

İSTANBUL BİENAL'İNDE KİMLİK VE AİDİYET SORUNU

*Öğr. Gör. Ebru Nalan SÜLÜN *Öğr. Gör. Tülin CANDEMİR
Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Türkiye'de Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde temeli atılan batılılaşma sürecinde; Cumhuriyet Dönemi'nde daha da ilerleyen ve Modernite ile birkaç adım öne çıkan sanat, 1987'de İKSV'nin desteği ile başlayan bienal süreciyle batıyı yakalama gayretine devam etmiştir. Bu dönüşüm sürecinde; İstanbul Bienali'nin kente ne derecede yansıdığı, kente ne kadar hakim olduğu ve İstanbul Bienal'inde bir bienal kentinde yaşanılmasına rağmen halka ne kadar ulaşıldığı kuşku uyandıran bir konudur. İstanbul Bienal'inin hangi başlıklar altında kimliğini oluşturduğu, yapılan bienalin amacının ne olduğu da yine aynı oranda tartışılması gereken bir noktadır. Türkiye'de kozmopolit yapısıyla tarih sahnesinde hep başrolde olan İstanbul kentinin barındırdığı ve kentin parçası olan toplum yapısı, yapılan bu etkinliklerde ne derece hayat buluyor? İstanbul Bienali; sponsorların ekseninde mi dönüyor yoksa halkın ve kent kültürünün nabzını mı tutuyor?

İstanbul'da uluslararası bir sanat festivali'ne ilk adım 1968 yılında atılır. 25 Nisan günü günlük gazetelerden biri, tanınmış sanayicilerden Nejat Eczacıbaşı'nın diğer "Avrupa kentlerindeki benzer bir sanat festivalinin İstanbul'da da düzenlenmesi amacıyla" Müzik Festivalleri Federasyonu'na başvurduğunu açıklar. Yine de bu sanat festivalinin düzenlenmesi planlanan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV), ancak 1973'de kurulabilir. (Yardımcı, 2005: 14)

1973 yılında 15 Haziran- 15 Temmuz tarihleri arasında ilk festival düzenlenir. Bu yıldan başlayarak 1980'lere kadar İstanbul Festivali; geleneksel gölge ve kukla oyunları, halk oyunları gösterileri, plastik sanat sergilerinin yanı sıra konser, bale, opera ve tiyatro gibi farklı tarzları bir araya getirir. Ancak; hayat standartları yüksek olan özel sermayenin küresel kapitalizm ile birleşmesi kent kültürü renkli olan yerlerin öne çıkmasına neden olur. Bu da kent ile festivaller arasındaki ilişkiyi farklı boyutlara getirir ve 1980'lerden sonra geleneksel tarzlardan vazgeçilip gölge oyunları, sema gösterileri ve aşıklar zamanla tamamen program dışı kalır. 1980'li yıllardan sonra dünyada gelişen ekonomik globalleşme Ulus-devlet siyasi erkini kaybederken, ülkeler kendi ekonomik sermayelerinin imajlarını bir vitrin olarak kullandıkları büyük kentler aracılığıyla tazeleyerek rekabet sürecine girerler.

İstanbul Bienali özellikle 1980 sonrası dönemde; siyasetçiler, sermaye sahipleri ve aydınlar tarafından desteklenen benzer bir projenin parçası haline gelmiştir. Projenin amacı; politik konumu, tarihsel zenginliği ve kültürel çeşitliliği devamlı olarak dile getirilen İstanbul'u, kaybettiği ihtişamı ile yeniden donatmak ve dünya kenti olarak pazarlamaktır(Yardımcı, 2005: 69).

İstanbul'un pazarlaması ise; sadece kentin sermayesi doğrultusunda değil, o kentin yoksulluğunu, çirkinliğini, suçunu ve kaosunu göz ardı ederek, parılısına ve göz kamaştırıcılığına dikkatleri çeken bir çaba olmuştur.

İstanbul'da; 1987 yılında yapılan 1. Bienal'in teması; "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat" dır. Adı "1. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri" olarak kayda geçer. Koordinatörlüğünü Beral Madra yapmıştır.

1989 yılındaki İkinci Bienalde ise; "Geleneksel Mekanlarda Çağdaş Sanat" teması işlendi ve Koordinatörlüğünü yine Beral Madra yaptı. Adı "2.Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri" olarak geçmiştir. İlk iki Bienal'in ana mekanları; Aya İrini, Kilisesi, Ayasofya Hamamı, Süleymaniye Kültür Merkezi'dir.

Körfez Savaşı nedeniyle bir yıl ertelenen 3. Bienal 1992 yılında gerçekleştirildi. Vasıf Kortun Küratörlüğünde gerçekleştirilen Bienal'in teması: "Kültürel Farklılığın Üretimi" idi. Mekan olarak Feshane, Tekstil Fabrikası ve Ulusal Pavyonlar kullanıldı.

Türkiye'nin yaşadığı ekonomik sıkıntılardan dolayı 4. Bienal; 1995 yılında yapıldı. Teması; "Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü ORIENT/ATION" dur. Küratörü ise Rene Block'dur. Mekan olarak 4.nolu Antrepo Binası kullanılır.

1997 yılında gerçekleştirilen 5. Bienal'in teması, "Yaşam, Güzellik, Çeviriler, Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üzerine"dir. Küratörlüğünü ise Rosa Martinez üstlenir. Bu Bienal'de sanatsal etkinliğin halka yeterince açılmadığı düşünülerek yapılan eserler; şehir meydanı, billboardlar da da sergilendi. Şehrin çeşitli mekanları Bienal mecrası olarak kullanıldı.

6. Bienal 1999 yılında gerçekleştirildi. Teması “Tutku ve Dalga” dır. Küratör Rosa Martinez’dir. Bu bienal bir öncekine göre daha kısıtlı bir mekanda gerçekleştirilmiştir. Ana mekan Dolmabahçe Kültür Merkezi’dir. Dolmabahçe Saray Kompleksi’nde yer alan büyük sultan mutfakları restore edilerek sergi salonu haline getirilmiştir. Ayrıca; işler Aya İrini Kilisesi ve Yerebatan Sarnıcı’nda da sergilenmiştir. 17 Ağustos’ ta meydana gelen Marmara depreminin ardından İstanbul Kültür Sanat Vakfı; iyileştirme ve yeniden yapılanma sürecine katkı sağlama umuduyla sergiyi depremedelere yönelik somut yardımlara odaklayarak gerçekleştirme kararı aldı. Bu karar, etkinliğin toplumsal anlamda misyonunu da farklı bir tarafa yönlendirdi. Bienal; toplumsal bir sorumluluk aldı. 6. Bienal’de mekanların kentle bütünleşmesi toplumsal misyonuyla sınırlı kaldı.

2001 yılındaki 7. Bienal’in teması “Egoka. Gelecek Oluşum İçin Egodan Kaçış” dır. Küratörü Yugo Hasegawa’dır. Aya İrini Müzesi, Darphane-i  mire, Yerebatan Sarnıcı ve Beylerbeyi Sarayı’nda sergilenen eserleri yaklaşık 68.000 sanatsever izledi. Sergiler boyunca bienalin ana konseptlerini oluşturan "Birlikte Varoluş", "Kolektif Bilinç", "Kolektif Zeka" ve "Ortak Bağımlılık" başlıkları altında dört açıkoturum gerçekleştirildi.

8. Bienal’in teması “Őiirsel Adalet”dir. Küratörü ise; Don Cameron’dur. 4.numaralı Antrepo Binası, Marcos Corrales Lantero tarafından sergilemeye uygun hale getirilmesi için restore edildi. Bu mekanın dışında Ayasofya, Yerebatan ve Tophane-i Amire’de de sergi organizasyonları yapıldı.

2005 yılında gerçekleştirilen 9.Bienal’in teması ise “İstanbul” dur. K rat rleri ise Charles Esch ve Vasıf Kortun’dur. Bu Bienal; Şehrin geniş mekanlarına yayılmıştır. 9. Bienal’in teması doğrultusunda sergileme mekanları ise; Őiřhane’deki Deniz Palas Apartmanı, Bankalar Caddesi’ndeki eski Garanti Bankası binası, Tophane’deki Tütün Deposu, T nel’deki Bilsar binası, Antrepo No.5 ve İstiklal Caddesi’ndeki Platform Garanti Güncel Sanatlar Merkezi ile Garibaldi binasıdır. Amaç; hem yaşanılan kent dokusuna, hem de bu kentin dünya için taşıdığı imajına imgesel gücüne işaretle İstanbul olmuştur. Bienal; konukları için İstanbul’ un bir metafor, bir öngörü, yaşanan bir gerçeklik ve bir esin kaynağı olarak anlatacağı öykülerinin, zengin bir tarihin ve sınırsız olanaklar evreninin kapılarını aralamayı amaçlamıştır. 9. Bienal’de; daha  nceki Bienallerden farklı olarak belli başlı tarihi mek nları sergi alanı olarak kullanmak yerine; gündelik yaşamın, ağdaş ve tüketen bir ekonomik sistemin izlerini taşıyan mek nlar tercih edilmiştir. Taksim-Galata bölgesine yerleşmek ve bir anlamda Őehre nüfus etmek ve hatta Şehir içinde kaybolmak amacıyla birçok mek n sergi alanı olarak kullanılmıştır. Bu Bienal’de tarihi mekanların atmosferinden yararlanan turistik yaklaşım yerini kent kültürünün, psikolojisinin sorgulandığı bakış açısına bırakmıştır. Kentin saklanan ve görülmek istenmeyen değerleri de tüm gerçekçiliğiyle Bienal’in kavramsal çerçevesinde yerini almıştır.

2007 yılında 10. su gerçekleştirilecek olan İstanbul Bienali’nde ele alınması gereken öncelikli sorun kent imajımızdır? Bu imaj yapılan Bienaller de ne derece önemsenmiş, ele alınmış ve dikkate değer bulunmuştur.

Cumhuriyet’in kuruluş yıllarından itibaren sanat, yalnızca estetik bir sorun olmamış, çağdaşlaşmayı sağlayacak devrimlerin gerçekleştirilip, halka benimsetilmesi işlevini de yüklenmiştir. Bu bağlamda sanata önem verilmesi, okuma yazma oranının düşük olduğu ülkede, göze ve kulağa hitap eden sanatın, bireyi daha kolay etkilediği gereğimden kaynaklanıyor. Sanat, eğitim işlevini de dolaylı olarak yüklendiğinden, devrimlerin benimsetilmesinde bir propoganda aracı olur. “ Ben bazıları gibi yavaş yavaş benim düşüncelerimin derecesinde tasavvur etmeğe alıştırmak suretiyle bir devrimin yapılabileceğini kabul etmiyorum. Neden ben bu kadar senelik yüksek eğitim gördükten sonra kültürü olmayanların seviyesine ineyim. Onları kendi seviyeme çıkarırım” diyen Atatürk; devrimlerin yavaş yavaş gerçekleştirilebileceğine inanmadığından, hızlı bir değişimin yaşanması için kısa zamanda halkın kültür seviyesinin yükseltilmesini gerekli görür.(ÖNDİN 2003: 147)

1923’ n en belirgin niteliği teslimiyetçi bir ruhtan bağımsız ve yaratıcı bir ruha geçiş kararlılığıdır. Cumhuriyet rejiminin önemsediği, çağdaşlaşmanın ana eksenini olarak gördüğü insan zekasının ve aklının yaratıcılık düzeyindeki değerleri, üretimleri ve ürünleridir. ağdaşlaşma ilkesi bu yıllarda; batı kültürü karşısında bir ilke olarak kabul edilmiştir. Muasır medeniyetlere yetişme ve onları geçmenin  n Őartı, bir ülkenin ağdaşlaşması için ulusal kültürün yanında uluslararası medeniyetlerin de sentezinin yapılması gerekir.

Bu görüşlerle paralel olarak Cumhuriyet Türkiye’sinde gelişen sanat; 1923-2006 yılları arasında sosyo-kültürel, ekonomik, siyasal ve toplumsal anlamda radikal değişimlerle farklı bir yapılanmaya girmiştir. Dünyadaki küreselleşme politikalarından Türkiye’de payını almıştır. Ekonomik ve kültür sermayesi yaşamın tüm alanını etki alanına alarak ülkeleri yönetmeye başlamıştır. Dünyada

ekonomik yönden gelişmiş ülkeler Kültür Emperyalizmi yaparak Globalleşme yoluna girmiştir. Bu doğrultuda; ülkeler ekonomik ve politik yönlerini diğer ülkelerle paylaşmak, kendi tanıtımlarını yapabilmek için imajlarını oluşturmuşlardır. Ülkelerin kentsel dönüşüm çabalarında ise sanatsal yaratıcılık her zaman önemli bir paya sahip olmuştur.

1980'li yıllarda Türkiye'de; söz konusu siyasal, ekonomik, toplumsal geri kalmışlıklara koşturulan bir sanat geriliği/gericiliği de sürmektedir. Öncülüğe karşı bir direnme, öncülüğü status quo içinde eritme, ya da öncülük ve Modernist kurumlaşma arasında bir çekişme vardır ve çoğu kez kurumlaşma üstün gelmektedir. Ne ki, 80'li yıllarda, Modernizm'in hala taşıyıcısı olması beklenen öncülüğün söz konusu siyasal-ekonomik-toplumsal baskılar yüzünden ve uluslararası iletişim araçlarının dayattığı yeni yaptırımlar içinde artık işlevinin kalmamış olması, yeni sanatçı kuşağı için, öncülük sorumluluğu taşımayan, rahat bir yaratıcılık ortamı sağlamıştır(Madra 2005: 22).

Sanatsal yaratıcılık sadece kültür ürünlerinin yaratılmasında değil, aynı zamanda kentin paketlenip pazarlanmasında, başarılı bir gösteriye dönüştürülmesinde de kullanılır. Göz alıcı müzelerin, devasa sergilerin, bienal ve festivallerin son 20-30 yılda ciddi bir biçimde artması, kentsel dönüşüm süreçlerinden bağımsız değildir (Yardımcı 2005: 40)

Bir ülkenin imajı önemli kentlerinin tanıtımı ile başlar. Pazarlamanın bir dalı olan tanıtımda kültürel donanımları ile kent markası oluşturulur. Kent imgesi yaratma sürecinde ise kamu kuruluşları ve özel girişimcilerden yararlanılır.

İstanbul'un tanıtılması amacıyla 1973'de kurulan İKSV'nin hedefleri şöyle açıklanmıştır: " 3000 yıllık geçmişi olan iki imparatorluğun başkenti, iki büyük dinin başlıca odağı, Doğu ile Batı'nın kavşağındaki İstanbul'un bir kültür ve sanat başkenti konumuna gelmesi için katkıda bulunmak" ve " çok çeşitli uygarlıkların kalıntıları ile yüklü, eşsiz bir kültür toprağı üzerinde kurulmuş bulunan Türkiye'nin kültür açısından tanıtımına katkıda bulunmak" olarak ifade edilir.

İstanbul kenti; Doğu ve Batı arasında uzanan bir köprü olma misyon'unun yanında aynı zamanda da bir kavşaktır. Kent; içinde barındırdığı kültürel altyapı, tarihsel kronoloji ve sanatsal değerleri ile doğu kültürünü yansıtırken diğer taraftan göz alıcı iş merkezleri ile batılı, laik, teknolojik ve ekonomik anlamda kalkınmış, klasik olan kültürel altyapısını modern sanatla özdeşleştirmeye çalışan bir metropol görünümündedir. İstanbul kentinin markalaşması ve pazarlanmasında da şehrin bu yönüne dikkat çekilmektedir.

Birbirlerinin sivillliğini ve resmiliğini, mekan değiştirdikçe sinsice, işine geldiğince gizleyen, kimliklerin malum kalabalık kafalı maskesi: İstanbul. Bir ütopya ve distopya tatbikatı olarak, birçok kente fark atan ve jeopolitikası ile Bienal'in en "trend" hazım kesesi (ALTUĞ 2006: 145)

1987 yılında ilki gerçekleşen İstanbul Bienali; İstanbul kentinin marka olma ve kentin pazarlama stratejisinde ön sırada yer alan bir etkinliktir. Bu hedefe ulaşabiliyor mu?

Bienaller yapıldıkları ülkelerin özelliklerini ve kimliğini yansıtır. İstanbul Bienali; Türkiye Cumhuriyeti'nin özelliğini ve kimliğini ne derece yansıtıyor?

Yapılan ilk iki bienalde; seçilen mekanlardan ve bienalin temasından anlaşıldığı gibi kentin Doğulu tarihinden gelen köklü yapı ile Batılı sanat ortamı arasındaki bağ vurgulanır.

Üçüncü Bienal kataloğu için Danışma Kurulu üyesi Jale Erzen önsözde, " Doğu ile Batı arasında her zaman bir köprü işlevi gören İstanbul'un çokkültürlülüğün önemli bir söylem olarak öne çıktığı günümüzde, tarihi, kültürleri ve konumu ile dünya kültürünün başkenti olma olanağına sahip" olduğunu vurgular(Erzen 1992: 7).

Beral Madra ise 3. Bienal ile ilgili " Batı'nın bir malı olarak ortaya konan modernizmin veya postmodernizmin bir kültür olarak yaygınlaşmış olması. Bu gelişim içerisinde Batı tüm denetim ve koşulları yönlendiriyor ve karşı bir söylem oluşmasına asla izin vermiyor. Bu olgu yaşanırken İstanbul'un kendi kendine şöyle bir soru sorması lazım: " Dünyada bu belirginlik varken biz kendimizi hangi alana yerleştirmeliyiz". Bilindiği üzere İstanbul, bütün tüketim olgusu ve parasal zenginliği ile batıyla müthiş bir entegrasyon içerisindedir. Oysa biz İstanbul'da yaşayanlar olarak şunu da biliyoruz; " Türkiye bir refah toplumu değil. Batılı anlamda bir demokrasi yok hatta Türkiye'de insan hakları sorunu var. Ortada böyle bir gerçek varken bu çelişkiyi Bienale yansıtmak gerekir mi gerekmez mi?"yorumunu yapmıştır.

4. Bienal bugün İstanbul Modern Müze olarak kullanılan 4 nolu Antrepo binasında gerçekleşmiştir. Küratör Rene Block; Mekana ve manzaraya dikkati çekmiştir. Bu durum bir kozmopolit olan İstanbul kentinin reel yaklaşımlarına değil görüntüsüne gönderme yapmıştır.

Diğer taraftan Block; “Batı ile Doğu’yu birbirinden ayrı kutuplar olarak kavramsallaştırmaya devam eder; ancak coğrafyalar arasındaki hiyerarşi, binaların ambleminde yer alan pusula grafiği aracılığıyla sorgulanır. Bu pusulanın merkezi ve Batısı yoktur. Güneyi, Kuzeyi ve Doğusu farklı konumlanmıştır ve İstanbul’un kendisi de başlı başına bir yöndür” yorumunu yapmıştır. Fakat Madra’ya göre; “ 4. Bienal’in Kavramsal çerçevesi Batılı kültürün doğu coğrafyasındaki köklerini vurgulasa da Rene Block Batı-dışı ülkelerde çalışan sanatçıları araştırıp davet etmek yerine Batı’da hazır olanı getirir. Bu nedenle de İstanbul’un Doğu’su ile olan “ yönelme- Oriantation” ilişkisi kurulmaz. “Batı-dışı” , yine Batı tarafından tescil edilmiş olanla gösterilmeye devam eder. (Madra 2003: 86)

5. Bienal; İstanbul ile bütünleşme anlamında küratör Rosa Martinez’ in çabalarıyla olumlu bir yol izlemiştir. Martinez’in İstanbul kentine olan hayranlığı ve 4. Bienal’in kapalı ve kendi kendine hizmet eden bir etkinlik olması üzerine yapılan eleştiriler de bu durumda etkili olmuştur. 5. Bienal kentin yüzeyine yayılmış, her ne kadar dağınık olduğu ile ilgili eleştirilere maruz kaldıysa da topluma birkaç adım daha yaklaşmayı başarmıştır. Türk sanatçıların başarısı da bu bienalde dikkat çekmektedir.

Martinez; “İstanbul, kaosun kendi düzenini bulduğu bir yer. Bu şehirde binalar yükseliyor, yıkılıyor, yeniden yükseliyorlar; küresel, mimari ve kentsel bir planlamanın bir parçası olmaktan ziyade süre giden, anonim bir boz-yap sürecinin bir parçası olarak. Kimlikler eş zamanlı, sonsuz bir kabarcıklanma içinde birbirlerine karışıyorlar. Bu çakışmaları ve yerin karmaşıklığını göz önünde bulundurarak, 5. Uluslararası İstanbul Bienali; kenti serginin bir parçası olarak ele almanın zorluklarına meydan okumaya karar verdi ve kentin karakteri için geleneksel olarak kullanılan metaforlarından birini, Doğu’yla Batı arasında bir kapı, Asya ile Avrupa’yı birbirine bağlayan sembolik bir köprü olma yolundaki tarihi işlevini uç noktasına götürdü.... Atatürk Havaalanı, Haydarpaşa ve Sirkeci Garları’nı kentin kapıları ve kimlikleri için birer podyum olarak kullanma kararının ardında yatan neden budur. Söz konusu bölgeler; sadece birer bina değil, binlerce yolcu tarafından kat edilen, rastlantısal karşılaşmaların ve çok katmanlı alışverişlerin yer aldığı küçük virtüel kentlerdir” yorumunu yapmıştır (Martinez 1997: 28).

Genel hatları ile bienal mekanlarında genellikle tarihi çehreden faydalanılmış ve geçmiş-gelecek köprüsü sanat aracılığıyla inşa edilmeye çalışılmıştır.

Bu tarihsel miras endüstrisi; geçmişe ve mimariye yeni biçimler adı altında metalaştırdı, tarihi olanı soyut ve yapay bir biçimde stilize ettiği için eleştirilir. Toplumsal ve mekansal eşitsizlikleri gizleyen, tüketim boyutunu maskeleyen ve kimi zaman da korunması gereken kalıntıların yok edilmesine yol açan bu “nostaljik” hatırlama biçimi, tarihe eleştirel bakışı engeller (Yardımcı 2005: 52).

İstanbul’un tarihsel sürecindeki çokkültürlülüğüyle paralel olarak gelişen kaçınılmaz sonuç; zengin kültürel miraslardır. Bu mirasların Bienal’de mekan olarak kullanılması turistik amaçları da barındırmaktadır. Bienal kapsamında genellikle kullanılan bu mekanların izleyici kitlesini artıracığı düşünülmüştür fakat bu izleyici kitlesi ekonomik olanaklar ve çağdaş sanat ilgisiyle bağlantılıdır. Bir diğer nokta da şudur ki; ülkenin kültürel ve sanatsal anlamda tanıtılmasında tarihsel miras ve çağdaş sanat birleşiminin başarısı tartışılır. Toplum bu çabada yine dışarıda kalmıştır.

İstanbul imgesi; bu kültürel zenginlik doğrultusunda oluşturulmuştur. Oluşturulan bu imge; kenti bir köprü veya kavşak noktası olarak sunar.

Yazar Şimel;” Bir nehrin iki kıyısını bir köprü ile birleştirmek için, öncelikle o iki kıyının birbirlerinden ayrı olduklarını vurgulayan bir kavrayışa sahip olmak gerekir”. ‘köprü’ yerine ‘kapı’ nın daha uygun bir metafor olduğunu söyler. Çünkü ‘kapı’, “ayırmanın ve birleştirmenin, temelde aynı hareketin iki yüzü olduğunu çok daha kesin bir biçim de dile getirir”. Köprü ayakları arasındaki bağlantıyı kurar; ama bunu ancak, her bir ayağı mekansal ve sembolik olarak sabitleyerek yapabilir. Bu da aradaki mesafeyi görünür ve ölçülebilir kılar. Oysa kapı, kapalı bir mekanın içi ile dışı arasındaki geçişi sınırlasa da, açabildiği için, aynı zamanda beraberinde bir özgürlük vaadi taşır. Kapı, dışarı adım atabilme ihtimaline ve bu adımı attığında kişinin karşısına çıkabilecek olan çeşitliğini işaret eder. Kapının işleyişinde “sürekli bir değiş tokuş” vardır. “Yalıtılmış ayrı bir varlık alanından, mümkün olan bütün yönlerin sınırsızlığına”, kapıdan dışarı doğru akar hayat” tespitinde bulunmuştur (Yardımcı 2005: 75).

Doğu-Batı ilişkisinde hep bağlayıcı unsur olarak sunulan İstanbul; Batı’nın kendi bencil “Doğu” suydü. Kapitalist-liberal “kalkınma” adına kentin son çeyrek asırdaki ulus tarihinde ekonomik

ve sivil belirleyiciliği, taşra üzerindeki vahşi hükümlerliliği unutulmamak kaydıyla, İstanbul'daki yaşananların görelî harareti, bir mega kentnin nasıl olup ta bir ülkenin gündemine bu kadar hükmedebileceğinin düşündürücü bir tekrarı gibiydi (Altuğ 2006: 145)..

Küreselleşen dünyada sayıları hızla artan bienaller genel çerçevede bakıldığı zaman görünen gerçek; sanat üreticilerinin sermaye kültürünü, ülke siyasetini ve imajını en önemli endişe olarak kabul ettikleridir. Özellikle siyasi geçmiş ve imaj ön plandadır.

Laverdant, "sanatın misyonu ve sanatçıların rolü"nü aynı başlıklı yazısında şöyle tanımlar:

"...Toplumun ifadesi olan sanat, bize en ileri toplumsal eğilimleri bildirir; yol gösterir, bilinmeyeni ifşa eder. Dolayısıyla, sanatın öncülük misyonunu yerine getirip getirmediğini, sanatçının gerçekten avangard olup olmadığını bilmek için, insanlığın nereye gittiğini, insan soyunun ne menem bir yazgısı olduğunu kavramak gerekir"(Bürger 2004: 11)

Yurtdışında yapılan Bienal' lerin çoğunluğunda belirgin olan; toplumsal- sosyolojik ve siyasi sorumluluktur. Bunlardan birisi olan "Kwangju Bienali", Asya kıtasında düzenlenen Bienal'lerin en anlamlı ve en önemlisidir.

Bienal'in yapıldığı Kwangju; Kore'nin başkenti Seul'a 300 km. uzaklıktaki bir kenttir. Bienal; 10 milyon doları bulan bütçesiyle dikkat çekmektedir.Bu ölçekteki bir bütçenin Bienal için ayrılması 1980'de Çun Du Huan'ın kendi diktatörlüğüne karşı ayaklanan halkını kanlı bir şekilde bastırmasıyla gölgelenen geçmişini, dünya kamuoyunun hafızasından silme çabası olarak okunabilir (Kaufman; http://www.jasonkufman.com/articles/asia_gets_its_own_biennial.htm).

Ekonomik ve siyasi endişelerle gerçekleştirilen Afrika Kıtasındaki Bienal'lerden "Dakar Bienali", "Bantu Bienali" bölge sanatına odaklanır. Afrika sanatını ve toplumunu ön plana çıkarır. "Johannesburg Bienali" de; sömürgecilik ve ırkçılık yıllarında yaşanan izleri süren ve sergileyen müzelerin halk üzerinde bıraktığı önyargısını yok etmek ve Güney Afrika'nın tarihini ve sanatını yeni bir imajla dünya kamuoyuna sunmayı amaç edinmiştir.

Avrupa'daki geniş çaplı sanat etkinliklerinden Documenta da benzer amaçlarla başlamıştır. 1955'de ilki gerçekleşen bu etkinliğin amacı; savaş sonrası olumsuz etkilenen sanat ortamını canlandırmak ve ülkenin imajını pozitif yönde tazelemektir. Documenta Sergileri; bu amaçla gerçekleştirilen ilk sanat etkinliği denilebilir.

Documenta11'in Sanat Yönetmeni Okwui Enwezor Documenta ile ilgili şu yorumu yapar: "Özne-toplum, ben-nesne ilişkileri; özel-genel, dünya-evren ilişkilendirme biçimleri, aktif gözlemcilerce değişik açılardan yak(ın)laşarak yan yana getiriliyor. Üründen geçilmeyen günümüz dünyasında, sanat pazarlarındaki yığılmayı giderek sanat alıcısında gözükmeye başlayan duyumsama- algılama yetilerindeki körelmeyi görmezden gelemiyoruz artık.....gidişatı cesur kararlarla yeniden başlatmak, yeniden insana odaklanarak yaşama koşullarını birinci derecede önemli kılmak elzemleşiyor: 1- Henüz tamamlanmamış demokrasiyi, 2- Gerçekle yapılan deneyleri, adalet sistemlerindeki dönüşümleri, 3- Farklı kültürlerin bir arada yaşama biçimlerini, dili, 4- Şehirleşmeyi öne çıkarmak Documenta11'in bünyesine yedirilmeye çalışılmıştır! Küçük "Kassel" de gördüğümüz büyük 'dünya' dır bu anlamda" (Sağlam 2002: 46).

Etkinlik kapsamında; siyasi gelişmelerin, toplumsal yapılanmanın, kent kültürünün sıkıntılarının ülkenin farklı noktalarında yaygın olarak tartışılması, izleyicinin bu tartışmalara katılması, küresel gelişmenin sonucu olarak ortaya çıkan ve görmezden gelinemeyecek sorunların gündem yaratma isteğinden doğar. Bu siyasi, toplumsal sıkıntılarının farklı yöntemlerle izleyiciye sunulması sanat yapıtı ve izleyici arasındaki mesafenin kısaltmasını da sağlamaktadır.

İsrail'de farklı bir oluşumla şekillenen "Artfocus" ismindeki bienal; içeriği ve yöntemi ile dikkat çekmektedir. Bienal öncesinde tüm ülke bu Bienal için seferber olmaktadır. Yerel, bölgesel merkezler bir arada çalışmaktadır. İsrail hükümeti uluslararası boyuttaki eleştirilenleri çağırarak onları, toplumsal ve kültürel yapıyı tanıtmayı amaçlayan bir dizi etkinliğe dahil eder. Bu etkinliklerde; eleştirilenlerin tüm ülkeyi gezmeleri sağlanarak halkla ve İsrail'li sanatçılarla diyaloga girmeleri sağlanmıştır. Böylece eleştirilenlerin, toplumu, kültürü, halkı ve İsrail'li sanatçıları tanıdıktan sonra sübjektiflikten uzak objektif bir bakış açısıyla gündeme bakmaları sağlanmıştır. Bu çalışmaların sonucunda ise; İsrail'li sanatçıların ve Artfocus Bienali'nin dünya kamuoyunda hızla ivmesini yükselttiği dikkati çekmektedir. Bu noktada; Bienal'in yapıtış amacına planlı bir toplumsal çalışma sayesinde ulaşılmıştır.

İstanbul Bienali'ne genel çerçevede bakıldığında maddi imkansızlıklardan dolayı yabancı eleştirilen ve konukların halkı hatta Türkiye coğrafyasını tam olarak tanımadan, Türk sanatçılarla,

eleştirmenlerle ilişkilendirilmeden onlardan yorum yapmaları beklentisi Bienal'in en büyük şanssızlığıdır. 9.Bienal'de sanatçıların 1 ila 6 ay arasında değişimli olarak İstanbul'da yaşamaları, kenti tanımaları ve eser üretmeleri için olanak sağlanmıştır. Bienal sürecinde; toplumun en önemli yapıtaşlarından biri olan halkı etkinliğe birebir katan projeler de mevcuttur. Bunlardan birisi; Yedinci Bienalde gerçekleştirilen Cambalache Collective grubunun Sokak Müzesi Projesi'dir. Bu proje izleyicileri doğrudan yapıtın parçası haline getirir. Proje kapsamında üzerinde; "Sokak müzesi İstanbul'da" yazan bir minibüs İstanbul'u dolaşarak izleyicileri diledikleri bir yere götürür ve bu hizmetin karşılığında katılımcılardan para yerine özel bir eşyalarını vermeleri ve yeteneklerini sergilemeleri istenir. Toplanan eşyalar ve videoya çekilen görüntüler daha sonra Darphane-i Amire'de sergilenir. Bu tarz işler yalnızca erişimi kısıtlı kişileri değil, aynı zamanda beklenmedik konukları, etkinlikten habersiz, yalnızca oradan geçmekte olan kentlileri de çeker. Estetik ilkelerin mekanları sınırlamak ve görünmez engeller yaratmak için kullanıldığı durumların aksine bu durumlarda sahne kente yayılır(Yardımcı 2005: 53).

Türkiye'de küreselleşme ile başlayan toplumsal değişim sürecinde sanatsal etkinlikler önemli paya sahiptir. Bu etkinlikler içinde İstanbul Bienali, benimsediği toplumsal misyonuyla uluslararası düzeyde kimlik tartışmalarının yapıldığı bir arena gibidir. Dünyada her türlü kültürel ve sanatsal etkinliğin olmazsa olmazı ise sponsorlardır. Öyle ki; bazı zamanlarda sponsor isimleri projelerin önüne geçer.

Şirketlerin sanata desteği 1960'ların sonuna doğru ABD'de büyük bir ölçekle başladı ve o zamandan beri büyük bir hızla genişliyor. Geleneksel kaynaklarla finanse edilmeyecek iddialı sergi programları müzeleri mali destek için şirketlerden yardım almaya itti. Dünya'da 1970'lerde ve 80'lerde iktisadi durgunluk yaşandı. Bunun üzerine kendi ideolojik eğilimleri doğrultusunda hareket edip bu eğilimleri ulusal politika haline getiren Reagan ve Thatcher, mali destek ihtiyacını karşılaması için "özel sektörü" teşvik etti (Haacke 2005: 233).

Sponsor şirketler etkinliklerde kendi tanıtımlarını yapmak ve logolarının bu süreçte kullanılması uğruna neredeyse sanatsal etkinliğin tüm giderlerini karşılayacak ölçüde ücret ödemektedirler. Verdikleri ücret karşılığında söz hakkına sahip olan sponsorlar teklifleri geri çevirme hakkına da sahip olmaktadır. Bu doğrultuda; toplumsal dünyayla ilişkili, eleştiri bilincini teşvik eden ve iktidar ilişkilerini sorgulayan sanatsal etkinlikleri onaylamaları küçük bir ihtimaldir.

Bu bağlamda sponsorların amacı; kendi imajlarını tazelemek, kültürlü/hayırsever bir kimlik ile özdeşleşmek, şirket adının reklamını yapmak ve kentin sanatsal ekonomisine yardım edebilmektir. Türkiye'deki İstanbul Bienali; İKSV' nin yanında pek çok özel sektörü içine almıştır. Kurumsal bir kimlik kazanan sponsorluk yardımını yapan birey değil şirkettir. Şirketler bu maddi kaynaklarını bağış yaparak değil, şirketlerinin üzerindeki vakıf gibi aracı kurumlar tarafından kullanırlar. Türkiye'de kamunun sanat organizasyonlarına ayırdığı bütçenin düşüklüğü birçok olumsuzluğu da beraberinde getirmiştir. Özel sermayenin bu boşluğu doldurmasıyla bienallerdeki maddi payın yüksek olması, sanatçıların ve bienal yürütücülerinin amaçlarına ulaşmalarında kolaylıklar getirdiği gibi bienal yürütücülüğünde söz hakkına sahip olmalarını da sağladı.

Ali Artun sponsorlukla ilgili şu yorumu yapar: " ... İstanbul'un, büyük şirketlerin denetimine giren küresel kapitalizme eklenmesinde bienallerin başarılı olmasının sanat adına övünülecek bir dava olduğuna inanmıyorum ben. İktidar çevrelerinin pazarlamak için can attıkları İstanbul'la küresel sermaye tabii ki ilgilenecek, tabii ki İstanbul küresel sermaye ağının içerisine girecek. Bütün dünyada görüldüğü gibi, buradaki gösteri kültürü de bu ağa eklenilecek. Ama biliyoruz ki, her yerdeki gösterileri paylaşan cemaat neredeyse artık hep aynı: Sanatçılar aynı, izleyenler aynı, küratörler aynı. Hamilik sistemi, armalarını sergileyen global korporasyonlar aynı. Bienaller tükenirken aynı iki üç bin kişiden oluşan kimi sanat profesyonelleri de Bienal dolaşarak ömürlerini tüketiyorlar..."(Artun 2006: 73).

İstanbul Bienali'nin kimlik arayışında; her zaman eleştiri odağı olan ve küreselleşen dünyada artık bir meslek halini alan küratörlük de tartışılır olmuştur.. İstanbul Bienali'nde 1995'de başlayan süreç Bienal tarihinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Dışarıdan küratörlerin gelmesi ile bakış açısı değiştiği gibi İstanbul Bienali'nin adı da daha fazla duyulmaya başlamıştır. Yabancı küratörlerin getirilmesi kente farklı gözlerle bakmak olarak açıklansa da bu gözlerin genellikle batı kültürüyle yoğrulmuş olması bir çelişki yaratmaktadır. İKSV tarafından seçilip getirilen küratörlerin çoğu Avrupa'lıdır. Yugo Hasegawa ve Vasıf Kortun dışında Rene Block, Roza Martinez, Paolo Colombo, Dan Cameron, Charles Esche batılıdır. Üstelik Yedinci Bienal'in küratörü Yugo Hasegawa doğulu

olmasına rağmen bienale batı yaklaşımıyla bakmıştır. Avrupa Birliğine girme sürecinde Avrupa'lı olmaya aday Türkiye'de kültürel katmanların da dikkate alınması ve bu yönde çalışmaların yapılması gerekliliği yadsınamaz bir gerçektir. Küratör; toplumun sosyolojik yönünü, Çağdaş sanatın Türkiye'de ve dünyadaki gelişim çizgisini takip etmeli, sanatçıları dinlemeli, güncel sergileri izlemelidir. Aksi takdirde objektiflikten uzak bir bakış açısı ve anti-sosyal bir yaklaşım sanata hakim olur. Diğer yünden Bienal'de görev alacak yabancı küratörlerin, aylar öncesinden ülkeye gelerek sadece İstanbul'u değil Türkiye'yi kapsayacak çoğulcu bir yaklaşımla toplumsal ve kültürel sorgulama sürecine girmeleri sağlanmalıdır.

Ömer Uluç; "... Bence iş giderek daha çok buranın sanatı ve kültürünü değil şehri dünyaya tanıtmaya dönüştü. Biliniyor ki burada genel sponsor eksikliği ve bu konuda çok bilinen yerel gönülsüzlük, kültürel etkisini göstermek isteyen güçlü ülkelere Bienal iktidarını açtı. Biz bu konuda iki şeyi ısrarla söyledik. 1- Saydamlık, 2- Küratörün çoğulcu bir yaklaşımı olması gerekliliği, tek görüşüm militanlığını yapmaması... Çağdaş ve bizim için verimli bir sanat ortamı ancak böyle yaratılabilir..." yorumunu yapmıştır (Uluç 2006: 70).

İstanbul Bienali' de üçüncü ve dokuzuncu Bienal'lerde küratörlük yapmış olan Vasıf Kortun; " Küratörlük ontoloji yapmak değil. Canlı biriyle ve işiyle karşı karşıyasın. Doğallıkla işinin hakimi olduğunu düşünen, sınırlarının açık bir şekilde belirlendiğini düşünen insanlara sergi yapıyorsun. Sergi yapmanın asıl zorluğu uzlaşmalar sağlamak ve çok farklı şapkalar giymek demektir. Finansör, ekonomist, psikolog, teorisyen, uzlaşmacı/uzlaştırıcı sanatçının baş düşmanı, avukat, dost, sırdaş, üçüncü göz, kamuya karşı sorumlu, yazar, hamam vb. Yine de Türkiye'de istediğim kalitede iş yapamıyorum. Çünkü tartışmam çoklukla, kendimle. Üzerimde bir baskı, iyice düşünmeme fırsat veren bir ortam yok. Eleştirilmiyoruz. Eleştirilmedik... İyi bir sergi için araştırma, kurallar içinde oynamama ve iyi işler, iyi sanatçılar. Çok açık bir şekilde söyleyeceğim, çok memnun kaldığım bir sergi yapmıyorum. Şu anda alanı açmakla, genişletmekle, yeni insanların işin içine girmesiyle, mecranın yayılmasıyla ilgiliyim..." (Kortun 2002: 76).

Vasıf Kortun yaptığı yorumla bienal sürecine ve küratörlük misyonu ile ülkeye ve etkinliğe nasıl baktığına açıklık getirmektedir. Bu durumun yarattığı çelişki ise şaşırtıcıdır. Bu sözleriyle Türkiye'de büyük tartışmalara neden olan küratörlük kavramının tekrar masaya yatırılmasının gerekliliğini ortaya koyar. Küratörler ne derece objektif ne derece subjektif olabilmişlerdir? Bu anlamda yabancı küratörlerin getirilmesi ve toplumdan soyut bir bienal süreci yaşanması önemli bir noktadır. Fakat; 20 yıllık geçmişe sahip bienal etkinlikleri gerçekleştirilmesine ve yıllardır yabancı küratör kavramı tartışılmaya devam edilmesine rağmen eğitim kurumlarında küratör yetişmesi için herhangi bir girişim bu açığı kapatacak ölçüde mevcut değildir. Küratörlük probleminin çözülmesinde bu nokta önemli bir paya sahiptir.

Ali Akay; "... Çağlar Keyder 1992-1993 yıllarında İstanbul'un bir telekomünikasyon merkezi olduğunu saptıyordu. Balkanlarda, Ortadoğu'da Sovyetler Birliği, Rusya ve Türkiye Cumhuriyet'lerini kapsayan alanda İstanbul merkez durumuna oturdu...İstanbul'un kendi içindeki bu gelişimi yanında elbette Batı ile kıyaslanamaz bir durumu var. Sanatsal açıdan da gündelik yaşam, gelir dağılımı açısından da İstanbul'da şu anda eğitime bakarsak, hastanelere bakarsak, toplumsal bir problem olarak ya da Türkiye'nin en gelişmiş yeri olarak bakarsak büyük problemlerin hala aşılmadığını görürüz. Her ne kadar batı yeni liberalizmle refah devlet modellerinden uzaklaşmaya kalksa bile yerleşik model devam ediyor..." yorumunu yapmıştır(Akay 2006: 63)

Bu noktada; İstanbul Bienali'nde İstanbul modeli üzerinden sunulan Türkiye kimliğine Doğu ve Batı kültürleri arasında bir köprü görevi yüklenmesi aslında politik bir durumdur. Küreselleşme ile bağlantılı olarak Batı'nın Doğu'ya yaklaşması için Türkiye'yi bir geçiş köprüsü olarak görmesi ve Doğu'lu ya da Batı'lı olmanın sınırının ne olduğu her zaman politik çıkarlar doğrultusunda şekillendirilmiştir. İstanbul jeopolitik yapısıyla, kozmopolitik ve toplumsal altyapısıyla bir geçiş yolu değil 4. Bienal afişinde de belirtildiği gibi tek başına bir yön olmalıdır, hatta tüm yönlerin merkezinde yer almalıdır. Kültürel geçmişten ödün vermeyerek kent kimliği bu yönde şekillenmelidir. İstanbul Bienali; var olan yapıyı şehrin kültürel altyapısını baz alarak yeniden üretip toplumsal yapıyı kabul ederken bu yapıyı etkileme potansiyeline de sahiptir. Önemli olan bu potansiyelin toplumla aynı dili konuşarak dışa vurulmasıdır. İstanbul Bienali'nde gündelik hayatın estetikleşmesi; kentin ekolojik, tarihsel ve mimari malzemesinin metalaştırılarak satışa sunulmasıdır. Bu estetiğin arkasında; ekonomik bunalımın, sınıf mücadelesinin, eğitim eksikliğinin, politik çarpıklıkların göz ardı edilerek

Türkiye'nin İstanbul imajıyla pazarlanması yer alır. İstanbul; bu süreçte metaya dönüşürken Bienal'ler de bu metayı pazarlamanın ve satmanın aracı olarak görülür.

Türkiye'de İstanbul Bienali'nin sanat üreticileri ve tüketicileri arasında kurduğu köprü ise tartışılır bir durumdur. Öncelikle bienalin sadece İstanbul kentinde şekillenerek ülke genelinde tanınmaması dikkat çeken unsurlardan biridir. Türkiye; çok kültürlülüğüyle öne çıkan bir ülkedir ve geleneksel zenginlikleriyle özellikle kırsal kesimde şekillenen ve değer kazanan bir altyapıya sahiptir. Bienal yönetiminin sadece İstanbul kapsamında çalışma yapma gerekliliğinden uzaklaşarak ülke genelinde panellerle, söyleşilerle sanat tüketicisi ve alt sınıfı da bu etkinliğe dahil etme zorunluluğu yadsınamaz. Toplumun orta tabakası bu bilinçsizlikten kaynaklanan bir geleneksel başkaldırı ile çağdaş sanata tepki koyar. Bu yönde devletin sanat politikasının da yeniden yapılandırılması gerekmektedir. Türkiye; Atatürk'ün önderliğinde başladığı, sanatta batılılaşma sürecinde kendi değerlerinden ve cumhuriyetin ilkelerinden ödün vermeden bir sanat politikası içine girmiştir. Fakat; günümüzde "ılımlı İslam Demokrasisi" adı altında gelişen devlet yönetimi ülkenin laik, demokratik yapısına ters düşmektedir. Devletin sanata göstermelik ilgisi, daha gerçekçi ve somut bir yola girmelidir, aynı zamanda bir sınıfa değil toplumun genel yapısına hükmedebilen bir çehreye kavuşmalıdır. Ayrıca; özel sermayenin ekonomik gücünün artırılması, bienallerin yurtiçi ve yurtdışı tanıtımlarının daha etkili ve görkemli olmasını da beraberinde getirmelidir.

Bu amaçla; özel sermayenin elinde bulunan medya grupları; Kurumlarında bienalin de içinde bulunduğu sanatsal etkinliklerine medya mecralarında geniş yer vererek halkın bilinçlenmesine katkıda bulunmalıdır. Bu doğrultuda; İstanbul Bienali'nde şu ana kadar yapılan bazı projelerde geniş kitlelerin katılımı sağlanmıştır. Bu tarz projelerin sayısının artırılarak bienal temaları olarak şekillenmesi kent, halk ve ülke üçgeninin sanatla birleşerek gelişmesini ve bienalin başlangıçta belirtilen asıl amacına ulaşmasını sağlayacaktır.

Günümüzdeki Çokkültürlülük politikası; kültürel farklılığın metalar dünyasına emilmesini başaran kapitalist ideolojiden başka bir şey değildir. Bienaller küreselleşme politikasının getirmiş olduğu bir dünyaya açılmayı ve sermaye grupları içerisinde yer elde etmeyi amaçlamaktadır. Tüm bunların, gelişimin koşulları olarak kabul görmesi, Türkiye politikasının ve ekonomisinin bağımlı olması Türk kimliğinin özgün olma çabalarını zedelemektedir.

İstanbul Bienali'nin dünya sermaye grupları arasında kabul görmesi için bienal temalarında toplumsal sorunlar değil, Batı konseptindeki temalar ele alınmıştır. Avrupa Birliği ön koşulları doğrultusunda, yeniden yapılandırılan Türkiye kimliği büyük bir kargaşa içerisinde. Dayatmacı Batı sömürüsü ne yazık ki bienallerle kendi yüzünü göstermektedir. Tüm dünyada bienaller, bir ülkenin tanınmamış ve kalkınması istenen şehirlerinde yapılırken Türkiye'de zaten dünyaca tanınan İstanbul'la diretilmesi bu politikaları da içine alır.

Bunların yanı sıra Türkiye'de bienalin oluşum sürecinde gelişim ivmesinin hızla yükselmesi, uluslararası platformda adının hızla önemli bienallerin listesinde anılması da unutulmaması gereken bir gerçektir. Özellikle 9. bienaldeki kavramsal çerçeve ile paralel gelişen projelerde farklı bir tavrın benimsenmesi, genç sanatçılara öncelik verilmesi ve Bienal sergilerinin dışında yapılan diğer etkinliklerle halka yaklaşma gayreti dikkate değer bir gelişmedir. Diğer taraftan Türkiye'de böyle bir sürecin başlaması ve kesintiye uğramadan 20 yıldır devam etmesi de Türkiye'nin sanattaki çağdaşlaşma sürecinde büyük bir atılımdır. Yapılan bu büyük organizasyonda kentin özüne inerek Türkiye bilincinin çoğaltılması ve yaygınlaşması her zaman ana koşul olmalıdır.

Charles Baudelaire der ki; " Her yüzyıl ve halk kendi güzelliğine sahip olduğuna göre, bizim de kaçınılmaz olarak kendi güzelliğimize sahip olmamız gerekir. Doğal bir şeydir bu..." (Baudelaire 2004: 193).

KAYNAKÇA

- AKAY Ali; Türkiye'deki Sanat Ortamı Üzerine Bir Tartışma, Sanat Dünyamız, 2006 Bahar, 60-77
- ALTUĞ Evrim; *Gerçekliğin Kurusıkı Mermileri İle Bir Ütopya ve Distopya Tatbikatı*, Sanat Dünyamız, 2006 Kış, 145-165
- ARTUN Ali; *Türkiye'deki Sanat Ortamı Üzerine Bir Tartışma*, Sanat Dünyamız, 2006 Bahar, 60-77
- BAUDELAİRE Charles; *Modern hayatın Ressamı*, İstanbul 2004, İletişim Yayınları
- BURGER Peter; *Avangard Kuramı*, İstanbul, 2004, İletişim Yayıncılık, çev: Erol Özbek
- ERZEN Jale; "Önsöz", *Üçüncü Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul İKSV, 1992, 7
- HAACKE Hans; *Müzeler ve Bilinç Yöneticileri*, Sanatçı Müzeleri, İstanbul, 2005, çev: Ali Artun
- İLERİ Cem; *Vasıf kortun: Küratörün sergiye getirebileceği tek şey bir iklimdir*, Sanat Dünyamız, 2002 Bahar, 73-80
- KAUFMAN Jason Edward; *Kwangju Biennial Opens in Korea*, http://www.jasonkufman.com_gets_its_own_biennial.htm.
- MADRA Beral; *İki yılda Bir Sanat* (İstanbul: Norgunk, 2003), 86
- MADRA Beral; *80'li Yıllarda Türkiye'de Sanat Üretimi*, İstanbul 2005
- MARTİNEZ Rosa, *Yaşam, Güzellik, Çeviriler/ Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üzerine ya da İstanbul'da Melekler Bulmak*, 5. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu (İstanbul: İKSV, 1997), 28
- ÖNDİN Nilüfer; *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat*, Sanat Dünyamız, 2003 Güz, 145-157
- SAĞLAM Nuri; *Documenta11: Niçin Spor Ayakkabısı?*, Sanat Dünyamız, Yaz 2002, 45-47
- ULUÇ Ömer; *Türkiye'deki Sanat Ortamı Üzerine Bir Tartışma*, Sanat Dünyamız, 2006 Bahar, 60-77
- YARDIMCI Sibel, *Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, İstanbul, 2005: İletişim Yayıncılık
<http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal.htm>

YAYINLANDIĞI KAYNAKÇA;

... **Candemir, Tülin**, "İstanbul Bienali'nde Kimlik ve Aidiyat Sorunu", Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 8. Ulusal Sanat Sempozyumu, Ankara, 185-200, 18 – 20 Ekim, İstanbul, 2006