısında İstanbul’un büyük seslerinden- Hafız Burhan’la birlikte – biriydi ve ondan bize kalan fotoğraflarda gördüğümüz zarif ve bakımlı bir ‘dandy’ di” (Colombo, 1999: 14). Diamantidis’in müzik yaşamında İstanbul ayrıca önemli önemli bir yer oluşturur. Dolayısıyla bienaldeki başlık özellikle İstanbul kentinin çok kültürlü/uluslu yapısına yönelik bir vurgu oluşturur. “Diamantidis, Rumca ‘Tutku anlamına gelen ‘Dalga’ – Türkçedeki deniz dalgası gibi - ya da Dalgas sahne adıyla söyledi. Bu ismi seçmesinin nedeni başka hiçbir ismin müziğinin yoğunluğunu, sesinin coşkulu akışını, devraldığı çok dilli mirası yansıtmayacağını düşündüğü içindi, aynı zamanda da belli bir yerle – Boğaz kıyısındaki bu şehirle- ilgili bir duyguyu iletmek istiyordu; burası hem doğduğu hem de ona esin veren yeri” (Colombo, 1999:14).

Küratörlüğünü Paolo Colombo’nun yaptığı bienalin danışma kurulunda Semra Germaner, René Block, Gülsün Karamustafa, Oya Eczacıbaşı, Rosa Martinez, Hasan Bülent Kahraman ve Hüsamettin Koçan yer almıştır. Bienal, Yerebatan Sarnıcı, Dolmabahçe Kültür Merkezi, Aya İrini Kilisesi ve dış mekanlar’da gerçekleşmiştir (İKSV, Bienal.iksv.org.1999). “31 ülkeden 59 sanatçının katıldığı Bienal, önceki sergilere oranla daha küçük ölçeklidir. 6. Uluslararası İstanbul Bienali’nin direktörü Fulya Erdemci’ye göre, faaliyetin bilinçli olarak küçültülmesi, diğer büyük ölçekli sergilerin sürekli bir yıl öncesinden daha da büyük ve daha da gösterişli hale gelme çabasına bir karşı-tepkidir” (Graf, 2007:69). Bienale, Türkiye’den Aydan Murtezaoglu, Ömer Uluç, Haluk Akakçe, Murat Şahinler, Sami Baydar, Sefa Sağlam, Ebru Özseçen, Güneş Savaş, Füsün Onur ve Neriman Polat katılmıştır.

6. Uluslararası İstanbul Bienali’nde yer alan eserlerin mekâna yönelik anlatımları belirgin biçimdedir. Bienalde Füsün Onur’un Aya İrini’de oluşturduğu

mekâna yönelik düzenleme ve Dolmabahçe Sarayı'nda sergilediği üç boyutlu nesneler bir sorgulama taşıır. Yine bienal'de Ebru Özseçen Aya İrini'nin tavanına astığı *Şeker Avize* adlı üç boyutlu çalışmasında şeker ve tuz kavramlarına yeni anlatımlar yüklemiştir. Burcu Pelvaoğlu'na göre (2009:281); “Bütünüyle düşünüldüğünde, 6. Uluslararası İstanbul Bienali'nin günümüz toplumunun heterojenliğine ve bunun birey üzerindeki etkilerine odaklanması bakımından 5. Uluslararası İstanbul Bienali'ni izlediği görülmektedir”.

3.4.3.7. 2001 "Egokaç – Gelecek Oluşum için Egodan Kaçış"

7. Uluslararası İstanbul Bienali (22 Eylül-17 Kasım 2001) tarihleri arasında gerçekleşmiş, küratörü ise Yuko Hasegawa olmuştur. Bienalin danışma kurulunda Rosa Martinez, Hüsamettin Koçan, René Block, Gülsün Karamustafa, Hasan Bülent Kahraman, Fulya Erdemci, Oya Eczacıbaşı ve Semra Germaner bulunmuştur. Bienal, Beylerbeyi Sarayı Müzesi, Darphane-i Âmire, Yerebatan Sarnıcı, Boğaz Köprüsü, Tüyap Fuar Alanı Önü, Atlıkarınca Anaokulu, Billboardlar, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Kız Kulesi, Aya İrini Müzesi'nde yapılmıştır. Bienale 20'nin üzerinde ülkeden 63 sanatçı katılım göstermiştir. Türkiye'den Leyla Gediz, Ali Kazma, Kemal Önsoy, Fuat Şahinler/Murat Şahinler/Ahmet Soysal, Mukadder Şimşek, Cem Arık, Hüseyin Çağlayan katılmıştır (İKSV, Bienal.iksv.org, 2001).

7. Uluslararası İstanbul Bienali'nin teması, 'EGOKAÇ: Gelecek Oluşum için Egodan Kaçış (Egofugal)' olmuştur. Madra'ya göre (2003:116); “Yuko Hasegawa'nın, katalog metninde ‘çeşitlilik, kolektiflik, sonsuz etkileşimli ilişki biçimleri, hayatta kalmak için yeni bir düzen...’ olarak tanımladığı *Egofugal*, sanat dünyasını bir tür tinsel/zihinsel bir değişime çağırmış, dünyanın ekonomik dengesizlikleri, medya manipülasyonlu kültürel deformasyonlar ve toplumsal bunalımlar yüzünden çoğalmakta olan dertlerine yanıt olacak bir özveriye ve paylaşımcılığı önermiştir”. 7. Bienal önermesi, bireyin kendisini, toplumdaki yer edinme şeklini, küresel bir atmosferde kültürel, sosyal ve psikolojik yapısını sorgulayan nitelik taşımıştır. “7. İstanbul Bienali yabancı küratörler tarafından yapılalı beri ilk kez kavram/konu kentin Doğu-Batı arasında köprü olmasına, tarih yüklü çekiciliğine ve heterojen/hybrid kültürleri barındıran ikilemlerine kilitlenmeyip doğrudan doğruya tüm insanlığı ilgilendiren, küresel kapitalist sistemin, postmodern

söylemin yücelttiği ve yüreklendirdiği ‘ben-cilik/bencillik’ sorusunu gündeme getiriyor” (Madra, 2003:116). Bienalin bireyin yerel bir atmosferdeki yapısından çok küresel bağlamdaki yapısına, topyekûn etkenlerin onda barındırdığı koşullarına bir irdeleme getirdiği söylenebilir.

Pelvaoglu’na göre (2009:283); “7. Uluslararası İstanbul Bienali, ‘EGOKAÇ: Gelecek Oluşum İçin Egodan Kaçış (Egofugal)’ adlı temasıyla günümüz bireyini analiz etme amacını gütmüştür. Günümüz insanının abartılı egoizmine neden olan bireyselliğin inşasını sorgulayan Bienal, birlikte yaşamamız için daha insani bir öneri getirmeye çalışmıştır”. Bienalin bu temasında küreselleşme ve teknolojik gelişmelerle insanın nasıl bir role büründüğü ya da bürünmesi gerekliliği yine kendisi üzerinden irdelenmiştir.

Bienalde yer alan eserler, özellikle insanın yaşamsal edinimlerini ve toplumsal bağlamlarını hatırlatır. Bienalde Mukadder Şimşek, sanatta mekâna yönelik bir anlatımla *Sıfır* adlı videolu performans yerleştirmesinde ip nesnesini mekân duvarının üst tarafından çaprazlama şekilde zemine doğru sarkıtmıştır. Şimşek’in mekânın fiziksel özelliklerinden hareketle dolandırdığı ipler, insanın yaşamsal edinimlerine, tutumlarına birer ifade taşır gibidir. Bienalde Kemal Önsoy’un *Gel Gözlerimden Ağla* adlı enstalasyonu Aya İrini’de mekânın fiziksel bir elemanı şeklindedir.

3.4.3.8. 2003 "Şiirsel Adalet"

8. Uluslararası İstanbul Bienali, ‘Şiirsel Adalet’ temasında gerçekleşmiştir. “Küratörü Dan Cameron’un, genç kuşak Türk sanatçılara, özellikle de sanatçı gruplarının katılımına ağırlık verdiği 8. Uluslararası İstanbul Bienali 20 Eylül- 16 Kasım 2003 tarihinde gerçekleştirilmiştir. Bienale çevreci tuvaletlerden, kavşak ortasındaki odalara ve dinsel içerikli cesur yapıtlara kadar sınırı zorlayacak eserlerle 42 ülkeden 85 sanatçı katılmıştır” (Cameron, 2003:20). Bienalin mekanları ise, “Antrepo no. 4, Tophane-i Amire Kültür Merkezi, Ayasofya Müzesi, Yerebatan Sarnıcı, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Kamusal Alan Projeleri” olmuştur (İKSV, Bienal.iksv.org, 2003).

Bienale Türkiye’den Taner Ceylan, Kutluğ Ataman, Can Altay, Esra Ersen, Fikret Atay, Ergin Çavuşoğlu, Cevdet Erek ve Emre Baykal, xurban.net ve Oda Projesi

katılmıştır. 8. İstanbul Bienali, diğer bienallere göre katılan ülke ve sanatçı sayısıyla daha yoğun olmuştur.

Pelvanoğlu'na göre (2013:120); “Dan Cameron’un Bienal için belirlediği ‘Şiirsel Adalet’ kavramı, tanrısal bir tecellinin gündelik hayattaki mevcudiyetine inanan bir kökene uzanmaktadır. Örneğin, bir katilin kazara daha önce başkalarını öldürdüğü silahla ölmesinin şiirsel bir adaletin varlığına işaret etmesi gibi. Dan Cameron, şiir ve adalet kavramlarını metaforik olarak kullanmış, bu kavramları sadece çağdaş sanatın kendi iç eleştirisi, bugünün küreselleşmiş dünyasında doğru ve yanlışın belirlenmesi konusunda adil bir paylaşımın ne kadar mümkün olup olmadığı veya gündelik olanı ebedileştirme arzusu taşıyan yaratıcı öznenin imkânlarının neler olduğunu tartışmak üzere değil; aynı zamanda çağdaş sanatın kendi iç eleştirisini de tartışmak üzere önermiştir”. Bienalin teması yine insan odağına kilitlenmiş durumdadır. ‘Şiirsel Adalet’ insanın maddi ve manevi yaşamsal değerlerinin birer sorgulamasıdır. İnsanın değerlerindeki tutumları, tepkimeleri, edinimleri, kazanım ya da kaybedişleri sanatsal yansımalarla ele alınmıştır.

“8. Bienal, ‘Şiirsel Adalet’ adlı sergi kavramsal çerçevesi, sanatçıyı küresel kriz zamanındaki şiirseli, daha adil bir dünya için öneriler yaratmak üzere insanın gerçekliğiyle ilişkilendiren bir aktivist olarak gösterir. Böylece 7. Bienalde olduğu gibi Dan Cameron’da sanat ve toplum arasındaki ilişkileri incelemek için serginin kavramsal odağını günümüz dünyasının küresel ağlarına doğru genişletir” (Graf, 2007:70). Bienale katılan Türk sanatçıların bazı eserleri, mekânsal bir anlatımla insanın kent yaşamındaki rollerine ilişkin detaylar sunar. Bienalde Oda Projesi, insanın kent yaşamındaki tutumlarının nasıl bir role büründüğüne işaret ederken, Cevdet Erek, *Avluda* adlı çalışmasında yine insanın yaşam alanlarına dokunur. ‘Kentsel Kaos’ adlı video’suyla katılan Emre Erkal ise yine mekânsal anlatımlar barındırır.

3.4.3.9. 2005 "İstanbul"

9. Uluslararası İstanbul Bienali (16 Eylül-30 Ekim 2005) ‘İstanbul’ temasıyla oluşmuştur. “54 sanatçının katılımıyla yapılan 9. Uluslararası İstanbul Bienali’nin kavramsal çerçevesi olarak hem şehirsal mekâna hem de İstanbul’un dünya çapında taşıdığı önemi nedeniyle ‘İstanbul’ başlığı belirlenmiştir. Geçmişteki yapılan bienaller incelendiğinde sergi mekânları, sanatçıların bienale katılımı ve eser üretim aşaması,

bienal gazetesi, bienal kataloglarındaki değişiklikler gibi önemli farklılıkların olduğu görülmüştür” (Okur ve Bozdoğan, 2017:3314). Bienalin küratörlüğüne de Vasıf Kortun ve Charles Esche üstlenmiştir. Kortun ve Esche, bienalin İstanbul odaklı olması üzerine şu ifadelerle yer vermişlerdir (2005:17);

“9. Uluslararası İstanbul Bienali bir saha araştırması değil. Sanatın bu günkü durumunu özetlemeye ya da güncel pratiklerin belirli eğilimlerini temsil etmeye kalkışmıyor. Her anında İstanbul şehri göz önünde tutularak yapılmış ve bunlardan seçilmiş bir dizi projeden oluşmakta. 1987’den beri her İstanbul Bienali’nin arka planını oluşturan bu şehir, bu bienalle, bienalin içinde kurulduğu ve izleyicilerin ziyaretleri sırasında ve sonrasında dönecekleri ortamın kendisi haline geliyor”.

Bienal’deki İstanbul teması, bir şehirden çok, yaşayan çok yönlü kültürel bir tarih üzerinde durur. “Bienali bir organizasyon olarak konumlandırmayıp, şehrin dışındaki mekanlarda sadece sanat için var etmek amaçlanmıştır” (Gürses, 2021:129). Bienalin danışma kurulunda Rene Block, Fulya Erdemci, Oya Eczacıbaşı, Hasan Bülent Kahraman, Natasa İlic, Roza Martinez ve Hüsamettin Koçan yer alır. Bienal, Tütün Deposu, Deniz Palas Apartmanı, Garibaldi Binası, Garanti Binası, Bilsar Binası, Antrepo no. 5, Yolda, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi mekanlarında gerçekleşmiştir.

Bienale, Serkan Özkaya, Hüseyin Alptekin, Ahmet Ögüt, Servet Koçyiğit, Şener Özmen, Halil Altındere, Hatice Güleriyüz ve Oda Projesi katılmıştır. *Mavi Taraf Yukarı* adlı eseriyle katılan Servet Koçyiğit, mekânın fiziksel özelliğinden hareketle tavandan zemine doğru saçtan oluşmuş bir süpürge nesnesini yerleştirmiştir. Gündelik yaşama ait bu nesne, kadının toplumdaki yerine bir gönderme içerir. Saçtan oluşan süpürge hareket halindedir. Süpürge, mekânın bir kısmını süpürerek performans sergiler. Serkan Özkaya ise *Davut* adlı çalışmasında *Davut* heykelinden ilhamla köpükten elde ettiği heykelini İstanbul Şişhane Meydanında sergilemeye çalışmıştır.

3.4.3.10. 2007 "İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik"

8 Eylül-4 Kasım 2007 tarihleri arasında düzenlenen 10. Uluslararası İstanbul Bienali, Hou Hanru’nun küratörlüğünde gerçekleşmiştir. 10.İstanbul Bienali’nin teması ‘İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik’ olmuştur. Bu temanın oluşmasında dünyanın küreselleşme sürecinde ekonomik, sosyal, kültürel

ve sanatsal boyutlarının vardığı nokta ön planda olmuştur. Şakir Eczacıbaşı'nın böyle bir kavramsal çerçevenin oluşmasıyla ilgili ifadeleri şöyledir (Eczacıbaşı, Ş. 2007:9);

“20.yüzyıl sonlarında beliren küreselleşme olgusu, kendini önce dünya ekonomisinde gösteriyor, öte yandan bu olgunun giderek toplumsal, kültürel, sanatsal ve mimari alanlarda büyük değişimler yaratması kaçınılmaz oluyordu. Dünyadaki bu olağanüstü dönüşümde, güçlü ülkelerin güçlü paraları ve engin teknolojileriyle, öteki toplumlar üzerindeki hegemonyalarını arttırmaları doğal değil midir? 10. Uluslararası İstanbul Bienali küratörü Hou Hanru, bu gerçek karşısında modernleşmenin dinamizmi ve belli bir ütopyacı idealizmin yaratacağı yeni görüşlere, yeni girişimlere gereksinim olduğunu söylüyor ve ‘‘Böyle bir çaba imkânsız değil üstelik gerekli’’ diyor, bu savı da Bienal'in konusu olarak seçmiş bulunuyor”.

Bienalin temasında, İstanbul'un tarihi ve kültürel konumu, kentsel yapısı, katılan sanatçılar için önemli bir kaynak oluşturur. “10. İstanbul Bienali'ne 35 ülkeden katılan 18'i Türk, 96 sanatçı ve sanatçı grubu, düşledikleri geleceğin İstanbul'unu 150'yi aşkın yapıtla ortaya koyuyorlar” (Eczacıbaşı, Ş. 2007:9). Bienalde yer alan eserler, mekâna yönelik anlatımlarıyla dikkat çeken özellikler barındırır. Bienale katılan Türk sanatçılar şöyledir; Kutluğ Ataman, Sarkis, Ramazan Bayrakoğlu, Zeren Gökten, Banu Onat, Ege Baransel, Fikret Atay, Ömer Ali Kazma, Selçuk Artut, İdil Elveriş, Serhat H. Yalçinkaya, Erden Helvacıoğlu, Ferhat Özgür, Atom Egoyan, Banu Cennetoğlu, Emre Hüner, Burak Delier, Extra Mücadele, Apartman Projesi, Hafriyat, Studio KAHAM ve K2 katılmıştır (10.Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, 2007). Pelvanoğlu, İstanbul Bienalleri'nde Güncel Siyasi Eğilimlerin İzleri başlıklı yazısında İstanbul Bienali'nin mekanla ilişkili bağını şu şekilde ifade etmiştir (2013:122);

“İstanbul Bienalleri tarihinde kentle en ilişkili bienal olarak tanımlanabilecek olan 10. İstanbul Bienali, mekânlarıyla temsili bir ilişki kurmak yerine izleyicinin o mekânın kendisiyle ilişki kurmasını sağlayan bir yapı sergilemiştir. Hou Hanru'nun İstanbul'un kentsel dönüşüm sürecine kulak tıkamaması sonucu seçtiği üç mekâna yeni isimler vererek onları tanımlaması da (AKM- Yakmal mı Yıkmal mı? İMÇ-Dünya Fabrikası, Antrepo No:3-Entre-polis ve Rüya Evi) izleyiciyi baştan bir beklentiye sokarak yüzleşmeye ve değerlendirmeye davet etmiştir”.

Dolayısıyla bienalde yer alan mekanlar İstanbul'un tarihini, sosyal yapısını ön plana çıkarmış, bienaldeki mekâna yönelik eserler izleyicilere etkileşim olanağı sağlamıştır. Pelvanoğlu'na göre (2009: 296); “9. Uluslararası İstanbul Bienali

sırasında, tarihi mekânların kullanımından vazgeçilmesiyle büyük bir risk alınmışsa da serginin kente yayılması ve Doğu miti kavramının güncel gerçeklikle yüzleştirilerek ulusal gelenek ve küresel bugünün birbirine bağlanması dikkate değer bir adım olarak görülmelidir. Aynı şekilde, 10. Uluslararası İstanbul Bienali'nin kenti bir değiş tokuş alanı olarak kavrayarak sistematik olarak kentte yaşayanlar arasında bir diyalog oluşturma işlevini üstlenme çabası da Uluslararası İstanbul Bienalleri tarihinde bir dönüşüm noktası olarak karşımıza çıkmaktadır". Bu bağlamda Erdem Helvacıoğlu'nun özellikle Atatürk Kültür Merkezi'nin (AKM) geçmiş tarihine, bugünkü yapısına ilişkin oluşturduğu *Sessiz Duvarlardaki Hatıralar* isimli ses enstalasyonu bir örnektir. 10. Uluslararası İstanbul Bienali, küresel bir seslenişteki temasıyla, mekâna yönelik yapısı ve izleyici ilişkisini daha çok hissettiren tavrıyla önemli yer etmiştir.

3.4.3.11. 2009 "İnsan Neyle Yaşar?"

12 Eylül-8 Kasım 2009 yılında gerçekleşen 11. Uluslararası İstanbul Bienali, 'İnsan Neyle Yaşar' temasıyla yer almıştır. 40 ülkeden sanatçının katılımıyla bienal hem küratör sayısı ile hem de katılan kadın sanatçı sayısı ile dikkat çekmiştir. "11.Uluslararası İstanbul Bienali'nin 62 katılımcısından 30'u kadın sanatçıdır. Çoklu küratör sisteminin izlendiği bu seferki Bienali diğerlerinden farklı kılan WHW. What, How & For Whom (Ne, Nasıl & Kim için) olarak açılımı yapılan küratör grubunun tamamının bayan olmasıdır. WHW. Ivet Curlin, Ana Devic, Natasa Ilic ve Sabina Sabolovic isimli bayan küratörlerden oluşmuştur" (Ergen, 2013:30). Yine Ergen'e göre (2013:30); "1997 yılında gerçekleştirilen V. Uluslararası İstanbul Bienali'nin kadın küratörü Rosa Martinez'in ağırlıklı olarak kadın sanatçılardan oluşan katılımcı seçimini saymazsak, WHW. grubunun kadın erkek sanatçı dağılımını dengeli tutması bu Bienalin öne çıkan özelliği olarak belleklerde yer alır. 'İnsan Neyle Yaşar?' gibi çok farklı açılardan ele alınabilecek bir temaya gerek Türk gerekse yabancı kadın sanatçıların bakış açıları da farklılaşarak zenginlik kazandırmışlardır". Bienalin teması birçok açıdan farklı şekillerde alınabilecek düzeydedir. "Bienalin kavramsal çerçevesi, Bertolt Brecht'in Üç Kuruşluk Opera için yazdığı şarkıdan alınmıştır. Bienali'nin küratörleri WHW, kavramsal çerçeveyi açıklarken alışılmışın dışında bizzat

kendilerinin oynadığı kısa bir tiyatro gösterisi sunmuşlardır” (Okur ve Bozdoğan, 2017:3315).

Düzenlenen her bienal, kendine özgü temasıyla, mekan referanslarıyla, sanatçıların ortaya koyduğu eserlerle farklı yaklaşımlar sergilemiştir. Bienallerin genel yapısı ya da farklı ayrıntıları yer yer bir eleştiri odağı da taşımaktadır. Pelvaoglu’na göre (2013:122); “10. Uluslararası İstanbul Bienaline kadar eleştirilirse eleştirilsin, model olarak 9. Uluslararası İstanbul Bienali’ni almış ve onu bir adım daha ileri götürerek, kentin tam ortasında konumlanmasıyla ayrıcalıklı bir yere sahip olmuştur. 10. Uluslararası İstanbul Bienali’nin kenti bir değiş tokuş alanı olarak kavrayarak sistematik olarak kentte yaşayanlar arasında bir diyalog oluşturma işlevini üstlenme çabası da İstanbul Bienalleri tarihinde bir dönüm noktası olarak görülmelidir. İstanbul Bienalleri’nin 9. ve 10. Bienal’de yakaladığı başarıyı 11. Bienal’de sürdürdüğünü söylemek pek kolay olmaz”. Bienal mekânları Antrepo No.3, Feriköy Rum Okulu ve Tütün Deposu olmuştur. Bienale katılan Türk sanatçıları şöyledir; Nevin Aladağ, Nilbar Güneş, Canan Şenol, Hüseyin Bahri Alptekin, Yüksel Arslan, Cengiz Çekil, Aydan Murtezaoğlu, Bülent Şangar ve Erkan Özgen olmuştur.

11.Uluslararası İstanbul Bienali’ne katılan sanatçıların mekâna yönelik çalışmalarının yer aldığı etkinlikte Nevin Aladağ’ın *Şehir Sesi I, II ve III* isimli video yerleştirmesi dikkat çekmektedir. Genellikle göçmenlerin yaşamlarına, sorunları ve çok kültürlülüğüne dikkat çeken Aladağ, eserinde kullandığı kolaj ve cihazlarla şarkı, martı, rüzgâr, su ve doğa seslerini kullanmış, ayrıca farklı yaşlardaki insanların el çırpma seslerini de kaydederek mekâna yaymıştır.

3.4.3.12. 2011 "İsimsiz (12. İstanbul Bienali), 2011"

12. Uluslararası İstanbul Bienali, 17 Eylül–13 Kasım 2011 yılında ‘İsimsiz’ başlığıyla yer almıştır. Bu bienal, diğer bienallerden farklı olarak Felix Gonzales-Torres adlı bir sanatçının yaşamı, düşünceleri ve çalışmalarından hareketle oluşmuştur. Pelvanoğlu 12.Uluslararası İstanbul Bienali’nin küratör yapısı, teması ve kentle olan bağınyı şu şekilde ifade etmiştir (2013:122-123);

“Küratörlüğünü Jens Hoffmann & Adriano Pedrosa’nın yaptığı 12. İstanbul Bienali, çıkış noktası olarak Felix Gonzalez-Torres’in üretimini almıştır. Tüm sergileri Antrepo 3 ve 5’te toplayan ve tema başlıklarını “İsimsiz (Soyutlama)”,

“İsimsiz” (Ross), “İsimsiz” (Pasaport), İsimsiz (Tarih) ve “İsimsiz” (Ateşli Silahla Ölüm) olarak belirleyen Bienal, sanatla politika arasındaki zengin ilişkiyi araştırmayı ve hem biçimsel bakımdan yenilikçi hem de siyasi anlamda sözünü esirgemeyen yapıtlara odaklanmayı hedeflese de fazlasıyla içine kapanık bir tutum sergilemiş, kentle olan bağını neredeyse koparmıştır”.

12. Uluslararası İstanbul Bienali’nin ‘İsimsiz’ temasının aslında bienalin genel yapısına da sirayet ettiği söylenebilir. Ergen’in ifadesiyle (2013:30); “ ‘İsimsiz’ başlığı, zaten kelime olarak belirsizliğe işaret ederken 12.Uluslararası İstanbul Bienali kataloğunda kullanılan kapak rengi olan giri de bu belirsizliği desteklemektedir. (...). Bienal mekanları uzun bir zamandır hiç bu kadar aza indirgenmemiş bir şekilde sadece Antrepo 3 ve 5’le sınırlı tutulmuştur”. Gürses’e göre (2021:157); “12. İstanbul Bienali, tüm eserlerin sergilenmesi için tek mekân kullanarak, genel olarak birkaç mekâna dağılan önceki edisyonlarına göre farklı bir durum yaratmıştır. Çünkü daha önceki bienallerin hepsi birkaç farklı mekâna dağılırken, 12. Bienal diğerlerinden bu yönüyle kasti bir kopuş yaratmıştır”. Burhan Yılmaz’a göre (2015:175); “İstanbul Bienali’nin genel anlamdaki temel odağı kültürel ve sanatsal iletişim olmuştur. Bienalin çağdaş dünya sanatının ülkemize getirilmesinin yanında Türkiye sanatının da dünyaya açılması gibi önemli hedefleri vardır. Bunun yanı sıra bir takım daha özel etkilerin amaçlandığı da görülmektedir. Uluslararası alan içinde İstanbul Bienali ile hedeflenen ekonomik, politik ve kültürel getirilerin yanında bazı özgül işlevler de belirlenmiştir”. Bienalin çıkış noktası olan Gonzales-Torres’in yaşama dair ilişkisel yönleri eserlerde de farkedilir biçimdedir. “Bu bienaldeki eserler, eserlerin seçimi, eserlerin sunumu Gonzales-Torres’in sanatında görülen türden bir ilişkisellik ortamı yaratmayı başarmıştır. Birey olarak sanatçının siyasallığı; estetik, siyaset ve cinselliğin karışan sınırları; modern estetiğin soyutlama ve politik yönlerine yeniden bakan güncel tavır bu bienalin makro görüntüsünü veren noktalardır” (Yılmaz, 2015:185).

12. Uluslararası İstanbul Bienali’ne katılan Türk sanatçılar Kutluğ Ataman, Cevdet Erek, Yıldız Moran Arun, Nazım Hikmet Richard Dikbaş, Özlem Günyol/Mustafa Kunt, Aydan Murtezaoğlu, Füsun Onur, Ahmet Ögüt ve Meriç Algün Ringborg’tur. Bienalde mekanların sayıca az olduğu görülse de mekâna yönelik eserlerin etken olduğu söylenebilir. Örnelemek gerekirse, *Ruhumu Dinle, Kanım Her An Çekilebilecek Demir Tetiklerin Şarkısını Söylüyor* isimli eseriyle Eylem Aladoğan, mekanla güçlü bağ tutan bir anlatım sağlamıştır. Aladoğan, metal ve ahşap parçalarını

kullanarak oluşturduğu eserinde kuş tüyü ve tüfek kabzası nesnelere işaret etmektedir. Ergen, eser üzerine şu ifadelerle yer vermiştir (2013:36);

“Bienalin Siyaset ve savaş konulu kısmında yer alan ve belki de konuyla tasarımı en başarılı şekilde buluşturan bir diğer yapıt ise Türk kökenli Hollandalı sanatçı Eylem Aladoğan’ın anıtsal heykelidir. İçinde bulunduğu salona ilk girildiğinde izleyicide bıraktığı izlenim, yapıtın sanki kabına sığamayan bir büyüklükte olmasıdır. Malzeme olarak ahşabı seçen sanatçı, büyük kuş tüyleri ve tüfek dipçiklerinden esinlenerek oluşturduğu heykelinde kuş tüyü gibi hafif ve tüfek gibi ağır iki ayrı öğeyi bir araya getirerek bir zıtlık yakalamıştır. Eylem Aladoğan, tüfeklerle şiddete ve değişimin getirdiği korkuya işaret etmektedir. Heykel hem başkaldıran bir formda oluşturulduğu, hem de tüfek gibi erkek egemen topluma ait bir öğeyi yansıttığı için birçok farklı açıdan izleyicide fallik bir izlenim bırakmıştır”.

Aladoğan, mekânın fiziksel ögesinden hareketle oluşturduğu bu yerleştirmede kasvetli bir ortam oluşturmuştur. Eserde yer alan kuş tüyü ve tüfek kabzası, izleyiciyi mekânda tedirgin eden bir ruhaniyete itmiştir.

3.4.3.13. 2013 “Anne, ben barbar mıyım?”

13.Uluslararası İstanbul Bienali, 14 Eylül-20 Ekim 2013 tarihleri arasında gerçekleşmiştir. Küratörlüğünü Fulya Erdemci’nin yaptığı bienalin başlığı ‘Anne, ben barbar mıyım?’ olmuştur. “Başlığını Lâle Müldür’ün aynı adlı kitabından alan 13. İstanbul Bienali’nin kavramsal çerçevesi ‘Anne, ben barbar mıyım?’ üç eksen etrafında yapılandı” (Erdemci, 2013:22). Bienal, kamusal alanı, uygar ve barbar sorgulamasını odağına alarak farklı sanatsal üretim biçimlerine yer vermiştir.

Bienalin mekanları Antrepo no.3, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, ARTER, SALT Beyoğlu, 5533 olmuştur. Bienale katılan Türk sanatçılar Ayşe Erkmen, Halil Altındere, İnci Eviner, Murat Akagündüz, Serkan Taycan, Nil Yalter, Sulukule Platformu, Volkan Aslan, Şener Özmen, Didem Erk, Mülksüzleştirme Ağları, İpek Duben, Mahir Yavuz/Orkan Telhan, Lale Müldür/Kaan Karacehennem ve Şener Özmen’dir.

Bienalde Türk sanatçıların mekâna yönelik eserleri özellikle bu bienal ve sonrasında daha da belirgindir. Bienalde mekâna yönelik eser üreten Türk sanatçılar arasında olan Ayşe Erkmen, Antrepo No.3 isimli mekânda ürettiği *Kütüküt* isimli eserinde, mekânın tarihine, belleğine çok yönlü bir göndermede bulunur. Ayşe

Erkmen, fiziken müdahalede bulunduğu mekânın tarihine, hafızasına değinerek mekân ve izleyici arasında ilişkisel bir durum oluşturmıştır. 13. Uluslararası İstanbul Bienali'nde Türk sanatçılardan Murat Akagündüz'ün *Akıntı*, Nil Yalter ve Judy Blum'un *Paris Işık Şehri*, Serkan Taycan'ın *İki Deniz Arası* ve Volkan Aslan'ın *Oyunlar Oyunlar Oyunlar* gibi mekâna yönelik eserleri yer almıştır.

13. İstanbul Bienali'ne katılan Türk sanatçıların mekâna yönelik eserleri üzerine tezin dördüncü bölümünde geniş yer verileceğinden bu kısımda sadece bazı sanatçı ve eser isimlerine kısaca değinilmiştir.

3.4.3.14. 2015 “TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori”

14.Uluslararası İstanbul Bienali, 2015 yılında, ‘Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori’ başlığıyla gerçekleşmiştir. Bienali şekillendiren Carolyn Christov-Bakargiev, bienalin çerçevesini hem temasıyla hem de seçilen mekanlarıyla genişletir. Rabia Özgül Kılınçarslan’a göre (2016:145-154); “Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori başlığı iki parçalı bir anlatımı ileri sürer. Tuzlu Su, İstanbul’u, iki kıtayı birbirinden ayıran denizi ve İstanbul Boğazı’nı işaret ederken, aynı zamanda organik olanla, yaşamla ilişki kurar. Düşünce Biçimleri ise bienalin Kanal isimli sergi bölümünde yer alan 1905 tarihli, Annie Besant ve Charles Webster Leadbeater’in Thought-Forms (Düşünce Şekilleri) adlı kitabına vurgu yapar”. Dolayısıyla Bienalin teması olan ‘Tuzlu Su’, yaşamın özünde düşünceler oluşturan ve insanla ilişkisel bir ortam sağlayan yapıdadır.

Bienale katılan Türk sanatçılar; Meriç Algün Ringborg, Cevdet Erek, Cansu Çakar, Deniz Gül, Füsun Onur, Pelin Tan, Pınar Yoldaş, Elmas Deniz, Emin Özsoy, Hera Büyüктаşçıyan, Fatma Belkız, -İz Öztat, Sarkis, Zeyno Pekünlü, Aslı Çavuşoğlu, Merve Kılıçer, Orhan Pamuk, Etel Adnan, Taner Ceylan, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Artıkışiler Kolektifi, Emre Hüner, Ufuk Kocabaş, Fahrelnissa Zeid ve Esra Ersen’dir (İKSV. 14.Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, 2015).

Bienalin mekânları “Rumeli Feneri, Riva Kumsalı, Hrant Dink Vakfı ve Agos, Parrhesia Dostlar Cemiyeti, ARTER, FLO Binası (Anadolu Pasajı), Özel İtalyan Lisesi, Dükkân, The House Hotel Galatasaray, Ev (Deniz Gül), Cezayir, Masumiyet Müzesi, Otopark (Hacımimi), Fransız Yetimhanesi, Depo, Pera Müzesi, Casa

Garibaldi, Adahan Otel, Adahan Sarnıcı, SALT Galata, Vault Karaköy The House Hotel, Kasa Galeri, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, İstanbul Modern, Balıkçı Teknesi (Boğaz), Küçük Mustafa Paşa Hamamı, Tunca Subaşı & Çağrı Saray Atölyesi, Kaptan Paşa Deniz Otobüsü, Büyükaada Halk Kütüphanesi, Splendid Palas Oteli, Rizzo Palas, Mizzi Köşkü, Çankaya 57, Troçki Evi, Sivriada” (İKSV, Bienal.iksv.org, 2015). Bienalde yer alan mekanlar ve seçimleri üzerine Burcu Pelvanoğlu’nun ifadeleri şöyledir (29 Aralık, 2015);

“(…) Kuşkusuz mekânların listesine bakmak, Bienal’in kente yayıldığını ve kentle doğru bir ilişki kurduğunu düşündürecektir. Ancak bu mekânlar arasında hayali mekân olarak tanımlananların, ulaşamayanların da bulunduğunu belirtmek gerekir. Bienal’in başarılı olabilmesi için mekânlarıyla temsili bir ilişki kurmak yerine izleyicinin mekânın kendisiyle ilişki kurmasını sağlaması, mekân ve mekânda yer alan işler arasındaki uyum ya da uyumsuzluk ilişkisinin doğru kurulması önemlidir. 14. Bienal’in en büyük handikabı, mekânların büyük çoğunluğunu temaşa mekânları olarak seçmesi ve işlerin mekânla diyaloga geçememesi olmuştur”.

14. İstanbul Bienali mekanlarından bazılarının tarihi yarımadalarda, bazılarının kentin değişik noktalarında olması bakımından izleyicilere farklı bir deneyim kazandırdığı söylenebilir. 14. İstanbul Bienali’nde Türk sanatçıların eserlerinin mekâna yönelik, şehir ve izleyici arasında etkileşimli ve deneyimli bir ortam sağlamaktadır. Bienalde Cevdet Erek *Bir Ritim Mekânı-Otopark* adlı çalışmasında terkedilmiş bir otopark mekânını boşaltarak işlevselliğine müdahale etmiş ve onu bir ritim mekanına dönüştürmüştür. Yine Meriç Algün Ringborg’un Adahan Otel, 104B numaralı oda) *Siz hiç incir ağacının çiçek açtığını gördünüz mü?* isimli eseri mekana özgü bir yapılanmayla gerçekleşmiştir. Cansu Çakar, İstiklal Caddesi’nde 100°, 2015, Kâğıt üzerine suluboya ve altın, kadınlarla süsleme sanatı atölyesi oluşturmuştur. Yine Hera Büyüктаşçıyan, Galata Rum Okulu’nda *Önceki Günün Adasından* adlı eseriyle mekânın tarihine, belleğine yönelmiştir.

Deniz Gül, Beyoğlu’nda bir Rum Apartmanı’nda *Taş (El Yazmaları Yanmaz)* isimli eseriyle mekânın tarihinden hareketle göndermeler sağlarken, Füsun Onur ise *Deniz, Yelkenli tekne ve ses enstalasyonu* ile denizin üstünde seslerle ritimler oluşturmuştur. Pelin Tan, *2084: bir bilimkurgu gösterisi / 2. Bölüm: Sanatçılar Cumhuriyeti’nin Çöküşü*, isimli videolu ses çalışmasını yine mekândan hareketle

oluşturmuştur. Pınar Yoldaş Marmara Denizi'nde Kaptan Paşa Deniz Otobüsünde, *Suyun Kalbi* isimli çalışmasıyla, denizin bazı noktalarını izleyiciye deneyimletmiştir.

14. Uluslararası İstanbul Bienali'ne katılan Türk sanatçıların mekâna yönelik eserlerine tezin dördüncü bölümünde daha geniş yer verildiğinden bu bölümde sadece Türk sanatçıların mekana yönelik bazı eserlerine yüzeysel değinilmiştir.

3.4.3.15. 2017 “İyi Bir Komşu”

2017 yılında gerçekleşen 15. Uluslararası İstanbul Bienali, ‘İyi Bir Komşu’ başlığıyla yer almış, küratörleri Elmgreen & Dragset olmuştur. “Şehir yaşamının komşuluk ilişkilerini yok ettiği, giderek yalnızlaşan hayatların içinde yaşam biçimlerinin yapısal kodlarının değiştiği bir ortamda 15. İstanbul Bienali *İyi Bir Komşu* teması ile ev, aidiyet, yerellik, ortak yaşam, mahalle ve göç kavramlarıyla bu gidişata dikkat çekmek istemiştir” (Şengüenalp, 2020:117). Bienal, küresel anlayışın yuttuğu/yutmaya çalıştığı insana dair maneviyatı, kültürel dinamikleri, komşu olma bilincini sorular sorarak tekrar hatırlatmaya çalışır. 15. İstanbul Bienali Kitabı, İyi Bir Komşu önsözünde Bige Örer şu ifadelerle yer vermiştir (2017:19); “Bienal, iyi bir komşu başlığından yola çıkarak birbirine komşu altı mekânda gerçekleştiriliyor. Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, İstanbul Modern, Pera Müzesi, ARK Kültür, Küçük Mustafa Paşa Hamamı ve Asmalımescit’te bir sanatçı stüdyosu olmuştur”. Şengüenalp’a göre (2020: 117); “Mekânların her biri farklı türde toplumsal kurumu temsil ederken, sergi alanlarının Beyoğlu’nda olmasının da altında yatan sebep; Beyoğlu’nun kaybettiği kentsel kimliğini sınırlı bir süre için de olsa geri kazandırmaktır”. Ancak Fırat Arapoğlu bienal için ek bir eleştirisinde (2017:69-75); “İstanbul Bienali, kamusal alanlardan ziyade özel alanlara odaklanarak, içe kapanan, içinde konuşan bir yapı sundu” diye ifade etmiştir. 15. İstanbul Bienali her ne kadar mekânsal bağlamda sınırlılıklar oluştursa da bünyesinde oluşan eserlere bakıldığında mekânsal bağlamlarıyla ön plana çıktığı görülmektedir. “Bienal, 56 sanatçının 30 yeni işine ev sahipliği yapıyor. Bienalde, serginin çekirdeğini oluşturan tarihi konumlandırmaların yanı sıra mekânsal dönüşüm yaratan ve sergi gezme alışkanlıklarına farklı perspektifler sunan işler yer alıyor” (Örer, 2015:19). Bienale katılan Türk Sanatçılar ise şöyledir; Volkan Aslan, Alper Aydın, Burçak Bingöl,

Candeğer Furtun, Ali Taptık, Tuğçe Tuna, Bilal Yılmaz, Yoğunluk Atölyesi, Gözde İlkin ve Erkan Özgen'dir" (İKSV. 15. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, 2017).

Bienale katılan Türk sanatçıların mekân yönelik eserlerinin yoğun olduğu söylenebilir. Mekâna yönelik eser üreten sanatçılar arasında olan Candeğer Furtun, *İsimsiz* başlıklı eseriyle yer almıştır. Mekânın fiziksel özelliğinden hareketle vitrin manken figürlerini kullanan Furtun, insanların farklı mekanlardaki oturma-duruş biçimlerine göndermede bulunmuştur. Tuğçe Tuna, tarihi Küçük Mustafa Paşa Hamamı'nda bir performans sergilemiştir. Tuna'nın performansı mekânın tarihine, belleğine bir sorgulama içerir. Bienale katılan diğer Türk sanatçılardan Volkan Aslan, *Evim Evim Güzel Evim* isimli videosunda göç, yolculuk gibi gerçeklikler üzerine oluşturduğu video çalışmasında İstanbul Boğazı'nda bir teknenin yolculuğuna ve bu yolculukta zamanda ve mekânda bir yersizlik ifadesine odaklanmıştır. Ali Taptık, *Dostlar ve Yabancılar* isimli eserinde, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu'nda mekân içerisine yerleştirdiği fotoğraflarla bir mekân gezintisi oluşturmuştur. Özellikle insanların izleyici olarak mekânda izledikleri fotoğraflar ayrıca onlarında birbirleriyle) beklenmedik bir anda yollarının kesişmesini sağlamıştır. 15. İstanbul Bienali'ne katılan Türk sanatçıların mekâna yönelik eserlerinin daha geniş anlatımlarına tezin dördüncü bölümünde yer verilmiştir.

3.4.3.16. 2019 "Yedinci Kıta"

2019 yılında gerçekleşen 16. Uluslararası İstanbul Bienali, 'Yedinci Kıta' temasıyla bugünün dünyasının ekolojik yapısına, yapılan tahribatlara sanat üzerinden sorgulamalar yaparak acil bir çağrıda bulunmuştur. 16. İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü yapan Nicolas Bourriaud, "Günümüzün sanatsal üretimini, bilindik kıtalarla devasa yapıların çok uzağında yer alan bir farklılıklar takımadası ve çoklu evren olarak sunar. Yedinci Kıta, sanatı insanın etkilerini, takip ettiği yolları, bıraktığı izleri ve insan olmayanlarla etkileşimini araştıran moleküler bir antropoloji olarak tanımlar" (Bourriaud, 2019). Dolayısıyla bienalde üretilen eserler, ekolojik çevre bağlamında yer kürede oluşan insan tahribatlarına işaret eden ve mekâna yönelik ifadeler taşıyan türdendir.

16. Uluslararası İstanbul Bienali'nin düzenlendiği mekanlar şöyledir; M.S. G.S.Ü. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Pera Müzesi ve Büyükdada olmuştur.

Büyükkada'da; Mizzi Köşkü, Anadolu Kulübü (Sarı Ev), Taş Mektep, İskele Meydanı, ve Hacopulo Köşkü'dür. 59 sanatçının katıldığı 16. İstanbul Bienali'ne 9 Türk sanatçı katılım göstermiştir. Bienale katılan Türk sanatçılar ise; Hale Tenger, Güneş Terkol-Güçlü Öztekin, Deniz Aktaş, Elmas Deniz, Özlem Altın, Müge Yılmaz ve Ozan Atalan'dır.

16. İstanbul Bienali'nde Türk sanatçıların eserlerinin bazıları mekâna odaklı şekilde insanın geçmişten bugüne kadar çevreyle olan ilişkisinin geldiği boyutlarını çeşitli mekân bağlamları üzerinden vurgulanmıştır. Bienale katılan Hale Tenger, Adalar'da Rum Ortodoks Patriğinin evi olan ve sonrasında Büyükkada İlkokulu olarak kullanılan Taş Mektep'teki *Suret, Zuhur, Tezahür* isimli eseriyle mekâna yönelik bir anlatım sunmuştur. Tenger, Taş Mektep bahçesinde kurduğu karışık malzeme ve ses enstalasyonu ile insanın çevreyle, doğayla ve tarihle olan ilişkiseliliğini vurgulamıştır.

Müge Yılmaz, bienaldeki *On Bir Güneş* başlıklı eserinde değişik boyutlarda kullandığı çeşitli taşlar, nesneler, içme suyu torbaları ile insan, hayvan ve bitki yaşamının sonuçlarına değinmiştir. 16. İstanbul Bienali'ne katılan Türk sanatçıların mekâna yönelik oluşan eserlerinin daha detaylı incelemesine tezin dördüncü bölümünde yer verilmiştir.

Dolayısıyla tezin İstanbul Bienali başlıklı bu üçüncü bölümünde; bienalin ne/nasıl olduğu, çalışma şekli, tema, küratör yapısı irdelenmiştir. Bu doğrultuda bienalin tarihsel gelişimine, dünyada Avrupa, Amerika, Afrika, Avustralya ve Asya kıtalarında oluşan bazı önemli bienallerin ne ve nasıl gerçekleştiğine, kimler olduğuna değinilmiştir.

Tezin bu üçüncü bölümünün devamında Asya Kıtası'nın önemli bienalleri arasında olan Uluslararası İstanbul Bienali'nin ne ve nasıl olduğu, günümüz sanatında Türkiye ve dünya sanatında nasıl önemli bir rol oynadığı üzerinde durulmuştur. Bu doğrultuda İstanbul Bienali'nin tarihçesi, çalışma yapısı incelenmiş, 16 defa düzenlenme biçimleri araştırılmıştır. Yine her düzenlenen bienalin ne olduğu, teması, küratörü, mekanları, katılan sanatçı sayılarının yanında katılan Türk sanatçılarının kimler olduğu anlatılmıştır. Tezin bu bölüm devamında ayrıca İstanbul Bienali'ne katılan Türk sanatçıların mekâna yönelik bazı eserlerine kısaca değinilmiştir. Burada amaç İstanbul Bienali'nin geçmişten bugüne her düzenlendiği dönemde mekâna

yönelik anlatımlar içerdiğini ve bu bağlamda zengin kavramsal ifadelerle dünya sanatıyla eşdeğer gidişini ifade etmektir.

Sonuç olarak Uluslararası İstanbul Bienalleri'nin düzenlenme şekli, teması ve olduğu mekân yapılarıyla her geçen zamanda önemini farklı biçimlerde artırmıştır. 1987 yılında 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri ya da 'Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat' başlığıyla varlık gösteren İstanbul Bienali serüveni, 1989 yılında II. Uluslararası İstanbul Bienali şeklinde devam etmiştir. İlk bienalde Türk sanatçı sayısının yabancı sanatçı sayısının üstünde görülürken, Türk sanatçı sayısı 2. Bienalde kısmen azalmıştır. Ancak sonrası bienallerde Türk sanatçı sayılarının üçtebir oranlara indiği söylenebilir. Bienallerde yabancı sanatçı sayısının artışı, Türk sanatının uluslararası dışı açılımı ve çağdaş yapılanmasını daha olanaklı hale getirmiştir. Ayrıca ilk üç bienal Türk küratörler tarafından düzenlenirken 4. Bienalden itibaren yabancı küratörlerin yoğun olduğu ve katılan yabancı sanatçı sayısının artışı daha belirgindir.

Her bienal kendine has temasıyla daha sorgulayıcı bir tavır sergilemiştir. 4. Bienaldeki 'Orient/Ation' başlığı, dünyaya sanat ve yaşam bağlamından bir sorgulama oluşturur. 'Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne' adlı temayla yer alan 5. İstanbul Bienali, sanatın algısal gücüyle birey üzerinde değişken tavırlarını, sosyal dönüşümlerini irdeler niteliktedir. Ayrıca 5. Bienal, katılan kadın sanatçıların artan sayısı ile bir farklılık oluşturmuştur. Tutku ve Dalga temasını taşıyan 6. İstanbul Bienali İstanbul'un çok kültürlü yapısına odaklıdır ve daha çok bireyin çok kültürlü yapısını irdeler. Dolayısıyla 5.ve 6. Bienalin teması ve vurgusu yakın bağlamlar oluşturur. 7. İstanbul Bienali bireyi kendi coğrafyasındaki yapısından küresel bir bağlamla ilişkilendirirken, 8. Bienal genç kuşak sanatçı ve gruplarına daha yakın bir temas kurar. 'Şiirsel Adalet' temalı 8. Bienal, küreselleşen dünyada adalet kavramına bir sorgulama oluşturur. 9. Bienal ise önceki bienallere göre olduğu mekanlarla, sanatçıların katılma biçimiyle ve izleyiciye odaklı tavrıyla daha dikkat çekicidir. 10. Bienal önceki bienalin yapısına daha uygun bir ifade taşır. Yine 11. İstanbul Bienali katılımcılarında kadın sanatçı sayısının yoğun olması önemli bir etkileşimdir. 11. Bienalde katılımcı sayısının yarısına yakını kadın sanatçılardan oluşmuştur.

12. İstanbul Bienali diğer bienallerden farklı olarak sanatçı Felix Gonzales-Torres'in yaşamındaki düşüncelerine, ilişkisel bağlamlarına odaklıdır. Ayrıca

bienal’de, mekanların sayıca az olmasına rağmen, üretilen eserlerin mekâna odaklı yaklaşımları dikkat çekicidir. 13. Bienalde Ayşe Erkmen’in *Kütüküt*, Serkan Taycan’ın *İki Deniz Arası*, Volkan Aslan’ın *Oyunlar Oyunlar Oyunlar* adlı eserleri mekâna olan yaklaşımlarıyla ön plandadır. 14. Bienal, olduğu mekanların farklı noktalarda olması bakımından dikkat çekerken, yine eserlerin mekâna odaklı yaklaşımlarıyla önemli rol oynar. Özellikle Cevdet Ereğ’in *Bir Ritim Mekânı-Otopark*, Hera Büyüktaşçıyan’ın, Galata Rum Okulu’nda *Önceki Günün Adasından* adlı eserler etkin rol oynamıştır. 15. İstanbul Bienali, ‘İyi Bir Komşu’ olma bilincine hatırlatma ve sorgulama oluşturarak, küresel yapının bireyi yutan bir tavır sergilemesine karşın insanın manevi olana yaklaşımını vurgulamıştır. 16. İstanbul Bienali ise, insanın geçmişten bugüne çevreyle olan yaklaşımına sorgulayıcı bir tavır sergiler. 16. Bienal, insanın dünya içerisindeki konumunu, tutumlarını, düşünce yapısını, yine kendi yaptıkları üzerinden sorgular.

İstanbul bienalleri her düzenlendiğinde dikkat çeken önemli unsurlarından birisi de eserlerin mekâna yönelik yaklaşımlar oluşturmalarıdır. Birçok eser, mekânın fiziksel/fonksiyonel, tarihsel, bellekssel yapısından hareketle oluşmuştur. Bu bağlamda bazı eserler deneyim/duyumsama, ilişkisel tavır içeren yapıda gelişmiş, bazıları site specific (in situ) yaklaşımla varlık göstermiştir. Dolayısıyla İstanbul Bienallerinin dünya sanatını yakından takip eden tavrı, onu küresel sanat pazarında öncü bir platforma taşımıştır.

Bu bölümde incelenen İstanbul bienallerinin sıra-tarih-küratör-tema-mekanlar-ülkeler-katılan sanatçı sayısı- katılan Türk sanatçıları bir tablo halinde (Tablo 6) düzenlenmiştir.

Tablo 6
Uluslararası İstanbul Bienalleri

SIRA TARİH	KÜRATÖR	TEMA	MEKANLAR	ÜLKELER- KATILAN SANATÇI SAYISI	TÜRK SANATÇILAR
1. Bienal (1987)	Bienal Komiseri: Beral Madra (Türkiye)	“Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat”	Aya İrini Kilisesi, Ayasofya Hamamı (Mimar Sinan Hamamı), Askeri Müze, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Hareket Köşkü) İstanbul Resim ve Heykel Müzesi	7 Ülke Toplam: 67 sanatçı (22 Türk Sanatçı)	Handan Börüteçene, Sarkis, Candeğer Furtun, Meriç Hızal, Şenol Yoroğlu, Gürdal Duyar, Erol Akyavaş, Füsün Onur, Ömer Uluç, Bedri Baykam, Saim Bugay, Ali Teoman Germaner, Mehmet Güler, Seyhan Topuz, Ergin İnan, Alev Ebuzziya Siesbye, Melike Abasıyanık Kurtiç, Burhan Doğançay, Saim Bugay, Güngör Güner, Atilla Galatalı ve Mehmet Gün
2. Bienal (1989)	Genel Koordinatör: Beral Madra (Türkiye)	“Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat”	Aya İrini Müzesi, Basın Müzesi, Süleymaniye Kültür Merkezi, Milli Saraylar Daire Başkanlığı Hareket Köşkü, Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi, Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi Kitaplığı, Askeri Müze, AKM – Atatürk Kültür Merkezi, Yıldız Üniversitesi	12 ülke Toplam: 111 sanatçı (19 Türk Sanatçı)	Ayşe Erkmen, Sarkis, Ömer Uluç, Gülsün Karamustafa, Erdag Aksel, Erol Akyavaş, Metin Deniz, Mustafa Altıntaş, Halil Akdeniz, Mehmet Aksoy, Selma Gürbüz, Mehmet Güler, Mustafa Altıntaş, Neşe Erdok, Prof. Dr. Erol Eti, Mehmet Gün, Serhat Kiraz, Behçet Sefa ve Azade Köker
3. Bienal (1992)	Yönetici: Vasıf Kortun (Türkiye)	Kültürel Farklılığın Üretimi	Feshane	15 ülke Toplam: 75 sanatçı (5 Türk Sanatçı)	Gülsün Karamustafa, Selim Bırsel, Hakan Onur, Canan Tolon, Hale Tenger
4. Bienal (1995)	Küratör: René Block (Almanya)	Orient/Aton – Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü	Antrepo no. 1, Yerebatan Sarnıcı, Aya İrini Müzesi, Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi	47 Ülke Toplam: 119 sanatçı (19 Türk sanatçı)	Selim Bırsel, Gülsün Karamustafa, Füsün Onur, Fatma Binnaz Akman, Esra Ersen, Kemal Önsöz, Hakan Akçura, Aydan Murtezaoglu, Ayşe Erkmen, Cengiz Çekil, Hale Tenger, Hüseyin B. Alptekin, Murat Işık, Handan Börüteçene, İskender Yediler ve Arzu Çakır

5. Bienal (1997)	Roza Martínez (İspanya)	Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üzerine	Darphane-i Âmire, Aya İrini Müzesi, Yerebatan Sarmıcı, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi, Sirkeci Gari, Haydarpaşa Gari, Kız Kulesi, Atatürk Havaalanı, The Marmara Hotel, Pera Palas Otel, Karanfilköy/Akatlar, Taksim Meydanı, Sultanahmet Meydanı	40 ülke Toplam: 86 sanatçı (10 Türk sanatçı)	Kutluğ Ataman, Vahap Avşar, Şükran Moral, Tracy Emin, Halil Altındere, Şükran Aziz, Bülent Şangar, Tükan Erdem, Ebru Özseçen ve Semiha Berksoy
6. Bienal (1999)	Paolo Colombo (İtalya)	Tutku ve Dalga	Dolmabahçe Kültür Merkezi, Aya İrini Müzesi, Yerebatan Sarmıcı, Dış Mekânlar	31 ülke Toplam: 59 sanatçı (10 Türk sanatçı)	Aydan Murtezaoğlu, Ömer Uluç, Haluk Akakçe, Murat Şahinler, Sami Baydar, Sefa Sağlam, Ebru Özseçen, Güneş Savaş, Füsün Onur ve Neriman Polat
7. Bienal (2001)	Yuko Hasegawa (Japonya)	Egokaç—Gelecek Oluşum için Egodan Kaçış	Darphane-i Âmire, Aya İrini Müzesi, Yerebatan Sarmıcı, Beylerbeyi Sarayı Müzesi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Kız Kulesi, Boğaz Köprüsü, Çemberlitaş Hamamı, Atlıkarınca Anaokulu, Tüyap Fuar Alanı Önü, Billboardlar	21 ülke Toplam: 63 sanatçı (9 Türk sanatçı)	Leyla Gediz, Ali Kazma, Kemal Önsoy, Fuat Şahinler-Murat Şahinler-Ahmet Soysal, Mukadder Şimşek, Cem Arık, Hüseyin Çağlayan
8. Bienal (2003)	Dan Cameron (ABD)	Şiirsel Adalet	Antrepo no. 4, Tophane-i Amire Kültür Merkezi, Ayasofya Müzesi, Yerebatan Sarmıcı, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Kamusal Alan Projeleri	42 ülke Toplam: 85 sanatçı (8 Türk sanatçı ve 1 sanatçı kolektifi)	Taner Ceylan, Kutluğ Ataman, Can Altay, Esra Ersen, Fikret Atay, Ergin Çavuşoğlu, Cevdet Ereke, Emre Baykal, xurban.net
9. Bienal (2005)	Charles Esche (İngiltere) ve Vasıf Kortun (Türkiye)	İstanbul	Deniz Palas Apartmanı, Garanti Binası, Antrepo no. 5, Tütün Deposu, Bilsar Binası, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Garibaldi Binası, Yolda birkaç porje.	Toplam: 56 sanatçı (6 Türk sanatçı, 1 sanatçı kolektifi)	Serkan Özkaya, Hüseyin Alptekin, Ahmet Öğüt, Servet Kocayigit, Halil Altındere, Hatice Güleriyüz, Oda Projesi
10. Bienal (2007)	Hou Hanru (Çin/Fransa)	İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş	AKM – Atatürk Kültür Merkezi, İMÇ – İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, Antrepo no. 3, santralistanbul, KAHAM– Kadıköy Halk Eğitim Merkezi	Toplam: 43 Sanatçı (22 Türk sanatçı)	Kutluğ Ataman, Sarkis, Ramazan Bayrakoglu, Zeren Gökten, Banu Onat, Ege Baransel, Fikret Atay, Ömer Ali Kazma, Selçuk Artut, İdil Elveriş, Serhat H.

		Çağında İyimserlik			
11. Bienal (2009)	What, How & for Whom (Ivet Čurlin, Ana Dević, Nataša Ilić, Sabina Sabolović) (Hrvatistan)	İnsan Neyle Yaşar?	Antrepo no. 3, Feriköy Rum Okulu, Tütün Deposu	40 ülke Toplam: 70 sanatçı (9 Türk sanatçı)	Yalçınkaya, Erden Helvacıoğlu, Ferhat Özgür, Atom Egoyan, Banu Cennetoğlu, Emre Hüner, Burak Delier ve Extra Mücadele, Apartman Projesi, Hafriyat, Studio KAHAM ve K2 Nevin Aladağ, Nilbar Güneş, Canan Şenol, Hüseyin Bahri Alptekin, Yüksel Arslan, Cengiz Çekil, Aydan Murtezaoğlu, Bülent Şangar ve Erkan Özgen
12. Bienal (2011)	Jens Hoffmann & Adriano Pedrosa (Brezilya ve Kosta Rika)	İsimsiz	SALT Beyoğlu, Antrepo No.3/ No. 5 ARTER, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu ve İstanbul Manifaturacılar Çarşısı	Toplam: 132 sanatçı (11 Türk sanatçı ve 2 sanatçı grubu)	Kutluğ Ataman, Cevdet Erek, Yıldız Moran Arun, Nazım Hikmet Richard Dikbaş, Özlem Günyol & Mustafa Kunt, Aydan Murtezaoğlu, Fusun Onur, Ahmet Öğüt, Meriç Algin Ringborg
13. Bienal (2013)	Fulya Erdemci (Türkiye)	Anne, Ben Barbar Mıyım?	Antrepo no.3, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, ARTER, SALT Beyoğlu, 5533	Toplam: 110 sanatçı katılmıştır. (15 Türk sanatçı, 2 sanatçı kolektifi).	Ayşe Erkmen, Halil Altındere, İnci Eviner, Murat Akagündüz, Serkan Taycan, Nil Yalter, Sulukule Platformu, Volkan Aslan, Şener Özmen, Didem Erk, Mülksüzleştirme Ağları, İpek Duben, Mahir Yavuz & Orkan Telhan, Lale Müldür&Kaan Karacehennem, Şener Özmen
14. Bienal (2015)	Carolyn Christov-Bakargiev (İtalya-Bulgaristan)	Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori	Rumeli Feneri, Riva Kumsalı, Hrant Dink Vakfı ve Agos, Parrhesia Dostlar Cemiyeti, ARTER, FLO Binası (Anadoluhisari Pasajı), Özel İtalyan Lisesi, Dükkân, Otopark (Hacımimi), The House Hotel Galatasaray, Ev (Deniz Güllü), Cezayir, Masumiyet Müzesi, Otopark (Hacımimi), Fransız Yetimhanesi, Depo, Pera Müzesi, Casa	Toplam: 80'in üzerinde sanatçı (24 Türk sanatçı, 1 Sanatçı kolektifi)	Meriç Algin Ringborg, Cevdet Erek, Cansu Çakar, Deniz Gül, Fusun Onur, Pelin Tan, Pinar Yoldaş, Elmas Deniz, Emin Özsoy, Hera Büyüktaşçıyan, Fatma Belkız, -Iz Öztat, Sarkis, Zeyno Pekünlü, Aslı Çavuşoğlu, Merve Kılıçer, Orhan Pamuk, Etil Adnan, Taner Ceylan, Bedri Rahmi Eyüboğlu,

Artiştirler Kolektifi, Emre Hüner, Ufuk Kocabaş, Fahrelnissa Zeid, Esra Ersen			Garibaldi, Adahan Otel, Adahan Sarmıcı, SALT Galata, Vault Karaköy The House Hotel, Kasa Galeri, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, İstanbul Modern, Balıkcı Teknesi (Boğaz), Küçük Mustafa Paşa Hamamı, Tunca Subaşı & Çağrı Saray Atölyesi, Kaptan Paşa Deniz Otobüsü, Büyükkada Halk Kütüphanesi, Splendid Palas Oteli, Rizzo Palas, Mizzi Köşkü, Çankaya 57, Troçki Evi, Sivriada			Volkan Aslan, Alper Aydın, Burçak Bingöl, Candegir Furtun, Ali Tapık, Tuğçe Tuna, Bilal Yılmaz, Yoğunluk Atölyesi, Gözde İkin, Erkan Özgen
15. Bienal (2017)	Michael Elmgreen Ingar Dragset (İskandinavya)	“İyi Bir Komşu”	Galata Rum İlköğretim Okulu, İstanbul Modern, Pera Müzesi, Yoğunluk Atölyesi, ARK Kültür, Küçük Mustafa Paşa Hamamı, Dış Mekânlar	Toplam: 58 sanatçı (12 Türk sanatçı)		Hale Tenger, Güneş Terkol-Güçlü Öztekin, Deniz Aktaş, Elmas Deniz, Özlem Altın, Müge Yılmaz, Ozan Atalan
16. Bienal (2019)	Nicolas Bourriaud (Fransa)	“Yedinci Kıta”	MSGSÜ Resim Heykel Müzesi, Pera Müzesi ve Büyükkada olmuştur. Büyükkada’da; Anadolu Kulübü (Sarı Ev), Hacopulo Köşkü, Mizzi Köşkü, Taş Mektep, İskele Meydanı’dır.	Toplam: 57 sanatçı (8 Türk sanatçı)		Gülşin Karamustafa, Orkan Telhan, Ahmet Ögüt, Merve Elveren / Çağla Özbek, Çiğdem Öztürk, Pelin Tan, Atıf Akın, Can Altay, Oda Projesi sanatçıları,
17. Bienal (2022)	Amar Kanwar, Ute Meta Bauer, David Teh	“Temasızlık”	Suna ve İnan Kırac Vakfı Pera Müzesi, Küçük Mustafa Paşa Hamamı, Barın Han, Müze Gazhane, The Çinili Hamam, Merkez Rum Kız Lisesi, Metro İstanbul Yaklaşım Tüneli Taksim, Büyükdere35, Performistanbul Canlı Sanat Araştırma Alanı (PCSAA), arthereistanbul, SAHA Studio, Zeytinburnu Tıbbi Bitkiler Bahçesi, Nostalji Kitap & Kahve	500’ün üzerinde katılımcı (10’un üzerinde Türk sanatçı)		

Kaynak: (İKSV. bienal.iksv.org/tr/ / <https://bienal.iksv.org/tr/arsiv/bienal-arsivi/>),

Tabloyu Hazırlayan: Mehmet Hasan DEMİRCİ

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
İSTANBUL BİENALİ'NE KATILAN
TÜRK SANATÇILARIN MEKÂNA YÖNELİK ESERLERİ

İki yılda bir İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından düzenlenen ve farklı disiplinlerdeki sanat anlayışlarına odaklı şekilde devam eden İstanbul Bienalleri, 1987 yılından bu yana 17 defa düzenlenmiştir. Her düzenlendiği dönemde farklı bir temayla gerçekleşen bienal, birçok yerli ve yabancı sanatçıyı ağırlamış, dünya sanatına önemli katkılar sunmuştur. Tezin bu dördüncü bölümü, İstanbul Bienalleri'nin dört etkinliğinde (2013-2019 yılları arası) yer alan Türk sanatçıların eser ve mekân arasında bir bağlam oluşturduğu düşünülen, mekân kavramını merkeze alan eserleri mercek altına alınmıştır. Dört İstanbul Bienali'ni kapsayan bölümde ilk olarak her bienalin teması, küratörü ve olduğu mekân bilgileri, genel sanatçı sayısı, katılan Türk sanatçıların sayısı ve isimleri aktarılmıştır.

Bölümün devamında ise, katılan Türk sanatçıların sanat anlayışları üzerine kısa bir anlatımdan sonra, mekâna yönelik olduğu düşünülen eserlerinin; 1) ne olduğu 2) hangi kriterlerle mekâna yönelik olduğu 3) mekânın hangi özelliğinden olduğu betimsel yöntem aracılığıyla ifade edilmiştir. Bu bağlamda betimsel yöntemin temel özelliklerinden hareketle ne, nedir, nasıl soruları ile eserin; ne tür bir eser olduğu, hangi sanat disiplini içinde üretildiği, tekniğinin / malzemesinin ne olduğu, hangi mekânda gerçekleştiği, ne zaman üretildiği, görülenin ve ele aldığı olgunun ne olduğu ifade edilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla betimsel yöntem aracılığıyla Türk sanatçıların eserlerinin biçimsel ve kavramsal açıdan ne/nasıl olduğu, yorumlarla değerlendirilmeleri yapılmıştır.

Betimsel yöntemle yapılan bu değerlendirmede bir eserin mekâna yönelik anlatımına bir sınıflandırma üzerinden irdeleme yapılmıştır. Bu sınıflandırma maddeler halinde şu şekildedir; 1) Resim-heykel gibi geleneksel teknikler kullanılarak mekana yönelik oluşan eserler, 2) Site specific (in situ) yaklaşımıyla oluşan eserler, 3) Bir deneyim ve duyumsamayla mekana yönelik oluşan eserler, 4) İlişkisel bir ortam ve izleyici katılımı oluşan eserler, 5) Varış noktası sanatı bağlamında oluşan eserler, 6) Mekanın bir özelliği kullanılarak (işlev, ışık, renk, yapı, fiziksel öge, fonksiyonellik,

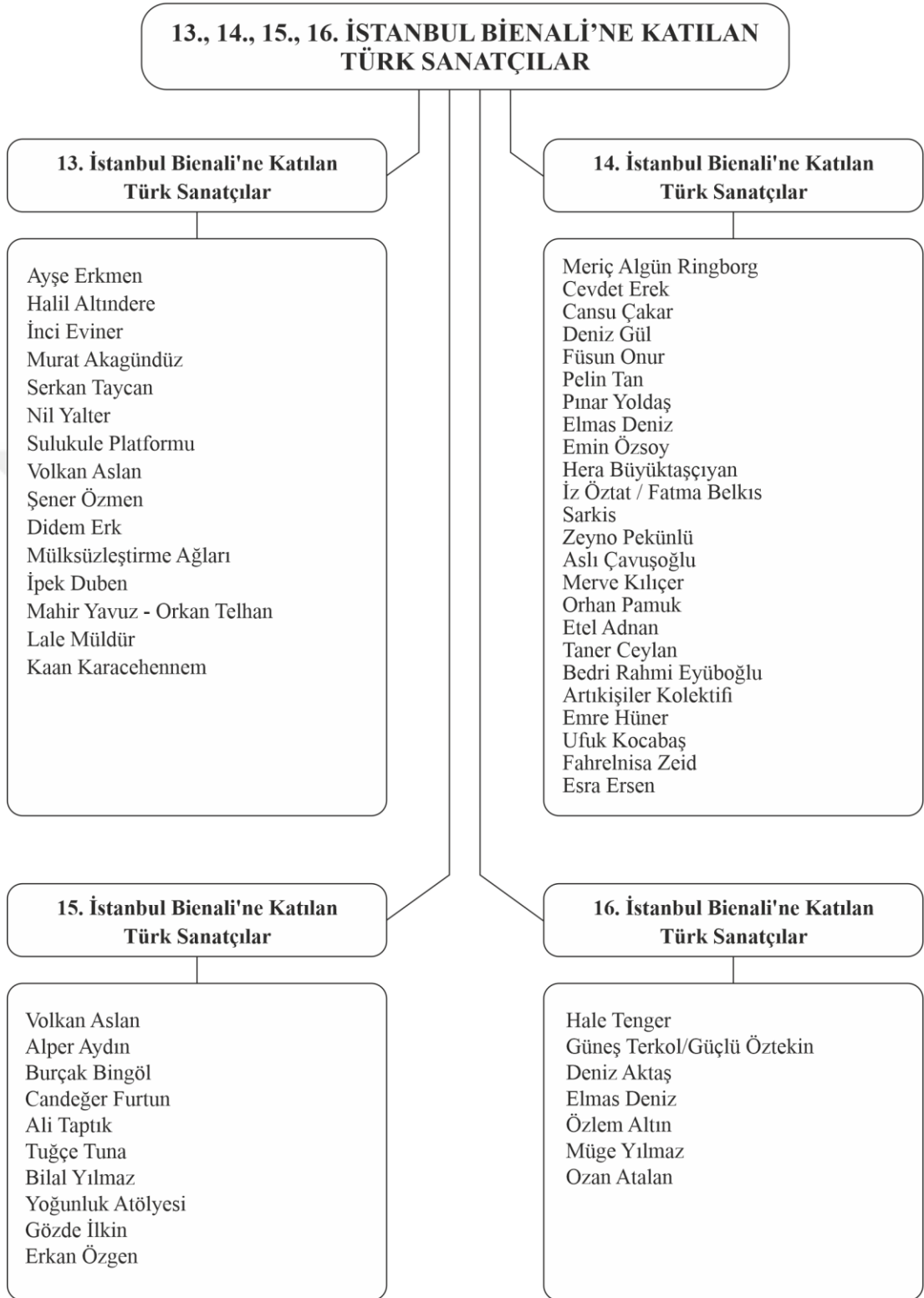
tarihsel veri, bellek v.b) oluşan eserler, 7) Mekanı konu olarak ele alan / mekana bağımlı şekilde oluşan eserler, 8) Bir nesnenin/sesin mekanla olan bağlamıyla (tarihsel, kültürel, ilişkisel gibi) oluşan eserler şeklindedir.

Dolayısıyla bu bölümde dört İstanbul Bienali'nde yer alan Türk sanatçıların, bu belirlenen kriterlere cevap verdiği düşünülen eserleri incelenmeye alınmıştır. Özetle, Türk sanatçıların özellikle mekanlarıyla birlikte var olan, mekana yönelik anlatımlar sergileyen eserleri değerlendirilmiştir. Bu bölüme, Tablo 8'de yer alan 13., 14., 15. ve 16. İstanbul Bienaline Katılan Türk sanatçıların isimlerini bir grafik üzerinde göstererek başlanması uygun görülmüştür.



Tablo 7

13., 14., 15., 16. İstanbul Bienaline Katılan Türk Sanatçılar



Tabloyu Hazırlayan: Mehmet Hasan DEMİRCİ

4.1. 13. İstanbul Bienali'ne Katılan Türk Sanatçılar

13. Uluslararası İstanbul Bienali 14 Eylül-20 Ekim 2013 tarihleri arasında gerçekleşmiştir. Küratörlüğünü Fulya Erdemci'nin yaptığı bienal, “Anne, ben barbar mıyım?” temasıyla yer almıştır. 13. İstanbul Bienali'nin mekanları ise Antrepo no.3, SALT Beyoğlu, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, Arter Çağdaş Sanatlar Müzesi ve 5533 olmuştur. 115 civarında sanatçı ve sanatçı grubunun katıldığı 13. İstanbul Bienali'ne Türkiye'den 16 sanatçı ve 2 sanatçı grubu katılmıştır. Bienale katılan Türk sanatçılar Ayşe Erkmen, Didem Erk, İpek Duben, İnci Eviner, Serkan Taycan, Halil Altındere, Lale Müldür, Kaan Karacehennem, Mahir Yavuz-Orkan Telhan, Mülksüzleştirme Ağları, Volkan Aslan, Murat Akagündüz, Sulukule Platformu, Nil Yalter ve Şener Özmen'dir (Amado, 2013:13-14-15).

13. İstanbul Bienali'nin “Anne, ben barbar mıyım?” teması, sanatın işlevine, yaşamın eklektik yapısına, özellikle ekonomik ve son yıllardaki kentsel dönüşüm düşüncesine bir sorgulama taşır. Dolayısıyla bu bölüm incelemesinde eserler, kendi anlam ve ifadelerini oluştururken yer aldığı mekanlara, ya da içinde barındırdığı nesnelere de bir sorgulamayı farklı pratiklerle sunmuştur.

4.1.1. Ayşe Erkmen

Çağdaş Türk sanatının mihenk taşlarından olan Ayşe Erkmen, sanatta farklı yaklaşım biçimleriyle Türk ve Batı sanatında önemli bir yer edinmiştir. Erkmen, 1960'lı yıllardan itibaren Türk sanatının çağdaşlaşma evrelerinde önemli bir isim olmuştur. “Bu ortam içinde Ayşe Erkmen 1977'den başlayarak ‘Yeni Eğilimler’, ‘Günümüz Sanatçıları İstanbul’, ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’, A, B, C, D sergilerine katıldı” (Dedeal, 2008:143). Çalışmalarında kavramsal ifadelerle önem veren Erkmen'in sanatında, eser/mekân ilişkisi önemli bir yer edinirken, mekânı kullanma biçimleri sanatın günlük yaşamla olan yoğun ilişkisiyle etkinleşir. “Klasik heykel eğitimi alan Ayşe Erkmen ilk sergilerinden itibaren mekan üzerine odaklanmış, 1981'deki “3. Yeni Eğilimler Sergisi'nde yer alan *Yüz Taş* çalışmasından başlayarak bugüne kadar tüm çalışmalarında görüldüğü gibi mekânı işaretleyen, farkına varılmayanı gösteren, mekânın kendi özelliklerinden yola çıkarak anlamlandıran çalışmalar yapmıştır” (Yıldız, 2008:31). Ayşe Erkmen, 13. İstanbul Bienali'ne *Kütkütküt* isimli eseriyle katılmıştır. Eserini Tophane'de Antrepo no.3 isimli mekânda

gerçekleştiren Erkmen, bu çalışmasında, tarihi yapı sınıfına girmeyen ancak fonksiyonu, bulunduğu çevre ve mimari özellikleriyle belleklerde yer edinen Antrepo no.3 binasının kentsel dönüşüm kapsamında yıkılacağı kararına bir sorgulama oluşturmuştur. Çalışmanın merkezini oluşturan bina, geçmiş dönemlerde gemilerle gelen malların depolandığı bir yerdir. Bu depo, giriş çıkış sirkülasyonunun fazla olduğu, insanların yaşanmışlığına, anılarına, şahitlik eden, kısacası belleği dönüştüren bir yapıdadır. Dolayısıyla Erkmen, merkeze aldığı bu fiziksel yıkım kararını yine aynı mekân üzerinde, ucunda yeşil renkli top gülle olan bir vinçle organize etmiştir. Çalışmada gülle, vincin yardımıyla binanın duvarına hafif bir hareketle düzenli şekilde temsili olarak vurmuş, yıkılma kararına ve onun fiziksel dönüşümüne eleştiri de bulunmuştur.

Görsel 28:

Ayşe Erkmen, Kütüküt, (2013)



Kaynak: <https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/13-istanbul-bienali>,

Fotoğraf: Servet Dilber, **Erişim Tarihi:** (22.08.2021)

Erkmen, çalışmasında doğrudan doğruya mekânın kendisine göndermede bulunmuştur. Eser, kendi mekânında üretilmiş, anlam kazanmıştır. Alışlagelmiş sanat pratiklerinden farklı nitelendirilebilecek bu eser, sanat ve yaşam arasındaki sınırları yok sayan bir ifade taşır. Öyle ki Erkmen'in, sanatı yaşamla içselleştiren girişimi

burada da yeterince önem kazanmıştır. Burada mekân, yaşanmışlığıyla, biriktirdiği hafızasıyla ve ilişkisel yapısıyla bütüncül olarak yeni bir ifadeye daha doğrusu sanatsal role dönüşmüştür. Dolayısıyla mekanların (müze, galeri, salon gibi) sanat yapıtlarını muhafaza eden, onları sergileyen tavrının, sanatın sorgulayan tavrıyla işlevini değiştirdiği söylenebilir. “Artık mekân birtakım şeylerin olup bittiği bir yer olmaktan çıkmış; aksine birtakım olgular, mekânı mekân kılmaya başlamıştır” (O. Doherty, 2016:57). Mekanlar, bir yapıtın sergilendiği yeri temsil eden bir rolden, kendisinin nasıl algılandığını sorgulatmaya başlamıştır. Nitekim sanatın tarih boyunca temsil görevi, Erkmen’in çalışmasında homojen olmayan bir tavırla yerleşir. Mekân, bir temsil aracı olarak değil, kendisi merkezi bir konuma yerleşerek temsilin kendisi haline gelmiştir. Bu temsil, sanatın estetik yapılanmasını alt üst eden şekilde, bir kayıp duygusunu ağır bastırır. Ancak burada kayıp, bir gerçeklik algısını yok eder gibi dursada, var olan bir gerçekliği tekrar ayakta tutmaya çalışır. Dolayısıyla Erkmen’in eserinde yıkım, somut yıkıma karşı bir duruşu sergiler. Bienalin ‘Anne Ben Barbar mıyım?’ teması burada pratikte bir ifade biçimi içerir.

Erkmen’in *Kütüküt* eseri, mekâna yönelik yapıda olup, doğrudan mekânın kendisine bağımlı olarak site specific (in situ) özellik taşıyan bir sınıflandırma içerisindedir. Bu bağlamda eser, mekânı olmaksızın var olması mümkün olmayan bir yapıdadır. Erkmen’in yaşam ve sanat arasında ilişkisel bağ oluşturan eseri, mekân bağlamıyla kavramsal bir ifade aracına dönüşmüştür.

4.1.2. Halil Altındere

Çağdaş Türk sanatının öncü isimleri arasında olan Halil Altındere, oluşturduğu çalışmalarla dünya sanatında önemli bir yer edinmiştir. Dünyanın birçok müzesinde, galerilerinde ve salonlarında sergilenen Altındere’nin eserleri önemli ölçüde kimlik, kültürel kimlik gibi konular üzerinedir. Altındere, 5. ve 13. Uluslararası İstanbul Bienalleri olmak üzere dünyanın birçok yerinde Manifesta-4, Sao Paulo, Gwangju gibi büyük ölçekli uluslararası bienallerde yer almıştır. Altındere, 13. İstanbul Bienali’ne Antrepo no.3 isimli mekânda *Güvenlik* isimli balmumu heykel enstalasyonu ve *Harikalar Diyarı* adlı video çalışmasıyla katılmıştır. Tez çalışmasında Altındere’nin *Güvenlik* adlı eseri irdelenmiştir.

Altındere, *Güvenlik* adlı eserinde balmumu malzemesinden kurumsal hiyerarşinin ölçülerine uymayan güvenlik kıyafetli bir insan figürü heykeli oluşturmuştur.

Görsel 29:

Halil Altındere, Güvenlik, (120x40x30 cm) 2012, Guard, 2012



Kaynak: 13. *İstanbul Bienali Rehberi, İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Yapı Kredi Yayınları tarafından, Vehbi Koç Vakfı'nın katkılarıyla yayımlanmıştır. (2013:127)*

Altındere, bu heykelini Antrepo no.3 mekânının giriş kapısına yerleştirmiştir. Ancak Altındere, giriş kapısını, mdf/sunta malzemesiyle yeni bir fiziksel yapıya dönüştürmüş, mekân duvarlarını ve kapıyı farklı ölçülerde kurgulayıp düzenlemiştir. Bu durum ise, figürün mekân ve izleyiciyle etkileşimli bağ oluşturmaya kaynaklık etmiştir. *Güvenlik* figürü, alışlagelen bir güvenlik figürünün standart ölçülerine uymamaktadır. Absürd denebilecek bu durum, güvenliğin yanından geçen izleyicilerle daha hissedilir durumdadır. Hiper-gerçekçi formla oluşan heykel, ortalama boy sınırının altındadır. Heykel, mekânın girişinde durmuş ve gelen izleyicilerle aynı karede yer alarak tersine bir orantıyla yerleşik algıları yıkmıştır. Kavramsal bağlam oluşturan heykel, mekânın ve kendisinin algılanma şekline sorgulayıcı bir tavır sergilemiştir. Mekândan bağımsız olmayan ve mekanla bağını güçlü tutan güvenlik heykeli, bir denetim mekanizması olarak kendi algısını tersine çevirmiş, ironik yapı sağlamıştır. Yani figür, temsil etmesi gereken kıstasları tersine çevirmiştir. Dolayısıyla Altındere'nin *Güvenlik* adlı eseri, mekânı gözardı etmeyen bir yaklaşımla, mekânın fiziksel özelliklerinden hareketle oluşmuştur.

4.1.3. İnci Eviner

Çağdaş Türk sanatının öncüleri arasında olan İnci Eviner, enstalasyon, fotoğraf, video ve çizimlerle çalışmalarını sürdürmektedir. “Eviner, çizimden yola çıkarak hazırladığı videoların, performatif ve ortaklığa dayanan uygulamaların iç içe girdiği çok katmanlı, geniş bir çalışma alanına sahip. Özellikle kadın bedeni üzerinde iktidar ve temsil politikasının işleyişine değindiği işlerinde, öznenliğin nasıl şekillendiğini inceler. Sanatçının video teknolojileri ve resim geleneği arasında kurduğu karmaşık ilişkiler farklı bir algılama biçimi önerir” (Eviner, 2016). Dünyanın birçok bienal ve trienallerinde eserleri sergilenmiş olan Eviner, 13. İstanbul Bienali’ne *Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt* (2013) ve *Huzursuzluğun Tasnifi* (2013) isimli eserleriyle katılmıştır. Tez çalışmasında, Eviner’in *Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt* (2013) adlı enstalasyonuna değinilmiştir.

Eviner’in *Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt* enstalasyonu, 20.yüzyılın başlarında açılan ve Neo-klasik mimari üslup taşıyan Galata Özel Rum İlköğretim Okulu’nda yer almıştır. İstanbul’un eski semtlerinden Galata’da yer alan ve birçok kültürel etkinliğe ev sahipliği yapan okul, tarihi yapısıyla, barındırdığı zengin kültürel geçmişiyle önemli bir yer edinmiştir. Eviner, enstalasyonunu bu mekânda yeni bir yaşam alanı oluşturarak gerçekleştirmiştir. Eviner, tarihi yapı sınıfına giren ve fonksiyonu, bulunduğu çevre ve mimari özellikleriyle yer edinen Galata Özel Rum İlköğretim Okulu’nda farklı disiplinlerden öğrencilerle birlikte workshop özellikli olmaktan çok kendi deyimiyle “bir aygıt çalışması” gerçekleştirmiştir (Eviner, 2016).

Enstalasyon, geometrik formlu biçimlerle oluşmuştur. Mekânın orta yerinde giriş-çıkışı olan ince uzun, yüksekliği insan boyunda oval-koridor biçimli bir yapı vardır. Bu yapının sağında ve solunda, karışık teknikle zigzaklı/geometrik şekiller yer almıştır. Mekânın diğer kısımlarında ise, üzerinde farklı disiplinlerden kitapların yer aldığı bir masa vardır.

Görsel 30:

İnci Eviner, Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt (2013)



Kaynak: *İstanbul Bienali-2013-Katalog, (2013: 333), 13. İstanbul Bienali Kitabı, İKSV ve YKY tarafından, Vehbi Koç Vakfı'nın katkılarıyla yayımlanmıştır.*

Mekânın diğer malzemeleri ise insan figürü iskeleti, hayvan figürü, boyalar, tahta, kumaş ve daktilo gibi nesnelerdir. Zeminde ise kare biçimli bir şeklin içinde toprak ve üzerinde uzanan bir figür, yerde oturur vaziyette daktilo ile yazılar yazan ve ayakta tahtaya yine yazılar yazan figürlerin canlı performansları yer almaktadır. Mekânda ayrıca yer yer iç alanlarda şiirler ve konuşmalar eşliğinde dans eden figürlerde mevcuttur. Bir enstalasyon yapısından hareketle oluşan bu mekân düzeneğinde, farklı disiplinlerden gelen öğrenciler kendi alanlarıyla ilgili performanslar sergilemiştir. Hem bireysel hem de kolektif tutum izleyen bu atmosferde katılımcılar, politika, felsefe ve sanat tartışmalarının olduğu toplantılar, hikayeler, senaryolar oluşturmuştur. Mekânda yer yer inişli-çıkışlı bir temponun yanı sıra bedensel bir katılım da dikkat çekici öğeler arasındadır. Clare Butcher'in 13. İstanbul Bienali Rehberi kitabında Eviner'in *Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt* adlı yerleştirmesi üzerine ifadesi şöyledir (2013:146);

“Zaman içinde zaman yaratarak nesnelerin statüsüyle sanat formları arasındaki ilişkiyi değiştirebilir miyiz? Kararsız ve geçici bir durum yaratarak izleyiciyi oyuncu statüsüne doğru çekebilir miyiz? Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt, katılımcılar ve sanatçının rollerinin sürekli değiştiği, kolektif bir çalışma. Farklı disiplinlerden öğrenciler bu aygıtın parçası olarak sahnede yer alırken, yaratıcı

bir araştırma-üretim ilişkisi içinde, pek çok kavramı eylemsel olarak deneyimleme olanağı buluyor”.

Eviner, nesneler üzerinden kolektif bir yapılanma ve deneyimleme yoluyla cevaplar aramıştır. Enstalasyonda yer alan nesneler ve katılımcılar, mekânın zamansal süreçlerine yeniden odaklanmayı amaçlar niteliktedir. Eviner, mekânın tarihi dokusundan hareketle sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkiyi kolektif şekilde irdelemiştir. Enstalasyon, olduğu mekânla, barındırdığı nesneler ve katılımcılarla ilişkisel bir deneyim oluşturmıştır. Mekânda, izleyicilerinde yer yer katılımı gerçekleştirmiştir. Dolayısıyla enstalasyonda ilişkisel ve katılımcı yön önemli bir vurgu sağlamıştır. Mekânın tarihinden, belleğinden yola çıkılarak anlatım sağlayan bu enstalasyon, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu’ndaki olduğu alanı sanat nesnesine çevirmiştir. Eser, özünde mekân odaklı, deneyim/duyumsama/ilşkisel bir anlatım ve izleyici katılımına açık olarak sınıflandırılabilir.

4.1.4 Murat Akagündüz

Yurtiçi ve yurtdışında birçok kişisel ve karma sergileri olan Murat Akagündüz, çalışmalarında ağırlıklı olarak sosyolojik konulara yer vermektedir. 13. İstanbul Bienali Rehberi’nde Emre Baykal’ın “Manzara’nın Hatırladığı” başlıklı yazısından aktarımla (2013:192); “Murat Akagündüz’ün sanatsal üretimi başlangıcından bu yana birbirini izleyen farklı seriler şeklinde çeşitlenip çoğalmış olsa da bu üretimin önemli bir bölümünü, yaşadığı coğrafyanın belleğini araştıran kent ve doğa peyzajları oluşturur. Çalışmaları, bir yandan çerçeveledikleri manzaraya ait belleği sanatçının bireysel belleğiyle birleştirirken, ışık ve zaman kavramları üzerine düşünmeye devam ederler”. Akagündüz’ün çalışmalarında genele yansıyan çevresel kaygılar bir hatırlatmayı ve duyumsamayı da beraberinde getirmektedir. Akagündüz, 13. İstanbul Bienali’ne *Akıntı (Stream)* isimli video projesiyle katılmıştır.

Görsel 31:

Murat Akagündüz, Akıntı, 2013, Stream, 2013, (Video Kurulumu/Video Enstalasyonu 5 Kanal Video 30 dk. her biri / 5 Kanal Video 30 dk)



Kaynak: 13. İstanbul Bienali Rehberi (2013:193). Sanatçıyla söyleşiden, Kasım 2011, Emre Baykal'ın "Manzara'nın Hatırladığı" başlıklı yazısından alıntılanmıştır.

Akagündüz, projesinde insan ve doğa arasındaki ilişkiye vurgu yaparak Türkiye’de bulunan Keban, Atatürk, Uzunçayır, Birecik ve Karkamış barajlarının suya yansıyan mehtap görüntülerini kayıt altına almıştır. Videoda ekran, dört ayrı parçadan oluşmuştur. Bu parçaların her biri, gece vakti barajlara yansıyan mehtap görüntülerini göstermektedir. Videoda suya yansıyan görüntülerin her biri ayrı bir barajın yansımasıdır. Su üzerindeki yansımalar, küçük-minyatür dalgalar biçiminde videoda gezinmektedir. Video çalışması bir ses içermemektedir. Yansımalar sessiz şekilde, sanki daha derin bir bakış açısına ulaşmak istercesine pek dünyevi durmayan bir biçimde gezinir. İnsan ve doğa arasındaki ilişkiyi değişken biçimler şeklinde vurgulayan video, dramatik bir etkiyede sahiptir. Dolayısıyla Akagündüz’ün videosu, zaman ve mekân ilişkisinde mekanların (barajlar) doğa eşliğinde nasıl değişkenlik gösterdiğini izleyiciye aktarır.

Bu çalışma, odaklandığı mekânın (barajların) ve o mekânın fiziksel özelliklerinden kaynaklı suya yansıyan parlıtların ekseninde geliştiğinden mekân ve çalışma arasında bir ilişki söz konusudur. Bu video görüntüleri bir sergi salonunda sergilenmiş olsa da kendi mekânında (barajlardan), orada üretilmiş ve anlam kazanmıştır. Dolayısıyla eser, Site-specific (in situ) bir sınıflandırmayı barındırmaktadır.

4.1.5 Serkan Taycan

Çalışmalarında genellikle belgesel nitelikli fotoğraf serileri üzerine çalışan Serkan Taycan, kentleşme, kentsel yaşam, aidiyet gibi konulara odaklanmaktadır. Taycan'ın çalıştığı konular genellikle fotoğraflarını çektiği ve süreç içerisinde deneyimlediği türdendir. Taycan, güzergâh olarak belirlediği bazı kent imgelerini harita ve metinler üzerinden bazen boyutlandırarak yerleştirmelerini yaparken bazen de yürüyerek tecrübe etmektedir.

Sanatçı Taycan, 13. İstanbul Bienali'ne *İki Deniz Arası* isimli projeyle katılmıştır. Taycan bu projede, İstanbul'da 69 kilometrelik bir güzergahı, mekâna odaklı bir yaklaşımla topografi ve flora özelliklerine dikkat çekmek adına 4 gün boyunca yürüyerek, fotoğraflarını çekerek tekrar gözden geçirilmesi gerekliliğine dikkat çekmiştir.

Görsel 32: Serkan Taycan, *İki Deniz Arası*, 2013 *Between Two Seas*, 2013,



Kaynak: 13. İstanbul Bienali Rehberi (2013:423). İKSV ve YKY

Görsel 33:

Serkan Taycan, İki Deniz Arası, 2013



Kaynak: 13. *İstanbul Bienali Kitabı* (2013:97). *Sanatçıyla söyleşiden, Kasım 2011, İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Yapı Kredi Yayınları.*

Taycan, bu güzergâhı, bir grup eşliğinde yürüyerek deneyimlemiştir. Ayrıca katılımcı ve kolektif ruhu taşıyan çalışma, doğal bir izleyici katılımını da barındırmıştır. Çünkü mekânda yürüme süreçlerinde katılımcı sayısı beklenmedik bir düzeyde yer yer sayı olarak artmış ve ilişkisel bir ortam sağlamıştır. Dolayısıyla proje, sanat mekân ilişkisi üzerinde fiziksel bir birlikteliğin yanında ilişkisel, deneyimsel ve duyumsal birliktelik de kurmuştur. Ayrıca güzergahta yürüme performansı, inşa edilmiş bir durumdan çok, doğal bir süreci, deneyimi, gözlemi barındırmıştır. Katılımcılar, fiziksel ortamı, aktif ilişkili, duygusal etkileşimli bir ortama dönüştürmüşlerdir. Bu da yapıtın bir sürece dayanarak kendini inşası söz konusudur. Yapıtta, katılımcı sayısının süreç içerisinde sayı olarak doğal bir değişkenlik göstermesi, daha doğrusu değişim ve geçicilik ifadelerine de yer vermesi önemli bir vurgu oluşturmuştur. Nitekim çalışmanın oluşumunu barındıran bu süreç, çalışmanın da kendisi olmuş ve bir süreç sanatı örneğine tanıklık etmiştir. Sanatın yerleşik formlarının ötesinde duran bu eser, bir yürüme performansının da ötesindedir. Çünkü yürüme performansı, eserin kendisidir. Yani yürüme, savın kendisidir ve dolayısıyla katılımcılar (yürüyenler), eserin üretiminde başat rol olmuşlardır. Hatta çalışma, izleyiciyi de ortadan kaldırmıştır. Dolayısıyla Taycan'ın, yürüme güzergahını bütünsel bir ifade aracı görmek daha doğru bir yaklaşım olabilir.

İki Deniz Arası adlı eser, aslında bir sanat ürününü ortadan kaldıran bir konumdur. Eser, daha çok bir dökümantasyon işlevi niteliğindedir. Yürüme ve dahilinde edinilen tecrübe, doğanın kendisine ait öğeler, çalışmanın kendisi olmuştur.

İki Deniz Arası adlı projenin, kendi mekânında üretilip, orada anlam kazanması Site-specific (in situ) bir sınıflandırmayı barındırmıştır. Çalışmanın, özellikle belirlenen bir güzergahtan/noktadan hareketle ve izleyicinin karşılıklı etkileşimiyle de oluşması ayrıca bir Varış Noktası sanatına da olanak sağlar. Bu çalışma, kendi koşullarını / sürecini oluşturan bir mekân anlayışıyla, katılımcıyı yönlendiren tavır sergilemiş ve ayrıca Varış Noktası sınıflandırması sağlamıştır. Çalışma, kendi mekânında süreç içeren bir yapıda üretilmiş, orada anlam kazanmış ve mekâna özgü bir anlatımla site specific (in situ) bir sınıflandırma sağlamıştır. Taycan'ın *İki Deniz Arası* eseri, bir mekân içinde o mekânın bütün özelliklerine doğrudan dikkat çeken ve mekâna bütünlük sağlayan yapıdadır.

4.1.6 Nil Yalter-Judy Blum

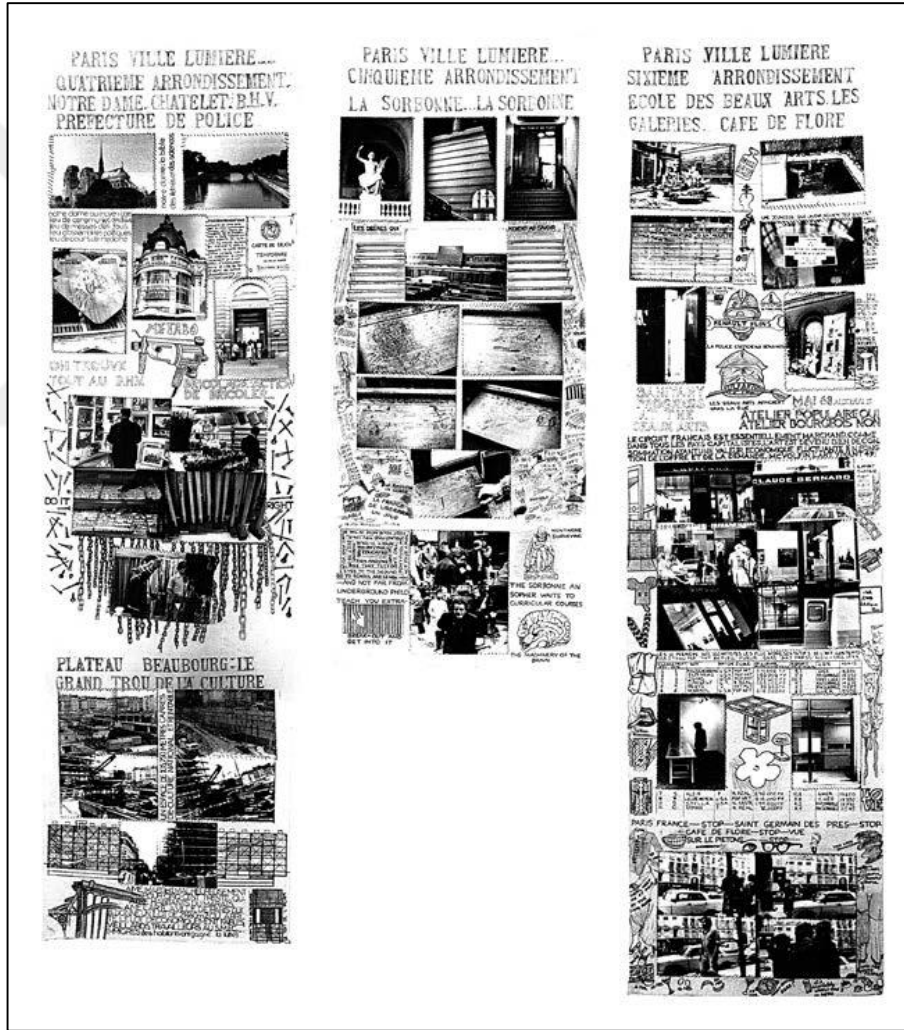
Çalışmalarında toplumsal konulara ağırlık veren Nil Yalter, “1960’lı yıllardan itibaren politik, ideolojik, estetik ve erkek egemen anlatıları özgün kadın bakış açısıyla yeniden tanımlar. Yalter, doğu-batı, modernite gelenek arasındaki gerilimleri, ekonomik, politik ya da sosyal ayrımcılığa maruz kalan figürleri, baskın tarihlerin içinde ötelenmiş hafızalara ait sesleri belleğe dâhil etmekle kalmaz, estetik-belge arasında biçimlenen melez üretimler ve çoğul medyalarla bu sesleri sanat tarihi anlatısı içine eklemleyerek görünür kılar” (Yücel, 2013:204).

Yalter, 13. İstanbul Bienali’ne sanatçı Judy Blum ile *Paris Işık Şehri* adlı eseriyle katılmıştır. Paris’i Doğulu ve Batılı gözüyle yeniden yorumlayan Yalter ve Blum, bu çalışmada toplumsal yaşamdaki bazı kent mekânları üzerinde durmuşlardır. Yalter, Blum ile “Paris’i ‘iki yabancı’nın gözünden yeniden yorumlamaya girişir. Kent mekânı hem homojen hem parçalıdır ve toplumsal yaşama ait her mekân gibi bilgi-iktidar stratejilerinin örgütlenme kalıpları doğrultusunda şekillenmiştir. İki sanatçının siyah beyaz fotoğrafları, desenleri ve yazdıkları notlarla destekledikleri bu araştırma, Paris’in, mimar ve şehirciler tarafından betimlenmiş gündelik yaşamı ve çalışma hayatını, dini, bürokratik, kültürel, politik ve ticari olarak bölünen mekânlarını içine alır. Sanatçılar, Paris’in yirmi bölgesinde çektikleri fotoğrafları kumaşlara dikerler ve

ilçelere göre ayırdıkları her bir parçaya, o bölgeye dair notlarını, fotoğraflarını ve desenlerini işlerler” (Yücel, 2013:204). Bu eser, odaklandığı mekânın (Paris’in bazı bölgeleri) tarihine, sosyo/kültürel yaşantı biçimine ve hafıza özellikleri üzerine kurulu olduğundan mekâna yönelik bir ifade oluşturur. Dolayısıyla eser, bu mekanlarda yaşayan insanların birbirleriyle etkileşimini, sosyopolitik, kültürel ve oluşan bellek yapısını ortaya koyan bir özellik taşımıştır. Eser, mekânın tarihinden, belleğinden, kültüründen bir sınıflandırma taşımıştır. Eser, Paris’in bazı yerleşim bölgelerine odaklı olduğundan mekâna yönelik kendini var etmiştir.

Görsel 34:

Nil Yalter – Judy Blum, Paris Işık Şehri [*Paris Ville Lumière*], 1974 Paris City of Light [*Paris Ville Lumière*], 1974,



Kaynak: 13. İstanbul Bienali Rehberi (2013:203). İKSV ve YKY.

4.1.7 Sulukule Platformu

Sulukule Platformu, “2007 yılı ocak ayında Aslı Kıyak İngin, Derya Nüket Özer, Funda Oral, Nejla Osseiran, Deniz Mukan tarafından kurulmuştur” (Amado, 2013:320, 13. İstanbul Bienali Rehberi). Ağırlıklı olarak kentsel dönüşüm politikalarına ve bu politikaların oluşturacağı dönüşüm biçimlerine odaklanan Sulukule Platformu sanatçıları, 13. İstanbul Bienali’nde Sulukule semti mekanlarının kentsel dönüşüm sürecine vurgu yapmışlardır. Semt kimliği ve belleğine odaklı pratikler oluşturan çalışma, yaşanan sorunları, üretilmeye çalışılan çözümleri semt sakinleriyle görüşme, sunum, röportaj gibi pratiklerle mercek altına almıştır. Çalışma, ayrıca 13. İstanbul Bienali’nin ana mekanlarından olan Galata Rum İlkokulu’nda farklı sunum şekilleriyle de devam etmiştir.

Görsel 35:
Sulukule Platformu,



Kaynakça: 13. İstanbul Bienali Rehberi (2013:319). İKSV ve YKY.

Bu çalışma, Sulukule’nin kentsel dönüşüm çerçevesine girmesinin mahallenin oluşturduğu kültürel dinamikleri ortadan kaldıracağı düşüncesini barındırmaktadır. Sulukule Platformu, bu kolektif çalışmada videolar ve detaylarla mahalle kültürünü, taşıdığı belleği ve kimliği, üretilen çözümleri ve bu süreçleri deneyimleyerek ve duyumsayarak irdlemiştir. Çalışma, direk mekâna odaklı, yapıldığı mekânın özünden, sürecinden doğan bir yapıda gelişmiştir. Dolayısıyla çalışma, orada yaşayan insanlara soru sorulduğu, toplantılar yapıldığı, görüşler alındığı için katılımcı ve ilişkisel bir sınıflandırma sağlamıştır. Ayrıca site specific (in situ) bir sınıflandırma içine giren çalışma, olduğu mekân olmaksızın var olması mümkün olmayan bir çalışmaya dönüşmüştür. Çalışmanın olduğu mekân, bir sanat nesnesi muamelesi görmüştür.

4.1.8. Volkan Aslan

Günlük yaşamın eskittiği nesneler üzerine çalışmalar yapan Volkan Aslan, sanat pratiklerinde gündelik nesneleri imgelere dönüştürmektedir. 13. İstanbul Bienali'ne Galata Rum İlköğretim Okulunda *Oyunlar Oyunlar Oyunlar* isimli eseriyle katılan Aslan, nesneleri dönüştüren ve imgeleştiren tavrıyla dikkat çekmiştir. Aslan, enstalasyonunda uluslararası spor etkinliklerinin simgesi olan mavi, kırmızı, sarı, siyah ve yeşil renkli beş halkayı birbirine geçmiş, neon ışıklı şekilde yeniden tasarlayarak mekânın tavanına asmıştır.

Görsel 36:

Volkan Aslan, Oyunlar Oyunlar Oyunlar



Kaynakça: 13. İstanbul Bienali Kitabı, (2013:420). İKSV ve YKY.

Aslan, bu halkaları eğri, simetrik olmayan biçime dönüştürerek müdahale etmiş ve 1920'den beri varlık gösteren uluslararası spor etkinliğinin kurumsal kimliğine göndermede bulunmuştur. Ancak bu eser, sadece olimpiyat oyunlarındaki yapıya değil, aynı zamanda kamu ve kent mekanlarına da bir gönderme barındırmaktadır. 13. *İstanbul Bienali Rehberi*'nde Özge Ersoy'un ifadesiyle (2013:332-333); "Aslan kullandığı soluk neon ışıklar ve her an yıkılacakmış gibi görünen sergileme biçimiyle beklenmedik bir müdahalede bulunuyor ve varsayılan barış ve ilerleme idealizmi yerine, hasar görebilirliğe işaret ediyor". Mekanın tavanından aşağı doğru sarkan renkli neon halkalar, kavramsal ifadeye dönüşen yapısıyla bir yapıtın sergileme

biçimine ve hatta heykel algısına da sorgulama sağlar. Nitekim Volkan Aslan, bir mekânın zemininde ya da duvarında alışlagelen yerleştirme biçimini, Duchamp'ın *1200 Kömür Çuvalı* adlı çalışmasındaki tavrıyla, tavandan sarkan bir ifadeyle oluşabileceğini tekrar hatırlatmıştır. Aslan'ın eserinde asılı duran ve kütleyi enerjiye çeviren halkalar, birer sanat nesnesi olarak heykel algısını tersine çevirir şekildedir. Öyle ki zeminden dikey doğrultuda uzanan heykel algısı burada tavandan zemine doğru uzanan şekliyle ve mekanla ilişkisel bir bağlamla yerleşik algıları kırmıştır. Yine Ersoy'un ifadesiyle (2013:332-333); "Kendi halinde bir heykel olmaktan ziyade, neon halkalar mekân algısıyla da oynayarak bir atmosfer yaratıyor". Burada nesne, gündelik bir ifadenin ötesinde sanatın, toplumsal ve sosyal yapının yerleşik algılarına bir sorgulama taşır.

Görsel 37:

Volkan Aslan, Oyunlar Oyunlar Oyunlar



Kaynakça: 13. *İstanbul Bienali Rehberi* (2013:331). *İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Yapı Kredi Yayınları*.

Dolayısıyla Aslan'ın mekânın fiziksel özelliğinden (tavanından) hareketle bir sınıflandırma içeren *Oyunlar Oyunlar Oyunlar* isimli enstalasyonunda halkalar, tahta tavanın bir kirişinden aşağı doğru sarkarak, bütünlük sağlayan şekilde mekân algısını güçlendirmiştir. Ayrıca bu halkalar, soyut kavramsal biçimli heykel olarak mekânın var olan algısına yeni bir öneri sağladığı söylenebilir.

4.1.9. Şener Özmen

Çalışmalarında video, fotoğraf, performans gibi farklı disiplinleri kullanan Şener Özmen, sosyo-politik durumları ironik ve estetik bir dille aktarmaktadır. Plastik anlatı olarak nitelendirdiği çalışmalarında, fotoğraf ve videolarında merkez-çevre ilişkisi, sanatsal uygulamaların arkasındaki kurumsal/küresel, küratöryel güç odakları, kimlik üzerine yoğunlaşmaktadır” (Yıldız, E. 2008: 264). Hasan Bülent Kahraman’a göre (2013:246); Özmen, “2000’ler boyunca dönemi neredeyse tayin eden birkaç önemli iş üretmişti. Özmen’in sistemle çatışan genel bir anlayışı ve tavrı vardı. Bu çatışma sadece politik bir tutumdan kaynaklanmıyordu. Özmen, yerleşik sanat ‘dünyası’yla ve kurumlarıyla da zıtlaşıyordu”. Yurtiçi ve yurtdışında birçok sergiye ve bienal etkinliğine katılan Özmen, 13. İstanbul Bienali’ne *Optik Propaganda* ve *İsimsiz* adlı eserleri ile katılmıştır. Ancak tez çalışmasında *Optik Propaganda* adlı eseri üzerinde durulmuştur. *Optik Propaganda* eserini sergi mekanının bir duvar cephesini kullanarak oluşturan Özmen, bu mekânı, geleneksel, kültürel bir ortama dönüştürmüştür. Eserde sergi salonunun bir duvar cephesi, poşu örtüsüyle kaplanmıştır. Özmen, bilgisayar ortamında poşu örtüsünü takım elbiseye çevirerek giymiştir. Özmen, giydiği poşudan takım elbiseyle yaslanır bir vaziyette poz vermiştir. Genellikle Doğulu erkekler tarafından giyilen poşu Özmen’in sorgulamasıyla bir imgeye dönüşmüştür.

Görsel 38:

Şener Özmen, *Optik Propaganda* (2012)



Kaynakça: 13. İstanbul Bienali Kitabı (2013:391).İKSV ve YKY.

Özmen'in giydiği poşudan takım elbise, kurumsal hiyerarşinin kusursuz kıyafetini ifadelendirmekte, esas varlık şekline, kültürel durumuna göndermede bulunmaktadır. 13. İstanbul Bienali Rehberi'nde Barbara Heinrich'e göre (2013:228); "Bilgisayarda yaratılan Kusursuz Poşu (2012) örtünün en ufak bir defosu olmayan halini sergiliyor. Takanın kişisel tarihinden bağımsız olarak poşunun süsleme sanatı, minyatür ve natürmortla da bağlantısı var, böylelikle bu örtü geleneklerin muhafaza edilmesi için de bir çağrıda bulunuyor." Özmen'in eserinde poşu, kültürel bir ifade olarak mekânın bir öznesi haline de gelmiştir. Özmen'in *Optik Propaganda* eserinin mekânın fiziksel ögesinden hareketle oluştuğu söylenebilir. Nitekim Özmen, mekânın duvarını poşu nesnesiyle kaplamış ve yeni bir platforma dönüştürmüştür. Çalışmada poşu nesnesiyle oluşturulan bu yeni mekân, ayrıca var olan mekânın devamı niteliğinde olmuş, hatta bir şark köşesini andırmıştır. Çalışmada diğer bir özellik ise Özmen'in oturuş biçimindeki oluşan beden dilidir. Özmen'in oturduğundaki beden dili geleneksel olanın korunmasına bir çağrı ifadesi taşımaktadır. Kendinde güven duygusunu eksik görmeyen beden, oluşturduğu bu dilini yine kendi özüne bir işareti olarak ifade edilebilir.

4.1.10. Didem Erk

Yurtiçi ve yurt dışında birçok sanat etkinliğine katılan Didem Erk, farklı disiplinler üzerinde çalışmalar yapmaktadır. "Performans, video, yerleştirme ve metni araç olarak kullanan sanatçı, işlerinde dil, hafıza ve sınır kavramlarının mekanla ilişkili şiirsel tarafları üzerine araştırmalarını sürdürmektedir. Hatırlama eyleminin performatif yönleri ile bağlantılı olarak, hafızanın olası kusur ve kurgusallıklarını irdelemiştir" (artxist.com). Erk'in yaşam alanlarının sınır noktalarında hareketlerin, kelimelerin ve ritmik ifadelerin önemli yer tuttuğu söylenebilir. Erk, 13. İstanbul Bienali'ne "*Arşivlerde izim bulunmasın isterdim*" (*Sırkıran | Secret Decipherer | Mistiko Spastis*) ve "*Arşivlerde İzim Bulunmasın İsterdim (Mekanım Datça Olsun)*" isimli iki yürüme performansı gerçekleştirmiştir.

Görsel 39:

Didem Erk, “Arşivlerde İzim Bulunmasın İsterdim (Mekanım Datça Olsun)” (2013)



Kaynak: <https://walkingart.interartive.org/2018/12/didem-erk>

Erk’in bu yürüme performansı, hikayelerle dolu olduğunu düşündüğü kentler üzerine kuruludur. Sanatçı Erk, her kenti bir kütüphane, işleyen dil ve yaşayan mekanizma görerek yürüme performansını sergilemiştir. Didem Erk, Theodor Ringborg ile yaptığı söyleşisinde performansı ile ilgili sürecini şöyle ifade etmiştir (2013:354);

“Kıbrıs’ın Lefkoşa kentinde geçirdiği sürede geliştirdiği ve devam eden bir proje. Erk, kenti bir kütüphane olarak görmeye ve kentin Kuzey ve Güney kesimlerinde dolaşmaya ve okumaya başladı. Kentin (diğer kentler gibi) hikâyelerle dolu olduğunu gördü ve dil bir yer olduğundan, Lefkoşa’yı herhangi bir kütüphane gibi, bir hikâye kutusu gibi ele aldı. Sanatçının Kuzey ve Güney Kıbrıs’ta yaptığı performansın video kayıtları sergi mekânında da ikili video projeksiyonla kuzey ve güney akslarında gösterildi”.

Yaşadığı kent mekanlarında hareket ettiği noktaları bir yolculuk hikayesi olarak gören Erk, bu hikayelerde oluşan düşünsel, sosyal sınırları kendisi de bir güzergâh boyunca yürüyerek kaldırmış biçimdedir. Erk, biri Kıbrıs’ın Kuzey ve Güney kesimlerinde (kent içinde), diğeri Datça’da (deniz kenarında) olmak üzere iki güzergâh üzerinde yürüme performansı sergilemiştir. Bu yolu yürüyerek deneyimleyen Erk, şiir okuması yaparak düşünsel ve sembolik anlatımlar sergilemiştir. Didem Erk bu yürüme performanslarını kayıt altın alarak video çalışması şeklinde Arter Çağdaş Sanatlar Müzesi’nde sergilemiştir. Erk, videoda elinde Can Yücel’in şiir kitabını okuyarak yürümektedir. Datça’daki yürüme, deniz kenarındaki toprak yolda

ve yer yer asfalt yolda gerçekleşir. Erk, dalgaların sesi eşliğinde elindeki şiir kitabının her bir sayfasını okumakta ve okuduktan sonra sayfayı yırtmaktadır. Erk, yırttığı her sayfayı ağzında çiğnedikten sonra yere atmaktadır. Sakin bir performans yürüyüşü sergileyen Erk, sanki hiç bitmeyecek bir anlatıya odaklanmaktadır. Başak Şenova'ya göre (2017);

“Performanslarında kullandığı kaynaklar ve eylemler soyut ve sembolik olmaya başlıyor. Örneğin hem Kıbrıs'ta çekilen “Arşivlerde İzim Bulunmasın İsterdim (Sırkıran | Secret Decipherer | Mistiko Spastis)”, hem de Datça'da çekilen “Arşivlerde İzim Bulunmasın İsterdim (Mekanım Datça Olsun)” başlıklı işlerinde yürürken kitap okuması ve her bir sayfayı okumayı tamamladıktan sonra sayfaları bir bir koparıp çiğnemesiyle sonu olmayan, gördüklerimiz, duyduklarımız ve hayal ettiklerimizi üst üste çakıştıran bir tekrar eylemi üzerine kurulur. Manzara, dil, ses ve sanatçının eylemi birbirine geçer. Yine de bu performansa tanıklık eden tek şey kameradır. Seyircisi yoktur. Eylemi hiçbir zaman şimdiki zamanda gerçekleşmez, seyirciye aktarılan hep arşivlenmiş olandır. Bu işlerin çekildiği yerler oldukça önemlidir; bu yerler işlere sadece tarihi değil aynı zamanda siyasi, sosyal ve kültürel zeminler oluşturur”.

Dolayısıyla Didem Erk'in bir yer olarak yürüdüğü güzergahın, 'yer' in ötesinde bir anlama büründüğü söylenebilir. Burada 'yer', fiziksel bir anlamın ötesinde, onu sarmalayan birçok katmanla: çevresel, kültürel, dilsel, kavramsal faktörlerle içsel bir yapıya dönüşür. 'Yer', üzerinde yaşayan bireylerin, bütün yaşamsal ağlarını ördüğü bütünsel bir özne oluşturur. Ayşe N. Ereğ'in ifadesiyle (2012:13); “Bir cadde, üzerinde yürüyenlerle 'yer'leşir. Böylece bir bakıma kişinin kendi bünyesi ile cisimleştirdiği bu mekân, insan deneyiminin fiziksel ve mekânsal ifadesini bulduğu bir 'yer' haline gelir”. Bu bağlamda mekân, sadece duyularla algılanan değil aynı zamanda tinsel bir yapıya, hatta postmodern bir algıya, soyut, dijital bir mekanizmaya ve daha da ötesi bir yanılsamaya da dönüşebilmektedir. Temel faktör olan bireyin mekâna yüklediği bu ağlar farklı yansımalarla tarihsel, sosyal, felsefik, kavramsal yapılanmalarla zengin anlamlara bürünür. Erk'in, performansında bir kütüphane olarak gördüğü Kıbrıs'ın Kuzey ve Güney kentlerini kendi dilleri, aksanları üzerinden yürüyerek, poetik bir tasavvurla göstermeye çalışması, yanılsamadan çok bir hakikatin imgeye dönüşümüdür. Erk'in deneyimlediği mekanlar, sınırlarıyla, kültürel ve sosyal dokularıyla performansında imgelere dönüşür şekildedir. Dolayısıyla yürüme performansı, mekâna yönelik bir anlatım sağlamaktadır. Erk'in performansı mekanın tarihinden, belleğinden, kültüründen bir sınıflandırma taşımıştır. Erk'in performansı ayrıca bir deneyim ve duyumsama sınıflandırması içerisine de girmiştir.

4.1.11. İpek Duben

Güncel sanat pratikleri üzerine çalışan İpek Duben, yurt içinde ve yurt dışında çalışmalarını sürdürmektedir. “İpek Duben sosyoloji, siyaset bilimi gibi alanlarda çalıştıktan sonra güncel sanatlar pratiğine varmış bir sanatçı, aynı zamanda kendi sanat pratiğine ilişkin kuram üretmeyi de önemsiyor” (Durmuşoğlu, 2013:148). Resim, heykel, yerleştirme ve video gibi karışık tekniklerle çalışan Duben, cinsiyet, kimlik, bellek, yabancılaşma, göç ve kültürel konular üzerinde yoğunlaşmaktadır. 13. İstanbul Bienali’ne *Manuscript* adlı eseriyle katılan Duben, araştıran ve arşivleyen tavrıyla dikkat çekerek, otobiyografik bir tarzda, kendi portresi üzerinden kimlik, cinsiyet ve göç gibi kavramları irdelemiştir. Eser, Antrepo no.3 mekanında zeminde hazırlanan bir platform düzeneği üzerinde kurulmuştur. Bu düzenekte mekânın fiziksel özelliklerinden (duvar ve zemin üzeri) yararlanılmıştır.

Görsel 40:

İpek Duben, Manuscript 1994, 1993-1994



Kaynak: 13. İstanbul Bienali Rehberi (2013:149). İKSV ve YKY.

Düzenek, dikdörtgen bir yükselti şeklinde, üstü cam örtülüdür. Eserin ana teması olan kadın portresi düzeneğin ortasındadır ve etrafında geometrik biçimli materyaller yer alır. Mekânın zeminde bir sunum havuzunu andıran yapı, her iki tarafındaki duvarla etkileşim halindedir. Zemindeki kadın portresi, mekânın duvarında

ilişkisel bir düzeyele bütünsellik oluşturarak yerleştirilmiştir. Çünkü zeminde ve duvardaki kadın portresi aynı kişidir. Zemindeki kadın portresi merkezi bir konum oluşturarak tek halde iken, duvarda kadın portresi çok sayıdadır ve farklı biçimlerde, boyasal müdahalelerle yer alır. Övül Durmuşoğlu'nun 13. İstanbul Bienali Rehberi'ndeki ifadesine göre (2013:150); "Manuscript 1994 evrensel ve yerel olanın karşılaştığı noktada, sanatçının kendi üretim süreciyle yüzleştiği ve konuştuğu 51 parça resim üzerine kurulmuş, dört cümlelik otoportre bir metnin düzenlemesi. Batıdan gelen otoportre geleneğinin sağdan sola arkadan öne ilerleyen Arapça temelli bir düşünme ve anlatı estetiğiyle yeniden kurgulanması, öncelikle izleyiciye durduğu ve işi okuduğu yerle ilgili önemli bir soru soruyor". *Manuscript 1994* eseri, bir şiir ve metinden oluşan yapıyla kadın kimliğinin modern olma çabasını konu almıştır. Enstalasyonu oluşturan metinlerin, gelenek ve modern kışkırtıcısında sıkışmış, kendini arayan bir kadın figürünü tasvir ettiği söylenebilir. Kadına barbarca ve otoriter yaklaşımın alışkanlığı bitsin istercesine bir tavır oluşur. Bienaldeki 'Anne Ben Barbar mıyım?' sorusunda kimin barbarlığı tekrar cevap arar. Dolayısıyla Duben'in eserindeki portresi, bir temsiliyeti yüklenmiş biçimdedir. *Manuscript 1994* adlı eser, merkezine aldığı kadın figürünü mekânın fiziksel özelliğinden (duvar ve zemin) bir sınıflandırmayla ve bir temsiliyetle anlatım sergilemiştir.

4.1.12. Lale Müldür & Kaan Karacehennem & Franz von Bodelschwingh

Lale Müldür, Türkiye'de ve dünyada şiir, deneme ve roman yazılarıyla etkin olan sanatçılar arasında olup, 13. İstanbul Bienali'nin temasının oluşmasında da önemli bir isim olmuştur. 13. İstanbul Bienali Rehberi'nde Müldür'ün bienalin temasına katkısı ve çalışması üzerine ifadeleri şöyledir (Amado, 2013:286); "13. İstanbul Bienali'nin başlığını Lale Müldür'ün deneme yazılarını topladığı '*Anne, ben barbar mıyım?*' adlı eserinden ödünç alan Erdemci'nin davetiyle, bugüne kadar çekilen yaklaşık 300 saatlik malzemedan bienal sergisi için 'kesilmiş' anların toplamına dönüşüyor". Lale Müldür'ün, kendi yazılarından oluşan ve toplum üzerine bir sorgulama biçimi edinen "Anne, ben barbar mıyım?" teması, 13. İstanbul Bienali'nin ruhunu şekillendirmiştir.

Müldür, 13. İstanbul Bienali'nde *Azılı Yeşil* adlı uzun bir yürüme performansını Kaan Karacehennem ve Franz von Bodelschwingh ile gerçekleştirmiştir. Lale

Müldür'ün yürüme performansının, görsel ve işitsel olarak zengin bir doyuruculuğa sahip olması, ayrıca bienalin genel yapısını da zenginleştirmiştir. “Uzun metrajlı filme giden yolda bir istasyon olan *Azılı Yeşil* (2013) hem zamanının İstanbul’unda kamusal alanın/alanın içindeki vahşi, kırılğan ve tekinsiz anları topluyor, hem de bizi ‘anın’ içinde saklı duran şiire yaklaşıyor” (Amado, 2013:286).

Görsel 41:

Lale Müldür & Kaan Karacehennem & Franz von Bodelschwingh, Azılı Yeşil, video, 2013



Kaynak: 13. İstanbul Bienali Rehberi (2013:287). İKSV ve YKY.

Galata Rum İlköğretim Okulu’nda gösterimi gerçekleştiren *Azılı Yeşil* adlı video, özellikle İstanbul şehrinde kamusal alanların yaşamdaki yerini ve tarihsel süreçteki dönüşümlerini irdelemektedir. Videoda, sıradan gibi duran olaylar, mekanlardaki dönüşümler ve Lale Müldür’ün günlük yaşam deneyimleri mekâna odaklı bir yaklaşım sağlamıştır. Dolayısıyla çalışma, mekanların sosyal-tarihsel yeri/dönüşümleri üzerinden deneyime odaklı bir sınıflandırma içerisine girmektedir.

Görüldüğü üzere 13. Uluslararası İstanbul Bienali, değişen sergileme mekanları ve bu mekanların sanat eserlerinin oluşumuna olan katkılarıyla farklı fonksiyon, anlam ve referanslar yüklenmiştir. 13. İstanbul Bienali’nde yer alan Türk sanatçıların eserlerinin gerçekleştiği mekanlar kendi içinde farklı özellikler taşımıştır. Eserlerin yer aldığı mekanların bazıları; tarihi ve kültürel özelliği olan, bazıları ise farklı fonksiyonlarla tarihi yapı grubuna girmeyen ancak farklı işlevler edinmiş ve çevresiyle entegre olmuş, bellek oluşturmuş mekanlardır. Bazıları ise var olan fonksiyonları ile sergi ve etkinlik bağlamlarıyla ilişkisel bir ortama dönüşen mekânlar olmuştur. Bienal mekanlarından olan Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, tarihi ve kültürel bir yapı grubunda olup, bellek oluşturmuştur. Neo-klasik bir üsluba sahip

okul; tarihi ve kültürel yapısıyla birçok sanatsal ve kültürel faaliyete ev sahipliği yapmaktadır. Antrepo no.3 binası ise tarihi bir gruba girmeyen ancak, depo olarak yıllarca kullanılan, yaşantı, anı biriktirerek çevresiyle entegre olmuştur. Depo olarak kullanılan binanın yıkılma kararı ve Erkmen'in direk bu mekâna yönelik çalışma üretimi burayı sanatsal bir imgeye dönüştürmüştür. Bienal mekanlarından olan Arter Çağdaş Sanatlar Müzesi, Salt Beyoğlu ve 5533 ise özellikle çağdaş sanatın önemli etkileşim mekanlarındandır. Farklı disiplinlerden sanat üretimlerine ev sahipliği yapan bu mekanlar, bugünün sanat nabzını taze tutmaktadırlar.

Bu bağlamda 13. İstanbul Bienali'ne katılan Türk sanatçıların eserlerinin farklı özelliklerle mekâna yönelik anlatımlar sergilediği görülmüştür. Bienal'de Türk sanatçıların bazı eserleri, mekanları ile doğrudan ilişki kurarak site-specific (in situ) bir sınıflandırma içerisine girerken, bazıları farklı teknik ve kavramlar üzerinden mekâna yönelik anlatımlar sergilemiştir. Bienalde diğer eserlerin bazıları ise mekânın bir özelliği kullanılarak (işlev, ışık, renk, yapı, tarihsel veri, bellek v.b) yer almış, bazıları ise konu olarak mekânı ele alan/deneyimleyen/duyumsayan bir özellik taşımıştır.

13. İstanbul Bienali'ne katılan Türk sanatçıların eserlerindeki mekâna yönelik anlatımlarda farklı vurgular yer alır. Bu vurgulardan birisi, kentlerin tarihi, kültürü, bellekleri ve doğası üzerinedir. Özellikle şehir olarak kentsel dönüşümler ve yeni yapılanmalar sonucunda İstanbul kentinin doğasında yatan bitki ve flora tabakasının yok olacağı düşüncesi eserlerin oluşmasına kaynak oluşturmıştır. Kültürel, stratejik ve tarihi dinamiği yüksek olan İstanbul şehri, kentsel dönüşüm kapsamında olan alanlarının doğa ve mimari yapısında oluşturacağı düşünülen değişimler, 13. İstanbul Bienali'ne katılan Türk sanatçıların eserlerinin de önemli bir dinamiği haline gelmiştir. Dolayısıyla İstanbul kenti, bienal eserlerinde sanat mekân ilişkisi üzerinden fiziksel birliktelik kurarken aynı zamanda tarihsel, bellekssel, ilişkisel, deneyimsel ve duyumsal bir birliktelik de kurmuştur. 13. İstanbul Bienali'ne katılan Türk sanatçıların mekâna yönelik anlatımlarında diğer vurgu ise, kültür, kimlik, bellek ve sosyal yaşantı üzerinedir.

Bienale katılan Türk sanatçıların eserleri farklı sınıflandırmalarla mekâna yönelik anlatımlar sağlamıştır. Özetlemek gerekirse; 13. İstanbul Bienalinde 12 eser incelenmiştir. Bu incelemede, 3 eser site specific (in situ) bir sınıflandırmayla, 2 eser

mekanın tarihinden/belleğinden hareketle, 5 eser mekanın fiziksel özelliğinden hareketle oluşmuş, 2 eser ise bir deneyim duyumsama ve izleyici katılımlı gerçekleşmiştir. Bienal’de Ayşe Erkmen’in Antrepo no.3 mekânında gerçekleştirdiği *Kütküt* adlı eseri, olduğu mekânın bütününe sanatsal bir ifade aracına dönüştürmüştür. Antrepo no.3 mekânı fiziksel, belleksel ve işlevsel bir nitelik taşımış, site-specific (in situ) bir sınıflandırma kazanmıştır. Halil Altındere’nin Antrepo no.3’te oluşturduğu *Güvenlik* adlı enstalasyonu ise, mekâna yapılan fiziksel müdahale ve sanat eserindeki ölçek kullanımı ile dikkat çekmiştir. *Güvenlik* heykelinin standart boy ölçülerinin altında mekânda yer edişi ve izleyicilerle aynı karede yer alışı, mekânı ters bir algıya büründürmüştür. İnci Eviner’in Galata Özel Rum İlköğretim Okulu’nda gerçekleştirdiği *Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etit* eseri, çeşitli gündelik nesnelerle, yaşam alanları oluşturmuş, mekânın tarihinden / belleğinden bir sınıflandırmayla oluşmuştur. Eviner’in sanat ve yaşam arasında ilişkisel deneyimler oluşturan enstalasyonu, ayrıca deneyim/duyumsama/izleyici katılımlı ve kolektif bir sınıflandırma da barındırmıştır.

Serkan Taycan’ın *İki Deniz Arası* çalışması ise, bir mekân içinde o mekânın özelliklerine doğrudan dikkat çeken, mekânla bütünlük sağlayan bir yapı sergilemiş ve oradaki yürüyüş güzergahı, bütünsel bir sanatsal ifade aracı olmuştur. Taycan’ın çalışması kendi mekânında üretilmiş, orada anlam kazanmış ve site-specific (in situ) bir sınıflandırma barındırmıştır. Taycan’ın çalışmasında mekân; özne olarak izleyicinin yürüyerek deneyimlediği, duyumsadığı ve ilişkisel ortam sağladığı alan olmuş ve bir varış noktası sanatını oluşturmuştur.

Murat Akagündüz’ün videosu, sergi salonunda yer almış olsa da video görüntüleri kendi mekânında (barajlarda) üretilmiş site-specific (in situ) bir anlam kazanmıştır. Sulukule Platformu’nun çalışmasında ise mekân; kentsel dönüşüm kapsamına giren-gireceği düşünülen alanların özünde yatan kültürel dinamiklerin ortadan kalkacağı düşüncesiyle yer edinmiştir. Sulukule Platformu’nun *Ritim Dersleri Veriliyor* çalışması, vurguladığı mekanların kültürünü, taşıdığı belleği görüşmelerle, röportajlarla aktararak ilişkisel ve katılımcı bir sınıflandırma sağlamıştır. Çalışma, ayrıca kendi mekânında üretilmiş, mekânı olmaksızın varolması mümkün olmayan bir yapı taşımış ve site-specific (in situ) bir sınıflandırma da sağlamıştır.

13. İstanbul Bienali’ne katılan Türk sanatçıların eserlerindeki mekâna yönelik anlatımlardaki diğer güçlü vurgu ise, yine mekanların (kentlerin, yerleşim alanlarının)

tarihsel, kültürel ve sosyal dinamikleri üzerine olmuştur. Şener Özmen, Vokan Aslan, Didem Erk, İpek Duben, Lale Müldür-Kaan Karacehennem-Franz von Bodelschwingh ve Nil Yalter'in eserleri, çeşitli anlatım ve vurgularla mekânın fiziksel özellikleri, tarihsel, kültürel ve kimlik yönleri üzerinedir. Bu anlatımlarda mekân; bütünsel olarak yerel ve evrensel boyutlarda bir düşünme ve anlatı estetiğiyle vurgulanmıştır. Bu vurguda özellikle tarihsel-belleksel süreciyle Galata Rum İlköğretim Okulu önemli bir özne olmuştur.

Volkan Aslan, Galata Rum İlköğretim Okulu'nda *Oyunlar Oyunlar Oyunlar* isimli eserinde, plastik malzemelerden tasarladığı sarı, mavi, siyah, yeşil ve kırmızı renkteki neon ışıklı olimpiyat halkalarını heykelimsi bir ifadeyle mekânın fiziksel özelliğini (tavanını) kullanarak aşağı doğru her an düşeceklermiş gibi sarkıtmış ve var olma biçimlerine göndermede bulunmuştur. Nil Yalter'in Judy Blum ile gerçekleştirdiği *Paris Işık Şehri* eseri, yine bir mekânın iki yabancı insanın gözüyle yeniden yorumlanmasını ifade etmiştir. Paris'in beş yerleşim mekanını konu alan eser, toplumsal yaşama ait hafıza ve yaşantı özelliklerini yirmi yerleşim mekânı üzerinden çekilen fotoğraflarla, notlar ve desenlerle gözler önüne sermiştir. Dolayısıyla eser, fotoğraf, desen ve kumaşlar üzerinden mekanlara odaklı bir yapıda gelişmiştir. Eser, mekanın tarihinden, belleğinden, kültüründen bir sınıflandırma sağlamıştır.

Didem Erk'in "*Arşivlerde izim bulunmasın isterdim*" adlı performansında ise mekân, onu çevreleyen dilsel/kültürel faktörlerle içsel bir anlatım sağlamıştır. Erk'in performansı deneyime odaklı, mekanın belleğinden, kültüründen sınıflandırma taşımıştır. İpek Duben'in *Manuscript 1994, 1993-1994* adlı eseri, mekânın fiziksel özelliğinden (duvar ve zemin) bir sınıflandırmayla oluşmuştur. Duben'in enstalasyonunda mekânın zemininde dikdörtgen biçimli bir sunum havuzunda olan fotoğraf ve duvardaki asılan fotoğraflar bir temas içerisine girmiştir. Şener Özmen'in *Optik Propaganda* adlı enstalasyonu ise, mekânın fiziksel özelliğinden hareketle oluşmuştur. Enstalasyonda duvarda olan poşu nesnesi, mekânı kültürel bir yapıya çevirmiştir. Lale Müldür'ün Kaan Karacehennem ve Franz von Bodelschwingh ile çalıştığı *Azılı Yeşil* adlı videosu, İstanbul'daki kamusal alanların yaşamdaki yerini ve tarihsel dönüşümlerini uzun metrajlı bir film denemesi olarak mekânın belleğine odaklı şekilde gerçekleşmiştir. *Azılı Yeşil* video performansı, mekanların sosyal-tarihsel yeri/dönüşümleri üzerinden deneyime odaklı bir sınıflandırmadır.

13. İstanbul Bienali'nin 'Anne, ben barbar mıyım?' vurgusu ise; sanatta kuramsal düzlemde toplumsal, sosyal ve bireysel olarak birtakım çözümlemelere yer açar. Bienal; çözümlenmesi, yapısının araştırılması beklenen soru işaretlerine deneyim, duyumsama ve mekânsal bağlamda zihinsel süreçler oluşturmuştur. Bu bağlamda bienal'de yer alan sanatçı ve eserleri, farklı teknik/malzeme ve biçimsel özelliklerle, yer aldığı mekanlarla yoğun irdelemeler sağlar. 13. İstanbul Bienali'nde bu irdelemeler; kavramsal, biçimsel ve mekânsal bağlamda içiçe geçişli bir durum oluşturmuştur. Dolayısıyla bienal; uygar olmakla barbar olmayı, insan-mekân-ekonomi-kültür-tarih gibi ilişkiler üzerinden tartışmaya açmıştır. Bu tartışma, sanatın rolünün sorgulandığı bir bağlamda ve alışılmışın dışında yer etmiştir.

4.2 14. İstanbul Bienali'ne Katılan Türk Sanatçılar

14. Uluslararası İstanbul Bienali 5 Eylül-1 Kasım 2015 tarihleri arasında, 'Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori' başlıklı kavramsal çerçeveye gerçekleşmiştir. Küratörlüğünü Carolyn Christov-Bakargiev'in üstlendiği bienale bireysel, kolektifler ve gruplar olmak üzere yaklaşık 80 sanatçı katılmıştır. Türkiye'den 23 sanatçı ve 2 kolektifin katılım gösterdiği sanatçılar ise, Meriç Algün Ringborg, Artıkışler Kolektifi, Cansu Çakar, Elmas Deniz, Hera Büyüктаşçıyan, Taner Ceylan, Aslı Çavuşoğlu, Cevdet Erek, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Esra Ersen, Deniz Gül, Emre Hüner, Ufuk Kocabaş, Füsün Onur, Merve Kılıçer, Pınar Yoldaş, Emin Özsoy, İz Öztat&Fatma Belkıs, Parrhesia Dostları Cemiyeti, Orhan Pamuk, Zeyno Pekünlü, Sarkis, Pelin Tan ve Fahrelnissa Zeid'tir (İKSV. bienal.iksv.org/tr, 2015).

14. İstanbul Bienali, İstanbul Boğazı'nın Avrupa ve Anadolu yakasının birçok mekânında gerçekleşmiştir. Bu bağlamda bienal, geniş katılımcı sayısının yanında geniş katılımlı mekân yapısıyla da dikkat çekmiştir. Bienalin mekânları şöyledir;

"Rumeli Feneri, Riva Kumsalı, Hrant Dink Vakfı ve Agos, Parrhesia Dostlar Cemiyeti, ARTER, FLO Binası (Anadolu Pasajı), Özel İtalyan Lisesi, Dükkân, Otopark (Hacımimi), The House Hotel Galatasaray, Ev (Deniz Gül), Cezayir, Masumiyet Müzesi, Otopark (Hacımimi), Fransız Yetimhanesi, Depo, Pera Müzesi, Casa Garibaldi, Adahan Otel, Adahan Sarnıcı, SALT Galata, Vault Karaköy The House Hotel, Kasa Galeri, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, İstanbul Modern, Balıkçı Teknesi (Boğaz), Küçük Mustafa Paşa Hamamı, Tunca Subaşı & Çağrı Saray Atölyesi, Kaptan Paşa Deniz Otobüsü, Büyükkada Halk

Kütüphanesi, Splendid Palas Oteli, Rizzo Palas, Mizzi Köşkü, Çankaya 57, Troçki Evi, Sivriada” (İKSV. bienal.iksv.org/tr, 2015, 14. İstanbul Bienali)

14. İstanbul Bienali, İstanbul’un tarihi, sosyal ve kültürel coğrafyasını, kimlik çeşitliliğini ön planda tuttuğu mekân çeşitliliğiyle vurgularken, ayrıca izleyicilerin sanatı deneyimlemesine olan katkısıyla da etkilidir. Bienalin özünde yatan kavramsal çerçevenin, insan yaşamını, gerçeklik olgusunu, form ve estetik bilincini sorgulatan bir kaynaklık sağladığı söylenebilir. Bienalin, ‘Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori’ başlıklı ortak bir eleştirel alanı oluşturma çabası, mekanların çeşitliliğine yön verdiği gibi sanatçıların eserlerindeki oluşma biçimlerine de yön vermiştir. Bu doğrultuda eserler, bir deneyim ve duyumsamayı daha sağlayıcı nitelik taşır. Bige Örer’in, 14.İstanbul Bienali kataloğundaki önsözündeki ifadesiyle (2015: XXII); “Bienal, (...) sanatın dönüştürücü gücünü merkezine alan ve dönüşümlerin tam ortasında gücü deneyen bir sergi. (...) Sanatçıların dünyayı algılama farklılığı, gerçek ve gerçeküstü, bilinç ve bilinçaltı, şiirsel ve politik, form ve estetik arasındaki ilişkilene ve dalgalar ile düğümler aracılığıyla anlamlandırmaya çalışılıyor”. Bu anlamlandırma, sanatın kendi içindeki farklı disiplinlerinden doğan bir anlamlandırma taşır. Dolayısıyla bienale katılan sanatçıların dünyayı daha iyi çözümleme çabaları, homojen bir sanat algısını değil, toplumsal yaşamın direkt içinden; sosyal/fen bilimleri, antropolojik, kültürel, ekonomik gibi alanlarda ortak bir deneyimi ve duyumsamayı sunmuştur. Özellikle bu deneyimleme/duyumsama biçimlerinde, eserlerin mekâna yönelik anlatımlar barındırması, izleyicilerin dünyayı algılama şekline, değiştiren ve dönüştüren tavrına kaynaklık etmesindeki payın büyük olduğu söylenebilir.

Bu bağlamda 14.İstanbul Bienali’nde Türk sanatçıların bazı eserleri de mekâna yönelik yoğun anlatımlar sergilemiştir. Bu başlıkta, Türk sanatçıların mekâna yönelik olduğu düşünülen eserleri incelemeye alınmıştır.

4.2.1. Meriç Algün Ringborg

Sanatında enstalasyon ağırlıklı çalışan Meriç Algün Ringborg, “Çok yönlü işlere kimlik, sınırlar ve dil meselelerine yoğunlaşarak karmaşık nesneler arasındaki ilişkileri gözetliyor” (İKSV. 14b.iksv.org. 2015). Ringborg, 14. İstanbul Bienali’ne hazırladığı *Siz Hiç İncir Ağacının Çiçek Açtığını Gördünüz Mü?* adlı eserinde İstanbul

mekanlarının tarihsel süreçteki değişimleri üzerine göndermelerde bulunmuştur. Enstalasyon, karışık teknik, fresk, video, ses, heykel, taze incir yaprakları gibi farklı disiplinler/teknik ve malzeme içeren eser, geçmiş dönemlerde yeri bir incir tarlası olan Galata semti üzerinedir. “Eski ismi Sykai olan Galata eskiden bir incir tarlasıydı ve sırtları incir ağaçlarıyla doluydu. Algün Ringborg’un çalışması, incir ağacı ve incir yapraklarıyla dolu bu tarladan yola çıkıyor ve İstanbul’da ortaya çıkan nezihleştirme sürecini ve bitkisel yaşamın yıkımını vurgulayan jestlerin kümелendiği bir biçime bürünüyor. Bu çalışma ayrıca, kadın cinselliğinin sembolü olan meyveyi ve utanmanın sembolü olarak da incir yaprağını ele alıyor” (İKSV. 14b.iksv.org. 2015). Ringborg, enstalasyonunu Adahan Otel’nde aynı katta olan üç odanın mekanlarını kullanarak oluşturmuştur. Enstalasyonda odanın birinde, siyah renkli dikey bir platform vardır. Bir mekân yapısını andıran bu platform yüzeyinde, derinliği olan niş ya da pencere biçimli bir çerçeve yer almıştır. Çerçevenin içine ise üç boyutlu beyaz renkli bir incir yaprağı heykeli yerleştirilmiştir.

Görsel 42:

Meriç Algün Ringborg, *Siz hiç incir ağacının çiçek açtığını gördünüz mü?*



Kaynak: <https://humakabakci.com/tr/collection/ringborg-meric-algun/>.

Erişim Tarihi: (28.11.2021)

Otel odalarının ikincisinde ise, doğal incir yaprakları bütün mekânın zeminine yayılmıştır. İncir yaprakları, odayı ve diğer otel odalarını kokularıyla kuşatmıştır.

Görsel 43: Meriç Algün Ringborg, *Siz hiç incir ağacının çiçek açtığını gördünüz mü? Mekâna özgü enstalasyon, kurşun kalem çizim, alçı döküm, fresk, video, taze incirler, mermer, plastik, metal, slayt gösterimi, bölgedeki ağaçlardan toplanmış ve kurutulmuş incir yaprakları*



Kaynak: (<http://14b.iksv.org/works.asp?id=21>)

Fotoğraf: Sahir Uğur EREN. **Erişim Tarihi:** (25.09.2021)

Otelin üçüncü odasında ise, duvarda bir video çalışması yer alır. Videoda, incir ağacı çiçeklerinden dölleme yapan dişi arıların verdiği mücadele bir metafor olarak aktarılırken, dişilik mefhumuna bir gönderme yapılmıştır. Video, olgunlaşmamış incir meyvesinin içindeki dişi çiçek tozlarının, dişi incir arısını kendine has koku salgılamıyla içine çekme sürecini konu alır. “İncir ağacının çiçekleri, meyvenin özüne yakın bir yerde bulunuyor. Buraya ulaşmanın tek yoluysa meyvenin içine açılan dar kapıdan geçmek. Dişi arı, karnını patlatma pahasına bu zorlu mücadeleye giriyor ve bütün gücünü kullanıp, nihai fedakârlığı yapıp çiçeği döllemeyi başarıyor. Erkek arının bu süreçteki tek ‘kutsal’ görevi ise dişinin dışarı çıkmasına yardımcı olmak” (Salkaya, D. 2015). Dişi arının, incirin içindeki dişi çiçekleri tozlaştırma mücadelesi ve erkek arının görevi, bütünsel bir sonucu oluşturur biçimdedir. Ayrıca oda da sehpanın üzerinde beyaz incir bibloları da sayı olarak artar biçimde yer almıştır. Üçüncü odada duvarda bir resim vardır. Resimde, havada meleşti andıran bir figür, yürür vaziyette olan bir kadın ve erkek yer alır.

Görsel 44:

Meriç Algün Ringborg, *Siz hiç incir ağacının çiçek açtığını gördünüz mü?*



Kaynak: <http://14b.iksv.org/works.asp?id=21>, **Fotoğraf:** Sahir Uğur EREN.

Erişim Tarihi: 25.09.2021

Ringborg'un Adahan Otel'i'nin yanyana üç odasında yer alan *Siz hiç incir ağacının çiçek açtığını gördünüz mü?* enstalasyonu, içinde barındırdığı incir yaprakları/kokular, videodaki incir ağacının dölleme süreci ve ayrıca duvardaki asılı resmin konusu bir metaforu oluşturan ana parçaların birbirine olan simgesel ve düşünsel bağlamının bir araya gelmiş halidir. Enstalasyonda birbirine geçişli bu öğeler farklı odalarda yer almış olmasına rağmen, bu üç oda, birbirine mekânsal bir kuşatma yaşatmıştır. Dilan Salkaya'nın ifadesiyle (Salkaya, 2015); "Odadaki televizyonda video gösterimi yapılırken arka tarafta kurumakta olan incir yaprakları, en gösterişli kokusuyla mekânı örtüyor". Ringborg'un enstalasyonundaki çarpıcı olan şey ise, incir yapraklarının mekâna yayılan kokusudur. İzleyici, otel odalarını, incir yaprağı kokusu eşliğinde bir deneyimi ve duyumsamayı yaşayarak gezmiştir. Ancak bu deneyim ve duyumsama sürece bağlı bir değişkenlikte göstermektedir. Nitekim incir yapraklarının, yaş halde iken sağladığı koku atmosferinin, kurumasıyla yerini farklı bir koku duyumsamasına da bırakmıştır. Bu bağlamda yerleştirmenin, doğal bir süreç sanatı ifadesi içerdiği ayrıca söylenebilir. Ama bu algısal farklılık, süreç sanatının değişim ve geçicilik temalarından sadece değişim temasına odaklıdır. Buradaki değişim ise, ilk başta yeşil olan yaprakların kuruyarak kahverengiye dönüşmeleri ve

kokunun yoğunluk farkıdır. Yani kokunun mekandaki yayılımı bir geçiciliğe değil, değişime yansımadır.

Dolayısıyla Adahan Otel'i'nin üç odası kullanılarak oluşturulan bu eser, o mekân için (Adahan Otel'i), o mekânın geçmiş özelliklerine (fiziksel/biyolojik/bitki, kültür ve tarihine) doğrudan dikkat çeken, bütünlük sağlayan bir özellik taşımıştır. Otel'in odalarına koyulan ve mekânın geçmişte barındırdığı özüne dair olan incir yaprağı/kokusu ve diğer düzenekler (video gösterisi, resim gibi), koyuldukları mekânın bağlamıyla ilintilidir. Bu düzenek ve nesnelerin başka bir mekânda düzenlenmeleri aynı bağlamı ve anlamı taşıyamayacağından dolayı bu çalışma, site specific (in situ) bir sınıflandırma içerisindedir. Öyle ki bu eser, olduğu mekânın geçmişteki çevresel bağlamını, tarihini, kültürel ve bitki dokusunu tekrar hatırlatma görevi taşır.

4.2.2. Cevdet Erek

Türkiye'de Ses Mühendisliği ve Tasarımı eğitimi alan Cevdet Erek, yerleştirme ve performans çalışmalarıyla ön planda olmuştur. 8. 13. ve 15. İstanbul Bienallerine katılan Erek'in çalışmaları yurtdışında birçok bienal, müze ve galerilerde sergilenmiştir.

2015 yılında 14. İstanbul Bienali'ne *Bir Ritim Mekânı-Otopark* adlı enstalasyon çalışmasıyla katılan Erek, Tophane'de yer alan ve yıkılması planlanan Boğazkesen adlı bir otopark ve benzin istasyonunu boşaltma müdahalesinde bulunarak kullanmıştır. Erek, mekânın bu boşluğunu ses ritimleri, eski bir jaguar marka araba, gri-beyaz perdeler, ışık gibi unsurlarla eklemleştirmiş, ses ve mekân birlikteliğini izleyicinin deneyimine sunmuştur. Nazlı Pektaş'ın 28 Ekim 2012 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'ndeki "Ritimlerin Mekanında" başlıklı röportajındaki ifadesiyle; "2000'li yılların başından bugüne uzanan sanat üretiminde zaman, ses ve mekânın birlikteliğini soyut denebilecek bir anlatımla az rastlanır türden bir kurguyla sunuyor. O üretimindeki ritmi; seçtiği mekanların ya da konuların geçmişine müdahale ederek yakalayan, izleyeni sonsuz bir deneyime tabi tutan bir portre". Erek, mekânı tekrar kamusal alana kazandırma çabasıyla, sokaktan geçen insanları bu mekânın atmosferine dahil etmiş, izleyici, ritimlerin eşliğinde performans deneyimlerinde bile bulunmuştur.

Görsel 45:

Cevdet Erek, *'Bir Ritim Mekânı-Otopark'*, 2015,



Kaynak: <http://cevdeterek.com>, **Fotoğraf:** Sahir Uğur Eren.

Rabia Özgül Kılınçarslan'a göre ise (2016:152); Cevdet Erek, "Enstalasyonda mimari öğeleri ve sesi minimal dille bir araya getirir. Ses, ritim ve boşluk içinde dolanan izleyici hem enstalasyona ait ritimlerin hem de dışarıdan gelen seslerin arasında mekânın geçmişini, bugününü, devinim ve dönüşümü deneyimler". Erek, mekânda çeşitli ses bileşenlerini katmansal bir düzeyde yerleştirmiştir. Erek, 21.11.2015 tarihli Agos Gazetesi'nde Tuğba Esen'e verdiği bir röportajda sesin katmansal yapısını şu şekilde ifade etmiştir; "Kabaca, burada üç ritim katmanı var: Birincisi, mekânda yankılanan müzikal ölçü ritim katmanı; ikincisi dışardan gelen sesler, yani yoldan geçen arabanın, yukarıdaki kilisenin, camiden yayılan ezanın, bağırان satıcının, kavga ve gürültü edenlerin sesi; üçüncüsü ise tarihsel bir ritim katmanı. Bu aslında yakında tarih olacak binanın kendisi ve çevresini ifade ediyor, doğrudan sesle ifade edilmiyor" (Esen, 2015). Dolayısıyla Erek'in sanatında ses, sadece kendi yapısında bir ifade biçimi değil, aynı zamanda görsel bir kesişim noktası da barındırarak algısal bir tutumu da sorgulamaktadır. Hasan Bülent Kahraman'a göre ise Erek (2013:326-334); "Sesin nötr veya pasif bir gerçeklik olmadığını, kendisine ait bir eşik yarattığını, bazen görselleşebildiğini bu yapıtlarda ortaya koyuyordu. Hatta atonal müzikte olduğu gibi sesin mekân yaratma ve boşaltma, hatta inşa etme işlevinin bu yapıtlarda ele alındığını görmek ayrıca mümkündü" diye ifade etmiştir.

Mekânı sadece iç yapısıyla değil, bulunduğu semtin fiziksel ve tarihsel çevresiyle, kültürel dokusuyla da ele alan Erek, terkedilmiş mekânı, bulunduğu çevresindeki farklı ses ve mimari yapılarıyla, insanların gündelik yaşamdaki oluşturduğu atmosferle tekrar bir yaşamsal mücadeleyle ele alır. Özellikle mekânda

yer alan nesneler bu yaşamsal ifadeyi daha etkin kılar. Kılınçarslan’a göre (2016:152); “Sanatçının dile getirdiğine göre mekânda yer alan araba otoparkın alt katında durur. Özel olarak seçilmiş değildir. Fakat sanatçının tekerlekleri sönmüş o arabayı mekâna yerleştirmesi ve arabanın kaportasına dokunduğunuzda duyduğunuz ritim yine bir seçimin sonucudur. Bu bakımdan geçmişe ait bu nesne, mekânın geçmişine de vurgu yapmakta gibidir”. Erek, mekânın geçmişine ve işlevine yönelik oluşturduğu yerleştirmeye mekânı, izleyicinin deneyimine sunmuş ve kamusal alana yeniden kazandırmıştır. Yine Kılınçarslan’ın ifadesiyle (2016:152);

“Gri-beyaz perdelerin oluşturduğu soyut manzara, mekanın iç kısmındaki bir köşede duran ışıklı gri-beyaz tuvaldeki soyut manzara etkisinin bir uzantısı olarak görülebilir. Mekana özgü olan bu enstalasyon, Erek’in diğer ritim mekanları gibi mekana yapılan minimal bir müdahalenin sonucudur. Boşluk bu anlatım dilinin önemli bir parçasıdır. Mekan içinde seçilen yöne bağlı olarak, yükselip alçalan ses ritmik bir bütünü oluşturur. Fakat bu bütün, izleyicinin dolanımına ve boşluğa da bağlı olduğu için izleyicinin katılımına açık tamamlanmamış bir projedir”.

Cevdet Erek, *Bir Ritim Mekânı–Otopark* adlı enstalasyonunda kullanılmayan otopark’ın giriş katına müdahale ederek konumlandığı boşluk, ritim gibi elemanları, çeşitli düzenekleri, farklı köşelerde ses enstalasyonu öğelerini ve jaguar markalı eski bir arabayı yerleştirerek yeniden işlevli hale getirmiştir. Bu enstalasyonda mekânın fonksiyonu, çevresel dinamiği bir anlamlandırma sürecine girmiş, izleyiciyle ilişkisel bir ortam oluşturmuş ve yerleştirilen nesneler mekân ile doğrudan bir ilişki içerisine girmiştir.

Dolayısıyla enstalasyon, olduğu mekânın kendisi (fiziksel, işlevsel, çevresel ve belleksel vasıfları) üzerine kurulu olup, mekânı bir sanat nesnesine çevirmiş ve site-specific (in situ) mekâna özgü bir sınıflandırma taşımıştır. Nitekim Erek, enstalasyonunu farklı bir mekânda yapmış olsaydı aynı ses ölçüleri-ritimleri, cami ve kilise sesleri-dışarıdan gelen ses renkleri birbirine örtüşüp bütünsel bir katman oluşturmayacaktı.

4.2.3. Cansu Çakar

Yurtiçi ve yurt dışında birçok grup sergisine, çağdaş sanat programlarına katılan Cansu Çakar, 11. Berlin Bienali, 14. İstanbul Bienali gibi önemli sanat etkinliklerinde yer almıştır. Geleneksel Türk sanatları üzerine çalışan Çakar, sanatta

süsleme, tezhip ve zanaat gibi geleneksel ifade biçimlerini çağdaş bir anlatımla ve kendine özgü kişisel yorumlamalarıyla araştırmaktadır.

Çakar, 14. İstanbul Bienali'ne kadınlara özgü bir süsleme atölyesi oluşturarak katılmıştır. İstiklal Caddesi'nin art nouveau özellikli bir apartmanında yer alan 100° isimli bu atölye, renkli duvar kağıtları, Osmanlı duvar kaplamaları ve bitkisel desenlerle süslenmiş, geniş bir alandır. Atölyede, bazı duvar yüzeyleri, altın renkli desenler, mavi, beyaz, kahverengi renklerden oluşmuştur. Çalışmada mekânın ortasında, çatıdan sarkan siyah çadırla kaplı bir masa, kenarında ise çalışma düzenekleri olan kadın nakkaş masaları ve bir minyatürcünün çalışma malzemeleri yer almıştır. Atölyenin duvarlarında ise kâğıt üzerine suluboya, altın, mürekkep, safran, çörek otu gibi malzemelerle süslemeler, çeşitli renk desenleri yer alır. Mekânın içindeki bu desenler, duvar cephelerinde, panolarda, koridor bölümlerinde ve mekânın fiziksel öğeleri üzerinde gezinmiştir.

Görsel 46:

100°, 2015, Kâğıt üzerine suluboya ve altın, kadınlarla süsleme sanatı atölyesi
Panorama himenoplasti-k, 2015, Kâğıt üzerine suluboya, mürekkep ve altın,



Kaynak: <http://14b.iksv.org/works.asp?id=6>, **Fotoğraf:** Sahir Uğur Eren,
Erişim Tarihi: (29.09.2021)

Çakar, atölyede klasik desenlerden, figürlerden, çeşitli renk ve şekillerdeki süslemelerden, bitki formlarından oluşan bir kitap tasarlamıştır. Atölye, içinde barındırdığı desenler, renkler, masalar ve malzemelerle yoğun bir atmosfer içerir. “Çakar'ın atölyesi, kâğıt, suluboya ve altının yanı sıra edebi metinler, şiirler, sıradan

imgeler ve hikâyelerle teknolojik bir davranış tarzıdır” (İKSV. 14b.iksv.org. 2015). Çakar, oluşturduğu bu çalışma ortamını Naz Cuguoğlu’na verdiği röportajda şu şekilde ifade etmiştir; (Cuguoğlu, 2015); “Üretim sürecimizde kullandığımız geleneksel sanatlar tekniğinin kullanım çıkmazı ve sınırlar içerisinde tutulma eğilimi ile kadını birbirine benzettim ve tekniği araç haline getirip her iki tarafı beraber vakit geçiren, vakit geçirdikçe de özgürleşebilen bir kıvama sokmaya çalıştım. Her ikisi de açılıp saçılmalı, daha çok farkında olmalı ve nefes almalı. Çünkü ikisi de kaynağı sonsuzluk denebilecek kadar yüce bir pınar”. Çakar, kolektif bir biçimde oluşturduğu bu atölyede, kadınları sanat üzerinden kendi kişisel hikayelerini yeniden yazmaya teşvik etmiş ve mekânı üretim alanına dönüştürmüştür. İzleyicilerin de doğal katılım gösterdiği bu atölye, uğrayan herkesi içine alan bir yapıya dönüşmüştür. Kolektif çalışma biçimini alan bu çalışma, izleyici katılımlı, etkileşimli bir süreç şeklinde ilerlemiştir. Deneyimi, duyumsamayı sağlayan bu atölye ortamı, ismi belli olmayan, doğal bir katılım süreci yaşayan izleyicilerin ve birbirinden farklı üsluplarla etkileyici ifadelerin dışavurumuna kaynaklık etmiştir.

Görsel 47:

100°, 2015, Kâğıt üzerine suluboya ve altın, kadınlarla süsleme sanatı atölyesi
Panorama himenoplasti-k, 2015, Kâğıt üzerine suluboya, mürekkep ve altın,



Kaynak: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/kadinlar-bienalde-kaynamaya-kaynatmaya-hazir-miyiz-i-3966>, **Fotoğraf:** Korhan Karaoyul, **Erişim Tarihi:** (29.09.2021)

Çakar’ın eseri, performansı içeren yapısıyla da dikkat çekmektedir. Oluşturulan düzenekler etrafında uygulamalar yapan izleyici, katılımcı kadınlar, kendi yaşam hikayelerini mekânın bütün köşelerinde gezdirmişlerdir. Eser, ayrıca mekânın fiziksel öğelerinde gezinen yapısıyla da bağlantı kurmuş ve detaylarıyla ilişki kurarak şekillenmiştir. Dolayısıyla sanatçının, mekânda yer alan siyah boru şeklindeki mekâna ait bir düzlemi süslemesi, mekânın fiziğine yönelik bir müdahalesi söz konusudur.

Görsel 48:

100°, 2015, Kâğıt üzerine suluboya ve altın, kadınlarla süsleme sanatı atölyesi
Panorama himenoplasti-k, 2015, Kâğıt üzerine suluboya, mürekkep ve altın,



Kaynak: <http://14b.iksv.org/works.asp?id=6>, **Fotoğraf:** Sahir Uğur Eren, **Erişim Tarihi:** (29.09.2021)

Çakar, eserinde mekânın tarihi üzerinden koridor, salon, duvar ve fiziksel öğelerinin birçoğuna mekânın bütününde gezinen uygulamalar sergileyerek müdahale etmiş, mekânın tarihi dokusundan hareketle zamansal bir ilişkisellik kurmuştur. Eser, resim tekniği üzerinden mekâna yönelik bir sınıflandırma oluşturmuştur. Ayrıca, sanatçı ve izleyici arasındaki bağı kolektif şekilde bir araya getiren eser, deneyim, duyumsama ve ilişkiyel bir sınıflandırma içerisine de girmiştir.

4.2.4. Deniz Gül

Çağdaş Türk sanatının önemli isimlerinden Deniz Gül, çalışmalarında sanat formlarıyla dilin nasıl çeşitlendiğini, mekân, tarih ve malzeme üzerinden şiirsel bir ifadeyle ilişkilendirmektedir. 14. İstanbul Bienali'ne *Taş (El Yazmaları Yanmaz)* isimli eseriyle katılan Gül, İstanbul Beyoğlu Bostanbaşı Sokakta bulunan terkedilmiş eski bir apartmanın katını geçmişinin izleriyle tekrar buluşturmuştur. Gül, Beyoğlu'ndaki apartman mekânının tavanını oval formulu ıhlamur ağacı parçalarıyla döşemiştir.

İhlamur parçalarının üzerinde yakma ve oyma tekniğiyle kabartmalı soyut figüratif, oval ve geometrik motifler yer alır.

Eser, izleyiciye alternatif izleme biçimleri de kazandırmıştır. Burada eseri özümsemenin en iyi yolu, izleyicinin mekânda sırt üstü uzanarak tavanı izleme biçimidir. Bu uzanma ise izleyiciye daha iyi bir algılama atmosferi sağlamıştır. Mekân odaklı bir özellikle oluşan *Taş (Elyazmaları Yanmaz)* adlı eser, olduğu mekânın geçmiş atmosferini, tarihini, yaşanmışlığını ve hafızasını ahşap parçaları üzerinden izleyiciye biçimsel ve kavramsal bağlamda tekrar hatırlatmıştır.

Görsel 49:

Deniz Gül, Taş (El Yazmaları Yanmaz) 2015, İhlamur Ağacı (2 parça)



Kaynak: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/yatarak-izlemek-insanin-kalbini-aciyor-i-3956>,

Fotoğraf: Korhan Karaoyul, **Erişim Tarihi:** (13.10.2021)

Bu çalışmanın var olduğu mekândaki anlamıyla başka mekândaki anlamı, bağlam değişikliği oluşturabileceğinden, mekâna yönelik olduğunu gösterir. Nitekim, mekânda ahşap parçalarının tavana yerleştirilmesi ve üzerlerindeki objelerin (işaretlerin) ortadan kalkması durumunda bağlamın da ortadan kalkacağı düşünülebilir. Nitekim Deniz Gül, eserin oluşma biçiminin mekanla olan bağlantısı üzerine Burcu Dimili'yle söyleşisinde çalışmanın mekanıyla ilgili şunları ifade etmiştir; “Bu fikri ilk anlattığımda kafamda henüz bir mekân yoktu. Ancak böyle bir mekân aradığımdan bahsetmiştim. Bana bu mekânı önerdiklerinde müthiş bir buluşma

oldu ve çalışma mekâna özel üretildi. Mekâna özel ve mekânla bir arada çalışmayı seviyorum, mekân aslında işin çerçevesi, havası, kokusu, aurası, boşluğu...İş tek başına bir iş değil, mekânla buluştuğunda tamamlanıyor” (Dimili, 2015).

Görsel 50:

Deniz Gül, Taş (El Yazmaları Yanmaz) 2015, Ihlamur Ağacı (2 parça)



Kaynak: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/yatarak-izlemek-insanin-kalbini-aciyor-i-3956>,
Fotoğraf: Korhan Karaoyul, **Erişim Tarihi:** (13.10.2021)

Dolayısıyla, *Taş (El Yazmaları Yanmaz)* eseri doğrudan mekâna odaklı, yapıldığı mekânın özünden, tarihinden ve belleğinden doğan bir yapıdadır. Site-Specific (in situ) olarak adlandırılabilen eser, mekânı olmaksızın var olması pek mümkün olmayan bir düzenleme olup mekânın fonksiyonel, fiziksel, tarihsel ve kültürel yapısına doğrudan bağlıdır. Eser, mekânla bütünlük sağlamış ve oluştuğu alanı sanat nesnesine çevirmiştir.

4.2.5. Füsün Onur

Türkiye’de güncel sanatın önde gelen isimlerinden olan Füsün Onur’un sanatı resim ve heykelin arasındaki sınırları kaldıran bir biçimdedir. Onur, önce İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde, sonrasında Amerika’da sanat eğitimine devam etmiş ve özellikle 1970’li yıllarda Türk sanatında sıra dışı yaklaşımlar sergilemiştir.

“Onur, üç boyutlu fiziksel mekânda yeni mekanlar yaratarak hayat pratiğinin sanatlaşabilme potansiyelini ortaya çıkartmayı amaçlamıştır” (Kaya, Ç. 2008:37). Ulusal ve uluslararası birçok etkinliğe katılan Onur, biçim ve içerikte heykel anlayışının sınırlarını genişletmiş, minimalist ve mekâna yönelik yaklaşımlarıyla önemli katkılar sunmuştur. Ayşe Nahide Yılmaz’a göre (2008: 204);

“1970’lerin başındaki ilk sergilerinde boşluk-doluluk problemi etrafında gelişen geometrik planlı hafif mekanlar oluşturarak, heykel sanatındaki geleneksel tavrın ötesinde çalışmalar üretmeyi tercih etmiştir. (...). Füsun Onur’un minimalist ya da kavramsal gibi akımlar içerisinde değerlendirilen yapıtları, böylece, kimi zaman kaidesiz tek başına ayakta duran soyut heykeller şeklinde ortaya çıkmış, kimi zaman başlangıçtan beri ilgilendiği mekân problemini galerinin her bir noktasına taşıyarak çevresel işler yapmıştır. Mekân probleminin bir sonucu olarak, Onur, yerleştirmelere ve oyunbaz asemblajlara yönelmiştir”.

Füsun Onur, Türk sanatında mekân anlayışının yaygınlaşmasında önemli bir isimdir. Onur’un çoğunlukla gündelik hayattaki karşılaştığı nesnelerden hareketle yoz ilişkiyi sorgulayan tavrı, beraberinde hem sanatta derin tartışmaların hem de mekâna özgü üretimlerin yaygınlaşmasına katkı sağlamıştır. Füsun Onur’un sanatını icra etme noktasında nesne-mekân ilişkisi dolayısıyla değişkenlik gösterir. Nesne, bazen mekânla ilintili olurken bazen de mekânla ilişkisi olmayan bir yüzeyde gezinir. “Nesnelerin birbirleri ile ilişkilerinden yeni bir sanat nesnesinin doğması daha sonra bunların mekâna içinde birbirleri ile ilişkilerinden yeni mekanlar doğmasına doğru evrilecektir. Onur’un sanatında giderek ‘bitmiş’ iş yerine o işin ortaya çıkış sürecinin önem kazandığı görülür” (Kaya, Ç. 2008:40). Dolayısıyla Onur’un eserlerinde mekânın kurgulanması ve süreci önemli bir rol oynar.

14. İstanbul Bienali’ne *Deniz (Yelkenli Tekne ve Ses Enstalasyonu)* isimli çalışmayla katılan Füsun Onur, mekân olarak denizi seçmiş ve tekneyi yine mekân belirleyerek sürece dayalı bir ses enstalasyonu oluşturmuştur. 14. İstanbul Bienali’nin “Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori” teması, Onur’un çalışmasında insan/doğa arasındaki ilişkiyi tekrar şekillendirdiği söylenebilir. Çalışma, izleyiciyi tuzlu suyun kalbinde bir teknede ağırlamaktadır. Bu çalışmada tekne, denizde gezinen ve ses enstalasyonu ile mekânın atmosferini farklılaştıran bir düzeydedir. Suyun içinde gerçekleşen bu performans, bir balıkçı teknesinden okunan Ulysses adlı şiirle düşünsel bir yolculuk oluşturmuş ve tuzlu su eşliğinde bir sanat deneyimi sağlamıştır. Boğaz’ın bir kesitini sergi mekânı olarak kullanan Onur, tekneyi de ekleyerek mekân içinde bir

mekân daha oluşturmıştır. Teknede gezinen izleyici, güzel bir manzaranın tadını çıkarırken, denizin üstü ve altı arasındaki bağlamı, insanın buradaki rolünü geçmiş ve bugün üzerinden düşünür ve belki de sorgular. Dolayısıyla da bu gezinti, dalgalar eşliğinde bir kent ve insan ilişkisinin bugüne değin neye tekabül ettiğini ya da nasıl devam etmesi gerektiğini sanatsal, toplumsal, bilimsel ve kültürel bağlamla izleyiciye sorgulatmaya çalışır. Onur, bu gezintiyle insanın ve kentleşmenin rolüne düşen payı tekrar hatırlatır biçimdedir.

Görsel 51:

Füsun Onur, Deniz, 2015, Deniz (Yelkenli Tekne ve Ses Enstalasyonu)



Kaynak: <http://14b.iksv.org/works.asp?id=86>, *İstanbul Kültür Sanat Vakfı / Istanbul Foundation for Culture and Arts (İKSV)*, **Erişim Tarihi:** (08.10.2021)

Çalışmada su ögesi, kendi imgesi dışındaki tekne ve sesle postmodern bir durumu ortaya koyar biçimdedir. Bu çalışmada izleyici, ayrıca esere dahil olan bir pozisyonudur. İzleyici, teknenin içinde okunan şiirle boğazda düşünsel bir atmosferde gezinti yaparken mekânın kinetik bir parçası olmuştur.

Bu çalışma, direk mekânı konu alan (Tuzlu Su) bir sınıflandırma içerisindedir. Ayrıca, bir nesne olarak sesin (şiir) mekanla olan bağlamı yer alır. Çalışma ayrıca, bir deneyim/duyumsama/ilişkisel bir ortam ve izleyici katılımlı bir sınıflandırma içerisindedir.

4.2.6. Pelin Tan

Türkiye’de güncel sanatın önemli isimlerinden olan Pelin Tan, ulusal ve uluslararası birçok sergiye katılmış, 2013’te Lizbon Mimari Trienali ve 2014’te Montreal Bienali gibi çeşitli etkinliklerde yer almıştır. Video üzerine çalışmalar yapan Tan, 14. İstanbul Bienali’ne sanatçı Anton Vidokle ile video/ses çalışması ile katılmıştır. Tan ve Vidokle, bu videoda gelecekteki bir tarih diliminde hayali bir mekân üzerinden yine hayali bir yönetim bilimkurgusu tasarlayarak sanatın temel olduğu bir yönetim oluşturmuşlardır. İstanbul Adahan Sarnıcı’nda geçen video’da siyah giyimli iki kadın ve iki erkek yer alır. Kadın ve erkeklerin yüzlerinde hayvan figürlü maskeler vardır. Videoda kadınlar ve erkekler ayakta, dans eder bir biçimde performans sergilemişlerdir.

“Serinin ikinci bölümü, Sanatçılar Cumhuriyeti’nin Çöküşü (2014), sanatçıların yönetimi altındaki bir devlet fikrini irdeliyor. Film 2084 yılında geçiyor ve yalınayak bir (sanat) tarihçiden öğrendiğimiz üzere, sanatçıların yönetimi altında bir cumhuriyet kurulmuş ve yaşamı durmaksızın sanata dönüştürme gayreti yüzünden çökmüştür. Bir Facebook durum bildiriminin başlattığı ve kısa sürede bir harekete evrilen rejimde para kaldırılmıştır ve insanlar takas aracı olarak bilgi ürünlerini kullanmaktadır. Devletler yönetilemez olmuştur ve sınırlar, güçlü şahıslarca baştan çizilmiştir. Sanat, hayatı bütünüyle sömürgeleştirmiş, gündelik hayatın tüm yönleri estetiğe dönmüştür. Bir zamanın müzeleri veri merkezleri olmuştur. Varoluş, kendini sürekli yeniden tasarlamaktır. Hiç kimsenin bir mesleği yoktur. Artık iş de yoktur. Bir grup insan, bir zamanlar Berlin diye anılan bir şehirde buluşur ve orada bağımsız kültürel üretim olasılıklarını tartışır” (İKSV. 14b.iksv.org. 2015).

Bir fikir irdelemesinde bulunan video eser, hayali bir mekân üzerine kurgusuyla dikkat çeker. Eserde ifade edilen hayali mekân gerçek bir mekânın kurgusal yapısıyla bir etkileşim kurmuştur. Video, gelecekte sanatçıların yönetiminde gerçekleşmesi istenen yönetim mekânının, yine sanatçıların eliyle nasıl bir çöküşe geçtiğini ifade eder.

Görsel 52:

Pelin Tan, 2084: Bir Bilimkurgu Gösterisi / 2. Bölüm: Sanatçılar Cumhuriyeti'nin Çöküşü 2014, Video, ses (Anton Vidokle ile)



Kaynak: <http://14b.iksv.org/works.asp?id=22>, **Fotoğraf:** Sahir Uğur Eren, **Erişim Tarihi:** (09.10.2021)

Hayali bir mekân kurgusuyla oluşturulan bu eser, mekâna yönelik yapılanmayla gerçekleşmiş ve izleyiciyle düşünsel, kurgusal bir ilişki kurmuştur.

4.2.7 Pınar Yoldaş

Disiplinlerarası bağlamda çalışan Pınar Yoldaş, özellikle uluslararası birçok sergide yer almıştır. İşleri birçok müzede ve uluslararası bienallerde yer alan Yoldaş, disiplinlerarası bağlamla kinetik heykel, video ve ses enstalasyonlarıyla sanat ve biyoloji ekseninde gelişen eserler üretmektedir. Yoldaş, 14. İstanbul Bienali'ne Kaptan Paşa Deniz Otobüsü'nün üzerinde yaptığı *Suyun Kalbi* isimli kavramsal bir enstalasyonla katılmıştır. Bu ses enstalasyonu, insanların gezegen üzerinde yaptığı tahribata dikkat çeker. Bienalin ruhunu taşıyan “Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri üzerine Bir Teori” bu çalışmayla görünmeyeni biçimsel, düşünsel bağlamda görünür kılmaktadır. Tan'ın çalışması ise bu görünür kılmayı izleyiciye hissettirmektedir.

Suyun Kalbi, deniz otobüsü ve onun üstündeki bir düzenden oluşur. ‘Tuzlu Su’ üzerinde bu gemi, boğazın üzerinde gezinmektedir. Ancak bu deniz otobüsü sıradan bir durumun ötesindedir. “Akışın devamlılığını sağlayan iç içe geçmiş borular barındırıyor. Dünyadaki yaşayan en büyük canlı mavi balinanın ebatlarındaki tekne, tuzlu suyla çalışan başlı başına yeni bir organizmaya dönüşüyor: deniz suyu, kompresör yardımıyla borulara bir balinanın kalp atış hızında pompalanıyor. Bu toplu taşıma aracının dönüşümü üzerinden Yoldaş bize, okyanuslarımızın, çoklu pompa etkisi yaratan fiziki kuvvetlerce yönetildiğini hatırlatıyor. Kalp dediğimiz pompa durduğunda yaşam sona erer” (İKSV. 14b.iksv.org. 2015). Balinanın kalp atışını temsil eden bu pompalama işlemi, denizlerin kirliliğini ve bu doğrultuda canlıların yok oluşunu dokunaklı bir dille hatta yüze vurur biçimde tekrar hatırlatmıştır.

Görsel 53:

Pınar Yoldaş, Kaptan Paşa Deniz Otobüsü'nün üzerindeki “Suyun Kalbi”



Kaynak: <http://14b.iksv.org/works.asp?id=89>, **Fotoğraf:** Sahir Uğur Eren,
Erişim Tarihi: (09.10.2021)

Mavi balina kalbinin ebatındaki tekne, bir organizmaya dönüşmüş ve bir sanat eseri görevini yüklenmiştir. Gezinti halindeki tekne, kinetik bir anlatım sağlamıştır. Eser, kendi mekânında (Tuzlu Su) üretilen ve orada anlam kazanan bir biçimdedir. Dolayısıyla mekânla ilişkisini net bir biçimde ortaya koyan *Suyun Kalbi* site specific (in situ) bir sınıflandırma içerisindedir. Ayrıca eseri daha derin kılan şey ise, izleyicinin ekseninde, bir hissedışı/duyumsamayı/yas tutuşu ya da belki de kınama duygusunu barındırmasıdır. İzleyici, burada deniz otobüsüne binerek çalışmanın bir parçası, katılımcısı haline gelmiştir. Ama izleyici katılımcının da ötesindedir. İnsanın

denizle, doğayla ilişkisinin zamanla nasıl bir duruma yol açtığını ya da daha neler oluşturacağını kestirir biçimdedir. Çok katmanlı bir yapıyı barındıran çalışmada izleyici, deneyimi/duyumsamayı ve ilişkisel bir anlatımı yaşamıştır.

4.2.8. Hera Büyüktaşçıyan

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun Hera Büyüktaşçıyan, “Multidisipliner pratiğinde hafıza, zaman ve mekân ile hayali bir bağ kurmak amacıyla yerel mitlerden, tarihi ve ikonografik unsurlardan yararlanarak, yeni bir anlatım dili kullanmakta. Büyüktaşçıyan, birkaç yıldır Galata Özel Rum İlköğretim Okulu'nda biçimler ve radikal karşı-eğitime dayalı bir okuma ve anımsama mekânı olarak ‘Açık Okul’ projesini yürütüyor” (By Artdog İstanbul, 2019).

Büyüktaşçıyan, 14. İstanbul Bienali'nde *Önceki Günün Adasından, 2015, Defterler (668 parça)* adlı enstalasyonda Galata Özel Rum İlköğretim Okulu'nun bir odasında mavi kapaklı defterleri masada üst üste piramid biçiminde dizmiştir. Mekânın kendi ögesi olan masa tüm yaşanmışlığıyla mekânın ortasındadır.

Görsel 54:

Hera Büyüktaşçıyan, *Önceki Günün Adasından, 2015, Defterler (668 parça)*



Kaynak: <http://14b.iksv.org/works.asp?id=31>, **Fotoğraf;** Sahir Uğur Eren, **Erişim Tarihi;** (11.02.2022)

Defterlerin her birinde Galata Özel Rum İlköğretim Okulu'nda eğitim gören bir Rum öğrencinin ismi yazılıdır. Enstalasyon, aslında mekanla bütün halinde, direkt mekâna yönelik site specific (in situ) bir sınıflandırma içerisindedir. Çünkü enstalasyon burada, bir mekânın kendine ait öğeleriyle/verileriyle ve belleğiyle

oluşturmuştur. Mekandaki kitaplık, defterler, masa ve oturma düzeneği okulun geçmiş dönemdeki parçalarıdır. Yerleştirmede nesneler mekânın bir yabancıları değil, oluşturucusu olmuştur. Nesnenin özü, mekânın özüyle bir bütündür. Gaston Bachelard'ın ifadesiyle (2018:244); “Bir nesneye poetik mekanını kazandırmak, ona nesnel olarak sahip olduğundan daha fazla mekân vermektir ya da daha güzel bir deyişle, içsel mekanının yayılmasını takip etmektir”. Mekânın içeriği, tarihi, belleği, sayısal verileri, düzenlemeyle kopmayacak bir bağ içerisinde. Çalışma ve mekân bütünüyle bir bağlam halindedir. Büyüktaşçıyan, mekânın hafızasına, tarihine ve belleğine yönelik oluşturduğu bu çalışmayla, mekanın özüne bir anlatımla site specific (in situ) bir anlatım sergilemiştir.

Mekânı bütünüyle özümseyen çalışma; sanki tekrar tarihine, belleğine odaklanmıştır. Üst üste geometrik bir form oluşturan defterler yerini hiç yadırgamamaktadır. Sanatın, bugün sadece ayrı bir alan olmayıp bilimle, kültürle olan bağı burada da nüksetmiş durumdadır. Büyüktaşçıyan, burada yaşadığı zamanın nabzını tutmaya çalışır.

4.2.9. Sarkis

Çağdaş Türk sanatına önemli katkılar sunan Sarkis, sanatında resim, video, fotoğraf, vitray, heykel ve neon ışıklar gibi çok farklı teknik ve malzemeler kullanmaktadır. Sarkis, sanat çalışmalarında özellikle geçmiş yaşantılarından çokça beslenir. Yaşadıklarını bir bellek, bir tarih olarak görür ve tekrar onlarla yüzleşmek istercesine bir bakış açısı oluşturur. Rana Öztürk'e göre (2008:56); “Kişisel geçmişini, kullandığı nesnelerin ve mekânların geçmişini ve hatta toplumsal belleği işlerinde kullanır ve tüm bunları etkileşime sokarak bugüne taşır. Bu açıdan Sarkis'in kendini sanat malzemesi yapan, yaşamla sanat arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran bir tavır olduğu söylenebilir”. Dolayısıyla Sarkis'in çok yönlü malzeme anlayışı, yaşamındaki hatıralarla bir bütün oluşturur.

Çalışmalarını disiplinlerarası bir bağlamla üreten Sarkis'in “Eserleri, aralarında Centre Georges Pompidou, Paris; Guggenheim Müzesi, New York; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Kunst-und-Austellungshalle, Bonn; Musée du Louvre, Paris; Bode Müzesi, Berlin; Fondazione MAXXI, Roma ve Kunsthalle Düsseldorf'un bulunduğu birçok kurumda sergilendi. When Attitudes Become Form,

Kunsthalle Bern (1969); documenta VI, documenta VII, Kassel (1977, 1982) ile Venedik, Sidney, Şangay, São Paulo, Moskova ve İstanbul bienalleri Sarkis'in katıldığı önemli sergiler arasında yer almaktadır" (Dirimart.com/tr. 2023).

14. İstanbul Bienali'ne plastik, su, bronz, negatif, neon gibi malzemelerden oluşan *Les 2 Bacs (2 Su Tankı)* 1968 adlı enstalasyonu ve sergi salonunun duvarında *Life Kolajları Müzesi, 2009–10*, adlı fotoğraf/kolaj düzenlemesiyle katılmıştır.

Sarkis, mekânın zeminine içi dolu iki su tankı yerleştirmiştir. Sergi salonunda iki kişi ise, negatif halde bir filmin banyo edilme sürecini sağlamaktadır. Bu banyo edilme süreci çalışmayı oluşturan parçalardır. Dolayısıyla da çalışma bir enstalasyon yapısının yanında ayrıca performans içeriğine de sahiptir. İçinde bir deneyimi de barındıran *İki Su Tankı* enstalasyonunun diğer öğeleri ise sergi salonunun duvarında 51 parçadan oluşan kolajlardır. Sarkis'in zeminde banyo edilen fotoğrafları, 51 parçadan oluşan duvar düzenlemesini oluşturur.

Görsel 55:

Sarkis, *Les 2 Bacs (2 Su Tankı)* 1968 adlı yerleştirmesi ve sergi salonunun duvarında *Musée des LIFE COLLAGES (LIFE KOLAJLARI Müzesi)*, 2009 10, adlı arches kâğıdı üzerine kolaj (51 parça)



Kaynak: <http://14b.iksv.org/works.asp?id=83>, **Fotoğraf;** Sahir Uğur Eren, **Erişim Tarihi:** (11.02.2022)

Çalışma, mekânın fiziksel özelliğinden (zemin ve duvar) bir sınıflandırma içerisindedir. Mekânın zemininde banyo edilen negatif fotoğraflar, duvarda asılan fotoğraflarla bağlantılıdır. Bu durum çalışmaya da bütünsel bir okuma sağlamaktadır.

4.2.10. Zeyno Pekünlü

Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü mezunu Zeyno Pekünlü, çağdaş Türk sanatının önemli dinamikleri arasındadır. Yurt içinde ve yurt dışında birçok önemli etkinliklerde yer alan ve akademisyen olan Pekünlü, yönetmen kimliğiyle de ön plandadır. Sanat çalışmalarında toplumsal bir bağlamla ele aldığı erkek ve kadın rollerini, toplumsal cinsiyetleri farklı sorgulama biçimleriyle ele almaktadır.

Pekünlü, 14. İstanbul Bienali için hazırladığı *Minima Akademika/Magnus*, (2015) *Bulunmuş kopya kâğıtları* adlı çalışmasını bir sanat kurumu olan Salt Galata'nın kütüphanesinde gerçekleştirmiştir. “Pekünlü 14. İstanbul Bienali için dünya üzerindeki bütün akademik bilgiyi kopya kâğıtları aracılığıyla bir araya getirmeyi hedefleyen bir koleksiyon projesi olan Minima Akademika'nın (2014) yeni bir versiyonunu üretti. Numaralı setler, öğrencilerin sınavlardan sonra buruşturarak sınıf ve amfilerin en bulunmayacak köşelerine attıkları gerçek kopya kâğıtlarının bir araya gelmesinden oluşmaktadır” (İKSV. 14b.iksv.org. 2015).

Görsel 56:

Zeyno Pekünlü, *Minima Akademika/Magnus*, (2015) *Bulunmuş kopya kâğıtları*,



Kaynak: <http://14b.iksv.org/works.asp?id=23>. **Fotoğraf;** Sahir Uğur Eren,
Erişim Tarihi: (11.02.2022)

Enstalasyon, on masadan oluşmaktadır. Her masanın üzerinde farklı kişilere ait elle yazılmış gerçek kopya kâğıtları vardır. Kopya kâğıtları masalarda belirli aralıklarla dizilmiştir. “Bu küçük akademide bulunabilecek bilgiler, mimarlıktan sanat

tarihine, ekonomiden tıbbı, ticaretten dünya tarihine kadar çeşitlilik göstermektedir. ‘Minima Akademika’, akıllı telefonların yüksek teknoloji kopyalama tekniklerine karşı hile sayfalarını nesli tükenmekte olan değerli estetik objeler olarak sunuyor” (Pekünlü, 2014).

Pekünlü’nün çalışmasındaki en vurgulu şey ise nesne, mekân ve izleyici arasındaki ilişkisel durumdur. Nesneler, doğal bir deneyimin birikmiş sürecinden elde edilmiştir. Farklı amaçlar için yazılan kağıtlar, güncel yaşamın sıradanlığından koparak burada birer sanat nesnesine dönüşmüştür. Kağıtları yazanlar ise habersiz şekilde belkide katılımcı bir role sahip olmuşlardır. Dolayısıyla çalışma, ilişkisel ortam oluşturan bir sınıflandırma içerisindedir. Kopya kağıtlarının farklı okul mekanlarından toplanması ise, yaşamın sıradan olmayan izlerini taşır. Yazıyı her yazan kişinin öznel yazı karakteri, kaygıları toplumsal birer rolün ifadelerine dönüşmüştür.

Farklı mekanlardan toplanan kağıtlar, ortak bir mekânda bir bellek görevini yürütmüş, tekrar bilgi paylaşımına kaynaklık etmiştir. İçinde bir süreci barındıran bu enstalasyon, sanatla yaşam arasındaki bağlamı farklı mekanlar üzerinden alışık olmayan bir dille aktarmıştır.

Görüldüğü üzere 14. İstanbul Bienali çok sayıdaki sergileme alanlarının yanında ayrıca geniş katılımcı sayısı ile de farklı vurgular oluşturmuştur. ‘Tuzlu Su: Düşünce Biçimler Üzerine Bir Teori’ başlığıyla yer alan 14. Uluslararası İstanbul Bienali, birçok noktada diğer bienallerden farklı olarak hem karada hem de kıyı şeridi ve denizde (boğazda) gerçekleşmiştir. Dolayısıyla tuzlu su olarak deniz de bir düşünce biçimi olarak kullanılmıştır. Evrenin varoluşunda birçok medeniyette kutsanan su, Asya ve Avrupa kıtasını birbirinden ayıran ve birleştiren stratejik yapısıyla 14. İstanbul Bienali’nin düşünsel çatısını oluşturmuş ve sanat deneyimlerine ev sahipliği yapmıştır.

14. İstanbul Bienali, değişen sergileme alanlarındaki çeşitliliğiyle dikkat çekmenin yanı sıra, oluşan eserlerindeki mekâna yönelik anlatım zenginliğiyle de önemli vurgular oluşturmuştur. Bienalde yer alan mekanlar, genellikle hafıza biriktiren, eklektik yapıdadır. Bienal’deki mekanların genellikle bir deneyimi, duyumsamayı ve yaşanmışlığı birçok yönüyle ele alan ve izleyiciyle paylaşan potansiyele sahip olduğu söylenebilir. Dolayısıyla da bienalde sanatçıların eserleri de mekânın farklı özellikleriyle çeşitli sınıflandırmalar barındırmıştır.

Bienal’de Türk sanatçıların eserlerinin bazıları, sanat mekân ilişkisi üzerinden fiziksel, işlevsel bir birliktelik kurarken, bazıları tarihsel, ilişkisel, deneyimsel ve duyumsal bir birliktelik kurmuş, yerel ve evrensel boyutlarda yeni düşünme biçimlerine, farklı anlatı estetiklerine kaynaklık etmiştir. Bu vurgularda özellikle özünde yatan tarihsel, kültürel dinamikleriyle İstanbul kenti önemli bir yer edinirken, Galata Rum İlköğretim Okulu, Adahan Oteli, terkedilmiş otopark, İstiklal Caddesi üzerinde değişik tarihi ve kültürel mekanlar, deniz otobüsü gibi ulaşım araçları ön plandadır.

Bienal’de sanatçı eserleri, sanatın farklı disiplinleriyle yer alırken, bilimin zengin yelpazesi ile farklı özellikler oluşturmuştur. Bienalde eserlerin çoğu, sanatla yaşam arasındaki bağı güçlendirmiştir. Eserler, yaşamın ekolojik, biyolojik ve doğal yapısıyla bağlamlıdır. Bienalde bazı sanatçı eserleri, video, çizim, ses enstalasyonu, kavramsal yapılarda yer alırken bazıları resim teknikleri üzerinden mekâna yönelik anlatımlarıyla dikkat çekmiştir.

Özetlemek gerekirse; tezin bu bölümünde bienalde mekâna yönelik olduğu düşünülen eserler incelenmeye alınmıştır. 14. İstanbul Bienalinde 10 eser incelenmiştir. Bienalde 1 eser mekânın tarihinden/belleğinden hareketle oluşurken, 5 eser site specific (in situ) sınıflandırması içerisine girmiştir. Bienalde 1 eser mekanın fiziksel özelliğinden hareketle oluşurken, 3 eser bir deneyim/duyumsama/izleyici yoluyla gerçekleşmiştir. Meriç Algün Ringborg, *Siz hiç incir ağacının çiçek açtığını gördünüz mü?* adlı eserinde Adahan Oteli’nin yan yana olan üç odasını incir yaprakları, video görüntüleri gibi değişik nesnelerle donatarak mekânın tarihi, sosyal ve kültürel yapısına, fiziksel, biyolojik ve bitki türlerine düşünsel, simgesel ve duyusal hatırlatmalar yapmıştır. Eserin olduğu mekân, geçmiş tarihlerde incir tarlası olması da çalışmaya, başka bir mekânda aynı bağlamın taşınamayacağı özelliğini de yüklemiş ve site specific (in situ) bir sınıflandırma kazandırmıştır. Özellikle çalışmada mekânın zemininde yer alan incir yaprakları diğer bütün odaları da kapsayan kokularıyla izleyiciye ilişkisel, duyusal vurgular sağlamıştır.

Cevdet Erek ise, *Bir Ritim Mekânı-Otopark* adlı enstalasyonunda terkedilmiş bir otoparka müdahale ederek onu farklı ses, ritim ve araba gibi değişik nesnelerle tekrar kullanılabilir hale getirmiştir. Bu enstalasyonda mekânın fonksiyonu, çevresel dinamiği, bulunduğu semtin kültürel yapısı bir anlamlandırma sürecine girmiştir.

Dolayısıyla bu enstalasyon, oluştuğu mekânın fiziksel, işlevsel, çevresel ve tarihsel vasıflarını bir sanat nesnesine çevirmiş ve o mekâna özel, site specific (in situ) bir sınıflandırma kazandırmıştır. Cansu Çakar ise, İstanbul’da kadınlara özel bir süsleme atölyesi kurarak bulunduğu semtin Art Nouveau özellikli yapısına, tarihi, kültürel dokusuna göndermeler yapmıştır. Çalışma, deneyim/duyumsama ve ilişkisel bir sınıflandırma içerisine girmiştir.

Bienal’de yer alan Deniz Gül’ün *Taş (El Yazmaları Yanmaz)* eseri, yine mekânın özünde yatan tarihine odaklanmıştır. Eserde ıhlamur ağacından oluşan ahşap parçaları ve üzerlerindeki simgesel işaretler, mekânın fiziksel, tarihsel ve kültürel özelliklerine doğrudan bir göndermede bulunmuş ve mekânı bir sanat nesnesine dönüştürmüştür. Dolayısıyla Gül’ün eseri, mekânı olmaksızın var olması pek mümkün olmayan bir düzenlemeye dönüşmüş ve site specific (in situ) bir sınıflandırma taşımıştır. Füsun Onur ise, *Deniz (Yelkenli Tekne ve Ses Enstalasyonu)* çalışmasında, tuzlu su üzerinde (denizde) teknede okunan şiirle izleyicilere düşünsel bir yolculuk gerçekleştirmiştir. Boğaz’da teknenin gittiği güzergahı bir sergi mekânı olarak kullanan Onur, su ögesini bir sanat imgesine dönüştürmüştür. Onur’un eseri, deneyimsel, duyumsal bir özellik taşımış, izleyiciyle ilişkisel bir durum oluşturmuştur.

Pelin Tan, Anton Vidokle ile yaptığı *2084: Bir Bilimkurgu Gösterisi/2. Bölüm: Sanatçılar Cumhuriyeti’nin Çöküşü* adlı videosu gelecekteki bir tarih diliminde hayali bir mekân üzerinden yine hayali bir yönetimi bilimkurgu düzeyinde tasarlamıştır. Tan’ın videosu, mekâna yönelik yapılanmayla ve izleyici ilişkiseliliğiyle önemli bir yer edinir. Pınar Yoldaş’ın sanat ve biyoloji bağlamında gelişen ve mekânla ilişkisini net bir biçimde ortaya koyan *Suyun Kalbi* adlı kavramsal eseri ise, yine site specific (in situ) bir sınıflandırma barındırır. Çalışmada, deniz otobüsü üstündeki mavi bir balinanın kalbi ebatlarındaki içiçe geçmiş borular düzeneği, balina kalbinin atış hızını, kanın pompalanışını vurgulamıştır.

Hera Büyüктаşçıyan, *Önceki Günün Adasından, 2015, Defterler (668 parça)* adlı enstalasyonunda Galata Özel Rum İlköğretim Okulu’nun bir odasında mavi kapaklı defterleri masada üst üste piramit bir biçimde dizmiştir. Taşçıyan’ın enstalasyonu mekânın özüne, hafızasına, tarihine ve belleğine yönelik bir anlatım sergilemiş ve site specific (in situ) bir sınıflandırma içermiştir.

Bienale, 2 *Su Tankı* 1968 adlı enstalasyonu ve sergi salonunun duvarında arches kâğıdı üzerine kolajla (51 parça) katılan Sarkis, mekânın zemininde içi dolu iki su tankı yerleştirmiş ve negatif halde bir filmin banyo edilme sürecini izleyiciye bir deneyim ve duyumsama yoluyla aktarmıştır. Sarkis'in çalışması, mekânın fiziksel özelliğinden (zemin ve duvar) bir sınıflandırma oluşturmuştur. 14. İstanbul Bienali'ne *Minima Akademika/Magnus*, (2015) *Bulunmuş kopya kâğıtları* adlı çalışmayla katılan Zeyno Pekünlü ise, süreç içerisinde kimlerin yazdığı belli olmayan farklı disiplinlerden kopya kâğıtlarını Salt Galata kütüphanesinde masaların üzerinde düzenlemiştir. Pekünlü, sanatla yaşam arasındaki bağlamı hiç bilmediği katılımcılarla farklı mekanlar üzerinden daha gizemli hale getirmiştir.

Tez incelemesi dışında bienale katılan Türk sanatçı ve eserleri ise şöyledir; 14. İstanbul Bienali'ne katılan Parrhesia Dostları Cemiyeti, *Medyatik olmayan, parrhesiatik pratikler, yürüyüşler, sohbetler, gündelik düşünce biçimleri* (2015) adlı enstalasyonunda hafıza üzerinden çok yönlü bir anlatım sergilemiştir. Alternatif malzemeleri bir araya getirerek *Panoramanın Altında* ve *Tek Kişilik Yaşam Kalitesi* adlı video çalışmalarıyla katılan Elmas Deniz, panoramik bir boğaz manzarasında deniz ve kent imgesini bir arada kullanmıştır. Bienale, baskı tekniğiyle oluşturduğu *Sualtı Nehirleri* adlı eseriyle katılan Emin Özsoy ise, deniz bilimi ve ekosistemlerden hareketle anlatımlar oluşturmuştur. Taner Ceylan, tuval üzerine yağlıboya ile yaptığı *Giuseppe Pellizza da Volpedo Portresi* (2015) adlı eserle, Aslı Çavuşoğlu ise *Kırmızı/Kırmızı* eseriyle katılmıştır. İz Öztat ve Fatma Belkıs ise, *Suyu Kim Taşır* adlı mekân içinde ve dışında yer alan enstalasyonlarında, mekânın fiziksel özelliklerine farklı nesneler yerleştirerek bir anlatım sağlamıştır.

Esra Ersen, 14. İstanbul Bienali'ne *Olası Bir Geçmiş: Kimi Bıyığıyla Oynar, Kimi Kollarını Kavuşturur Düşünürken ve Olası Bir Geçmiş: Kahramanlar Bizden, Biblolar Çin'den* adlı iki video eseriyle katılmıştır. Artıkışiler Kolektifi, *Tahayyül I/Tahayyül II*, Emre Hüner ise, *Neochronophobiq* (2015, 3 kanallı video, ses) ve *Sürekli Ada Sonsuz Araç, heykeller* (2015) adlı eserleriyle katılmışlardır. 14. İstanbul Bienali'ne katılan Merve Kılıçer, *Mater.ial* 2014–15 (2 el yapımı masa, 2 el yapımı sanatçı kitabı) adlı eseriyle, Ufuk Kocabaş ise *Yenikapı 12* eseriyle katılmışlardır. Orhan Pamuk, (Kâğıt üzerine farklı kalemlerle, suluboya, akrilik gibi boya teknikleriyle yaptığı *Sekiz Adet Defter*, 2008–13 adlı eserle katılmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu ise, kumaş üzerine yağlıboya tekniğiyle yaptığı 1972 tarihli *İsimsiz* eseriyle

katılırken, Fahrelnissa Zeid, tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle oluşan ve farklı isimlerle yer alan beş resmi ile katılmıştır.

4.3 15. İstanbul Bienali’ne Katılan Türk Sanatçılar

2017 yılında “Küratörlüğünü sanatçı ikilisi Elmgreen ve Dragset’in üstlendiği ‘iyi bir komşu’ başlığını taşıyan 15. İstanbul Bienali’nde, 32 ülkeden 56 sanatçının farklı coğrafya ve zaman dilimlerinden hikâyeler anlattığı 150 eseri sergilenmiştir. Küratörler, bienalin temasını, bir kavramsal çerçeve metni yerine, “İyi bir komşu, korkmadığınız bir yabancı mıdır?”, “İyi bir komşu sizinle aynı gazeteyi mi okur?” gibi komşuluk kavramı etrafında oluşturdukları 40 soruyla belirledi. 15. İstanbul Bienali, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, İstanbul Modern, Pera Müzesi, ARK Kültür, Yoğunluk Sanatçı Atölyesi ve Küçük Mustafa Paşa Hamamı olmak üzere altı komşu mekânda gerçekleştirilmiştir” (saha.org.tr, 16 Eylül-12 Kasım 2017).

Bienale katılan Türk Sanatçılar ise; Volkan Aslan, Ali Taptık, Burçak Bingöl, Alper Aydın, Candeğer Furtun, Gözde İlkin, Bilal Yılmaz, Erkan Özgen, Tuğçe Tuna ve Yoğunluk Atölyesi olmuştur.

Bienalde eserler, farklı açılardan özellikler sunmuştur. Bige Örer’e göre (2017:19); “Serginin çekirdeğini oluşturan tarihi konumlandırmaların yanı sıra mekânsal dönüşüm yaratan ve sergi gezme alışkanlıklarına farklı perspektifler sunan işler yer alıyor”. Bienale katılan Türk sanatçıların eserleri oluştukları mekanlarla farklı özellikler taşımış, yoğun aktarımlar sağlamıştır.

4.3.1. Volkan Aslan

Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde resim eğitimini tamamlayan Volkan Aslan, kişisel sergileri arasında “Pi Artworks”, “Henüz Yaşanmamış Bir Gün” ve “Mükemmel Gün” gibi isimler yer alırken ayrıca yurt içi ve yurt dışında birçok toplu sergilerde de yer almıştır. Aslan, İstanbul Bienali’ne *Evim Evim Güzel Evim* isimli video çalışmasıyla katılmıştır. Video, İstanbul Boğazında ev biçimindeki bir teknenin içinde birbirinden habersiz iki kadının gündelik yaşamlarına dair kesitler sunar. Nora Tataryan’ın *Evim Evim Güzel Evim*: Volkan Aslan ve sabit olmayan evlerimiz başlıklı röportaj yazısındaki ifadesiyle (12 Ekim 2017); “Zamanın ve

perspektifin üç kanaldan kırılarak ilerlediği filmde, iki kadının hayatlarından yedi dakikalık bir kesite şahit oluyoruz. Evim Evim Güzel Evim anlattığı hikâyeden ziyade izlendikten sonra geriye bıraktığı hisle tasvir edilebilecek bir video. Bir evin içi, İstanbul Boğazı’nda ağır ağır gitmekte olan bir tekne ve teknenin suda ilerleyişi: Ayrı perdelerden dönüşümlü olarak akan bu görüntülerin sonunda komşuluk, hareket ve yersiz-yurtsuz olma hali üzerine düşünme fırsatı buluyoruz”. Volkan Aslan’ın videosu, göç gerçeği üzerinedir. Aslan, bu göç gerçeğine iki kadının bilinmeyen yerlere olan yolculukları üzerinden bir bakış sunmuştur.

Görsel 57-58:

Volkan Aslan, Evim Evim Güzel Evim, 2017, video karesi, Mekan: İstanbul



Kaynak: 15. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, 15. İstanbul Bienali yayınları, “İyi Bir Komşu” (2017:143-144). İKSV ve YKY.

Videoda bir tekne, ev taşıyarak ilerlemektedir. Daha dikkat çekici olan ise evin içinde birbirinden habersiz iki kadının yaşıyor olmasıdır. İki kadın, hareket halinde olan ve yersiz-yurtsuz rotalı tekneyle muammalı bir yolculuk yapar. Volkan Aslan’ın yine Nora Tataryan’la olan röportajdaki ifadesiyle (12 Ekim 2017); “Temelde üç ekranda eş zamanlı bir hikâye akıyor. İzlediğimiz iki hikâye ve bir manzara bir noktada birleşiyor ve asıl hikâyeyi başlatıyor: bizim hiçbir zaman sonunu ve başını bilemeyeceğimiz hikâyeyi. Buradaki ekranlar için pencereler demek yanlış olmaz. Birbirine mesafeli, birbirinden bağımsız hikâyeler ilerlerken bakışımızı bir an genişletiyor ve ‘büyük resmi’ görüyoruz: görmeyi tercih etmeyeceğim bir resim”. Suda gezen tekne, içindeki birbirinden bağımsız ve habersiz iki kadının günlük rutinlerini aktarırken, başka coğrafyalardaki yersiz/yurtsuz insanların muammalı yolculuklarına da göndermede bulunur.

15. İstanbul Bienali'nin 'İyi Bir Komşu' teması, bu video da daha derin bir algı oluşturur. Öyle ki video, iyi bir komşu olmanın yanı sıra, iyi, vicdanlı bir birey bağlamına da odaklıdır. Rotası belli olmayan tekne, yine taşıdığı rotası belli olmayan, yer ifadesinden yoksun iki kadını, sınırı belli olmayan bir yolculuğa taşımıştır. Dolayısıyla bu taşıma işlemi, son dönemlerde artan yersiz yurtsuz mülteci yaşamına da hatırlatma yapmaktadır. Video çalışması, Caner Şengüenalp'a göre (2020:115-128); "Yerinden edilme gerçeklikleri üzerine derin bir düşünme niteliğindedir. Zaman ve perspektif ayrılıklarının, su ve yolculuk görüntülerinin kullanıldığı yapıt, göçmenler veya evini yitirmiş olanlar gibi uzun yolculuklara çıkmak zorunda bırakılan bireylere adanmış olduğu ifade edilmiştir". Video, ayrıca ev olgusuna da odaklıdır. Ev ifadesi fiziksel bir bağlam üzerinden ayrıca zihinsel / yaşamsal bağlamla perçinlidir. Videoda ev, bütünsel bir sorgulama içerisindedir. Çalışma, evi olanın-olmayanın-evinden olanın sorgulamasını taşır. Mahrem olan ev, Bachelard'ın ifadesiyle (2018:34); (...) bizim dünyadaki köşemizdir. Çok kez söylendiği gibi, ilk evrenimizdir". Yine Bachelard'a göre (2018:131); Aslında bahçemizde bir kuşun oturduğu ağaç, bizim gözümüzde daha çok değer kazanır. Yapraklar arasında yemyeşil giyinmiş ağaçkakan bizim için genelde ne kadar da gizemli ne kadar da görünmezdir. Ama bir tanıdığa dönüşür". Dolayısıyla video, bu duygulardan yoksun, dağılmış bir evin çetelesini tutar. İki kadın, bu muammalı yolculukta aidiyet duygusunu kaybetmiş, taşıdıkları kültürlerin dinamiklerini yolculuğun her ilerleyişinde biraz daha yitirmektedirler. Aslan, bu video enstalasyonunda ayrıca kültürlerin köksüzleştirilmesine de bir eleştiri getirir.

Evim Evim Güzel Evim adlı video, mekân odağından hareketle oluşmuştur. Video, site specific (in situ) bir sınıflandırma içerisindedir. Burada ev bir nesne ve mekânın kendisidir. Teknenin üstünde dolaşan ev bir varış noktası sınıflandırmasını da içermektedir.

4.3.2. Burçak Bingöl

Gündelik nesneler, kimlik/kültür ve aidiyet gibi kavramlar üzerinde duran Burçak Bingöl, çalışmalarında geleneksel ve çağdaş arasında bir bağlam oluşturur. Özellikle mekanların belirleyici bir rol oynadığı çalışmaları, toplumsal bir belleği açığa çıkaran türdendir. 15. İstanbul Bienali'ne *Günebakan* adlı enstalasyonla katılan

Bingöl, geleneksel bir malzeme olan seramikle, nesneler üzerine gelenek dışı müdahaleler yapmıştır. Bingöl, Beyoğlu'nda yetişen çiçek motif bezemelerini güvenlik kameralarının üzerine kaplayarak şehrin çeşitli yerlerine yerleştirmiş ve günümüzde giderek normalleşen gözetleme mantığına eleştirel bir tavır getirmiştir. Burada kameralar kamuflajlı bir biçime dönüşerek, görenle görünen arasındaki ilişkiyi irdelemiştir. Bu ilişki bir komşuluk temasını da barındırır.

Görsel 59-60:

Burçak Bingöl, Follower, Günebakan, Mekan: Dış mekanlar



Kaynak: 15. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, 15. İstanbul Bienali yayınları, “İyi Bir Komşu” (2017:155-156-157). İKSV ve YKY.

Görsel 61:

Burçak Bingöl, Follower, Günebakan, Mekan: Dış mekanlar



Kaynak: Fisun Yalçınkaya, <https://bantmag.com/dergi/no-59/gozden-kacmamasi-gerekenler-15-istanbul-bienali/> **Erişim Tarihi:** (22.10.2021)

Enstalasyonda gözetleme aygıtları olan kameralar birer sanat nesnesi haline gelerek, izleyen ve izlenen ilişkisini sorgulamıştır ve var olan bir durumu tersine çevirmiştir. “Ben hiçbir şeyi yaratmadım” diye açıkladığı nesneleri, Bingöl, muzipçe.

“Hali hazırda orada olanı yeniden şekillendirdim.” diye ifade etmiştir (Jones, K. (2017:13). Bingöl, narin, masum olmayan bu kamera nesnelerini narin ve masum parçalara büründürerek çağrışımlar uyandırmıştır. *Follower* adlı enstalasyon, mekâna odaklıdır. Çalışmada İstanbulun bazı sokaklarına yerleştirilen kamera aygıtları insan-mekân ilişkisini irdelemektedir. Çalışmada bir nesne olarak kameralar, yerleştirildikleri mekanlara odaklıdır. Dolayısıyla burada bir nesnenin mekanla olan bağlamı sınıflandırması dikkat çekmektedir.

4.3.3. Candeğer Furtun

Güzel Sanatlar Akademisi (MSGSÜ) resim bölümünden mezun olan, ardından seramik eğitimi de alan Candeğer Furtun, sanatında çoğunlukla plastik değerleri, genellikle insan formu ile değişik düzenleme biçimlerini oluşturur. Zeynep Rona’ya göre Furtun (2008:384);

“1961-65 arasında ABD’deki öğrencilik ve öğretmenlik deneyiminden sonra işlevsel kapların plastik değerleri üzerinde yoğunlaşmış, ardından da organik biçim arayışlarına girmiştir. 1970’ler boyunca sürdürdüğü bu deneylerin sonunda sanatçı yer yer insan sırtlarını çağrıştıran; yuvarlak, yumuşak hatların egemen olduğu kabartmalar gerçekleştirmiştir. Bu “sırtlar” 1980’lerin sonlarına doğru giderek hacim kazanmış ve eğilmiş insan figürüne dönüşmüştür. Bu süreç Furtun’un insan bedeni ve parçaları üzerine denemeler yapmasına yol açmış ve sanatçı 1990’ların başında kalıp yöntemiyle el, kol ve bacak dizileri üretmiştir. Bu diziler değişik yerleştirme biçimleriyle farklı anlamlar kazanmaktadır. Furtun biçim araştırmalarının yanı sıra, malzeme ve sırlar üzerine de araştırmalar yapmıştır”.

Furtun’un ürettiği hacimli insan bedeni parçaları, sanat çalışmalarını biçimsel ve kavramsal olarak önemli ölçüde şekillendirmiştir. Furtun, 15. İstanbul Bienali’ne, ürettiği insan bacakları nesneleriyle katılmıştır.

Görsel 62:
Candeğer Furtun, “İsimsiz”



Kaynak: 15. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, 15. İstanbul Bienali yayınları, “İyi Bir Komşu” (2017:202-203). İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Yapı Kredi Yayınları.

“Furtun'un İsimsiz (1994-96) adını verdiği seramik serisinde, dokuz tane çıplak insan bacağı, kürsü benzeri bir yapı üzerine yerleştirilip yan yana dizilmiştir. Bir vitrin mankenine aitmiş gibi görünen, vücuttan kopuk bu tüysüz erkek bacaklarından birine bir el dokunmaktadır. Bu sıralı vücutlar, Türkiye'de insanların şifa bulmak ve dinlenmek için gittikleri hamamlarda sıraların üzerinde yan yana oturmalarına bir göndermedir. Ama bu manzara, insanların bir toplu taşıma aracındaki, bekleme odasındaki ya da başka kamusal-özel alanlardaki oturuşlarını da çağrıştırabilir” (Mimarizm.com / 19 Eylül 2017). Furtun'un enstalasyonu mekâna bağlı bir anlatım sağlamıştır. Dokuz insan bacağı, mekânın fiziksel özelliği olan oturma düzeneğiyle yer alır.

Görsel 63:
Candeğer Furtun, “İsimsiz”, İstanbul Modern



Kaynak: 15. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, 15. İstanbul Bienali yayınları, “İyi Bir Komşu” (2017:199). İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Yapı Kredi Yayınları.

Dolayısıyla bu enstalasyon, mekânın fiziksel ve işlevsel özellikleri üzerinden bir sınıflandırma içerisindedir. Boynudelik'e göre (1999:240); "Mekanın kendi içinde özellikle sergilemeler açısından empoze ettiği düzene; mekanın en önemli bölümlerinden biri olarak vurgulanan niş içine tek bir iş koyarak ve mekanın iç düzenlemesinde var olan karoların tekrarı ile vurgulanan sürekliliği kendi işlerindeki serilik fikri ve uygulaması ile vurgulamaya çalışarak ve mekanın kullanımı açısından farklı işlevleri de olabilen bölümlerini formları ile tekrar canlandırmaya çalışarak, mekana bağımlı olmayan ama mekânı ön plana çıkaran bir sergileme düzeni gerçekleştirmiş görünmektedir. Bu anlamda başka mekanlarda sergilenebilme olanağı olmasına rağmen bu mekân içindeki düzenleme açısından mekânı gözardı etmeyen bir yaklaşım söz konusu olmuştur". Belli birimler olan bu öğelerin her birinin diğerlerine göre nereye konumlandırılacağı, yine belli bir dizgesellikle sağlanmıştır. Enstalasyondaki dizgi durumunun sentaks bir hiyerarşiyi sağladığı söylenebilir. Sentaks'ta temel olan dizgisellik (ki bu bir cümle, söz ya da birimlerle oluşturulan herhangi bir ifade olabilir), onu oluşturan kişinin en çok neyi ön plana çıkardığını da ifade eder. Nitekim, kimi sentaks ifadeler sözü, kişiyi, zamanı ya da mekânı özne olarak ilan eder. Furtun'un yerleştirmesinde ise, neyin ön planda olduğu bir muamma gibi durmaktadır. Dolayısıyla da Furtun'un, bu enstalasyonda neyi ön plana çıkardığı da göreceli durum oluşturur. Çünkü bu enstalasyon, çoklu bir özne biçimine vurgu yapmaktadır. Burada özne, mekân odaklı gibi dururken, ayrıca figürlerde bir özneyi temsil etmektedir. Ancak enstalasyonda gizemli atmosferi sağlayan şey, soldan üçüncü figürün üzerindeki kime ait olduğu bilinmeyen el formudur. Bu el formu'nun duruş biçimi de klasik dönem sanatının bir duruşuna da işaretir. Furtun'un yerleştirmesini gerçekleştirdiği mekân aslında Doğulu bir mekân yapılanmasını hatırlatır. Mekandaki oturma düzeneğinin bir mastaba düzeneğini andırdığı söylenebilir. Mastaba düzeneği geçmiş dönemlerde özellikle Mısır mimarisinde üstü kesik piramid yapısındaki mastaba şeklini andırır. Ayrıca Doğu'da, özellikle avlulu evlerin dış kapısının bitişiğinde oturma düzeneği olan mastaba biçimine de bir hatırlatma sağlar. Mastaba benzeri bu oturma düzeneği yine Osmanlı mimarisindeki hamam yapısını da andırır. Doğu'da hamamların iç yapısında çoğunlukla bu şekilde bir oturma düzeneğinin yer aldığı söylenebilir.

Özetlemek gerekirse; çalışma, mekânın bir özelliği (fiziksel ve işlevsel özellikleri) üzerinden bir sınıflandırma içerisindedir. Mekânın kendine ait formları,

fiziksel özellikleri gözetilerek oluşturulan bu enstalasyon, mekâna odaklı ve mekânın özelliklerini ön plana çıkaran bir özelliktedir. Furtun'un mekân içindeki bu düzenlemesi, mekânını gözardı etmeyen bir yapıdadır.

4.3.5. Ali Taptık

15. İstanbul Bienali katılımcılarından Ali Taptık, kent mekanlarının günlük yaşam kültürünü fotoğraflayarak üretimler yapmaktadır. Taptık, 15. İstanbul Bienaline, *Dostlar ve Yabancılar* isimli fotoğraf enstalasyonu ve çevrimiçi videosuyla katılmıştır. Galata Rum Okulu'ndaki enstalasyonunda mekân kültürünü, insan ve toplum üzerinden irdeleyen Taptık, İstanbul'a dört farklı civardan bakar. Taptık, bu dört civarda bireylerin hikâyelerini ve yollarının beklenmedik biçimde kesişmesini anlatmıştır. Eserde, dört merdiven sahanlığına yerleştirilmiş yedi fotoğraf vardır. Bu fotoğrafların yer aldığı merdivenler birbirleriyle kesişmektedir. Fotoğraflardaki mekanların kesişmesiyle, merdivenlerde hareket halinde olan izleyicilerin birbirleriyle kesişmesi bir bağlam oluşturmaktadır. İnsanların bir izleyici olarak mekânda baktığı bu fotoğraflar, birbirleriyle beklenmedik bir anda yollarının kesişmesine olanak sağlamıştır. Mekânın fiziksel/biçimsel özelliğinden (birbirleriyle kesişen merdivenler) bir sınıflandırmayla oluşmuş bu eserde merdivenlerle kesişen duvar fotoğrafları, dört farklı bireyin yönünü kesiştirirken izleyiciyi de birbiriyle buluşturuyor. Eser, ayrıca izleyiciye katılımcı bir rol sağlar. Eserde mekânın fiziksel ve işlevsel özellikleri olan merdivenler, bireyleri (yüzyüze) çıkış ve inişleri esnasında yüzyüze getirmektedir.

Görsel 64:

Ali Taptık, Dostlar ve Yabancılar, 2017, Mekân: Galata Özel Rum İlköğretim Okulu



Kaynak: https://www.mimarizm.com/haberler/gundem/15-istanbul-bienali-nde-son-iki-hafta_128777, **Fotoğraf:** Sahir Uğur Eren, **Erişim Tarihi:** (15.02.2022).

Görsel 65:

Ali Taptık, Dostlar ve Yabancılar, 2017. (14 Mayıs, 2022),



Kaynak: <http://www.saha.org.tr/public/projeler/saha-15-istanbul-bienaline-turkiyeden-katilan-sanatcilarin-yeni-eser-uretimlerine-destek-verdi>, **Erişim Tarihi:** (24.10.2021)

Dolayısıyla eser, mekânın olanaklarına doğrudan bağlıdır. Eserdeki bu özellik, toplumu oluşturan bireylerin belki de yansımayan farklı özelliklerine dikkat çekmiştir. Taptık'ın bu yaklaşımı aslında çalışmalarının geneline nükseder biçimdedir. Taptık, Özüm Ceren İlhan'ın *Kendi Günlüğünü Tekrar Okumak Gibi* adlı yazısındaki ifadesiyle (İlhan, Ö. C. 21 Aralık 2018); “Bireyi anlama ve iletişim kurma arzusunu her daim canlı tutmanın bir yaklaşımı olan pek çok fotoğrafında isim ve açıklama yapmaktan özellikle kaçınıyor. Yakaladığı anlar ile izleyicisini buluştururken şeffaf bir kimliğe bürünen Taptık, deneyimlediği anlarda özgürce dolaşabilmemiz için görsel bir dille örülü isimsiz hikâyeler dünyasıyla bizleri baş başa bırakıyor”. Taptık, eserinde mekânın özelliklerini gözetken tavırla izleyicinin birbiriyle buluşmasını ve her an yollarının kesişebileceği olanağını sağlamaktadır. Eserdeki yüzyüze gelme ya da yolların kesişmesi iyi bir komşu'nun birlikte var olma potansiyelini daha görünür kılmaktadır.

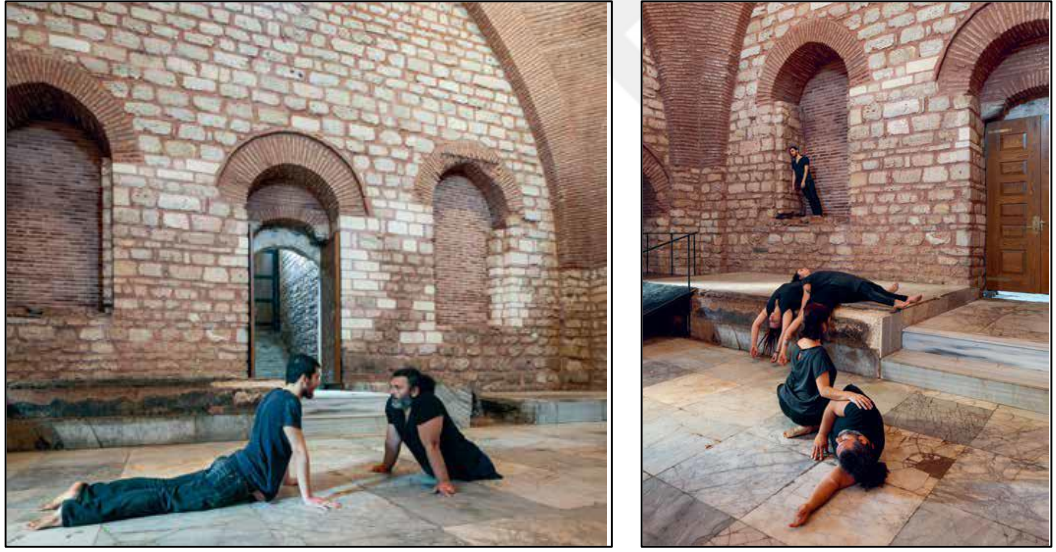
Taptık'ın fotoğraf enstalasyonuna bağlı çevrimiçi ortamdaki videosunda ise, İstanbul'un şehir yaşamı üç farklı karakter üzerinden gözlemlenmiştir. Nora Tataryan'ın ifadesiyle (Tataryan, 26 Eylül 2017); “Bir matbaa işçisi olan Cem, genç mimar Merve ve aynı zamanda hem sanat sponsoru hem iş adamı olan Mikail'in Ali Taptık'la konuşmaları vasıtasıyla yakınlık, bir arada yaşama ve empati gibi kavramlar üzerine düşünme fırsatı buluyoruz. Taptık bu proje için kendi çevresinden insanları stüdyosuna sohbet etmek için davet etmiş ve bu esnada onların portrelerini çekmiş”.

İnsanların kutuplaşmaya doğru olan sürecini kısıpaca alan Taptık, sevdiklerimizi nasıl gözetebiliriz? onlarla bağımızı yeniden nasıl taze tutabiliriz? sorusuna mekân, eser ve izleyici cephesinden bir cevap arar. Taptık, bir arada olmanın zor olmadığını izleyiciye tekrar hatırlatmaktadır.

4.3.6. Tuğçe Tuna

Dans alanında beden ve hareket odaklı performanslarını disiplinlerarası bağlamda ele alan Tuğçe Tuna, 15. İstanbul Bienali'ne *Beden Damlaları* adlı performansıyla katılmıştır. Konvansiyonel mekânların dışında (müze ve sanat galerisi dışında cami, kilise, havaalanı, okul, ev, boş bir oda) sergilenmiş olan performans, bir hamam mekânının ortak toplanma özelliğinden, fonksiyonundan, mimari özelliğinden hareketle oluşmuştur.

Görsel 66-67: *Tuğçe Tuna, Beden Damlaları, Mekân:* (Küçük Mustafa Paşa Hamamı)



Kaynak: 15. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, 15. İstanbul Bienali yayınları, “İyi Bir Komşu” (2017:341-342). İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Yapı Kredi Yayınları.

Tuna, performansında özellikle Doğu kültüründe önemli bir yeri olan hamamın hem tarihi bir yapı hem de kültürel ve sosyal toplanma alanı olarak toplumda edindiği statüleri irdelemiştir. *Beden Damlaları*, mekân olarak hamamın bir kültür ve yaşayış biçimi olarak toplumda kullanma şekilleri ve amaçları üzerine kuruludur. 15. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu'ndaki ifadeyle (Larios, P. 2017:340);

“Hamam, Türk kültüründe önemli bir toplumsal örgütlenme ve bölünme mekânıdır. Cinsiyet ayrımlarına göre düzenlenmiş olan bu özel alanlarda,

anneler oğulları için gelin adayları bakar ve seçer. Dolayısıyla hamamlar, sadece ritüellerle değil, toplumsal gözetim ve denetim işlevleriyle de bağlantılıdır. Tuna'nın performansı, insan bedeninin sergilendiği bu tür geleneksel ve toplumsal mekânların mimarisi üzerine düşünüyor. Bir Türk atasözünde dendiği gibi, "Hamama giren terler." Bu söz, felsefi açıdan, insanların üstlendikleri şeyin sonuçlarına hazır olmaları gerektiği anlamına gelir. Performansın başlığında bu atasözüne gönderme yapan Tuna, engellilik ya da aşağılık duygusu yüzünden kendi bedenlerini "normal" algılamayan bireyler için, hamamların rahatsız edici yerler olduğunu öne sürüyor. Bütün bedenlerin eşit olduğunu gösteren bu performansı, hem bu duruma doğrudan bir müdahale hem de farkında olmadan yaptığımız ayrımcılıklara bir meydan okuma olarak görüyor. Hamamın çatısı altında bedenleri komşular gibi bir araya getirerek, mekânın konturlarının yanı sıra dansçıların burçlarından da esinlenen bir performans ortaya çıkarıyor".

Hamamın tarihsel değeri ve mimarı yapısı bu performans çalışmasıyla yeniden gün yüzüne çıkmıştır. Performansı oluşturan 4 insan figürü, beden dillerini kullanarak hamam kültürüne ve onu kimlerin kullanabileceğine bir sorgulama getirir. Burada kullanılan beden dili, hamama yüklenen kullanım biçimine, eşit olmayan beden dilleriyle bir duruş sergiler. Performans, özünde ilişkisel bir anlatım da taşımaktadır. Bu ilişkisel anlatım, figürlerin birbirleriyle olan beden iletişimini ve mekânın fiziksel ve işlevsel yapısını kapsar şekildedir. Performans, mekânın tarihsel yapısının ve kullanım amaçlarının bedene bir göndermede bulunur. Performanstaki figürün kendi bedeniyle olan ilişkisi, mekanla olan tarihi, kültürel ilişkisiyle bir bağlam hatta bir zıtlık içerisine girmiştir.

Dolayısıyla performans, mekânın biçimsel özellikleri, fiziksel yapısı, geçmiş bağlamları ve tarihselliğiyle bir ilişki içindedir. Mekânla ilişkisini net biçimde ortaya koyan çalışma, site specific (in situ) bir sınıflandırma içerisindedir. Bu çalışma, var olduğu mekândaki anlamıyla başka mekândaki anlamı, bağlam değişikliği oluşturacağından mekâna yönelik bir anlatım sergilemiştir. Bu bağlamda performansın sergilendiği hamam mekânı, doğrudan bir sanat nesnesi muamelesi görmüştür.

4.3.7. Bilal Yılmaz

15. İstanbul Bienali'ne *Kirli Kutu* isimli eseriyle katılan Bilal Yılmaz, İstanbul'un kent yaşamındaki değişimlerine farklı bir perspektiften bakar. Yılmaz, eserinde yakın dönemdeki vasıflı, usta işgücü geleneklerinin kayboluşunu belgeler.

Eser, kuşaktan kuşağa aktarılan dört zanaat alanında iş yapan dört ustanın hikayesini konu edinir.

Görsel: 68

Bilal Yılmaz, Dirty Box (Kirli Kutu, 2016), Mekan, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu



Kaynak: https://bilalyilmaz.info/dirty-box_ **Erişim Tarihi:** (13.05.2022)

Bu hikâye, vasıflı, geleneksel dört meslek grubunun İstanbul'un kent yaşamındaki değişimler sebebiyle nasıl yitip gittiği üzerinedir. 15. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu'nda Yılmaz'ın *Kirli Kutu* eseri şu şekilde ifade edilmiştir (Larios, 2017:368); “Sanatçı, kuşaktan kuşağa aktarılan zanaat bilgisiyle iş yapan ağaç tornacısı (Aydın Usta), demirci (Bekir Usta), marangoz (Fedai Usta) ve imalatçı (Çağlayan Usta) dahil zanaatkâr esnafı fotoğraflamış. Fotoğraflar bir projektör işlevi görerek İstanbul'un haritasını duvara yansıtan taşınabilir ahşap bir kutudan ibaret mekanik bir diyorama aracılığıyla sunuluyor ve onunla birlikte mekânlar ve şehrin ölmekte olan çeşitli el sanatları gösteriliyor”. Küresel yapılanmalar sonucunda şehirlerin geleneksel ruhunun silikleşmesi hatta yok olmaya yüz tutması, bir mekân olarak İstanbul kentini de kuşatmıştır.

Yılmaz'ın enstalasyonu, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu'nun bir odasında sergilenmiştir. Düzenleme şu şekildedir; Bir zanaat ustasının ahşap sandığı taburenin üstündedir. Sandık, zanaat atölyesindeki haliyle, içinde ahşap tortularıyla birlikte yer alır. Sandık kapağında İstanbul'da zanaat atölyelerinin yittiği mekanlar haritamsı bir biçimde yer alır. Duvara yansıtılan görüntülerde İstanbul'daki bazı semtlerin, harita biçimli bir çizgisellikle tarihsel değerini nasıl kaybettiği anlatılıyor. Yılmaz, bu

değişimi ahşap bir sandık üzerinden kurgulayarak geleneksel olanın yaşamdaki değişimler sebebiyle nasıl yok olup gittiğini hatırlatmaktadır. Enstalasyonda sandığın içindeki ahşap tortular, talaş parçacıkları sanki Aydın Usta'nın elinden biraz önce çıkmış şekildedir. Sandığın içindeki iş kalıntıları olan ahşap parçaları bir kire değil, şehirlerin kültürel yozlaşmasına işaretler. Dolayısıyla bir ahşap atölyesinde ağaç tortuları, talaş parçaları bir kire işaret etmez, esas olanın yeniden devamlılığına çağrıdır. Ancak sandığın içindeki kir gibi duran tortuların izleyiciyle buluşması artık hikayesinin de yok olmaya yüz tuttuğunu dile getirir. “Yılmaz’a göre, küresel sermaye için ve küresel sermaye tarafından silip süpürülme süreçlerinin ortasında “kir” şehirlerin ele geçmez, beklenmedik ve kaotik taraflarını temsil ediyor: Tarihi maddi enkaz, el işçiliği ve sanatları veya şehirler homojenleştirildiğinde ilk kaybedilen şey olan dayanıklı özgünlük hissi. Kir, bu durumda, üzerine titrenmesi ve –burada olduğu gibi– sevgiyle belgelenmesi gereken bir şey” (Larios, P. 2017:368).

Bu düzenleme değişim sürecine giren mekanların geleneksel ve kültürel olandan yoksun devam edeceğine işaretler. Kent mekanlarının haritası ve sandık nesnesi, yaşam izleri üzerinden küresel olanın yerel, geleneksel olana olan tahakkümünü söyler. Dolayısıyla çalışma, bazı mekanların tarihsel süreçteki zanaat bağlamındaki değişimine bir bellek okuması yapar. Bu bellek okuma, teknolojik gelişime bağlı zanaat meslek gruplarının, zanaatkarların önemini kaybedişini ortaya koymaktadır. Kendi öz mekanını yaşamış deneyimlemiş sandık, bir üretim sürecinden çıkarak sergi salonunda üç boyutlu heykel algısıyla bir sanat nesnesine dönüşmüştür. Kendi yerini, işleyişini kaybeden nesne, artık izleyiciye yönelik yeni bir işlev edinir. Gerçek mekânından çıkan nesne, yeni yerinde kurgulanarak bir ilişkiselliği sorgular. Yılmaz'ın nesneye bakışı aslında Joseph Beuys'un nesneye olan bakışını hatırlatır. Beuys'un bir nesnenin gerçek mekanını gözeterek kurgulaması, onun yaşamsal izleriyle yine izleyiciyle bir ilişkisellik kurma peşindedir. “Joseph Beuys’a göre, nesneler barındırdığı tüm izler ve değişebilirlik nitelikleriyle, zaman ve uzam arasındaki geçişken süreçleri yansıtmaktadır. Böylece nesneler, güncel yaşamdaki sıradanlıklardan öte, yaşamsal olanın izini barındırdıkları için bir düşünsel önerme de sunarlar” (Şahiner, 2001: 65; Toluyağ, 2021:187). Dolayısıyla *Kirli Kutu* çalışması mekâna yönelik bir anlatımdan hareketle bir deneyim ve duyumsama sınıflandırması oluşturmuş, yaşamın izlerini barındıran tavrıyla şehirlerin değişen ve dönüşen kirli yüzüne bir hatırlatmada bulunmuştur.

4.3.8.Yoğunluk Atölyesi

Mimarlık ve sanat kökenli bir topluluk olan Yoğunluk Atölyesi, sanat ile mekân arasındaki ilişkiler üzerine çalışan bir kolektiftir. “2013 yılında İsmail Eğler, Nil Aynalı Eğler, Elif Tekir ve Nezih Vargeloğlu tarafından İstanbul merkezli bir sanat kolektifi olarak kurulan yoğunluk, mekanla ilişkili sanat üretimine odaklanıyor. Belirli bir alanın niteliklerini yeniden tanımlayan mekansal düzenlemeler ve atmosferler yaratmak için çeşitli medya biçimlerini (görsel, ses ve dokunsal gibi) kullanıyor” (Yoğunluk Atölyesi, 2022). Yoğunluk Atölyesi, insanın mekanla bedensel ve duyuşsal ilişki kurabileceği bir atmosferi oluşturma gayesini taşıdığı söylenebilir. Ezgi Tezcan’ın İsmail Eğler, Nil Aynalı Eğler ve Elif Tekir ile *Mekânı Kavrama Pratikleri* başlıklı söyleşisinde Nil Aynalı Eğler, mekâna bağlı bir sanat üretimi üzerine şu ifadelerle yer vermiştir; “Mekân ile derinlikli bir bağ kurma imkanına inanıyoruz. Mekân dışarıda bir yerde hasbelkader var olmuş ve bizim de şimdi karşılaştığımız bir olgu değil. İnsanın, mekân ile kurduğu ilişkide derinleştikçe kendi varlığında da derinleştğine inanıyorum örneğin hayli kişisel bir bağlamda. Mekân sadece içine girdiğimiz bir yer değil, varlığımızda iz bırakan ve bizim de varlığımızla onda iz bıraktığımız bir şey. Bu yüzden Yoğunluk, mekanları sanatsal üretimin başlangıç noktası olarak ele alma niyetiyle kuruldu” (Tezcan, E. 21.02.2019). Yoğunluk Atölyesi’nin mekanla olan bu ilişkisi 15. İstanbul Bienali’de yer alan *Ev* isimli enstalasyonunda derin şekilde yer bulmuştur.

İstanbul’da İstiklal Caddesi’nde atölye olarak kiralanan bir apartmanın 4. katında yer alan *Ev* adlı enstalasyon, şehrin dış gürültüsü ve mekânın iç yapısında oluşan tezatlık üzerine kurulmuştur.

Görsel: 69,
Yoğunluk Atölyesi, Ev, 2017



Kaynak: https://www.mimarizm.com/hobi/kisisel-hafizanin-kapisini-aralayan-ev_128787,
Fotoğraf: Sahir Uğur Eren, **Erişim Tarihi:** (27.10.2021)

Pablo Larios, 15. İstanbul Bienali kataloğunda Yoğunluk Atölyesi'nin enstalasyonu ve onun mekanla bağlamını şu şekilde ifade etmiştir (2017:372);

“İstiklal Caddesi'nin –kalabalık bir alışveriş caddesi– hemen yakınındaki bir apartmanın çatı katında yer alan Ev (tek seferde en fazla beş ziyaretçi ağırlayabiliyor), şehrin telaşıyla tezat oluşturacak bir şekilde ışıkların karartıldığı, evcil bir mekân. İzlenimci ve atmosferik çalışma, ışıklandırma, ses ve atmosferdeki değişikliklerin ne kadar çarpıcı etkileri olabileceğini göstererek, dışsal ve fiziksel yönleriyle dünyaya dönük bilişsel deneyimlerimizi birbirine bağlamayı amaçlıyor. Mekâna yerleştirilmiş mobilyalar ve çeşitli nesneler, ışık ve ses ile ilişkili diğer duysal oluşumlarla birleştirilmiş dokunsal deneyim için dokulu, siyah bir silikonla kaplanmış. Başlangıçta kafa karıştırırsa da enstalasyon içinde ilerledikçe apartmana ışık girmeye başlıyor ve dış dünyanın sesleri gibi harici uyarıcılar tanınabilir hale gelerek somut bir mekânsal değişim hissi yaratırken mekânın deneyimlerimizi biçimlendirmede ve bizi izleyici olarak konumlandırmada üstlendiği hayati rolü sergiliyor”.

Ev enstalasyonu, dış mekân olgusunun iç mekân olgusuyla içiçe geçtiği bir atmosferi oluşturur. Ancak bu enstalasyonda içiçe geçiş komplike bir duruma yön verir. İzleyicinin ilk safhada karanlık bir mekânı deneyimlerken, ilerledikçe de ışıkla deneyimlemesi bir mekânsal değişimi/parçalanmayı sağlamıştır. Mekân içinde yeni bir mekân üretimine geçen bu enstalasyonda da izleyici, mekânı sadece sesleriyle duyan,

karanlık ya da ışıkla algılayan değil aynı zamanda duyumsayan bir pozisyonda olmuştur. İzleyiciye bu duyumsamayı sağlayan ise mekânın sınırlı olanakları, içindeki nesneler/sesler ve ışık gibi ifadelerdir. Bu enstalasyonda mekân, merkezi bir konumlandırma içerisindedir. İsmail Eğler, Tuba Tellioğlu Şeren ile *Kişisel Hafızanın Kapısını Aralayan Ev* başlıklı söyleşisindeki ifadesiyle (Şeren, 2017); “Biz tüm işlerimizde temel olarak mekâna odaklanıyoruz. Mekânın bize fısıldadıklarından yola çıkıyoruz. Çalışmanın yer aldığı mekân aynı zamanda bizim ofisimizin bir parçası. Bu anlamda kendi işimize de komşuluk yapıyoruz bienal başladığından beri. Burası eskiden yaşam alanı olarak kullanılan bir apartman dairesi. Şu anda hem bizim ofisimize hem de bienal süresince sergilediğimiz işe ev sahipliği yapıyor. Atölyede zaman geçirdikçe kendi çalıştığımız yeri bir enstalasyona dönüştürebileceğimiz fikri aklımıza geldi. Dolayısıyla bu komşuluk ilişkisi de kendiliğinden oluştu. (...) Burada ziyaretçi sanatın nesnesine dönüşüyor ve mekânın unsurlarından biri haline geliyor”. Nil Aynalı Eğler ise aynı söyleşide (Şeren, 2017); “Evet, bütün süreç bir mekanla başlıyor. Biz mekanla ilişki kurma anını çok önemsiyoruz” ifadesinde bulunmuştur. Mekân odaklı yaklaşımlar sergileyen Yoğunluk Atölyesi, *Ev* adlı çalışmasında mekânın ışığını karartması ve dışarıdaki şehir gürültüsünü daha net şekilde izleyiciye aktarması ilişkisel bir bağlam oluşturmuştur. Enstalasyonda, ses ve loş ışıklandırmanın oluşturduğu atmosfer, insanın iç ve dış mekandaki duyuşal değişimlerini ön plana çıkarmış, bir gerçeklik algısını ortaya koymuştur. Çünkü bu enstalasyonda mekân, sadece bir sergileme alanı değil, aynı zamanda algılanan, sanatçı tarafından duyumsanan, izleyiciyle ilişkilendirilen ve ‘yer’e özgü bir özellik sağlamıştır. İzleyici çalışmanın parçası konumunda, farklı nesnelerle (mobilya, ışık ve ses gibi) mekânın atmosferinin değişimini duyuşal ve dokunsal olarak deneyimlemiştir.

Ev adlı enstalasyon, site specific (in situ) ve ilişkisel bir sınıflandırma içermiştir. Nitekim bu enstalasyonda mekânın özünde yatan dinamikler (dar koridor, sınırlı izleyici, dış seslerin mekân içindeki seslerle olan kaotik etkisi gibi), çalışmanın başka bir alanda aynı etkiye olanak sağlayamayacağı kanaatini sağlar.

Ev enstalasyonu, bugünün dünyasında bireyin komşuluk mefhumunun neresinde durduğuna da bir sorgulama getirir. İzleyicinin kendi evi dışında başka bir ev atmosferine girişi ve içerdeki duyumsama biçimi, yabancı bir ortamı ifadelendirir. Bienal’in ‘İyi Bir Komşu’ sorgusu, *Ev* enstalasyonunda mekân ve izleyici arasında da ilişkisel bir tutum sağlar. *Ev* enstalasyonunda içinde yaşadığı zamanın nabzını tutan

sanatçı, baş döndürücü, hareketli dünyayla olan ilişkisinin ne/nasıl olduğunu sorar. Bu sorunun 15. İstanbul Bienali'nin birçok eserinde de farklı noktelerle yer aldığı söylenebilir.

'İyi Bir Komşu' temasıyla gerçekleşen 15. Uluslararası İstanbul Bienali'ne Türkiye'den 10 sanatçı katılmıştır. Bu bölümde 7 Türk sanatçının mekâna odaklı olduğu düşünülen eserleri incelenmiştir. Bienalde 3 eser site specific (in situ) bir özellikle oluşurken, 3 eser mekanın fiziksel özelliğinden hareketle, 1 eser ise deneyim/duyumsama yoluyla gerçekleşmiştir. Mekâna yönelik anlatımların yoğun olduğu bienal'de Türk sanatçıların eserleri farklı disiplinler içermiştir. Bazı sanatçı eserleri gündelik yaşamın farklı nesneleriyle enstalasyon temelli biçimde yer almıştır. Bazı eserler ise; video, çizim, fotoğraf, ses enstalasyonu şeklinde kavramsal yapılarda yer alırken bazıları, performans bağlamındadır. Bienalde Türk sanatçıların bazı eserleri mekânın fiziksel ve işlevsel özelliklerinden hareketle oluşmuş, bazıları mekânın tarihinden, belleğinden hareketle site specific (in situ) bir sınıflandırma içermiştir. Bazı eserler ise mekân bağlamında bir deneyim, duyumsama ve ilişkisellik sağlamıştır.

Bienalde iyi bir komşu nasıl olmalı? sorusu, bir direnç getirmektedir. Bu direnç bir komşu olarak insanın öncelikle kendiyle yüzleşmesine kapı aralamaktadır. Bu yüzleşme, toplumsal ütopyalarla simüle edilen, tasarlanan günümüz dünyasının belki de bir yanılsamadan ibaret olduğunun yüzleşmesidir. Bienale katılan Türk sanatçıların eserleri incelendiğinde de aslında bu yüzleşme de görünür olmuştur.

15. İstanbul Bienali'ne *Evim Evim Güzel Evim* adlı video çalışmasıyla katılan Volkan Aslan, mekân olarak deniz üzerinde hareket halindeki bir teknenin ve içinde birbirinden habersiz iki kadının yersiz-yurtsuz biçimine ve bu bağlamda komşuluk ilişkisine bir yüzleşme getirmiştir. Aslan'ın, teknede mekansallıktan yoksun iki kadının yersiz-yurtsuz hali izleyici de bir duyumsama/ilişkisellik sağlamıştır.

Burçak Bingöl ise, *Günebakan* enstalasyonunda masum olmadığı düşündüğü kamera aygıtlarını geleneksel seramik tekniğinde çiçek motifleriyle kaplayarak masum nesneler haline getirmiştir. Kameralar, İstanbul'un bir sokağında farklı yerlere ve yönere bakacak şekilde yerleştirilmiştir. Bu enstalasyonda bir nesnenin mekanla olan bağlamı sınıflandırması yer almıştır.

15. İstanbul Bienali'ne *İsimsiz* başlıklı eseriyle katılan Candeğer Furtun ise, mekânın fiziksel ve işlevsel özelliğinden hareketle 9 adet vitrin manken bacağını, mekânın mastaba biçimli oturma düzeneğine yan yana olacak şekilde dizmiştir. Mekânın fiziksel özelliğine uygun şekilde yapılan bu enstalasyon, mekanını gözardı etmeyen biçimdedir. Ali Taptık, Galata Rum İlköğretim Okulu'ndaki *Dostlar ve Yabancılar* adlı enstalasyonunda İstanbul şehrinin dört farklı mekânından insanların hikayelerini beklenmedik bir biçimde yollarının kesişmesiyle aktarmıştır. Mekânın fiziksel özelliğinden (duvarlar ve merdivenler) hareketle oluşmuş bu enstalasyon, mekâna odaklı yapısı ve izleyici katılımlı özelliğiyle rol oynamıştır. Tuğçe Tuna, tarihi Küçük Mustafa Paşa hamamında site specific (in situ) sınıflandırmayla yer alan *Beden Damlaları* adlı performans çalışmasında, mekânın biçimsel, fiziksel yapısına, geçmiş bağlamları ve tarihselliğine performans hareketlerindeki beden diliyle vurgular oluşturmuştur.

Kirli Kutu adlı enstalasyonunu Galata Rum İlköğretim Okulu'nda gerçekleştiren Yılmaz, İstanbul'un çeşitli mekanlarında kuşaktan kuşağa aktarılan zanaat atölyelerinin ve dört ustanın fotoğraflarının şehirde yitip gidişini hatırlatmıştır. Yılmaz bu hatırlatmayı mekâna yönelik bir anlatımla ve deneyim duyumsamayla aktarmıştır. Yılmaz'ın enstalasyonu, kuşaktan kuşağa aktarılan zanaatın neden yitip gittiğine de bir sorgulama oluşturmuştur. Yoğunluk Atölyesi, *Ev* adlı enstalasyonunda mekânın ışığını karartarak dışarıdaki şehir gürültüsüyle bir bağlam oluşturmuştur. Site specific (in situ) bir sınıflandırmayla oluşan enstalasyon, insanın iç ve dış mekanlardaki duyuşal değişimlerini ses ve ışıklandırma üzerinden sağlamıştır. Dolayısıyla 'İyi Bir Komşu' vurgusu, bir ev komşuluğuna hatırlatma yapmaktadır. Yaşamın madde eksenli boyutuna karşı manevi eksenine hatırlatma yapan bienal, komşuluk ilişkisinin ne-nasıl olduğunun ya da nasıl olması gerektiğinin sorgulamasını yapar.

4.4 16. İstanbul Bienali'ne Katılan Türk Sanatçılar

Küratörlüğünü Nicolas Bourriaud'ın yaptığı 16. Uluslararası İstanbul Bienali'ne yaklaşık 57 sanatçı katılmıştır. Bienalde, Türkiye'den Deniz Aktaş, Güneş Terkol/Güçlü Öztekin, Özlem Altın, Elmas Deniz, Müge Yılmaz ve Hale Tenger yer almıştır. 16. İstanbul Bienali'nin mekanları ise, MSGSÜ, İstanbul Resim ve Heykel

Müzesi, Pera Müzesi ve Büyükada olmuştur. Bienal, “Yedinci Kıta” başlığıyla, insanın sebep olduğu çevresel kirliliğe dikkat çeker. İnsanoğlunun türlü atık nesnelerle kirlettiği dünya, 16. İstanbul bienalinde gözler önüne serilir biçimdedir. “Popüler bilimdeki adıyla ‘Yedinci Kıta’, 3,4 milyon kilometrekare genişliğinde, 7 milyon ton ağırlığındaki bir plastik yığınının meydana geliyor. İnsan atıklarının okyanusun ortasında dünyaya yeni bir kıta kazandırdığı bu olay, 16. İstanbul Bienali için ekolojik sorunlar karşısında sanatın güncel durumunu pek çok sanatçı, düşünür, antropolog ve çevreci ile birlikte araştırmak için bir çıkış noktası oluşturuyor” (İKSV. bienal.iksv.org/tr. 2019). Bige Örer, 16. İstanbul Bienali Rehber kataloğundaki ön sözünde şu ifadelerle yer vermiştir (Örer, 2019:12-13); “16. İstanbul Bienali, Yedinci Kıta başlığıyla, küresel ısıtma ile birlikte Antroposen’in en gözle görünür sonuçlarından biri olan, Pasifik Okyanusu’nun ortasındaki devasa atık yığınının imgesini çağırıyor. Dünyamızın insan faaliyetleriyle şekillendiği yeni bir jeolojik çağdayız. İstanbul Bienali, bu hayati ekolojik sorunlar karşısında sanatın güncel durumunu sanatçılar, düşünürler, antropologlar ve çevrecilerle birlikte araştırıyor. Disiplinlerin iç içe geçtiği ve bilgi alanlarının genişlediği böyle bir çerçevede sanatçılarda üretimlerini yeni araştırma konularını kapsayacak şekilde çeşitlendirdiler”.

Bienal, sanatın diğer bilim dallarıyla olan güçlü ilişkisine, yaşamla olan bağlamına vurgular oluşturarak geçmiş dönemlerdeki yapısından farklı bir oluşum sergilemiştir. Bu bağlamda bienale katılan sanatçılar, bir antropolojik, ekolojik, jeolojik ve arkeolojik gibi yaklaşımlarla bugüne değin gezegende insan kaynaklı tahribatlara dikkat çekmiş, eserleriyle dünün, bugünün ve yarının ne olduğu ve nasıl olabileceği üzerine önemli bakışlar sergilemiştir. Bienal’in genel yapısına bakıldığında ise enstalasyon çalışmalarının ve mekâna yönelik anlatımların ağırlıkta olduğu gözlemlenmiştir. Bienalde yer alan çalışmalar genellikle, geçmişin izlerini, kalıntılarını taşıyan ve alternatif malzemelerle yeniden üretilen hazır nesnelerdir.

Bienale katılan Türk sanatçılar, eserlerinde mekâna yönelik anlatımlarla yaşamın ekolojik, biyolojik ve doğal örtüsüne yönelik geçmiş kalıntılarının nasıl olduğunu, bugünün gözüyle aktarmış, izleyiciye bir deneyimi ve duyumsamayı yaşatmıştır.

4.4.1. Hale Tenger

57. Venedik Bienali, İstanbul Bienalleri ve birçok büyük ölçekli uluslararası sergilerde yer alan Hale Tenger, farklı medyumlarla kimlik, kültür, bellek, tarih üzerine enstalasyonlar yapmaktadır. Çalışmalarında atık malzemelere, hazır nesnelere, ses ve videolara sıkça yer veren Tenger, oluşturduğu yerleştirmelerde verdiği toplumsal, kültürel ve psikolojik referanslar dikkat çekmektedir. Tenger'in çalışmaları genellikle ironi yüklü, politik vurgular taşıyan eserlerdir.

Hale Tenger, 16. İstanbul Bienali'ne *Suret, Zuhur, Tezahür* adlı eseriyle katılmıştır. Tenger'in çalışması, Büyükkada'da bir Rum Ortodoks Patriğinin evi olan ve daha sonra Büyükkada İlkokulu olarak kullanılan, şimdilerde ise boş olan Taş Mektep adlı mekânda gerçekleşmiştir.

Görsel 70:

Hale Tenger, Suret, Zuhur, Tezahür, ses ve karışık teknik yerleştirme, siyah obsidyen aynalar, demir,epoksi reçine bazlı boya, su, audio-spotlight hoparlör, değişken boyutlar, 2019,



Mekân: Büyükkada, Taş Mektep'te yer alan Bir Rum Ortodoks Patriğinin evi olan ve sonrasında Büyükkada İlkokulu olarak kullanılan, şimdilerde ise boş olarak yer alan bir mekân.

Fotoğraf: Mehmet Hasan DEMİRCİ

Tenger'in eseri, karışık malzeme, obsidyen taşları ve ses üzerine kuruludur. Ancak eserin dikkat çekici bir tarafı da “bilezik alma” adlı bir teknik doğrultusunda şekillenmesidir. Geçmiş dönemlerde meyve ağaçlarının daha çok ürün vermesi için kullanılan bu teknik, Tenger'in eserinde bir şiir olarak karşılık bulmuştur.

Tenger'in eseri bienal röportajlarında şu şekilde ifade edilmiştir; “Tenger'in edimsellik, iktidar, özbilgi ve açgözlülük hakkında yazdığı bir şiir Türkçe ve İngilizce

olarak seslendiriliyor: “Görmeden kendimi, olurdum / Bir meyve ağacıydım ben” (Biçem / Çalışkan / Günsal, 2019). Tenger’in şiiri, insanı doğayla yüzleştiren yapıdadır. Tenger, eserinde, insanın doğaya olan yaklaşım şeklini, yansıtma özelliği olan ve geçmişte ayna olarak kullanılan obsidyen taşları üzerinden de sorgulatmıştır. “Tarih öncesinde ayna olarak kullanılan, günümüzde de hâlâ kehanette bulunmak ve şifa için başvurulmuş volkanik obsidyen taşlar, insanı kuşatan bu mekâna, düzleştirilmiş yüzeyleri yukarı bakacak şekilde yerleştirilmiştir. Bu tarih yüklü mekânda içe dönüş ve yenilenmeye yönelik bir ortam yaratmayı arzu eden Tenger yerleştirmesiyle şu soruyu soruyor: “Yapmadan olabilir misin?” (Biçem / Çalışkan / Günsal, 2019). Tenger’in enstalasyonu da tam da bu noktada derin izler taşımaktadır.

Mekânın bahçesinde 8 adet taş, metal bir çubuk kaidesi üzerinde simetrik olmayan aralıklarla dik doğrultuda dizilmiştir. Taşlar, ön yüzeyleri düzleştirilmiş, yukarıya yarım bakış bir şekilde yerleştirilmiştir. Soyut bir heykeli andıran taşların yüzeyleri farklı cephelere bakmaktadır. Taşların arasında gezinen izleyici ise, her taşın yüzeyine baktığında kendi silüetiyle karşılaşır. Bu karşılaşma, insanın doğayla olan karşılaşmasıdır. Enstalasyonda bu karşılaşmayı daha derin kılan ise, mekânın bütününde gezinen ses dalgalarıdır.

Görsel 71:

Hale Tenger, *Suret, Zuhur, Tezahür*, ses ve karışık teknik yerleştirme, siyah obsidyen aynalar, demir, epoksi reçine bazlı boya, su, audio-spotlight hoparlör, değişken boyutlar, 2019



Fotoğraf: Mehmet Hasan DEMİRCİ

Görsel 72:

Hale Tenger, Suret, Zuhur, Tezahür, ses ve karışık teknik yerleştirme, siyah obsidyen aynalar, demir, epoksi reçine bazlı boya, su, audio-spotlight hoparlör, değişken boyutlar, 2019



Fotoğraf: Mehmet Hasan DEMİRCİ

Tenger'in yazdığı "Suret, Zuhur, Tezahür" adlı şiirden oluşan ses dalgaları, obsidyen taşlarının yanı başında iken, anlık değişmelerle mekânın farklı yerlerinde dolaşmakta ve izleyicinin etrafında hatta kulağına fısıldamaktadır. Tenger'in şiirinde yer alan yapmadan olabilir misin? sorusu, insanoğlunun doğaya olan hakimiyetine bir gönderme içermektedir. İnsanın kendini yaşatması için doğanın kaynaklarına sahip çıkması gerekirken, yaptığı zıt davranışlar ve müdahaleler arzu ettiği şeyleri yıkmaktadır. Tenger, insandaki bu zıtlığı yine doğanın özünde olan malzemelerle, şiirsel bir dille ve seçtiği mekanla hatırlatır. Mekânın ve insanın iç yapısına dönük bu yerleştirmede Tenger, "Yapmadan olabilir misin?" sorusunu sorarak izleyiciyle ilişkisel bağ kurmuştur. İzleyici, obsidyen taşlarının arasında gezinirken, taşların yüzeyinde kendi yansımalarını görmektedir. Ayrıca sesler, gezinme esnasında izleyicinin dolaşımını da şekillendirmektedir. Mekânda sesler, yer yer izleyiciye yaklaşmış ve uzaklaşırken, bazen de boş olan tarihi binanın giriş kısmında konumlanmaktadır. Taş Mektep'in bahçesinde ses dalgalarının geziyor olması ve obsidyen taşlarının belirli aralıklarla alanı kaplıyor olması, mekânın doğrudan bir sanat nesnesine dönüşmesini sağlamıştır.

Site specific (in situ) sınıflandırma içerisine giren eser, doğrudan mekânın kendisiyle bağlantılı (o mekân için-o mekâna özel) bir anlatım sağlamıştır. Dolayısıyla bu eserde mekânın biçimsel, tarihsel ve belleksel özelliklerinden hareketle düzenleme ve izleyici arasında bir ilişki kurulmuştur. İlişkisel anlatımın yoğun olduğu bu

çalışmada her biri bir form olan taşlar, mekanla, sesle, tarihle ve kültürle ve izleyiciyle bir karşılaşma halindedir. Nicolas Bourriaud'ın (2005:29); Form dediğimiz nedir? Tutarlı bir birim, bir dünyanın belirleyici özelliklerini sergileyen bir yapı (iç bağlantılardan olma özerk bir zatiyet): Sanat yapıtı, formun tekilliğine sahip değildir; o yalnızca, var olan formların toplamı içinde bir alt-kümedir". Formlar, çeşitlilik içeren yapılarıyla her biri kendi içinde ve diğerleriyle etkileşim halindedir. Bütünsel bir bakış ortamını sağlayan enstalasyon, izleyiciyi gizemini koruyan poetik bir söylemle tarihle kültürle, hafızayla yani yaşantıyla yeniden karşılaştırmaktadır. "İlişkisel yapıt formuyla beraber, dünyayla girdiği ilişkisellik biçimlerini yalnız sergilemekle yetinmemekte, aynı zamanda bu ilişkileri hakim sosyal iletişim formlarını temellük ederek, yeniden forma sokmakta ve üretmektedir" (Uzun, İ.M, 2019:301). Dolayısıyla Tenger'in enstalasyonunda mekân, bütünsel şekilde tarihi yapısıyla, taşlarla, yansımalarla, gezinen sesleriyle ve izleyici duyumsamasıyla bir form halindedir.

4.4.2. Güneş Terkol/Güçlü Öztekin

Terkol ve Öztekin'in çalışmaları izleyiciyle kaynaşan düzeydedir. Birçok kişisel ve karma sergiler açan Güçlü Öztekin "Strafor, kraft kağıt ve benzeri malzemelerle ürettiği büyük ölçekli yapıtlarıyla tanınan Öztekin, çevresinde bulduğu malzemeleri kullanarak bir tür geridönüşüm eyleminde bulunuyor" (İKSV.bienal.iksv.org. (2019). Türkiye'de birçok kişisel sergi açan Güneş Terkol, karma sergileriyle de ön planda olmuştur. "Yakın çevresinden ilham alan sanatçı, topladığı malzemeleri ve hikayeleri diktiği kumaşları, videoları, desenleri ve müzikal kompozisyonlarında kullanıyor" (İKSV.bienal.iksv.org. (2019).

Güneş Terkol ve Güçlü Öztekin, 16. İstanbul Bienali'ne *Worlbmon* isimli eserle katılmışlardır. MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi mekânında gerçekleştirdikleri enstalasyon ahşap, kumaş, tül, çizim, maske, kâğıt, karton, peçete, ahşap, boya, kumaş, çizim, maske, heykel ve kutu gibi malzeme ve tekniklerden oluşmuştur.

Görsel 73:

Güneş Terkol/Güçlü Öztekin, Worlbmon, 16. İstanbul Bienali,



Kaynak: İlhan, Ö. C. (2019). 10 Sanatçı Odağında İstanbul Bienali
(<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/10-sanatci-odaginda-istanbul-bienali-i-19540>),
Mekân: M.S.G.S.Ü, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Farklı malzemeler üzerine değişik şekillerin, resimlerin, heykel ve maskların yer aldığı eser, yeni bir mekânı oluşturmuştur. Bu mekandaki çizim ve betimlemelerde Antroposen çağının dünyaya etkisi, geldiği nokta izleyiciyle paylaşılr durumdadır. Mekânın içinde dolaşan izleyiciyi farklı nesnelerle buluşturan çalışma, ayrıca bir kaynaşmayı da sağlamaktadır. Dolayısıyla *Worlbmon* eseri, izleyicilerin buluşacağı ve kaynaşacağı ilişkisel bir sınıflandırma sağlamıştır.

4.4.3. Elmas Deniz

14. ve 16. İstanbul Bienali'nin yanısıra uluslararası çok sayıda sanat organizasyonlarına katılan Elmas Deniz, “İnsan-doğa ilişkisine, doğa düşüncesinin tarih boyunca farklı değer sistemleri tarafından nasıl şekillendiğine ve günümüzün ekolojik kaygılarına odaklanıyor” (elmasdeniz.com). Deniz, “Kavramsal çalışmalarında kapitalizmin ve Antroposen'in getirdiği ekolojik değişimlere dikkat çekiyor, suyun taarihine ve geleceğine bakarak doğanın uğradığı tahribatı inceliyor” (Larios, 2019:85). Deniz, 16. İstanbul Bienali'ne, ortadan kaybolmuş akarsular üzerine *Kayıp Sular* ve *İsimsiz Bir Derenin Tarihi* adlı iki eseriyle katılmıştır. “İlki, İstanbul'un Şişli'den Taksim Meydanı'na kadar olan bölgesini kapsayan üç boyutlu topografik bir rölyef. Rölyefte, günümüzde üzerinden yolların geçtiği nehir ve dere yatakları

işaretlenmiş. Deniz'in diğer çalışması ise büyüdüğü Bergama yakınlarındaki bir dereye odaklanan, çok parçalı bir duvar yerleştirmesi. Yapıt, odağına küçük ve önemsiz olanı alsa da dikkatini doğa veya insan kaynaklı çevresel dönüşüm ve tükenişlere yöneltiyor" (İKSV.bienal.iksv.org. 2019).

Elmas Deniz, Merve Ünsal'la söyleşisinde şu ifadelere yer vermiştir (Ünsal, 2022); "Bu işler kültürün, kayıpların ve yok oluşların izini sürmekle ilgili. Kayıp Sular İstanbul'da yaşadığım bölgeden bir kesiti içeren üç boyutlu bir rölyeften oluşuyor. Bu işte, günümüzde cadde isimlerine dönüşmüş olan dereleri boyayla işaretleyerek imliyorum. İsimsiz Bir Derenin Tarihi ise çocukluğumu geçirdiğim evin iki metre yanında akan dere ve bu derenin denize kavuştuğu yerle ilgili. Bu dereyi ben nasıl hatırlıyorum sorusuyla başladım. Araştırmama bu bölgede kurulan antik kentin tarihiyle devam ettim. Zamanında bu derenin varlığı bahsettiğim antik kentin bulunmasına yardımcı oluyor. Fakat dere çevre düzenlemeler ile yer altına alınmış, sonra da yok olmuş. Arkeologlar, heykel yapabilmek için su gerekiyordu, diyorlar. Fakat bunları birleştiren başka bir anlatı yok. Bu yerleştirmede izleyicileri, bu bağlantıları kurmaya, ismi bile olmayan bir derenin etrafındaki yaşama bakmaya davet ediyorum". Deniz, bir mekân olarak eskiden yer alan dere yataklarının topoğrafik bilgilerini ele alarak üç boyutlu hale getirmiş ve mekânları (dere yataklarını) çizgisel ifadelerle/haritalandırmalarla yeniden gündeme getirmiştir.

Elmas Deniz, *İsimsiz Bir Derenin Tarihi (Pinna Nobilis)* adlı enstalasyonu; "Büyüdüğü Bergama yakınlarında, Gryneion adında bir antik kentte bulunan bir dereye odaklanıyor. Bu çalışma, Pinna Nobilis kabukları ve incillerinden, hayvan portrelerinden, dere civarında çıkan sikkeler gibi arkeolojik buluntuların çizimlerinden ve sit alanıyla ilgili botanik desenlerinden oluşan çok parçalı bir duvar yerleştirmesi. (...) Yapıt, odağına küçük ve önemsiz olanı alsa da dikkatini doğa veya insan kaynaklı çevresel dönüşüm ve tükenişlere yöneltiyor" (Larios, 2019:85). Deniz, Bomonti'den Taksim'e uzanan alandaki eski dere yataklarına dair topoğrafik bilgileri üç boyutlu bir rölyef üzerinde oluşturmuştur.

Görsel 74:

Elmas Deniz, Kayıp Sular / 2019

İsimsiz bir derenin tarihi (Pinna Nobilis) karışık teknik, yerleştirme



Fotoğraf: Mehmet Hasan DEMİRCİ

Görsel 75:

Elmas Deniz, Kayıp Sular / 2019, İsimsiz bir derenin tarihi (Pinna Nobilis)

karışık teknik, 3d ahşap rölyef, yerleştirme,



Kaynak: <https://www.elmasdeniz.com/exhibitions-the-seventh-continent-16th-istanbul-bienale.html#1>, **Fotoğraf:** Sahir Uğur Eren.

Mekâna odaklı şekilde oluşan eser, bir nesnenin mekanla olan bağlamıyla tarihsel-kültürel ve ilişkisel bir sınıflandırma taşımıştır. Eser, insan eliyle bir mekân olarak doğanın uğradığı tahribatını incelemiştir.

4.4.4. Özlem Altın

Çalışmalarında tuval yüzeyine farklı tekniklerle resimler ve mekâna özgü yerleştirmeler yapan Özlem Altın, ağırlıklı olarak merkezine aldığı insan bedenine odaklıdır. “(...) Uzun yıllar boyunca biriktirdiği fotoğraf arşivini didik didik ediyor ve bulduğu görüntüleri kendi fotoğraflarıyla yoğun bir karışım halinde birleştiriyor. Maske, denizkızı, balıkçıl gibi duygusal açıdan yankı uyandıran bazı imgeler, sık sık geri döndüğü sembollerdir; yarı insan yarı hayvan bir şeyi ya da bir arada olma durumunu somutlaştırır ve çalışmalarında tekrar tekrar görünürler” (Gallun, L. 2020). Altın’ın eserleri, geçmiş ve bugünün izlerinde bedenleri vurgular biçimdedir. Özlem Altın 16. İstanbul Bienali’ne Ali Altın ve Jochen Goerlach ile birlikte yürüttüğü *Her An Bir Geçit (Jurema)* adlı eseriyle katılmıştır. “Sanatçı izleyiciye, bedenlerimizin bize sürekli bilgi ve işaretler gönderdiğini, dokunma duyusunun ise iletişimin olmazsa olmaz bir yönü olduğunu hatırlatıyor. ‘Geçiş’ anlarını vurgulayan bu yeni çalışması, başka alanlara açılan alanlar olarak portallar nosyonunu da ele alıyor. Sanatçıya göre bedenin kendisi de bir portal ve portalların bir özelliği de teslimiyet gerektirmeleri” (Larios, 2019:55). Altın’ın eseri, insanın bedeniyle olan ve bendenin izleyiciyle olan iletişimini vurgulamaktadır.

Görsel 76-77:

Özlem Altın, *Her An Bir Geçit (Jurema)*, 2019 (Ali Altın ve Jochen Goerlach ile birlikte) Yerleştirme



Fotoğraf: Mehmet Hasan DEMİRCİ

Özlem Altın, üstünde beden vurgusu olan bir kumaşı mekânın tavanından zeminine doğru yerleştirmiştir. Kumaş, mekâna ait bir öge halinde mekânı ortadan bölen bir yapıyla izleyiciye her iki açıdan görsel bir sunum sağlamıştır. Mekâna bir koridordan geçilirken ayrıca birbirine geçmiş insan bedenlerinin yer aldığı bir resim de yer almaktadır. Resim, iç kısımdaki mekânı iki parçaya ayıran ve bir geçiş evresi sağlayan kumaşla da bütünsel bir atmosfer sağlamaktadır. Dolayısıyla mekân ve onu oluşturan nesneler, birbiriyle geçişli, izleyiciye dönük bir bildirim içindedir. Özlem Altın'ın mekân düzenlemesi, mekânın fiziksel özelliğine dayalı bir şekilde sarkan kumaş nesnesiyle ve düşünsel bağlamda tamamlayıcı olan resimle beden-dokunma-iletişim ve geçiş vurgusu gibi kavramsal yapıları güçlendirmiştir. Eser, resim-heykel gibi geleneksel teknikler kullanılarak mekâna odaklı bir sınıflandırma barındırmıştır.

4.4.5. Müge Yılmaz

2016'da 11. Şangay Bienali ve 2019'da 16. İstanbul Bienali gibi büyük ölçekli sergilere katılan Müge Yılmaz, fotoğraf, performans ve enstalasyonlarıyla ön plandadır. Yılmaz, elde ettiği verilerle geçmiş, bugün ve gelecek üzerinden kurgusal yaklaşımlar sergilemektedir. “Müge Yılmaz'ın performansları, fotoğrafları ve yerleştirmeleri feminist bilimkurgudan yararlanıyor ve iç içe geçmiş toplumsal, kişisel ve çevresel tarihleri sorguluyor” (İKSV.bienal.iksv.org. 2019). Yılmaz, insanın ve doğanın geçmişten bugüne değin değişim ve dönüşümlerini melez bir yaklaşımla irdeler. “Yılmaz'ın, 16. İstanbul Bienali'nde yer alan On Bir Güneş adlı yerleştirmesi, geçmişten gelen mağara, tapınak ve türbe ikonografisini, kendi yaptığı melez bitki-insan-hayvan çizimleri ve spekülatif gelecek harabeleriyle bir araya getiriyor” (İKSV.bienal.iksv.org. 2019).

Görsel 78:

Müge Yılmaz, On Bir Güneş, 2019 / Çeşitli taşlar, nesneler ve içme suyu torbaları, Değişken boyutlar On Bir Güneş – Akbaba (Gyps) I, 2019 / On Bir Güneş – Akbaba (Gyps) II, 2019 On Bir Güneş – Anadolu Parsı (Panthera Pardus Tulliana) I, 2019 / On Bir Güneş – Anadolu Parsı (Panthera Pardus Tulliana) II, 2019 / On Bir Güneş – Elysia, 2019 / On Bir Güneş – Tamgalı Tanrıçası, 2019 On Bir Güneş – Yılan Güneş, 2019 / On Bir Güneş – Cereus Kaktüsleri, 2019 / On Bir Güneş – Cymolixas (Çokkamçılı), 2019 / On Bir Güneş – Yapraklı Deniz Ejderi, 2019 / On Bir Güneş – Anka (Konruk), 2019



Kaynak: <https://bienal.iksv.org/en/bienal-artists/muge-yilmaz>),
Fotoğraf: Mehmet Hasan DEMİRCİ

Görsel 79:

Müge Yılmaz, On Bir Güneş, 2019 / Çeşitli taşlar, nesneler ve içme suyu torbaları, Değişken boyutlar On Bir Güneş – Akbaba (Gyps) I, 2019 / On Bir Güneş – Akbaba (Gyps) II, 2019 On Bir Güneş – Anadolu Parsı (Panthera Pardus Tulliana) I, 2019 / On Bir Güneş – Anadolu Parsı (Panthera Pardus Tulliana) II, 2019 / On Bir Güneş – Elysia, 2019 / On Bir Güneş – Tamgalı Tanrıçası, 2019 On Bir Güneş – Yılan Güneş, 2019 / On Bir Güneş – Cereus Kaktüsleri, 2019 / On Bir Güneş – Cymolixas (Çokkamçılı), 2019 / On Bir Güneş – Yapraklı Deniz Ejderi, 2019 / On Bir Güneş – Anka (Konruk), 2019.



Kaynak: <https://bienal.iksv.org/en/bienal-artists/muge-yilmaz>)
Fotoğraf: Mehmet Hasan DEMİRCİ

Müge Yılmaz, bir mekânın duvarlarını ve zeminini kullanarak oluşturduğu *On Bir Güneş* isimli eserinde doğa, hayvan ve bitki türlerine yapılan yok edici tavrı dile getirmiştir. Yılmaz, eserinde alternatif nesnelerle (çeşitli taşlar, içme suyu torbaları gibi) soyu tükenen akbaba, Anadolu parsı, anka, deniz ejderi, yılan güneşi gibi hayvan çeşitliliğini ve cereus kaktüsleri gibi bitki türlerini farklı malzemelerle tekrar betimlemiştir” (İKSV.bienal.iksv.org. 2019). Yılmaz, eserini mekânın fiziksel özelliğinden (duvar ve zemin) hareketle oluşturmuştur. Eserde, mekân duvarlarında ve zeminde yer alan nesneler bir ilişki içerisinde. Yılmaz, mekânda belirli aralıklarla dizili olan ve nesli tükenen-tükenmekte olan hayvan figürlerini çizgisel şekilde kabartmalarını yaparak odanın üç duvarına asmıştır. Dolayısıyla mekânın duvarlarında ve zemininde yerleştirilen öğeler geçmiş, bugün ve gelecek üzerinden ortak bir algı barındırır. Ayrıca mekânın zemin köşelerinden fışkıran ve tavanın orta yerindeki öğelere bir hafıza vurgusu oluşturan ışık, insan ve doğa arasındaki ilişkiyi sorgulatmak için bir davet hissini uyandırır.

Mekânda yer alan bütün nesneler iç içe geçmiş toplumsal ve çevresel kalıntılar olarak yer almış ve geçmişteki mekanlarda yaşayan canlılar hakkında bilgiler aktarmıştır. Yılmaz, geçmişe ait ikonografik bir dil oluşturan eseriyle geçmiş ve bugünün insan-hayvan-bitki hafızasının gelecekte nasıl bir hafızaya dönüşeceğini mekânlar arası geçişlerle sağlamıştır. Sanatçının vurgusu olan Antroposen çağa nasıl geldiğini, tasvir ettiği yıkıntıları bir arkeoloji tarifiyle oluşturmaktadır. Eser, bir mekân ve onun fiziksel yapısı gözetilerek bir sınıflandırma taşıdır.

Görüldüğü üzere Pera Müzesi, M.S.G.S.Ü, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ve Büyükaada mekanlarında gerçekleşen 16. İstanbul Bienali, genelinde taşıdığı acil durum çağrısını mekanlar üzerinden gerçekleştirmiştir. Dolayısıyla bienale katılan sanatçıların eserleri, gezegende insan kaynaklı tahribatlara bir antropolojik, jeolojik ve arkeolojik bir bağlamda dikkat çeken özellikleriyle yer almıştır. 16. İstanbul Bienali’nde 5 eser incelenmiştir. 3 eser site specific (in situ) bir sınıflandırmayla, 3 eser mekânın fiziksel özelliğinden hareketle, 1 eser deneyim/duyumsama yoluyla, 2 eser resim-heykel gibi geleneksel teknikler kullanılarak mekâna odaklı bir sınıflandırma barındırmıştır. Bienalde bazı eserler 2/3 sınıflandırma da barındırmıştır.

16. İstanbul Bienali’ne *Suret, Zuhur, Tezahür* adlı yerleştirmesiyle katılan Hale Tenger, ‘yapmadan olabilmisin?’ sorusuyla insanoğlunun doğaya olan hakimiyetine

bir sorgulama getirmiştir. Tenger, eserinde tarih öncesinde ayna olarak kullanılan volkanik obsidyen taşlarını mekânın bahçesinde belirli aralıklarla metal bir kaidenin üzerinde yerleştirmiş ve ses dalgalarıyla mekânı doğrudan sanat nesnesine çevirmiştir. Site specific (in situ) bir sınıflandırma içerisine giren eser, doğrudan mekânın kendisiyle bağlantılı ve izleyici etkileşimli nitelik sağlamıştır. İlişkisel anlatımı yoğun olan bu eser, olduğu mekânın tarihsel ve kültürel belleğiyle şiirsel bir yolculuk sağlar.

Bienale *Worlbmon* adlı eserle katılan Güneş Terkol ve Güçlü Öztekin, tül, perde, maske ve kostüm gibi değişik nesnelerle MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin bir katın geniş kısmını resimsel bir düzlemle kaplatmıştır. Eserde mekânda kullanılan alternatif nesneler, resimler ve üç boyutlu objeler, izleyiciler ve sanatçılar için bir kaynaşma ve diyalog ortamı sağlamıştır.

Elmas Deniz ise, *Kayıp Sular* ve *İsimsiz Bir Derenin Tarihi (Pinna Nobilis)* adlı karışık teknikle oluşturduğu iki eserinde İstanbul Bomonti'den başlayarak Taksim'e uzanan alandaki eski dere yataklarının, topoğrafik, tarihi ve botanik bilgilerinin izlerini sürmüştür. Deniz, üç boyutlu bir rölyef üzerinde çizgiler ve haritalandırma tekniğiyle derenin geçiş mekanlarının değişim ve dönüşümlerini kavramsal yaklaşımlarla işaret etmiştir. Deniz, duvarda yerleştirdiği çalışmasında ise büyüdüğü Bergama yakınlarındaki dere yatağında çok parçalı organik buluntu nesneleri konu edinmiştir. Dolayısıyla Deniz'in eseri, konu olarak mekânı ele alan, deneyimleyen bir sınıflandırmaya girmiş, mekâna yönelik bir anlatım sergilemiştir.

16. İstanbul Bienali'ne *Her An Bir Geçit (Jurema)* adlı iki eseriyle katılan Özlem Altın, mekâna, üstünde beden resmi olan bir kumaşla ortadan bölerek müdahale etmiştir. Eserde mekân ve nesneler, zaman-mekân ilişkisinde gezinen bir tavır sergilemiştir. Altın'ın eseri, resim-heykel gibi geleneksel teknikler kullanılarak mekâna odaklı bir sınıflandırma barındırmıştır.

Müge Yılmaz ise, bienale katıldığı iki çalışmasında insan, hayvan ve bitki yaşamının süreçlerini, açlık ve kıtlık kavramlarını, kapital anlayışın tükettiği kültür ve doğayı tasvir etmiştir. Mekânın duvarlarını ve zeminini kullanarak oluşturduğu *On Bir Güneş* isimli eserinde zemine yerleştirdiği geçmişe ait çeşitli taşlar, değişik boyutlardaki nesneler, bitki türleri, hayvan türleri çeşitliliğini ve içme suyu torbalarını gelecekte nasıl bir hafızaya dönüşeceğini mekanlar arası geçişlerle sağlamıştır.

Dolayısıyla bu eser, bir mekânın fiziksel yapısı gözetilen bir sınıflandırma içerisindedir.

16. İstanbul Bienali'ne katılan Türk sanatçıların eserleri, mekânın çeşitli bağlamlarını (tarihselliğini, belleğini, kültürel, fiziksel ve fonksiyonel özelliklerini gibi) ele alan yapısıyla, izleyici odaklı, deneyim, duyumsama ve ilişkisellik kuran yaklaşımlarıyla önemli bir yer edinmiştir.

2013-2019 yılları arasında İstanbul Bienallerine katılan Türk sanatçıların mekâna yönelik eserleri başlıklı bu tez çalışmasında, Türk sanatçıların eserlerinin çoğunluğu mekâna yönelik anlatımlar içerdiği söylenebilir. İstanbul Bienali, bugüne kadar düzenlenme şekilleri, güncel çerçevesiyle, düzenlendiği kent ve mekân yaklaşımlarıyla önemli bir yer edinmiştir. Küresel bir yaklaşımla insan yaşamına, insan doğa ilişkisine, bitki ve flora yapısına, İstanbul kentine tarihsel, kültürel, hafıza dinamikleri üzerinden farklı bakışlar sergileyen İstanbul Bienali, ülkemizin en geniş kapsamlı uluslararası sanat organizasyonlarından biri olmuştur. İstanbul Bienali, Türkiye'den ve dünyadan katılan sanatçılarıyla izleyicilere, güncel sanatı izleme ve tartışma olanağını kazandırmaya devam etmektedir. “Bienal etkinlikleri, tarihi mekânların çağdaş yorumlarla yeniden sunumu, önerilen kavramlar, öne çıkan sanatçılar, seçici komisyonlar ve küratörlerden oluşan yapısı ile Türk sanat ortamını önemli derece de etkilemiştir” (Okan, 2012:35). Bu bağlamda İstanbul Bienali, Türk sanatında yeni bienal yapılanmalarına da kapı aralamıştır. Türkiye'de İstanbul Bienali'nin dışında; Çanakkale Bienali, Sinop Bienali, Yeditepe Bienali ve Mardin Bienali çeşitli tema ve sanat bakışlarıyla farklı tarihlerde oluşmaktadır. Türkiye'de İstanbul Bienali dışında düzenlenen bienaller bir tablo olarak hazırlanmıştır.

Tablo 8*Türkiye’de İstanbul Bienali Dışında Düzenlenen Bienaller*

Kaynak: (<https://www.canakkalebienali.com/>), (<https://sinopale.org/?lang=TR>), (<https://www.yeditepebienali.com/>), (<https://www.mardinbienali.org/>).

Tabloyu Hazırlayan: Mehmet Hasan DEMİRCİ

SONUÇ

Mekân, sanat üretimiyle yakın temaslıdır. Nitekim sanatta mekân odaklı üretim, bir özü içeren yapısıyla varlık gösterir. Bu öz ise, bir mekânın okunmasıyla, kodlarının çözülmesiyle ve ona ait argümanlarla çalışır. Sanatçı ise bu argümanlarla bağlamlar oluşturmaktadır. Dolayısıyla çağdaş sanatın sorgulamalarıyla mekanla ilişkiler kuran, mekânı eserin oluşmasında önemli bir özellik görerek görsel ve düşünsel sinerji oluşturan ifade biçimleri perçinlidir. Artık çağdaş sanat; bugünün yapısına, teknolojilerine/teknik ve malzemelerine sadece farklı bakışları sergileyen bir konumda değil, aynı zamanda küreselleşmenin önemli bir olgusu olarak kendini tartışmaya ve sorgulatmaya da açmıştır. Bünyesine aldığı küresel dünyanın ekonomik, politik ve kültürel yapısından hareketle yeni söylemler geliştiren çağdaş sanat, bienal organizasyonlarıyla, farklı sanatçı ve küratör profilleriyle kendine yeni anlatımlar sağlamıştır. Dolayısıyla eser, olduğu süreçle, barındırdığı nesne ve konumlandığı mekânla artık yaygın ve hatta tartışılır haldedir. Özellikle düzenlenen bienaller, bu doğrultuda önemli bir roledir.

Uluslararası İstanbul Bienalleri'nde Ayşe Erkmen'in merkeze aldığı mekânı bir sanat eserine dönüştürmesi, Serkan Taycan'ın sanata belgesel nitelikli formlarla, fotoğraflarla, dökümantasyon bağlamıyla yaklaşımı ve mekânı deneyimleyen tavrı önemlidir. Yine Cevdet Ereğ'in mekânı bir ritim atmosferine dönüştürmesi, Füsun Onur'un nesne-mekân ilişkisinde gündelik yaşamı sorgulatması, Volkan Aslan'ın aidiyet kavramına mekânın fiziksel ve yaşamsal öğeleriyle yaklaşması, Hale Tenger'in insanı tarihiyle, mekân ve bellek bağlamında tekrar yüzleştirmesi sanatta önemli ifade biçimleri olmuştur. Sanatın ulaştığı noktada artık sanat eserinin düşünsel ağırlığı, bulunduğu mekân, olduğu nesnenin mekânla olan bağlamı ağırlık kazanmıştır. Özellikle bienallerde yer alan birçok eser, mekân odağından yeni algılama, sorgulama ve yanılısma biçimlerine kapı aralamıştır.

Bu doğrultuda dünya sanatında iki yılda bir düzenlenen bienal organizasyonlarının yürütüldüğü yerler, çalışma prensipleri, temaları, küratörleri, katılan sanatçıları ve güncel yaşama odaklı yaklaşımlarındaki üretilen eserleri önemli bakış açıları sağlamıştır. Her düzenlendiğinde farklı çerçevelerde devam eden bienaller, düzenlendiği ülkelerin ekonomik, kültürel ve sosyal özelliklerine, coğrafi konumlarına göre şekillenmektedir. Öyle ki bienalin yürütüldüğü kent ya da şehir;

ekonomik, kültürel ve stratejik olarak küresel potaya girme potansiyelini taşıyan ya da taşımaya meyilli olan bir kulvarda gezinmektedir. Çünkü bienalin yürütüldüğü kent, kendi ekonomik ve kültürel sermayesini artırmanın yanında, ait olduğu ülkeyi de küresel anlamda birçok açıdan daha görünür kılmaktadır. Ancak bu görünür kılma mevzusu sadece bienalin olduğu kentte değil, bienalin yönetim sorumluluğunu taşıyan küratörde de önem kazanmaktadır. Küratör, bienalin temasını, oluşacağı mekanları, katılan sanatçı profilini, sanatçının eserini hangi mekânda gerçekleştireceği niteliklerini de belirleme şeklini elinde tuttuğu için önemli bir role sahiptir. Günümüz sanatının şekillenmesinde önemli olan bienaller, dünyanın Avrupa, Amerika, Asya, Avustralya ve Afrika kıtalarında birbirinden farklı tema ve çalışma yapılarıyla yaygınlık kazanmaktadır.

Özellikle dünya sanatında önemli bir konuma sahip Uluslararası İstanbul Bienalleri, 1987 yılından itibaren sanat dinamiklerine kaynaklık etmektedir. Türk sanatının modernleşmesine önemli katkılar sağlayan İstanbul Bienalleri, bugüne kadar 17 defa düzenleniş biçiminde kendini tekrar etmeyen yapısıyla dünya sanatında önemli bir konumdadır. Her düzenlendiğinde farklı organizasyon biçimiyle/temasıyla/yer aldığı mekanlarla/küratör yapısıyla/katılan sanatçı çeşitliliğiyle ve üretilen eserleriyle günümüz sanatının biçimlenmesine yeni ifade biçimleri sunmaktadır. Dolayısıyla bu tez çalışmasında, İstanbul Bienalleri üzerine bir çalışma yapmak önemli görülmüştür. İstanbul Bienallerinin çoklu yapısı, zengin dinamikleri birçok sanatçının ve eserinin yer etmesine olanak sağlamıştır. Bu bağlamda tez çalışmasını İstanbul Bienallerinin dört etkinliğine katılan Türk sanatçıların mekâna yönelik eserleri üzerinden oluşturmak, daha çok katkı sağlayacağı düşüncesiyle önemli görülmüştür.

Bu çalışmada İstanbul Bienallerinin zengin yapısı, düzenleniş sayısı, geniş katılımlı oluşma biçimi, küratör yapısı, oluşan mekanları, katılan sanatçı ve eser sayısının yüksek olması bir tez çalışmasından daha fazla sonuçlar taşıyacağı düşüncesiyle bir sınırlama ihtiyacı oluşmuştur. Tez çalışmasında 2013-2019 yılları arasında gerçekleşen İstanbul Bienallerine katılan Türk sanatçıların mekâna yönelik olduğu düşünülen eserlerini ele almak uygun görülmüştür. Ayrıca İstanbul Bienallerinde Türk sanatçıların mekâna yönelik eserleri üzerine yapılan çalışmaların az olduğu düşüncesi de bu duruma kaynaklık etmiştir.

2013-2019 yılları arasında İstanbul Bienallerine katılan Türk sanatçıların mekâna yönelik eserleri başlıklı bu tez çalışması dört bölümden oluşmuştur. Tezin birinci bölümünde tez konusunun neden bu olduğu, amacının, öneminin ne olduğu problem cümleleriyle ifade edilmiştir. Bu bölümün devamında tezin yönteminin ne-nasıl olduğu, hangi bölüm ve alt başlıklarla yer aldığı ifade edilmiştir. Özellikle tezin başlığından hareketle dört İstanbul Bienaline katılan Türk sanatçı eserlerinin betimsel yöntem aracılığıyla ne/nasıl olacağı, hangilerinin mekâna yönelik olup olmayacağı, mekâna yönelik ise hangi kriterlerle oluşacağı belirlenen sınıflandırmayla ifade edilmiştir.

Tezin sanatta mekân başlıklı ikinci bölümünde; mekâna yönelik eserleri iyi analiz edebilmek için ilk olarak mekân kavramının ne olduğu, tarihsel süreçteki, özellikle Batı felsefesindeki oluşturduğu tanım ve anlamlarına yoğunlaşmıştır. Çalışmada mekânın ontolojik yapısı, fiziki bakış açısı irdelenmemiş, etimolojik, kavramsal kökenlerine, felsefe, sosyal bilimlerdeki üretilen bazı kavram ve düşüncelerine yer verilmiş ve çeşitli sanat disiplinleri çerçevesinde bir haritası çıkarılmıştır. Tezin ikinci bölüm devamında mekânın, gerçeklik olarak sanatta varoluş nedenleri, eserde nasıl bir bağlam oluşturduğu, sanat nesnesiyle nasıl etkileşim haline geldiği irdelenmesi önem kazanmıştır. Yine bu doğrultuda mekânın izleyiciyle kurduğu ilişkiyi, kendisinin nasıl sanat nesnesine dönüştüğü, kısacası sanatta nasıl başat rol oynadığı, ortaya ne gibi dinamikler oluşturduğu çalışmanın önemli bir çıkış noktası olmuştur.

Tezin üçüncü bölümü olan İstanbul Bienali başlığında ise, bienalin ve çalışma yapısının ne/nasıl olduğu ve tarihsel gelişimi incelenmiştir. Bu doğrultuda dünyada düzenlenen bienallerin hangileri olduğu, Avrupa, Afrika, Amerika, Avustralya ve Asya kıtalarında bazı bienallerin hangi ülkelerde olduğu, nasıl geliştiği üzerine kısaca değinilmiştir. Tezin üçüncü bölüm devamında, İstanbul Bienali'nin ne/nasıl olduğu, tarihçesi, çalışma yapısı incelenmiştir. Yine üçüncü bölümün devamında, bugüne kadar 17 defa düzenlenen İstanbul Bienalleri'nin (17. si hariç) hangileri olduğu, temaları, içerikleri, küratörleri, oluştukları mekanları, katılan Türk sanatçılarının kimler olduğu incelemesi tablolar eşliğinde ve alt başlıklarla irdelenmiştir.

Bu irdelemede özellikle düzenlenen her İstanbul Bienali'nin farklı bir yelpazede geliştiği görülmüştür. 'Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat' adlı 1. İstanbul

Bienali’nde sayı olarak Türk sanatçıların ağırlıkta olduğu görülürken, 2. ve 3. Bienalde bu sayının azaldığı gözlemlenmiştir. Nitekim bu süreçten itibaren yabancı sanatçı sayısı artmış ve İstanbul Bienali’nin dışa açılımı daha yaygın hale gelmiştir. Ayrıca 2. Bienalde Sarkis’in *Ayasofya Hazine Binası İçin Avize* ve 3. Bienalde Gülsün Karamustafa’nın *Mistik Nakliye* adlı eserleri mekâna odaklı yapılarıyla ön planda olmuştur. İlk üç bienal, Türk küratörler tarafından organize edilirken 4. Bienal ve devamındakiler daha çok yabancı küratörler tarafından yönetilmiştir.

Her bienal, oluştuğu temasıyla farklı irdelemeler sağlamış ve eserler genellikle bu tema bağlamında şekillenmiştir. 4. Bienaldeki ‘Orient/Ation’ teması, bireyin yaşamına sorgulamalar oluşturur. Doğu/Batı eksenindeki kültür unsurlarının birey üzerindeki etkisi 4. Bienalde vurguludur. Bu bienalde Ayşe Erkmen’in *Wertheim-ACUU*, Hüseyin B. Alptekin’in Micael D. Morris ile olan *Türk Track*, Sarkis’in *Pilav ve Tartışma Yeri* ve Gülsün Karamustafa’nın *Neworientation* adlı eserlerinin mekân bağlamından hareketle oluşmaları önemli rol oynamıştır. 5. İstanbul Bienali ise sanatın algısal yönüne, birey üzerindeki değişim ve dönüşümüne odaklıdır. Ayrıca 5. Bienal, artan kadın sanatçı sayısı ile de ön plandadır. ‘Tutku ve Dalga’ temalı 6. Bienal, İstanbul kentinin ve bireyin çok kültürlü yaşamına dikkat çeker. Dolayısıyla 5. ve 6. Bienallerin yakın bağamlar sağladığı söylenebilir.

7. İstanbul Bienali, insanı kendi coğrafyasından evrensel bir gözle irdeler. ‘Egokaç: Gelecek Oluşum İçin Egodan Kaçış (Egofugal)’ temalı 7. Bienal, bireyi analiz etme çabasını taşıyarak onun egoizmini sorgular ve birarada olma önerilerini de sunar. 8. Bienalden itibaren, genç sanatçı katılımcıların sayısı ve özellikle sanatçı grupları artmıştır. 8. Bienalde Cevdet Ereğ’in ses ve mekân üzerine bir kurguyla oluşturduğu *Avluda* enstalasyonu önemli rol oynar. ‘İstanbul’ temalı 9. Bienal, oluştuğu mekanlarla ve eserlerin mekâna odaklı yapısıyla ön plandadır. ‘İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik’ temalı 10. Bienal ise, modernleşen dünyanın karmaşık ve küresel sancılara işaret eder. 11. İstanbul Bienali, küratör ve kadın sanatçı sayısı ile dikkat çeker ve ‘İnsan Neyle Yaşar?’ sorusuna farklı coğrafyalardaki sanatçıların gözünden cevaplar arar. ‘İsimsiz’ temalı 12. Bienal, diğer bienallerden farklı olarak Felix Gonzales-Torres isimli bir sanatçıdan ilhamla şekillenmiştir. Ayrıca 12. Bienal, eser sayısının az olmasına rağmen mekâna odaklı yapısıyla dikkat çekmiştir. Eylem Aladoğan’ın *Ruhumu Dinle, Kanım Her An*

Çekilebilecek Demir Tetiklerin Şarkısını Söylüyor adlı farklı nesnelerle oluşan mekâna odaklı enstalasyonu izleyiciye bir şiddet ve acı sahnesini duyumsatır.

‘Anne Ben Barbar mıyım?’ temalı 13. İstanbul Bienali ise, bireye uygar ile barbar olma kavramlarını sorgulatmasıyla ön plandadır. Bu bienalde eserler daha çok yaşamsal bağlamlar içerir. Bienalde Ayşe Erkmen’in *Kütükütüküt*, Serkan Taycan’ın *İki Deniz Arası*, Volkan Aslan’ın *Oyunlar Oyunlar Oyunlar* adlı mekâna yönelik eserleri, bir deneyim ve duyumsama açısından daha etkili durur. 14. İstanbul Bienali, İstanbul’un iki kıtayı birbirinden ayıran özelliğine ‘Tuzlu Su’ üzerinden bir sorgulama oluşturur. Bu sorgulamada İstanbul şehri, iki kıtayı ayıran özelliğiyle, boğazıyla, kültürel yapısıyla bütünsel bir bakış altındadır. ‘İyi Bir Komşu’ temalı 15. Bienal, diğer bienallere göre mekâna odaklı eserlerle daha yoğundur. Candeğer Furtun’un, Tuğçe Tuna’nın, Volkan Aslan’ın, Ali Taptık’ın eserlerinin mekânın farklı fonksiyonlarına yönelik oluşumları dikkat çekmiştir. 16. İstanbul Bienali, ‘Yedinci Kıta’ temasıyla bireyin bugünkü dünyasının ekolojisine, tahribatlarına eserler üzerinden acil sorgulamalar barındırır.

Tezin 2013-2019 yılları arasında İstanbul Bienallerine katılan Türk sanatçıların mekâna yönelik eserleri başlıklı dördüncü bölümünde, dört İstanbul Bienalleri üzerine bir irdeleme yapılmıştır. Bu irdelemede, dört bienalin küratörleri, temaları ve içerikleri ayrıca kaç sanatçının katıldığı, katılan Türk sanatçıların kimler olduğu araştırılmıştır. Dördüncü kısmın devamında, bienale katılan Türk sanatçıların hangi eserleriyle katıldığı, eserlerinin mekâna yönelik olup olmadığı, mekâna yönelik ise hangi özellikten mekâna yönelik olduğu bir sınıflandırma üzerinden yapılmıştır.

Dört İstanbul Bienallerinde Türk sanatçıların mekâna yönelik eserlerinin incelenme ve değerlendirmesinde betimsel yöntem uygulanmıştır. Betimsel yöntemin temel özelliklerinden hareketle ne, nedir, nasıl soruları ile Türk sanatçıların mekâna yönelik eserlerinin biçimsel ve kavramsal açıdan ne/neler/nasıl olduğu, kimler olduğu/hangi mekanlarda gerçekleştiği değerlendirilmiştir.

Bu doğrultuda dört İstanbul Bienallerinde yer alan Türk sanatçıların eserlerinin gerçekleştiği mekanlar kendi içinde farklı özellikler taşımıştır. Eserlerin yer aldığı mekanların bazıları tarihi ve kültürel yapı özelliği olan, bazıları geçmişte farklı fonksiyonlar taşıyan, tarihsel süreçte farklı anlamlara bürünmüş ve sergi salonu olarak kullanılmıştır. Bienallerdeki mekanların bazıları, tarihi yapı grubuna girmeyen ancak

farklı amaçlar için kullanılmış ve çevresiyle entegre olmuş, bellek oluşturmış mekanlardır. Bazıları ise bugünkü fonksiyonları ile kullanılan ve sergi salonu özelliği taşımayan ancak sergi salonu işlevine bürünen mekânlar olmuştur.

Tezin bu bölümünde dört İstanbul Bienaline katılan sanatçılardan 34 Türk sanatçı ve 2 sanatçı grubunun 34 eseri belirlenen sınıflandırma üzerinden incelenmiş ve şu sonuçlara varılmıştır; 13. İstanbul Bienalinde 12 eser, 14. İstanbul Bienalinde 10 eser incelenmiştir. 15. Bienalde 7 eser, 16. Bienalde ise 5 eser incelenmiştir. Öncelikle şunu ifade etmek gerekir ki, bazı eserler sadece tek bir sınıflandırma özelliği taşıırken, bazı eserler 2 ya da 3 sınıflandırma özelliği taşıyarak çoklu bir bağlam oluşturmıştır. Bu bağlamda incelenen eserlerin 13'ü site specific (in situ) sınıflandırmayla, 2'si ise varış noktası sanatı özellikleriyle yer almıştır. Bienalde mekânın fiziksel özelliğinden oluşan eser sayısı 9, mekânın tarihinden/belleğinden hareketle oluşan eser sayısı 6 olmuştur. Bienalde resim-heykel gibi geleneksel teknikler kullanılarak mekâna yönelik anlatım sağlayan 2 eser yer almıştır. Mekâna yönelik deneyim/duyumsama sağlayan eserlerin sayısı 4 olmuş, mekâna yönelik ilişkisel bir anlatım, izleyici katılımlı/etkileşimli eserler ise yine 4 olmuştur.

13. İstanbul Bienali'nde incelenen Türk sanatçıların eserlerine bakıldığında Ayşe Erkmen'in *Kütüphane* adlı eseri site specific (in situ) sınıflandırma içerisine girmiştir. Erkmen'in eserinde mekân, eserin öznesi, oluş sebebi olmuştur. Halil Altındere'nin *Güvenlik* eseri, mekânı gözardı etmeyen yaklaşımla, mekânın fiziksel özelliğinden hareketle bir sınıflandırma taşımıştır. Altındere'nin eserinde var olan insan ve mekân orantısı, doğrusal bir orantı algısını kırmıştır. İnci Eviner'in *Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt* adlı enstalasyonu ise, mekânın tarihinden/belleğinden bir sınıflandırmayla oluşmuş, ayrıca deneyim/duyumsama ve izleyici katılımlı rol sağlamıştır. Murat Akagündüz, *Akıntı* isimli video kurulumuyla mekanların (barajların) fiziksel özelliğine yönelik anlatım sergilemiş, mekân ve çalışma arasında bir ilişki oluşturarak site specific (in situ) sınıflandırma sağlamıştır. *İki Deniz Arası* adlı eseriyle katılan Serkan Taycan, sanat ve mekân ilişkisi üzerinden fiziksel bir anlatımın yanında, ayrıca ilişkisel, deneyimsel ve duyumsal anlatım sağlamıştır. Taycan'ın eseri kendi mekânında üretilmiş, orada anlam kazanarak site specific (in situ) sınıflandırma sağlamıştır. Taycan'ın çalışması, ayrıca belirlenen güzergahtan oluşumuyla bir varış noktası sanatı niteliği kazanmıştır. Nil Yalter'in Judy Blum ile disiplinlerarası bağlamla oluşturduğu *Paris Işık Şehri* adlı eseri, odaklandığı mekânın

(Paris'in bazı bölgeleri) tarihine, sosyo/kültürel yaşantı biçimine ve hafıza özelliklerine yönelik olmuş, mekâna odaklı bir sınıflandırma sağlamıştır. *Ritim Dersleri Veriliyor* adlı başlıkla video, görüşme, röportaj ve ritim dersleri üzerinden çalışma oluşturan Sulukule Platformu, site specific (in situ) bir sınıflandırmayla direk mekânın kültürüne/belleğine odaklanmıştır. Volkan Aslan'ın *Oyunlar Oyunlar Oyunlar* adlı eseri ise mekânın fiziksel özelliğinden (tavanından) hareketle bir sınıflandırma oluşturmuştur. Aslan'ın eserinde yer alan halkalar, tahta tavanın bir kirişinden aşağı doğru sarkarak mekân algısını güçlendirmiştir. Şener Özmen'in *Optik Propaganda* eseri, mekânın fiziksel öğesinden hareketle oluşmuştur. Özmen'in eserinde mekân duvarı, poşu nesnesiyle kaplanmış ve duvar yeni bir platforma dönüşmüştür. "Arşivlerde izim bulunmasın isterdim" yürüme performansıya katılan Didem Erk'te mekânı, fiziksel anlamın ötesinde, onu sarmalayan birçok katmanla: çevresel, kültürel, dilsel, kavramsal faktörlerle içsel yapıyla ele almıştır. Erk'in yürüme performansı, mekanın tarihinden, belleğinden, kültüründen hareketle deneyime odaklı bir sınıflandırma taşımıştır. İpek Duben'in *Manuscript 1994,1993,1994* adlı eseri, mekânın fiziksel özelliğinden (duvar ve zemin) bir sınıflandırma taşımış, coğrafya üzerinden temsiliyet betimlemiştir. Lale Müldür ve Kaan Karacehennem'in *Azılı Yeşil* videosu, mekanların sosyal-tarihsel yeri/dönüşümleri üzerinden deneyime odaklı bir sınıflandırma içerisindedir.

14. İstanbul Bienali'nde incelenen eserlere bakıldığında ise farklı anlatımlar gözlemlenmiştir. Meriç Algün Ringborg, İstanbul/Galata semtinde Adahan Otel'de mekâna özgü bir eser sergilemiştir. Ringbor'un *Siz Hiç İncir Ağacının Çiçek Açtığını Gördünüz Mü?* eserinde düzenek ve nesnelerin başka bir mekânda düzenlenmeleri aynı bağlamı ve anlamı taşıyamayacağından dolayı çalışma, site specific (in situ) bir sınıflandırma içerisindedir. Cevdet Ereğ, ses/ritim ve boşlukla oluşturduğu enstalasyonda mekân; fiziksel, işlevsel, çevresel ve bellek vasıflarıyla bir sanat nesnesine çevrilmiştir. Ereğ'in eseri o mekan için üretilmiş site specific (in situ) bir sınıflandırma taşımıştır. Cansu Çakar, İstiklal Caddesinde, art nouveau özellikli bir apartman'da oluşturduğu eserinde resim tekniği üzerinden mekâna yönelik bir sınıflandırma sağlamıştır. Çalışma, sanatçı ve izleyici arasındaki bağı kolektif şekilde bir araya getirmiş, deneyim, duyumsama ve ilişkisel sınıflandırma oluşturmuştur. Deniz Gül'ün, İstanbul Beyoğlu Bostanbaşı Sokakta bulunan terk edilmiş eski bir apartman katındaki eseri ise, doğrudan mekâna odaklı, yapıldığı mekânın özünden,

tarihinden ve belleğinden doğan bir yapıdadır. Site specific (in situ) olarak adlandırılabilir eser, mekânı olmaksızın var olması pek mümkün olmayan bir düzenleme olup mekânın fonksiyonel, fiziksel, tarihsel ve kültürel yapısına doğrudan bağlıdır.

Fusun Onur, eserinde İstanbul Boğazı'nın bir kesitini ele alarak direkt mekâna (Tuzlu Su) yönelik bir sınıflandırma sağlamıştır. Onur'un eseri ayrıca bir nesne olarak sesin (şiir) mekanla olan bağlamıyla önemli rol oynamış, deneyim/duyumsama/ilişkisel ortam ve izleyici katılımlı sınıflandırmayı da oluşturmuştur. Pelin Tan, 2084: *Bir Bilimkurgu Gösterisi / 2. Bölüm: Sanatçılar Cumhuriyeti'nin Çöküşü* (Anton Vidokle ile) adlı eserinde hayali bir mekân kurgusu yer alır. Eser, mekâna yönelik yapılanmayla gerçekleşmiş ve izleyiciyle düşünsel, kurgusal ilişki kurmuştur. Pinar Yoldaş ise, *Suyun Kalbi* adlı enstalasyonunda İstanbul Boğazı'nın bir kesitini ele alarak 14. Bienalin temasına ithafen tavrı sergilemiştir. Yoldaş'ın eseri, kendi mekânında (Tuzlu Su) üretilmiş ve anlam kazanmıştır. Yoldaş'ın eseri, mekanla ilişkisi net biçimde görülür ve site specific (in situ) bir sınıflandırma sağlar. Eser, ayrıca izleyici ekseninde, bir hissediş/duyumsama barındırır ve izleyici, deniz otobüsüne binerek çalışmanın bir parçası, katılımcısı haline gelir.

Hera Büyüktaşçıyan'ın eseri, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu'nda mekanla bütün halinde, direkt mekânın özüne yönelik site specific (in situ) bir sınıflandırma içerisindedir. Çünkü enstalasyon burada, bir mekânın kendine ait öğeleriyle/verileriyle ve belleğiyle oluşmuştur. Mekandaki kitaplık, defterler, masa ve oturma düzeneği okulun geçmiş dönemdeki parçalarıdır. Sarkis'in çalışması ise, mekânın fiziksel özelliğinden (zemin ve duvar) bir sınıflandırma içerisindedir. Mekânın zemininde banyo edilen negatif fotoğraflar, duvarda asılan fotoğraflarla bağlantılıdır. *Minima Akademika/Magnus*, (2015) *Bulunmuş kopya kâğıtları* adlı enstalasyonu ile ilişkisel bir sınıflandırma oluşturan Zeyno Pekünlü, topladığı kopya kâğıtlarla doğal bir deneyimin birikmiş sürecini elde etmiştir. Farklı amaçlar için yazılan kâğıtlar, güncel yaşamın sıradanlığından koparak birer sanat nesnesine dönüşmüştür.

15. İstanbul Bienali'ne katılan Türk sanatçıların eserleri ise yine farklı disiplinlerden hareketle mekânın farklı sınıflandırmalarıyla yer alır. Volkan Aslan, *Evim Evim Güzel Evim* video enstalasyonu ile mekân odaklı bir yaklaşımla site

specific (in situ) bir anlatım sergilemiştir. Burada ev, bir nesne ve mekânın kendisidir. Teknenin üstünde dolaşan ev, bir varış noktası sınıflandırmasını da içermektedir. Burçak Bingöl ise, Beyoğlu'nda bazı noktalarda yerleştirdiği geleneksel motif desenli kamera aygıtlarıyla insan-mekân ilişkisini irdelemiştir. Çalışmada bir nesne olarak kameralar, yerleştirildikleri mekanlara odaklıdır. Dolayısıyla bu çalışmada, bir nesnenin mekanla olan bağlamı dikkat çekmektedir. Candeğer Furtun, *İsimsiz* adlı enstalasyonu, mekânın fiziksel ve işlevsel özellikleri üzerinden bir sınıflandırma sağlamıştır. Furtun, mekânın fiziksel ve işlevsel özellikleriyle bir oturma düzeneği oluşturmuştur.

Ali Taptık'ın Galata Özel Rum Okulu'ndaki enstalasyonu ise, mekânın fiziksel/biçimsel özelliğinden (birbirleriyle kesişen merdivenler) bir sınıflandırmayla oluşmuştur. Eserde merdivenlerde kesişen duvar fotoğrafları, dört farklı bireyin yönünü kesiştirirken izleyiciyi de birbiriyle buluşturma özelliği taşımıştır. Eser, ayrıca izleyici katılımcı bir atmosfer sağlamıştır. Yerleştirmede önemli rol oynayan mekânın fiziksel ve işlevsel özellikleri olan merdivenler, bireyleri bir araya getirme potansiyelini taşır. Eser, mekânın olanaklarına doğrudan bağlıdır. Tuğçe Tuna'nın *Beden Damlaları* adlı performans çalışması, bir hamam mekânının ortak toplanma özelliğinden, fonksiyonundan, mimari özelliğinden hareketle oluşmuştur. Performans, mekânın biçimsel özellikleri, fiziksel yapısı, geçmiş bağlamları ve tarihselliğiyle bir ilişki içerisindedir. Mekânla ilişkisini net biçimde ortaya koyan çalışma, site specific (in situ) bir sınıflandırma taşımıştır. Bu çalışma, var olduğu mekândaki anlamıyla başka mekândaki anlamı, bağlam değişikliği oluşturacağından mekâna yönelik bir anlatım sergilemiştir. *Kirli Kutu* adlı eserinde İstanbul'un farklı mekanları üzerine yaşamsal izler sergileyen Bilal Yılmaz, bazı mekanların tarihsel süreçteki zanaat alanındaki değişimine yönelik bir bellek okuması yapmıştır. *Kirli Kutu* eseri mekâna yönelik bir anlatımı deneyim ve duyumsama yoluyla sağlamıştır. Yoğunluk Atölyesi ise, *Ev* adlı mekânın ışığını karartmış, dışarıdaki şehir gürültüsüyle bir bağlantı sağlamıştır. Eserde, ses ve ışıklandırmanın oluşturduğu atmosfer ile insanın iç ve dış mekandaki duyuşal değişimleri ön plana çıkmış ve bir gerçeklik algısı oluşmuştur. Bu gerçeklik algısı ise mekânın kendisidir. *Ev* adlı enstalasyon, site specific (in situ) sınıflandırma içerisindedir. Nitekim bu enstalasyonda mekânın özünde yatan dinamikler (dar koridor, sınırlı izleyici, dış seslerin mekân içindeki seslerle olan kaotik

etkisi gibi), çalışmanın başka bir alanda aynı etkiye olanak sağlayamayacağı kanaatini oluşturmaktadır.

16. İstanbul Bienali'ne katılan Türk sanatçıların mekâna yönelik eserlerinde oluşan sınıflandırmalar ise şu şekildedir. Bienale *Suret, Zuhur, Tezahur* adlı enstalasyonu katılan Hale Tenger, Büyükkada, Taş Mektep'te yer alan Bir Rum Ortodoks Patriğinin evi olan ve sonrasında Büyükkada İlkokulu olarak kullanılan, şimdilerde terkedilmiş olan bir mekânda site specific (in situ) özellikli bir eser sergilemiştir. Bu eser, doğrudan mekânın kendisiyle bağlantılı (o mekân için-o mekâna özel) bir anlatım sağlamıştır. Dolayısıyla da bu enstalasyonda mekânın biçimsel, tarihsel ve belleksel özelliklerinden hareketle mekân/düzenleme ve insan arasında bir ilişki kurulmuştur. İlişkisel anlatımın yoğun olduğu bu enstalasyon her biri bir form olan taşlar, mekanla, sesle, tarihle, kültürle ve izleyiciyle bir karşılaşma sağlamıştır.

Resimler, tüller, perdeler, heykeller, maskeler ve kostümlerle bir mekân düzenlemesi yapan Güneş Terkol ve Güçlü Öztekin ise, *Worlbmon* adlı eserde mekân, içinde barındırdığı değişik nesnelerle izleyiciler ve sanatçılar için yeni karşılaşmalar ve kaynaşmalar barındırmıştır. Dolayısıyla *Worlbmon*, izleyicilerin karşılaşacağı ve kaynaşacağı ilişkisel bir ortam sağlamıştır. Elmas Deniz'in mekâna odaklı şekilde oluşan eseri, bir nesnenin mekanla olan bağlamıyla tarihsel-kültürel ve ilişkisel bir sınıflandırma taşımıştır. Eser, insan eliyle bir mekân olarak coğrafyanın değiştirilmesini ve doğanın uğradığı tahribatı incelemiştir. Özlem Altın'ın enstalasyonu, resim-heykel gibi geleneksel teknikler kullanılarak mekâna odaklı bir sınıflandırma barındırmıştır. Çeşitli taşlarla, değişik boyutlu nesnelerle ve su torbalarıyla *On Bir Güneş* adlı eseriyle katılan Müge Yılmaz ise, mekânın fiziksel özelliğinden hareketle duvar ve zemini kullanmıştır. Mekânın duvarlarında ve zemininde yer alan nesneler bir ilişki içerisinde.

Görüldüğü üzere dört bienaldeki mekanların çeşitliliği ve tarihi, kültürel hafıza yapıları eserlerin oluşma biçimlerine kaynaklık etmiştir. Bu bağlamda incelenen dört bienalde; her bienalin kendine özgü çerçevesiyle yer aldığı görülmüştür. Düzenlenen her bienal; teması, küratörü, mekanları, katılan Türk sanatçıları ve eserleriyle birbirinden farklı bağlamlar oluşturmuş, ruhunu kendi yapısından alarak, o günün dünyasına yabancı kalmayan biçimde işleyiş tarzı geliştirmiştir.

Uluslararası İstanbul Bienali, çok kültürlü, kadim İstanbul şehrinde düzenli biçimde etkinliklerini sürdürmektedir. Bienal, başlangıcından bu yana dünya sanatının çağdaş/güncel yapılanmasını yakından takip ederek, her geçen yıl önemini arttırarak devam etmektedir. Küreselleşen dünyanın sanat algısında yaşattığı kırılmalara yabancı kalmayan İstanbul Bienali, devam ettirdiği tutarlılığı, deneysel çizgisi, dünyanın genel politikalarının uzağında kalmayan yapısıyla sayılı organizasyonlardan biri haline gelmiştir. İstanbul Bienali, uluslararası düzeyde kurduğu kültürel ve sanatsal iletişim ağıyla Türk sanatının dünyaya açılma olanaklarına önemli katkılar sunmaktadır. Ulusal-uluslararası düzeyde birçok sanatçı-küratör-eleştirmen ve izleyiciyi bir araya getiren İstanbul Bienali, ülkemize ve özellikle İstanbul'a kültürel, sanatsal ve turizm noktasında katkılar sağlamaktadır.



Tablo 9

13. / 14. /15./ 16. Uluslararası İstanbul Bienaline Katılan Türk Sanatçıların Mekâna Yönelik Eserlerinin Sınıflandırılması

Bienal	Sanatçı	Eser	Malzeme ve Teknik	Mekân	Mekâna Yönelik Sanat Anlayışı
13. İstanbul Bienali	Ayşe Erkmen	<i>Kütküküt</i>	(Enstalasyon), Araç üstü vinç, vincin ucunda yeşil renkli gülle	Tophane/Ant repo no.3	Eser, Site specific (in situ) bir sınıflandırma içerisindedir. Ayrıca eser, mekânı konu olarak ele alan bir sınıflandırma da taşımıştır.
13.İstanbul Bienali	Halil Altındere	<i>Güvenlik</i>	(Enstalasyon), Karışık Teknik: Bal mumu malzemesinden bir erkek heykeli, Sunta/mdf tabakalarından oluşmuş duvar ve giriş yeri.	Tophane/Ant repo no.3	Mekânı göz ardı etmeyen bir yaklaşımla, mekânın fiziksel özelliklerinden hareketle bir sınıflandırma taşımıştır.
13.İstanbul Bienali	İnci Eviner	<i>Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt (2013)</i>	(Enstalasyon, Performans, Disiplinlerarası), Karışık Teknik: Daktilo, tahta, kitap, masa, kumaş, zigzamlı/geometrik formlar	Galata Özel Rum İlköğretim Okulu	Eser, oluştuğu mekânla, barındırdığı nesneler ve katılımcılarla ilişkisel bir deneyim sağlamıştır. Eser, deneyim/duyumsama/işleyici katılımlı bir sınıflandırma içerisindedir.
13.İstanbul Bienali	Murat Akagündüz	<i>Akıntı, 2013 (Stream)</i>	(Video Kurulumu/Video Enstalasyonu) 5 Kanal Video 30 dk. her biri/5 Kanal Video 30 dk)	Antrepo no.3	Bu çalışma, odaklandığı mekânın (barajların) ve o mekânın fiziksel özelliklerinden kaynaklı suya yansıyan parıltıların ekseninde geliştiğinden mekân ve çalışma arasında bir ilişki söz konusudur. Eser, site specific (in situ) bir sınıflandırmadır.
13.İstanbul Bienali	Serkan Taycan	<i>İki Deniz Arası</i>	(Yürüme performansı, bir dokümantasyon işlevi),	İstanbul Batı yakasına yakın, Karadeniz ve Marmara	Site specific (in situ) bir sınıflandırma içeren çalışma, sanat mekân ilişkisi üzerinden fiziksel bir birlikteliğin

			Yürüme güzergahı haritası,	arası 60 km. yürüyüş rotası	yanında, ilişkisel, deneyimsel ve duyumsal birliktelik de kurmuştur. Çalışmanın, özellikle belirlenen bir güzergahtan hareketle oluşması bir varış noktası sanatı niteliğini kazandırmıştır. Çalışma, süreç içeren bir yapıdadır.
13.İstanbul Bienali	Nil Yalter /Judy Blum	<i>Paris Işık Şehri</i>	(Disiplinler arası) Karışık Teknik: fotoğraf, desen, kumaş, dikiş malzemeleri	Antrepo no.3	Eser, odaklandığı mekânın (Paris'in bazı bölgeleri) tarihine, sosyo/kültürel yaşantı biçimine ve hafıza özellikleri üzerine kurulu olduğundan mekâna yönelik bir ifade oluşturur.
13.İstanbul Bienali	Sulukule Platformu (Aslı Kıyak İngin, Derya Nüket Özer, Funda Oral, Nejla Osseiran, Deniz Mukan)	<i>Ritim Dersleri Veriliyor</i>	(Video, görüşme, röportaj), Ritim dersleri	İstanbul Sulukule semti/Galata Özel Rum İlköğretim Okulu	Çalışma, mekânı konu olarak ele alan, yapıldığı mekânın özünden, sürecinden doğan bir yapıdadır. Çalışma, site specific (in situ) bir sınıflandırmadır.
13.İstanbul Bienali	Volkan Aslan	<i>Oyunlar Oyunlar Oyunlar</i>	(Enstalasyon) Mavi, kırmızı, sarı, siyah ve yeşil renkli neon ışıklı beş plastik halka	Galata Özel Rum İlköğretim Okulu	Eser, mekânın fiziksel özelliğinden (tavanından) hareketle bir sınıflandırma taşımıştır.
13.İstanbul Bienali	Şener Özmen	<i>Optik Propaganda</i>	(Enstalasyon, Dijital fotoğraf), Dijital ortamda oluşturulmuş poşu elbiseli erkek figürü	Antrepo no.3	Eser, mekânın fiziksel özelliğinden hareketle bir sınıflandırma içermiştir.
13.İstanbul Bienali	Didem Erk	<i>"Arşivlerde izim bulunmasın isterdim"</i>	(Yürüme performansı, video), kitap, ses	Arter / İstanbul, Kıbrıs, Datça	Mekân, fiziksel anlamın ötesinde, çevresel, kültürel, dilsel, kavramsal faktörlerle içsel bir yapıyla ele alınmıştır. Eser, deneyime odaklı bir sınıflandırma içerisindedir.

13.İstanbul Bienali	İpek Duben	<i>Manuscript 1994, 1993-1994</i>	(Enstalasyon Disiplinlerarası, Fotoğraf), Karışık Teknik: Işık, yazı, dikdörtgen biçimli düzenek, düzeneğin içinde fotoğraf, geometrik şekiller, duvarda boyasal müdahalelerle kadın figürü portreleri, fotoğraflar üzerinde boyasal müdahaleler,	Antrepo no.3	Eser, merkezine aldığı kadın figürünü mekânın fiziksel özelliğinden (duvar ve zemin) bir sınıflandırmayla anlatmıştır.
13.İstanbul Bienali	Lale Müldür/ Kaan Karacehenem	<i>Azılı Yeşil, 2013</i>	(Video/yürüme performansı) Videoda günlük yaşam deneyimleri,	Galata Özel Rum İlköğretim Okulu	Eser, mekanların sosyal-tarihsel yeri/dönüşümleri üzerinden deneyime odaklı bir sınıflandırma içermiştir.
14.İstanbul Bienali	Meriç Algün Ringborg	<i>Siz Hiç İncir Ağacının Çiçek Açtığını Gördünüz Mü?</i>	(Enstalasyon, video, resim, heykel). Karışık Teknik: Mekân yapısını andıran siyah bir platform, platformun içinde alçıdan incir yaprağı heykeli, çizim, taze incir yaprakları, video	İstanbul / Galata semti, ADAHAN Otel 104B numaralı oda	Eser, site specific (in situ) bir sınıflandırma içerisindedir. Eserde izleyici, otel odalarını, incir yaprağı kokusu eşliğinde bir deneyimi ve duyumsamayı yaşayarak gezmiştir.
14.İstanbul Bienali	Cevdet Erek	<i>Bir Ritim Mekânı-Otopark</i>	(Enstalasyon) Eski jaguar marka araba, ses ritimleri, gri-beyaz perdeler, ışık	Tophane'de yer alan ve yıkılması planlanan Boğazkesen adlı bir otopark ve benzin istasyonu.	Eser, olduğu mekânın kendisi (mekânın fiziksel, işlevsel, çevresel, ses ritimleri, cami, kilise sesleri) üzerine kuruludur. Eserde mekân, bir sanat nesnesine çevrilmiştir. Eser, site specific (in situ) bir sınıflandırma içerisindedir.
14.İstanbul Bienali	Cansu Çakar	<i>100°, Panorama himenoplasti-k, 2015, Kâğıt üzerine suluboya,</i>	(Enstalasyon), Çatıdan sarkan siyah çadırla kaplı bir masa, çalışma düzenekleri olan kadın nakkaş	İstiklal Caddesi, art nouveau özellikli bir apartman	Eser, resim tekniği üzerinden mekâna yönelik bir sınıflandırma içermiştir. Sanatçı ve izleyici arasındaki bağı

		<i>mürekkep ve altın.</i>	masaları ve bir minyatürçünün çalışma malzemeleri, Atölyenin duvarlarında ise kâğıt üzerine suluboya, altın, mürekkep, safran, çörek otu gibi malzemelerle süslemeler, çeşitli renk desenleri		kolektif şekilde bir araya getiren eser deneyim, duyumsama ve ilişkisel bir sınıflandırma sağlamıştır. Yine bu bağlamda sanatçının mekânda yer alan siyah boru şeklindeki mekâna ait bir düzlemi süslemesi, mekânın fiziğine yönelik bir müdahalesi söz konusudur.
14.İstanbul Bienali	Deniz Gül	<i>Taş (El Yazmaları Yanmaz)</i>	(Enstalasyon) Karışık Teknik: İhlamur Ağacı (2 parça), ahşap yakma tekniği	İstanbul Beyoğlu Bostanbaşı Sokakta bulunan terk edilmiş eski bir apartman katı	Eser, mekânı konu olarak ele alan, site specific (in situ) bir sınıflandırma içermiştir.
14.İstanbul Bienali	Füsun Onur	<i>Deniz (Yelkenli Tekne ve Ses Enstalasyonu)</i>	(Enstalasyon), Deniz, Yelkenli Tekne ve ses Enstalasyonu	İstanbul Boğazı'nın bir kesiti	Direkt mekâna (Tuzlu Su) yönelik bir sınıflandırma içerir. Bir nesne olarak sesin (şiiir) mekanla olan bağlamı/bir deneyim/duyumsama/il ilişkisel bir ortam ve izleyici katılımlı sınıflandırma sağlar.
14.İstanbul Bienali	Pelin Tan	<i>2084: Bir Bilimkurgu Gösterisi / 2. Bölüm: Sanatçılar Cumhuriyeti'ni n Çöküşü 2014, Video, ses (Anton Vidokle ile)</i>	(Video), Ses	Beyoğlu/asmalı meşcit	Hayali bir mekân kurgusuyla oluşturulan bu çalışma, mekâna yönelik yapılanmayla gerçekleşmiş ve izleyiciyle düşünsel, kurgusal ilişki kurmuştur.
14.İstanbul Bienali	Pınar Yoldaş	<i>Kaptan Paşa Deniz Otobüsü'nün üzerindeki "Suyun Kalbi"</i>	(Enstalasyon/Performans) Tekne, ip, borular,	İstanbul Boğazı'nın bir kesiti	Çalışma, kendi mekânında (Tuzlu Su) üretilmiş ve anlam kazanmıştır. Mekânla ilişkisi net bir biçimde olan eser, site specific (in situ) bir sınıflandırma içerisindedir. Eser, izleyiciye bir

					hissediş/duyumsama sağlar. İzleyici, deniz otobüsüne binerek çalışmanın bir parçası, katılımcısı haline gelmiştir.
14.İstanbul Bienali	Hera Büyüktaşçıyan	<i>Önceki Günün Adasından, 2015, Defterler (668 parça)</i>	(Enstalasyon) Masa, oturak, mavi kapaklı defterler (668 adet),	Galata Özel Rum İlköğretim Okulu	Eser, mekânı konu olarak ele alan, site specific (in situ) bir sınıflandırma içerisindedir.
14.İstanbul Bienali	Sarkis	<i>2 Su Tankı, 1968 adlı yerleştirme ve sergi salonunun duvarında LIFE KOLAJLARI Müzesi.</i>	(Enstalasyon Performans), Plastik, su, bronz, negatif, neon gibi malzemelerden oluşan 2 su tankı	İstanbul Modern	Çalışma, mekânın fiziksel özelliğinden (zemin ve duvar) hareketle bir sınıflandırma içerisindedir. Mekânın zemininde banyo edilen negatif fotoğraflar, duvarda asılan fotoğraflarla bağlantılıdır.
14.İstanbul Bienali	Zeyno Pekünlü	<i>Minima Akademi/Magnus, (2015) Bulunmuş kopya kâğıtları,</i>	(Enstalasyon) 10 masa-masaların üzerinde kopya kâğıtları	İstanbul/Salt Galata Kütüphanesi	Eser, ilişkisel ortam oluşturan bir sınıflandırma içerisindedir. Nesneler, doğal bir deneyimin birikmiş sürecinden elde edilmiştir.
15.İstanbul Bienali	Volkan Aslan	<i>Evim Evim Güzel Evim</i>	(Video enstalasyonu), Video karesinde tekne, teknenin içinde iki kadın, teknenin üstünde ev.	İstanbul Modern (Video, İstanbul Boğazında ev biçiminde bir teknenin içinde birbirinden habersiz iki kadının gündelik yaşamlarına dair kesitler sunar)	Video, mekân odaklı, site-specific (in situ) bir sınıflandırma içerisindedir. Burada ev, bir nesne ve mekânın kendisidir. Teknenin üstünde dolaşan ev bir varış noktası sınıflandırmasını da içermektedir.
15.İstanbul Bienali	Burçak Bingöl	<i>Follover,</i>	(Enstalasyon), Kameralar, kameraların üzerinde geleneksel seramik kaplama,	Beyoğlu'nda bazı noktalarda	Eser, mekâna odaklıdır. Çalışmada bir nesne olarak kameralar, yerleştirildikleri mekanlara odaklıdır. Dolayısıyla bu eserde, bir nesnenin mekanla olan bağlamı

					sınıflandırması dikkat çekmektedir.
15.İstanbul Bienali	Candeğer Furtun	<i>“İsimsiz”</i>	(Enstalasyon), Dokuz tane çıplak, cansız insan bacağı,	İstanbul Modern	Eser, mekânın fiziksel ve işlevsel özellikleri üzerinden bir sınıflandırma taşır.
15.İstanbul Bienali	Ali Taptık	<i>Dostlar ve Yabancılar</i>	(Fotoğraf enstalasyonu), Dört merdiven sahanlığına yerleştirilmiş yedi fotoğraf.	Galata Özel Rum Okulu	Eser, mekânın fiziksel/biçimsel özelliğinden (birbirleriyle kesişen merdivenler) bir sınıflandırmayla oluşmuştur. Bu eserde, merdivenlerde kesişen duvar fotoğrafları, dört farklı bireyin yönünü kesiştirirken izleyiciyi de birbirleriyle buluşturuyor. Çalışmada izleyici, katılımcı bir atmosfer oluşturmuştur.
15.İstanbul Bienali	Tuğçe Tuna	<i>Beden Damlaları</i>	(Performans), 3 figür, hamam mekânı	Küçük Mustafa Paşa Hamamı	Mekânı konu olarak ele alan performans, site specific (in situ) bir sınıflandırma içerisindedir.
15.İstanbul Bienali	Bilal Yılmaz	<i>Kirli Kutu</i>	(Enstalasyon, slayt görüntüsü), Zanaat atölyesinden sandık, sandık kapağında İstanbul’da zanaat atölyelerinin yittiği mekanların haritası biçimleri,	Galata Özel Rum İlköğretim Okulu	Eser, mekâna yönelik anlatımdan hareketle bir deneyim ve duyumsama sınıflandırması oluşturmuştur.
15.İstanbul Bienali	Yoğunluk Atölyesi	<i>Ev</i>	(Enstalasyon), İstiklal caddesinde bir evin içi, mobilyalar, nesneler, dışarıdan gelen ses ve karartılmış ışık.	İstanbul/Asmalı mescit	Eser, site specific (in situ) ve ilişkisel bir sınıflandırma içerisindedir.
16. İstanbul Bienali	Hale Tenger	<i>Suret, Zuhur, Tezahür</i>	(Enstalasyon, Ses Enstalasyonu), Karışık Teknik: Siyah obsidyen taşlarından aynalar, demir, epoksi reçine bazlı boya, su, audio-spotlight	Büyükkada, Taş Mektep’te yer alan Bir Rum Ortodoks Patriğinin evi, sonrasında Büyükkada	Site specific (in situ) sınıflandırma içerisine giren eser, doğrudan mekânın kendisiyle bağlantılı bir anlatım sağlamıştır. İlişkisel anlatımın yoğun olduğu bu eserde her biri bir form olan

			hoparlör, değişken boyutlar	İlkokulu olarak kullanılmıştır .	taşlar, mekanla, sesle, tarihle, kültürle ve izleyiciyle karşılaşma halindedir.
16. İstanbul Bienali	Güneş Terkol/ Güçlü Öztekin	<i>Worlbmon</i>	(Enstalasyon, Resim, Heykel), Resimler, tül, perde, kumaş, heykeller, boya, maskeler, kostümler, kâğıt, karton, peçete, kutu	MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.	Eser, izleyicilerin karşılaşacağı ve kaynaşacağı ilişkisel bir ortam sağlamıştır.
16. İstanbul Bienali	Elmas Deniz	<i>Kayıp Sular, İsimsiz bir derenin tarihi (Pinna Nobilis)</i>	(Enstalasyon, Karışık Teknik, 3d ahşap rölyef), Pinna Nobilis kabukları ve incillerinden, hayvan portrelerinden, dere civarında çıkan sikkeler gibi arkeolojik buluntu çizimleri, sit alanıyla ilgili botanik desenlerden oluşan çok parçalı bir duvar enstalasyonu	MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi	Mekâna odaklı eser, bir nesnenin mekanla olan bağlamıyla tarihsel-kültürel ve ilişkisel özelliğiyle sınıflandırma taşımıştır.
16. İstanbul Bienali	Özlem Altın	<i>Her An Bir Geçit (Jurema)</i> , 2019 (Ali Altın ve Jochen Goerlach ile birlikte)	(Enstalasyon, kumaş üzerine resim, tual üzerine resim), Karışık Teknik: Üstünde beden resmi olan bir kumaş, birbirine geçmiş insan bedenlerinin yer aldığı bir tual resmi	MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi	Enstalasyon, resim-heykel gibi geleneksel teknikler kullanılarak mekâna odaklı bir sınıflandırma barındırmıştır.
16. İstanbul Bienali	Müge Yılmaz	<i>On Bir Güneş</i>	(Enstalasyon), Çeşitli taşlar, nesneler ve içme suyu torbaları,	MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi	Eser, mekânın fiziksel özelliğinden hareketle bir sınıflandırma içerir. Mekân duvarlarında ve zeminde yer alan nesnelerde bir ilişki içerisindedir.

Kaynak: İKSV. bienal.iksv.org / <https://bienal.iksv.org/tr/arsiv/bienal-arsivi>

Tabloyu Hazırlayan: Mehmet Hasan DEMİRCİ

KAYNAKÇA

- Amado, L. E. (2013: 13-14-15). Sanatçılar, *13. İstanbul Bienali Rehberi*, (Ed.) Liz Erçevik Amado, İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Yapı Kredi Yayınları tarafından, Vehbi Koç Vakfı'nın katkılarıyla yayımlanmıştır.
- Amado, L. E. (2013:286). "Lale Müldür & Kaan Karacehennem & Franz von Bodelschwingh", *13. İstanbul Bienali Rehberi*, (Ed.) Liz Erçevik Amado, İKSV ve YKY tarafından, Vehbi Koç Vakfı'nın katkılarıyla yayımlanmıştır.
- Amado, L. E. (2013:320). "Sulukule Platformu", *13. İstanbul Bienali Rehberi*, (2013:320)., Türkçe'den İngilizce'ye çeviri Nazım Dikbaş. (Ed.) Liz Erçevik Amado, İKSV ve YKY tarafından, Vehbi Koç Vakfı'nın katkılarıyla yayımlanmıştır.
- Antmen, A. (2017). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2016). "Önsöz". *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Apa M. (2014). Daniel Buren, *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* Arşiv, Cilt 4, Sayı 7, 19-32.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/mkusbed/issue/19569/208593>
- Artun, A. (2015). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arı, G. A. (2021). 1957 Sao Paulo Bienali Türkiye Sergisi, *Sanat Tarihi Dergisi*, Cilt 30, Sayı 1, 369-389. DOI: 10.29135/std.833974,
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1424357>,
Erişim Tarihi: (22.05.2021).
- Arıkan, H. (2019). Küreselleşme ve Sanat, *Uluslararası İnsan Çalışmaları Dergisi*, Cilt 2, Sayı 3, 8-19. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/uicd/issue/45692/468436>.
Erişim Tarihi: (25.05.2021).
- Atakan, N. (1998). *Araştırmalar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Arapoğlu, F. (2017). 15. Uluslararası İstanbul Bienalinin Ardından. *Aurum Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 2, Sayı 2, 69-75.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/421080>. Erişim Tarihi: 822.11.2022)
- Bachelard, G. (2018). *Mekânın Poetikası*, (Çev: Alp Tümertekin), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bayav, D. (2008). Batı Resminde Mekanın Ele Alınışındaki Değişimler, Kübizmde Mekanın İrdelenmesi. *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, 35-46.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/27687/291873>
- Baykal, E. (2013:192). ‘Murat Akagündüz’, 13. *İstanbul Bienali Rehberi*, (Ed.) Liz Erçevik Amado. Bu metin Murat Akagündüz monografisi içinde Emre Baykal’ın “Manzara’nın Hatırladığı” başlıklı yazısından alıntılanmıştır. Sanatçıyla söyleşiden, Kasım 2011, (İstanbul: Galeri Manâ, 2012): 80-114.
- Bayrak, B. (2013). Çağdaş Sanatın Ticarileşmesine Küreselleşmenin Etkileri, *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 6, Sayı 1, 123-137.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/43927>, Erişim Tarihi: 22.05.2021.
- Bek, G. (2000). *Bienal Etkinlikleri ve Türk Sanat Ortamındaki Etkileri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=CtwiQkYvArAb95Ufufs_vmz14sOXQSmE-6yFjtkDJAecJWPfmMlTO1DH9z2kibgR, Erişim Tarihi:20.06.2021
- Bilgin, N. (2011). *Eşya ve İnsan*, İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Bunulday, S. (2008). 1975-2005 Arası Türkiye Sanat Üretiminde “Toplu Sergiler ve “Kavramsallaştırma”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- Butcher, C. (2013:143-146). ‘İnci Eviner’ 13. *İstanbul Bienali Rehberi*, (Ed.) Liz Erçevik Amado. İKSV ve Yapı Kredi Yayınları tarafından, Vehbi Koç Vakfı’nın katkılarıyla yayımlanmıştır.

- Bozdurgut, A. Ö. (2012). Mekânsallaşan Sanat Yapıtında Figür Olarak İzleyici, *Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi*, Sayı:21. 1-20.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd>. Erişim Tarihi: (18.08.2020).
- Bozdayı, A. M. (2004) İç Mekân ve İnsan. Ankara: *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları*,
- Boynudelik, İ. Z. (1999). *1986-1996 Tarihleri Arasında İstanbul'da Düzenlenen ve Mekânları İle Doğrudan İlişki Kuran Sergiler*, Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*. (Çev. Saadet Özen), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Danto, A. (2017). *Sanat Nedir?* (Türkçesi: Zeynep Baransel) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dempsey, A. (2019). *Modern Sanat*, (Çev. Deniz Öztok), İstanbul: Hep Kitap Yayınları.
- Dedeal H. (2008). 'Ayşe Erkmen', *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. Esra Yıldız / İpek Duben (Ed.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Durmuşoğlu, Ö. (2013:148-150). 'İpek Duben', *13. İstanbul Bienali Rehberi*, (Ed.) Liz Erçevik Amado. İKSV ve Yapı Kredi Yayınları tarafından, Vehbi Koç Vakfı'nın katkılarıyla yayımlanmıştır.
- Eczacıbaşı, Ş. (2007:8-9). Küreselleşen Dünyada İstanbul'un Geleceği, *10. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, (Ed.) İlkay Baliç Ayvaz, İstanbul: İKSV ve Yapı Kredi Yayınları.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (2008), Cilt:2, S:1018, İstanbul: Yem Yayın.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (1997:1939-1940), 'Nilgün Özayten' Yerleştirme, Cilt:2, S:1018, İstanbul: Yem Yayın.
- Emmelhainz, I. (2018). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*. (Der.) Ali Artun, (Çev. Tuncay Birkan-Nursu Öрге-Elçin Gen), İstanbul: İletişim Yayınları.

Erdoğan, M. (2015). “Küresel Çağda Çağdaş Sanat ve Küresel Sanat Pazarı”, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 15, Sayı 1, 75–98.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ausbd/issue/15920/167411>. Erişim Tarihi: 27.02.2021

Erdemci, F. (2008). “Büyüyü Bozmak, Yeniden-Yön Vermek.” Germaner, S. / Erdemci, F / Koçak, O. (2008). *Modern ve Ötesi:1950-2000*. (S: 266). Santralistanbul. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Ergen, B. A. (2013:25-39). Son Üç Uluslararası İstanbul Bienali’nde Yapıtları Yer Alan Kadın Sanatçılarda Bir Seçki, *Anadolu Üniversitesi Sanat Tasarım Dergisi*, Cilt 5, Sayı 5. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192465> Erişim Tarihi: 19.05.2021.

Ergüven, M. (2002). *Yoruma Doğru*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Erek, N. A. (2012:13). *Güncel Sanatta Kentsel Mekân: Aydan Murtezaoglu, Banu Cennetoğlu ve Sarkis’in İşleri Üzerinden Bir Değerlendirme*,

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi / 2012 Kasım / Sayı: 27, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları- No: 42

Ersoy, Ö. (2013:332-333); ‘Volkan Aslan’, 13. *İstanbul Bienali Rehberi*. (Ed.) Liz Erçevik Amado. İKSV ve Yapı Kredi Yayınları tarafından, Vehbi Koç Vakfı’nın katkılarıyla yayımlanmıştır.

Esche, C. ve Kortun V. (2005: 1). ‘Dünya Senin’, Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset, 9.Uluslararası İstanbul Bienali’nden Metinler.

https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/9B_CHARLES-ESCHE-VASIF-KORTUN_TR.pdf. Erişim Tarihi: 18.05.2021.

Fârâbî, E. N. (2008). *Harfler Kitabı*. (Çev. Ömer Türker). İstanbul: Litera Yayıncılık.

Fârâbî, E. N. (2003). *Felsefenin Temel Meseleleri. İslâm Filozoflarından Felsefe Metinleri İçinde*, (Ed. ve Çev. Mahmut Kaya). İstanbul: Klasik Yayınları.

Fitzpatrick, D. M. (1997:25-26). The Interrelation Of Art And Space: An Investigation Of Late Nineteenth And Early Twentieth Century European Painting And

Interior Space, Washington State University Department Of Interior Design, Washington.

Foster, H. (2013). *Sanat-Mimarlık Kompleksi*. (Çev. Serpil Özaloğlu). İstanbul: İletişim Yayınları.

Germaner, S. (1997). *1960 Sonrasında Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Germaner, S. (2008). 'Türk Sanatının Modernleşme Süreci: 1950-1990', (S: 1-19). Germaner, S. / Erdemci, F / Koçak, O. (2008). *Modern ve Ötesi:1950-2000*. Santralistanbul, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Genet, J. (2012) *Giacometti'nin Atölyesi*, (Çev: Hür Yumer) Ankara: Metis Yayınları.

Güler, K. Ö. (2016:45) Çağdaş Sanata Mekân Bağlamında Bir Bakış, *Tasarım + Kuram*, 10 (17), 39-53. DOI: 10.23835/tasarimkuram.239606
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/208069>. Erişim Tarihi: 18.05.2021.

Güner, A. / Gülaçtı İ. E. (Nisan, 2019). Küreselleşme ve Çağdaş Sanat, *Akademik İncelemeler Dergisi*, Cilt 14–Sayı 1, 267,
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/710672>. Erişim Tarihi: 22.05.2021.

Gürses, İ., N. (2021). *Çağdaş Sanat Bienalleri ve Küratörlük*, İstanbul; Urzeni Yayınevi.

Graf M. (2007:64-73). Uluslararası İstanbul Bienali 1987-2007, *User's Manual Contemporary Art In Turkey 1986-2006 / Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat*, (Ed.): Halil Altındere / Süreyya Evren, İstanbul: art-ist produksiyon tasarım yayıncılık.

Hammond, R. (2001). *Fârâbî Felsefesi ve Ortaçağ Düşüncesine Etkisi*. (Çev. Gülnihal Küken, Uluğ Nutku). İstanbul-Bursa: Alfa Yayınları. Erişim Tarihi: 20.08.2020.

Hançerlioğlu, O. (2005). *Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar*, Cilt 4. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Hasol, D. (1979). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, İstanbul: Yapı- Endüstri Merkezi Yayınları. <https://turuz.com/book/title/Ansiklopedik+Mimarliq+Sozlughu-Doghan+Hasol-1979-560s>), Erişim Tarihi: 01.08.2022.
- Heinrich, B. (2013:228). ‘Şener Özmen’, *13. İstanbul Bienali Rehberi*. (Ed.) Liz Erçevik Amado. İKSV ve YKY tarafından, Vehbi Koç Vakfı’nın katkılarıyla yayımlanmıştır.
- Hisarlıgil, B.B. (2008). Martin Heidegger’de “Mekan” Düşüncesi: Hermeneutik-Fenomenolojik Bir Yaklaşım, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Say :25/2, Sayfa:23-24*. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/219456>, Erişim Tarihi: 25.09.2022.
- Huntürk, U. (2016). *Heykel Sanatı ve Sanat Kuramları*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Jammer, M. (1993). Concepts of space: the history of theories of space in physics. (3rd enlarged ed.). New York: Dover Publications Inc.
- Kahraman, H. B. (2013:42). *Türkiye’de Çağdaş Sanat*. ‘1980’ler: yeniliğin kapısını aralamak’, İstanbul: Akbank Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2013:246-326-334). *Türkiye’de Çağdaş Sanat*. 2000’ler: çokluğun ve çoğulluğun estetiği’, İstanbul: Akbank Yayınları.
- Karaaslan, S. (2011) Etrafını Kuşatan Heykeller: Richard Serra, *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 20, Sayı 2, 63-76*
- Kaya, Ç. (2008: 36-51). ‘Fusun Onur’, *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. Esra Yıldız / İpek Duben (Ed.), / İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Yıldız, E. (2008). *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. ‘Giriş’, (Esra Yıldız / İpek Duben (Ed.), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Keser, N. (2009). *Sanat Sözlüğü*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kılınçarslan, Ö. R. (2016). Ortak Eleştirel Düşünüm Alanı: 14. İstanbul Bienali, *Y E D İ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Kış 2016, Sayı 15: 145-154*,

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/203797> Erişim Tarihi: 20.05.2021.

Krauss, R. (2002). Mekâna Yayılan Heykel. (Çev. Tuncay Birkan). *Sanat Dünyamız*, Sayı. 82, s.s.103-110. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kaye, N. (2006). Site-Specific Art, Performance Place and Documentation

https://monoskop.org/images/8/8d/Kaye_Nick_Site_Specific_Art_Performance_Place_and_Documentation.pdf,

Erişim Tarihi: 25.05.2021

Köksal A. (2020:11). ‘Kavramsal Çerçeve Bir Eşzamanlılık Durumu Olarak Mekansallık’, *Mekansallık Sanat Üretiminde Eşzamanlılık Durumu*, (Ed.: Gülşen Özaydın, Saadet Tuğçe Tezer), İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

Larios, P. (2017:340). ‘Tuğçe Tuna’, İKSV. “İyi Bir Komşu” 15. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu* (Ed.); Ömer Albayrak / Anita Iannacchione / Sofie Krogh Christensen / Erim Şerifoğlu. İstanbul; İKSV ve YKY tarafından, Vehbi Koç Vakfı’nın katkılarıyla yayımlanmıştır.

Larios, P. (2017:368). ‘Bilal Yılmaz’, İKSV. “İyi Bir Komşu” 15. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu* (Ed.); Ömer Albayrak / Anita Iannacchione / Sofie Krogh Christensen / Erim Şerifoğlu. İstanbul; İKSV ve YKY tarafından, Vehbi Koç Vakfı’nın katkılarıyla yayımlanmıştır.

Larios, P. (2017:372). ‘Yoğunluk Atölyesi’, İKSV. “İyi Bir Komşu” 15. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, (Ed.); Ömer Albayrak / Anita Iannacchione / Sofie Krogh Christensen / Erim Şerifoğlu. İstanbul; İKSV ve YKY tarafından, Vehbi Koç Vakfı’nın katkılarıyla yayımlanmıştır.

Larios, P. (2019:55). 16. İstanbul Bienali, *Yedinci Kıt / Rehber*, ‘Özlem Altın’, (Ed.); Nilüfer Şaşmaz, İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Yapı Kredi Yayınları.

Larios, P. (2019:85). 16. İstanbul Bienali, *Yedinci Kıt / Rehber*, ‘Elmas Deniz’, (Ed.); Nilüfer Şaşmaz, İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Yapı Kredi Yayınları.

Lefebvre, H. (2016). *Mekânın Üretimi*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev: Cevat Çapan / Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Luckett, H. (2009). *Walking in My Mind*, sergi kitapçığı, Hayward Gallery,
- Madanipour, A. (1996). *Design of urban space: An inquiry into a socio-spatial process*. West Sussex: John Wiley & Sons Ltd.
- Madra B. (2003). *İki Yılda Bir Sanat: Bienal Yazıları (1987-2003)*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Madra, B. (2007:29-43). Bir Karmaşa Alanı Olarak Görsel Sanat, *User's Manual Contemporary Art In Turkey 1986-2006 Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat*. (Ed.): Halil Altındere / Süreyya Evren, İstanbul: art-ist produksiyon tasarım yayıncılık.
- Martinez, R. (1997:26). "Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne ya da İstanbul'a Melekler", 5. Uluslararası İstanbul Bienali (Ed. Emre Baykal), İstanbul: İKSV Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Algılanan Dünya* (Çev. Ömer Aygün). İstanbul: Metis Yayınları.
- Meschede, F. (2008). *Ayşe Erkmen, Uçucu Şimdi, Temporary, Contemporary*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nalbantoğlu, H. Ü. (2008), Nedir Mekân Dedikleri? Şentürer, A., Ural, Ş., Berber, O., Sönmez, F.U. (ed). *Zaman-Mekân içinde*. İstanbul: YEM Yayınları-138, <https://pdfslide.net/documents/nedir-mekan-dedikleri.html?page=1>, Erişim Tarihi: 01.08.2022.
- O'Doherty, B. (2016). *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi*. (Çev. Ahu Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Oğuz, E. (2015). Günümüz Sanatından Güncel Kesitler: Küreselleşmenin Sanata Etkileri, Postsanat, İlişkisel Sanat ve Temellük Sanatı Hakkında, *Anadolu Üniversitesi Sanat Tasarım Dergisi*. Sayı.2, 72-87. <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sanattasarim> Erişim Tarihi: 27.05.2018.

- Okan, B. K. (2012). Türkiye’de Geleneksel Sanatın Dönüşümü ve İstanbul Bienalleri. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(33),23-36, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erusosbilder/issue/23767/253361>
- Okur, A. ve Bozdoğan, N. (2017). Türk Sanat Ortamı ve İstanbul Bienalleri, 3305-3319, *İdil*, 2017, Cilt 6, Sayı 39, Erişim Tarihi: 06.03.2021.
[www. https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1512393160.pdf](http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1512393160.pdf)
- Oliveira De N, & Oxley N., & Petry M. (2005). *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı/Duyular İmparatorluğu (Yerleştirme Sanatı)*, (Çev. Osman Akınhay), İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları.
- Örer, B. (2017:19). ‘Önsöz’, 15. *İstanbul Bienali Kitabı, “İyi Bir Komşu”*, (Ed.) Ömer Albayrak / Anita Iannacchione / Sofie Krogh Christensen / Erim Şerifoğlu. İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Yapı Kredi Yayınları tarafından, Vehbi Koç Vakfı’nın katkılarıyla yayınlanmıştır.
- Örer, B. (2015: XXII). ‘Önsöz’, 14. *İstanbul Bienali, TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori*, (Ed.) Süreyya Evren, İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Yapı Kredi Yayınları tarafından, Vehbi Koç Vakfı’nın katkılarıyla yayınlanmıştır.
- Örer, B. (2019:12-13). ‘Önsöz’, *Yedinci Kıtı*, 16. İstanbul Bienali (Rehber), (Ed.) Nilüfer Şaşmaz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, İKSV.
- Özayten, N. (1997). “Yerleştirme”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 3, 1939-1940. İstanbul: YEM Yayın,
- Özayten, Ş.İ. (2017). Günümüz Mekânsal Algılar Bağlamında Sanatçı Atölyeleri ve Daniel Buren’in Sergileme Pratikleri. *İdil*, 6 (39), s.3235-3244.
- Özderin, S. (2014). Çağdaş Sanatta Küresel Bir Faktör “Küratör”. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (3), s.32-48. Cilt 2, Sayı:3, 35, <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-02-03-03>.
<https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1407506933.pdf>,
<https://doi.org/10.7816/ulakbilge-02-03-03> , Erişim Tarihi: 29.05.2021
- Öztürk, R. (2008). ‘Sarkis’, *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, 67-68, (Ed.) İpek Duben / Esra Yıldız, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Pelvanoğlu, B. (29 Aralık 2015). İstanbul Bienalleri ve Mekânları IV.

<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=1333>,

Yayın tarihi: 29 Aralık 2015, *Lebriz Sanat Dergi*. <http://lebriz.com>. Erişim Tarihi: 09.04.2021

Pelvanoğlu, B. (2009). *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Yayınlanmamış Doktora Tezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=NtBAevXNhYaNqJFoAcdBdmHjakRd_-zaxMC9amcwASYoet7Pc5fkkFxxgPpEiUneE, Erişim Tarihi: 20.03.2021.

Pelvanoğlu, B. (2013). İstanbul Bienalleri’nde Güncel Siyasi Eğilimlerin İzleri, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sonbahar Sayı:8, 116-123, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/msgsusbd/issue/46973/589490> Erişim Tarihi: 16.11.2022.

Polat N. (2017). *Sınırları Aşındırmak*, İstanbul: Belge Yayınları.

Renshaw, A. (2021). *Sanat ve Uzam: Amerikalar’da Yerine Özgü Sanat*. (Çev: Prof. Dr. Hasan Bülent Kahraman), İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi:93

Ringborg, T. (2013:354), ‘Didem Erk’, Didem Erk’in Theodor Ringborg ile yaptığı söyleşi, (Didem Erk, yazarla yazışmasından.)13. İstanbul Bienali Rehberi. İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Yapı Kredi Yayınları tarafından, Vehbi Koç Vakfı’nın katkılarıyla yayımlanmıştır.

Rona, Z. (2008:384); *Modern ve Ötesi: 1950-2000*, ‘Candeğer Furtun’, Germaner, S. / Erdemci, F / Koçak, O. santralistanbul, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 178,

Serra, R. (1994 [1969]) ‘Tilted Arc Destroyed’ in Richard Serra Writings Interviews, Chicago: Chicago University Press, 193–214.

Stallabrass, J. (2016). *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*. (Çeviren: Esin Soğancılar) İstanbul: İletişim Yayınları.

- Susuz, M. (2020). Fluxus Hareketinde ‘Sanat ve Yaşam Birliği’, *Turkish Studies*, 15(2), 1325-1341. <https://dx.doi.org/10.29228/TurkishStudies.42178>
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- Şahiner, R. (2001: 56-65). 1960 Sonrası Sanatın Göstergesel Karakteri. *Türkiye’de Plastik Sanatlar Dergisi*, 50,
- Şendil, D. ve Evren, S. (2015:14), *Tarih Boyunca Sanat- Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar- Ciltli- Tom Melick (Ed.)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Şengüenalp, C. (2020:117). Yeni Sosyal İlişki Düzeninin 15. İstanbul Bienali Üzerinden Okunması, *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 8 (115-128), Güz, DOI: 10.21733/ibad.723881, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ibad/issue/53796/723881>, Erişim Tarihi: 22.11.2022.
- Şentürk, L.V. (2016). *Analitik Resim Çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tanyeli, U. (1997:1193-1195). Mekan. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (Ed: Z. RONA-M. BEYKAN), İstanbul: YEM Yayınları.
- Taşçıoğlu, M. (2013). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekân*. İstanbul: Yem Yayın.
- Taştan, R. T. (Haziran, 2021). Daniel Buren’in Sanatında Bir Bağlam Olarak Mekân *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication- TOJDAC* ISSN: 2146-5193, Volume 11 Issue 1, s.s.301-322, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1345792>, Erişim Tarihi: 23.08.2020.
- Tekiner, A. (2010). *Atatürk Heykelleri*, İstanbul; İletişim Yayınları.
- Tuğal, S.A. (2018), *Oluşum Süreci İçinde Dijital Sanat*, İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Turani, A. (2011). *Çağdaş Sanat Felsefesi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Usta, G. (2020). Mekan ve Yer Kavramlarının Anlamsal Açidan İrdelenmesi. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 10(1), 25-30. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tojdac/issue/50949/664719>

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/900229>, Erişim Tarihi:
25.09.2022.

Uzun, İ.M. (2019:301). Katılımcı Sanat Modeli ve İlişkisel Estetik Bağlamında Güncel Sanat, *Teorik Bakış*, Sayı:13, İstanbul: Minör Yayınevi.

Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur/ 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak*, (Çev.), Firdevs Candil Erdoğan, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Whitham, G. ve Pooke, G. (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. (Çev.: Tufan Göbekçin), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Wu, C. T. (2013). Biennials Without Borders? Kocur, Z. ve S. Leung (Ed.). Theory In Contemporary Art Since 1985 içinde West Sussex: John Wiley&Sons Inc., 56-63.

Yardımcı S. (2014). *Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Yıldız, E. (2008). *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. 'Giriş' (Ed.): Esra Yıldız ve İpek Duben, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 178.

Yıldız, E. (2008:464). *Modern ve Ötesi:1950-2000*. 'Şener Özmen', (Ed.): Esra Yıldız ve İpek Duben, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 178.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*, İstanbul: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, M. (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, A. N. (2008:204). Türk Heykelinde Bir Öncü Sanatçı: Füsün Onur. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt: (1), Sayı: (2).

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/20665/220453>,
<https://doi.org/10.17484/yedi.84782>

Yılmaz, B. (2015). 12. İstanbul Bienali'ne Bir Bakış, *Y E D İ : S A N A T , T A S A R I M V E B İ L İ M D E R G İ S İ*, YAZ 2015, SAYI 14: 174-186
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/203778>, Erişim Tarihi:
(15.12.2022).

Yücel, D. (2013). 'Nil Yalter' / Judy Bluum', *13. İstanbul Bienali Rehberi*, (Ed.) Liz Erçevik Amado. İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Yapı Kredi Yayınları tarafından, Vehbi Koç Vakfı'nın katkılarıyla yayımlanmıştır.

Zabunyan, E. (2010). *Sarkis*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İKSV. 10.Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu. (2007). “İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik” (Ed.); İlkay Balıç Ayvaz, İKSV ve YKY tarafından, Vehbi Koç Vakfı’nın katkılarıyla yayımlanmıştır.

İKSV, 14. İstanbul Bienali, (2015). TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori, (Ed.) Süreyya Evren, İKSV ve YKY tarafından, Vehbi Koç Vakfı’nın katkılarıyla yayımlanmıştır.

İKSV. 15. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, (2017). (Ed.): Ömer Albayrak / Anita Iannacchione / Sofie Krogh Christensen / Erim Şerifoğlu. İKSV ve YKY tarafından, Vehbi Koç Vakfı’nın katkılarıyla yayımlanmıştır.

İnternet Kaynakları

Artun, A. (12.06.2016). *Bürokrasi, Teknokrasi, Aristokrasi: Bir “Sanat Yönetimi” Arkeolojisi*. e-skop.com, <https://www.e-skop.com/skopbulten/burokrasi-teknokrasi-artokrasi-bir-sanat-yonetimi-arkeolojisi/2978>. Erişim Tarihi: 14.03.2022.

TDK, Türk Dil Kurumu Sözlükleri/Güncel Türkçe Sözlük (<https://sozluk.gov.tr>) Erişim Tarihi: 06.12.2019.

Biçem, K. / Çalışkan, E. / Günsal, Z. N. Ekim (14 Ekim 2019). *Bienal röportajları: Hale Tenger*, (<https://bantmag.com/bienal-roportajlari-hale-tenger/>).

Biennialfoundation.org. (2023). *Bienal De La Habana*, Biennialfoundation.org. Resmi İnternet Sitesi, <https://www.biennialfoundation.org/biennials/havana-biennale/>. Erişim Tarihi: 17.09.2023

Biennialfoundation.org. (2023). *Şanghay Bienali*, Biennialfoundation.org. Resmi İnternet Sitesi, <https://www.biennialfoundation.org/biennials/shanghai-biennale/>. Erişim Tarihi: 17.09.2023

Biennialfoundation.org. (2023). *Taipei Bienali*, Biennialfoundation.org. Resmi İnternet Sitesi, <https://www.biennialfoundation.org/biennials/taipei-biennial/>. Erişim Tarihi: 17.09.2023

Biennialfoundation.org. (2023). *Dak'art, Çağdaş Afrika Sanat Bienali*,
Biennialfoundation.org. Resmi İnternet Sitesi,

<https://www.biennialfoundation.org/biennials/dak'art-the-biennial-of-the-contemporary-african-art>. Erişim Tarihi: 17.09.2023

biennaleofsydney.art/. (2023). *Hakkımızda*, Resmi İnternet Sitesi,

<https://www.biennaleofsydney.art/about-us/>, Erişim Tarihi: 17.09.2023

Block R. (Ekim 1995:20). *4.Uluslararası İstanbul Bienali Küratör Metni Osman Constantinos'un Rene Block ile Söyleşisi*, “ ‘Sanat Olmayan Yapıtlar Yapılabilir mi?’ diye sormuştu Marcel Duchamp, Osman Constantinos ile Rene Block'un Ekim 1995'te İstanbul'da dördüncü Bienal hakkında karşılıklı konuşmalarından çok önce”. Bienal.iksv.org.
https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/4b_rene-block.pdf, ( ev. Süheyla ABABAY). Erişim Tarihi: (20.06.2021).

Bourriaud, N. (2019). *Küratörün Metni*, (<https://bienal.iksv.org/tr/16-istanbul-bienali/kuratorun-metni>). Erişim Tarihi: 21.05.2021.

By Artdog İstanbul, (8 Eylül, 2019), *Hera Büyüktaşçıyan*,
(<https://artdogistanbul.com/hera-buyuktasciyan/>). Erişim Tarihi:(11.02.2022).

Cameron, D. (2003). *8. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı. <https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/8-uluslararasi-istanbul-bienali>.

Colombo, P. (1999: 14). *Tutku ve Dalga, Küratör Metni*

https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/6B_PAOLO-COLOMBO_TR.pdf. Erişim Tarihi: (08. 09. 2022).

Cuguoğlu, N. (9 Ekim 2015). *Kadınlar, Bienalde Kaynamaya, Kaynatmaya Hazır Mıyız?* <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/kadinlar-bienalde-kaynamaya-kaynatmaya-hazir-miyiz-i-3966> Erişim Tarihi: (29.09.2021).

elmasdeniz.com, (2023). ‘Biyografi’, <http://www.elmasdeniz.com/bio.html>.

Demir, D. (08.06.2020). ‘ ağdaş Sanatta In-Situ İzleri ve Site Specific Sanat Pratikleri’ (Yazan ve Derleyen: Diren Demir),

<https://www.gazetesanat.com/cagdas-sanatta-in-situ-izleri-ve-site-specific-sanat-pratikleri> Erişim Tarihi: 08.12.2020.

Dimili, B. (2015). *Yatarak İzlemek İnsanın Kalbini Açıyor*

(<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/yatarak-izlemek-insanin-kalbini-aciyor-i-3956>). Erişim Tarihi: 21.05.2021.

Dirimart.com/tr. (2023). Sarkis, <https://dirimart.com/tr/artist/sarkis/>,

Erdemci, F. (2013:22). *13. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, 'Anne, ben barbar mıyım?', "Küratörün Metni", <https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/13-istanbul-bienali>. Bu metin İngilizce kaleme alınmış ve Müjde Bilgütay tarafından Türkçe 'ye çevrilmiştir.

Esen, T. (2015). 'Otopark'tan 'Abluka'ya 'Cevdet Erek', 21.11.2015 tarihli Agos Gazetesi. (<https://www.w.agos.com.tr/tr/yazi/13445/otoparktan-ablukaya>).

Eviner, İ. (2016). *İnci Eviner*, (<https://www.incieviner.net/cv.html>). Erişim Tarihi: 22.11.2022

Eviner, İ. (2016). *Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt 2013, 13. İstanbul Bienali Galata Özel Rum İlköğretim Okulu*, (<https://www.incieviner.net/bienal2013.html>). Erişim Tarihi: 22.11.2022

Gallun, Lucy. (26 Ekim 2020). "Özlem Altın"

<https://www.moma.org/magazine/articles/438>, Erişim Tarihi: (15.12.2022).

Graf, Marcus. (Haziran 2014). Uzak İstilacıları: Çağdaş Görsel Sanatlarda Mekanın Yokluğu. *İzinsiz Gösteri (e-dergi)*. Sayı:263

<http://www.izinsizgosteri.net/new/?page=1&content=385> Erişim Tarihi:04.12.2019

Gormley, A. (2002-3). <https://antonygormley.com/projects/item-view/id/248#p2>, Erişim Tarihi: 02.04.2022.

İlhan, Ö. C. (21 Aralık, 2018). Kendi Günlüğünü Tekrar Okumak Gibi, 'Ali Taptık' artfulliving.com.tr / <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/kendi-gunlugunu-tekrar-okumak-gibi-i-17442>

Jones, Kevin, (2017:13). Burçak Bingöl, Mitos ve Ütopya: Öylesine Aşına, Öylesine Yabancı Bir Geçmiş, (Çeviri: Sezgin Alecakir, Zeynep Beler), https://zilbermangallery.com/images/publications/katalog_low.pdf,

Erişim Tarihi: 15.02.2022

Manifesta.org. (2023). *Bienal Hakkında*, Manifesta.org. Resmi İnternet Sitesi

<https://manifesta.org/biennials/about-the-biennial/>. Erişim Tarihi: 17.09.2023

Mimarizm.com, (19 Eylül 2017). *Bienal Notları 1- İstanbul Modern, 'Candeğer Furtun'* (https://www.mimarizm.com/haberler/gundem/bienal-notlari-1-istanbul-modern_128644). Erişim Tarihi: (15.02.2022).

saha.org.tr, (16 Eylül-12 Kasım 2017). *15.İstanbul Bienali*,

<https://www.saha.org.tr/projeler/saha-15-istanbul-bienaline-turkiyeden-katilan-sanatcilarin-yeni-eser-uretimlerine-destek-verdi>

Pektaş, N. 28 Ekim 2012 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'ndeki "Ritimlerin Mekanında", <https://cevdeterek.com/texts/>

Pektaş N. (Aralık 2015). 56. Venedik Bienali'nden Notlar, Mine Haydaroğlu'nun Nazlı Pektaş ile söyleşisi. *Sanat Dünyamız*, 149. Sayı, s: 44.

<http://www.artfulliving.com.tr> / Erişim Tarihi: 27.05.2018

Pekünlü, Z. (2014). *Minima Akademika*,

(<http://zeynopekunlu.blogspot.com/2014/07/minima-akademika.html>). Erişim Tarihi: 08.05.2022

Salkaya, D. (2015). *Meriç Algün Ringborg*, <https://filmhafizasi.com/tuzlu-su-dogduk-ve-yasamak-hakkimiz/>.

Şenova, B. (2017). 'Didem Erk'. Kendini Saklayan Bir Yolcu, <http://www.didemerk.com/katalog.pdf>

Şeren, T. T. (06 Kasım 2017). Tuba Tellioğlu Şeren'in İsmail Eğler ve Nil Aynalı Eğler ile *Kişisel Hafızanın Kapısını Aralayan Ev* başlıklı röportajı,

https://www.mimarizm.com/hobi/kisisel-hafizanin-kapisini-aralayan-ev_128787.

- Tezcan, E. (21.02.2019). Ezgi Tezcan'ın İsmail Eğler, Nil Aynalı Eğler ve Elif Tekir ile *Mekânı Kavrama Pratikleri* başlıklı röportajı. (<https://xxi.com.tr/i/mekani-kavrama-pratikleri>). Erişim Tarihi: 20.06.2022.
- Tataryan, N. (26 Eylül 2017). '*Ali Taptık*', *Ali Taptık ve İstanbul'u İstanbul'a anlatan projesi 'Dostlar ve Yabancılar' üzerine*.
<https://www.unlimitedrag.com/post/ali-taptik>. Erişim Tarihi: (24.10.2021)
- Tataryan, N. (12 Ekim 2017). '*Volkan Aslan*' *Evim Evim Güzel Evim: Volkan Aslan ve sabit olmayan evlerimiz* başlıklı röportaj yazısı. Erişim Tarihi: (24.10.2021).
<https://www.unlimitedrag.com/post/evim-evim-guzel-evim>.
- Toluyağ, D. (2021:187). Sanatta Akümülyasyon Yöntemiyle Nesnelerin Sanat Yapıtına Dönüştürülmesi. *İdil Dergisi*, 78, s. 185–196. doi: 10.7816/idil-10-78-02. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1613492922.pdf>
- Whitney.org. (2019). Whitney Bienali, <https://whitney.org/exhibitions/2019-biennial>
- Wu, Chin-Tao. (04.11.2016). *Bienaller ve Sanat Fuarları*, <https://www.eskop.com/skopbulten/bienaller-ve-sanat-fuarlari/3137>, (Çev: Ayşe Boren), Erişim Tarihi: 21.05.2021.
- Ünsal, M. (2022). m-est.org | Elmas Deniz, “Turuncu Ne Zaman Kırmızı Olur: Elmas Deniz’le Söyleşi” <https://www.saha.org.tr/saha-yazi-dizisi/m-estorg-elmas-deniz>. Erişim tarihi: (11.20.2022).
- Yoğunluk Atölyesi, (2022). (<https://yogunluk.org>).
- artxist.com, 'Didem Erk', <https://www.artxist.com/Sanatci-Cv/Didem-Erk/23>. Erişim Tarihi: 17.09.2023
- Pist.org.tr. (2013). PiST/// Disiplinlerarası Proje Alanı, 'Hera Büyüктаşçıyan, İn Situ'
https://www.pist.org.tr/eflyer/PiST_HeraBuyuktasciyan.html, Sergi / Exhibition: Hera Büyüктаşçıyan / İn Situ, Erişim Tarihi: 18.09.2022.
- Pist.org.blogspot.com, (2013). *İn Situ*. <http://pist.org.blogspot.com/search/label/exhibition>. Erişim Tarihi: (15.7.2023)
- <https://www.canakkalebienali.com/>, *Çanakkale Bienali*, Erişim Tarihi: (25.11.2023)
- <https://sinopale.org/?lang=TR>, *Sinop Bienali*, Erişim Tarihi: (25.11.2023)

<https://www.yeditepebienali.com/>, *Yeditepe Bienali*, Erişim Tarihi: (25.11.2023)

<https://www.mardinbienali.org/>, *Mardin Bienali*, Erişim Tarihi: (30.11.2023)

<https://bienal.iksv.org/tr>

İKSV, Bienal.iksv.org. (1987). *1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri*,

<https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/1-uluslararasi-istanbul-cagdas-sanat-sergileri>, Erişim Tarihi: (17.09.2023).

İKSV, Bienal.iksv.org, (1989). *2. Uluslararası İstanbul Bienali*, Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat. Erişim Tarihi: (17.09.2023).

İKSV. <https://bienal.iksv.org/>. (1995). Vogel Sabine (Ed.). *4. Uluslararası İstanbul Bienali*. ORIENT/ATION–Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü,

<https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/4-uluslararasi-istanbul-bienali>.

Erişim Tarihi: 15.11.2022.

İKSV, Bienal.iksv.org. (1999). *6. Uluslararası İstanbul Bienali*, *Tutku ve Dalga*, (Ed.)

<https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/6-uluslararasi-istanbul-bienali>,

Erişim Tarihi: 17. 09.2023

İKSV, Bienal.iksv.org, (2001). *7. Uluslararası İstanbul Bienali*. *Egokaç—Gelecek Oluşum için Egodan Kaçış*, <https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/7-uluslararasi-istanbul-bienali>, Erişim Tarihi: 17.09.2023

İKSV, Bienal.iksv.org, (2003). *8. Uluslararası İstanbul Bienali*, *Şiirsel Adalet* <https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/8-uluslararasi-istanbul-bienali>,

Erişim Tarihi: 17.09.2023

İKSV, Bienal.iksv.org, (2015). *14. Uluslararası İstanbul Bienali*, *TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori*, <https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/14-istanbul-bienali>, Erişim Tarihi: 17.09.2023

İKSV. 14b.iksv.org. (2015). ‘Cansu Çakar’. *14. Uluslararası İstanbul Bienali*, *TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori*, <http://14b.iksv.org/works.asp?id=6>, Erişim Tarihi: 17.09.2023

- İKSV. Bienal.iksv.org, (2015). ‘Meriç Algün Ringborg’, *14. Uluslararası İstanbul Bienali*, <http://14b.iksv.org/works.asp?id=21>). Erişim Tarihi: 17.09.2023
- İKSV. 14b.iksv.org. (2015). ‘Pelin Tan’, *14. Uluslararası İstanbul Bienali*, TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori, <http://14b.iksv.org/works.asp?id=22>. Erişim Tarihi: 17.09.2023
- İKSV. 14b.iksv.org. (2015). ‘Pınar Yoldaş’, *14. Uluslararası İstanbul Bienali*, TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori, <http://14b.iksv.org/works.asp?id=89>). Erişim Tarihi: 17.09.2023
- İKSV. 14b.iksv.org. (2015). ‘Zeyno Pekünlü’, *14. Uluslararası İstanbul Bienali*, TUZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori, <http://14b.iksv.org/works.asp?id=23>. Erişim Tarihi: 17.09.2023
- İKSV.bienal.iksv.org. (2019). ‘Elmas Deniz’. *16. Uluslararası İstanbul Bienali* (Metinler); Pablo Laries, (Ed.); Nilüfer Şaşmazer, <https://bienal.iksv.org/tr/sanaticilar/elmas-deniz>, Erişim Tarihi: 17.09.2023
- İKSV.bienal.iksv.org. (2019). ‘Güneş Terkol/Güçlü Öztekin’. *16. Uluslararası İstanbul Bienali*, <https://bienal.iksv.org/tr/sanaticilar/gunes-terkol-guclu-oztekin>
- İKSV.bienal.iksv.org. (2019). ‘Müge Yılmaz’, *16. Uluslararası İstanbul Bienali, Yedinci Kıt*, <https://bienal.iksv.org/en/bienal-artists/muge-yilmaz>.
- İKSV.bienal.iksv.org/tr. (2019). *16. Uluslararası İstanbul Bienali, Yedinci Kıt*. (Ed.) Nilüfer Şaşmazer, <https://bienal.iksv.org/tr/16-istanbul-bienali/yedinci-kita>.