

Melih Fereli: Bu başlık 1990'lı yıllara yerleştirilmiş olduğu için korkumu sizlerle paylaşıyorum. Birdenbire sadece İstanbul Bienalleri kastedilmiş gibi bir algıya kapıldım. Sonra kendi kendime de mahcup oldum, çünkü bienal dendiğinde sadece İstanbul Bienali akla gelmez, tabii ki meseleyi 80'li yıllardan başlatmak gerekiyor. Salonda Beral Madra'yı görüyorum. Onun da çok önemli tanıklık ve paylaşımları olacaktır. Eğer kabul ederse, kendisine bizim panelimizde yer alan konuşmacılardan sonra ayrıca söz vermeyi düşünüyorum. Ama unutmayalım ki 1990'larda iyice sıçrama yapan İstanbul Bienalleri'nin hemen akabinde, 2000'li yıllarda da Anadolu'da yansımalarını gördük: Çanakkale, Mardin, Sinop, Antakya gibi. Fırsatımız olursa onlara da değiniriz. Panele katılan konuşmacı arkadaşlarımı sizlere tanıtmak istiyorum. Ama önce kendimi tanıtayım. Ben Melih Fereli. Gülsün Karamustafa sağımda. Sanatçı, film yönetmeni, kendisi güzide okulumuzun Bedri Rahmi Atölyesi'nden mezun; bienaller bağlamındaki tanıklıkları çok önemli çünkü ikinci ve üçüncü İstanbul Bienali'nde yer aldı. Ayrıca uluslararası pek çok bienalde yer almış vaziyette. Kwangju, Havana ve Singapur'u saymak mümkün. Eserleri pek çok ulusal ve uluslararası, kurumsal ve bireysel koleksiyonlarda yer almaktadır. Gülsün Karamustafa benim çok eski bir dostum. Kendisiyle ayrıca Barbara Heinrich'in metnini yazmış olduğu ve Yapı Kredi Yayınları'ndan 2007 yılında yayınlanmış olan monografisi bağlamında da yakın çalıştık. Hatta o kitabın içerisinde bir söyleşimiz de var. Hoş geldin Gülsümcüğüm. Süreyya Evren'in solunda Fulya Erdemci. Küratör, yazar. 1994-2000 yılları arasında İstanbul Bienali yönetmenliği yaptı. Rivayet odur ki, bu dönemini Melih Fereli ile birlikte çalışmanın eziyet olduğuna tanıklık ettiğim dönem olarak algılıyorum diyor. 2002'de Yaya Sergileri'ni başlattı. 2005'te de ikincisini ve Emre Baykal'la birlikte gerçekleştirdi. O da bir mağdur! 2002 Sao Paulo Bienali'nin İstanbul bölümü küratörlüğünü yaptı. 2007 Moskova Çağdaş Sanat Bienali'nde küratöryel ekip üyesi olarak çalıştı. 2008'de Christchurch'de gerçekleşen Scape-Kamusal Alanda Sanat Bienali eş küratörü olarak çalıştı. Diğer küratör Danae Mossman'dı. 2011, 54. Venedik Bienali'nde Türkiye Pavyonu küratörüydü. 2008'den yakın zamana kadar Amsterdam'da SKOR'un direktörü olarak çalışma hayatını sürdürdü. Ve ne mutlu ki bize 2013 yılında İstanbul Bienali'nin küratörü olarak karşımızda. Hoş geldin Fulyacığım. Süreyya Evren, bir yazar, eleştirmen, romancı, öykücü, düşünür. Az önce Ali Akay, Osman için her şey dedi. Ben de sanıyorum Süreyya için her şey diyeceğim. Kendisi edebiyat, çağdaş sanat ve siyaset teorisi üzerine çok önemli eserler vermiş bir arkadaşımız. Romanları arasında Postmodern Bir Kız Sevdim, Ur Lokantası, Kanlar Ülkesinde Karnaval'ı sayabiliriz. Bunlar benim okuduklarım olduğu için buraya koydum. Öyküleri arasında ise, Zaman Zaman Öyküleri, Hepimiz Gogol'un Palto'sundan Çıktık, Buruşuk Arzular sayılabilir. Süreyya'yla birlikte bir monografi çalışmamız oldu. Danışmanlığımı benim yaptığım bir diziydi. Editörlüğünü Rene Block yaptı. Bu monografi dizisine 2007'de başladık. Bu dizi kapsamında Halil Altındere monografisinin aynı zamanda yazarı. Zorlu bir çalışma olduğu kadar keyifliydi. Hoş geldin Süreyya.

Paneli şirazesinden çıkartmak istemiyorum ama Ortadoğu Teknik Üniversitesi'ndeki olaylara, o olaylara bazı üniversitelerimizi yönetmek durumunda olan ve adlarına rektör denilen bazı

yöneticilerimizin vermiş olduğu tepkiye değinmeden geçemeyeceğim. Ama esas, belki de değinmemiz gereken şu: Akademik dünyanın o tepkiye verdiği tepki. Üzülerek ifade etmeliyim ki zannediyorum başını Marmara Üniversitesi'nin çekmiş olduğu ama aralarında İstanbul Teknik Üniversitesi, Yıldız Teknik, Galatasaray, galiba daha sonra Hacettepe'nin de katıldığı bir ortak açıklama geldi, eminim sizlerin de tepkisini çekmiştir. Bu ortak açıklamaya, çatısı altında bulunduğumuz Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi rektörünün katılmış olmasını ise esefle karşılıyorum. Son derece yanlış bulduğumu hemen ifade etmeliyim. Bir hatırlatma yapacağım, akademisyenlerin bu bildiriye yapmış olduğu tepkiden bazı alıntılarla: Burada üniversitenin ne olduğuna dair bir vurgulama var.

Üniversitenin özgürlüğü sadece öğretim elemanlarının araştırma ve ifade özgürlüğünden ibaret değildir. Öğrencilerin düşünce, ifade ve protesto özgürlükleri de üniversite ortamının ayrılmaz bir parçasıdır. Türkiye'de son yıllarda öğrenciler üzerinde artan baskılara sessiz kalan, akademik özgürlüklere yapılan müdahaleler karşısında susan üniversite yönetimlerinin iktidarı elinde tutanlara karşı hoş görünmek maksadıyla yaptıkları açıklama akademi tarihine kara bir leke olarak düşmüştür. Üniversiteler iktidarların böbürleneceği projeler üreten, şirketlerin taşeronu gibi çalışan, kar hedefine odaklanan imalathaneler değildir. Akademik vazgeçilmez görevlerinden biri de hiçbir baskı altında kalmadan toplum ve iktidarı sorgulamak, bunlar hakkında bilimsel ve eleştirel görüşlerini dile getirmektir. Üniversiteler iktidar gücünün karşısına bilgi, bilim ve özgür düşünceyle çıkabilmelidir. Akademik özgürlüklere saygı gösterilmeyen kurumlarda nasıl kullanılacağı ve neye hizmet edeceği sorgulanmaksızın üretilen bilginin toplumlar üzerinde yıkıcı etkileri olabileceğini tarih bize birçok defa göstermiştir. Bu açıklama pek çok üniversitenin rektörü tarafından imzalandı. Pek çok öğrencinin de tepkilerine altyapı oluşturdu. Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nde yaşanan olaylarda öğrencilerin maruz kaldığı polis şiddetini şahsen kınıyorum. Panelist arkadaşlarımla ve sizlerin de bana katılmış olacağınızı umuyorum. Ayrıca iktidarın arkasına hizalanma yarışındaki üniversite rektörleriyle maalesef saf tutmuş olan Mimar Sinan Üniversitesi Rektörü Yalçın Karayağız'ın bu davranışını esefle karşılıyor ve kınıyorum. Panelimize geçelim.

Fulya Erdemci: Melih Bey'in görüşlerine katılıyorum. Ayrıca üniversitenin monolitik bir yapı olmadığını düşünüyorum. Tam aksine senatosu var, öğrenci temsilcilikleri var, o nedenle de bütün bir üniversiteyi kapsayan kınamaların yapılamayacağını düşünüyorum. ODTÜ'deki öğrencilerin maruz kaldığı şiddet nedeniyle çok üzgünüm.

Melih Fereli: AICA Başkanı Osman kardeşimiz bir hassasiyete değindi, bu salonun tahsis bağlamında sayın rektörümüze teşekkür borçlu olduğumuza işaret etti. Bu bize yakışan bir tavidir, tabii ki teşekkür ederiz ama görevidir. Burası güzel sanatlarla uğraşan bir üniversite. Bu salonu böyle bir etkinlik için tahsis etmeyecek de ne için tahsis edecekler. Ayrıca AICA da kaygılanmasın, salonsuz kalmazdı. Mutlaka bir çare bulunurdu.

Evet, 1990'lı yıllar bağlamında bienallere bakacağız. Bienallerin öncüsü İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından 1987'den itibaren düzenlenmeye başlanan İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri. Bunlara değinmeden, İstanbul Bienalleri'ne eğilmenin çok zor olduğunu düşünüyorum, mümkün değil. 1980'ler tabii ki 1990'ları doğurdu. Ben panelimizin girişini selefim olan Aydın Gün'ün 1987'deki İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri katalogunun sunuş yazısından yaptığım bir alıntıyla başlatmak istiyorum. "Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri'nin Gerekliliği" demiş Aydın Gün. Tümünü okumayacağım. İzninizle bazı alıntılar yapacağım: "Tarihimizin uzun bir döneminde akıldışı inançların hışmına uğramış bir sanat türünde, yani görsel sanatlarda uluslararası çağdaş ölçütleri bile zorlama eğiliminde olan bu sanat etkinliğini başlatma görevi İKSV'ye düştü. Toplumumuz geleneği sürdürmeyi amaçlayan bir kültür ve dünya görüşü ile gelişmeyi ve dönüşümü amaçlayan bir kültür ve dünya görüşü arasındaki farkı algılayıp özümsemenin sıkıntısını çekmektedir". Dikkatinizi çekerim, bu yazı 1987 yılında kaleme alınmış! "Sağlıklı bir tarih bilinci yalnız geçmişe duyulan hayranlıkla değil, geleceği yaratma yolunda gösterilecek istek ve iradeyle üretilir. Bunun içindir ki her şeyden önce kendi tarihimize hesaplaşmak, böylece çağdaşlaşmak zorundayız. Her kültürel atılım özünde bir yeniden doğuş ve yeniden yıkmanın çeşitli birlikteliğini işaret eder." Çelişkili olacak herhalde bu. "Bu nedenle, kültür ve sanat alanında gelişme ve dönüşme fikri bir tür estetiksel değer düzeyindedir bizim için". Önce sözü Gülsün Karamustafa'ya vermek istiyorum. Aydın Bey'in bu yazısından hareketle, İstanbul Bienalleri Aydın Bey'in sıralamış olduğu bu beklentiye cevap verebildi mi?

Gülsün Karamustafa: Verdi tabii; yoksa bugüne kadar böyle bir heyecanla, bugün hem gerçekleştiriyor hem de aynı heyecanla içinde oluyor olamazdık. Hem buna cevap verdi hem de önu açık müthiş bir yol gösterdi. Dolayısıyla İstanbul Bienali dünyanın en önemli bienallerinden ve bu kadar dikkatle izlenen bir bienal halinde devam ediyorsa, bunda başlangıcının ve temelinin sağlamlığının çok önemi var diye düşünüyorum.

Melih Fereli: Ama Aydın Gün'ün belirlemiş olduğu sorunsal esasında hala sürüyor. Bu metin son derece güncel bir metin.

Gülsün Karamustafa: Doğru.

Melih Fereli: Maalesef! O ikilemi hala yaşayan bir toplumuz çünkü. Peki, siz çok öncesinden beri bienallere tanıklık etmiş bir şahsiyetsiniz. Bir sanatçı perspektifinden ele aldığınızda bizimle neleri paylaşacaksınız?

Gülsün Karamustafa: Vallahi İstanbul Bienali ya da bienaller dendiğinde her seferinde başvurulmuş bir sanatçıyım, çünkü geçmişimde üç defa, ikinci, üçüncü ve dördüncü bienale katılmak gibi bir gerçek var. Ve onun da dışında, 10 yıla yakın bir zaman İstanbul Bienali'nin danışma kurulunda yer aldım.

Bu da benim için çok büyük bir onur. Ama her bienal söz konusu olduğunda çıkıp konuşmak durumunda oluyorum. Aslında bienallerle ilişkim konusunda daha önce İstanbul’u Hatırlamak adı altında gerçekleştirilen bir toplantıda çok ayrıntılı olarak konuşmuştum. O bağlamda, o süreç içinde bu üç bienale katıldığımız zaman yaşadıklarımızın nasıl koşullar içinde gerçekleştirildiğini, ilk heyecanlarımızı ve hemen hemen her şeyle ilgili bütün anılarımı anlattım. Dolayısıyla bugün buna girmek istemiyorum. Nostalji olarak İstanbul Bienali’nin ilk zamanlarını anlatmak istemiyorum. Ama, bu konuda düşünürken aklıma şu takıldı: Nasıl seçildim, bu iş nasıl oldu? Hem ikinci hem üçüncü hem de dördüncü bienale, üç ayrı küratör tarafından, her seferinde gel bizim bienalimize katıl çağrısını nasıl aldım diye düşünmeye başladım. Aslında ilki, Beral Madra’nın gerçekleştirdiği 1989 yılındaki bienale çağrıldığım zaman inanılmaz derecede sevindim, çünkü yepyeni bir oluşum, deneyim, o sırada biz sanatçılar olarak bu yeni deneyimlerin içinde kendimizi sınıyoruz, sergilerimizi açıyoruz. Yeni anlatım biçimleri arıyoruz. Bütün bunlarla birlikte böyle bir bienale davet almak demek, yeni bir uygulamayla yepyeni iş üretebilmek ve aynı zamanda uluslararası bağlamda da bir serginin parçası olabilmektir. Burada gerçekten o dönemde Sol Lewitt, Richard Long, Morellet, Rachel Whiteread gibi sanatçılarla aynı katalogun içinde yer almak, aynı sunum içinde bulunmak olağanüstü heyecan verdi. Onun karşısında da elimizden geleni yapmaya çalıştık. Onun hemen arkasından 1992’de, üç yıl sonra yer alan Vasıf Kortun’un yaptığı bienale davet aldığım da şaşırdım. O sırada yaptığım işe bugün dönüp baktığımda nelerin peşinde, neleri iterek hayata geçirmeye ve neleri gerçekleştirmeye çalıştığımı dışarıdan baktığımda, aslında onun da makul bir çağrı olduğunu düşündüm. Çünkü o dönemde de öyle bir bienalde yer aldığım zaman gerçekten soluklu bir iş yapabilecek durumdaydım, bu soluğu taşıyordum. Üçüncü bienal, yani Rene Block’un yaptığı bienale geldiği zaman ondan bir çağrı aldığım da açık söyleyeyim biraz utandım. Niye böyle oluyor diye kendimi geri çekme, sorgulama gereği duydum. Bunu Rene Block’a da sordum, yani niye ben diye. “Bunun içinde bir yerin var, ben senden bir şey yapmanı istiyorum bu bağlamda” dediği zaman Rene Block, yine elimden geleni yaptım ve orada aslında çok geniş ve büyük bir değişim, dönüşüm ve devinimin içine, artık dönüşü olmayan bir şekilde müdahil olduğumu hissettim. Şimdi, İstanbul Bienalleri ile birlikte, sayıya vurduğumda sonuncusu bu yıl 2011’de olmak üzere tam 10 uluslararası bienale katıldığımı fark ettim. Ayrıca bunun yanı sıra Venedik ve Whitney Bienalleri’ne iki grup projesiyle katıldım. Ama bunlar grup projesi olduğu için hiçbir şekilde öne çıkartmadım. 2003 yılında Hans Ulrich Obrist’in Venedik Bienali’ndeki Utopia Station projesine katıldım. 2006’da Rikrit Tiravanija’nın Mark di Suvero ile birlikte yaptığı Peace Tower projesine Whitney Bienali için katıldım. Ve İstanbul sonrası sırasıyla katıldığım bienaller: 2000’de Kwangju Bienali, 2003’te 8. Havana Bienali, 2004’te 3. Cetinje Bienali, aynı sene 1. Sevilla Bienali, 2008’de 11. Kahire Bienali, 2011’de 3. Singapur Bienali, 2012’de 1. Kiev Bienali, bu haziranda... Bütün bunlar sırasıyla geldi. Aslında çok da fazla bilincinde olmadan, sayıyı şimdi görüyorum ve etkiledi. Bütün bunları görev gibi, yapması, yapılması gereken ve o devinimin içinde katkıda bulunulması gereken bir koşuymuşçasına sürdürdüm ve katıldım. Bu bienallerin yanı sıra, katıldığımız neredeyse bienal boyutlarında büyük sergiler vardı, bunların da sayısı çok kabarıktı.

Yani geriye doğru dönüp baktığımda şunu gördüm: 1990'ların gerçek iletişim biçimleri, gerçek dinamiği ve ona benzer ileri götürücü gücü bu bienallerde gizliydi. Çünkü neredeyse hemen hemen her şey bu ortamlarda tartışılmış, bu ortamlarda öne doğru itilmiş ve bir yere doğru götürülmüş.

Melih Fereli: Sadece İstanbul Bienalleri'ne üç defa katılmış olmak ve bu talep karşısında biraz mahcup olmak bence aşırı bir tevazu, gerek yok. Demek ki küratörler eserlerinizi beğenmişler, konsept içinde değerli bulmuşlar ki almışlar. Ama İstanbul'un dışında bu kadar çok bienale katılmanın mutlaka çok daha çarpıcı bir nedeni vardır. Bence ona değinmek gerekiyor. O bağlamda, İstanbul Bienalleri'yle, katılma şansını, onurunu yakaladığınız İstanbul dışındaki bienaller arasındaki paralellikler, farklılıklar, belki konseptler içerisindeki leit motif gibi görebileceğimiz unsurlar nelerdi?

Gülsün Karamustafa: Aslında tam da oraya geliyorum. Bienallerin ve toplu sergilerin yükselişi, üstlendikleri itici güç, içinde yer aldığım sunumların yanı sıra geliştirilen fikir alışverişi, bir bütün olarak sanat alanında bir arayışı ve değişimi vurgulamasıydı. Sanatta yeni bir durumun kabulüne katkıda bulunurken, bunun aynı zamanda eleştirel bağlamda ele alınması ve çok yönlü tartışılması meselesi. Merkez ve periferi meselesi sınırları kaldırmıştı. Dolayısıyla milliyete bağlı olmayan bir sanatçı kitlesi oluşturmuştu. Bu bienallerin veya toplu sergilerin hiçbirinde Türkiyeli bir sanatçı olarak değerlendirilmedim, bu yüzden bu sergilere davet edilmedim. Kıstaslar farklıydı, çünkü uluslararası standart oluşturulmak isteniyordu, İstanbul Bienali de bu bağlamda dünya bienallerine, dünya hareketine ekleniyordu bu dönemde. Bizler sadece sanatçıydık ve işimizi yapıyorduk. Mesela bugün beni hayrete düşüren bazı gazete başlıkları görüyorum: Türk sanatçıları yurtdışında çok büyük etkinlik gösterdi. Böyle bir şey yoktu. Biz 20 sene yurtdışında etkinlik gösteren sanatçı olmamak için mücadele verdik. Şimdi burada durup son 20 yılın bienalleriyle ilgili konuşurken bir sanat adamından, çok güzel bir insandan, artık hayatta olmayan bir insandan bahsetmek istiyorum. O da: Harald Szeemann. Aslında birçok değeri biçilmez küratörlerim oldu ama şu anda aramızda olmadığı için Harald Szeeman'dan bahsetmek istiyorum: Szeeman, 1999-2000 yıllarında iki yıl üst üste gerçekleştirdiği Venedik Bienali'yle 20. yüzyılın son 10 yılının sanat anlayışı için bir gösterge oluşturmuştu. Kendisiyle 2003'te tanıştım. Birlikte birkaç projede beraber olduk. 2004 yılında 1. Sevilla Bienali'nde birlikte çalıştım. Kendisinin son bienaliydi: La Alegria de mis Suenos, The Joy of My Dreams. Rüyalarımın Sevinci diye çevirebiliriz sanırım. Alabildiğine romantik, sevinç dolu bir bienal, belki de bir allahaismarladık bienaliydi. Ne yazık ki son çalışmasıydı. Şimdi düşünüyorum, Harald Szeeman bugün yaşasaydı -ki ömrü rahatlıkla buna yetebilirdi çünkü 2005'te 70 yaşında öldü- bienaller konusunda görüşü bugün ne olurdu? Nasıl bir strateji izlerdi? Çünkü artık yerleşik bir değer olmaya yüz tutmuş, marketin el attığı, kendi piyasasını oluşturmuş çağdaş, daha doğru bir ifadeyle güncel sanat bienallere bundan sonra ihtiyaç duyacak mı diye bir soru geliyor aklıma. Bundan sonraki bienaller nasıl bir yol izleyecek? Hangi itici güce sahip olacak, bunu ben de merak ediyorum. Muhakkak o da merak edecekti. Beni gerçekten ilgilendiren, ilk 10 yılını arkada bıraktığımız yeni

yüzyılın genç küratörlerinin sanata bakış açıları ve sanat alanında yeni formatlara ilgi duyup duymadıkları. Çünkü bugün sanatta 20 yıldır bir arayış ve süreç içinde olan ve sanatın yeni kapılara doğru hareket edeceğine inanıyorum. Hala daha sonrası ve işin devamı ilgilendiriyor beni. Bu kadar.

Melih Fereli: Gülsün Karamustafa çok teşekkür ederim. Daha önceki panelde Balkan Naci 1970'lerdeki sanatsal ve toplumsal kırılmalardan bahsetti. 80'lerde bir açılımın söz konusu olduğunu söyledi. 1990'larda da büyük bir sıçrama yaşandığını, gerek kendisi açısından gerekse de toplum açısından bu dönemin çok verimli olarak değerlendirdiğini söylemişti diye hatırlıyorum. Bundan sonra bienallerin nereye doğru yöneleceği konusu çok ayrı, hatta birkaç panelin konusu olacaktır. İstanbul Bienalleri ve İstanbul Bienalleri üzerinden Anadolu'da yapılmakta olan bienaller tabii ki ciddi bir arayışın temelini oluşturuyor. Toplumumuzun çağdaşlaşma sürecine katkısı olacağını düşündüğümüz, belki arzuladığımız kadar geniş kitlelere henüz ulaşamamış olan ama göreceli olarak ilk kurulduğu zamanlardaki ve özellikle 1965'ten başlayacak olursak, Altan Gürman'ın ilk ortaya çıkışı, kolajlarına kadar götürecek olursak, İstanbul Bienali esasında bu açılım işlerini yoğun şekilde sürdürmek sorumluluğunu taşıyor. Fulya Erdemci 1990'larda İstanbul Bienali'nin yaşadığı değişimi, yeniden yapılanmayı tetikleyen, kotaran ekibin olmazsa olmazıdır. Belki bu bağlamda onun bizimle paylaşacaklarını dinlesek, sonra Süreyya'nın bir değerlendirme yapmasını istesek daha doğru olacak.

Fulya Erdemci: Konuşmamda çok genel olarak 90'lı yıllara bakacağım. 90 yıllar büyük bir sıçramanın, çağdaş sanat alanında ve Türkiye'nin küresel ekonomiye eklemlenmesi anlamında sıçrama yaşanan bir dönem. Bu dönemde daha önce olmayan ya da daha önce başlamış ama uluslararası düzeyde kendini ortaya koyamamış bazı eğilimlerin de ortaya çıktığını düşünüyorum. 90'lar nasıl bir zamandı? Bizim için çok net dönüşümlerin olduğu bir dönem. Mesela büyük bir mobilite yaşanıyor. Küresel elit, (hatta misafir işçiler), o uçaktan bu uçağa binerek dünyanın çeşitli yerlerine gidiyorlar. Cep telefonları çıkıyor ki bir çok becerileri var, her eve bir PC, seyahat edenlerin konforu için laptoplar ya da görsel teknolojiler artık o kadar ilerliyor ki Hubble Teleskopu'yla yıldızların doğuşunu, ölüşünü filan görebiliyoruz. Tıpta da inanılmaz sıçramalar oldu, hepimiz biliyoruz ki gen haritaları çıktı, klonlamalar oldu, kök hücre bulundu. 90'lar bütün dünyada bir tür açılım, küresel hareketliliğin yaşandığı, herkesin buna dair heyecanlandığı, olumlu baktığı bir dönem oldu. Ta ki 2001 11 Eylül'üne kadar, yani öyle bir zamanlama var..90'ları belirleyen en önemli değişimin aslında 1989 Berlin Duvarı ve 1993 Sovyet İmparatorluğu'nun feshi olarak görüyorum. Çünkü bununla birlikte hem yönetimlerde hem ideolojilerde, sanatta ve sanatın rolünde ve kurumlarında çok büyük dönüşümler yaşandı. Genel olarak bakacak olursak, mesela 70'lerde ya da 80'lerdeki daha ütöpik yaklaşımlar ve büyük anlatılar, mega söylemler yerini daha kişisel ölçekli ütopyalara, -cep devrimleri deniyor- daha kişisel ölçekteki devrimlere, yani bütün dünyayı bir anda değiştirelim, devrim yapalım düşüncesinden, yakın çevremizi iyileştirme anlamındaki toplumsal jestlere yerini bıraktı. Yine bu dönemde sanata baktığımızda teknolojiideki değişimlerin de ciddi bir yansımasını görüyoruz: video, fotoğraf son derece yaygın

olarak kullanılmaya başlıyor. Neredeyse sanatçının desen defteri rahatlığına eriyor. Daha önce bir fotoğraf çekilecekse, -fotoğraf malzemesi, baskısı pahalı- ancak fotoğrafçılar bunu yapabiliyordu. Ama bu teknolojilerin yaygınlaşması ile birlikte video ve fotoğraf gerçekten bir desen, karalama defteri rahatlığına erişti. Bu da tabii ki yerleşik anlamda anladığımız fotoğraf, resim, desen bütün bu formatlar için de etkili oldu. Türkiye’de 90’lara döndüğümüzde şunu da söyleyebiliriz, 80 darbesinin ardından neoliberal bir ekonomik model benimsendi. Bu ekonomik modelin dünyadaki küresel ekonomiye eklemelenmesinin yükseldiği nokta 90’lardır. Bu dönemde Ortadoğu’da, ama özellikle de Doğu Avrupa’da jeopolitik dönüşümler yaşandı. Savaşlar oldu, Bosna Hersek gibi, ya da 90 - 91’de baba Bush’un başlattığı Körfez Savaşı. Petrol savaşları diye de düşünebiliriz. Bütün bu dönüşümün yan etkilerini de yaşamaya başladık. Savaşlar, sistemlerin değişimi göç olgusunu da arttırdı. Bir anlamda o dönemde çok önemli bir başka şey daha oldu, post-kolonyal eleştiri, yani 90’ların sanatını ve eleştirel düşüncesini bir taraftan o da belirledi. Şimdi örneklemek anlamında birkaç sanat eserine bakalım istiyorum. Ki bütün bu değişim ve dönüşümler olurken sanat buna nasıl cevap verdi? Nasıl bir yol açtı? Hepimiz biliyoruz ki az önce İpek Duben de Balkan Naci de kimlik politikaları, kadın meseleleri, hakları üzerinden işler üretti. İpek Duben’in “Şerife”sini hatırlayacak olursak, çok ikonik bir işti, aslında 80’lerdeki kimlik politikaları daha çok sınıfsal temele, kapitalizm eleştirisine dayanıyordu. Şerife çalışan bir kadındı. Toplumun alt sınıfındandı. 90’lardaki tezahürü ise daha farklı oldu; çok kültürlülük sembolüyle yan yana gitti, etnik köken / din / dil, katılımcı, yeni demokrasi söylemlerinin de bir parçası oldu.

Melih Fereli: Seçmiş olduğun eserlere, sanatçılara eğilirken bienaller bağlamında mı bakıyorsun? Yoksa bienallerin bu konulara sanatsal bir cevap verebilmesi açısından nasıl bir altyapı ve temel oluşturduğuna mı değineceksin?

Fulya Erdemci: Aslında şuna değinmek istiyorum: Bütün bu küreselleşme olgusu ve Türkiye’nin buna eklemelenmesi ve bienallerin ortaya çıkışı eş zamanlıdır. Bu anlamda bienaller çok da eleştirilmiştir. Citybank’le karşılaştırılmıştır. Bütün dünyada belli ekonomik dönüşümler oluyor, bienaller de Citybank gibi farklı coğrafyalarda şubelerini açıyor gibi. Ya da bienaller, kentlerin markalaşması ya da marketing konularında da gündeme getirilmiş, çok eleştirilmiştir. Keza bienaller politik temsiller anlamında da çok eleştirilmiştir. Ama, bienallerin şöyle önemli bir tarafı var: Bienaller bütün bu dönüşümün bir parçasıdır tabii ki, 90’larda bu sayı çok artmıştır, bugün tam sayısını bilmiyorum ama, dünyada yaklaşık 300 küsur bienal var. Benim bienallere bakışım ise yalnızca bu eleştirilerle kısıtlı değil, bienaller bir matris görevi de görmüştür. Nasıl? Bir nevi toplumsal mühendislik; herhangi bir sergi açtığınızda paranız, galeriniz vardır, sanat dünyasının içindesinizdir, ama bienallerde tüm toplum dokusuna nüfus etmeniz gerekiyor. Nasıl? İzinler, kullandığınız mekanlar, sponsorluk olgusunun çıkması yine 90’lar -Melih Bey’in burada söyleyecek çok sözü olabilir, çünkü sistemi kendisi kurdu. Sponsorluklarla birlikte toplumun çok farklı katmanları böyle bir serginin oluşumunda yer aldılar. Bu

yer alma da bu dönüşüme çok önemli etkilerde bulundu. Sanat pazarının büyümesi ya da gelişmesi gibi; Melih Bey de bilir, bir şirkete gidip de bienal işini anlatmaya başladığımızda, şimdi şaka yapıyoruz diyecekler ya da gizli kamera var da herkes gülecek diye bekleniyordu, ama bugün baktığımızda oturmuş bir sistem, bu nedenle, bienalleri 90'ların dönüşümünün yapısal bir parçası olarak görüyorum. Çok kısaca sanatta neler oldu ona bakalım. Bienallerin sanattaki bu dönüşüme büyük bir etkisi olduğunu düşünüyorum. Çünkü daha önce daha zor olan bir diyalog İstanbul Bienali nedeniyle sürekli hale geldi. Bizden batıya batıdan da bize, karşılıklı bir etkileşim ortamı sağladı. Çok kısaca değinecek olursak, az önce şundan söz ettim, Sovyetlerin çekilmesi, Berlin Duvarı'nın yıkılması, bütün bu dönemdeki jeopolitik dönüşümler, savaşlar 90'ları belirleyen bir özellikti. *(slayttan gösteriyor. Bu görselleri de yayınlayabilir miyiz?)* Burada Hale Tenger'in "Nezih Ölüm Gardiyanları"nı görüyorsunuz, direkt Bosna Hersek'te Birleşmiş Milletler'in gözü önünde gerçekleşen katliama referans veren bir iş. Bienalde sergilendi, sergilenmedi diye bakmadım, bienaller bir tema etrafında kurgulandığı için, bu iş İstanbul Bienali'nde yer almamış olabilir. Hale farklı işleriyle bienallere katılmış bir sanatçı. Ya da "Kesit" diye bir işi var ki (Manifesta Bienali'nde gösterilmişti), bu da hakikaten sınırlarla, ulusal kimliklerle ilgili. Yine bu dönemdeki savaşlara, ülkemizin doğusunda süregelen savaşın referansı ile Selim Birsel'in "Kurşun Uykusu" isimli işini örnek verebiliriz. Yine bu dönemde Erdağ Aksel'in "Retour de Force" heykel çalışması var. Burada şunu görüyoruz, neredeyse Huntington'un "Uygurliklar Savaşı" olarak nitelediği, 11 Eylül 2001'i de hatırlatan, bir minarenin alemine helikopter pervanesi takılmış melez formlar. Ya da bütün bu küresel ekonomik gelişmeyi, aslında militer bir yapı olarak da gören eleştiriler oldu. Bu iş Bülent Şangar'ın, Es Bank yarışmasında da ödül aldı (O zaman ben de jürideydim). Kot reklamı. Gördüğünüz gibi, bütün bu kot tanıtım modellerini askeri bir disiplin, egzersiz içerisinde gösteriyor. Ali'nin (Akay) sergisinden (Devlet, Şiddet, Sefalet) Bülent Şangar'ın aynı isimli projesi. Arka planda gördüğünüz de Perşembe Pazarı'dır. O da kentsel dönüşümün ortada bıraktığı bir harabe. Burada da (Ala Retour) yine Bülent Şangar'ın mobilite, turizm, terör, milliyetçilik ya da bütün bir seyahati zihinsel bir göç olarak ironik bir biçimde ortaya koyduğu bir işi. Aydan Mürtezaoglu ise, 90'lardaki inanılmaz süratli değişim ve dönüşümlere daha şiirsel bir açıdan bakıyor. Bütün bu dönüşümleri de metafor olarak bir antenle gösteriyor. Bütün bu göç olgusu aslında kentteki kitsch, popüler kültürü de ön plana çıkarttı. Gülsün Karamustafa'nın Yarabbi Sen Bilirsin resmi, aynı zamanda çok daha geniş kitlelere ulaşmaya çalışıyordu o zaman, yine 80'lerin icadı olan Türkiye'deki müzikallerin de bir parçası oldu, billboardlarda gösterildi. Yine Gülsün Karamustafa'nın 92 İstanbul Bienali'nde gösterilen işi, göç olgusuna referansla Mistik Transport isimli çalışması. Ya da kimlik politikalarına girdiğimizde Gülsün Karamustafa'nın Erkek Ağlamaları vardır. Kimlik politikaları, özellikle kadın meselelerine baktığımızda Şükran Moral'ı görüyoruz. Vize ya da oturma süresini uzatmak için üç kere İtalya'da evleniyor, üçüncü evlendiği kişi de erkek kılığında girmiş bir kadın. İtalya'da iki şey çok önemli, Katolik bir kültür, din, bununla ilgili olarak da evlilik kurumu. Şükran Moral bu performatif işleriyle doğrudan bu iki temel, muhafazakar durumu eleştiriyor. Tabii ki bu dönemde Kutluğ Ataman ortaya çıktı. Kendisi bir film yapımcısı, ilk defa 97



yılında İstanbul Bienali'nde yer aldı, ondan sonra da uluslararası çağdaş sanat dünyasında ortaya çıktı. Kutluğ Ataman'ın Ruhuma Asla işi, Ceyhan Fırat isimli bir travestinin hayatı ve eski Türk filmlerini bir araya getiren belgesel ve kurgu arasında yeni bir format sunuyor. Kutluğ Ataman'ın çağdaş sanat dünyasına adım attığı ilk çalışma, Semiha B. Unplugged. Tabii ki kimlik, azınlık politikaları gibi alanlar da daha rahat işlenir hale geldi. Bu konudaki ilklerden biri de Halil Altındere'dir. Onun 97 Bienali'ndeki Kimlik işi. T.C nüfus cüzdanındaki vesikalık fotoğraflarından oluşan serisinde, örneğin birinde yüzünü kapatıyor, diğerinde ise fotoğraftan çıkıp gidiyor. Halil gerçekten 90'larda bu alanda çalışmalar yapan önemli sanatçılardan biri. Çok kısaca şunu söyleyeyim: Hakikaten 90'lar bütün bu küresel dönüşümlerle birlikte sanat dünyasında da bir dönüşüme yol açmıştır. Şuna gelemedim, esas konulardan biri: Kentsel dönüşümdür. 90'lar, Saskia Sassen'in formüle ettiği küresel kentlerin ortaya çıktığı önemli bir dönemdir. Yine 80'lerde başlayan kentsel dönüşüm furyası. Bu sadece Türkiye'de değil, bütün dünya böyle, ama tabii bu dönüşümler İstanbul'da dizginsiz ve kontrolsüz gidiyor, bütün bunlar da sanat dünyası ve sanatçıların özel ilgi alanlarına girmiştir. Özetle söyleyeceğim, 90'lar önemli bir dönüşümün parçasıdır, özellikle de Türkiye için, sanatta da büyük bir sıçrama yaşanmıştır, bienaller de bunun başlıca aracıdır diye düşünüyorum. Teşekkür ederim.

Melih Fereli: Fulya Erdemci 90'lardaki dönüşümün önemini vurgularken bienallerin de bunun bir parçası olduğuna özellikle değindi. Bir önceki panelde bienallerin bir furya olarak tanımlandığı duyduk İpek Duben dostumuzdan. Bienaller gerçekten bir furya mıydı, yoksa Fulya'nın örneklemeye çalıştığı sanatçılarımızın pek çoğunun gerek Türkiye'deki etkinliklerde gerekse yurtdışında toplumumuzun çeşitli sorunlarını sorunsallaştırarak eserleri üzerinden yanıt sunduklarını gözlemleyebildiğimiz, dış dünyaya daha çok eklenme imkânı veren önemli etkinlikler miydi? Süreyya Evren'e dönmek istiyorum, çünkü kendisi hem çağdaş sanat üzerine hem de toplumumuzun gerek çağdaş sanat üzerinden gerek edebiyat üzerinden pek çok sorununa eğilmiş bir düşünür. Onun bizimle bu bağlamda paylaşacakları nelerdir?

Süreyya Evren: Bazı eksenler üzerinden, bazı sorunsallardan hareketle zemin olabilecek bienalleri, 90'lardan 2000'lere uzanan, genel olarak bienalle bağlı sanatın hallerine bakmak istiyorum. Bu eksenler nelerdir? Bienalin anlamının Türkiye için bienaller diye bakmak lazım belki de. Genel olarak dünya sanatı için bienaller, fuarlarla karşılaştırılması, 90'lardan 2000'lere geldiğindeki haller, bunlarla ilgili pek çok tartışma da mevcut. Türkiye için bunlar ne demekti? 90'larda ne demekti? Bugün ne demek? Bundan sonra ne demek? 90'ların doğduğu yerden 80'lerin sonundan çok, öldüğü yere, 2000'lerin başladığı yere bakmak, tabii ölümden sonra da bir hayat var. Oraya da bakmak istiyorum. Mesela ölümden sonraki hayatla ne kastediyorum? Bir, 90'lardaki 90'lar var, sonra 2000'lerde 90'lar var, bir de bugün 90'lar var. Bugün bizim 90'lar deyince kastettiğimiz şey 90'larda 90'lar dediğimizden sonuçta farklı. Hatta bu giderek de tarihsel bir mood, kafa anlayışı, belirli bir eleştirelliliği de içeren farklı bir sanat bakışı olarak görüldüğünü, Burak Delier'in sıklıkla 90'lar sanatçısı sayılması

mesela. Aslında 90'ların sanatçısı olmamasına rağmen! Ama 90'lar kafası olarak bugün, 2010'lardaki 90'lara uyduğu için 90'lar sanatçısı gibi oluyor. 90'larda üretmiş, aktif olmuş kimi sanatçılar da bugün baktığımızda 90'lar sanatçısı gibi değil. 90'lardan 2000'lere geçişle beraber furyalardan, sıklıkla yapılan bir kapital eleştirisi, sermaye ile ilişkiler, para, çoğalma, fazla üremeden hep bahsediliyor. Onlar için de şöyle bir çoklu okumayı önereceğim: Sanki sadece sanatta, güncel sanatta 2000'lerle birlikte kendi ölçeğinde bir patlama, çoğalma, artma, daha fazla parayla ilişkiyi vs. oldu gibi görülüyor bazen. Ama başka bir yerden bakarsak, 2000'lerde Türkiye'de ekonominin yaşadığı değişim sonucunda piyasayla ilişkisi daha güçlü olan bütün sanatlarda bir patlama var. Şu üç örnekten yola çıkacağım: Roman, sinema ve güncel sanat. 90'larda yılda 20-25 telif roman yayınlanırken şimdi yılda 300 telif roman yayınlanıyor. Eskiden Fethi Naci ayda bir kitabın eleştirisini yaparak o yıl çıkmış bütün kitapların eleştirisini yapabiliirdi. Ömer Türkeş haftada 20 kitaptan bahsediyor. Gene de yetmiyor. Herkes ona nasıl okuyorsunuz diye soruyor. Okumuyorum diyor! 90'lardaki sinema üretimiyle 2000'lerdeki sinema üretimi karşılaştırılabilir gibi değil. Şu farkı göstermek istiyorum: Piyasayla ilişkisi güçlü olan sanat dalıyla olmayan üzerindeki farkı göstermek için de şiir örneği vereceğim. Şiirin hiçbir zaman piyasayla güçlü bir ilişkisi olmadığı için pek bir değişim de yok. 2000'lerin şiirinde bir patlama yok. 90'larda ne kadar şair varsa 2000'lerde de o kadar şair var, aynı. Ne kadar şiir dergisi, şair varsa o kadar var. Gözle görülür bir canlanma, kalabalıklaşma hissedilmiyor.

Ali Akay: (*Laf atıyor*) Çoğu kapandı.

Süreyya Evren: Yenileri açılıyor. Şiir dergilerinin kendi içindeki döngüsü, yeni şairler çıkacakları zaman, hatta bizim şimdi sanatta 90'lar kafası dediğimize de uygulanan, sanatçıların birlikte sergi yapması, küratörle sanatçının daha eş konumlarda diyalojik konumlarda çalışması gibi durumlar şiir dergilerinde hala temel form gibi işliyor. Bugünkü form olan kişisel galeri sergileri daha çok romana denk geliyormuş gibi. Çünkü roman nasıl oluyor? Evinde oturup hazırlanıyorsun, daha sonra piyasayla doğrudan ilişki kuran bir sanatçı tipi romancı. Halbuki şair sürekli şairlerle iletişim kuran, onlarla çalışan, beraber dergi çıkartan, bununla ilgili olarak da içerik kavgası içinde olan, kariyer kavgalarından çok, şiir dünyasında bir takım tarihsel tartışmalar da içeren, mesela 70'ler, 80'ler ve 90'lardan bahsedileceği zaman, bu bir şiir paneli olsa 90'ların nasıl anlamlandırılacağı konusu ağır bir tartışmadır. Kavgalar uçuşabilir. Romanda yine daha az kavga var. Çünkü başarının somut karşılıkları 2000'lerde çok artmış olduğu için, mesela hep şundan bahsediliyor: Sanatta eleştiri yok diyenlerden bıktım. O bana şunu da hatırlattı: Gene 90'larda eleştirinin yokluğu gerçekten bir şikayetti. Bir romancı roman yazdığı zaman eleştiri olsun isterdi. Bir sanatçı kişisel bir sergi açtığı zaman, hatta bir grup sergisinde olsa, bu yaptığı işlere eleştiri gelsin isterdi. Başarının çok arttığı somut olduğu kanallarda, disiplinlerde eleştiri ihtiyacı da giderek azalıyor. Dolayısıyla eleştirinin yokluğu bu alanlarda ifade edildiğinde bir serzeniştten çok, çok şükür anlamında da, çünkü kimse eleştiri istemiyor zaten. Bir faydası yok. Eleştirinin kariyere bir faydası olmadığı için ve kariyer çok somut ve elle

tutulur bir şey olduğu, büyüme, uluslararası fırsatları olduğu için ihtiyaç duyulan, bunu besleyecek olan metinler. Ve o kadar, daha fazlası değil.

Melih Fereli: O başarı nasıl tanımlanıyordu?

Süreyya Evren: Başarıyı da her alanda ayrı meşrulaştıranlar var sonuçta. Bienalde olmak da meşrulaştıracılardan biri olmuş olabilir bugün. Bazen bir koleksiyonun parçası olmak, ödül, billboardlarda yer almak... Bu sözünü ettiğim unsurların da hepsi aynı zamanda billboardları kullanan disiplinler. Mesela yeni bir şiir kitabı çıktığında billboard olması ihtimali yoktur. 90'lar, bugünkü bienaller ve sonraki bienallere bakacak olursak, tek bir akıl yok diye düşünüyorum. Tek bir akıl bienali üretiyor, onu devam ettiriyor demek güç. Türkiye'deki bienallerin arkasında farklı motivasyonların bir koalisyonu, çatışması, beraber oluşturdukları bir sahne var. Farklı motivasyonlar derken, çalışanların, sanatçıların, yöneticilerin, küratörün, İKSV kurucularının, bienal fikrini ilk düşünenlerin ve katkı yapan herkesin farklı motivasyonları var, bunlar zaman zaman birbiriyle çelişen motivasyonlar da olabilir ama birlikte yol alıyor, ortaya da bir şey çıkıyor. Bu motivasyonların içinde saptanabilir ana eksenler var, bir tanesi İstanbul markası, bu konuda başka derin, uzun çalışmalar da yayınlandı. Artık biliyoruz ki, bienaldir, müzelerdir İstanbul diye bir markayı küresel ekonomik haritaya koymak arzusunu içeren akılların da bunda bir payı var. Eyvallah. 90'lardan bugüne baktığımızda yine şöyle bir fark ortaya çıkıyor: 90'larda belki bu bir mücadele gerektiriyordu. Bunun için uğraşmaları gerekiyordu. Bir savaş alanı, her zaman farklı savaş alanları oluşuyor, bazen sanatçı avangard için, yeni için, bazen de bir iş adamı İstanbul'u haritaya sokmak için savaşabilir. Bugün baktığımızda İstanbul'un markalaşması için uğraşmak kimsenin bir misyon halinde sürdüremeyeceği bir durum. İstanbul zaten markalaştı. Bütün iktidar yapısı İstanbul'un marka olmasına en fazla oynuyor. Bir tek şöyle bir fark olabilir: Sanat bahsettiğimiz diğer disiplinlere göre, piyasayla ilişkisi olan roman ve sinemaya göre de en fazla her şeyin sadece İstanbul'da döndüğü, bütün hareketin en fazla İstanbul'a odaklı olduğu alan. Diğer hiçbirisi bu kadar İstanbul odaklı değil. Dolayısıyla İstanbul markasını hala öncelikli tutmak isteyen birisi için daha öncelikli yatırım alanı olarak gözüküyor olabilir. Bunu kabul ediyorum. Bununla birlikte, eskisi gibi gerek kalmadığını da herkes görüyor, İstanbul markası için uğraşmaya, oynamaya, özellikle de bienali bunun için araçsallaştırmaya çok gerek kalmadığı, bunun için yeni enstrümanlar türediği, hem sanat üzerinden hem de iktidar... Cumhuriyetin ilk yıllarında vardır, İstanbul'a küs iktidar... Bunun tam tersi, İstanbul'u sever bir iktidar anı varsa, zaten her şey İstanbul markasına aktığından bu motivasyon geriye gitti gibi geliyor bana. Bireysel dertlerin de bunu kesen bir eksen olduğunu düşünüyorum. Farklı motivasyonlar, sanatçıların, küratörlerin, çalışanların içerebildiği, sanatta yeni ve eleştirel olan için bienal deniyor. Oradan ne anlıyorum ben, sanatçının bir derdi var, bu meseleler için bienalin iyi bir enstrüman olduğuna inanıyor. Bienal enstrümanıya bu dert realize olabilir, çoğalabilir, güçlenebilir, akışa geçebilir, kuvveden fiile geçebilir diye düşünüyorum.

Gölsün Karamustafa: Tamamen öökebilir de.

Süreyya Evren: Ama bir deney alanı.

Melih Fereli: O risk var tabii ki.

Süreyya Evren: Burada bir deney yapılabilir. Bu böyle uygun bir zemindir. Böyle bir deney alanı olabilir diye bakan bir şey. Aynı bireysel dertler kısmen küratörlerde, yöneticilerde, şu anda tam kestiremediğim başka öğelerde de olabilir. Bu biraz da bizim her ne kadar kategori olarak reddetsek de bütün içinden geçtiğimiz teorilerden dolayı ısınamasak da bazı reflekslerimizde kalmış olan Türkiye için bir şey yapma, bir takım aydın misyonu, buraya bir şey taşıma, tanııtma ihtiyacı. Geriye dönüp bakınca, en çok Rene Block bienali için söylendiğini görüyorum. Ondan önceki bienaller için de söylenebiliyor. Böyle bir tartışma eksenimiz hep var, bir şeyleri tanııtma, getirme, her ne kadar bu ileri, lineer hatları reddetme adeti yerleştiiyse de gene de örtük bir şekilde bir şeyleri yetiştirdiği için iyi olduğunu ima etme ekseni de var. O eksenin de bugün önemli ölçüde gündemden düştüğünü tahmin ediyorum. 95 yılındaki Rene Block bienalini bugün geriye dönüp baktığımızda kimsenin yapmayacağını veyahut yapmak istemeyeceğini tahmin ediyorum. Tam anlamıyla manasız kaçacak bir noktadayız. Bunlara bakınca bu tip motivasyon temel bazı eksenlerin geçersizleşmesiyle hafıften bir normalize olma sesi, sanki öyle bir şey olmuş oluyor ki bienalle ilgili çok büyük bir takım şeyler söylemek güçleşmeye başlıyor. Mesela Türkiye'nin sanatında oynadığı büyük rol ya da sermayede, kapitalde oynadığı büyük rol ya da sanat sermaye ilişkisindeki büyük rol gibi... Bütün bunlar için başka başka ajanlar bayağı güçlü konumlara gelmiş durumdalar. İşleyiş daha geniş bir çerçevede yürüyor. Uzaktan sezebildiğim İstanbul Bienali'nin arkasındaki akılların koalisyonun yaklaşık buldukları çözümün bu normalleşme içerisinde belirli bir direk olarak bu sürekliliğin kalmasını sağlamamış gibi geliyor bana. Gelecek küratörler için de şöyle bir özgürlük alanı sağlıyor sanki, kim yaparsa o kendi işini yapacak.

Gölsün Karamustafa: Bir şey söylemek istiyorum: Türkiye bağlamında bir gelecekten söz etmedim. Dünya bienallerinin kaderi diye düşündüm.

Melih Fereli: Bienalleri 90'lı, 80'li yıllarda furya başlamadan önce, özellikle bienalleri önemli kılan aksların pek çoğunun esasında işlevselliğini yitiriyor olduğunu zannediyorum hepimiz gözlemliyoruz. Bu yitiriliş İstanbul Bienali'nin bundan böyle önemsenmemesi gibi bir algıya yol açabilir mi? İstanbul Bienali'nin hiçbir işlevi kalmaz mı?

Fulya Erdemci: Çok kısa bir şey söylemek istiyorum: 2009'da Bergen'de büyük bir konferans yapıldı. Konusu bienallerin işlevi, formatları ve etkileri üzerineydi. Bu konferansın nedeni Norveç'te bir bienal başlatmak için araştırma yapmaktı (Tabii kuzeyli oldukları için iki yıl araştırmadan herhangi etkinliğe başlamıyorlar!). O nedenle de iki yıl boyunca inanılmaz kapsamlı konferanslar, araştırmalar yapıldı. Dünyada ne kadar bu konuda uzman, küratör, sanatçı varsa geldi, konuşmalar yaptı, belediyesi baktı, şehir konseyi baktı ve sonunda iki tane makalelerle dolu kitap çıktı. Bizim bütün bu konuştuklarımız bu işin bir parçası, ama şu olmadı: Kentler için markalaşma politikası vs. gibi eleştiriler nedeniyle iptal olmadı, bienal bütün bunların üstesinden geldi, çünkü bienallerin açık bir formatı var, dünyadaki hiçbir bienal diğerinin aynısı değil. İstanbul'un bir modeli var, Venedik'in, Lyon'un, Moskova'nın başka modelleri. Bütün bu şehirlerin kendi hayatları var. Sonuçta bu açık format şöyle bir şey ortaya koyuyor: bir tartışma alanı, açık bir kamusal alan yaratma potansiyeli. Bienaller için, zannediyorum Hou Hanru, bienalin kendisinin kamusal alan olduğunu söylüyordu... O anlamda da bienal işlevini yitirmez. Markalaşma dersek, evet yitirir. Ya da bir aracı göreviydi, hep onu yapsın, ama o dönem bitti, dönüştü, onun içine sıkışıp kalırsak o zaman da yitirir. Bütün bienallerin kendi varoluş nedenleri var, hepsinin aynı nedeni, etkisi yok ve aynı tepkiyi almıyorlar. Onun için bazıları doğal olarak işlevini yitirecek ve ölecektir. Mesela Moskova Bienali devam etmedi, ikincisinde küratöryel ekibin içindeydim, Moskova Bienali kent için bir gereklilik olmadı, çöktü. Berlin Bienali'ni düşünüyorum mesela, Berlin'in böyle bir bienale hiç ihtiyacı yok. Avrupa'da, 19. yüzyılda Paris neyse bugün Berlin o. Herkes gidiyor. Kent sanatçılarla dolu. Niçin böyle bir bienale ihtiyacı var? Zoraki götürülen bir bienal olduğunu düşünüyorum. Bence tek tek bienallere bakmalıyız. Bunun ömrü, nedir bunun geleceği..?

Melih Fereli: Her yeni başlayan bienal biraz önce değindiğimiz bütün bu kaygıları esasında dikkate alarak başlıyor. Eğer Bergen kendisini dünyanın üzerinde belli bir yere konumlandırma stratejisi oluşturmak idiyse, bu stratejinin bir parçası olarak da bienallerin işlevi olabileceğini düşünüyorsa, belki model, kurgu anlamında bir takım farklılıklar yaratarak kendisini bienaller arasında farklı bir yere oturtabilir ama markalaşma stratejisinin bir parçası olarak görüyorsa bienalleri, o yaşayacaktır. Anadolu'daki bienallere bakalım. Onlar da bu kopyayı, yani İstanbul'un ne yaptığını gördükten sonra, eğer Mardin'in kendisini yerelin evrensele doğru uzanması yönünde, Mardin Bienali'ni yaratmak şarttır diye görüyorsa, bunu yaşayacak. Bu sıkıntılardan da geçecek, belki fonlama da bulamayacak, belki baştan küratör bulmakta zorluk çekecek. Sanatçıların oraya gelmesinde zorluk çekecek. Mekanların oluşmasında, yaratılmasında güçlükler çekecek. Bunların hepsini İstanbul'da yaşadık. 1990'lara dönersek, Beral Madra'ya dönmek istiyorum. İstanbul Bienalleri'nin oluşması için nasıl bir gerekçeye bakıldı o zaman. Aydın Bey'in yazısını okudum, bunun önemli bir referans olduğunu düşünüyorum. Ama Beral Madra ilk uygulayıcısı, I. ve II. İstanbul Bienalleri'nde çok önemli işlev üstlenmiş bir arkadaşımız. Onun bu konuyla ilgili görüşlerini mutlaka almamız gerekir diye düşünüyorum.

(İzleyiciler arasındaki Beral Madra da konuşmaya dahil oluyor)

Beral Madra: Çok teşekkür ederim Melih, sözü bana da verdiğin için. Konuşmanın başında hepimizin dile getirmek istediği bir açılış yaptın, sana tümüyle katılıyorum. Çok teşekkür ederim. Sanıyorum İstanbul Bienali'nin en önemli başlangıç nedeni, devlet destekli kültür sanayinden kurtulma hareketiydi. Çünkü tam o sırada, özel sektör yükselme dönemindeydi. Neoliberal bir ekonomiye geçiş başlamıştı. Artık sanat üretimi de, bu ülkedeki o potansiyel artık özgürleşmek, bağımsızlaşmak istiyordu, bu yollardan birisiydi. İlk zamanlar adı çağdaş sanat sergileriydi, çünkü sürdürülebilir olacağı konusunda kuşkular vardı. Her başlangıç gibi geleceğini görmek zordu. Bienalin ikinci önemli işi, Gülsün Karamustafa da söz etti, hem zamanlaştırma hem de eşitleme görevi gördü. Türkiye'de geride kalmış, içine kapanmış sanatı Avrupa'daki sanatla karşılaştırıp eşitleme görevini gördü diye düşünüyorum. Ulusal pavyon mitini yıktı. Çünkü doğrudan doğruya sanatçılar üstünden giden bir yapıydı. Hatta mekanlar üstünden giden bir yapıydı. Bu da çok önemliydi. Ama şunu da söyleyeyim, o zaman bizim kurulumuz bunun çok bilincinde miydi? Sezgilerle hareket edildiğini söyleyebilirim. Bir de şunu söylemek istiyorum: 1980'lerde küratör diye bir şey bilinmiyordu. Harald Szeemann ilk defa kendisine küratör dedi. O Türkiye'ye gelmiş bir terim değildi henüz. 1989'da ilk küratör adı bana Bari'ye götürdüğüm bir sergi esnasında verildi. O da Türkiye'de verilmedi, dışarıda bana küratör dendi. Küratörlük şuradan başlanıyor falan deniyor ama daha önce küratörlük gibi yapılmış birçok sergiler var. İstanbul Bienali'nin ilk iki sergisinde de küratörlük işlevi taşıyan unsurlar var. Sponsorluğa değindiğiniz, bu çok önemliydi, sanat hamiliği ortaya çıktı. 2000'lerin başında İki Yılda Bir Sanat isimli bir kitap çıkarttım. Bir de 2011'deki İstanbul Bienali'nde çok kapsamlı olarak İstanbul Bienalleri küratörleri tarafından anlatıldı.

Melih Fereli: Beralciğim çok teşekkür ederim. Hem Gülsün Karamustafa hem Beral Madra'nın değindiği İstanbul'u Hatırlamak panelleri, söyleşileri dizisi İKSV tarafından düzenlenmişti. Amaç da İstanbul Bienalleri'nin belleğini bir yayınlı kamuoyuyla paylaşabilmeye dönüktü. Zannediyorum, gayet güzel bir yayına dönüştü. O kitapta çok önemli tanıklıklar var, önemli bir belge.

Ali Akay: Fulya'nın söylediğine katılıyorum, her şehrin belki de bienale ihtiyacı olmuyor. Paris bienali yok. İstanbul'da büyük sergilerin, müzelerin olmadığı bir ortamda bienalin çok büyük bir işlevi oldu 90'lı yıllarda. 97 yılında bu üniversitenin bu amfisinde moderatördüm, "Bienallerin Krizi" diye bir panel yönettim. Belki de o zaman bienal krizinin ilk konuşmalarından biri oldu. Barbara Vanderlinden'i, Kasper Köning'i, Lillian Llanes Godoy'u hatırlıyorum. Bir kartel tartışması yapıldı. Küratörler arasında bunun konuşulmasının gerekliliği varsayılırken, bunu tartışmanın da henüz kamuya açılmaması konuşuluyordu. Şunu da söylemek istiyorum: Belki o zaman Paris'in bienale ihtiyacı yoktu ama Paris iki-üç sene önce başlayan triennale'le bienal dünyasına girdi. Çünkü kamusal

alanlardaki kamusal müzelerin paraları bittiği zaman Fransız sanatçıların bienallerde yer almadığı tartışması açıldı. Dolayısıyla Fransızlar da kendi yabancılarını sergilemeye başlayacakları, yani göçmenlerini, sonradan Fransız olanlarını sergilemek için bu seneki triennale’de bunun üzerine odaklandı. Gecikmiş bir postkolonyal triennale oldu. Ama bu bize öyle bir şey getiriyor ki İstanbul çok daha büyümeye başlayan bir sanat dünyası oluştururken hala galerilerin kuvvetli olduğu, kamu müzelerinde sergiler için paraların zor bulunduğu bir ortam yaşıyor Paris.

Melih Fereli: Bu da çok doğru bir tespit: Maalesef İstanbul halen kavramsal sanatı en iyi örnekleriyle algılayabileceğimiz, belki sanat tarihi anlamında da inceleyebileceğimiz bir kent değil. Sanıyorum salondaki en yaşlı insanlardan birisiyim, sanatla ilgili küçük de olsa meraklarımı giderebilecek herhangi bir imkandan yoksun bir biçimde büyüdüm. Göçmen bir ailenin çocuğuydum, imkanları zaten dar olan bir ailenin bana kalkıp da sanat tarihi kitabı alması söz konusu değildi, oysa merakım vardı. Sanatın çok disipliniyle ilgileniyordum, müzik okuyordum ayrıca, konservatuarda okuyordum, ama hiçbir şeyi gerçeğinden görmedim. Hep imgelerle büyümeye çalıştık. Night Watch’u ilk kez Hollanda’da gördüğüm zaman vay canına, bu ne büyük bir resimmiş dedim, çünkü ben onu elim kadar görmeye alışkındım. Bizler böyle yetiştik. Hepimizin dramı buydu. Dolayısıyla bienaller bu anlamda çok önemli işlevler üstlendi. Zannediyorum, toplumumuzun özgür düşünceye yönelmesi, evrensel değerleri özümseyebilmesi, en azından bu yolda bir çaba gösterebilmesi, analitik düşünceye yönelebilmesi, sadece emredileni yapmak şeklinde bir edilgenlikten kurtulabilmesi bağlamında bienaller ufuk açıcı oldu. Belki dar bir kitleye ufuk açabildi. Ama o kitle öncü konuma gelebildi. Bugün ulaştığımız noktada bunu çok önemsiyorum. Bu süreci çok önemsiyorum. İstanbul Bienalleri’nin belki de konuşulması gereken, merkez ve çeper ilişkisine, merkezin kendisini son derece hoyrat bir şekilde ortaya koyuş biçimine 1987’den itibaren çok net bir şekilde cevap verme çabası içinde olduğunu ve bunda da çok başarılı olduğunu düşünüyorum. Beral çok güzel bir şekilde sürdürülebilirlik kaygıları olduğu için bienal diyemedik dedi. O zaman düşününüz, Türkiye’de zaten kendi çöplüğümüzde algısı zor olan bir sanat dalından bahsediyoruz, dünyaya Türkiye adına ulusalcı bir bakış açısıyla değil ama, evrensel değerlere biz de sahibiz, biz de burada oyuncuyuz diyebilmek adına yapılabilecek bir söylem için gereken cesareti bulabilmek gerçekten zordu. Paranız, mekanınız yok, Beral’in çok kuvvetli şekilde vurguladığı gibi, devletin son derece buyurgan olduğu, hala da buyurgan olmak için elinden gelen her türlü çabayı sarfettiği bir ortamda yaşadığımızı unutmayalım. Bazı sorunlarımız son derece güncel. Fulya’ya dönerek konuya geri dönelim. Kentsel dönüşüm dedin Fulyacığım, bu kontekt dışında bir şey değil, çünkü kafasını dönüştüremeyen insanın kentini de dönüştüremediği ortada. Dolayısıyla bienaller ve kentsel dönüşüm, çağdaş sanat üzerine söyleyeceklerin önemli.

Fulya Erdemci: 80 darbesinin ardından neo-liberal ekonomik bir sistem benimsendi. Vizyon olarak da küresel bir kent, İstanbul’un markalaşması gibi. 80’lerden bu yana baktığımızda dev, mega projeler

oldu. İkinci köprü yapıldı, yeni havaalanları, tersaneler yapıldı. Yine 90'lara denk gelir Tarlabası Bulvarı'nın açılması, aslında bu bölgenin bir bütünlüğü vardı ve o ikiye böldü, bir tarafı kriminal bölge, öbür tarafı eğlence merkezi oldu. Böyle çok büyük projeler yapıldı. Bununla birlikte de yeni özel okullar açıldı. Küresel ekonominin ihtiyacı olan iş gücünü üretebilmek için bir nevi meslek okulları diyebileceğimiz üniversite adı altında yerler açıldı. 1990'lara baktığımızda sanat yönetimi gibi bir kavram yoktu, sanat yönetimiyle ilgili programlar açıldı. Bütün bunlarla birlikte şehirdeki belli merkezler yer değiştirdi. Örneğin Finans merkezi Maslak'a taşındı. Medya Çağolu'ndayken İkitelli'ye gitti. Şehirde dev değişiklikler oldu. Bütün bunlar dünyada da olan belli bir dönüşümü simgeliyor. Ama dünyanın gelişmiş coğrafyalarında bütün bunlar aslında aşağıdan yukarıya bir tür müzakere alanıyla birlikte de düşünülüyor. Kentler ortak yaşam alanları, hepimizin yaşadığı yerler. Bu anlamda baktığımızda bütün bu kentsel dönüşüm, -bugün de en şiddetli, en yüksek aşamasındayız- ne kadar toplumun sesini yansıtıyor hiç emin değilim. Taksim, Gezi Parkı sürecini biliyoruz. Tabii ki şunu söylemiyorum, kentler her zaman değişir, dönüşür. Bu da bir ihtiyaç? Ama nasıl? Şehirde yaşayanların da sözü var mı? Demek istediğim, kentsel dönüşümler aslında sanatçıların kamusal mekanlara daha çok bakmasına, bu konuya yoğunlaşmasına da neden oldu. Kamusal alana çıkış yeni değil ya da sanatçıların kentlere ilgi duyması yeni değil. Empresyonistlere de baktığımızda yapıtları kent temalıdır. Ya da 1950'lerde sanatçılar sanat kurumunu eleştirmek için sokaklara çıktı, sanatı hayata yaklaştırdılar. 90'larda ise kamusal hayatta yer alan sanat eserleri ya da kamusal alana dair eleştirel konuşmalar sanat alanında yükseldi. Küreselleşen dünyada dönüşen kentlere bakmak, buna müdahale etmek, birebir burada yaşayanlarla ilişkiye geçmek adına birçok sanatçı projeler üretti. Türkiye'de de bunun çeşitli versiyonlarını görüyoruz.

Melih Fereli: Piyasayla ilişkisi olan disiplinlerin esasında çeşitli pazarlama araçlarını ne kadar etkin kullanıyor olduklarına ilişkin gözlemlerimiz var. Billboard'lardan televizyon reklamlarına kadar. Şiirin böyle olmadığına değindik. Ama çağdaş sanat son zamanlarda, özellikle fuarların İstanbul'u gözde bir hedef kent algıları sonucu daha da gündeme gelir oldu. Bienaller bağlamında galerilerin faaliyetlerini, birçok sanatçımızın eserlerinin koleksiyonculara ulaşabilmesi açısından bir kanal olduğunu dikkate alarak, aynı zamanda bienalle aynı dönemde çağdaş sanat fuarları -ki bunlar ticari etkinlikler- düzenleme çabalarını nasıl değerlendiriyorsunuz? Fulya biraz önce bienallere toplumsal mühendislik tanımlaması bağlamında bakılabileceğine işaret etti. Bu ikisi arasında bir bağ kurulabileceğini düşünüyorum. Bu konuda sizin görüşlerinizi alabilir miyim?

Süreyya Evren: Berlin Bienali'nden bahsetti Fulya. Son Berlin Bienali Berlin'in bienale ihtiyaç duymaması sayesinde olabildi. Deneysel. Siyaset, sanat fikrinin en uca taşındığında bakalım ne oluyor deneyi İstanbul'da olmazdı. Ama Berlin gibi, zaten bienale ihtiyaç olmayan bir yerde çok güzel oldu. Fuarlar hikayesi gerçekten karışık. Bir sürü husus devreye giriyor. Fuarlarla bienallerin yer değiştirdiğinden bahseden yazarlar var. Değerleri kimin belirlediğinden de bahsettik, sanatçının diğer



sanatçının atölyesine gidip orada bir işe bakıp değerleri belirlediği bir çağda olmadığımız gibi, sanatçıların diğer sanatçılarla yarı küratör, yarı arkadaş buluşup bir şekilde zamana yayılmış, süreç içerisinde değerleri belirledikleri bir yerde de pek değiliz. Değerler daha merkezi bir şekilde belirleniyor. Bienallerden farklı olarak fuarların şöyle bir havası var. Fuar herhangi bir dertle karşınıza çıkmıyor.

Melih Fereli: Para derdiyle çıkıyor.

Süreyya Evren: Evet! Fakat şu ilginç geliyor, elitizm, popülizm tartışması açısından fuarlar ilginç. Çünkü zıtlık varsayılabilir. Bir yandan fuarlara bakıyoruz, eğer fuarların amacı sanat eserlerinin alınıp satılması ya da onun piyasasıyla ilgiliyse, bununla hiç alakası olmayan insanların akın akın gittikleri de yerler. Neden gidildiğine bakılırsa, gene örtük, fazla da dile getirilmeyen bir motivasyon olarak orada çok yüksek fiyatlı işler anılıyor. Dolayısıyla bu çok yüksek fiyatlı işin yanında olmak diye bir deneyim tipi vardır. Orada olmak! O deneyim tipi elitizm kadar popülizmi de yaratıyor.

Melih Fereli: Rolex takınca ben Tom Cruise oluyorum gibi. (gülüşme)

Süreyya Evren: Takmak çok fazla! Aynı odada olunca bile oluyor. Bienalin normalize olması sayesinde, bundan sonraki bienallerde küratörler biraz daha rahat sanki, büyük anlam yüklemeler biraz daha geride. Üstelik anlama yönelik ilgi de azalmış durumda. Mesela bilginin kendisiyle ilgili de tartışmalar var. Anlama yönelik ilgi de 90'lardaki gibi değil. Bunun da yarattığı, anlam üretmek isteyen insanlar için özgürleşme var. Daha az kişi ilgilenince daha rahat yapılıyor. Bu anlamda bir rahatlama seziyorum.

Melih Fereli: Londra'daki son Frieze Fuarı'nda Frieze Masters eklendi. Orada milyon dolarlar, milyon poundlar mertebesinde bir takım arkeolojik eserlerin yanı sıra modernist eserler, tabii ki çağdaş eserler de satılıyordu ama bir koridor vardı ki, orada da zannediyorum 16 galeri vardı, bu 16 galerinin hangi galeriler olacağı ve hangi sanatçıların ne gibi işlerine belli bir kavram çerçevesinde yer vereceği geçtiğimiz bienalin küratörlerinden Adriano Pedrosa tarafından belirlenmişti. Bu bilgiden mahrum olarak oraya gidince o kulvarı pek beğenmiştim. İçinde geziniyordum, sonra Adriano'yla rastlaştım, "Senin böyle bir ticari kulvar içerisinde yer alabilecek kadar cüretkar olmana ben naif bir şekilde yaklaştım, hayretler içerisinde kaldım" dediğim zaman, "Dünya artık böyle gidiyor galiba" diyen bir hanımefendi geldi yanımıza doğru. Her tarafına takmış takıştırmış, yedi tane Rolex filan... (gülüşmeler) Adriano'yla ikimiz de bakakaldık. Belki Adriano'nun vermek istediği cevaptı ama bu güzel bir özet oldu bence.

Fulya Erdemci: Bu yılki Frieze'den bir örnek de ben vereyim o zaman. Çok temel olarak Melih Bey şunu söyledi: Artık küratöryel süzgeç de pazarın içinde yer alabiliyor dedi. Bu doğru. Temel olarak gördüğüm farklılık, birinde entelektüel bir süzgeç var, diğerinde ise paraya dair bir süzgeç var. Beni şok eden bir şeyi aktarmak istiyorum: Basında çokça dolaşımda olan bir fotoğraf var, hepimiz biliyorsunuzdur. Bir süre önce Etiyopya'da açlıktan bir çocuk ölüyor, bir akbaba başında ölmesini bekliyor. O anın fotoğrafını çeken kişi de varoluşsal bir durum içerisinde, çocuğu mu kurtarsın, fotoğrafı mı çeksin. Fotoğrafı çekiyor. İki-üç ay sonra da intihar ediyor. Bu belgesel fotoğraf bir işe dönüştürülüyor ve bu iş de son Frieze'de satılıyordu. Dehşete kapıldım. Paranın gücüne kimse karşı koyamıyor...

Melih Fereli: İlk teşekkürümüz AICA'ya, ama Ali Akay bir şey söylemek istiyor.

Ali Akay: 80'li yıllardan başlayıp bugüne doğru gelirken aktörler değişti. 80'lerde yazarlar, eleştirmenler vardı. 90'larda küratörler çıktı. Onun etkisi vardı. Ama bugün, bu bahsetmiş olduğunuz dünyada galericiler ve koleksiyoncular hepsinin yerini aldı. Fulya'nın söylediği gibi, para eksenine entelektüel eksen arasında büyük bir kopuş oldu. Ama bütün buna karşı çıkmaya başlayan, belki hala Türkiye'de değil ama günün birinde buraya da gelecek, yansıyacaktır, bir takım iyi galeriler, Paris, New York, Londra gibi paranın olduğu yerdeki iyi galeriler, iyi sanatçıları sergileyen entelektüel işlere destek veren bir takım galeriler o büyük isimleri, büyük para eden fuarları ve o koleksiyoncuları biraz snobe edip, tamamen entelektüel yeraltına doğru girdiler. Bir-iki senelik bir süreç bu. Zannediyorum, bundan sonraki bienallerde bir şey olacaklarsa eğer, bu yeraltından giden piyasayı, bu meşhur alanları takip etmeyen küçük deliklerden, moleküler derinin başlangıcını belki de 2012'de yaşamaya başladık.

Gülsün Karamustafa: Tek bir kelime söyleyeceğim: Eleştirmenleri unutmayalım. Dünyada çalışan eleştirmenler arasında çok iyi karşı çıkışlar var, onlar da aslında devreye girecektir.

Melih Fereli: Belki daha çok sesleri duyulacak bu arada. Umalım ki öyle olur. Sabrınız için çok teşekkür ediyoruz. AICA'ya özellikle teşekkür ediyoruz, bu fırsatı bize verdiği için... Daha nice panellere. Konuşmacı arkadaşlarımıza da çok teşekkür ediyorum.

Alkışlar...