

51204

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**SANAT BİENALLERİNİN
ÇAĞDAŞ SANAT ORTAMINA KATKISININ
VENEDİK BİENALİ BAĞLAMINDA
İRDELENMESİ**

MÜZECİLİK ANA BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS BİTİRME TEZİ

51204

CAN MADEN

TEZ DANIŞMANI
PROF. ÖZDEMİR ALTAN

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

ÖNSÖZ

Çağdaş sanatın kendi bünyesine müzenin statik mekânından çok daha uygun bir alan gibi görünen çağdaş sanat sergilerini incelemeye karar verdiğimde, içlerinden en belirgin ve karakteristik olanında yoğunlaşmak istedim. Dünyada uluslararası sergi geleneğini ilk başlatan ve bugüne dek de öncülüğünü sürdüren Venedik Bienali'ni birkaç kez (1988–90) görmüş olmanın verdiği güven, ayrıca geçtiğimiz yıl (1995'te) kuruluşunun yüzüncü yıldönümünü kutlayan Bienal'i yerinde izlemek ve zengin yazılı ve görsel malzeme elde etmenin rahatlığı bu seçimi yapmamda başlıca etkenlerden biri oldu. Canlı, yaşayan bir ortam olan Venedik Bienali her defasında yeni bağlantıların kurulduğu, yeni "izm"lerin ortaya çıkmasına öncülük eden görkemli bir etkinlik. Avrupa ve hattâ dünya çağdaş sanat ortamında etkisini her geçen gün biraz daha hissettiriyor. Uluslararası çağdaş sanat sergilerinin çağdaş sanat ortamına katkısını Venedik Bienali kendi bünyesinde çok iyi somutlaştırıyor.

Araştırmamın ana amacı bu sergi etkinliklerinin dünya çağdaş sanatının gelişim dinamiğini ne ölçüde etkilediğiydi. Bu bağlamda Modernizm'in ve onun bir tür göstergesi olan Avant-Garde'in, ardından da Modernizm sonrası oluşumların tanımlanmasına ayrıcalıklı bir yer ayırmak gerekiyordu. Ayrıca farklı birkaç bienali de fikir vermesi açısından buraya ekledim. Ne yazık ki bu bienallerle ilgili kaynak eksikliği nedeniyle yüzeysel değinmelerle yetinmek zorunda kaldım.

Venedik Bienali'yle ilgili geniş bir dosyanın ardından organizasyonundaki büyük değişimler ve kendi tanıklığım (dolayısıyla kaynak edinme kolaylığım) nedeniyle 1995 Bienali ve kapsamındaki ana sergiyle ilgili bir çalışma yaptım. Bienal'in yüzüncü yılı dolayısıyla tüm dünyada ve özellikle Avrupa'da Bienal'le bağlantılı yapılan sanatsal etkinlikler; ardından onun oldukça kurumsallaşma eğiliminde olan yapısına alternatif bir yanıt olan İstanbul Bienal'inin birkaç ay sonra açılması bu çalışmaya iyi bir arka plan oluşturdu.

Ayrıca ilginç rastlantılarla iyi kaynak kitaplar buldum. Makedonya Çağdaş Sanat Müzesi kitaplığında, Bienal'in ilk yıllarından bu yana sadık bir üyesi olan eski Yugoslavya'da basılmış "Yugoslav Art in the Venice Bienal" adlı 1988 tarihli kitap Bienal tarihi ve sanat politikası adlı bölümler için son derece yararlı bir kaynak oluşturdu. Buna hiç beklemediğim bir anda hocam Prof. Tomur Atagök tarafından

bana iletilen "Britain at the Venice Biennale – 1895-1995" adlı güzel kitabı da eklemek gerekir. İtalya'daki süreli sanat yayınlarının zengin sanat dosyaları, değişik tarihli Venedik Bienali katalogları, hattâ broşürler zengin bilgilerle yüklüydü.

Bu tezin yazılmasında sonsuz emeği geçen ilk danışman hocam Sayın Prof. Tomur Atagök'e büyük bir gönül borcum var. Yöntem konusundaki yönlendirmeleriyle tezi parçadan bütüne değil genelden özele yeniden kurgulamamı sağlayan Sayın Sedat Göksu ve metod konusundaki yönlendirmeleriyle Sayın Fethiye Erbay'a, yabancı sanat dergileri ve Venedik Bienali konusunda zengin kütüphanesinden yararlanmama izin veren Sayın Beral Madra'ya, "Britain at the Venice Biennale 1895–1995" adlı çok değerli bir kitabı bana armağan eden British Council kütüphanesi yöneticisi Mr. Robert Fry'a teşekkür ederim. Ayrıca Sayın hocam Prof. Özdemir Altan'a da, son anda Amerika'ya gitmek zorunda kalan Prof. Atagök'ün yerine danışman hocalığı kabul etmesinden ötürü teşekkür ediyorum.



İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
1. 1900 - 1995 ARASI ÇAĞDAŞ SANAT OLUŞUMLARININ TANIMLANMASI	
1.1 Avant-Garde'in Tanımı.....	6
1.2 Modernizm'in Tanımı	13
1.3 Modernizm Üslûpları	18
1.4 Modernizm Sonrasının Tanımı.....	29
1.5 1970 - 1995 arası Sanatsal Hareketlere Genel Bakış.....	38
2. SERGİLEME VE SANAT POLİTİKALARI AÇISINDAN BAZI ULUSLARARASI ÇAĞDAŞ SANAT SERGİLERİNİN TANIMI	
2.1. İstanbul Bienali.....	41
2.2. Sao Paulo Bienali.....	44
3. VENEDİK BİENALİ'NİN KURAMSAL OLARAK TANIMLANMASI	
3.1 1800'lerin Sonunda Venedik'te Toplumsal Durum.....	46
3.2 Venedik Bienali'nin Tarihi.....	48
3.3 Venedik Bienali'nin Kronolojisi: 1895 - 1995.....	51
3.4 Venedik Bienali Tarihinde Sanat Politikası Açısından Farklı Yaklaşımlar	57
3.5 1995 Venedik Bienali'ne Genel Bakış.....	66
3.5.1 1995 Venedik Bienali Sergi Mekânları ve Düzenlenen Etkinlikler	69
3.5.2 1995 Venedik Bienali'nde Bir Tematik Sergi: Kimlik ve Ötekilik (Identity and Alterity)	73
3.5.3 Seçilen Kavramların Çağdaş Sanat ve Kültür Ortamıyla İlişkisi: Kimlik ve Ötekilik Sergisi	76
4. VENEDİK BİENALİ'NİN DEĞERLENDİRİLMESİ	
4.1 Venedik Bienali'nin Sanat Açısından Değerlendirilmesi	78

4.2	Venedik Bienali'nin Küratörlük Açısından Değerlendirilmesi-----	80
4.3	Venedik Bienali'nin Halk Açısından Değerlendirilmesi -----	81
5. SONUÇ -----		82
BİBLİYOGRAFYA -----		84
RESİMLER -----		88



ÖZET

Çağdaş sanat sergilerinin çağdaş sanat ortamına katkılarını Venedik Bienali bağlamında irdelenmesini öngören tez çalışmasına öncelikle "giriş" bölümünde çağdaş sanat müzesi ile sanat üretimi arasındaki ilişkiyi inceleyerek başladım. Bu tür müzelerin çağdaş sanatın hangi tür ürünlerine öncelik verdiği ve nedenleri gibi bazı sorulara New York'taki Çağdaş Sanat Müzeleri gibi somut örnekler vererek yanıt aradım. Ardından Modernist dönemin belirgin tavrı olan "avant-garde"ın tanımını yaptım. Avant-garde tarihsel olarak Fransız devrimiyle gelişiyor. Modernizm'le birlikte kurumlaşıyor ve beraber anılmaya başlıyor. Modernizm biçimsel anlamda bir araştırma olduğu için her yeni gelen akım yeni ve görülmemiş biçimde tanımlanıyordu. Modernizm'in sona erişiyle birlikte Modern Sonrası dönemde bir çoğulculuk gelişti. Çevre ülkeleri de kendi kültürel ve sanatsal farklılıklarını uluslararası sanat arenasına getirdiler. Bununla birlikte avant-garde'ın belirgin bir tutum olarak misyonu bitti; bundan sonra ancak bireysel boyutta ele alınabilir.

Modernizm sonrası dönem üslupları, henüz belirlenmemiş olduğundan bu yaşadığımız çağları genel anlamda kültürel, düşünsel, siyasi dönüşümleriyle birlikte irdeledim. İsmi konmuş bazı akımları kısaca belirttim.

İkinci bölümde Venedik Bienali'nden farklı bir yapı içinde olan iki Bienalin genel hatlarını çizdim. Sao Paolo Bienali finansman açısından resmi kaynaklara bağlı olmayışı ve tek bir mekânda toplanışı, İstanbul Bienali ise kurumsal olarak henüz yerine oturmamış olmasının getirdiği cesaretle çağdaş yapılanmaları zaman içinde deneme özgürlüğüne sahip olmasıyla, uygun birer seçenek oluşturdular.

Üçüncü bölümde Venedik Bienalini kuramsal olarak tanımlamaya çalıştım. Öncelikle kuruluş döneminden günümüze değin önemli olayları tarih sırasına göre dizdim. Yüzyıl boyunca Avrupa'daki toplumsal ve düşünsel çalkantıların Bienal'in yapısına fazlasıyla yansımış olması etraflı bir sanat politikası araştırması yapmayı gerektirdi. Sergilerin düzenlendiği ana mekânlar genellikle değişmiyor. Ama her Bienalde Venedik'teki irili ufaklı sayısız yapı sergilere evsahibilik yapıyor. Bunların tümünü böyle bir çalışmada toplamak olanaksız olduğu için 1995 Bienali'ni temel alarak gerçekçi bir tablo çizmek istedim.

Yine Bienal etkinliğinin inandırıcı bir panoramasını sunmak amacıyla bir senenin etkinliği üzerinde yoğunlaşarak Bienal'in temel tavrı olan "bir ana tema çerçevesinde düzenlenmiş büyük sergiler"den bir örnek sundum. Yine en güncel olan 1995 Bienali'nin, ana tema çerçevesinde hazırlanmış büyük sergisini inceledim. Çünkü Bienal'in güncel sanat üretimine bakışı daha kuruluşundan beri tematik sergilerde belirleniyor. Bu serginin tema açısından çağdaş sanat ortamını ne oranda yansıttığını araştırdım. Şüphesiz tek bir bakış açısının bütünsel bir anlamda bu ortamı yansıtabilmesi çok zor. Ama Bienal sırasında çok zengin bir etkinlikler ortamına sahne olan Venedik'te bu tek önermenin birçok alternatif sergiyle zenginleşmesi çağdaş sanat ortamının inandırıcı bir tablosunun çizilmesi açısından çok yararlı.

Son bölümde Venedik Bienali'ni sanat, halk ve küratörlük açısından ele aldım.

Sonuç bölümünde ise çağdaş dünyanın çoğulcu yapısına böyle çok boyutlu uluslararası çağdaş sanat sergilerinin ne kadar uygun düştüğü gerçeğinin üzerinde durdum.

GİRİŞ

Günümüzde müzelerin, özellikle çağdaş sanat müzelerinin yaşadığı kimlik krizi, çoğunun belirli bir kültürel amaç ya da yapısal model gözetilmeden kurulmuş olduğu gerçeği, bu tezin yazarını çağdaş sanatın devingen bir ortam içinde yer alabileceği yeni seçenekler konusundaki çeşitli girişimlerle ilgili araştırmalar yapmaya yöneltti.

Son yıllarda batıda özellikle çağdaş sanata adanmış çok sayıda müze açıldı. Bu artış yalnızca köklü bir müze gelenekleri olan ABD ve Batı Almanya gibi ülkelerde değil, Fransa, İspanya ve İtalya gibi parlak sanatsal geçmişlerine karşın çağdaş sanata ilgi göstermekte bir hayli geciken güney Avrupa ülkelerini de kapsıyor. Teoride bu kutlanması gereken bir başarı ise de pratikte bu kurumların büyük çoğunluğunun belirlenmiş bir amacı olmaması olumsuz bir noktadır.

10, 15 yıl önce Atlantığın iki yakasında profesyoneller sanat müzelerinin doğası ve geleceği üzerine büyük tartışmalar yapıyorlardı. Şimdi bu tarihi tartışmaların boşuna yapılmadığına tanık oluyoruz. Çağdaş müzelerin, seçkin hazinelerini kesin bir düzen içinde sunan geleneksel müzelerden farklı olduğu bir gerçektir. Müze kurumu birçok alanda kendini araştırmaya açtı. Ama buna rağmen aksayan yönler oldukça fazla! Müze kurumunun tarih, sanat eğitimi ya da sanat pazarı ile ilişkilerini netleştirme konusunda bir şey yapılmadı. Müze kapılarını her zaman en yeni olana açarak sanat pazarı ile sıkı ilişkiler içinde olduğunu gösterdi. Hatta birçok durumda sanat piyasası müzenin iç dinamiklerini yönlendirebiliyor. Peki bu durumda müze yalnızca boş bir kabuk, basit bir sergi mekânı, aşırı büyük bir galeri midir?

Bu noktada 20. yüzyılda sanat müzeleriyle ilgili bir paragraf açmak gerekliliği doğuyor. Norbert Lynton sanat müzelerinden söz ederken şöyle diyor:

"Sanat Tarihi Romantizm'in arifesinde, Sanat Müzesi de ondan bir gün sonra doğmuştur. Bir sanat müzesinin de kendine göre sınırlamaları vardır. Sanat yapıtlarını koruyan, onlar hakkındaki bilgileri derleyen bir yer olarak müze, paha biçilmez bir değere sahiptir. Yine de sanat için seçilmiş yanlış bir yer olduğu tartışılmaz. Üstelik halkın sanatı, sanat yapıtlarını görebileceği tek yerdir. Müze hem dünya sanatının çeşitliliğini, hem de bunların altında yatan insan yaratıcılığının birliği fikrini vurgular. Ama müze

ne bir bahçe köşesi, ne de doğadan bir parçadır. Sanatın doğal halinden uzaklaşmasını engelleyemez."⁽¹⁾

Müzenin doğallıktan uzaklaştırıcı işlevi, bazı sanat biçimlerinin işine yaramıştır. Örneğin yol kenarında duran kum yığını, işçilerin orada çalışacaklarını akla getirir. Ama müzede kum yığını bir sanat yapıtı olarak sergilenir. Boya, kil ya da benzeri araçlar yerine kumdan yararlanmayı yeğleyen sanatçının yapıtıdır.

Ama genel olarak müze, yapıtları tarihsel ve içsel gerçekliğiyle bir bütün olarak değerlendirip anlamamızı engeller.

"Müzeler tarihin hazine daireleridir ve buralarda gördüklerimiz de tarih ve hazinelerden ibarettir. Dikkatin tek bir yapıtta yoğunlaştırılması, yapıtın olduğu gibi incelenmesi, bir çağın, bir sanatçının, bir kültürün temsilcisi olarak görülmemesi müzelerin amacıdır. Burada beklenmedik bir şeyle karşılaşmayız. Rastlantıyla oluşan hiçbir şey yoktur. İzleyici sergilenen yapıtlara yansıtmadıkça, hiçbir müzede hayat bulamayız.

Koleksiyondaki ünlü parçaları görmek üzere düzenlenen geziler, duvardaki etiketler, ellerde taşınan kataloglar, yolumuzu tıkayan psikolojik engeller, bu yapıtlara yönlendirilen geleneksel beğenilerin uğultusu bizi neredeyse, bu sanat nesnelerinin şaşılacak bir dayanıklılık göstererek, insanın yaratıcı şiirsel içgüdüsünü sonutlaştırdıklarını görmeyecek kadar körleştirir"⁽²⁾, (Resim 1).

"Müzeler ve iletişim araçları halka bilgi vermek ve yol göstermek için kurulmuşlardır. İlki zevki, ikincisi geleneksel tutumlarıyla eğitici ve bu konuda halka yol gösterici işlevlere sahiptir. Bugünkü durumlarıyla, amaçları ve işlevlerinden ne denli saptıklarını gittikçe daha bilinçlenerek görüyoruz. İletişim araçları her şeyi habere ve eğlence konusuna çevirir; müzeler ise her şeyi tarihe dönüştürür. Hiçbiri güncel bir yaşantıyı tüm gerçekliğiyle ortaya koyamaz. Bu tür yaşantılara ya da gerçekliğe duyduğumuz açlık ise bizi bu kurumlarla ilgilenmeye iter."⁽³⁾

Ad Reinhardt'ın dediği gibi, müzeler bize, sanatçının artık yapmaya gerek duymadığı şeyleri sergilerler. Aynı zamanda müzeler, çeşitli sanat biçimlerini de kesin bir biçimde tanımlanmış ekoller halinde sergileyip sanatçıya bunlara katılma hakkı verir.

⁽¹⁾ Norbert Lynton; Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, 1982, s. 357.

⁽²⁾ Ibid., sayfa 358.

⁽³⁾ Ibid., sayfa 359.

Gerçekte, "sanat tarihinin çizgisel gelişiminin bir parçası olma zorunluluğu Roman-tizm'in sorumluluk diye şişirip sanatçının sırtına yüklediği bir görevdir."⁽⁴⁾

Çağdaş sanat müzelerinin Modernizm sonrası çağdaş sanat hareketlerini bün-yelerine alma isteksizlikleri, ya da bu konuda belirgin, açık bir politika yerine ürkek bir tavır izlemeleri çağdaş sanat izleyicisini büyük oranda birkaç yılda bir tekrarlan-an uluslararası çağdaş sanat sergilerine yöneltmiştir. Genellikle Bienal adıyla ta-nımlanan bu sergiler son yıllarda sayıları katlanarak artmaktadır. Sao Paolo (Brezil-ya), Sydney (Avusturalya), İstanbul (Türkiye), Delhi (Hindistan), Lyubljana (Slo-venya), Dakar (Senegal), Johannesburg (Güney Afrika Cumhuriyeti), Kwangju (Güney Kore) gibi sanat pazarı açısından merkez olmayan çevre ülkelerinde düzen-lenen bu uluslararası sergiler daha önce böyle bir şansları olmayan bu ülkelerin de dünya sanat ortamına katılmalarını sağlıyor. Böylece hem sanatsal yaratıcılık açısın-dan hızla tükenen Avrupa sanatı, hem de üçüncü dünya ülkelerinin sanatları bu karşılaşmalardan doğan yeni bireşimler ve sentezlerle zenginleşiyorlar. Bu etkinlik-ler her türden eğilimi kapsayan birer sanatsal yaratı ve deney mekânı, sanatçı ve toplum, sanatçı ve sanatçı arasında üretken bir alışveriş alanıdır.

Bu tür bienal'lerin, çağdaş sanatın deneysel ve geçici yapısına çağdaş sanat müzelerinden çok daha iyi yanıt verdikleri bir gerçektir. Çağdaş toplumda böyle et-kinliklerin "öncü" sanat hareketleri açısından önemini anlamak için yalnızca "avant-garde" kavramının estetik ve toplumsal içeriğini değil, bu yapıtları değerlen-diren galeri, müze, koleksiyoncu üçgenini de incelemek gerekir. Bienallerin bir öl-çüde kurumsal yapısı onu, galeri ve koleksiyoncudan çok müze kurumuyula karşılaştırmayı gerekli kılıyor. Bu nedenle "müze" kurumu üzerinde yoğunlaşmak daha uy-gun olacaktır. Bu organizasyonların değişken yapısı, tanıtımı çok iyi yapılmış ve bu yüzden belli bir dönemin karakteristiği gibi algılanan kimi üslupları etkiler. Sanatçı-ların ve sanatsal etkinlik kaynaklarının sayısal olarak çoğalması, sanatın değerlendirilmesi ve yayılması için var olan olanakları zorlar, böylece bu organizasyonlar yeni-liğe fırsat tanımaya karşı direnmeye başlarlar. Örneğin bu kurumlar marjinal grup-lar tarafından sunulan daha kökten yorumları yok sayabiliyorlar. Çağımızda bu or-ganizasyonların devlete ve büyük şirket bağışlarına dayanarak varlığını sürdürüyor olmaları yönelimlerini halka doğru değiştirmekte; büyük miktardaki bağışları kul-lanma konusunda kendilerini yeni patronlarına karşı haklı çıkarmak için daha geniş

⁽⁴⁾ Norbert Lynton; ibid, sayfa 359.

bir izleyici kitlesine yönelmek zorundalar. Bu ayrıca sanatçıları halkın daha geniş bir kesimine anlamlı gelecek işler yapmaya teşvik ediyor.⁽⁵⁾

Son yıllarda çağdaş sanat müzelerinin çağdaş sanat ortamıyla ilişkilerini inceleyen birçok araştırma yayınlanmıştır. Amerikan müzeleriyle ilgili araştırmalar bu konuda çok iyi birer örnek oluşturur. Buradan yola çıkarak Avrupa ve Amerika'da çağdaş sanat müzelerinin sanat ortamıyla ilişkilerinin ayrıntılı bir panoramasını çıkarabiliriz. 1940'lardan 80'lere doğru, örneğin New York müzeleri, yeni sanat üslûplarına giderek daha az yer vermeye başladılar. Üstelik değişik üslûplar arasında ayırım da gözetiyorlardı. Diana Crane bu davranışı şöyle açıklıyor:⁽⁶⁾

1 – Bir paradigmaya bağlılık: eleştirmenler ve küratörlerin Modernizm'in, belli çizgiler üzerinde sürekli yeniliği zorunlu kılan ilke ve yönergelerine bağlılıkları sonucu, müzeler Modernizm'in çerçevesi dışında kalan yeni sanat akımlarını dışladılar...

2 – Bürokratikleşme: bir başka yorum da bu kurumların çok büyüdüğü ve buna koşut olarak da aşırı bürokratikleştikleri için sanattaki yeni hareketlere yanıt veremedikleri yolundadır. Örneğin New York'taki Guggenheim Müzesi seçimlerini hâlâ 60'ların resimsel değerlerine göre yapıyor. Büyük müzelerin iç ve dış baskılar sonucu gitgide karmaşık bir bürokrasiye saplandıkları yolunda kanıtlar bulunuyor. Örneğin halka açılan müze halktan gelen baskıya bir ölçüde boyun eğiyor. Başka bir deyişle bu müzelerin yönetimindeki ölçüt profesyonel olmaktan çok yönetsel ve mâlîdir.

3 – Müzenin toplumdaki rolü konusunda kavramların değişmesi: 70'lerde müzeler toplumsal rollerini yeniden tanımlama gereksinimi duydular. Halkın daha geniş bir bölümüne hizmet etme ve koleksiyonlarını genişletip çeşnilendirme talebiyle karşılaştılar. Müzelerin etkinliklerini yönettikleri gruplar 70'lerde örgütsüz bir koleksiyoncular, sanat patronları, eleştirmenler, akademisyenler, sanatçılar ve galericiler ordusundan, bir yandan sergiler ve yönetsel giderler için fon bulma işiyle ilgilenen devlet kurumları ve tüzel kişilere, öte yandan halkı kapsayan bir örgütlerarası ağa doğru kayıyor. Aynı dönemde bu müzeler tarafından açılan sergilerin avant-garde sanatla pek az ilişkileri vardır; çünkü daha çok toplumsal değişim ve

⁽⁵⁾ Diana Crane; The Transformation of the Avant-Garde, The University of Chicago Press, USA, 1987, Sayfa 126-127.

⁽⁶⁾ Ibid.; sayfa 16.

toplumsal sorunlara yanıt arama konusunda yoğunlaşmışlardır. Müzeler çoğunlukla mâlî olarak dayandıkları tüzel kişilerin, resmi ve resmi olmayan kurumların popüler kültür endüstrileriyle olan dolaylı ya da dolaysız ilişkileri nedeniyle bu endüstrilerin sattığı malı üreten ya da sınırları içinde eyleyen sanatçılara özellikle kapılarını açıyorlar. Bazı müzeler sanatçı seçimlerini birkaç galeriye dayandırıyorlar. Örneğin Yeni-Ekspresyonistler hızlı tecimsel başarıları ve onaylanmış bir üslûp olan Pop Sanat'la tematik bağlarından dolayı bu müzelere çok kolay girebilmişlerdi. Tüm bu ilişkiler ağı sonucunda kendilerini tecimsel olarak kanıtlamamış ve sistemin dışında sanat yapan genç sanatçıların müzelere girebilmesi çok zordur.

Bu durumda satış sorunu olmadığı için sanat pazarına çok daha az bağlı olan uluslararası çağdaş sanat sergileri gündeme geliyor. Pazar ilişkilerinin belirlediği ölçütlerin dışında kalan eğilimlerin dünya sanat ortamına girme olanakları bu uluslararası etkinliklerde daha kolay. Şimdi tez kapsamı içinde bu ilişkiler Venedik Bienali bağlamında irdelenecek. Ve sonuç olarak bu ilişkilerin doğurduğu dinamiğin çağdaş sanat ortamında ne derece etkili olabileceğini araştırılacak.

Uluslararası çağdaş sanat bienal ve trienalleri son yarım yüzyıl içinde büyük bir hızla çoğaldı. Ama Venedik Bienali her zaman benzersiz ve tekil olma özelliğini korumuştur. Bu yalnızca en eskisi olduğundan ya da doğuyla batının, eskiyle yeni-nin, deniz ve karanın karşılaştığı olağandışı bir mekânda yapıldığından değil, ama yüzyıllık bir süreç içinde seçmecilik ve dargörüşlülük yerine, çoğulculuk ve kapsayıcı bir tavır içeren bir tür derlemeye dönüştüğü içindir. Bienal'de her ülkenin tema ve tez gözetmeden kendi yoluna gitmesi bazıları için bir zayıflık belirtisidir. Ama çeşitlilik –ve beklenmedik olaylar– Venedik Bienali'nin özel güçleridir. Tıpkı mekânı olan kent gibi, bir birleşme noktasını simgeler; burada yerel renkler uluslararası bir bağlamda izlenebilir, ulusal seçimlerin getirdiği rastlantısal öğeler çağdaş sanatın genel panoramasını zenginleştirir.

Venedik Bienali yüz yıldır dünyanın en önemli çağdaş sanat ve kültür etkinliği olma işlevini sürdürüyor. Günümüzde sanat ve kültürel farklılıkların birleştiği en uygun ortamlardan biri sayıldığı ve dünya kültürü ve küresel diyalogun gelişmesinde olumlu ve zengin kaynaklı sonuçlar ürettiği için, dünyanın yaşadığı ekonomik, siyasal, toplumsal ve çevresel bunalımlar ortasında, bu Bienal'in anlamı da artıyor, (Resim 2).

1. 1900–1995 ARASI ÇAĞDAŞ SANAT OLUŞUMLARININ TANIMLANMASI

1.1 Avant-Garde'in Tanımı

İleride çarpışan, arkadan gelen büyük kitleye yol açan, önde giden grup olarak tanımlanan avant-garde tarihsel gelişim çizgisi içinde birçok eylem ve sanatsal akımlar örneklenabilir. Sanat tarihine bakıldığında yeni biçim ve arayışlara neden olan yaratıcıları simgeler.

"Avant-garde" sözcüğü ilk kez 1794'de, Fransız Devriminden sonra çıkan bir gazeteye isim olarak kullanılmıştır. Aslında askeri bir terim olarak öncü birliklere verilen ad olmuştur: Doğu Pirene Orduları Öncü Birliği gibi! Aynı zamanda politik bir terim olarak da kullanılmış, 1830 yıllarında monarşiye karşı birleşen cumhuriyetçi, halkçı cepheye bu isim verilmiştir. Daha sonraki yıllarda Prudhon tarafından sosyalist düşünce ve toplumsal ilerlemeyi simgeleyen bir slogan olarak kullanılmıştır.⁽⁷⁾

Sözcüğün sanat alanında kullanılması yeni eylemler ve atılımların çağına, 19. yüzyılın başına rastlar ve toplumsal, politik hareketlerle iç içe gelişir. Tavır olarak avant-garde'in tarihini bireyselliğin tarihiyle paralel tutarak ortaçağa dek izleyebiliriz. *"Ortaçağ'ın anonim yapısı içinde kaybolan sanatsal davranış, diğer yaşamsal uğraşlarla iç içe, mesleki yararlılığa dönüştü. Sanat ve sanatçının özel bir uzmanlık ve birey olarak ortaya çıkışı Rönesans'ın getirdiği iş ayrımı ve entellektüel birikim sonucudur"*⁽⁸⁾. Örneğin Massaccio ve Rembrandt, ideallerini akademik sanatta bulan tutucu ve idealist topluma karşı bir öncü eylem ve kuram oluştururlar. Avant-garde genellikle döneminde anlaşılmayan, mevcut beğeni ve anlayışlara tepki olarak ortaya çıkan eğilim ve tavra sahiptir. Modern sanatın kaynağında varolan bireycilik ve başkaldırı özelliği öncü sanat ve davranışın da mantığına uygundur. Modern sanatın büyük atılımı sayılan Kübizm'in öncüleri dönemlerinde avant-garde'ı temsil ediyorlardı. Büyük bir başkaldırı hareketi olan Dada (Resim 3) tüm yerleşik değer ve yargılara savaş açarken yapılan eylem ve isyanın bilincinde, farklı bir estetik ve etik tavır peşindedir.⁽⁹⁾

⁽⁷⁾ Asım İşler; Avant-garde – Öncü I, Lâmi Sanat Seçkisi, Lâmi Galerisi Yay. –.

⁽⁸⁾ Ibid., I.

⁽⁹⁾ Ibid.

Bu karşıtlık ve tepkiciliğin nedenlerini, sanatın karmaşık gelişim ve toplumsal işlevinin, modern yaşamla geleneklerin kısılcacındaki yeni insan gerçeğinin çelişkilerine ışık tutan tavrında bulabiliriz. Özünde ve evriminin başlarında simgesel bir değer iken, zamanla ekonomik bir değere dönüşen sanat yapısı, ticari mal olarak kapitalin (anamacılığın) sayesinde verimli bir alan olmuştur. Geriye bakıldığında, bir kültürsüzlük ve görgüsüzlük sürecinin ardından, yeni kapitalist burjuvazi zamanla sanatın ayrıcalıklı konumunu ve süsleme özelliğini fark edip bu faziletlerinden yararlanmaya başlamıştır. Sanatın ticareti ve tekeller sistemi avant-garde anlayışın da değişimini gerekli kılmıştır. "Güzel", "yararlı", "gelenek", "sanatçı", "zanaatkar", "sanatın demokratikleştirilmesi" gibi temel kavramlar yeniden ele alınmış, tartışılmıştır. Burjuvaziye karşı en güçlü muhalefet aracını oluşturan modern sanatçı avant-garde yapı içinde başkaldırısını etkin kılmıştır.

Güzel, yararlı olan, toplumsal işlev, sanatın gerekliliği gibi kavramlar 19. yüzyılda sanatçılar kadar sosyologların gündeminden düşmeyen sürekli bir tartışma konusu idi. Prudhon'un da sözünü ettiği genel ayırım şemasına göre: sanat, geçmişi ve güzeli temsil ederken, yararlı olan geleceği ve endüstriyi simgeliyordu. Bu yalınlaştırılmış sınıflamaya göre mühendis ve mimar sanatçıyla karşı karşıya gelmektedir.⁽¹⁰⁾

Avant-garde sanatçıya büyük bir sıçrama tahtası ve manevra alanı oluşturan modern çağın gerçekliği ve toplumsal dinamizmi, geçmiş ve geleceğe dönük büyük hesaplaşmanın odak noktası olmuştur. Özellikle fotoğraf makinasının bulunuşuyla sanatın temel işlevi, geçerliliği, sosyal-kültürel etkinliği ve geleceği büyük bir belirsizlik kazanıyor ve tehlikeye giriyordu. Kaynağı Platon'a dek izlenebilen "sanatın öldüğü" savının, yüzyılın başlarında düşünsel olmaktan çıkıp estetik bir etkinliğe dönüşmesi başlıca dinamiklerden biridir. Bu büyük buluşun resim sanatını demode kılaceğı görüşü oldukça taraftar toplamıştı. Oysa resim sanatının en dinamik ve verimli döneminin bu buluştan sonra yaşandığı, yenilikçi eğilim ve akımların (Empresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Ekspresyonizm (R 4.) vb.) asıl bu buluştan sonra ortaya çıktığı bir gerçektir.⁽¹¹⁾

Bu büyük karşı çıkış döneminde bilinçli tutumuyla tipik bir avant-garde fenomeni temsil eden Dada, yadsınan, tepki gören tavırları, anlamsız, tecimsellikten

⁽¹⁰⁾ Asım İşler; ibid., I.

⁽¹¹⁾ Ibid., II.

uzak ya da anamalcılık sistemi dışında, muhalif, uzlaşmasız tutumu ve ilkelerine bağlılıkla çağımıza kalıcı bir örnek oluşturmuştur.

Tamamen yeni olan fotoğraf, sinema, TV, bilgisayar, video gibi teknikler resim sanatının belgeci yönünü hemen hemen geçersiz kılmıştır. Sanat özünde teknik bir bütün değildir. Teknik ve bilimsel gelişmelere karşın resim sanatı, asıl misyonu olan kültürel iletişime, araştırma ve iç gözleme yönelmektedir. Günümüz sanatı, endüstri uygarlığına bağlı olmakla beraber her durumda bir karşı-seçenek, tüketim toplumuna tutulan deforme bir ayna oluşturur.⁽¹²⁾

Teknik üstünlük, kusursuzluk peşinde koşan sanatçı, ütöpik amaçları uğruna kısır bir döngüye kapılmaktadır çoğu kez. *"Oysa sanat yapısı daha mağara duvarlarına çizildiği anda ifade ve teknik kusursuzluk yönünden en üst düzeye varmıştı"*⁽¹³⁾. Kapitalist endüstri toplumunda avant-garde tutumu benimseyen birçok sanatçının düştüğü tuzakların başında, o çok savunulan, buluşçu niteliğe sığınma, keşfetmenin öncelik oluşturması savı gelir. Yaratıcılıkla buluşçuluğu birbirine karıştırma yanlışının giderek, rasyonalist mantığa uygun düştüğü gözden kaçmıyor. Her beş yılda yeni bir akımın ortaya çıkışı, sürekli model değiştirme yöntemiyle çakışıyor. Oysa gerçek sanatçılar bu iki nosyonu birleştiren, sentezleyen, yaratıcı kişilerdir. *"Sanatçı geçmişte yapıtlarını satıyordu; oysa bugün kendini satıyor"*.⁽¹⁴⁾

Günümüzde avant-garde ruha sahip bir kısım sanatçılar, anti-fetişist bir anlayışla ortaya çıkmış olsalar da, aslında yapılanlar doğrudan bir obje fetişizmine dönüşmekte, her şeyi nesneleştirmeyi, dondurmayı, güncelin peşinde yaşamı da sıradanlaştırmayı körüklemektedirler.⁽¹⁵⁾ Bu bağlamda Arte Povera'nın (Yoksul Sanat) (Resim 5) amaçladığının tersine tam bir zengin sanatına ya da tüketim sanatına varması çarpıcı bir örnek olarak gösterilebilir.

Bazı görüşlere göre, *"üretim ve kâr amaçlı endüstriyel toplumda sanatsal gelişim bireyselliğe, çok sesliliğe açıldığı kadar, sürekli değişim döngüsüne uygun bir kavram kargaşasını da beraberinde getirmekte ve son çözüm egemen söylemin bir parçası olmaktan kurtulamamaktadır. Soyut Resim, Pop Art, Op Art, Minimalizm, Kavramsal*

⁽¹²⁾ Asım İşler; Ibid, II.

⁽¹³⁾ Ibid.,

⁽¹⁴⁾ Diana Crane, op. cit., sayfa 121.

⁽¹⁵⁾ Asım İşler; ibid., II.

Sanat, ve onları izleyen Arte Povera, Neo Fauve, Yeni Dışavurumculuk, Neo Avant-Garde gibi akımlar bu savı destekler gibi görünmektedirler.⁽¹⁶⁾

Bir diğer görüşe göre günümüzde "avant-garde" terimi ikonoklastik estetik değerlere güçlü bir bağlılığı olan ve hem popüler kültürü hem de sınıfsal yaşam biçimini reddeden bir sanatçı grubunu ifade eder. Prototipe göre bu sanatçılar, popüler sanat yapan sanatçılar ve bunların izleyicilerinin toplumsal geçmişleriyle, yapıtlarının sergilenip pazarlandığı organizasyonların doğasından çok farklı bir yapıdadır^{(17)(*)}. Avant-garde kavramı çok anlamlı bir yapıya sahiptir; bu terimin bir değil birçok tanımı vardır. Kimi yazarlar bu terimi her türlü yeni sanat hareketi için kullanırken kimileri de belirli akımları, özellikle egemen toplumsal değerleri ve yerleşik sanatsal geleneklere karşı çıkan hareketleri tanımlamak için kullanmaktadırlar.

Avant-garde tanımı sanat sosyolojisinin merkezinde yer alır, çünkü yüksek kültürü tanımlamakta ana öğedir. Yüksek kültür çeşitli biçimlerde tanımlanmıştır ve kendisiyle popüler kültür arasındaki sınırların giderek daha fazla sorgulanmasıyla bir hayli çelişkili bir yapıya bürünmüştür. Sanat sosyolojisi içinde, örneğin sanatçının toplumsal rolü, sanatsal yeniliklerin doğası, sanat yapıtlarının toplumsal etkisi gibi avangard çerçevesinde gelişen bir grup tartışma konusu vardır.

Avant-garde düşüncesi genellikle estetik geleneğe dayanan sanat yapıtlarını kapsayan yüksek kültürden temellenir; bu yapıtlar bir yüzyıl ya da çok daha eski olabilir veya onaylanma sürecini yaşamaktadırlar. Bu son kategoride yer alan sanat yapıtları zaman zaman avant-garde olarak görülebilirler. Gans (1974) yüksek kültürün iki öğeden oluştuğunu söylüyor; geçmiş yüzyıllarda veya bu yüzyılın başında yaratılmış klasik yapıtlar, (Resim 6) ve son kerte ezoterik yapıda, teknik ve estetik sorunların çözümüne odaklanmış çağdaş yapıtlar.⁽¹⁸⁾ Buna karşıt olarak popüler kültür genellikle formülleri ve estetik etki yaratmak için standardize edilmiş işlemleri kullanışıyla tanımlanır. Ama şüphesiz gerek yüksek kültür gerekse popüler kültür bağlamı içinde yaratılan her şey o kültür biçiminin karakterine uymayabilir.

Bazı yazarlar yüksek kültür ve popüler kültürün temelde bir karşıtlık içermediğini, yalnızca temsil edildikleri ve tüketildikleri ortamların doğalarına bağlı olarak böyle etiketlendiklerini iddia ediyorlar. Estetik yargıların eleştirmenin tarihsel ve

⁽¹⁶⁾ Asım İşler; Ibid., I.

⁽¹⁷⁾ Diana Crane; op. cit., sayfa 1.

⁽¹⁸⁾ Ibid., sayfa 16.

(*) Bknz. 1.4 Modernizm Üslupları (Yeni Realizm, Performans Sanatı, Video Sanatı, Fluxus Hareketi)

toplumsal konumundan kaçınılmaz bir biçimde etkilendiğini vurguluyorlar⁽¹⁹⁾. Bu yazarlar iki ayrı kültür tipi arasındaki farklılığı yok etmek isteseler de yüksek kültür çoğunlukla çok ayrıcalıklı bir bağlamda yaratılır, ki burada yapının yaratılma sürecinde sanatçıya popüler kültür yaratıcısından çok daha büyük bir özerklik tanınır.

Avant-garde terimi yazının başında da belirtildiği gibi ilk defa Fransa'da 19. yüzyılın ilk yarısında kullanılmıştı. Ortaya çıkışı toplumun sanayileşme sonucu gidecek parçalara bölünmesiyle olmuştu. 19. yüzyılın ortasına dek Avrupa'da sanatçı, değerlerini ifade ettiği ve paylaştığı elit'e hizmet ediyordu. Bazı sanatçı grupları elit patronları tekellerine almayı başarınca dışlananlar sanatsal yeniliğe ve liberal politik görüşlere olan bağlılıklarını doğrulayan bir ideoloji geliştirdiler. 20. yüzyılın başında bu konum iyice olgunlaşınca toplumun geri kalanına yabancılaşma ve özellikle burjuva kültürüne başkaldırısıyla karakterize oldu.⁽²⁰⁾

Çağımızın literatüründe sosyologlar sanat tarihçileri ve sanat eleştirmelerinin avant-garde tanımları değişken ve çelişkilidir. Poggioli (1971)⁽²¹⁾ Avant-garde kültürün bir azınlık kültürü olarak, karşı çıktığı çoğunluk kültürüne saldırması ve onu reddetmesi gerektiğini savunur^(*). Buna karşılık Bensman ve Gerver'e göre (1958)⁽²²⁾ Avant-garde sanatçı kendisinden önce kimsenin yapmadığı gibi sanat yapar ama önceki sanat geleneklerine dayanan bir sanatsal fikir dağarcığını kullanır^(**), (Resim 8). Birçok sanat eleştirmeni ve tarihçisi avant-garde estetiği yenilikle özdeş tutmuştur, ki yaşadığımız yüzyılda bu modernizm demektir; görsel algılamanın sorunsallarıyla uğraşmak anlamına gelir. Peter Bürger (1984) ise avant-garde etiketinin Dadaistler ve Fütüristler gibi, yapıtlarıyla sanat kurumunun kendisine saldıran sanatçılar için kullanılmasını öneriyordu. Bu saldırı temelde biçimsel estetik sorunlarıyla fazlaca uğraşması sonucu toplumsal çevresini yorumlama yeteneğini yitiren modernist sanata karşı idi^(***).

⁽¹⁹⁾ Diana Crane; ibid., sayfa 120.

⁽²⁰⁾ Ibid., sayfa 13.

⁽²¹⁾ Ibid., sayfa 12.

⁽²²⁾ Ibid., sayfa 13.

(*) Bknz. 1.3 Modernizm Uslûpları [Dada].

(**) Bknz. 1.3 Modernizm Uslûpları [Rus Avant-garde'ı]

(***) Bknz. 1.4 Modernizm Sonrasının Tanımı.

Bir başka yorum da (Crow 1983)⁽²³⁾ avant-garde sanatçıyı kitle üretim kültürüyle, popüler kültür üretimlerini kendi toplumsal gereksinimleri doğrultusunda yeniden tanımlayan "direngen" alt kültürler arasında bir arabulucu olarak tanımlıyor. Crow avangardın, kitle kültürünün araştırma ve geliştirme kanadı olarak, marjinal toplumsal grupların estetik buluşlarını yeniden biçimlendirip kitle kültürü tarafından özümsemesini sağladığını söylüyor. Bu tanıma örnek olarak Mario Merz'in eskimo kültüründen esinlenerek yarattığı "iglo" tasarımlarını verebiliriz, (Resim 9).

Avant-garde konusundaki araştırmaların merkezinde sanatçının estetik ve toplumsal rolünün görece önemiyle ilgili tartışmalar var. Sanatçıdan hem toplumsal eleştirmen hem de estetik yenilikçi mi olması bekleniyor? Bu iki rolün göreceli olarak önemi nedir?

"Her yeni sanat hareketi, sanatın estetik ve toplumsal içeriğinin bir yönünü ya da sanat yapıtlarının üretim ve dağıtımlarıyla ilgili normları yeniden tanımlar".⁽²⁴⁾ Çağdaş dünyada avant-garde hareketlere baktığımızda iki farklı yönelim görüyoruz. Özellikle iletişim araçlarının aşırı gelişimi sonucu yüksek kültür popüler kültüre neredeyse teslim olduğundan beri avant-garde'in kurumsallaştırılıp düzene uydurulduğunu izliyoruz. Popüler kültür başdöndürücü bir hızla yeni ve görülmemiş imgeler üretiyor ve avant-garde'ini kendi yaratıyor. Ama bu yapay bir görüntüdür. Alt sınıflardan, yüksek kültürün yaratıcısı olan yüksek burjuva kentlilere dek popüler kültürün yarattığı avant-garde imge her kültür katmanını etkisi altına alıyor; avant-garde tecimselleşiyor.

Çağdaş toplumda birey her gün televizyon, film, gazete, dergi, reklamlar ve kitaplar aracılığıyla muazzam bir imge borbardımanına tutuluyor. Bu imgeler hem yakın hem de uzak geçmişten sayısız kaynağın içinden çekilip çıkarılıyor ve sık sık yeni ya da göreceli yeni anlamlar üretmek üzere yeniden birleştiriliyor. Kültür ürünlerini toplumsal kurumları yönetenlerin çıkarlarına hizmet olarak gören kuramsal perspektiflere karşı, çağdaş toplum sayısız oyuncunun kendi yorumlarını onaylattırmak için yarıştıkları bir çatışan ve değişen gerçeklikler arenası olarak değerlendirilebilir. Çağdaş toplum farklı toplumsal grupların kimliklerine ve gereksinimlerine yanıt veren son derece karmaşık bir iletişim kanalları ağından oluşuyor, ki bu malzemenin çoğu geniş bir yayılım alanına sahip değil. Bazı gözlemciler popüler kültür kurumla-

⁽²³⁾ Diana Crane; ibid., sayfa 14.

⁽²⁴⁾ Ibid., sayfa 14.

rı tarafından yayılan kültür ürünlerini sürekli bir ayarlanma ve evrim süreci içinde görürler. Bir kitle iletişim uzmanına göre (Snow 1983) biz medya kültürünün nüfuz alanı içinde yaşıyoruz, ki bu kültür medyanın dile değgin ve yorumcu stratejileriyle inşa ediliyor ve sürekli değişiyor.⁽²⁵⁾

Kitle iletişim araçları ve popüler kültürün çağdaş toplum üzerindeki geniş etkisi düşünülürse, avant-garde'ın bir alternatif perspektifler ve değerler kaynağı olarak toplumdaki rolünün önemi anlaşılır. Bunun yanında bazı yazarlar Amerikan toplumundaki imge üreticilerinin sanatçılar olmadığını ve avant-garde sanatçıların gelecekte imge üreticisi rolüne bürünmelerinin de pek mantıklı görünmediğini iddia ediyorlar. Sanat dünyasıyla iletişim medyası arasında, her ikisini de kapsayıp daha ötelere uzanan bir alternatif bağlam arayışından kaynaklanan, giderek gelişen bir ilişki var, (Resim 10). Bu yazarlar geleceğin, sanatsal düşüncelerimizde kökten değişikliklere gebe olduğunu, söylüyorlar. Çağımızda "avant-garde", eğilim ve tavır açısından dönemlere göre farklılıklar göstermiştir. Ama özellikle, 20. yüzyılın neredeyse dörtte üçünü kaplayan Modernist hareketlerle birlikte anılır. Avant-garde'ın doğasını iyi anlamak için Modernizm'in etrafı bir incelemesini yapmak gerekir.⁽²⁶⁾

⁽²⁵⁾ Diana Crane; ibid., sayfa 42.

⁽²⁶⁾ Ibid., sayfa 16.

1. 2 Modernizm'in Tanımı

Hâlâ biçimlenme aşamasında olan bir süreci yaşadığımız için, 20. yüzyıl, üzerinde fikir yürütülebilecek en zor dönemdir. 1. Dünya Savaşı'nın büyük yıkımında Rönesans'ın sona erdiği söylenmişti⁽²⁷⁾; gerçekte bu yüzyılla birlikte bin yıllık bir gelenek kapandı – bir Avrupa kültürünün ortaya çıkmaya başladığı Romanesk dönemden, Avrupa uygarlığının dünya uygarlığıyla bütünleşmeye başladığı bugüne dek uzanan bir süreç! Başlangıcından sonuna dek bu yüzyıl sürekli bir kriz dönemiydi; henüz sonucunu kestiremediğimiz, ama kuşkusuz yitirdiğimizden çok farklı bir serüvene yelken açtık. Bilgi birikimimiz terkettiğimiz geleneklerimizle aramıza ulaşamayacağımız bir mesafe koydu. Bilim fiziksel dünyayla ve kendimizle ilgili fikrimizi tamamiyle değiştirdi. Teknoloji daha önce hiç yaşanmamış deneyimlere karşı bir duysal algılama, ve – şimdilik bir azınlık için de olsa – daha önce düşünmeyen fiziksel kolaylıklar getirdi. Fakat 20. yüzyıl insanını geçmişinden kesin olarak koparan yeni yaşam biçimleri yeni ve zorlu uyum sorunlarını da ortaya çıkardı. Eski geleneklerin ve inançların yitmesi bireyi dayanıksız ve güvencesiz de bıraktı, yaşamın anlamı ve amacı ve kendi kimliğimizin doğası ve kaynağı konusunda şüphe duymaya ve yeni cevaplar aramaya başladık. "Yalnız bir kalabalıkta amaçsız bir birey" olan modern insanın "yabancılaşması", yalnızlık ve gariplik duygusu üzerine gitgide daha çok şey duyar olduk.⁽²⁸⁾

Modern yaşamın bu sorunsal özelliği sürekli değişen inanç alanlarımızın bir sonucu; bu çağımızı çok iyi betimleyen bir deyişle açıklanabilir: "*Kesinlik olmayan yerde her şey bir sorudur*"; ve burada en temel soru da şudur: "*Gerçek nedir?*".⁽²⁹⁾ 20. yüzyıl bu soruya daima kuşkucu bir tavırla yaklaşır. Fakat tek bir şey konusunda emindir: gerçeklik sonsuz derecede karmaşıktır; gündelik sıradan deneyimlerimizle ulaşamayacağımız, ele geçmez bir niteliğe sahiptir. "Görme" şüphesiz artık inanma nedeni değildir. *Kuantum teorisi ve görecelik (relativite) teorisi – yüzyılın başında fizikte ortaya çıkan yeni teoriler – kesin bir uzay ve zamanın olmadığı, kendileri devinim halinde olan sistemlere göre göreceli bir devinim olan duyu ötesi elektrik alanı evrenleri*

⁽²⁷⁾ Horst de la Croix, Richard G. Tansey; Art Through the Ages, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, U.S.A. 1986, sayfa 888.

⁽²⁸⁾ Ibid., sayfa 888.

⁽²⁹⁾ Ibid., sayfa 888.

ortaya çıkarıyordu. Elektronik ve galaktik olaylarla kaynaşan bu uçsuz bucaksız evrende kesin bir merkez, zaman ve mekân ölçülerimize gerçeklik kazandıracak bir dayanak noktası yok. Olayların hızının ışığın hızına yaklaştığı bir elektronlar evreninde, yani dış uzayda "belirsizlik" ilkesi hakim. Böylece tanıdık kütlelerin ve mekânların dünyası fiziksel çözümleme sayesinde çözülüyor ve karşımıza "danseden atomlar"ın dünyası çıkıyor bu kez; biçim ve görünüşlerinin kuşkusuz bizim "gerçek" olarak gördüklerimizle pek az ilintisi var. Böyle bir dünya panoramasında, Rönesans'ta son derece yüceltilen insan gövdesi sonsuz derece küçük boyutlara indirgeniyor.⁽³⁰⁾

Fizik biliminin çizdiği dünya resminde eski klasik kozmostaki merkezi rolünü yitiren insana modern biyoloji de güvenceyi vermedi. 19. yüzyılda, insanoğlunun doğadaki ayrıcalıklı konumu, "daha düşük varoluş biçimlerinden yukarı doğru evrimleştiğimiz"⁽³¹⁾ hipoteziyle sarsılmıştı. Modern sosyal bilimlerde ise biyolojik kavramlar insan kültürü ve bireysel farklılıklarla ilgili yeni gerçeklere uyduruldu ve birey kalıtım ve çevre öğelerinin birbirleriyle ilişkisinin bir sonucu olarak görülmeye başlandı. Böylece yaşam önceden tasarlanmış ve belirlenmiş ya da sınırlı bir olgu olarak karşımıza çıkıyor ve, "insan bu yeni sistemde, fizikteki atom—altı parçacıklar gibi, istatistik olarak çalışılan bir öge oluyordu."⁽³²⁾ Eski inançlara bir darbe de 20. yüzyılda psikoloji bilimi tarafından vuruldu; bu yeni bilim ilk çıkışını Freud'la yaptı. Romantizm'de köklenmesine karşın, mantıksızlığımızın bu yeniden ifadesi insan davranışına dair bin yıllık yargıları sarsmıştır; ayrıca bu, "insan doğuştan günahkârdır"⁽³³⁾ biçimindeki Hristiyan inancının modern yorumu olarak da görülebilir. Yeni görüşe göre eylemlerimizin çoğunlukla bilinçaltı ya da bilinçötesi dediğimiz alanda işleyen motifler, dürtüler tarafından belirlendiği öngörülür.⁽³⁴⁾

Diğer bir modern gelişme, enformasyon — iletişim krizi, kendisiyle birlikte bir belirsizliği ve tedirginliği de getirdi. 19. yüzyılın sonlarından bu yana okuma—yazma oranı Batı dünyasında hızla yükseldi; kitap basımına radyo, televizyon ve elektronik telekomünikasyon da eklendi. İletişim hizmetlerinin yaygınlaşmasına ters orantılı olarak güvenilirlik ve inançta bir düşüş gözlemlendi; böylece teknik yeterlik hızla gelişmesine karşın, uygulamada insanlığın daha derin arayışlarına ve kaygılarına bir ya-

⁽³⁰⁾ Horst de la Croix, Richard G. Tansey; ibid., sayfa 888.

⁽³¹⁾ Ibid., sayfa 888.

⁽³²⁾ Ibid., sayfa 889.

⁽³³⁾ Ibid., sayfa 888.

⁽³⁴⁾ Ibid., sayfa 888.

nıt getirmedi.⁽³⁵⁾ 1950'lerden sonra bilgisayar biliminin gelişimine bağlı ortaya çıkan yeni bir devrim deneyimlerimizin verilerini sayısal bir dile çevirmeye başladı. Bu "yapay zekâ" birçok alanda insan beyninin işlevlerini yükledi ve bu da insan çevresinin otomasyonunu getirdi. Hatta 21. yüzyıla girerken bu yeni araçlar ve diller yaşamlarımızı bir ölçüde kontrol edip yönlendirmeye başladılar.

Çağımızda "anlam" ve "doğru", "gerçeklik" kavramına problematik ve göreceli kavramlar olarak katılırlar. "Doğru" kavramının kesin, aşkın ve ebedi'den, halka dair, göreceli ve tartışılabilir'e indirgenmesi, bizim onu elde etmemizi dilin koşullarına bağlı kılıyor. Gündelik sözel dil ise çift anlamlı ve belirsizdir.⁽³⁶⁾ Deneysel bilimin başarısı, anlam ve doğru'nun, araç ve dillerin işlevleri haline dönüştürülmeleriyle doğru orantılıdır. Fiziksel dünyaya dair bilimizi araçlarımızı kullanarak ediniriz; matematiğin özel dili bu sürece aracı olur. Böylece bilimsel deneyimin anlamı, doğruluğu ve gerçekliği – yani bilimsel bilgi – kendi araçlarında saklıdır ve onlardan ayrılamaz. Bu gerçek yaşadığımız bilim ve mekanizm çağında sanat için de geçerlidir.⁽³⁷⁾ Maurice Denis bir resmin her şeyden önce belli bir tavırla düzenlenmiş renklerle kaplı bir düz yüzey olduğunun altını çizerek.⁽³⁸⁾ Benzer bir çıkarımla, bir şiir yalnızca bir sözler, ya da söz–imgeleri dizimidir; müzik parçasıysa sesler dizimidir. Yüzyılın ilk yarısının egemen modern bakış açısı sanatı, kendilerinden başka hiçbir şeye gönderme yapmayan öğelerin beceriyle düzenlenişi olarak görüyor; bu öğelerin hiçbir biçimde temsiliyet işlevleri yok. Düzenleme kendi içinde bir bütündür ve kendi kendine yeterlidir; kendi kendinin ötesinde, tanınabilir bir şeye işaret etmez. Modernist sanatçı, tıpkı bilim adamı gibi elindeki araçla deneyler yapar, olanaklarını araştırır ve yeni formlar bulur ya da keşfeder. Fakat yeni düzenler ve değişmezlikler, standartlar arayan bilim adamının tersine, çoğu sanatçı tekil ve benzersiz olanın peşinde koşar; en önemli Kübist ressamlardan Juan Gris şöyle demiştir; "*Amacım varolan hiçbir nesneyle karşılaştırılmayacak yeni nesneler yaratmaktır.*"⁽³⁹⁾ ;(Resim 11) Dünyanın optik düzenini düz bir yüzeye yansıtmaya çabası – Giotto'dan bu yana sanatçıların ortak uğraşı – Modernizm'le birlikte terkedilmişti. Fiziksel malzemenin kendi olanaklarından yeni biçimler yaratılmalı, bulunmalıydı. Modern sanatın büyük ustalarından Paul Klee bu bakış açısını şöyle açıklıyor: "*Bizler görünür dünyada-*

⁽³⁵⁾ Horst de la Croix, Richard G. Tansey; Ibid., sayfa 889.

⁽³⁶⁾ Ursula Meyer; Conceptual Art, Dutton, New York, 1972, sayfa 205.

⁽³⁷⁾ Ibid., sayfa 205-6.

⁽³⁸⁾ Ibid., sayfa 208.

⁽³⁹⁾ Horst de la Croix, Richard G. Tansey; op. cit., sayfa 889.

ki nesneleri resmederdik. Ama artık görünür nesnelerin gerçekliğini çözdük ve kavradık; görünür gerçekliğin sayısız başka gerçeklik içinden yalnızca bir tanesi olduğunu keşfettik. Nesneler dünyanın rasyonel deneyimlerine ters düşen, geniş ve çok çeşitli anlamlar kazandılar. Sonunda bağımsız, saf biçim öğelerinden biçimsel bir kozmos yaratılacaktır."⁽⁴⁰⁾ (Resim 12).

Bir başka deyişle görünür şeylerin gerçekliği artık yalnızca görünürlükleri değildir. Bir nesnenin geleneksel sanattaki tek bakış açılı perspektifle verilen görüntüsü, onun gerçekliğinin son derece sınırlı bir parçasıdır. Klee burada ağaç örneğini vererek ağacı oluşturan tüm öğelerin – kökleri, gövdesi, dalları, meyveleri, çiçekleri, tohumları, gövdesinin içindeki oluşumlar, büyümesinin karmaşık evreleri, cinsel işlevi vb. – karmaşık bütünlüğünün, ağacın fiziksel görüntüsünden çok daha fazla bir şey olduğunu vurguluyor; bütünsel anlamın ağacın parçalara ve fenomenlere bölünerek analiz edilmesiyle kavranamayacağını savunuyor.⁽⁴¹⁾ Gerçekte, bilim adamlarının kendi işlemlerinden, bulgularından, bilgi iletişimlerinden çıkarıp atmaya çalıştıkları "çift anlamlılık", sanatçıların uğraştıkları gerçekliğin özüdür. Klee'ye göre bu çift anlamlılığın ardında, zihnin hiçbir şekilde içine sızamadığı ya da kavrayamadığı bir büyük gizem alanı yatar. Ancak belli bir noktaya kadar, sanatın fantazi ve semboller kullanarak oluşturduğu etki üzerinde akılcı konuşabiliriz. Fantazi, içgüdü kaynaklı coşkularla birleşince, bizi tanıdık, doğal şeylerden çok daha fazla uyaracak ve canlandıracak aldatıcı durumlar yaratabilir.⁽⁴²⁾

"Modern bilimin kurtulmaya çalıştığı "gizem" ögesi, modern sanat tarafından insanın gerçeklik deneyiminin merkezinde gibi görülerek işlenmiştir. Rönesans'ta Hümanistik aklın temellendirdiği sanat-bilim birleşmesi 20. yüzyılda çözülmüştür."⁽⁴³⁾ Modernist sanatın temelinde biçim ve malzeme ile yapılan deneyler olduğu için modern mantık ve matematikle paralellik taşır ve çoğunlukla teknolojiye yakınlık gösterir; ama buna karşın amaçları ve sonuçları sanatı tam tersi bir yöne götürmüştür. *"Sanatçı deneyci, aynı zamanda kâhindir de!"*⁽⁴⁴⁾ Durmaksızın fiziksel malzemesinin olanakları üzerine çalışan sanatçı geleneksellik perdesinin ardında bir başka gerçeklik

⁽⁴⁰⁾ Horst de la Croix, Richard G. Tansey; op. cit., sayfa 889.

⁽⁴¹⁾ Ibid., sayfa 889.

⁽⁴²⁾ John Russel; The Meanings of Modern Art, New York: Museum of Modern Art, Thames and Hudson, New York, 1981, sayfa 28.

⁽⁴³⁾ Horst de la Croix, Richard G. Tansey; op. cit., sayfa 889.

⁽⁴⁴⁾ John Russel; op. cit., sayfa 46.

arar. Arayışı genelin onayladığı bir gerçeklik anlayışından ya da bu anlayışa dayanan genel resimsel dilden kaynaklanmaz; kendi içgüdülerine, içgörüsüne, içsel deneyimine dayanır; bunu söze dökülmesi olanaksız, çok anlamlı, gizemli, tanıdık olmayan bir kişisel vizyon biçiminde ifade eder.⁽⁴⁵⁾ Modern sanat ard arda gelen akımlarla geliştikçe halkın buna düşman bir tavrı benimsemesine şaşmamak gerekir. Şüphesiz bu düşmanlığı sanatçı davet ediyordu, çünkü ta başından beri modern sanatçının amacı burjuvayı şaşkına çevirmek, tutucu ve sonradan görme yeni kentlileri sarsıp yeni görme ve düşünme biçimleri edinmelerini sağlamaktı.⁽⁴⁶⁾ Picasso, bu anlamda, sanatın yıkıcı, hatta devrimci olması gerektiğini söylüyordu.⁽⁴⁷⁾ Buna göre modern sanatçının toplumun avant-garde'ında yaşaması ve tüm yaşamının ruhu öldüren gelenek karşısında bir başkaldırı ve özgürlük modeli olması gerekiyordu.

Klasik dünyanın, Rönesans'ın, 19. yüzyılın büyük bir bölümünün sanatıyla karşılaştırıldığında, modern sanatın dolaysız ve akademik öğrenim dışı bir gidişi vardır. Geleneksel olarak Avrupa, en yüce övgülerini belirgin düşünsel bir temele dayanan yapıtlara saklar ve izleyiciden klasik edebiyattan, Hristiyanlık tarihi ve Hristiyan edebiyatından birşeyler bilmesini bekler,⁽⁴⁸⁾ (Resim 13). Oysa Modern sanat çok ender olarak çok okumuş izleyiciye hitap eder; basit araçlarla, açık seçik ifadeler kullanılarak halkla yüz yüze gelir. Üstelik başka hiçbir çağ iletişimin yarar ve etkilerine bu denli ilgi gösterilmemiştir. Kandinsky, "*Biçim ne kadar soyutsa o kadar açık seçiktir ve dolaysız olması onun çekici yanıdır*",⁽⁴⁹⁾ derken, kendi deneylerine, yaşantılarına olduğu kadar algısal psikoloji alanındaki buluşlara da dayanıyordu. Soyut sanatın öteki öncüleri de anlaşılabilirlik, algılanabilirlik konusuna Kandinsky'ye benzer bir ilgi duymuşlardır. Bu sanatçıların tutumları, 20. yüzyıl sanatının biçim araştırmaları doğrultusunda gelişen kişiliğini çok iyi betimler.

⁽⁴⁵⁾ Horst de la Croix, Richard G. Tansey; op. cit., sayfa 890.

⁽⁴⁶⁾ Ibid., sayfa 890.

⁽⁴⁷⁾ Ibid., sayfa 890.

⁽⁴⁸⁾ Norbert Lynton; op. cit., sayfa 360.

⁽⁴⁹⁾ Ibid., sayfa 361.

1.3 Modernizm Üslupları

Sanat çalışmalarının stilistik özelliklerinden ve yüzeysel malzemesinden çok içeriklerine dikkat etmek gerekliliği inancıyla, art arda gelen ekolleri çizgisel bir tavırla dizmek yerine, temel gelişmelerin ardındaki harekete geçirici öğeleri açıklığa kavuşturmayı yeğledik. Şimdi yüzyılın başlangıcından 60'lı yıllara dek oluşan sanat hareketlerini kısaca inceleyeceğiz.

"Batı sanatının Natüralizm doğrultusundaki gelişiminde son aşama Empresyonizm'di. Beş yüz yıldan beri bu yolda tüm olanaklar denenmiş, sonuna dek kullanılmıştı"⁽⁵⁰⁾. 1905'te çıkışını yapan Fauve'lara 20. yüzyılın ilk sanat hareketi diyebiliriz. Fauve'ların sanata getirdikleri yenilik anlatımında, özellikle coşkunun ifadesi olarak yorumlanıyordu. Doğa soyutlanıyor, doğa öğeleri renk ve çizgiden oluşan motiflere dönüşüyordu, (Resim 14).

Hemen ardından ortaya çıkan Alman Ekspresyonizmi, güçlü renk kullanımı, çizgisel karakteri, coşkusal ve duygusal konuları vurgulaması, doğaüstü yansımalarıyla, eski Alman resim ve gravürüyle aynı gelenek içinde yer alan bir akımdı. Weimar Almanya'sının sosyal düzeni, sınıf farkları, dansing, müzikhol sahneleri, genellev romantizmi Ekspresyonistlerin sık sık ele aldıkları konulardı. Zamanın kokuşmuş kurumlarını eleştirmeye ve yermeye çok elverişli olan bu konular, Berthold Brecht'de gördüğümüz politik ve didaktik satirin resim sanatına girmesine yol açmıştı⁽⁵¹⁾. Ama form dili açısından çok yaratıcı olamıyorlar, Fauve'ların form dilini kendi tavırlarına uyduruyorlardı: izleyicide şok etkisi uyandıran hareketli çizgiler, bağırarak renkler, deformasyonlar Fauve'lar ve Alman Ekspresyonistlerinin renk tutkusu, rengin, figüratif öğeleri betimlemek için değil, yalnızca kendisi için kullanılarak yapıtın içeriğini oluşturmasını getirdi. Kandinsky renk, çizgi ve biçimin duygusal ve ruhsal karakterleri alanındaki çalışmalarını konunun ve temsili öğelerin resimden tamamen çıkarılması sonucuna dek götürdü. "Doğaalamalar"ında bilinçaltı dürtüleri kullanan Kandinsky'nin açtığı alan daha sonra birçok sanatçı, özellikle Sürre-

⁽⁵⁰⁾ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu; Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, Cem Yayınevi, İstanbul, 1977.

⁽⁵¹⁾ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu; ibid., sayfa 159.

alistler tarafından kullanılacaktı⁽⁵²⁾.

Öznel deneyimi vurgulayan Ekspresyonizm'in kökleri nasıl Van Gogh ve Gauguin'de bulunuyorsa, **Kübizm** ve **Konstrüktivizm** de Post-Empresyonist'lere, özellikle Cézanne'a bağlanabilir. Cézanne'nın kuram ve uygulamaları bir grup genç Fransız ve İspanyol ressamın ilgi odağı haline geldi. Bu ünlü sanatçının, doğayı silindirik, küre ve koni biçiminde görme önerisi Kübistlerin iki boyutlu resim yüzeyiyle üç boyut yanılısamlarını bilinçli bir biçimde bir araya getirerek yeni bir mekân yaratmalarıyla sonuçlandı. Batı uygarlığının eski bir geleneği olan "akılcılığa" dayanan Kübizm'in kavram ressamlığı, Giotto'dan beri süregelen Yeniçağ sanat geleneğinin değişmez ilkesi olan tek bakış noktasını kırıyor ve resim sanatına hacmi çeşitli yollarından gösterebilme olanacağını açıyordu. Braque ve Picasso doğa formlarını düşüncelerinde parçalayarak, irili ufaklı düzeye bölüyorlar, sonra bunları resim yüzeyine paralel planlarda yan yana, üst üste getirerek yeniden kuruyorlardı⁽⁵³⁾. Bu hareketin ikinci aşaması olan Sentetik Kübizm'de kolaj kullanılmaya başlanıyor, kopukluk ve (çoğu zaman gündelik hayattan alınan bazı öğelerin yapıta yapıştırılması gibi) birbirine uymayan üslûplardan bilinçli olarak yararlanılması, modern sanat dilinin başlıca göreneklerinden sayıldı ve Kübizm bu alanda başı çeken akım oldu.

Kübizm "nesne"ye değişik açılardan bakmak ve bunu bir tek düz yüzeyde bir araya getirmekse, **Fütürizm** de bunu hareket ve zaman ikilisini aynı düz yüzeye getirerek yapıyordu⁽⁵⁴⁾. Kübizm değişik bakış açılarını, Fütürizm'se değişik bakış anlarını resmediyor diyebiliriz. Fütürizm başkaldırı potansiyeli olan değişik performanslarıyla ve sanatı galeri ve müzelerin dışına, gündelik alanlara taşımasıyla bir çok akıma öncülük etti. (Happening'ler, Performans'lar gibi...).

Bazı ressamalara göre Kübizm açıkça tam soyutlamaya giden bir yoldu. Çünkü Rönesans'ın sınırlı yaklaşımını kırarak sonsuz bir biçimler dünyasının kapısını aralamıştı. Mondrian'ın Kübizm kaynaklı araştırmaları onu resimdeki tüm temsili öğeleri atmaya ve renk ve biçimlerden oluşan son derece sınırlı bir dağarcıkta yoğunlaşmaya yöneltti: siyah, beyaz ve ana renkler (kırmızı, sarı, mavi) ve düz çizgiler, kareler ve diktörtgenler, (Resim 15). Mondrian'ın **Neo-Plastik** adını verdiği bu anlayış sanatın yalnız katıksız bir çizgi ve renk ilişkisinden doğan yeni bir estetik tavıra gerek-

⁽⁵²⁾ Horst de la Croix, Richard G. Tansey; op. cit., sayfa 898.

⁽⁵³⁾ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu; op. cit., sayfa 163.

⁽⁵⁴⁾ Edward Lucie-Smith; Art Now, William Morrow and Company inc, U.S.A., 1981, sayfa 28.

sinimi olduğunu, çünkü ancak bu nitelikteki yapısal öğelerin bizi saf bir güzelliğe götürebileceğini açıklıyordu⁽⁵⁵⁾.

Bu arada Kübizm'in **Rus Avant-garde'**ı üzerindeki etkisinden de söz etmek gerekir. Rus sanatçısı Malevich'in ilk resimleri Analitik Kübizm'in izlerini taşır; daha sonra birbirleriyle ilgisi olmayan betimlemeler, harfler ve sayılardan oluşan kompozisyonlarıyla Sentetik Kübizm'in kolaj tekniğinin izlerini yansıtmaya başladı. Buradan **Süprematizm** adını verdiği soyut sanat anlayışına yöneldi ve "Beyaz üzerine siyah kare" (Resim 16) adlı ünlü çalışmasını yaptı; ardından en soyut yapıtı olan "Beyaz üzerine beyaz kare" geldi. Amacı doğal biçimler dünyasından olabildiğince uzak bir ifade biçimi bulmaktı; bunu "saf duygu ve algının yüceliği" olarak tanımlıyordu; çünkü ona göre resim sanatında en temel şey doğduğu bağlamdan tamamen bağımsız, "saf duygu"ydü.⁽⁵⁶⁾

Kübizm'le birlikte Cézanne'ın geometrik doğa anlayışından çıkan bir diğer akım da **Konstrüktivizm**'di. Rus sanatçı Antoine Pevsner ve kardeşi Naum Gabo tarafından ortaya konan ilkeleri biçimsel geometriyle esnek yalınlığa sahip bir çizgiyi öngörüyordu. Pevsner'in, sanatın çağdaş kültürü ifade etme gerekliliğine olan inancı onu metal levha, plastik, tel gibi çağdaş malzemeleri kullanmaya yöneltti (Resim 17) –ki bu davranış dönemin endüstri kültürünün dinamik karakterine çok iyi uyan bir ifade biçimiydi.⁽⁵⁷⁾ Asıl gelişme alanını Rusya'da bulan bu akımın Tatlin gibi önde gelen sanatçıları endüstri tasarımında yoğunlaşarak âletler, araçlar, mimari konstrüksiyonlar tasarladılar. Sanatları yeni bir idealizm ve işlevsellik taşıyordu. Sinema Konstrüktivist sanatın en yetkin anlatım araçlarından biri oldu. Kübizm'le birlikte sanata yerleşen "montaj", "kurgu" burada daha da önem kazandı.⁽⁵⁸⁾ 1920'li yıllarda Rusya'da birçok film yönetmeni Konstrüktivizm içinde sınırları içinde değerlendirilebilecek filmler çektiler, (örn. Vertov, Eisenstein).

Rusya dışında Konstrüktivizm, teknolojinin bir uzantısı olarak değerlendirildi. Uluslararası bir nitelik kazanmasına karşın sanatın sınırları içine hapsedildi. Konstrüktivizm, Avrupa'da genellikle yalnız geometrik biçimler ve endüstriyel malzeme-

⁽⁵⁵⁾ Norbert Lynton, op. cit., sayfa 77.

⁽⁵⁶⁾ Edward Lucie-Smith; op. cit., sayfa 36.

⁽⁵⁷⁾ Horst de la Croix, Richard G. Tansey; op. cit., 924.

⁽⁵⁸⁾ Norbert Lynton; op. cit., sayfa 112.

den yararlanan heykelciliğin bir kolu sayılır⁽⁵⁹⁾. Mondrian, El Lissitzky ve Van Doesburg bu akımın etkisiyle **De Stijl** grubunu kurdular. De Stijl'in bireyciliğe karşı saf ifadeyi değil de, insan ruhunu temsil ettiği görüşünü benimseyen öğretisi, artık kesinlikle bilim ve teknolojiyle birlikte düşünülüyordu. Bu sanatçılar makinenin içerdiği güçleri esin kaynağı olarak benimseyip yüceltiyor ve yeni bir makina estetiği yaratmaya çalışıyorlardı.

Bauhaus bir tasarım okulu olarak 1906'da Almanya'da kuruldu ve gelişen teknoloji ve standardizasyon eğilimleri, mekân düzenlemesi, tasarım alanlarında hemen kabul gördü; sanatla günlük yaşamın en somut ilişkisini oluşturan mimari de yeni akımların doğmasına neden oldu. Bauhaus hareketinin amacı teknoloji ve sanatı günlük yaşam düzeyinde birleştirmektir. Sanat ve işlevin beraberliğine inanmışlardı. Endüstri tasarım alanında bir çok ürün verdiler. Çoğunlukla Konstrüktivist anlayışla çalışan, mimari ve pürist yaklaşımları olan sanatçılardan oluşan Bauhaus'ta bir tek Kandinsky ve Klee romantik içgüdüsel eğilimleriyle ayrılıyorlardı.

1916'da 1. Dünya Savaşı sırasında, Zürih'te çeşitli uluslardan şair ve ressamlar tarafından bir tepki hareketi olarak ortaya çıkan **Dada** kısa zamanda Batı uygarlığının tümüne karşı çıkmak amacıyla yaratılan yapıtlar ve düzenlenen sahne gösterileriyle, bu dünya ile ilişkilerin açıkça ve korkusuzca koparıldığı bir eyleme dönüştü. Dada'cılar akıldışı, rastlantıyı, sezgiyi ve amansız bir kara mizahı ön planda tutarak, geleneksel orta sınıf toplum düzeniyle kültür, ahlak ve sanatını asıl gerçek adına yıkmak istiyorlardı⁽⁶⁰⁾. Yaşamın anlamsız, saçma yönlerini vurgulayarak, buna çok uygun düşen kolaj ve asamblaj tekniklerini kullanıyorlardı. Marcel Duchamp'ın katılımıyla bu akım daha da devrimci bir nitelik kazandı. Duchamp'ın 1920'lerde getirdiği yenilik, sanatı geleneksel tual sanatıyla yaşam arasında bir yere oturtmuş olmasıdır⁽⁶¹⁾. Sanatı tualin ötesinde, bilinen malzemelerin dışında bir noktaya itmiş, nesneye sanatsal bir nitelik getirmiştir. Duchamp "sanata biraz akıl getirmek" düşüncesiyle yola çıkıyor; günlük hayattan seçtiği pisuar, bisiklet tekerleği gibi hazır nesneleri sergiliyor ve bunların artık o anda sanat olmuş olacaklarını açıklıyordu, (Resim 18)⁽⁶²⁾. Duchamp bir de olaya ters yönden bakıp sanat yapıtını alarak "ready made", yani bir günlük yaşam eşyası olarak kullanmayı da öneriyordu. Duchamp'a

⁽⁵⁹⁾ Norbert Lynton; ibid.

⁽⁶⁰⁾ Ibid., sayfa 127.

⁽⁶¹⁾ Ibid., sayfa 135.

⁽⁶²⁾ Edward Lucie-Smith; op. cit., sayfa 40.

göre yaşamın ve sanatın temelinde rastlantı ve keyfi seçim vardı; sanatsal eylemin özü bilinçli bir ayıklamaydı, ve her eylem bireysel ve benzersizdi. Duchamp Modern hareketin belki en açık görüşlü ve öngörüsü en geniş kuramcısı olarak günümüze kadar birçok kavramsal akım ve sanatçıyı peşinden sürüklenmiştir.⁽⁶³⁾

Çoğunluk eski Dada'cılarının kurduğu **Sürrealizm** hareketi bilinçaltının her türlü akıl kontrolünden kurtularak olduğu gibi ortaya dökülmesini istiyor. Sürrealistler Freud'un ruhbilim konusundaki buluşlarından son derece etkilenmişler ve sanatı bilinçaltının gizli dünyasını açığa çıkarma aracı olarak kullanmayı amaçlamışlardı. Zihindeki düşünce ve görüntülerin anında ve hiçbir mantık dizgesine bağlı kalmadan dökümü olan "Otomatik Yazı" adlı bir yöntem geliştirmişlerdi; Sürrealist şair André Breton, bu yöntemi "beynin bir anlık fotoğrafı" diye tanımlıyordu⁽⁶⁴⁾. Bu sanatçıların bir eksiği – Miro, Masson, Man Ray gibi sanatçılar hariç – özgün bir form dili geliştirmeyip Natüralizm geleneğine saplanmış olmalarıydı.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında, sanat yapıtını kişisellik ve öznellikten uzaklaştıran Konstrüktivist harekete tepki olarak yeni bir **Ekspresyonist** hareket doğdu. Bu akım, Kirkegaard ve Jung'un düşünceleri ile Varoluşçuluk gibi düşünce akımlarının manevi önderliğinde, savaş yüzünden Avrupa'dan göç eden sanatçıların eşliğinde geometri, konstrüktivizm, kübizm teorilerinden daha çok yararlanıyordu. 1950'lerin **Amerikan Soyut Ekspresyonizmi**'nde ise boyanın tadı, çeşitliliği ve özgürlüğü, jestüellik ve içgüdüler hakimdi. Boyanmış resim yüzeyi yalnızca sanatçının yoğun boya ve renk deneyinin bir belgesiydi. Bu deney süreci keyfi, rastlantısal, akıl dışı, otomatik ve dolaysız bir tavır sergiliyordu. Özellikle Jackson Pollock'un "akıtmalar"ından sonra, *"resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde "temsil edilen şey" olmaktan çıkmış, ressamın devinimlerinin izlerini taşıyan, onun anlatmak istediklerini boyanın "izleri"yle ortaya koyan, ve bir zaman süreci içinde onun tüm devinimlerinin, aynı andaki "hareketsizliği"ni veren bir alan olmuştu*⁽⁶⁵⁾.

1962'de Soyut Ekspresyonizm'in savunucularından eleştirmen Clement Greenberg bu akımı izleyecek sanat hareketinin öncülüğünü yapan kuramını açıkladı: *"Resimsel sanatın sadeleştirilemeyen niteliği yalnızca iki temel geleneğe ya da norma*

⁽⁶³⁾ Edward Lucie-Smith; ibid., sayfa 44.

⁽⁶⁴⁾ Ibid.

⁽⁶⁵⁾ Ibid., sayfa 250.

bağlıdır; yüzeyin düzlüğü ve bu düz yüzeyin sınırlanması."⁽⁶⁶⁾ Bunun ardından saf geometrik soyutlamalarla ortaya çıkan ve yapıtlarında, beklenen açıklık, sadelik ve sınırlılığı gösteren Louis, Noland, Ellsworth Kelly, Frank Stella gibi ressamların bu tavrı **Ressam Sonrası Soyutlama** olarak anılmaya başladı. *"Bu yeni soyutlama anlayışı ile Avrupa ve Amerika'da daha önce bu yoldaki akımlar arasında beliren en önemli ayrılık ilkinin, "nesne olarak resim" ve "imge olarak resim" ikileminin üstesinden gelmiş olmasıdır.*"⁽⁶⁷⁾ Bu resimlerde resim imgenin kendisi, imge de resmin kendisi olmuştur artık. Her şey tablodan ibarettir. İmge ile üzerinde yer aldığı zemin arasında bir ayırım yapmak olanaksızdır, (Resim 19).

Savaş Sonrası Avrupa Sanatı büyük ölçüde henüz hayatta olan Modernizm öncülerinin etkisi altındaydı. İngiliz ressam **Bacon** Batı geleneğinde çok eski bir gelenek olan, "yoğun duygu ifadesi elde etmek amacıyla insan gövdesinin deforme edilip çarpıtılması" yöntemini dehşet ve acı çekme temalarını işlemek üzere kullanmıştı⁽⁶⁸⁾. Fransa'da Fautrier ve Wols **Art Brut** adı altında, Sürrealist kaynaklı psikik doğaçlamaya, çocuk sanatı ve arkeoloji ilgisi gibi öğeleri katarak, kum, yapıştırıcı, asfalt gibi maddeleri yoğun boyayla karıştırıp sert, ilkel görüntülü, mağara ve duvar resimleriyle ilişkiler gösteren bir üslup geliştirdiler.⁽⁶⁹⁾ Hemen ardından sahneye çıkan **Tachism** her ne kadar muazzam bir eleştirel ve finansal başarı getirmişse de Pop Sanat'ın yükselişiyle o denli çabuk prestijini yitirdi. Bu akımın önde gelen sanatçısı Matthieu anlık doğaçlama jestlerle tual üzerine resmettiği İslam kaligrafilelerini bir seyirci topluluğu önünde icra ederek ün kazandı.⁽⁷⁰⁾

Avrupa'da 1950'lerde egemen olan uluslararası **Lirik Soyutlama Hareketi** tür açısından büyük bir çeşitlilik gösterir. Soyutlama Avrupa sanatının yapısı içinde kendisini kanıtlayıp, savaş sonrası akımların yaşayan bir parçası haline gelmiştir.⁽⁷¹⁾

Kolaj ve asamblaj tekniklerine duyulan yeni ilgi bu yolda yeni hareketlerin oluşmasına yol açtı. **Asamblaj Sanatı** ve **Neo-Dadaizm** **Kübizm** ve **Sürealizm**'den bu yana süregelen bir geleneğin ürünüydüler. Figüratif olarak, asamblaj pratiği resimsel malzemeleri biçimsel ilişkiler düzleminden çağrışımsal bir şiir düzlemine çıkarıyordu: tıpkı **Kübizm** ve benzeri hareketlerde kelime ve sayıların, tam tersine bir yö-

⁽⁶⁶⁾ Edward Lucie-Smith; ibid., sayfa 251-2.

⁽⁶⁷⁾ Ibid., sayfa 95.

⁽⁶⁸⁾ Ibid., sayfa 96.

⁽⁶⁹⁾ Ibid., sayfa 100.

⁽⁷⁰⁾ Norbert Lynton; op. cit., sayfa 273.

⁽⁷¹⁾ Edward Lucie-Smith; op. cit., sayfa 149.

netimle, biçimselleştirildikleri gibi! Soyut Ekspresyonizm’le Pop Art’ın arasında bir bağ oluşturan Rauschenberg ve Jasper Johns ise Yeni Dada hareketinin öncüleriydiler ve 60’lı ve 70’li yıllarda genç sanatçıları büyük ölçüde etkilemişlerdi.⁽⁷²⁾ Rauschenberg’in sanatını yönlendiren temel öğelerden biri içinde yaşadığı kentsel ve teknolojik çevre idi. Kitle üretiminin çağdaş tekniklerini kullanarak geçmişin sanat ve kültür gelişimlerini yansıtıyordu. Kentsel döküntü, atık malzeme ve günlük kullanım eşyalarını birleştirerek yaptığı kolaj ve konstrüksiyonlar gündelik olaylara ya da yine gündelik eşyanın kendisine gönderme yapıyordu. Jasper John ise, Duchamp gibi, sıradan olanı kendi bağlamının içinden çekip çıkararak karşımıza bir sanat objesi olarak koyuyor – atmak yerine ona bakmamızı sağlıyordu⁽⁷³⁾. Ama Duchamp’ın ötesine geçerek banal olanı, örneğin bir konserve kutusunu, bronzdan döküyor, üstüne etiketini yapıştırıp bir kaidenin üzerine yerleştiriyor, kullanılıp atılmak üzere yapılmış dayanıksız kutuyu anıtlılaştırıp sürekli kılarak son derece simgesel bir 20. yüzyıl eşyası yaratıyordu.⁽⁷⁴⁾ (Resim 20).

Pop Sanat’ta Andy Warhol, Lichtenstein, Wesselman, Oldenburg gibi sanatçılar, içinde yaşadığımız tüketim pazarının standardizasyonunu bize sanat olarak sunuyorlardı. Kitle kültürü tarafından üretilen yeni biçim ve renk evreninin yarattığı görsel patlama Pop Sanat’ın malzemesini oluşturuyordu. Pop hareketinin kitle kültürüne karşı sempatik yaklaşımı, Dadacı alaycılığın da etkisiyle, hızla bu kültürün fantastik abartılar ve paradokslar şeklinde bir taşlaması biçimine büründü. Bu harekette yine Duchamp’ın "hazır yapımları"nın (ready made) büyük etkisi vardır. Örneğin Oldenburg’un vinileks ve pleksiglastan yapılma "yumuşak tuvalet"i katı ve yumuşak kavramları konusundaki algı kategorilerimize saldırarak bizi şaşırtıyor.

Warhol ise reklam ürünlerini en yalın haliyle alarak resmine yerleştiriyor; bazen bunların iki boyutlu yüzeye seri üretim biçiminde çoğaltmalarını yapıyor, örneğin Campbell çorba markası etiketlerini çoğaltarak sergiliyordu, Lichtenstein da aynı mantıkla, büyütülmüş resimli roman dizilerini kullanıyordu, (Resim 21). Pop kültürüne duyulan sempati beraberinde bir tür nihilizmi de getiriyordu. Fakat bu nihilizm Dada’nın içindekinden farklıydı; çünkü iki dünya savaşı arasında toplum sayısız değişimlerden geçmişti. Pop sanatçısı caz müzisyeninin kayıtsız ve serinkanlı üslûbuna ve sokak kültürüne hayrandı; tüm kabalığı ve çirkinliği içinde modern endüstri

⁽⁷²⁾ Edward Lucie-Smith; ibid., sayfa 150.

⁽⁷³⁾ Horst de la Croix, Richard G. Tansey; op. cit., sayfa 952

⁽⁷⁴⁾ Edward Lucie-Smith; op. cit., sayfa 193.

toplumunu kabullenmek, kişiyi duygusal yıkımdan koruyordu.⁽⁷⁵⁾ Pop sanat bu nedenle içinde büyük oranda mizah ve ironi taşıyordu. Avrupa'da da yaygınlık gösteren Pop sanat İngiltere'de cinsel devrimle birlikte ortaya çıkıyor ve bu özgürlük duygusu içinde, Amerikan Pop'unda rastlanmayan yoğun bir erotik ve politik öz taşıyordu. Pop, İngiltere dışında, Fransa, İtalya ve Japonya'da da kendine yandaşlar buldu.

Avrupa'da Johns ve Rauschenberg'in çalışmalarına en yakın hareket, Fransız eleştirmen Pierre Restany'nin kurduğu **Yeni Realizm** grubuydu. Bu hareketin en çarpıcı kişiliği, döneminin en yaratıcı sanatsal skandal yaratıcısı Yves Klein'dı. 1956'da Klein, "Uluslararası Klein Mavisi" olarak patentini aldığı mavi tonunun tek renk olarak kullanıldığı resim dizilerine başladı.⁽⁷⁶⁾ Sanatçı bu rengi çeşitli nesnelere uyguladı; mavi alevler, mavi sıvılardan sonra, mavi boyayla kaplı çıplak bir kadını dikey ve yatay tuallere çeşitli yönlerden bastırarak çeşitlemeler yaptı, (Resim 22). Klein bu resim yapma süreçlerini, bazılarının "ilk happeningler" dediği, seyirci önünde icra edilen gösterilere dönüştürdü. Klein örneğinden esinlenen İtalyan Piere Manzoni, uzunlukları belirtilmeyen kâğıtlar üzerine mürekkeple çizgiler çizmiş, bunları özenle paketleyip tastik ettirmiştir. Yeni Realizm grubunun bir başka üyesi Arman 1960'da bir sanat galerisini tavanına kadar hırdavatla doldurarak "doluluk" adlı sergisini açmıştır. Tüm bu çalışmaları genel olarak **Kavramsal Sanat** başlığı altında toplayabiliriz. Burada bu yaklaşımın en anlamlı ve önemli habercisi olarak nitelenmiş çalışmalarını yapan Amerikalı besteci John Cage'i anmak gerekir. 1954'de Cage "4 dakika 33 saniye" adlı müzik parçasını izleyiciler önünde yorumladı; yapıt hiçbir müzik aletinin çalınmadığı, 4.33 dakikalık bir sessizlikten oluşuyordu.⁽⁷⁷⁾ "1959'da John Cage ile müzik öğrenimi yapan Amerikalı ressam Allan Kaprow "6 bölümlü 18 Happening" adlı gösterisini sundu."⁽⁷⁸⁾ O tarihten sonra Kaprow, Oldenburg, Jim Dine gibi sanatçılar New York'ta ve başka yerlerde birçok Happeningler düzenlediler. **Happening** kültürünü bir hareket ya da üslup olarak almamak gerekir; yalnızca, bazı sanat hareketleriyle bağlantılı bir fenomendir. Çoğunlukla sahne üzerinde icra edilen olaylardır ve popülizme bir hamle olarak değerlendirilebilir, (Resim 23). Happeningler, türlü sahne olayları sergileyen İtalyan ve Rus Fütüristlerle

⁽⁷⁵⁾ Norbert Lynton; op. cit., sayfa 342.

⁽⁷⁶⁾ Ibid., sayfa 341-2.

⁽⁷⁷⁾ Ibid. 343.

⁽⁷⁸⁾ Edward Lucie-Smith; op. cit., sayfa 349.

Dada ve Sürrealizm hareketlerinde köklerini bulur. Ama Happeninglerin gerçek yükselişi Amerikan Pop sanatıyla bağlantılıdır.

Earth Art ya da **Yeryüzü Sanatı** Happeninglerle yakından bağlantılı olarak doğanın küçük bir parçasını görsel anlamda değiştirmeye çalışır. Örneğin Christo kıyıları, tepeleri, kayaları muazzam kumaş parçalarıyla kaplamış, Japon GUN grubu "Karin imge değişikliği olayı" adı altında karlı alanları boyadıkları bir Happening yapmışlardır.

Avangard sanatçılar tarafından sergilenen Happening ve diğer olaylar popülizme doğru yapılmış bir hamleyse, **Minimal Sanat** ta savaş sonrası Modernizm'in elitizmi olarak görülebilir.⁽⁷⁹⁾ Savaş sonrası dönemde Giacometti, Jean Arp, Max Ernst, Henry Moore gibi sanatçılar figüratif heykeli en saf ve en yalın biçime indirdiler; yapıtları ilkel bir imgeye sahipti. Daha sonra Max Bill, David Smith, Antony Caro, Sol Le Witt muazzam boyutlarda demir ve çelik konstrüksiyonlar yaptılar; figürü daha da yalınlaştırarak kullandılar.

Minimalizm Modernizm'in giderek artan kurumsallaşmasına çok şey borçludur. Minimalizm'in doğduğu 60'ların ortalarında avant-garde sanat etkinlikleri neredeyse tamamen resmi ya da yarı resmi kurumların himayesi altına girmişti. Sanatçı ne kadar avant-garde'sa o denli halk sektörünün desteğine gereksinme duyuyordu.⁽⁸⁰⁾

Kavramsal Sanat büyük oranda Minimal heykeli biçimleyen düşüncelerde köklerini bulur; ama Pop sanatçılarının resim ögesi olarak kullandıkları yazılar dolayısıyla Pop Sanat'la da güçlü bir bağlantısı vardır. Kavramsal Sanat her şeyden önce entelektüel bir etkinliktir. Bir bildiri taşır. İzleyicinin zihninde yarattığı kavramları, sözleri ve bağlantıları malzemeleri olarak kullanır. Çoğunluk yapıtlarda entelektüel girdi, duyuların algılayabileceği herhangi bir bildiriden daha önemlidir. Örneğin Kavramsal sanatçı Joseph Kosuth'a göre; sanatsal etkinlik yalnızca "*sanatsal önermelerin çerçevelenmesiyle sınırlı olamazdı; daha çok işlev ve anlamın araştırılması, bir kaç ya da bütün sanatsal önermelerin ve onların zihinsel yansımalarının, genel sanat terimi kavramı içinde kullanılmalarıydı.*"⁽⁸¹⁾ Bu düşünceler malzeme, tema ve espas seçiminde sonsuz bir çeşitlilik sağlıyordu. Berndt ve Hilda Becher anonim en-

⁽⁷⁹⁾ Edward Lucie-Smith; *ibid.*, sayfa 350–51.

⁽⁸⁰⁾ *Ibid.*, sayfa 429.

⁽⁸¹⁾ *Ibid.*, sayfa 446.

düstri mimarisinin fotoğraflık belgelerini sergiliyorlar, Donald Burgy, Kosuth gibileri yalnızca cümlelerden oluşan yapıtlar yapabiliyorlardı. Gövde Sanatı, Happening gibi türler de Kavramsal'ın içine girebiliyordu zaman zaman. Kavramsal Sanat 60 ve 70 arası birçok hareketi etkilemiştir; Happeningler, Yeryüzü Sanatı, Gövde Sanatı, Kinetik Sanat, Video Sanatı, Fluxus Grubu, Performans Sanatı gibi...

Burada tek bir hareketin içine konamayacak **Joseph Beuys**'u anmadan geçemeyiz. Tıpkı Duchamp gibi, kendisinden sonraki 25 yıla damgasını vurup sayısız genç sanatçıyı etkilemiş bir eylem sanatçısıydı. Beuys fotoğraftan keçeğe, margarine, bakıra, ölü hayvanlara hatta kendi gövdesine kadar her türlü malzemeyi, bireyi baskıcı toplumun kısıtlamalarından kurtarma düşüncesiyle geliştirdiği "Toplumsal Heykel" tanımlaması altındaki yapıt-eylemlerinde kullanmıştı. Davranışsal sanat (Happeningler) ve Gövde Sanatının bazı temalarını kullanarak günümüzde insan yeteneklerinin nasıl sömürüldüğünü göstermek istemişti. Sanatı güçlü politik ve (Doğu kültürü etkili) spiritüel özellikler içeriyordu. Beuys, 70'li yıllar toplumunda sanatçının (politik ve spiritüel) rolünü simgelemesi açısından çok önemlidir.⁽⁸²⁾ Beuys'un çalışmaları, çağdaşı Koreli sanatçı Nam June Paik'inkiler gibi **Performans Sanatı**'nın içine sokulabilir, (Resim 24).

Bu sanat 1950'lerin Happeningleriyle bağlantılı bir tavidir. Bir izleyici topluluğunu gereksinen Performans Sanatı, tual olsun, heykel olsun bir nesne yapımını amaçlamıyor, ama daha çok teatral bir çevrede özgürce eyleyen sanatçının kendisi bir sanat yapıtı haline geliyordu. Nam June Paik'in başı çektiği **Video Sanatı**'yla, televizyon bir sanatsal girişimin malzemesi haline geliyordu. Kolaj tekniğinin yağlıboyanın yerine geçmesi gibi televizyon ekranı da tualin yerine geçiyordu. Bir Performans-Video çalışması için Paik çellist Charlotte Moorman'ın giyeceği, iki minyatür TV aletinden sütyeni olan bir çello tasarlamıştı. Beuys ve Paik'in etkinlikleri diğer bir grup sanatçı ile birlikte **Fluxus Grubu** adıyla anılan bir hareketin içinde yer aldı. Fluxus Grubu Dada'nın bir ileri adımı sayılabilir, ama bir ölçüde! Çünkü Fluxus'cular "obje"yi yadsıyorlar; ama Duchamp'ın "hazır yapım"ları sonunda bir "sanat objesi" haline dönüştükleri için Fluxus mantığına ters düşüyorlar.

"Bu yıllarda söz konusu ve benzeri sanat hareketleri, Paik'in Video sanatının teknolojik kılıfına rağmen, sanatın toptan terkedilişinin kıyısına gelmişlerdi. Öte yandan, Kosuth'un da yaptığı gibi tümüyle kendi kendine yeten, eleştiri ve hatta betimlemeden

⁽⁸²⁾ Edward Lucie-Smith; ibid., sayfa 451.

bağımsız bir "etkinlik"i savunuyorlardı. Ya da, Beuys'un sanatının öne sürdüğü gibi, öylesine güçlü, engin ve kuşatıcı bir olgu olan sanatın sanatçının kendi varlığından başka cisimlendirmeye gereksinim duymadığını savunuyorlardı."⁽⁸³⁾

70'ler Modernizm tarihinde önemli bir dönüm noktasını gösteriyorsa, bunun nedeni, kabul edilmiş avangard kuramının çözölmeye başladığına dair giderek çoğalan kanıtlar içermesidir. Sanat dünyasını, hatta düşünce ve kültür dünyasını yönlendiren düşünürlere göre "Modern Zamanlar", tam kesin olarak saptanamamakla beraber 1960'lı yılların sonlarına doğru tarihe karışmış ve bunu izleyen yıllara "Modernizm Sonrası" denmiştir.



⁽⁸³⁾ Horst de la Croix, Richard G. Tansey; op. cit., sayfa 888.

1.4 Modernizm Sonrasının Tanımı

Modern sanat Rönesans'ta başlayıp 19. yüzyılda sona eren geleneğin yerine bir tepki olarak sürekli bir devrimi koyan avant-garde sanatçı ve eleştirmenlerin eseridir. Biçimsel yöntemleri soyutlamadır. Bununla görünür dünyayı betimleyen imgelerin giderek biçimsel anlamda çarpıtılması ya da ayıklanması, böylece söz konusu resim ya da heykelin benzersiz bir nesne olarak yalnızca kendi kendisini işaret etmesi anlaşılır.⁽⁸⁴⁾

Avant-garde'in görevi ya da zaferi resim ya da heykel objesini kendi kendinden başka bir şey anlatma zorunluluğundan kurtararak özgürlüğe kavuşturmasıdır. Plastik malzemenin bu özgürlüğü, görsel sanatın mit, din, tarih, edebiyattan alınan konulara olan bağımlılığından arındırılıp saflaştırılmasını getirir.⁽⁸⁵⁾ Sanat için tek gerçek kendi malzemeleri, teknikleri ve biçimleridir. Bunun dışındaki her türlü gönderme gerçekdışıdır; nesnenin gerçeği yalnızca kendisidir. Avant-garde'in sürekli yürüdüğü anayol "soyutlama"dır. "Modern" üslûpların tümü soyutlamadan çıkar; bunların dışında kalan diğerleri de tepki olarak geriye dönüş tavrına saplanırlar.⁽⁸⁶⁾ Soyut sanat ve türevleri "Modern" nitelemesi altında daima devrimci, ilerleme ve gelişmeye yönelik bir karakter taşırlar. Doğru tavır arayışı içinde, Modern sanatçı sanat objesini gitgide daha fazla soyutlama, azaltma arayışı içindedir; tâ ki minimal öğeler ve onları kurgulama süreci dışında hiçbir şey kalmayınca kadar!

Bu Modernist ideoloji değişiklik kabul etmez bir doktrinde donarken, sanatsal üretim süreci ve eleştirel yargı üzerinde hayli güçlü bir kontrol geliştirdi. Böylece "avant-garde"nin Modernizm'le paylaştığı tarihsel dönem artık (Rosalind Krauss'a göre) bitmiş oldu.⁽⁸⁷⁾

Köktenci amaçları reddedilse de, soyutlamanın değeri ve yöntemi hâlâ tanınıyor; kesin olarak karşı çıkıldığı anda bile egemenliğini sürdürüyor. Çünkü sanatın imâcı, düşünme ve tasarımlama içeren işlevi – ana amacı – hâlâ varlığını sürdürü-

⁽⁸⁴⁾ Horst de la Croix, Richard G. Tansey; ibid., sayfa 975.

⁽⁸⁵⁾ Ibid.

⁽⁸⁶⁾ Bedri Baykam; "Post Modernizm hayalet mi, yoksa kaygan bir balık mı?", Gösteri Dergisi, Ekim sayısı, 1989, sayfa 9.

⁽⁸⁷⁾ Ibid.

yordu. İçerik ve anlamın önemi yeniden onaylanıyor, geleneksel "konu" tekrar ele alınıyordu: optik gerçeğin bildirisi, insan figürü, insan çevresi, öykü, toplumsal yorumlar, sıradan olanın düşsel dönüşümü. Fotoğraf insan deneyiminin ifadesi ve temsili için giderek daha fazla malzeme sunuyor. Bir şey kesinlik kazanmış durumda: taze esinler için her alanda araştırma yapan sanatçılar soyutlamanın buluş açısından ölü bir noktaya ulaşıp tükendiğini hissediyorlar ve dar akademik bir yapıya bürünen katı ve doktrinci biçimlilikten kaçma arzusu gösteriyorlar. Ama tüm bunlara karşın yenilenme hareketi bir belirsizlik taşıyor: bir ana teması, belirgin bir yönü yok.⁽⁸⁸⁾

Bu arada sanat pazarının yenilik talepleri ardı arkası kesilmeyen bir buluş çılgınlığını körüklüyor: birbiri arkasına parlayıp sönen modalar ve üsluplar sanat sahnesini daha da karışık hale getiriyor. Eski yollar yeniden araştırılıyor; eski üsluplar yüzeysel değişikliklerle sahneye çıkarılıyor. Neo-Primitivizm, Neo-Sembolizm, Neo-Soyut Ekspresyonizm, Neo-Formalizm, Neo-Sosyal Realizm, hattâ Neo-Empresyonizm gibi akımları, asıllarının melezlerini görüyoruz: Pop, Op, Minimalizm, Kavramsalcılık, Foto-Realizm öğleriyle yan yana!⁽⁸⁹⁾

Dünyanın bilim ve teknolojiyle dönüşümü modern dönemin tüm bir geçmişten ayrıldığı gerçeğine işaret eder.⁽⁹⁰⁾ Bunun sanattaki etkisi yeterince açıktır. Görüntüyü taklit eden figüratif sanatların imge yapma işlevi, görünür dünyaya gönderme yapmayan nesnelerin ortaya çıkışıyla sarsıldı. Bunlar sanatçının kişisel vizyonunun ve imge dağarcığının ürünleriydi.

Temsiliyetin ironik, mitsel ve toplumsal işlevleriye mekanik araçların tekeline girdi – fotoğraf, film, televizyon ve bilgisayarların tekeline!⁽⁹¹⁾ Bunlar aracılığıyla imgeler milyonlarca kere çoğaltılabiliyor. Sanat nesnesinin kendisi, karmaşık ve gelişmiş çoğaltım araçlarının sayesinde, biricikliğini ve mekânını yitirdi; tıpkı bir orkestra konserinin hi-fi kayıt sistemiyle çoğaltılan sesi gibi! Özel koleksiyonlardaki sanat yapıtlarının özgün baskıları tıpatıp kopya olarak satışa sunuluyor. Bu biyolojik cloning, (*) standardizasyon ve endüstri mallarının kitle üretimine benzer bir süreçtir. Buradaki süreç özgün nesnenin üretiminden çok daha farklıdır. Aynı zamanda

⁽⁸⁸⁾ Bedri Baykam; *ibid.*, sayfa 10.

⁽⁸⁹⁾ Horst de la Croix, Richard G. Tansey; *op. cit.*, sayfa 889.

⁽⁹⁰⁾ *Ibid.*

⁽⁹¹⁾ *Ibid.*, sayfa 891.

(*) Bir örnekten cinsiyetsiz (aseksüel) olarak üretilmiş bir grup bitki ya da organizma.

üretimde daha fazla el katılır – yaratma sürecinin değişik evrelerinde işe katılan aracı ve kurumlardan oluşan bir kolektivizm. Sanatçının bir el işçisi olarak bağımsız rolü ister istemez makinalaşmış üretim gerçeğinden ve yönteminden etkilenir. Soyut resim ve heykelin estetik değerleri zorunlu olarak, beğeni toplayan endüstri tasarımı ürünlerinin estetik değerleriyle bir alışveriş ilişkisine girer.⁽⁹²⁾

"Bu arada "gelenek" tahtından indirilmiştir. Modern sanatın zaferiyse aynı zamanda onun krizidir. Bu krizin merkezinde bir paradoks yatar. Modernizm gelenekten kopuş olarak ortaya çıktı ve kendisi güçlü bir "gelenek" oldu",⁽⁹³⁾ Modernizm sonrası yani bir deyişe göre Post-Modernist yönelimler Modernizm "gelenegine" bir karşı çıkıştır. Günümüzde her şey bir sorunsalı içinde taşır, hattâ kendisi sorunsaldır: sanatın amacı, sanatçının işlevi, sanatçının çalıştığı ya da çalışacağı malzemenin doğası, sanatçının patron ve halkla ilişkisi. Ne istendiği, neye gereksinim olduğu, neyin nasıl yapılacağı konusunda zihinlerde sayısız soru işareti vardır. Bu yaygın anlaşmazlık yapıtların ve üslupların, programların ve süreçlerin, yorumların ve değerlendirmelerin çokluğunda belirgin olarak görülür.

Sanatçıların acımasız bir rekabet içinde oldukları sanat pazarında yenilik, biriciklik ve ifade çeşitliliği konusunda amansız bir baskı vardır. Çünkü ekonomi de bilim ve teknoloji kadar günümüz sanatını büyük ölçüde etkiliyor. Sanatçı ve patronun o eski dolaysız ilişkisi "sistem"le yer değiştirdi – eleştirmenler, sanat tüccarları, koleksiyoncular, galeri sahipleri, müze yöneticileri, sanat okulları ve diğer işletme ve kurumlar tarafından yönlendirilen yasadışı ve düzensiz bir sanat pazarı!⁽⁹⁴⁾ Yapıtın sanat değeri genellikle pazardaki parasal değerine koşut olarak saptanır. Değerlendirme konusundaki çatışma ve aykırılıklar eleştirel ve sanat tarihsel yargıları şüpheli kılabilir. *"Spekülatif sermayenin sanat pazarına girişi son otuz yılda, resim ve heykeli deneyimleme, algılama biçimimizi herhangi bir üslup, hareket ve polemikten daha fazla değiştirip çarpıtmıştır... Estetik deneyimin parasal değerle tahribi günümüzde özgün nesnelerin yerini kitle üretimine bırakması kadar yaygın ve belirgindir. Sanat pazarında hergün muazzam miktarlarda para dolaşır."*⁽⁹⁵⁾

⁽⁹²⁾ Diana Crane; op. cit., sayfa 42.

⁽⁹³⁾ Ibid., sayfa 17.

⁽⁹⁴⁾ John Russel; op. cit., sayfa 223.

⁽⁹⁵⁾ Ibid., sayfa 224.

Böylece, endüstri ve ekonomi dünyaları sanat ve sanatçıyı etik ve bağımsızlık açısından büyük oranda ele geçirdi.⁽⁹⁶⁾ Yaratıcı güç daha çok pazar dışında marjinal alanlarda filizlenir oldu.

Bu beraberinde çok önemli bir gelişmeyi getirdi. "Geleneğini" kaybeden Batı'nın karşısına Batılı olmayan ülkeler kendi farklılaşmış kültürleriyle çıktılar. Üslûp açısından bakılınca bir uluslararası – dünya sanatı ortaya çıkmaya başladı. Geleneksel farklılıklar kaybolurken sanat daha önce hiç görülmemiş bir bütünsellik kazandı; bu da insan ırkı için paha biçilmez değerde spiritüel ve estetik deneyimlerin habercisi oldu.

Post Modernizm: Sanat dünyasını, hattâ daha genel açıdan alırsak, düşünce ve kültür dünyasını yönlendiren düşünürlere göre "Modern zamanlar", kesin olarak yılı saptanmamış olmakla birlikte, 60'lı yıllarda tarihe karışmıştır. Biz şimdi onun ardından gelen Modernizm Sonrası dönemini yaşamaktayız.⁽⁹⁷⁾

"Modernist bütün akımlar birbirinin peşi sıra yaşandıktan, kavramlaşıp kurumlaşarak tarih olduktan sonra Modernizm'in hızının ve potansiyelinin azalışı ve hattâ tükenişi, gündeminde ortaya çıkarılabilecek "saf, özgün" teoriler kalmayışı, yeni bir dönemin, yani "Post Modern Zamanlar" sürecinin doğmasına yol açtı."⁽⁹⁸⁾ Post Modernizm, başta mimari ve plastik sanatlar olmak üzere çarpıcı bir değişiklikler ve değişkenlikler dizisi ile kendini belirginleştirirken, aynı zamanda kendinden önce yaşanmış tüm akımlara da referans sağlayabilmektedir. Artık ortada belirgin, katı, öz kurallar kalmamıştır; bunlar yerlerini her şeyin serbest olduğu yeni bir dünyaya bırakmışlardır.

Post Modernizm, kabaca, 1960'larda Modernizm'in içinde birçok yöne giden çıkışlarla başlıyor. Çoğulculuk burada hem felsefi, hem de üslûp açılarından gündeme geliyor. Aynı zamanda varolan egemen ideolojilere eleştirel veya diyalektik bir bakış açısı da söz konusu. Modernistler ve "Geç Modern"ler sunulan problemlere getirilen teknik veya ekonomik çözümleri ön plana çıkarırken, Modern Sonrası düşünür ve sanatçılar buluşlarının yanı sıra kültürel ek-değerler ya da ortamın rolü üzerinde duruyorlar. Mimaride olduğu gibi, Post Modernizm sanat da "World Village" (Dünya Köyü) düşüncesinden etkileniyor ve ortaya çift anlamlı bir kozmopolit görüntü çıkıyor. Modern Sonrası dünyada, sanatçının etrafında dönecek olan efsane

⁽⁹⁶⁾ Bedri Baykam; op. cit., sayfa 6.

⁽⁹⁷⁾ Ibid., sayfa 7.

⁽⁹⁸⁾ Ibid., sayfa 7.

seçiliyor ve yaratılıyor. Modernizm, özellikle "Geç Modernizm," her akımın ya da sanat biçiminin bağımsızlığı ve ifadeciliği üzerinde, yani estetik boyutta yoğunlaşırken, Post Modernistler daha çok anlam üzerinde yoğunlaşıyorlar.⁽⁹⁹⁾

Burada sanatsal dil düzeyinde bir ayrım, bir kopuş karşısında bulunuyoruz. Restany gibi çağdaş düşünürler de, öncülüğün her şeyden önce dil düzeyinde bir kopuş olduğunu vurgular.⁽¹⁰⁰⁾ Yani bu anlamda öncülük, toplumsal bir kopuş değildir. Dile yeni giren öğeler biçimciliğin donukluğunu, yerleşik değerlerin entellektüel konforunu yıkarlar, bu temelli tedirginliğin yansısını üstlenerek, yaratıcı sürece diyalektik olarak yerleşirler. İşte Post Modern akım, her şeyden önce, bu yerleşik değerlerin entellektüel konforunu yıkmaktan yana görünmektedir. Burada sanatçı, çevresi ve o çevreyi kuşatan yaşam tarafından biçimlendirilmekte, bunun sonucu olarak da topluma ve çevreye sanat adı altında birtakım öneriler, giderek, yaşam biçimine dönüşen birtakım gözlemler sunmaktadır. Bir başka düşünür, Marcuse'ün deyişiyle sanatın sınırları alabildiğine genişletilerek, toplumdaki radikal değişimlerle birlikte büyüyen, politikaya kadar yansıtılabilen bir iletişim modeline varılmaktadır. Zaman zaman geriye dönüşler, motif aktarımları, beğeni tekrarları, "post" akımların hemen tümünde egemen olan seçmecilik olgusunun bir sonucu olarak alınabilir. Günümüz Post Modern Amerikan sanatçılarının önemli bir bölümü, sözgelişi dışavurumcu resmin bir dönemde kullanmış olduğu renk ve biçim öğelerini doğrudan, bir alıntı düzeyine indirmeksizin yapıtlarında değerlendirebiliyorlar. Söylensel ve simgesel boyutta bir ele alıştır bu; bir tür düşünce resmidir. Artık sanatçı, yapıtlar üretmiyor, yapıtlar yaratmak için düşünceler üretiyor. Maddeyle değil düşünceyle çarpışıyor.⁽¹⁰¹⁾

Post Modernizm'in kilit kelimelerinden biri seçmecilikdir (eklektisizm). Bunun sözlük anlamı gözönüne alındığında, Post Modernistler için pek de hoş olmayan bir tanımlama çıkıyor ortaya: "Felsefe ve sanatta, belirli bir inancı olmayıp, çeşitli fikirler ve üslûplar içinden kendine uygun gelenleri seçen kimse; değişik sistem ve fikirleri birleştiren kimse". Yani Post Modernizm'in doğrudan karşılaştığı en bü-

⁽⁹⁹⁾ Kaya özsezgin; "Post Modernizm, Yeni Seçmeci bir akım", Gösteri Dergisi, İstanbul, Ekim Sayısı, 1989, sayfa 11.

⁽¹⁰⁰⁾ Ibid.

⁽¹⁰¹⁾ Ibid., sayfa 12.

yük saldırı "seçmecilik"⁽¹⁰²⁾. Bir başka görüşe göre de seçmecilik bir demokratikleşmeyi de birlikte getiriyor. *"Bu dünyada dün ile bugün, Antik Roma ile yüzyılın başı, uyumlu ile uyumsuz, ciddi ile komik, her şey bir arada görülebiliyor. Geçmiş dönemler ve akımlar varlıklarını burada yeni bileşimler, sentezler ve yeni makyajlarla sürdürüyorlar. Modernizm'in maratonu artık sona ermiş, ortaya, sorumsuz bir dev panayır ile onun binbir rengi ve sesi çıkmıştır. Gene bu dünyanın her bir ayrı elemanından yararlanılmaktadır; ama bunlar daha önce hiç kimsenin görmediği biçimde, rastlamadığı kıklarda çıkarlar karşımıza."*⁽¹⁰³⁾

Modernizm Sonrası sanatçının elindeki en önemli veri, bilgi birikimidir. Dünyanın her yeri kendi evi kadar yakındır ona, hattâ daha yakın bile olabilir. Tüm insanlık tarihi de, elinin altındaki medya ve diğer iletişim araçlarıyla kendisine ulaşır. Bu çağda yaşayan insanın bütün bu verileri bir anda elinin altında bulabilmesi, bu çağa tarihteki farklı konumunu verir. İstanbul'da oturan bir insan, komşusunu tanımadığı halde, Japonya'da yaşayan yakın bir arkadaşıyla günlük sohbetlerini telefon, videofon, faks, vb. aracılığıyla yapabilir.⁽¹⁰⁴⁾ Ve böylece tarihte benzeri bulunmayan bir evrensellik kavramı ortaya çıkar. Bu evrensellik, Modernizm'in kendine malettiği "uluslararası" anlamına gelen soyut bir terimden çok farklıdır. Modern Sonrası evrensellik, yerel olanın herkesçe anlaşılmasından kaynaklanır. Bilgi patlaması sonucu ortaya çıkan Modern Sonrası durum, disiplinlerarası, kültürlerarası, bilim dalları arası, toplumsal sınıflar arası, dinler arası, cinsiyetler arası bir uyum sağlama arayışı içindedir.

Modernist estetiğin sanatta yenilik arama çabaları bugün yerini birçok geleneklerin bileşimine bırakmaktadır. Bu devirde hiçbir tavır ya da geleneğe ayrıcalık tanınmaz, çünkü bütün geleneklerin geçerliliği kanıtlanmıştır. Bu kısmen yukarıda değindiğimiz haberleşme patlamasının, kurumsallaşmış bilgilerin, evrensel iletişimin ve sibernetik biliminin sonucudur. Artık yalnız, önlerinde süper seçenek bolluğu olan zenginler değil hemen her kent sakini, koleksiyoncu olabilmektedir. *"Post Modernizm, temelde herhangi bir geleneğin, yakın geçmişiyle olan seçilmiş bir karışımıdır; Modernizm'in hem devamlılığı, hem de yüceliştir. En iyi yapıtları karakteristik olarak çift anlamlı ve alaycıdır; geleneklerin çekişmesini, devamsızlığını ve seçenek bollu-*

⁽¹⁰²⁾ Bedri Baykam; op. cit., sayfa 6.

⁽¹⁰³⁾ Ibid.

⁽¹⁰⁴⁾ Asuman B. Kafaoğlu; "Post Modernizm ve Post Modern Edebiyat", Mutlu Sanat Odası Bülteni, Sayı IX, Ocak 1994.

ğunu belirginleştirirler. Bu çift yönlülük en berrak şekilde çoğulculuğumuzu etkiler. Çok özlülüğü doğrudan doğruya, Modern ideolojinin son dönemlerindeki Minimalist akımın, özendirilmiş öğretisi ve zevklere dayanan canlandırılışlarının karşıtıdır."⁽¹⁰⁵⁾

Post-Modernizm'den söz ederken sürekli olarak gündeme gelen "Deconstruction" 80'li yılların en anlamlı kültürel fenomenlerinden biri olarak göze çarpar. 1970'lerin başından beri Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean François Lyotard, Daniel Buren gibi düşünürler günümüzde en çok gündeme gelen felsefi ve eleştirel alanlara imzalarını attılar, hatta bu gündemleri belirlediler.

Deconstruction, Yapısalcılık ve Psikanaliz'i içeren bir düşünce sistemleri ortamından geliyor. İster dil ister rüya, ister efsane, sanat eseri ya da sosyal sistemler olsun, insan bilincinin, insan beyninin yarattığı her şeye yorum getirmek arzusunda. Bu kavramların gerçeklikle ve insan bilinciyle olan ilişkisini araştırmayı da görev ediniyor. Ancak, bunu, alışlagelmiş tarihsel ve mantıki yolları izleyerek değil de araştırdığı konunun, eserin kullandığı kabul edilmiş kurallar dizisini bulup çözümleyerek gerçekleştirmeye çalışıyor.

"Deconstruction"ın en çok sözü edilen yazarlarından Derrida, "Resimde Gerçek" adlı kitabında sanatı bir aracı olarak kullanıp felsefe yapma amacı güdüyor. James McFarlane'a göre, Derrida bir Van Gogh örneği verdiğinde esas hedefi bu çalışmayı anlatmak değil, Heidegger ve Schapiro arasında gördüğü farkları açıklayabilmek.⁽¹⁰⁶⁾ Dolayısıyla bir okuyucu veya izleyicinin bu metinlerin içine girebilmesi için Kant ve Heidegger gibi filozofları, Yapısalcı dilbilimi, Franco-Freudian psikanalizi ve Doğalbilimciliği, 1960 ve 70'ler Fransa'sının politik tartışma ortamını, "Deconstructionist" ve minimal yazı üslubunun kurallarını önceden bilmesi gerekmektedir. Ayrıca, bu düşünce biçiminin, "*varoluşçu tiyatro ve Uzakdoğuluların Zen felsefesi veya Yahudilerin Kabalist metinleri gibi bir metoda insanın kendini adamasını gerektiren ruhsal düşünce tarzları*"⁽¹⁰⁷⁾, burada felsefeci—sanatçının konusu olabiliyor.

Bazı felsefecilerin (örneğin Kierkegaard veya Heidegger) mantık dışı olana aşırı ilgileri de bilinmesi gereken ana verilerdir.

⁽¹⁰⁵⁾ Kaya Özsezgin; op. cit., sayfa 11.

⁽¹⁰⁶⁾ Bedri Baykam; "Post Modernizm'in Ötesi", Gösteri Dergisi, İstanbul, Kasım Sayısı, sayfa 19.

⁽¹⁰⁷⁾ Ibid., sayfa 20.

"Paul Crowther, *"Sanat ve Felsefenin Ötesinden"* adlı yazısında, sanatının bugününü anlamak için, birçok yazar gibi "Modernist" dönemin değişik iki ana kavram hatına bakıyor. Bunlardan biri Greenberg, Fry ve Bell gibi yazarların biçimselciliğin katı kuralları üzerine kurulu olan kişiliğinde biçimlenen ve salt-öz estetiği ön plana çıkaran görüş; öbürü ise manevi gerçeklere ifade biçimi verdiklerini savunan sanatçı ve eleştirmenlerin görüşü. Crowther sonuç olarak, felsefenin bu her iki değişik geleneğinde sanatsal ifade tarzlarına kayan anlatım dillerini gündeme getirip felsefe ve sanatın karşılıklı bir kesişmeye ve yaklaşımaya doğru gittiğini söylüyor... Teorik tartışmaların müdahalesine bağımlı olan sanat, kendi kesin karakteristiklerini ancak kendinin vazgeçilmez eklem parçası ve tamamlayıcı felsefe ile sağlayabiliyor."⁽¹⁰⁸⁾

1970'lerde sanat ortamı ideolojik çekişmelerle kaynıyordu. Sonra 80'ler ulusalcı akımlar ve Modernite/Postmodernite tartışmalarıyla geldi, geçti. İçinde yaşadığımız 90'lı yıllarda ise sanat dünyasında en küçük eleştirel düşünceyi kabul etmeyen bir tür neo-avant-garde'ist kendini beğenimlik hüküm sürmekte. Ekonomik krizle zayıflayan ve sanat pazarındaki durgunluğu fırsat bilen birtakım gerici sanatçıların hücumuna uğrayan sanat çevresi artık çıkar birliği içinde ve kendi kendisi sorgulama işlevini yapamıyor.⁽¹⁰⁹⁾ Oysa gerçek avant-garde düşüncenin kişiliğini bu özellik belirler. Öyle bir dönemde yaşıyoruz ki egemen korku, sanatta olsun, toplumda olsun, "dışarda kalmak", "ortam dışına itilmek". Çoğu sanatçının ana eğilimi sanat kurumları ve sanat pazarı ağında bir yer bulabilmek⁽¹¹⁰⁾. Oysa önceki dönemlerde sanatçı kurumların dışında, marjinal bir tutum ve tavırla üretimini yapardı.

Ama hemen hemen herkesin onayladığı bir görüş bin yıllık bir geleneğin sona erip yerine yepyeni bir dönemin başladığı yolunda! Görülmemiş yoğunlukta bir kültürlerarası iletişimin sağlayacağı, çoğulcu demokratik ortamda gelişecek gelecek yüzyılın sanatı; umudumuz bu!

Bizim için, Modernizm'in yeniden kurgulanması ya da ıslâhı gibi görünen bu süreçte, gelecekte onun yerine geçecek bir yönelimi belirleyebilmek çok zordur. Gelecek, Avrupa Modernizm geleneğinin tarihinde ilk kez sınırları dışına çıkarak çevre kültürlerle yüzyüze gelmesi ve onların etkisiyle zenginleşmesi, ortak bir kültür

⁽¹⁰⁸⁾ Bedri Baykam; *ibid.*, sayfa 20.

⁽¹⁰⁹⁾ Catherine Millet; "Jean Clair's Biennale", Art Press, Paris, sayı 203, Haziran 1995, sayfa 5.

⁽¹¹⁰⁾ *Ibid.*, sayfa 5.

dağarcığı oluşturmaktadır.⁽¹¹¹⁾ Uluslararası çağdaş sanat sergileri, Modernizm sahnesinde daha önce varlığını duyurmamış yeni kültürlerin, etnik öğlerin katılımına olanak tanıyarak yakın gelecekte bir dünya kültürü yaratılmasına önayak oluyorlar.

⁽¹¹¹⁾ Bedri Baykam; op. cit., sayfa 10:

1.5 1970-95 Arası Sanatsal Oluşumlara Genel Bakış

1970–95 arası dönem, Modernizm'in anlatım tekniklerinin bambaşka amaçlarla, zaman zaman harmanlanarak kullanılması enstalasyon–mekân düzenlemele-
rinin tual resminin önüne geçmesi ve gerek malzeme ve teknik, gerekse düşünce ve
üslûp konusundaki büyük çeşitlilikle kendini gösterir.

Popüler ve yaygın bir konstrüksiyon tipi, **galeri enstalasyonu**, galeri duvarlarını, mekânın boşluklarını, ışık, renk, biçim ve yanılşamayı sonsuz bir malzeme ve biçim çeşitliliğiyle tek bir kompozisyon haline getirir; ya da – karşıt bir tavırla – fiziksel nesnelerle yüklü olmayan espasın nötr boşluğunu yaratır. Enstalasyon sürekliliği olmayan ve belli bir süre sonunda sökülüp kaldırılacak bir kurgudur: tek seferlik kullanılıp, karnaval sonrası atılan dekorlar ya da barakalar gibi!⁽¹¹²⁾ Enstalasyon bu anlamda, bilinçli olarak o an için yaratılan ve zamana kurban edilen, yokolup unutulmaya mahkûm bir fenomendir; tek belgesi fotoğraf ve filmidir.

Sanat tarihinde gördüğümüz çoğu sanat biçimi sürekli olması amacıyla üretilmiştir. Enstalasyon ise süreklilik niyetiyle yapılmamıştır; sanatçısının böyle bir beklentisi yoktur. Bu açıdan bakılırsa, enstalasyon endüstri üretim mallarına benzer: sonuçta hepsi bir kez kullanılıp atılmaya mahkûmdurlar. 1945-75 Avant-garde dönem sanatçılarının, izleyicilerin her an elinin altında olacak biçimde, enstalasyonlarının sürekli mekânlarda korunup sergilenmelerini istemeleri yeni tavra tam bir karşıtlık oluşturur, (Resim 25). Burada farkı kolayca görebiliriz: sürekliliği amaçlanmamış çağdaş enstalasyon – kolay bozulurluğu ve öğelerinin arasındaki ilişkisizlikle – bir çağın bittiğine işaret eder, (Resim 26). Bu süreç **Happening** adlı, üretildiği anda ortadan kaldırılan sanatsal eyleme kadar gitmektedir, (Resim 27).

Heykel ve resim malzemesi arasındaki geleneksel sınırlar kalktıkça ve sanatçılar giderek daha çok "karışık malzeme, (multi media)" ile çalıştıkça, nesneler sanatçının estetik ve dışavurum amaçlarına uyabilecek her türlü malzeme serbestliği içinde üretilmeye başlandı. Aynı zamanda bilim ve teknoloji de alışılmış kategorilere giremeyecek yeni malzeme ve teknikler sağlıyordu sanatçıya. Örneğin **Video Sa-**

⁽¹¹²⁾ Horst de la Croix, Richard G. Tansey; op.cit., sayfa 960.

natı, manyetik teypte anında birleştirilebilecek, dağıtılıp sonsuz çeşitlilikte yeniden kurgulanabilecek bir imgeler dizisi ya da sürekliliğidir, (Resim 28).

Bilgisayar Sanatı ya da **Bilgisayar-çıksılı Sanat** soyut veya somut biçim ve renkleri programlayarak bir görüntü terminali üzerinde gösterir: tıpkı bir televizyon ekranı gibi! **Işık heykeli** ve **Yansıma ve Yansıtma**, lazer ışınlarıyla karşılaştırılabilircek bir saflık ve yoğunluk içerir. Zaman zaman lazer ışınları kullanılır. **Hologramlar**^(*) nesnelerin üç boyutlu kusursuz yansımalarını üretirler; öyle ki izleyici yansılardan oluşmuş yapının çevresini dolaşabilir. ⁽¹¹³⁾

1980'lerde ortaya çıkan bir grup akım birbirlerinden çok az bir zaman farkıyla sanat sahnesinde boy göstermeye başladı. **Yeni Figürasyon**, Soyut Ekspresyonizm, Art Brut, hattâ Minimal ve Kavramsal Sanat gibi Modernist akımlardan etkiler taşıyordu. İçgüdüsel tavır, serbest boya, akıtmalar, Pop-Art, Sürrealizm, 80'lerin müzik ve yaşam biçimi ve ilk kez Metro Hareketi yani Graffiti olarak ortaya çıkan bu akımın içerdikleridir. **Yeni Fauve** (Anselm Kiefer, George Baselitz, Rainer Fetting, Salome) Almanya'da gelişti, (Resim 29).

Fransa'da ortam bulan **Özgür Figürasyon** sanatçıları (Combas, Bede, Di Rosa, J. Charles Blais) çizgi film estetiğinden ve kaligrafiden yararlanıyorlar, (Resim 30). Amerika'da (USA) görülen **Yeni Ekspresyonizm**, Pop sanat, graffiti, Ekspresyonizm ve kitch estetiğinin etkisiyle çoğunluk çocuksu figürlerle primitif bir yapı oluştururlar, (David Salle, Kenny Scharf, Julian Schnabel, (Resim 31). Jean-Michel Basquiat, Keith Haring). **Arte Povera** – Fakir Sanat, İtalya'da Mario Merz, Giovanni Anselmo, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio gibi sanatçılar tarafından yapıldı. Bu sanatçılar basit, doğal malzemelerle alışılmadık ilişkiler kuruyorlar ve şiirsel bir anlatım diliyle yeni mekân düzenlemeleri yapıyorlardı, (Resim 32) **Neo-Geo** – Yeni Geometri ise minimal bir ifade yolunu seçiyor; ama Minimal sanat gibi kavramlarla ilgilenmiyor, mesaj vermiyor. Dolayısıyla Kavramsal Sanat'la da bir ilişkisi yok. Resmi anlamından arındırılmış yalın bir işareten ibaret bir nesne olarak görüyor, (Resim 33).

Özellikle Graffiti ve Yeni Ekspresyonizm, Minimal ve Kavramsal Sanat kuramlarına bir tepki olarak aynı anda ve aynı tavırla dünyanın bir çok yerinde birden konuya, boyaya ve soyut fırça darbelerine bir dönüş olarak ortaya çıktı.

⁽¹¹³⁾ Horst de la Croix, Richard G. Tansey; ibid., sayfa 962.

(*) Hologram: Uygun biçimde ışıklandırıldığında üç boyutlu imgeler yaratan fotoğrafik tasvirler.

Trans-Avangardia (Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino) İtalya'da gelişti. Achille Bonito Oliva'nın kuramını yarattığı **Transavant-gardia** hareketi Kuzey Amerikan modellerinin hegemonyasına karşı çıkıyor; ve sanatın zenginleşmesi ve tazelenmesi için kültür, tarih, coğrafya, ekonomi ve din açılarından farklılıklar taşıyan toplumların eşit katılımıyla olanaklı olacağı fikrini savunuyor. Eğer kitle iletişim araçlarının coğrafi uzaklıkları kısaltması savaşı bir savaş oyununa çeviriyorsa, tarihsel farklılıkların aralarının kapanması da sanatsal dilleri belirleyen farklılıkların azaltılmasıyla olanaklı olabilir.⁽¹¹⁴⁾ Sanatsal dillerle denilmek istenen: "onları kullanan sanatçılar tarafından iskân edilmiş antropolojik alanların kültürel özelliklerine göre biçimlenmiş dillerdir."⁽¹¹⁵⁾

"90'ların kültürü Körfez savaşının çalkantılarıyla belirlenmeye başladı. Bu savaşla birlikte daha önce varolmayan iletişim kanalları ve olanakları değerlendirildi. Kitle iletişim araçları, bu uzak ve soyutlanmış coğrafyalardan tam gün haber geçti. Ve bu coğrafyaları savaş ve savaş sonrası haberleri anında odalarımıza taşıyan iletişim araçları sayesinde tanıdık, bizim için bildik yerler oldular (her ne kadar bu görece bir tanışıklık olsa da). Avrupa kültürü ilk defa somut biçimde yabancı kültürlerle karşı karşıya geldi."⁽¹¹⁶⁾ Teknolojik yoksulluğun büyük bir kültürel geçmişle elele yaşadığı bu Üçüncü Dünya ülkeleri artık kendi antropolojik kimliklerinin bilincine varmaya başlıyor ve uluslararası kültür arenasına çok önemli sanatçılar yolluyorlar. Achille Bonito Oliva bu savaşın Doğu'yla Batı arasında çelişkili bir iletişim gereksinimini gösterdiğini söylüyor; her ne kadar bir çatışma teknolojik pragmatizmle dinsel köktenciliğin bir çatışması olarak ortaya çıksa da!⁽¹¹⁷⁾ Bu çatışma bir kültürel farklılığın da altının çizilmesiydi aynı zamanda. Bu farklılıkların en önemli kanıtlarından biri çevre ülkelerin katılımıyla zenginleşmeye başlayan uluslararası sanat ortamı ve bunun göstergesi uluslararası sanat sergileridir.

⁽¹¹⁴⁾ Achille Bonito Oliva, "The Death of the Work of Art", Flash Art, Italy, Summer 1995, sayfa 136.

⁽¹¹⁵⁾ Ibid.

⁽¹¹⁶⁾ Ibid.

⁽¹¹⁷⁾ Ibid.

2. SERGİLEME VE SANAT POLİTİKALARI AÇISINDAN BAZI ULUSLARARASI ÇAĞDAŞ SANAT SERGİLERİNİN TANIMI

2.1 İstanbul Bienali

Avrupa-Asya Sanat Bienalleri Türkiye'nin çağdaş sanat varlığının dünyaya açılmasına yönelik ilk girişimlerdir. Ardından gelen İstanbul Bienali'nin ise 1995 yılında dördüncüsü düzenlenmiştir. İlk Bienal "1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri" adı altında 25 Eylül–15 Kasım 1987 tarihinde düzenlenmiştir. Bu sergi İstanbul'un kültürel hayatı açısından önemli bir eksiğini kapatmıştır. Artık İstanbullular plastik sanatlar alanında gerek ulusal, gerekse uluslararası düzeyde olup bitenleri bir arada izleme olanağına kavuşabileceklerdi. Bu süreç içinde farklı kültürlerden sanatçıları ve ürünlerini görecekle, yeni akımlar ve yeni düşüncelerle tanışacaklardı. İlk etkinliğin tanıtım yazısında: *"Dünya ülkeleriyle sanat alışverişinin ne denli önemli olduğunun ve ne ölçülerde olumlu sonuçlar yarattığının bilincindeyiz. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri'nde de aynı karşılıklı etkileşimin en somut biçimde gerçekleşeceğine inanıyoruz; çağdaşlaşan Türkiye'nin görsel sanatlar alanındaki güç ve kaynaklarını, uluslararası sanatla yanyana getirip sinamanın onur ve coşkusunu duyuyoruz,"* deniyordu⁽¹¹⁸⁾. İkincisinden başlayarak "İstanbul Bienali" diye adlandırılan etkinlik daha başından beri bir tema çerçevesinde ve tarihsel mekânlarla çağdaş sanatı birleştirme, geleneksel yapıları çağdaş yaşamın bir parçası haline dönüştürme amacını taşıyor. Mimar Sinan Hamamı, Aya İrini Kilisesi, Aya Sofya'nın bazı mekânları, Yerebatan Sarnıcı, Feshane gibi mekânlar dört Bienal'de de kullanılmıştır.

Bienal İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından düzenleniyor. İstanbul Festivali'nin de düzenleyicisi olan bu vakıf, tiyatro, fotoğraf, caz gibi bir dizi festivali de bünyesine katmış bulunuyor.

İlk üçünü Türk küratörlerin (Beral Madra, Vasıf Kortun) yaptığı Bienal'e 1995'te ilk kez, tanınmış bir Alman küratör Rene Block çağrılıyor. Sanatçıların yapıtlarıyla yarattıkları karşılıklı tartışma platformu, tema çerçevesinde düzenlenen çeşitli konferans ve panellerle destekleniyor. 1995 Bienali üç ayrı mekânda yer aldı: Karaköy'deki gümrük sahasında yer alan dört antrepodan biri, Aya İrini Kili-

⁽¹¹⁸⁾ Dr. Nejat F. Eczacıbaşı; "Neden İstanbul, Çağdaş Sanat Sergileri?", 1. Uluslararası, İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Kataloğu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul, Eylül 1987.

se-Müzesi, Yerebatan Sarnıcı. Ayrıca Bienal kapsamında bir yabancı sergi, "Almanya'daki Fluxus 1962-1994" adı altında Atatürk Kültür Merkezi salonlarında yer aldı. Bienal'e dünyanın çeşitli ülkelerinden 112 sanatçı katıldı.

4. Uluslararası İstanbul Bienali, Venedik ve Sao Paulo Bienallerinden farklı olarak, davet edilen ülkelerin katılımlarını ön plana çıkartmıyor. Bienal küratörü Rene Block'un da belirttiği gibi İstanbul Bienali'nde, katılacak sanatçıların isimlerinin de ötesinde, yapıtları ön plana çıktı; sanatçıların yapıtlarıyla karşılıklı düşünce alışverişinde bulunacakları özgür bir atölye (workshop) ortamı yaratıldı. Bu arada "1. İstanbul Bienali'nde, katılan her ülkenin kendi mekânı olduğunu belirtmekte yarar var. Dördüncüsünde ise ulusal sunumlar yapılmıyor; sanatçılar birbirinden çok farklı mekânlara dağılıyorlar.

Bir yüzyılı doldurmuş olan Venedik Bienali'nin temsil ettiği klasik "bienal" modeli ulusallık ilkesi üzerine kuruludur. Tıpkı bir dünya fuarında olduğu gibi her ülkenin bir pavyonu vardır ve sorumluluğu kendisi üstlenerek bu pavyonda ne göstermek istediğine karar verir. Bu kendi içine kapalı, yüzyılımızın dünyaya getirdiği politik ve kültürel kaymalara çok yer veremeyecek bir 19. yüzyıl modelidir. Yeni Bienallerin, Venedik'e göre periferi (çevre) olarak nitelendirilebilecek Sao Paulo, Sidney, İstanbul ve şimdi de Johannesburg ve Kwangju (Kore) gibi kentlerde ortaya çıkması rastlantı değildir. Tüm bu yerler farklı kültürel çevrelerle gelenekleri temsil ederler. Bienalleriyle bunu çevreye açmak istemişlerdir. Ülkelerinin genç sanatçıları diğer ülkelerinkilerle karşılaşmalıdırlar. Bu daha çok bir sempozyum ya da atölye karakterindeki yeni Bienaldir.

Rene Block şöyle diyor: "*Joseph Beuys 1971'de yaptığı, gerek Bienal, gerekse ona eşlik eden Fluxus sergisinde izlenebilecek bir çalışmada politik partilerin diktatörlüğünün aşılmasını nasıl talep etmişse, ben de bu yüzyılın sonuyla birlikte zengin ülkelerin kültürel diktatörlüğünün aşılmasını talep ediyorum. Aynı zamanda bu Bienal'in de bu yönde ilk işareti vereceğine inanıyorum. Çünkü Fransa, İngiltere ve Almanya Federal Cumhuriyeti gibi ülkeler yüklüce miktarlarda finansman sağlamayı, ayrıca bu arada Bienal'e katılma konusunda kendi ülkelerinde yaşayan yabancı sanatçılarla kendi sanatçılarının sayısını eşit tutarak ulusal temsilden vazgeçmeyi kabul etmiş bulunmaktadır. Elbette Almanya, Fransa ya da İngiltere'den beş sanatçıyı göstermek istiyorum. Ancak aynı zamanda kendi ülkelerinden destek alamayan üç Bosnalı, iki Çinli, dört İranlı ve birer Meksikalı, Beninli, Sırp, Lübnanlı, Faslı, Tayladlı ya da Endonezyalı'yı da da-*

vet etmek istiyorum."⁽¹¹⁹⁾

"Ready-made Boomerang" ile bir tema verilip buna göre kendisini yönlendirmesi gereken 1990 Sydney Bienali'nden farklı olarak Rene Block'un 1995 İstanbul Bienali'nde "Orient/ation" ile kullandığı bir "leitmotif"^(*) var: serginin yanıtlar vermek yerine daha çok sorular ortaya atması gerekliliğinden yola çıkıyor Block. Sorulardan biri de sanatçıların son yılların politik çalkantılarını ne açıdan ele aldıklarıdır. Yeni açılmalarla birlikte yeni geri çekilmeler de söz konusudur. Özellikle bu değişimler açısından İstanbul ayırddedici bir önem kazanmaktadır. İstanbul bütünüyle bir yer ve kavram olarak bir sanatçı atölyesine dönüşmüştür bu Bienal'le, (Resim 34).

"Venedik gibi bir Bienal dünya kamuoyu için düzenlenir; orada Venedik yalnızca hoş bir kulis niteliğindedir. İstanbul'da bir Bienal ise öncelikle İstanbul için yapılır. Türkiye için, sınır komşusu ülkeler için de yapılır, ama öncelikle İstanbul için yapılır. Bu nedenle İstanbul'da yaşayan sanatçılar da serginin ana merkezini oluşturmuşlardır."⁽¹²⁰⁾

Bienal'de ulusal değil küratörler bazında bir katılım söz konusu. Rene Block dolaysız olarak küratörlerle bağlantı kurarak sanatçıların seçiminin her aşamasını kontrol ediyor. Bu, dördüncü bölümün "2." maddesinde göreceğimiz gibi, Venedik Bienali'nin tutumunun tamamen tersi bir tavrı. Bu Bienal'de ilk kez Doğulu ve Üçüncü Dünyalı sanatçıların yapıtları uluslararası sanat pazarını ellerinde tutan zengin ülke sanatçılarıyla eşit koşullarda sergileniyor.

⁽¹¹⁹⁾ Rene Block; Önsöz, 4. İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul, 1995.

⁽¹²⁰⁾ Ibid.

(*) Leitmotif: aranağme.

2.2 Sao Paolo Bienali

1951'de birincisi düzenlenen Sao Paolo Bienali dünyanın en önemli uluslararası sergilerindendir. Brezilya'da Mayıs 1982'ye dek hüküm süren askeri yönetim sırasında, sanatçı boykotlarıyla bir hayli yara aldıysa da, 1982'den sonra gittikçe yükselen bir ivme izlemeye başladı. Sao Paolo'nun ana sanat pazarı merkezlerinden uzaklığı ve uluslararası sanat sergilerinin son yıllardaki bolluğu gözönüne alınırsa bu azımsanamayacak bir başarıdır.

Sao Paolo Bienali'nin başarısının bir nedeni de bağımsız niteliğidir. Benzeri uluslararası sergiler genellikle tamamen ev sahibi devlet tarafından finanse edilirken, Sao Paolo bağımsız bir vakıf tarafından düzenleniyor. Bu etkinliğin bütçesinin yüzde seksenbeşi özel kaynaklardan gelir.

Etkinlik kış aylarında, genellikle Kasım ile Aralıkta yer alır ve on hafta sürer. Ünlü Brezilyalı mimar Oscar Niemeyer tarafından tasarılan üç katlı, muazzam boyutlara sahip, Bauhaus stili pavyonunda düzenlenir.

Bienal'in niteliklerini daha iyi kavramak için 1986 kataloğunun fotokopilerinden ve bazı süreli yayınlarda çıkan sergi sonrası değerlendirmelerden yola çıkarak 86 yılının bir küçük panoramasını çizmek istiyoruz.

Söz konusu tarihteki sergiyi ilk on gün içinde 80.000 kişi gezmiş. 46 ülkeden 2400 sanatçının yer aldığı Bienal değişik çağdaş ve tarihsel sergileri içeren iki ana bölümde toplanmış. O yıl, daha önceki yılların aksine, ulusal bölümler konulmamış. Bunun yerine, katılan ülkelerin küratörleri, Bienal'in genel teması "birey ve yaşam" çerçevesinde kendi ülkelerinden yapıtlar seçmişler; ve sonunda elbette tüm bu yapıtlar Bienal'in Brezilyalı genel küratörü tarafından gözden geçirilerek son karar verilmiş. Burada Venedik Bienal'inden farklı bir tavır görüyoruz. Venedik'te genel küratörün yabancı ülke pavyonlarına yapıt seçimi konusunda söz hakkı yok denecek kadar sınırlıdır. Genel küratör ve komitesi ayrıca bazı uluslararası önemde sanatçıları kişisel olarak davet etmişler. Genel küratörün komitesindeki yardımcı küratörler, mini-retrospektifler, grup şovları, küçük tematik sergiler gibi bir dizi dar kapsamlı etkinlik düzenlemişler, (Resim 35).⁽¹²¹⁾

22. Uluslararası São Paolo Bienali 1994'te 12 Kasım–11 Aralık tarihleri arasında düzenlendi. Yan etkinliklerle giderek genişleyen Bienal bu yıl geleneksel ola-

⁽¹²¹⁾ Donald B. Kuspit; "Report from São Paolo, A New Brazil, A New Bienal", Art in America, U.S.A., No. 203, March 1986, sayfa 35–42.

rak kullandığı Ibirapuera Park pavyonunun dışına taşıtı. Ayrıca pavyon yapısı içinde bir küçük müze mekânı da tasarlanarak son Bienal programının içine alındı.

Baş küratör Nelson Aguilar, heykel, tual, ve geleneksel sanat kurumunun kapalı mekânı gibi standart sanatsal "destekler"den vazgeçilmesini öngören bir tema ile, katılan ülkelerin sorumlu küratörlerine öneride bulundu. Aguilar bu standart sanatsal "destek" ya da malzemelerin terkedilmesiyle 1950'ler sanatıyla günümüz arasında bir köprü kurulacağını tasarlıyordu. Bunun yanında Aguilar aynı tema çerçevesinde bir sergi için dünya çapında 25 sanatçıyı davet etti^(*). Bu yapıtların sunumu sanatçıların kendi ülkeleri değil, çeşitli kurumlar ve vakıflar tarafından finanse edildi.

Bienal, çoğunluğu katılan ülkelerin yasal temsilcileri olan 200 sanatçıyı konuk etti; bunların 26'sı Brezilyalıydı. 1994 Bienali geçmişte Bienal sergilerinde yer almış ve çok ilgi uyandırmış baş yapıtları sergileyerek yeni bir sayfa açıyordu. Bu sanatçıları arasında Klee, Kokoschka, Ensor, Léger, Pollock, Bacon, Guston, Van Gogh ve Picasso (Guernica ile) da bulunuyordu. Oscar Niemeyer'in yapıtı olan ana pavyon cam duvarları, muazzam mekânı bölen geçici panoların elverişsizliği ve aydınlatma sorunları nedeniyle sürekli sergilere olanak tanımadığından, uzmanlar pavyon sınırları içinde 3 büyük 5 küçük salona sahip iklim kontrollü bir müze mekânı kurarak ana temaya temel oluşturacak önemli 20. yüzyıl yapıtlarını burada sergilediler. Niemeyer binasının tepe katında yer alan müze mekânında Malevich'in 27 tualiyile, Mondrian'ın New York stüdyosunun replikası (içindeki tüm eşyalarla) da sergilen-di.

Sanat ve Kent temasıyla São Paulo kenti Kültür Kurumu tarafından düzenlenen bir etkinlik de "Kent'te Sanat: Kent ve Çevresi" adı altında São Paulo Modern Sanatlar Müzesinde, Brezilyalı sanat tarihçi ve eleştirmen Aracy Arayal Bienal teması çerçevesinde "Aynalar ve Gölgeler" adı altında bir sergi düzenledi.

Bir grup konuk küratörün üstlendiği 20'inci yüzyıl Brezilya Modern sanatını konu alan sergi bu yılki Bienal'in ana etkinliklerinden biriydi.⁽¹²²⁾

Sonuç olarak, Avrupalı modelleri izleyen São Paulo Bienali, bir ana temaya bağlılığı ve çok parçalı yapısıyla Kassel Documenta ve Venedik Bienali'ni andırıyor.

⁽¹²²⁾ Edward Leffingwell; Report from São Paulo: The Bienal Branches Out, Art in America, U.S.A., March 1995, sayfa 35-40.

(*) Robert Rauschenberg, Marcel Broodthaers, Richard Long, Per Kirkeby, Jesús Rafael Soto, John Chamberlain, Julian Schnabel, Jose Bedia, Gary Hill, vs.

3. VENEDİK BİENALİ'NİN KURAMSAL OLARAK TANIMLANMASI

3.1 1800'lerin Sonunda Venedik'te Toplumsal Durum

Venedik'te yüzyılın başındaki önemli fabrikalar pamuk imalathanesi, Neville dökümhanesi, Junghans duvar saati ve kol saati yapım yerleri gibi işletmelerdi. Bunların yanında limanı, Arsenale'yi ve turizme bağlı daha küçük işletmeleri de görüyoruz. Ayrıca kadınlara ait el sanatları ve bu doğulu kente özgü iş kolları da vardı: yiyecek satan işportacılar, gezgin satıcılar, ticaret aracıları, balıkçılar, nakliyatçılar, ve şüphesiz kaçakçılar. Halkın büyük çoğunluğu geçimini kıt kanaat sağlıyordu.

Birinci Dünya Savaşına dek Venedik fakir bir kentti; kendilerini katı bir üretim sistemiyle karşı karşıya bulan kentlileri ve göçmenleriyle sınırsız bir işgücü kaynağı idi. Kent halkının dörtte üçü yoksullar sınıfına dahildi. Ciddi bir barınma sıkıntısı vardı; ancak 1893'te dönemin belediye başkanı Selvatico önderliğinde belediye konut problemine çözüm arayışlarına girecekti. Bienal'in ortaya çıktığı dönemde kentte son derece sade bir yaşam vardı; bu döneme ait fotoğraflarda kentin sosyal düzeyi açıkça gözlenebilir, (Resim 36).

Bienal'in doğuşunun, bu yüzyılın başında Venediğe yüklediği rol ve imaj

Yirminci yüzyıl Venedik miti güçten düşmüş kozmopolit bir kent görüntüsü sunuyordu. Örneklerini Thomas Mann'da (dünyanın tabutu)^(*) Marcel Proust'ta (arzunun simgesel mekânı)^(**) Guillaume Apollinaire'de^(***) bulabiliriz. Uluslararası Sanat Sergisi hiç kuşkusuz bu mitin çağdaşlaştırılmasında ve Avrupa kültürü düşünün yeni eğilimlerine uyum sağlamasında önemli bir rol oynadı.

Bunun yanı sıra "modernite" eski miti ortadan kaldırıp zamanın eğilimlerine koşut yeni ve daha görkemli bir başkasını koymak için (örneğin Fütürizm) mekân

(*) Thomas Mann, "Venedik'te Ölüm", roman.

(**) Marcel Proust, "Yitik Zamanın Peşinde", roman.

(***) Guillaume Apollinaire, Fransız şairi, 1880–1918.

olarak Venediği seçmişti. Çünkü kendisi çağdaş bir mit arayışı içinde olan bu kent, sanatın yeni anlam arayışına çok uygun bir ortam sunuyordu.

Uluslararası Sanat Sergisi temelde kent meclisi, ama özellikle şair ve yazar belediye başkanı Riccardo Selvatico tarafından yaratılmıştı. Dönemin patriğiyle devlet yöneticileri arasındaki güç savaşının arasında kalan Selvatico görevini yitirince, proje yeni başkan Filippo Grimani tarafından kent için büyük bir prestij kaynağı olarak görülecek ve yürürlüğe konacaktı. İlki 1995'te düzenlenen bu uluslararası etkinlik sanat dünyasına, günümüze dek varlığını sürdürecektir bir yenilik getiriyordu. 100'üncü yılını kutladığımız şu günlerden geriye doğru baktığımızda, Bienal'in, yaşamı boyunca, 20'inci yüzyılın siyasi, toplumsal ve kültürel bir aynası olduğunu görüyoruz.



3.2 Venedik Bienal'inin Tarihi

Geçen yüzyılın sonunda, yeni yeni oluşan ulusların bin yıllık tarihsel geçmişlerini, teknik ve teknolojik gelişmelerini sergilemek amacıyla birbiri ardına açtıkları sergilere bir yenisi daha eklendi: Venedik Uluslararası Sanat Sergileri. 1895'te ilki düzenlenen bu etkinlik sanat dünyasına, 20. yüzyılın sonlarına dek varlığını sürdürecektir. Sanat yapıtlarını halkın karşısında sergileme pratiği Baroque dönemden bu yana varlığını sürdürse de, Venedik'te oluşturulan uluslararası sergi kavramı şüphesiz öncü bir kavramdı. O zamana dek sergiler 19. yüzyıl başında ortaya çıkan Avrupa ulusalcılık düşüncesini izleyerek, ulusal bir temele oturtulur ve sanatçının bizzat kendisi tarafından düzenlenirdi. 1883'te Venedik Belediyesi bu etkinliği "National Biannual Art Exhibition", "Ulusal Sanat Sergisi Bienali" adı altında tasarladığında bu hiç de yeni bir şey değildi. Ama bir yıl içinde kökten bir değişiklik, bir uluslararası sergi kavramı belirlendi. Bu parlak proje, Venedik Valisi Riccardo Selvatico tarafından sonuna dek savunuldu; aydın tabaka ve Venedikli sanatçılar tarafından çok sıcak karşılandı. Hemen ardından 30 Mart 1894'te uluslararası bienal, belediye komitesi tarafından onaylandı. Ertesi yıl, 30 Nisan 1895'te 1. Uluslararası Venedik Sanat Sergisi Kral 1. Umberto ve Kraliçe Margaret'in yer aldıkları görkemli bir törenle açıldı ve o günden beri dünya sanatının başlıca etkinliği olma ayrıcalığını devam ettirdi.⁽¹²³⁾

Şüphesiz kriz dönemleri de oldu: Bienal 1. Dünya Savaşı'nda ve 2. Dünya Savaşı'nın bir bölümünde yapılmadı; fazlasıyla elit bir yaklaşımı olduğu yolunda haklı suçlamalar yapıldı; çağdaş sanattaki birçok eğilim gösterilmedi ya da yalnızca retrospektif sergilerde yer aldı; politik partiler kavram konusunda ve örgütlenme aşamasında sık sık yönlendirici rol oynadılar; Kilise birçok defa bazı yapıtlara sergi yasağı koydu; Fütüristler 1919'da yalnız Bienal'e değil, Venedik kentine de saldırdılar; Faşistler etkinliği bir komediye dönüştürdüler ve 1968'te toplumsal çalkantılar ve öğrenci hareketleri Bienal'in devamlılığını ciddi biçimde tehdit etti.

Ama tüm bunlara karşın Bienal yaşıyor, tıpkı Venedik gibi! Venedik üzerine çok tekrarlanan şu söz Bienal içinde söylenebilir: Var olmasaydı icad edilmesi gerekirdi!

⁽¹²³⁾ Želimir Košćević; Yugoslav Art in the Venice Biennale 1895–1995, Zagreb, 1988, sayfa 50.

Bienal'in Venedik'teki konumu şüphesiz eskiden olduğundan çok farklı. Kırkı yıllara dek Bienal tek ve benzersiz görülürken, 1945'ten sonra bu çok özel konumunu yitirdi. Uluslararası sergiler daha önceleri de düzenlenmişti. Venedik Bienali düzenleme ilkelerini Münih'te 1886'da düzenlenen benzer bir uluslararası sergiden almıştı, sergi kendi bünyesinde ikiye ayrılıp Viyana'da da düzenlenmeye başlayınca bu yeni etkinlik de 1898'den sonra aynı uluslararası karakteri kazandı. Ama Venedik bir sürekliliği kuran ve kendi kimliğini yaratan tek etkinlikti; benzerlerinin boy ölçüşemeyeceği bir etkinlik!

Avrupa'da iki savaş arası düzenlenen uluslararası sergiler özellikle benzer tavırlar içinde olan sanatçıları sunuyorlardı; örneğin 1929 Zürih Uluslararası Soyut Sanat Sergisi, ya da 1936 Londra Uluslararası Gerçeküstücüler Sergisi gibi! Bu sergiler alternatif bir tavır gösteriyorlardı, ama temelde Venedik Bienali gibi etkinliklerle hiç bir ortak yönleri yoktu.

Savaş sonrası dönemde Paris'te Salon des Réalités Nouvelles (1946), Brezilya'da Sao Paulo Bienali (1951), Almanya Kassel'de Documenta (1955), San Marino Bienali (1957) gibi sürekli uluslararası etkinliklerin başlamasıyla Venedik bienali benzersiz konumunu yitirdi. Tam bu dönemde Bienal en verimli yıllarını Rodolfo Pallucchini ve Gio Ponti gibi 1948–52 arası etkinliği yöneten küratörlerle yaşadı ama hemen ardından 1968–73 toplumsal krizi Bienal'i de etkiledi ve bu yıllar bir gelenek ve süreklilik dönemi oldu. Yeni bir hareket ve girişime gereksinim vardı; değişen toplumsal ve politik çevrede – feminizmden Şili diktatörlüğüne, doğu–batı karşıtlığına, İtalya'nın yeni politik konumuna – Bienal bu gelişmelere kayıtsız kalmazdı. Bu durum Parlamento'da, Dışişleri Bakanlığı'nda ve çeşitli siyasi partilerde tartışıldı. Bienal'in sürekli bir deney ve araştırma etkinliği olması konusunda görüş birliğine varıldı. 1975'de basılan etkileyici katalog dönemin Bienal yöneticisi Carlo Pipa di Meana'nın olayları nasıl yönlendireceğini ve büyük yeniliklerin oluşmasına nasıl yol açacağını bildiğini kanıtlıyor.⁽¹²⁴⁾

Geleneksel bir yapı kazanan Bienal 1974'de yer almadı. 1976'da yine orijinal yerinde, Giardini'de (Bienal bahçeleri) açıldığında yapıyı sağlamlaştırma, pekiştirme çabaları gözleniyordu ama yöneticiler her zamanki sıra sayısını (örneğin 45'inci Bienal gibi) kullanmamışlardı. 1974'deki bu duraklama sanat dünyasının Bienal'siz

⁽¹²⁴⁾ Želimir Koščević; ibid. sayfa 51.

düşünülemeyeceğini gösterdi.⁽¹²⁵⁾ Ateşli tartışmalara ve sunulan yeniliklere karşın (*) bir uluslararası sanat sergisi kavramının geçerliliğini hâlâ koruduğu bir gerçek. 1984 yılından sonra Bienal'in sıra sayısı yeniden katalog kapaklarında yer almaya başladı.

100 yıllık ömrü süresince Bienal Venedik'le özdeşleştirildi. Her iki yılda bir Haziran ayında Bienal'in açılış töreninde ilk dört gün, ancak Venedik kentinin sağlayabileceği görkemli ve dolu bir sanatsal ve kültürel gösteriye sahne olur. Sosyalistler, Komünistler ve Hristiyan Demokratlar arasında kaba siyasi oyunlar oynanır; gerçek avant-garde her zaman Giardini'den uzak tutulur; sanat pazarı sık sık Bienal beğenisini yönlendirir; açılış daima yüksek sosyetenin moda gösterisine dönüşür; tüm bunlara karşın sanat her zaman Bienal'in merkezinde yer alır. Bu ve büyüğü Venedik ortamı her iki yılda bir uzmanları, sanatçıları, sanatseverleri, sanat tüccarlarını ve çağdaş sanat dünyasıyla dolaylı veya dolaysız ilgili herkesi kente çeker.⁽¹²⁶⁾

⁽¹²⁵⁾ Edizione da Biennale di Venezia; Historia di Biennale, Marsilio editori, Venezia, 1995.

⁽¹²⁶⁾ Želimir Koščević; op. cit., sayfa 51.

(*) Mimarlık sergisi, Aperto (genç sanatçıların avant-garde ve deneysel çalışmalarının yer aldığı sergi), ve büyük tematik sergiler.

3.3 Venedik Bienali'nin Kronolojisi 1895 – 1995

- 1895 İlk Sanat Bienali Venedik'te Castello Giardini (Kale Bahçeleri)nde yapıldı. Bu nedenle, daha sonra İtalyan Pavyonu olarak kullanılacak bir pavyon inşa edildi. 30 Nisan 1895'teki açılışa dönemin kralı Umberto ve Kraliçe Margherita da katıldı. Sanatçılar sergiye davet üzerine katılmışlardı ama özel bir komisyona başvurup teklif getirmek de olasıydı. Her sanatçıdan en fazla iki iş sergileniyordu ve ilginçtir, İtalya'da daha önce sergilenmiş işler sergiye alınmıyordu. En başından beri Bienal bağımsız olmayı ve çağdaş sanat üzerinde yoğunlaşmayı seçti. Örneğin Giacomo Grosso'nun "Il supremo convegno" adlı tualinin^(*) sergiden çıkarılması için Venedik Kardinalinin yaptığı büyük baskı sonuçsuz kalmıştı. İlk Bienal 200.000'in üzerinde bir katılımla büyük bir başarı kazanmıştı.⁽¹²⁷⁾
- 1905 Picasso'nun yapıtı "La famigli di saltimbanchi" sergiye kabul edilmedi. Picasso'nun yapıtları 1948'e dek Bienal'de gözükmedi.^(**)
- 1907 İlk ulusal pavyon mimar Léon Sneyers tarafından Belçika için tasarlanıp yapıldı.
- 1910 Uluslararası kabul görmüş sanatçıların işleri sergilendi. Klimt ve Renoir'ın yapıtlarına birer salon ayrıldı, Courbet için bir retrospektif düzenlendi.
- 1914 Rus pavyonunun açılışıyla Giardini'deki ulusal pavyon sayısı yediye yükseldi: İtalyan pavyonunun ardından Belçika (1907), Macaristan (1909), Almanya (1909), İngiltere (1909), Fransa (1912) ve Rusya pavyonları açıldı.

⁽¹²⁷⁾ Ufficio stampa, Pubblicità e Pubbliche Relazioni, "46th International Art Exhibition, (June 10th – October 15th, 1995), Chronology of the Biennale 1895–1995", Venedik Bienali Halkla İlişkiler bölümünün hazırladığı rapor, Venedik, 1995.

(*) Resim, Don Juan'ı ölüm döşeginde, çevresinde çıplak metresleriyle tasvir ettiğinden ahlâka aykırı gerekçesiyle yasaklanmaya çalışılmış, büyük skandal kopmuştu.

(**) Bu olay Bienal'in bünyesindeki paradokslardan birini gösterir. Çağdaşlık ve orta sınıf ahlâkı gibi iki kutup arasında kalmanın getirdiği ikilem!

1916–18 Birinci Dünya Savaşı nedeniyle Bienal yapılmadı.

1920'lerde Avant-garde Bienal'de ilk olarak görüldü, (Empresyonistler, Post-Empresyonistler, Die Brücke). Bu, 1908'den beri Empresyonistlere özel ilgi duyan eleştirmen ve Genel Sekreter Vittorio Pica'nın çalışmalarının bir sonucuydu. 1922 yılı Afrikalı heykeltıraşların yanında Modigliani'nin ilk retrospektifini de gördü. Bu seçimler büyük bir güvensizlik uyandırdı ve eleştiri yağmuruna tutuldu. Bienal'in ilk yönetim kurulu 1922'de Pica'nın bu "küstahlığını" kontrol altına almak üzere kuruldu. Yedi üyeden oluşuyordu hem yönetsel hem de kültürel konularda etkiliydiler.⁽¹²⁸⁾(*)

1930 Kont Giuseppe Volpi di Misurata Bienal'in yönetimine geldi; kurum faşist hükümet tarafından yutuldu ve yeni bir kimlik kazandırıldı. ABD Giardini'de kendi pavyonunu inşa etti. Kont Volpi aynı yıl ilki müzikle başlayan Uluslararası Festivaller dizisini kurdu. Daha sonraki yıllarda Gershwin, Stravinsky, Britten ve Cage'in dünya çapında ün kazanan birçok kompozisyonunun ilk performanslarını gerçekleştirdi.

1932 Film Festivali "Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica" adı altında oluşturuldu ve 1934'den başlayarak her yıl tekrarlandı.

1934 Tiyatro Festivali "Festival Internazionale del Teatro di Prosa" başladı. Film Festivali'nde ödüller kondu: Mussolini kupası, Brignone'nin "Teresa Confaloneri" adlı filmine verildi; en iyi yabancı film ise Flaherty'nin "The Man of Aran"ı seçildi.

1938 The Gran Premio di Pittura e Scultura (Resim ve Heykel Büyük Ödülü) Ignacio Zuluaga'ya verildi.

1944–46 İkinci Dünya Savaşı yüzünden Bienal yapılamadı.

1947 Sinema Festivali'nde Mussolini kupası kaldırıldı ve jüri onun yerine Venedik Uluslararası Özel Ödülü'nü koydu. Steckley'nin "Siréna" adlı filmi savaş arasından sonra verilen ilk ödülü aldı.

⁽¹²⁸⁾ Ufficio stampa, Pubblicità e Pubbliche Relazioni, ibid.

(*) Günümüzde 19 üyeden oluşan bu kurul hâlâ etkinliğini sürdürmektedir.

- 1948 Savaş ve faşizm sonrası ilk Bienal sanat sergisi bu yıl yapıldı. Genel Sekreter ve sanat tarihçi Rodolfo Pallucchini Empresyonistler ve Modern Sanat'ın tüm öncülerıyla işe başladı. Pallucchini ünlü New York koleksiyonunu sergilemesi için Peggy Guggenheim'i davet etti; koleksiyon, hemen ardından, çağdaş Venediğin kültürünün bir parçası olarak Venier dei Leoni sarayında, şimdiki Guggenheim Müzesinde sürekli bir sergiyle halka açıldı.⁽¹²⁹⁾
- 1948–56 Pallucchini döneminde Bienal bir çağdaş sanat ve avant-garde laboratuvarına dönüştü. Braque (1948), Matisse (1950) ve Dufy'nin sergileri açıldı. Alexander Calder 1952'de Özel Heykel Ödülü'nü alan ilk büyük Amerikan sanatçısı olacaktı.⁽¹³⁰⁾
- 1951 1956'da ise İngiliz sanatçı Lynn Chadwick Uluslararası Heykel Ödülü'nü aldı.
- 1951 Sinema Festivali: Altın Aslan Kurosawa'nın "Rashomon"una gitti. Volpi Ödülü yeniden kondu; ertesi yıl Volpi kupası adı altında sahiplerini buldu: Jean Gabin ve Vivien Leigh en iyi oyuncu ödülüne değer görüldüler. Müzik Festivali: Stravinsky'nin "The Rake's Progress" adlı yapıtının dünya prömiyeri yapıldı.
- 1954 San Giorgio adası Japon Nô tiyatrosunun ilk Avrupa temsiline sahne oldu. Müzik Festivali: George Gershwin'in Porgy ve Bess operasının dünya prömiyeri yapıldı.
- 1955 Sinema Festivali: Carl Theodore Dreyer'in "Ordet" adlı yapıtı Altın Aslan Ödülü'ne değer görüldü.
- 1957 Satyajit Ray'ın "Aparajito" adlı filmi Altın Aslan'ı aldı.
- 1958 Tiyatro Festivali: Eugéne Ionescu ve Samuel Beckett'in yapıtlarının sahnelenmeleri ardından canlı tartışmalar oldu.
- 1959 Altın Aslan (ex aequo) Roberto Rossellini ve Mario Monicelli arasında paylaştırıldı.

⁽¹²⁹⁾ Ufficio stampa, Pubblicità e Pubbliche Relazioni, ibid.

⁽¹³⁰⁾ Sophie Bowness and Clive Phillpot, (ed.); Britain at the Venice Biennale 1895–1995, The British Council, London, 1995, sayfa 5.

- 1961 Altın Aslan Alain Resnais'nin "Geçen yıl Marienbad'da" adlı filmine verildi.⁽¹³¹⁾
- 1962 Altın Aslan Valerio Zurlini'yle Andrej Tarkovskij (İvan'ın Çocukluğu) arasında paylaştırıldı.
- 1964 Robert Rauschenberg büyük ödülü kazanan hem ilk Amerikalı sanatçı hem de o zamana dek ödül alan en genç sanatçı oldu. Aynı yıl Bienal Sanat Sergisi Avrupa'yı Pop Sanat'la tanıştırdı.⁽¹³²⁾
- 1966 Gillo Pontecorvo "La battaglia di Algeri" ile Altın Aslan film ödülünü aldı.
- 1968 Öğrenci protestosu nedeniyle o yıl Bienal yapılmadı. Bu, kurumsal değişimlerin ve yeni bir statü kazanma sürecinin de başlangıcıydı. Op art sanatçısı Bridget Riley Uluslararası Resim Ödülü'nü aldı.
- 1971 Sinema ödülü: Milliyetçi Çin Cumhuriyeti "Hung Sik Leung Dje Ching" (Kadınlar Kızıl Müfrezesi) adlı filmle ilk çıkışını yaptı. Festival'in yöneticisi Gian Luigi Rondi idi.
- 1973 Bienal Yönetim Kurulu yeni statü altında kuruldu; hâlâ üzerinde baskı vardı. Kurul'da hükümeti, en önemli yerel kurumları, en büyük ticari birlikleri temsil eden üyelerle birlikte bir temsilcisi bulunuyordu; kurul 19 kişiden oluşuyordu. Başkan üyeler arasından seçiliyordu; farklı bölümlerin yöneticileri ise kurul tarafından aday gösterilerek seçiliyorlardı.
- 1974–78 Carlo Ripa di Meana dört yıllık bir süre için başkan seçildi.
- 1974 Bu yıl Bienal geleneksel yapısının dışında farklı bir biçimde yapıldı. "Libertà per Chile" (Şili için özgürlük) sloganı altında toplanan birçok performans ve olay gibi politik ağırlıklı etkinlikler yer aldı.⁽¹³³⁾
- 1977 Bienal, Doğu Bloku ülkelerindeki kültürel ayrılıklar konusu ile ilgili bir dizi uluslararası konferans düzenledi.
- 1979–1982 Giuseppe Galasso dört yıllığına başkan seçildi.

⁽¹³¹⁾ Ufficio stampa, Pubblicità e Pubbliche Relazioni, ibid.

⁽¹³²⁾ Sophie Bowness and Clive Phillpot, (ed.); op. cit. sayfa 60.

⁽¹³³⁾ Želimir Košćević; op. cit. sayfa 51.

1980 Genç sanatçılar için ilk Aperto sergisi Achille Bonito Oliva tarafından Bienal için Magazzini del Sale'de açıldı. Geleneksel bölümlerin yanında (görsel sanatlar, müzik, sinema, tiyatro) Mimarlık Sergisi'de yer aldı; ilk uluslararası sergi, Paolo Porthogesi tarafından bir ana caddeye dönüştürülerek halka açılan Arsenale Corderie'de gerçekleştirildi.

Sinema Festivali: İç çekişmelerin getirdiği bir kesintiden sonra jüri yeniden ödül vermeye başladı. O yılki Altın Aslan Ödülü Louis Malle'in "Atlantic City" filmiyle, John Cassavetes'in "Gloria" adlı çalışmasına verildi.

Maurizio Scaparro'nun yönettiği Tiyatro Karnavalı bütün Venediği mekân olarak kullandı. Aldo Rossi'nin "Dünya Tiyatrosu" San Marco önlerinde kuruldu.⁽¹³⁴⁾

1983–1992 Paolo Porthogesi birbirini izleyen iki dört yıllık süre için başkan oldu.

1984 Maurizio Calvesi başkanlığında Görsel Sanatlar Sergisi "Art and Arts" (Sanat ve Sanatlar) adı altında açıldı.

1986 Luigi Nono'nun operası "Prometeus" eski San Lorenzo kilisesinde sahnelendi.

Altın Aslan En İyi Sanatçı Ödülü Frank Auerbach ile Sigmar Polke arasında paylaştırıldı.⁽¹³⁵⁾

1988 Farklı bölümlere ayrı yöneticiler getirildi: Görsel sanatlara Giovanni Carandante, sinemaya Guglielmo Biraghi, mimariye Francesco Dal Co, müziğe Silvano Bussotti ve tiyatroya Carmelo Bene.

1990 Anish Kapoor "Premio Duemila" Genç Sanatçı Ödülü'nü aldı. Avusturalya pavyonu açıldı

1993 Film eleştirmeni Gian Luigi Rondi Bienal'in başkanlığına seçildi. 45. Uluslararası Görsel Sanatlar Sergisi, Achille Bonito Oliva'nın küratörlüğünde, 54 ülkenin ve 1744'ü yabancı basın mensubu olan 2827 gazetecinin katılımıyla bir rekora ulaştı.

⁽¹³⁴⁾ Ufficio stampa, Pubblicità e Pubbliche Relazioni; ibid.

⁽¹³⁵⁾ Sophie Bowness and Clive Phillpot, (ed.); op. cit. sayfa 80.

Altın Aslan En İyi Görsel Sanatçı Ödülü'nü Antoni Tapies, İngiliz Richard Hamilton ile paylaştı.⁽¹³⁶⁾

Başkan Gillo Pontecorvo'nun sorumluluğunda Uluslararası Yazarlar Kongresi düzenlendi.

- 1994 Bienal tarihinde ilk defa çeşitli bölümlere farklı ülkelerden yöneticiler seçildi: Lluis Pasqual (İspanya) tiyatroya, Jean Clair (Fransa) görsel sanatlara, Hans Hollein (Avusturya) mimariye, Mario Messinis (İtalya) müziğe Gillo Pontecorvo (İtalya) sinemaya. Bu yöneticilerin görev süresi iki yıllık (1994 – 1996 arası).⁽¹³⁷⁾
- 1995 Görsel Sanatlar yöneticisi Jean Clair büyük tartışmalara neden olan bir karar vererek genç avant-garde eğilimlerin sergilendiği Aperto bölümünü kaldırdı.⁽¹³⁸⁾

⁽¹³⁶⁾ Sophie Bowness and Clive Phillpot, (ed.); ibid., sayfa 89.

⁽¹³⁷⁾ Ufficio stampa, Pubblicità e Pubbliche Relazioni; op. cit.

⁽¹³⁸⁾ Sophie Bowness and Clive Phillpot, (ed.); op. cit. sayfa 102.

3.4. Bienal Tarihinde Sanat Politikası Açısından Farklı Yaklaşımlar

1895'deki ilk Bienal'de 285 sanatçı yapıtlarını sergilemişti. Bunun yarısına yakını İtalyan sanatçısıydı; geri kalan 156'sı Avrupa ve Amerika'daki 14 ülkeden geliyordu.

Giacomo Grosso, Julius Paulsen, Alma-Tadema, Giovanni Boldini, Giacomo Favretto, Anders Zorn, Carolus-Duran, Puvis de Chavannes, John Millais, Otto Scholderer, Gustav Schanleber, Paolo Michetti vs. gibi sanatçılar gerçekte çoktan tükenmiş bir kuşağın resmen onaylanmış seçkin temsilcileriydi. Form açısından sanatlarında bazı izlenimci teknikleri çekingен bir tavırla benimsemişler, içerik açısından ise, izleyicileri ürkütmemek için realite'den uzak durmuşlardı.

İlk yapıt sergileyenler arasında Max Liebermann, Franz von Uhde, Segantini ve James Whistler gibi, tarihsel bir perspektiften bakılınca, "kitsch"e bir karşı-tez oluşturan sanatçılar da vardı; bu, Bienal'in paradoksal tavrıydı ve Bienal daima bu iki uç arasında gidip gelecekti. Bienal'in sokaktaki ortalama insanın onaylayacağı düzeyde bir sanat anlayışını desteklediğini söylemek, onun bir avant-garde olay olduğunu iddia etmek kadar yanıltıcıdır. Gerçek ikisinin arasında bir yerde yatar. Venedik Bienali 1914'teki 1. Dünya Savaşı'na dek Empresyonizm'den Fütürizm'e temel sanatsal hareketleri bünyesine almamıştır; ama bunun yanında çeşitli dönemlerde Monet (1897), Ensor (1901, 1914), Roden ve Bocklin (1901), Pissarro (1903), Renoir ve Nolde (1901, 1903), Bourdelle (1914) gibi sanatçıları da sergilemiştir.

Uluslararası önemde bir sergi haline gelebilmek için Bienal özenle genel eğilimi izledi: bir estetik burjuva hedonizmi. Berlin veya Viyana sergileri gibi aşırı uçlar ve elbette Paris Güz Salonu'nda 1905 Fauve ve 1909 Kübizm sergileri festival tarafından dikkate alınmıyordu. İlk onbir Bienal haklı olarak "retrograde"(*) diye isimlendirilmişti ama bu tanım Bienal'i Münih, Berlin, Budapeşte, Torino, Paris ve Londra'da yapılan benzer çağdaş sanat sergilerinden ayrı bir yere oturtmuyordu. Birleşmesinin üzerinden henüz 30 yıl geçmiş bir ülkeden özel bir yaratıcı ruh beklemek yanlış olurdu. *"Etkileyici ve anakronistik(**) bir kişilik, Carducci tarafından yön-*

(*) Retrograde: Gerileyen, geri giden, ters yönde giden, giderek kötüleşen.

(**) Anakronizm: (Bir olayı) ait olmadığı bir zamanda göstermek; (burada) ait olmadığı bir dönemde yaşayan kişi.

lendirilen İtalyan ruhu – özel ve evrensel arasında parçalanmış bu ruh dün, bugün ve yarının ideale yakın bir sentezinin yaratmıştı. Hiçbir ideal sentez kusursuz olmadığına göre, ilk Bienallerin yanlışları tarihsel olarak da doğrulandı. Her şeye rağmen o dönemdeki "retrograde" süreç, 1980'lerdeki tutucu Bienal yönetimi tarafından sunulan tavrından çok daha mantıklıydı."⁽¹³⁹⁾

Avrupa'da yüzyılın başında çok beğenilen neostilistik eğilimlerin çerçevesinde Gardini'deki merkez pavyonun cephesi paleoteknik bir cehennem andıran kent görüntüsünün ayrılmaz bir parçasıydı. Cephe, dönemin müze, kütüphane, banka ya da yönetim binalarında çok kullanılan o çok yaygın "sanat tapınağı" modelinden kopya edilmişti. Bienal'in ilk zamanlarında resmî seçimler merkez pavyonda sergilenirdi. Başından beri düzenleyiciler yer yokluğu dolayısıyla sıkıntı içindeydiler. 1914 Bienali'nin Genel Sekreteri Antoino Fradelletto, çabaları sonucu ulusal sergi pavyonları yapmayı başardı ve statülerini yasallaştırarak bir düzen getirdi. Kendi pavyonuna sahip ilk ülke 1907'de Belçika oldu; 1909'da onun İngiltere, Almanya ve Macaristan izledi; Fransa ve İsveç 1912'de, Rusya 1914'de kendi pavyonlarını açtılar. Bu dönemde Bienal bugünkü çerçevesini kazanmaya başlamıştı; altı yıl sonra 1920'de iki savaş arası sergi mekânlarına St. Hélène adasının katılması ve 1930'da Müzik Festivali, 1932'de Lido Film Festivali gibi yeni etkinliklerin düzenlenmesiyle de ikinci bir evre başladı. Venedik kentinin ve burada yapılan kültürel etkinliklerin altın çağıydı bu dönem ve dünya çapında büyük bir saygınlık oluşturdu. Bu sırada giderek olgunlaşan Faşist kültürün yayılan etkisi Bienal'i tahrip ederek bir karikatür düzeyine indirecekti.

"Faşizmin politik, kültürel ve toplumsal tavrının aşağı yukarı açığa kavuşmasına rağmen geleceğin karanlık tarafı 1. Dünya savaşı öncesinin barışçıl ortamında kolay kolay tahmin edilemezdi. İtalyan bölünmeciliği ve Venedik Bienali'ndeki Faşist baskılardan Fütürizm^()'in sanatsal programının doğacağını kim bilebilirdi?"*⁽¹⁴⁰⁾

24 Nisan 1914'ün Venediğinin düzenli ve saygın ortamına karşı Fütürist manifesto gözülcü ve tumturaklı içerik ve biçimiyle, Bienal tarafından yalnızca sıradışı bir fenomen olarak algılandı. Giacomo Grosso'nun skandal yaratan resmi "Il Supremo convegno", ki gerçekte Don Juan'ı ölüm döşeginde güzellerle çevrili gösteren

⁽¹³⁹⁾ Želimir Koščević; op. cit. sayfa 52.

⁽¹⁴⁰⁾ Ibid., sayfa 53.

(*) Bknz. 1.3 Modernizm Üslupları (Fütürizm).

masum bir portreydi (1895) (Resim 37), ve Gustav Klimt'in Avusturya sergisi kapsamındaki sergisine yapılan saldırılar (1910), Bienal'in bir İtalyan ve Venedik kültürel folklor panoraması görüntüsünü değiştirmek şöyle dursun, buna katkıda bulunuyordu. Ca'Pesaro Modern Sanat Galerisi'nde 1902'den, özellikle 1909'dan beri süregelen alternatif sergiler daima bir tartışma ve çekişme ortamını ateşleme potansiyelleriyle Bienal'in yozlaşmaya açık ve akademik tavrına karşı bir denge oluşturmuyordu. Buna rağmen Fütüristler Bienal'in geneline bir saldırı amaçlamışlardı ve dünya düzeninin Fütürist manifestonun öngörülerine göre (teknolojinin kutsanması yönünde) yeniden biçimlenmesi de bir an meselesiydi.

Bienal'in güncel sanat üretimine bakışı daha başlangıcından beri tematik ya da kişisel sergilerde belirleniyordu. Böyle etkinlikler dikkate alınırsa Bienal'in, çağdaş sanatın yaygınlaşmasında oynadığı önemli rol yabana atılamaz. Açıktır ki böyle bir program yönelimi (orientation), Bienal'in zararsız ve akademik yüzlerce yapıt doldurduğu sergilerden oluşan izlenimle gelişemez. Buna karşın Japon sanatı (1897), 1930'ların serbest manzara ressamı, Auguste Rodin ve Arnold Böcklin'in kişisel sergileri (1901), Renoir ve Gustave Courbet retrospektifi (1910), Wiener Kunstler Genossenschaft (19..) ve Ivan Mestrovic, Antoine Bourdelle ve Ensor'un tek kişilik sergileri (1914) gibi etkinlikler bilgisel, eğitsel ve sanatsal olarak önemli olaylardı. Aynı dönemde açılan G. Farretto (1899), G. Fattori (1905), Franz von Stuck (1905) gibi sanatçıların sergileri yeni bir şey getirmediikleri gibi yerleşik akademik kavramı doğruluyorlar ve Bienal'in akademik elitizmine uyum sağlıyorlardı.

Bienal tarafından verilen ödüller kurumun kararsız tutumunu gözönüne seriyordu. Bienal kayıtları gösteriyor ki ödüller akademik stilizasyonla, ürkek avant-garde çabalar arasında eşit olarak paylaşıyordu. "Il Supremo convegno" adlı resmi 1895'te izleyicilerin oyuyla ödül kazanan Giacomo Grosso ile aynı yıl Premio Internazionale Murano ödülünü kazanan Whistler arasındaki uzaklık şaşırtıcıdır, (Resim 38). Bienal'in çifte estetik parametreleri benzersiz bir örnek gibi alınmamalı, çünkü Avrupa'da yüzyılın başlangıcından 1920'lere dek beğeni konusunda bir çifte anlamlılık, hatta belirsizlik egemendi. *"Anımsanırsa 1890'lar İzlenimciliğe karşı bir tavrı Sembolizm adı altında görmüştü; estetik bilimi "saf duyarlılık" (Konrad Fiedler), "sanatsal amaç" (Aloiz Rieghl) terimlerini çoktan tanımlamıştı; psikolojik ve biçimci estetiğin temelleri atılmıştı; tüm bunlar sanatta özellikle biçim açısından bir bezginlik yarattı. Beğeni gelgitleri üzerine yazan Gillo Dorfles şöyle söylüyordu, "19. yy'ın sonunda sanatta, insanlık tarihinin hiçbir döneminde yaşanmadığına inandığım bir çöküntü-*

ye tanık olduk".⁽¹⁴¹⁾

Bu arada Venedik kolera salgınıyla kırılıyordu; kente yeni bir "campanile" (çan kulesi) inşa edilmişti ve San Marco elektrikli sokak lambalarıyla donatılmıştı.⁽¹⁴²⁾ Gerçek çöküntü bir süre sonra geldi. Barış zamanının son Bienal'i 1914'te yer aldı ve 1. Dünya Savaşı yüzünden uzunca bir süre ara verildi. İki dünya savaşı arası ilk Bienal 1920'de politik çatışmalar ve depresyonla felce uğramış bir ülkede açıldı. Bienal'i 245.510 kişi ziyaret etti (1914 yazında, savaşın eşiğinde, ziyaretçi sayısı 337.904 idi) ve 12 ülke yer aldı; sanatçıların 288'i İtalyan, 309'u da yabancı idi. Bienal'in geleneksel yönetim kurulu yapı değiştirmişti. Fransız kültürü tutkunu Vittorio Pica Bienal'in genel sekreteri oldu ve 1926'ya dek görevde kaldı. 1911'de Roma'da açılan bir sergide yaptığı komiserlikle adını duyuran Pica Bienal'e taze, kozmopolitan bir ruh getirdi ki bu kentin ileri gelenlerinin tepkisini çekecek ve bu "yeni eğilimler" çok uzun süremeyecekti. Zenci plastik sanatı sergisi (1922) ve Sovyetler pavyonundaki Rus Avant-garde sergisi (1924) eleştiri yağmuruna tutuldu ve tepki çekti. Modigliani'nin 1922'deki retrospektifi de sert tartışmalara neden oldu. En ilgi çekici sergiler yabancı pavyonlarda yer aldı: Avant-garde Rus Sergisi Malevich, Rodchenko, Lyubav Popova, Sterenberg kardeşler, Aleksandra Ekster, Konchalovsky, Lentulov gibi sanatçıların işlerini içeriyordu.^(*) 1920'de Alexander Archipenko çalışmalarını Rus pavyonunda sergiledi, Fransız pavyonu Bonnard, Degas, Gauguin, Matisse, Despiu'nun işleriyle doldu; Weimar Cumhuriyeti Alman pavyonu ise Ekspresyonistler hakimdi, (Heckel, Barlach, Kokoschka, Schmidt-Rotluff).

Sıradan bir İtalyan klasisizminin gelişimiyle desteklenen "düzene dönüş" ideolojisi Novecento ve Valori Plastici hareketlerini ortaya çıkardı. Böylece Bienal tıpkı daha önceki gibi şüpheli döneme girdi. 1924'de Bienal, Novecento grubunu sundu. (Anselmo Bucci, Leonardo Duderville, Achille Funi, G. E. Malerba, Pietro Marusig, Mario Sironi). Bu grup idealist realizmleri, arkaik, primitif tavırları, dinsel temalarıyla bir savaş arası Avrupa sanatını yönlendirecek bir eğilim ortaya koydu. İtalyan kültür geleneğinde köklerini bulan kısmen özgün ve yeni bir estetik sunan Valori Plastici grubu Bienal'de 1924'de Da Chirico'nun metafizik resmiyle temsil edildi, (Resim 39). Venedik'teki uluslararası modern sanat etkinliği genel sekreterin kozmopolit tutumuna rağmen yavaş yavaş sağa kayıyordu.

⁽¹⁴¹⁾ Želimir Košćević; ibid., sayfa 54.

⁽¹⁴²⁾ Ibid.

(*) Bknz. Modernizm Üslûpları (Rus Avant-garde'i, Süprematizm, Konstruktivizm).

Gerek Novecento gerek Metafizik resim İtalya'da yeni hükümetin yerini sağlamlaştırmasından sonra 1924–26 arası ortaya çıkan zayıf sanatsal ifade biçimleriydi. Bu yeni estetik düzenin müjdecisi olarak 1924 Bienal'inde sergilenen Adolf Wildt'in Mussolini büstü tipik bir politik–kitsch estetiği ürünüydü, (Resim 40).

1926'da Bienal 1910'ların devrimci Fütürist hareketinden türetilmiş geniş ölçekli bir sergi düzenledi; o tarihten 1942'ye dek Fütürist gösteriler bir tür resmi Faşist sanatı olarak yer alacaktı.

1928 tarihli hariç tüm sergiler İtalyan Fütürizminin kilit ismi ve İtalyan kültürünün o dönem resmi temsilcisi Marinetti'nin himayesi altında açılıyordu. "*L. Alloway haklı olarak Fütüristlerin Bienal'deki varlığının bu etkinliğin iç çelişkilerinden biri olduğuna işaret etmişti. 1928'de eleştirmen Ugo Ojetti bir 19. yy İtalyan resmi sergisi düzenledi; 1922'de Egger–Lienz ve Wildt gibi "retrograde" sanatçılar en büyük ödülleri aldılar, diğer retrospektiflerin arasında 1932'de Michetti'nin anakronizmi, 1930'da Ettore Tito'nun sergisi, vb. vardı.*"⁽¹⁴³⁾ Dolaylı ya da dolaysız, siyaset giderek Bienal'i etkilemeye başlamıştı. Birtakım yeniliklere rağmen bu öldürücü olacaktı. Liderlerin ve parti üyelerinin büyük boyutta portreleri etkinliğin uluslararası saygınlığının yok olmasına koşut bir biçimde artıyordu.

Belki 1938'de katılımcı ülkelerin sayısal olarak çoğalmasıyla küçük bir kıpırdanma yaşandıysa da son çabuk geldi; 1942 Bienal'i bir ölüm dansına benziyordu. Bazı ulusal pavyonlar bir "askeri resim", "donanma resmi" ya da "hava kuvvetleri resmi" gösterisine döndü. O yıl ziyaretçi sayısı yalnızca 76.000 idi.

1928'de, Antonio Mariani Bienal'in genel sekreterliğine geldi ve bu da görece- li bir açılmayı da beraberinde getirdi. Yine de bu yıllar Müzik ve Film festivalleri gibi Bienal tarihi için çok büyük öneme sahip bir kurumun – Tarihsel Arşiv'in de kurulduğu dönemdi. Buna karşın Bienal tarafından dolaylı ya da dolaysız olarak biçimlenen beğeni İtalyan sanatının sorgusuz sualsiz yüceltilmesine paralel bir yabancı düşmanlığı eğilimini de içeriyordu. Doğrudur, Mariani'nin dönemi son derece ilginç bir Paris okulu sergisi ve Gauguin retrospektifi ile başlamıştı (1928), ama bütün çaba bununla sınırlı kaldı; diğer tüm retrospektifler ve tematik sergiler genel beğeniye uygundu. Zaman zaman sergilenen "nü" lerle ilgili çıkan bir iki skandal da Bienal'in profili üzerinde özel bir etki yaratmamıştı.

⁽¹⁴³⁾ Želimir Koščević; ibid., sayfa 54.

Bienal bu dönemdeki vasatlığına karşın 1920 ile 40 arasında bir hayli gelişti ve şimdiki biçimini aldı. 1922 ile 38 arası birçok ülke, İspanya 1922’de, Çekoslovakya 1926’da, ABD 1930’da, Danimarka ve Polonya 1932’de, Avusturya ve Yunanistan 1934’de, Yugoslavya ve Romanya 1938’de olmak üzere kendi pavyonunu inşa etti. 1934’den sonra ana pavyon tamamen İtalyan sanatına ayrıldı.⁽¹⁴⁴⁾

İkinci dünya savaşı sonrası dönem iki ayrı bölümde ele alınmalıdır: birincisi kuruluşundan 1968’e kadar, diğeriye 1968’den günümüze. 1968 hareketleri Bienal kurumunu temellerinden sarstı ve devamlılığını tehlikeye soktu. 1950’lerin sonları ve 60’ların başlarında belirli sorunlar yavaş yavaş kaynama noktasına ulaşıyordu, 1966 ve 68’de patlayacaktı. Anglo-Amerikan sanatının yayılması, sanat pazarı ve sanat galerilerinin Bienal’in bakış açısını güçlü biçimde etkilemeleri 68 olaylarını yaratan krizin yalnızca bir yönüydü. Diğer yönü İtalyan siyasi partileri ve siyasal olaylardı (ki dışarıdan bakan bir yabancıнын bunları değerlendirmesi zordur) ve katolik kilisenin güçlü etkisiydi. Figürasyon ve soyutlama, Doğu-Batı Avrupa ve ABD arasındaki kutuplaşma hiç bitmeyen bir finans problemiyle birleşince Bienal doğruca 68 krizine sürüklendi. Üstelik bu dönem hızla birbirini izleyen üslupların ve sanatsal eğilimlerin sanat sahnesini durmadan değiştirdiği karmaşık bir dönemdi. Bu koşullar altında Bienal’in profilini tanımlamak son derece zordu.

Tüm bunlara karşın bu etkinlik 20 yıl içinde 1948’den 68’e dünyanın en önemli sanat olaylarına sahne oldu. Bienal’i 1948’den 1952’ye dek yöneten Gio Ponti ve Rodolfo Pallucchini (Pallucchini 1956’ya dek genel sekreter olarak kaldı) bir grup son derece önemli uluslararası modern sanat uzmanını (L. Venturi, C.L. Ragghianti, W. Sandberg, J. Rothenstein, R. Cogniat, O. Benesch, gibi) toplamayı başardılar. Bu uzmanlar Bienal’in yenilenmesine büyük katkıda bulundular.

Daha sonra 1968’e dek olan dönemde bu uzman listesi Herbert Read, J. Casau, J. Leymaire, W. Haftman, Z. Krzysnik, A. Hammacher, N. Reid, R. Stanislawski, R. Berger gibi kişilerle hatırı sayılır biçimde genişledi; varlıkları Bienal’e ciddi bir uluslararası boyut kazandırdı.⁽¹⁴⁵⁾

Bienal’in modern sanat konusunda gözden kaçırdığı her şey bu benzersiz dönemde telafi edilmeye çalışıldı ve birçok önemli etkinlik sahnelendi. Peggy Guggenheim koleksiyonuyla Venediğe döndü ve 1948’de o yıl boş olan Yunan pavyonunda

⁽¹⁴⁴⁾ Sophie Bowness and Clive Phillpot, (ed.); op.cit. sayfa 8.

⁽¹⁴⁵⁾ Ibid., sayfa 9.

bir sergi açtı. Aynı yıl Picasso'nun işleri Bienal'de ilk defa sergilendi. Boş Yugoslav pavyonu da Oskar Kokoschka'nın yapıtlarına sergi mekânı oldu. Sonra bunları Fauve'lar, Kübistler ve Blue Rider grubu (1950), Die Brücke ve De Stijl grupları (1952), Fütüristlerin retrospektifi (1960) ve çeşitli kişisel sergiler izledi: Braque, Chagall, Morandi, Klee (1948), Matisse, Beckman, Ensor, Kandinsky, Achille Gorky ve başkaları (1950), Leger, Calder, Dufy, Soutine, Lipchitz ve başkaları (1952). Friedlender, Rothko, Tobey, Masson, Kandinsky, Braque ve diğerleri (1960), vb...

Bu tür tarihsel doğrulamaların yanında ana pavyon ve diğer bazı ülkelerin pavyonlarıyla, Bienal zamanla güncel sanat olayları konusunda kesin bir otorite konumunu elde etti. Enformel Sanat (1960) ve Pop Sanat (1964), Kinetik Sanat (1966) dünyaya kendilerini Bienal sayesinde tanıttılar; ödül sistemi de bu olaylarla eşgüdümlüydü. Bienal'in tarafsız görüntüsü ödüller konusunda oynanan bazı çirkin oyunlarla yara almıştı; ama büyük ölçekteki uluslararası etkinliklerde bu çok rastlanan bir tutumdur. Ödül sistemi, 1968'de Bienal'in çok dışına taşan krizin nedenlerinden biriydi. Açıkça, Bienal yerleşik düzenin (politik, bürokratik ve kültürel) bir parçası olarak dönemin öğrenci hareketi tarafından kültürel elitizmin bir sembolü gibi görüldü ve saldırıya uğradı. Daha da şaşırtıcı olan 68 Haziranının kaosunda Bienal'in yalnızca aşırı-sol Maocular değil, siyasi partilerin de hedefi durumuna gelmesiydi; her birinin kendine göre bir nedeni ve tavrı vardı. Her biri sonuçları ne olursa olsun Bienal'i yok etmek üzere yola koyulmuştu. Bienal yöneticileri bu duruma polis koruması ve diğer baskı yöntemleriyle cevap vererek yıkım sürecinde aktif rol aldılar.

1968 fırtınası sona erdiğinde Bienal paramparçaydı. Genel sekreterler ve yöneticiler hızla birbirini izliyordu. Serginin kendisi sürekli bir konum kazanmıştı ve bir Bienal etkinliğinin ne zaman yer alacağını söylemek olanaksız hale gelmişti. Ödüller iptal edilmişti. Etkinlikler konusunda bilgi almak için birinin sürekli Venedik'te yaşaması gerekiyordu. Gerçekte 1970 ile 78 arası Venedik'te son derece önemli sergiler ve etkinlikler düzenlenmişti: 20. yy Başyapıtları, Çağdaş Grafik Sanatı, "Demokratik ve Anti-Faşist Kültür'e dair" genel adıyla bir dizi etkinlik, Mulino Stucky'de çağdaş sanat sergisi, Machine Celibi, 1936-76 İspanyol Avant-garde'ı sergisi, Attualita Internazionale, Karşıtların (muhaliflerin) Bienali, vb. — ama Bienal, yani bilinen anlamda Bienal artık yoktu.

Bienal'in hiç şüphesiz kökten bir yenilenme ve değişiklik sürecine gereksinimi vardı, ama yıllarca devam eden sürekli etkinliklerin yenilikler getireceği umudu boş

çıkmişti. Sanatın dışındaki güçler Bienal'in kanatları altında hâlâ iş başındaydılar; Hristiyan Demokratlar, Sosyalistler, Komünistler hepsi Bienal'i dolaylı (ya da çoğunlukla dolaysız) siyasi propaganda aracı olarak aynı derecede çekici bulmuşlardı. Yerel çekişmelerin İtalya'nın dışından kavranması zordu; Federal Alman Cumhuriyeti'nin sergi komiseri Klaus Gallwitz 1975'te haklı olarak şöyle demişti: "*Eski Bienal'i geri istiyoruz. Tahrik ve kargaşa dönemi sona erdi; insanlar gerçek gösteriler görmek istiyorlar*".⁽¹⁴⁶⁾

Venedik'te otuzu aşkın mekâna yayılmış belirsiz tarihli etkinliklerle Bienal artık bir çağdaş sanat sergisi olarak devam edemezdi. Kent sakinleri için eğlendirici olabilirdi, ama çılgın bir tempoda Venedik'in arka sokaklarını tepen yabancı izleyici için asla! Dönemin başkanı, sosyalist Ripa de Meana'nın bazı ilginç buluşlarına rağmen, Bienal'in böyle gelişigüzel bir tavırla yürümeyeceği açıktı. 1976 ve 78'de yavaş yavaş eski yerleşik geleneğine (2 yılda bir) geri döndü. Bu sırada Post Modernizm yoldaydı ve, "*Rossi'nin Venedik lagununda demir atmış Teatro del Mondo'su simgesel bir biçimde Phoenix'in yeniden doğuşunu ilan etmişti*".⁽¹⁴⁷⁾ Ana pavyonda "70'lerin Sanatı" adlı sergi Bienal'in gelecekteki yolunu çiziyordu. Zattere'de eski tuz antreolarında açılan Aperto 80 sergisi boya resme, ("vahşi" resim yerine) sakin ve durgun bir sanatsal ifadeye dönüşü ve daha önemlisi Avrupa'ya, Avrupa Modernizm'ine dönüşü işaret ediyordu.

Kültürün yenilenmesine adanmış bir Bienal düşüncesi 1984'te hem Paolo Portoghesi tarafından, hem de Calvezi'nin "ayna" metaforu aracılığıyla, geçmişi bugüne bağlama kavramıyla ortaya atılmıştı.⁽¹⁴⁸⁾ Bu düşünce eski Bienal yapısının restorasyonuna ve sanatsal fikirlerle dünya insanların barışçıl beraberliği arzusuna tanıklık ediyordu. Her ikisi de ütopya idi ama çoğulculuk Bienal'e kusursuz biçimde uymuştu. Çözümün, 1986 Bienal'inin ana teması "Sanat ve Bilim"e eşlik eden sergi benzeri büyü ölçekli etkinlikler mi yoksa ana temadan yoksun bir sergi mi olduğu bundan 7 yıl önce henüz yanıtı bulunamamış bir soruydu.⁽¹⁴⁹⁾ On yıl kadar önce açılan Palazzo Grassi müzesi ve Venedik'teki Pontus Hulten'in varlığı bazı şeylerin değişmesine yol açtı. Şüphesiz aynı soru 1995'te sorulduğunda birçoklarının vereceği yanıt kesin olacaktır. Belirli bir kavramı ya da durumu yansıtmaya çalışan sanat ya-

⁽¹⁴⁶⁾ Želimir Koščević; ibid., sayfa 56.

⁽¹⁴⁷⁾ Ibid.

⁽¹⁴⁸⁾ Ibid.

⁽¹⁴⁹⁾ Ibid., sayfa 56.

pıtlarının aynı mekân içinde birlikte varolması tüm sanatçıların ve küratörlerin ortak eğilimi. Yüz yıllık varoluşu süresince Bienal her zaman 20. yüzyılın bir aynasıydı.

Şimdi yüzyılın sonuna yaklaşırken 1995'te Bienal'in yeni bir değerlendirmesi yapılıyor ve geçmişin yükünden kurtulmaya çalışılıyor.



3.5 1995 Venedik Bienali'ne Genel Bakış

Uluslararası sanat sergilerinin yanında, bu yıl Bienal birçok başka etkinliğe de sahne oldu: tiyatro festivali, çağdaş müzik festivali, film festivali gibi. Bu yüzüncü yıl etkinlikleri Bienal'in uzun geçmişinin panoramasında çok ötelere giden bir anlayışla hazırlandı. Bu özel yıldönümü festivalin yenilenmesi için de bir fırsattı: ve Bienal tarihinde ilk defa çeşitli bölümlere İtalyan olmayan yöneticiler seçildi. Böylece, Paris'teki Picasso Müzesi'nin yöneticisi Jean Clair, görsel sanatlar bölümünün başına getirildi. Jean Clair bu önemli yıldönümünün onuruna önemli bir tematik sergi düzenledi. Bu sergi Bienal bahçelerindeki İtalyan pavyonunu, Correr Müzesini ve Grassi Sarayını kaplıyordu.

Jean Clair bu sergide geçmiş yüzyılın genel bir özetini yapmak yerine, yüzü hem geçmişe hem de geleceğe dönük bir sanat çözümlemesi yapmayı yeğlemişti.⁽¹⁵⁹⁾

Jean Clair'in en çok eleştiri toplayan kararı bu yıl Aperto'yu, Bienal'in genç sanatçıları kapsayan bu önemli etkinliğini, iptal etmesiydi. Bunun üzerine bir tepki olarak farklı Avrupa ülkelerinde ve ABD'de 24 çağdaş sanat kurumu kavram olarak özgün "Aperto"ya benzeyen ortak bir etkinlikler ağı düzenlediler. Bu etkinlikler Avrupa çapında ve ABD'de her ülkenin kendi genç ve öncü sanatçıları sergilemesiyle gerçekleşti.

Bienal 100. yaşında, Avrupa'nın yeni sınırlarına açılmak ve Berlin duvarının yıkılmasıyla değişen coğrafi panoramada kendine yeniden önemli bir yer edinmek umutlarıyla yapısında köklü değişiklikler yaptı. Hedef Venediğe Doğu-Batı-Kuzey ve Güneyin buluşma noktası olarak 19. yüzyılda sahip olduğu önemi yeniden kazandırmaktı. Bu yüzden tiyatro festivali için İspanyol Lluís Pasqual, mimari için de Hans Hollein görevlendirildi.

Bir başka önemli amaçsa Yönetim Kurulundaki pozisyonların belli politikaları ve politik kurumları destekleyen kişilerce paylaşıldığı bir sistemden uzaklaşmaktı.

Küratör Jean Clair son yirmi yılda düzenlediği çeşitli etkinliklerle İtalyan sanatıyla bağlarını pekiştirmiş bir kişiydi. 1980'de 20 ve 30'lu yılların İtalyan sanatçıla-

⁽¹⁵⁹⁾ Catherine Millet; "Jean Clair'le röportaj", Art Press, Paris, Haziran sayısı, 1995, sayfa 30.

rını sergileyen ilk kuratördü. Sonra De Chirico ve Martini showları bunu izledi. 1982'de kendisine Bienal'in yönetim komitesinde bir yer verildi. Direktör Luigi Carluccio'nun ölümünden hemen önce hazırladığı "L'Arte come arte" (Sanat gibi sanat) etkinliğinin gerçekleştirilmesi görevi teklif edildi. Tüm bunlar gösteriyor ki İtalyanlık, İtalyan kimliği, Bienal komitesi için son derece önemlidir; ulusal kimliklerini her seferinde vurgulamayı istemektedirler.

Jean Clair'i görevlendirirken amaçları ya da beklentileri Bienal'in 100. yılının parlak bir kutlama, İtalyan sanatının bir yüceltilmesi biçiminde sunulmasıydı. Ama Jean Clair tüm beklentileri boşa çıkararak kişisel bir proje seçti; bu yüzden de büyük tepkiler aldı. *"Ama kendisi buna karşı çıkarak eğer amaç Bienal'in tarihsel panoramasını gösteren bir sergi hazırlamaksa bunun bir grup İtalyan tarihçi tarafından yapılmasının uygun olacağını ve böyle bir serginin 3-4 yıllık kapsamlı bir çalışmayı gerektireceğini, ayrıca Bienal arşivlerinin envanterlerinin de son derece eksik olmasının böyle uzun bir süreyi gerekli kılacağını söyledi. Üstelik son yüz yıl içinde sergilenen yüzbinlerce yapıtan 100, 200, 300 tanesini hangi ölçüte göre seçeceklerdi? Yalnız ödül kazanan yapıtları seçip "Bienal'in 400 başyapıtı" diye sergilemek de son derece saçma olurdu."*⁽¹⁶⁰⁾

Çağımız sanatını sorgulayan, ve izleyicilerin kafalarında soru işaretleri uyandıran bir proje Bienal'in ruhuna da uygun düşerdi; bir başka deyişle bir kutlamadan çok araştırmacı, yeni cevaplar peşinde koşan bir sergi.

Jean Clair "Paradox of the Curator" adlı kitabında 20. yüzyılın sonunda müzelerin ve benzeri kurumların aşırı çoğalmasının bir gelişme değil bir gerileme belirtisi olduğunu söylüyor. Eski tektanrılı dinlerin karmaşaya düşüp çözülmeye başlamasıyla sanat ve kültür genelde layik ve dünyevi din yerine geçti. Bu anma törenleri, dairesel tekrarlar, büyük isimlerin ve "izm"lerin kutlamaları antropologlar tarafından incelenen kapalı toplum modellerine daha yakın görünüyor. Öte yandan açık, modern toplumlar sürekli ve düzenli aralıklarla aynılığa geri dönüş ritüelinden çok farklı bir zaman kavramına sahipler. Bu modern toplumlarda gözardı edemeyeceğimiz bir paradoks. Sonuçta Jean Clair bunu bir gerileme olarak değerlendiriyor.⁽¹⁶¹⁾

Tüm bu aykırı yaklaşımların ışığında Jean Clair'in bir Bienal'le ilişkisi ilk başta bir çelişki barındırıyor gibi görünüyorsa da bir Bienal tarihi çıkarmayı ya da

⁽¹⁶⁰⁾ Catherine Millet; ibid., sayfa 23.

⁽¹⁶¹⁾ Ibid., sayfa 23.

"100" sayısını bir fetiş haline getirmeye reddetmesi onun kendi teorilerinden uzak düşmediğini de gösteriyor. Öyle ki "100" sayısı Clair'e Bienal'in tarihi gibi sınırlı bir alandan çok tükenmekte olan yüzyılı anımsatıyor ve o bu olanağı modernite hakkında bir dizi düşünce üretmek ve kendisine çok güncel gelen bazı soruları sormak için kullanıyor.⁽¹⁶²⁾



⁽¹⁶²⁾ Catherine Millet; *ibid.*, sayfa 24.

3.5.1 1995 Venedik Bienali Sergi Mekânları ve düzenlenen etkinlikler

Bienal etkinliklerini ve mekânları, 1995 Bienali'ni temel alarak anlatmak, somut ve güncel örnekler vermek açısından, daha anlamlı olacak. Burada, etkinliğin gelenekselleşmiş ana mekânları yanında tüm kentin, kapılarını irili ufaklı sayısız sergilere açarak, bir açık müze işlevini yüklediğini göreceğiz.

1995'te Bienal'in ana teması olan "Identity and Alterity" sergileri birkaç mekânda birden düzenlendi.

Jean Clair Venedik Bienali'nin 100. yıl kutlamaları dolayısıyla hazırlanan etkinliğin amacı insan gövdesinin—özellikle yüzün—tarihini 1895'den 1995'e görsel sanatlar aracılığıyla yeniden tanımlamaktı. Bu hem modern sanatın bir yüz yıllık tarihi, hem de bu süreç içinde bireyin kendi kimliğinin öteki yanını, içindeki "öteki"yi keşfetme ve kabullenme öyküsünün bir araştırmasıydı. Bu etkinliğin ana mekânı Palazzo Grassi idi. Serginin bu bölümü 1895'ten 1970'lere kadar olan dönemi kapsıyordu. İzleyici burada, çeşitli Bienallerde sergilenmiş başyapıtları izleyebilirdi.^(*) Serginin 1968'den günümüze sanat yapıtlarını içeren bölümü ise Museo Correr ve Castello Bahçelerinde İtalyan Pavilyonundaydı. Resimler, fotoğraf ve grafik çalışmalar Correr'de sergilenirken, İtalyan Pavilyonunda enstalasyonlar, ve video gibi, günümüz sanatında kullanılan çeşitli yeni tekniklerle oluşturulmuş işler yer alıyordu. İtalyan Pavilyonunda ayrıca "*The Self and Its Double*" (Kişi ve Benzeri, Eşi) adlı bir İtalyan fotoğraf sergisi de düzenlenmişti.⁽¹⁵⁰⁾

Castello Bahçeleri'nde 32 pavilyon var ve her biri bir ülkeye ait, (Resim 41). Son açılan pavilyon geçen sene inşa edilen Kore pavilyonu.

Bu pavilyonlarda her iki yılda bir ait oldukları devletler tarafından parasal destek sağlanan ve hiç kuşkusuz zaman zaman seçimlerinde egemen ideolojilerin de payları bulunan bir ya da birkaç sanatçının işleri sergileniyor.

Bunların dışında da devlet destekli katılımlar oluyor. Venedik kentinin birçok yerinde kiliseler, saraylar, sanat galerileri kapılarını sürekli sergiler için açıyorlar.

⁽¹⁵⁰⁾ Catherine Millet; "Jean Clair's Biennale", Art Press, Paris, Sayı 203, Haziran 1995, sayfa 5.

(*) Kandinsky, Giorgio da Chirico, Otto Dix, Jackson Pollock, Gustav Klimt, Pierre Bonnard, Umberto Boccioni.

Örnek vermek gerekirse Ermeni Kültürü Belgeleme ve Çalışma Merkezi, Loggia del Temanza'da Ermeni Cumhuriyeti'nin sergisi, Palazzo della Prigioni'de Taiwan sergisi, Galleria Ex Vetrerie'de Portekiz sergisi vardı. Kitabın arkasında aşağıda bununla ilgili bir kent planı ve şema bulunuyor (Plan no 1 ve 2).⁽¹⁵¹⁾

Ca'Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna ve San Marco'daki Palazzo Ducale'de "*Venice and the Biennale: Journeys of Taste*", (Venedik ve Bienal: Beğeni Yolculukları) adı altında bir sergi yer alıyordu; Bienalin, 100 yıllık serüveni içinde Venedik kent kültürünü ve dekoratif sanatlar geleneğini nasıl etkilediğini araştıran bir sergiydi.⁽¹⁵²⁾

Festival'in kapsamı içinde üç önemli etkinlik yer alıyordu. İlki Christian Boltanski'nin Bienal'e katılan tüm sanatçıların isimlerini kapsayan çalışmasıydı ve Castello bahçelerindeki İtalyan pavyonunun ön yüzünde yer alıyordu. İsim sayısı 15. bini aşıyordu, (Resim 42).

Diğeri "*Concert & Film*", Ensemble Modern topluluğunun 4 parçalık konseriydi. John Cage ve Edgar Varèse'in perküsyon solo için birer parçası dışındaki iki yapıt, George Antheil'in Ballet Mécanique ve yine Varèse'in Déserts (Çöller)'i imgelerle desteklendi. Önce G. Antheil'in yapıtı için Fernand Lèger ve Dudley Murphy'nin 1924'te oluşturdukları aynı adlı film çalışması yoruma eşlik etti. Varèse'in Deserts kompozisyonu ise Bill Viola'nın yapıt için 1994'te yaptığı video çalışmasıyla birlikte yorumlandı.⁽¹⁵³⁾

Son etkinlik "*Ex Machina*" ise Belçika Fransız Topluluğunun sunduğu etkinlikler kapsamı içinde bir dans—performans gösterisiydi. İcare, Titanic ve Ex Machina adlı bölümlerden oluşan bir üçlemeydi, (Resim 43).⁽¹⁵⁴⁾

Diğer resmi destekli sergilerdeki bir kaç örnek sırasıyla şöyle:⁽¹⁵⁵⁾

– *Anni Cinquanta, Anni Novanta: Italy*, Ines Fedrezzi'nin çalışmaları.

⁽¹⁵¹⁾ Venedik Bienali Kataloğu, Edizioni Bienali di Venezia, Marsilio Editori, Venice 1995, sayfa 278.

⁽¹⁵²⁾ Venezia '95 – Guida ai musei e alle mostre d'arte, 1995 Venedik sanat etkinlikleri rehberi, Electa, Venezia, 1995.

⁽¹⁵³⁾ Venedik Bienali Kataloğu, ibid., sayfa 283.

⁽¹⁵⁴⁾ Ibid., sayfa 284.

⁽¹⁵⁵⁾ Ibid., sayfa 288.

– *Among Others / Onder Anderen*: Hollandalı ve Flaman sanatçıların katılımıyla! (R. 44).

– *Aperçus* (Fransa): bir multimedia bilgi bankası, 1980-90 arası Fransız çağdaş sanatı ve Bienal'e katılan Fransız sanatçılar üzerine bilgi vermek amacıyla hazırlanmış.

– *Arte e tecnologia–Metodi della Creativita* (Sanat ve Teknoloji–Yaratıcı Yöntem): bu etkinlik Eventi ve Simposio adı altında iki bölüme ayrılmıştı. Simposio (Sempozyum)da sanatçılar, felsefeciler ve teknologlar sanatsal yaratıcılık ve teknolojik ilerleme teması üzerinde tartıştı. Tartışma sırasında Internet sistemiyle kesintisiz bir bağlantı kuruldu ve Network'teki bağlantılar ve yanıtlar dev bir ekrana yansıtıldı. Ayrıca İtalya Telecom aracılığıyla konuşmacılar video telefonla tartışmaya katıldılar. Eventi'de ise Simposio ile bağlantılı bir grup sanatsal etkinlik sunuldu: performans, enstalasyon gibi.

– *Artelaguna*'da değişik ülkelerden sanatçılar kentin çeşitli noktalarında su ve suyun enerjisini konu alan yapıtlar oluşturdular.

– *Club Berlin*, Teatro Malibran'da bir audiovisual medya mekânı olarak deneysel sanat çalışmaları yapan 9 uluslararası genç sanatçı tarafından oluşturuldu. Club Berlin bildik müze ve galeri sunu formunu bozarak "Identity and Alterity" temasının farklı bir yorumunu sergiledi. Sanatçılar video, film ve dia için yarattıkları imgelerle sergiye katıldılar.

Bunların yanında "satellite show" denilen, ana programı destekleyen bazı büyük ve önemli sergiler farklı saray, müze, kilise vb. mekânlarında yer aldı. En önemlilerinden biri Grand Canale üzerinde Giustinian Lolin sarayında düzenlenen "*Transcultura*" sergisiydi. Biri Japon, diğeri Flaman, iki küratör tarafından düzenlenen etkinlik on iki ülkeden 15 sanatçının işlerini kapsıyordu. Çağdaş dünyada kültürlerarası iletişimin olumlu ve çelişkili yanlarını araştırmayı hedefleyen bir teması vardı.⁽¹⁵⁶⁾

Bir diğer etkinlik "*Campo 95*", oniki farklı ülkeden yirmiüç çağdaş sanatçıyı sunuyordu. Bu sanatçıların ortak yanı çağdaş toplumsal yaşantıları ifade etmek, ta-

⁽¹⁵⁶⁾ Dossier "46th Venice Bienale", Art Press, Paris, sayı 203, Haziran 1995, sayfa 33.

nımlamak ya da yeniden kurmak için fotoğrafı araç olarak kullanmalarıydı.⁽¹⁵⁷⁾

Bienal kapsamı içinde yeralan bir diğer ilginç ve çarpıcı sergi, Arsenale’de, küratör Jean–Yves Jouannais tarafından hazırlanan "*History of Infamy*" (Rezaletin ya da Kepazeliğin Tarihi) idi. Sergi, Dadaizm’le kesişen bir tavır içinde, başyapıt kavramının ardındaki yanılsamayı sorgulayarak başarısızlık, alay, horgörme, şerefsizlik, tutarsızlık grotesk, kötü zevk gibi araştırılmamış alanlara giriyor; sanat yapısıyla birleştirilmiş yüce, asil, ulu kavramlarını tersine çeviriyor, (Resim 45).⁽¹⁵⁸⁾



⁽¹⁵⁷⁾ Dossier "46th Venice Biennale", Art Press, Paris, ibid.

⁽¹⁵⁸⁾ Jean-Yves Jouannais; "Biennale: History of Infamy", Art Press, Paris, sayı 203, Haziran 1995, sayfa 51–52.

3.5.2 1995 Venedik Bienali'nde Bir Tematik Sergi: Identity and Alterity (Kimlik ve Ötekilik)

Venedik Bienali bu yıl 1995'te 100. yılını kutladı. Bu festivalin temelini oluşturan en önemli ilke günümüzde sanatın içinde beliren soru ve sorunsalların bilincinde olmak. Bu ilke hem yüzyıllık bir varoluşu kutlamayı hem de sanatın tüm bir evrimini gözden geçirmeyi gerekli kılıyor.⁽¹⁶³⁾

Yüzyılın başındaki bilimsel buluşlar ve sanatsal devrimlerden çağdaş sorunlara dek "Kimlik ve Ötekilik" sergisi insan imgesinin sürekliliği üzerinde odaklanan bir 20. yüzyıl sanatı panoraması sunuyor bize. Buna Bienal'in 100 yıllık tarihinde ilk kez bir İtalyan olmayan küratörün çağrılı olduğu gerçeği de eklenince bu tezde neden 1995 Bienali üzerinde durulduğu anlaşılır sanıyoruz.

"The Identity and Otherness" (Kimlik ve Ötekilik) sergisi bu çift yönlü arayışa, bilim ve sanatın son yüzyılda bireyin simgesini nasıl oluşturduğu, sınıflandırdığı, parçalayıp yeniden birleştirdiğini araştırarak cevap vermeye çalışıyor, (Resim 46).

Bu tematik sergi Palazzo Grassi, ve Gardini'deki İtalyan Pavyonu'nda yer alıyor. Grassi'de çoğunluk tarihsel yapıtlar var; İtalyan Pavyonu ise çağdaş yapıtları içeriyor. Bunun dışında Correr Müzesi de serginin kapsamı içinde.

Sergileme hem kronolojik hem de tematik. Ama sergide tematik koşutluklar kronolojik sıralamaya ağır basıyor. Böylece yüzyıl boyunca bazı saplantıların değişmezliği ve sürekliliği gözler önüne seriliyor. Daha şaşırtıcı olan da şu: kullanılan biçimlerin bir değişiklik geçirmediğini ve aynı kaldığını farkediveriyorsunuz.

Örneğin, Ars Moriendi (Ölüm Sanatı) adındaki bölüm Andreas Serrano ve Jeffrey Silverthorne'nun birkaç yıl arayla morgda çektikleri fotoğraflarla 1895'ten morg görüntülerini bir araya getiriyor, (Resim 47).

Fotoğraf, ortaya çıktıktan çok kısa bir süre sonra ölümü en klinik ve çıplak gerçekliği içinde belgelemek için kullanıldı. Çağdaş sanatçı Serrano'nun fotoğraflarıyla, 1895'ten örnekleri karşılaştırdığımızda yaklaşımların benzerliği karşısında şaşkınlığa düşüyoruz, (Resim 48).

⁽¹⁶³⁾ Jen Budney, Shannon Pultz; "A Centenarian Biennial", Flash Art, Italy, Summer 1995, sayfa 74.

Bu bölümde ayrıca resamlara da yer veriliyor. Örneğin Ferdinand Hodler'in ağır bir hastalıktan yatağa düşen metresinin ızdırabını günbegün resmettiği bir dizi tualiyile, (Resim 49), Avedon'un ölüm döşeğindeki babasının yavaş yavaş o son noktaya doğru yol alışını belgelediği fotoğrafları arasında büyük bir paralellik var, (Resim 50).

Serginin genelinde ağır ve bunalımlı bir hava seziliyor. Bunu dönem ya da yüzyıl sonu atmosferi olarak tanımlayabiliriz belki. Bu atmosfere egemen olan temalar hastalık, ızdırıp, seksin olanaksızlığı ve ölüm.

Kronolojiyi kıran bir başka tema da gövdenin cinsel gerçekliği. Bu gerçeklik Cindy Sherman gibi çağdaş sanatçılar tarafından son derece sarsıcı bir biçimde sunulmuş; (Resim 51), ayrıca 30'larda Boiffard tarafından çekilen fotoğraflarda da aynı tavır belirgin, (Resim 52). Pierre Louÿs'nin 1895 tarihli erotik fotoğrafları, (Resim 53), Boiffard'ın sado-mazoşist kareleriyle Cindy Sherman'ın 1994 tarihini taşıyan fotoğrafları yan yana asılmıştı. Böylece tüm bir yüzyıl boyunca değişime uğramadan devam eden saplantı kolayca görülebiliyordu.

Jean Clair burada, tarihin olmadığını söylemiyor ama ona göre bu bir gelişim veya ilerleme süreci değil. Değişen tek şey imgenin statüsü. 19. yüzyılın sonunda imge, doğrulama, gerçekleştirme, kanıtlama ve güvenilir kılma görevini üstlenmişti. Buna karşılık çağımızda imgenin gerçekliğine güvenemeyiz; belgelediği nesneye şüpheyile yaklaşıyoruz; oysa 19. yüzyıl insanları buna sonsuz bir güven ve bir tür inançla yaklaşıyorlardı. Bugün en sofistike bilimsel imgeye bile şüpheyile bakıyoruz. Ve sergi bu "U" dönüşünün genel bir özetini sunuyor.

Bu arada açıklanması gerekli bir nokta var. Serginin teması "Identity and Alterity", ya da "Otherness" (Kimlik ve Ötekilik.) Burada vurgulanmak istenen etnolojik bir ötekilik değil. Son zamanlarda açılan bir çok sergide "ötekilik" sorunu bu açıdan ele alındı. Etnolojik "ötekilik" sorununu Jean Clair çıkışı olmayan bir yol olarak görüyor. Ona göre çok daha yaşamsal önemde olan, biyolojik kimlik ve ötekilik, bireyde özün sürekliliği problemi, hastalık ya da yaşlılık sonucu bozulma, fiziksel ya da ruhsal çöküntü problemi, (Resim 54). Bugün bizim için asıl "öteki", yabancı ya da göçmen olan değil, ama içimizdeki öteki.

Asıl korkumuz yozlaşma (dejeneresans), yaşlılık zaafı, ruhsal hastalıklar, kendi kendine yabancılaşma. 100 yıldır bu sorun bizimle beraber; 1895'te Lombroso, toplum içindeki "öteki"leri, tümünü aynı düzlemde değerlendirdiği suçlu, dâhi ve

fahişeyi belirlediği normatif bir antropoloji geliştirdiğinden beri! Lombroso aslında birbirinden çok uzak bu üç tiplmeyi birer canavar kimliğinde sunmuştu çalışmasında, (Resim 55).

1920'lerde "eugenics" adı verilen bilim önce İngiltere sonra Almanya'da ortaya çıktı. Bu bilim dalı "insan"ın genetik olarak soyunun mükemmelleştirilmesi amacıyla sağlıklı ve zeki çocuklar yetiştirmeyi hedefliyordu. Tabii Nazi ideolojisiyle çok uyuşan ve Almanya'da hemen benimsenen bu bilimsel çalışmaların sonuçları herkes tarafından çok iyi bilinmekte! Almanya'da Yahudi kıyımından önce 300.000 akıl hastası gaz ve iğneyle ortadan kaldırıldı. Ve şimdi, yüzyılımızın sonunda benzeri bir bilim "moleküler bioloji" adı altında ortaya çıkıyor ve hastalıktan ve kendi şeytanlarından, örneğin, suçlular, eşcinsiller, farklı genleri olanlardan arınmış bir insanlık düşüyle araştırmalar yapıyor. Jean Clair'e göre tüm bu gelişmeler çok ürkütücü ve bu konunun üzerine düşünce üretmek "öteki" kavramının etnolojik versiyonundan çok daha acil.⁽¹⁶⁴⁾

Sergi Lombroso'nun 1895 tarihli hastalığa bağlı gövde deformasyonu yorumları yanında Nancy Burson'un 95'te tamamladığı geniş araştırma-yapıtını da kapsıyor. Bu çalışmada Burson bilgisayarında bir dizi android yüzler yaratıyor, (Resim 56); daha sonra New York hastanelerinden birinde bir saha araştırması yaparak çeşitli nörolojik hastalıkları olan çocuklar hakkında etkileyici bir rapor çıkarıyor.

Bu gövde deformasyonu probleminin çağdaş medyayla nasıl ele alındığını görmek (örneğin, Burson veya Bill Viola) ve bu yapıtları geleneksel medyayla çalışan sanatçıların (örneğin, Lucien Freud'un yakın tarihli gövde yorumları), (Resim 57), işleriyle karşılaştırmak son derece ilginç bir deneyim.

Serrano, Marlène Dumas ya da Nancy Burson gibi sanatçılar ölüm, çürüme ve hastalık imgeleriyle bize insan gövdesinin geçiciliği, "sonlu"luğu gerçeğini anımsatıyorlar.

Bilim, çağımızda gövdenin bireyliğini, kişiliğini dijital süreçlerle yok etti. Sanatçı ise bireylik prensibine yeni bir ruh kazandırma çabasında. Peki biz bu prensibi psikoanalizin bize öğrettiklerinin ışığında nasıl tanımlayacağız? İşte sergi bu soruyu sorduğu gibi yanıtını da çeşitli öneriler halinde getiriyor.

⁽¹⁶⁴⁾ Catherine Millet; op. cit., sayfa 25.

3.5.3 Seçilen Kavramların Çağdaş Sanat ve Kültür Ortamıyla İlişkisi: Kimlik ve Ötekilik Sergisi

Identity and Alterity – Kimlik ve Ötekilik (Başkalık) sergisi sekiz bilimsel–ideolojik bölüme ayrılmış: Pozitivizm Çağı, Avant-garde’ın anlaşılmazlığı (ya da tutarsızlığı), Yeni bir insana doğru mu?, Totaliter Sanatlar ve Dejenere Sanat, Savaş sonrası dönem, Gövdenin geri dönüşü, Gerçek ve fiilî gövde, Gövdenin ve zihninin izleri.

Küratörlüğü Jean Clair tarafından yapılan, Bienalin bu ana sergisinde, Clair bu yüzyıl sanatının tarihiyle ilgili bakış açısını sunuyor. Sergi genel bir kronolojik dizgeye göre düzenlenmiş. Sergi insan figürü tasvirini özel bir açıdan ele alıp inceliyor. Yukarıda dizilen kategoriler çok açık olmamakla beraber sanat aracılığıyla bir biyolojik tarih veya bilim aracılığıyla 20. yüzyıl sanat tarihini yeniden yazıyor, başka bir deyişle Batı teknolojisinin yüzyıllık süreç içinde bireyi çok farklı yollardan nasıl etkilediğine dair bir tez. Clair’in konuyu yorumlayışına bakılırsa, insanın kimliği yalnızca Modern çağın şu özel buluşlarıyla ilişkilendirilerek açıklanabilir: antropometri ve fizyonomi, etnoloji, eugenics (insan genlerini islah etme amacıyla sağlıklı ve zeki çocuklar üretme bilimi), x-ışını, psikiyatri, savaş teknolojisi, DNA, bilgisayar imgeleri, virtüel gerçeklik (imgelerin gerçek olduğu sanısını uyandıran bir bilgisayar teknolojisi).⁽¹⁶⁵⁾

Pozitivizm çağında Jean Clair 1985-1905 arası dönemi inceliyor; bu yeni fizyonomi biliminin "çoğunluğu azınlığa karşı korumaya" çalıştığı dönemdir. Kafatasları, kulak memeleri, kadın gövdesinin çeşitli bölümleri ölçülür; insanlar, giderek ırklar birbiriyle karşılaştırılır. Anonim bir anatomik fotoğrafta insan derisinin gövdeden yüzüldüğünü gözleriz. Lumière ve Carpentier’ye ait ilk 35 mm fotoğraf makinası Lombroso’nun "Suçlu İnsan" adlı çalışmalarıyla(Resim 58) birlikte sergileniyor. Burada Duchamp’ı (Resim 59) başının arkasını yahudi yıldızı biçiminde traş etmiş halde görüyoruz. Degas (Resim 60), Boccioni, Balla ve Kandinsky’nin resimleri onları izliyor. Clair bu tarihte suçlu kimlik ile deha arasındaki bağlantının giderek canlanmaya başladığına işaret ediyor; gövde yavaş yavaş isteri ve nevrozun egemenliği altına giriyor. Bu bölümde isteri nöbetleri geçiren hastaların kıvranıp çırpanan fo-

⁽¹⁶⁵⁾ Wolf-Günter Thiel; *Passion in the Global Village, Flash Art, Italy, Summer 1995*, sayfa 78.

toğraflarını görüyoruz. Çağdaş sanatçılar Bruce Nauman'ın Ağızlar (Resim 61), ve Louise Bourgeois'nın İçerde ve Dışarda (Hücre) adlı çalışmalarını da aynı bölümde izliyoruz. Clair burada o dönem sanatçısıyla çağdaş sanatçının delilik ve isteriye bakış açılarındaki benzerliğe dikkati çekiyor. Kronolojik sıra sık sık çok sonraki dönemlere ait yapıtların katımıyla kırılıyor.⁽¹⁶⁶⁾

Yukardaki yazı ana sergiden yalnızca bir bölüme değiniyor, "bütün"le ilgili bir fikir vermek amacıyla. Jean Clair son derece kişisel bir bakış açısıyla sanatsal ve bilimsel fenomeni birleştiriyor; gövdenin temaları, yıkım ve geçicilik'in birbirine karıştığı bir geri-plan yaratıyor. Clair bu sergiyle kendine göre şöyle bir sonuca varıyor: çağdaş sanatta gövde teması, bunu sadece eskatolojik^(*) bir açıdan değerlendiren sanatçılarla sınırlı; bu deyimle vurgulanmak istenen öz-yıkım ve dejenerasyon temalarıdır.⁽¹⁶⁷⁾

Serginin son bölümlerinde, yüzyılın son çeyreğine ait yapıtlarda "gövde"nin çok farklı yorumlama biçimlerini görüyoruz. Cindy Sherman (Resim 62), Jeanne Dunning ve Bruce Naumann (Resim 61), insan anatomisini bilgisayar benzeri bir tavırla yorumluyorlar. Serrano, Dumas veya Nancy Burson (Resim 56) ölüm, çürüme ve hastalık imgeleriyle bize fiziksel gövdenin sonluluğunu anımsatıyorlar.

Bu sergi için kullanılan "Ötekilik" terimi kemikleşmiş bir tutumu değiştirmeye yönelik bir anlam taşımıyor, ama Avrupalı "beyaz" gövdeye bilim ve teknolojinin getirdiği geçmiş ve potansiyel fiziksel değişimleri gösteriyor. Bu bir hayli dar bir vizyonla düzenlenmiş serginin karşısında Transcultura adlı, Post-Modern ve Post-Kolonyel çağda bireyin zevk ve ikilemlerini araştıran sergi, yalnızca 15 sanatçısıyla zengin bir dünya sunuyor.⁽¹⁶⁸⁾ Bu sergiyi farklı kültürel kökenlerden iki küratör düzenlemiş.

Bu iki örnek seçenekleri ve önerileri son derece bol olan Bienal'de sınırlı başarısızlıkların çağdaş kültürün doğru bir çerçevesinin verilmesinde engelleyici bir rol oynamadıklarını kanıtıyor.

⁽¹⁶⁶⁾ Wolf-Günter Thiel; ibid.

⁽¹⁶⁷⁾ Ibid., sayfa 79.

⁽¹⁶⁸⁾ Ibid.

(*) Eskatoloji: dünyanın sonu ve kıyamet günü mahkemesiyle ilgilenen bir teoloji branşı.

4. VENEĞİK BİENALİ'NİN DEĞERLENDİRİLMESİ

4.1 Venedik Bienali'nin Sanat Açısından Değerlendirilmesi

Uluslararası çağdaş sanat sergileri bize önemli bir çoğulculuk kavramı sunuyor; sanat yönünde yeni bir içsel gereklilik arayışında, sanatsal araç ve sonuçların bilinçli bir birleşimini getiriyor. Bu kavram bireyi çoğulculuk anlayışıyla yakınlaştırıyor, çünkü uzlaşma sözü verirken, günümüzde her türden sanatın, köktenci anlamda, tamamlanmamış olduğunu savunuyor. Bu bakış açısına göre, böyle uluslararası sergiler yalnızca bilgilenim düzeyinde çağdaş sanat incelemeleri değildir; bunun yanı sıra, sanatın durup gerçekten belirli bir geleceği olup olmadığını kontrol etmek için kendi nabzına baktığı özel anlardır.⁽¹⁶⁹⁾

Bu bağlamda Venedik Bienali ancak toplumsal yapıyla olan ilişkisini her defasında yeniden gözden geçirerek, çağdaş sanatın henüz belirlenmemiş ve tanımlanmamış alanlarını araştırarak varlığını koruyabilir. Çünkü "70-95 arası sanatsal hareketler" de de (*) belirtildiği gibi çevre (periferi) ülkelerinin sanat dünyasına katılımları büyük bir canlanma ve dönüşümün başlamasına neden oldu. Böyle bir ortamda Venedik Bienali kapılarını sistem dışı ülkelere açabildiği oranda öncü varlığını sürdürebilir. Son yıllarda Avustralya, Kore gibi ülkelerin katılımı, Mısır, İsrail, Brezilya, Uruguay, Yunanistan gibi çevre ülkelerinin uzun zamandır Bienal'in ana mekânı Giardini'de pavyon sahibi olmaları Bienal'in yapısındaki dönüşümün ana nedenlerinden biridir. Ayrıca Venediğin içlerine dağılmış sayısız eski yapıda çok değişik uzak coğrafyalar da görülebiliyor: Ermenistan, Tayvan, Avusturalya–Aborijin kültürü gibi. Böyle bir ortam büyük bir sanatsal dinamizm yaratıyor. Bienal, Çağdaş sanat ortamına katılma gibi bir şansları olmyan çevre ülkelerinin, bu ortama eşit koşullarda katılmalarını sağlıyor. Böylece hem sanatsal yaratıcılık açısından hızla tükenen Avrupa sanatı, hem de Üçüncü Dünya Ülkelerinin sanatları bu karşılaşmalardan doğan yeni birleşimlerle zenginleşiyorlar. Sanat dünyasının 80'lerde, tüm sanatsal etkinliğin, sanat pazarı ve onun yarattığı kısa süreli parlak zaferler ve abartılı fi-

⁽¹⁶⁹⁾ Donald B. Kuspit; op. cit., sayfa 35.

(*) Bknz. 1.5 1970–95 arası sanatsal hareketlere genel bakış.

yatlarla karikatür düzeyine indirgenmesiyle yaşadığı çöküşten sonra, son Bienal'in umut dolu bir tablo sergilediğine kuşku yok.



4.2. Venedik Bienali'nin Küratörlük Açısından Değerlendirilmesi

Gerçek Şu ki ulusal pavyonların var olan sistemi en iyiye seğme konusunda başarılı değil, çünkü bu sistemde küratörler devlet otoritesi tarafından seiliyorlar. Bu durumda yürürlükteki ideolojilerin sanatsal seçimleri y nlendirmediğini iddia etmek olanaksız. Şüphesiz bu düzen içinde kendi sanat sahnelerinde en iyiye seçebilecek düzeyde çok yetkin küratörler olacağı gibi kötü zevkin hizmetinde olanları da sıklıkla görülebilecektir. Bienal izleyicisine açıklanmayan gerçek özellikle Giardini'de gezdikleri pavyonlarda ülkelerini temsil eden sanatçıların çoğunlukla en iyileri olmayışdır. Burada gördükleri sayısız yönlendirmelerle, özellikle politik etkilerle sınırlanmış bir seçimdir.⁽¹⁷⁰⁾

Sanırım bu durumda yapılacak en olumlu Şey Bienal'in kavramını değiştirmek olacaktır. Genel küratör pavyonlara seçilecek sanatçıların seçim işlemine aktif olarak katılmalı ve her ülkenin sanat ortamındaki bir eleştirmen ve sanat otoritesi grubu ile değerlendirme yaparak açık ve net bir karar verebilmelidir. Gücün tek bir kişide merkezileştirilmesinin ortaya çıkarabileceği büyük sakıncalara karşın bu sistemin sayısız yararı vardır. Birinci yararı değişik pavyonlar arasındaki kalite standardizasyonu olacaktır.  rnek vermek gerekirse 1993 ve 1995 Bienal'lerinde pavyonların yarısı ortalama düzeyin altındaydı.⁽¹⁷¹⁾ Bienal küratörü aktif ve katılımcı bir rol üstlenerek yerel sanat otoriteleriyle çalışmalı; bu kişiler küratörün global d ş ncelelerini kendi ülkelerindeki sanatsal gerçekliklere paralel bir tutumla uygulayabilecek nitelikte olmalıdır.

1993 Bienal'inde küratör Achille Bonito Oliva farklı bir uygulamayla pavyon sahibi ülkelere mekanlarında değişik ülkelerden sanatçıları konuk etme izni verdi. Ama bu küçük  zg rl k Bienal'in politik bağlarından kopup tam anlamıyla özgürleşmesine yetmedi hiç kuşkusuz.⁽¹⁷²⁾

⁽¹⁷⁰⁾ Carlos, Isabel; "97 Dreamin'...", Flash Art, Italy, Summer 1995, sayfa 95.

⁽¹⁷¹⁾ Ibid.

⁽¹⁷²⁾ Wolf-Günter Thiel; op. cit., sayfa 79.

4.3 Venedik Bienali'nin halk açısından değerlendirilmesi

45'inci Venedik Bienali'nin ardından yazılan yazılardan birinde bir eleştirmen şöyle soruyor: "*Sanat dünyası neden hâlâ böyle görkemli kutlamalara gerek duyuyor?*"⁽¹⁷³⁾ Buna şöyle cevap verebiliriz: "*Halkın, çağdaş kültürün en az bilinen ve (genel inanca göre) en zor algalanan yönüyle tanışmalarını sağlamak için*".⁽¹⁷⁴⁾ Bildirişim medyasının ya da daha özele indirgersek eğlence sektörünün, halkın yargılarını çok kesin bir biçimde yönlendirdiği günümüzde Bienal'in, çağın kültürel, sanatsal, toplumsal, ekonomik, siyasal ve çevresel niteliklerine tuttuğu ışıkla izleyiciyi gerçek anlamda aydınlattığını söyleyebiliriz.

Venedik Bienali tüm geçmişi boyunca ülkesinin siyasi ekonomik ve düşünsel alanlardaki tüm gelişmelerine duyarlı kalmış, zaman zaman tehlikeli biçimde etkilenmiştir. Savaş öncesi Faşizm döneminde bir kukla durumuna indirgendiği için tepki çekmiş ve izleyicisi yok denecek kadar azalmıştı. Bir yaz boyu sergileri gezen izleyici sayısı 70 binde kalmıştı. 68 öğrenci hareketleri sırasında konformizm ve kurumlaşmanın simgesi görülerek özellikle öğrencilerden fiziksel şiddete kadar varan tepkiler görmüş ve bir dönem kapatılmak zorunda kalmıştı. 80'lerde yaz boyu Bienali gezen izleyici sayısı 700 bine yaklaştı. Bu sayının üçte birini yabancı turistler oluşturuyor.⁽¹⁷⁵⁾ Venedik bir sürekliliği kuran ve kendi kimliğini yaratan en eski ve önemli etkinlik olduğundan hem kendi ülkesinde hem de çevre ülkelerde çağdaş sanat konusunda bir okul gibi değerlendiriliyor. Monoton ve ciddi bir müze atmosferinden uzak oluşu ve irili ufaklı sayısız sergiyle kentin birçok yerine dağılmış olması izleyicilerin bir oyun ya da turistik gezi havasında, hiç sıkılmadan ana programı izlemelerini sağlıyor.

⁽¹⁷³⁾ Benjamin Weil; A View from Within, Flash Art, Italy, Summer 1993, sayfa 66.

⁽¹⁷⁴⁾ Catherine Millet; op. cit., sayfa 27.

⁽¹⁷⁵⁾ Yugoslav Art in the Venice Bienal, op. cit.

5. SONUÇ

"Geçmişte sanat, sanat tarihi ciltlerinde belgelenen tüm o yapıtları içerirdi: sergilendiklerinde seyredilmeleri için tasarlanmış, yalıtılmış el yapımı nesneler".⁽¹⁷⁶⁾ Şimdi ise tam tersine, sanat bir çeşit üretim ve tüketim eşzamanlılığını onaylıyor; bu anlar "şimdi ve burda"nın bir parçası olarak sanatın gerçekliğini doğrulayan bilgilenim araçlarıyla birbirine sıkıca kaynıyor.⁽¹⁷⁷⁾ Bilgilenim medyası, yapıt sökülüp kaldırılmış olsa bile çoğulcu birliğini belgeliyor. Yazılı ya da görsel, bilgilenim, sanat yalnızca umumi bir yerde yapıldığında ya da sanatçı tarafından işlenen biçimsel ifade sergilendiği zaman varolan bir olayın kanıtı olarak işlev görür.

"Çağdaş sanatçı sanatın varlığını savunmakla, sorun ve kaygılarını tanımlamakla ilgilenir: çoğunlukla, kasıtlı olarak tekrarcı ve didaktik olan tek yapıta ilgisi çok daha azdır".⁽¹⁷⁸⁾ Geçmişte sanat yapıtı bir depo işlevi gören müzelerde varlığını sürdürürdü. Ama şimdi çağdaş sanatçı yapıtta kutsal ve tarihsel olan her türlü özelliği etkisiz kılarak "şimdi ve burda"yı ön plana çıkarıyor.

Bu "an"ı yakalamaya yönelik çalışmaların içerdikleri geçicilik ögesi malzemelerine de yansımıştır. Yapıldığı anda yokolan happening'ler, yalnızca sergi süreci için hazırlanmış enstalasyonlar (mekân düzenlemeleri), çabuk bozulan doğal malzemeyle oluşturulmuş yapıtlar, fiziksel kalıcılığı amaçlayan müzelerin yapısına ters düşmektedir. Çağdaş sanat bienalleri bu anlamda yapıta uygun bir ortam sunmaktadır. Yapıt bu sergi için tasarlanır, kurulur, ömrü biter, belgelenir ve yokolur. Sanatçı yapıt sergilendiği andan itibaren yeni kurgular yapmaya başlamıştır bile. Çünkü yapıtı Bienal'in çoğulcu ortamına girer girmez bambaşka anlamlar üretmeye ve değişmeye başlamış, sanatçısını bu yeni bileşkelere ve anlamlara cevap verecek yeni yapıtlar üretmeye zorlamıştır. Ve böylece sergi sonrası yapıtın işlevi biter. Modernizm sonrası hareketlerde gördüğümüz gibi, Modernizm'den yola çıkan çağdaş akımlar sanatsal nesneyi yadsıma noktasına kadar gelmişlerdir, (sanat nesnesini yücelten Modernizm'e karşı çıkarak).

⁽¹⁷⁶⁾ Adrian Piper, The Logic of Modernizm, Flash Art, Italy, Summer 1993, sayfa 57.

⁽¹⁷⁷⁾ Horst de la Croix, Richard G. Tansey; op. cit., sayfa 977.

⁽¹⁷⁸⁾ Ibid.

Dünya bugün artık birleşmiştir. İletişim araçları teknolojisindeki büyük gelişmeler nedeniyle gezegenimiz etnik farklılıkların belirginleştiği tek bir topluluk olma yolunda hızla ilerlemektedir. Bu nedenle hiçbir sanatsal ya da kültürel sorun bundan böyle tek bir egemen devlet veya felsefenin görüşleri doğrultusunda çözülemez. Kendi dışındaki sanatsal yaklaşımları safdışı bırakan ulusalcı yaklaşımlar, Doğu, Batı ve Amerika'daki bloklar, her çeşidiyle bütün entegrizmler, çaresiz bir şekilde mahkûm edilmişlerdir.⁽¹⁷⁹⁾ Çağımızdaki yeni olgu bu birleşmiş dünya vizyonunun artık bir ideal olmaktan çıkıp gerçek oluşudur.

Eskinin güçler dengesi yerini herkesin kültürel, dilsel ve sanatsal kimliklerini önce çıkardığı çoğulcu bir düzene bıraktı. Birbirimize ne kadar benzersek farklılığımızı o denli ortaya çıkarma gereksinimi duyuyoruz.

Günümüzde sanat ve kültürel farklılıkların birleştiği ender ortamlardan sayıldığı ve dünya kültürü ve küresel diyalogun gelişmesinde olumlu ve zengin kaynaklı sonuçlar ürettiği için, dünyanın yaşadığı ekonomik, siyasal, toplumsal ve çevresel bunalımlar ortasında, Venedik Bienali'nin önemi her geçen gün daha da artıyor.

Çağdaş sanat pazarının güdümündeki sanatçılarla bu alanın dışında ödünsüz çalışanlar aynı ortam ve koşullarda yanyana sergilenebiliyorlar. Venedik Bienali'nin ve dolayısıyla diğer benzeri sergiler sayısız ana ve yan etkinlikleri, onlara tepki niteliğinde açılan sergiler vs. ile sanattaki hemen hemen tüm tartışmaları kapsayan bir büyük orman niteliğindedir. İçerik, kültür, teknik ve malzemelerinde kültürel farklılıkları gözlenebilen sayısız yapıt küresel eşitlik ve dialog ortamını destekliyor.

⁽¹⁷⁹⁾ Roger Garaudy; Entegrizm – Kültürel İntihar, Pınar Yay., İstanbul, 1992.

BİBLİYOGRAFYA

AKSÜĞÜR, İpek – ŞENGEL, Deniz; **Çağdaş Düşünce ve Sanat**, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, İstanbul, 1991.

BAYKAM, Bedri; "Post Modernizm hayalet mi, yoksa kaygan bir balık mı?" **Gösteri Dergisi**, İstanbul, Ekim sayısı, 1989.

BAYKAM, Bedri; "Post Modernizm'in Ötesi"; **Gösteri Dergisi**, İstanbul, Kasım sayısı 1989.

BLOCK, René; Önsöz, **4. İstanbul Bienali Kataloğu**, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yay., İstanbul, 1995.

BUDNEY, Jen, PULTZ, Shannon; "A Centenarian Biennial", **Flash Art**, Italy, Summer 1995.

BOWNESS, Sophie and PHILLPOT, Clive (ed.); **Britain at the Venice Biennale 1895-1995**, The British Council, London-UK, 1995.

BEYKAL, Canan; Hain Kurtla Dans Sürüyor, **Cumhuriyet Gazetesi**, İstanbul, 3 Aralık 1995.

BEYKAL, Canan; Hain Kurtla Dans Sona Erdi, **Cumhuriyet Gazetesi**, İstanbul, 12 Aralık 1995.

CARLOS, Isabel; "'97 Dreamin'...", **Flash Art**, Italy, Summer 1995.

CRANE, Diana; **The Transformation of the Avant-Garde**, The University of Chicago Press, USA, 1987.

DE LA CROIX, Horst – TANSEY, Richard G.; **Art through the Ages**, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, U.S.A., 1986.

ECZACIBAŞI, Dr. Nejat F.; **Neden "İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri"?**, I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Kataloğu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul, Eylül 1987.

Edizioni la Biennale di Venezia, Marsilio Editori, **Historia la Bienale di Venezia**, Italy, 1995.

Edizioni la Biennale di Venezia, **Identity and Alterity**, Venedik Bienali Kataloğu, Marsilio Editori, Venezia, 1995.

GARAUDY, Roger; **Entegrizm - Kültürel İntihar**, Pınar Yay., İstanbul, 1992.

GOLDİN, Amy and – SMİTH, Roberta; "Present Tense: New Art and the New York Museum", "The Guggenheim Museum", "The Museum of Modern Art", "The Brooklyn Museum", **Art in America**, U.S.A, Sept. - Oct. 1977.

İŞLER, Asım; "Avant-garde, Öncü-Kim, Nerede ve Nasıl? I, II, II", **Lâmi Sanat Seçkisi**, Lâmi Sanat Galerisi Yayını, İstanbul, 198...

İPŞİROĞLU, Nazan – ipşiroğlu, Mazhar; **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1977.

JOUANNAİS, Jean Yves; "Biennale: History of Infamy", **Art Press**, Paris, No. 203, Haziran 1995.

KABAŞ, Özer; **Tüm Çevresel Gerçeklik / Bildirişim ve Siberetik Kuramları Açısından Plastik Sanatların Oluşumuna Bir Bakış**, Basılmamış doktora tezi, İst. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yay. No. 69, İstanbul, 1976.

KAFAOĞLU, Asuman Başer; "Post Modernizm ve Post Modern Edebiyat"; JENKS, Charles; "Bugünün Arayışları", Belkıs Soran (ed), **Mutlu Sanat Odası Bülteni**, İstanbul, Sayı IX, Ocak 1994.

KARAMUSTAFA, Gülsün – ŞENGEL, Deniz (ed.); **Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanat - Yeni Ontoloji**, Plastik Sanatlar Dergisi Yayın Dizisi, İstanbul, 1993.

KOŠČEVIC, Želimir; **Yugoslav Art in the Venice Biennale 1895–1988**, Zagreb, 1988.

KUSPİT, Donald B; "Report from São Paolo, A New Brazil New Bienal", **Art in America**, U.S.A., No. 3, Mart 1986.

LYNTON, Norbert; **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Prof. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1982.

LYOTARD, Jean François; **Post Modern Durum**, Ara Yay., İstanbul, 1990.

LUCIE-SMITH, Edward; **Art Now**, William Morrow and Company inc, U.S.A., 1981.

MADRA, Beral; "Evrensel bir sanat atölyesi, 30.8.1988, Yüzlerce sanatçı arasında Türk yok, 31.8.1988", 43. Uluslararası Venedik Bienali; **Cumhuriyet Gazetesi**, İstanbul, 1988.

MADRA, Beral; "45. V. Bienali", **Anons Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı 28 - 29 - 30. İstanbul, Temmuz - Ağustos - Eylül, 1993.

MADRA, Beral; "Fark göremiyorum, ya siz?", **Cumhuriyet Gazetesi**, İstanbul, 30 Kasım 1993.

MC. LUHAN, Marshall; **Understanding Media-The Extensions of Man**, Signet Book, 1963.

MEYER, Ursula; **Conceptual Art**, Dutton, New York, 1972.

MILLET, Catherine; "Jean Clair's Biennale", "Dossier: 46th Venice Biennale", "(Jean Clair'le röportaj) Venice 1995, An Open Exhibition", **Art Press**, Paris, No. 203, Haziran 1995.

NAISBITT, John – ABERDANE, Pia; **Megatrends 2000 - Büyük Yönelimler**, Form Yay., İstanbul, 1982.

News, **Flash Art**, Italy, Summer 1995.

OLIVA, Achille Bonito; "Post-Art, the Art of the Twenty-first Century", **Flash Art**, Italy, Winter 1993.

OLIVA, Achille Bonito; "The Death of Work of Art", **Flash Art**, Italy, Summer 1993.

ÖZSEZGİN, Kaya; "Post Modernizm, Yeni Seçmecî Bir Akım", **Gösteri Dergisi**, İstanbul, Ekim sayısı, 1989.

PIPER, Adrian; "The Logic of Modernizm", **Flash Art**, Italy, Summer 1993.

"René Block'un tutumu çok keyfi", **Cumhuriyet Gazetesi**, İstanbul, Eylül 1995.

RENTON, Andrew; "Venice Biennale", **Flash Art**, Italy, Summer 1993.

RUSSEL, John; **The Meanings of Modern Art**, New York: Museum of Modern Art, Thames and Hudson, New York, 1981.

SALVIONI, Daniela; "Aperto", **Flash Art**, Italy, Summer, 1993.

"Semi-Secret conversation with the future new director of the Venice Biennale, Looking ahead: Venice Biennale 1995"; **Flash Art**, no. 42, Spring 1995.

SHAYEGAN, Dariush; **Yaralı Bilinç - Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni**, Metis Yay., İstanbul, 1991.

THIEL, Wolf-Günter; "Passion in the Global Village", **Flash Art**, Italy, Summer 1995.

Ufficio Stampa, Pubblicità e Pubbliche Relazioni, **"46th International Art Exhibition, (June 10th - October 15th, 1995), Chronology of the Biennale 1895-1995"**, Venedik Bienali Halkla İlişkiler Bölümü'nün hazırladığı rapor, Venezia, 1995.

WEIL, Benjamin; **A View From Within**, **Flash Art**, Italy, Summer 1993.

WILKINS, David G.; Schultz, Bernard, **Art past Art present**, Abrams, U.S.A, 1982.

WIJERS, Louwrien – PIJNAPPEL, Johan, (ed); "Art meets Science and Spirituality", **Art and Design**, Academy ed., London, 1990.

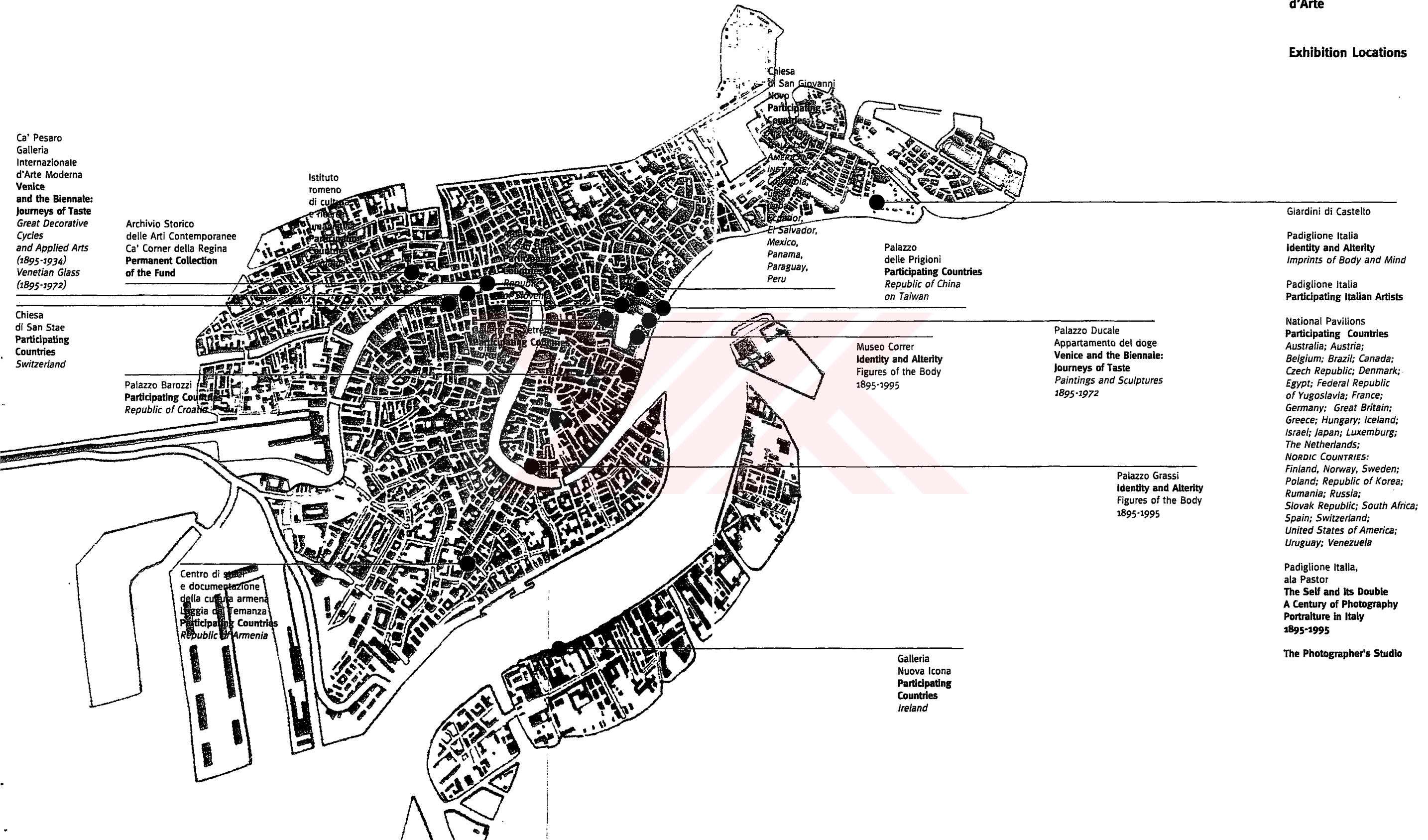
VALÉRY, Paul; **Bugünkü Dünyaya Bakış ve Diğer Denemeler**, Tur Yayınları, İstanbul, 1970.

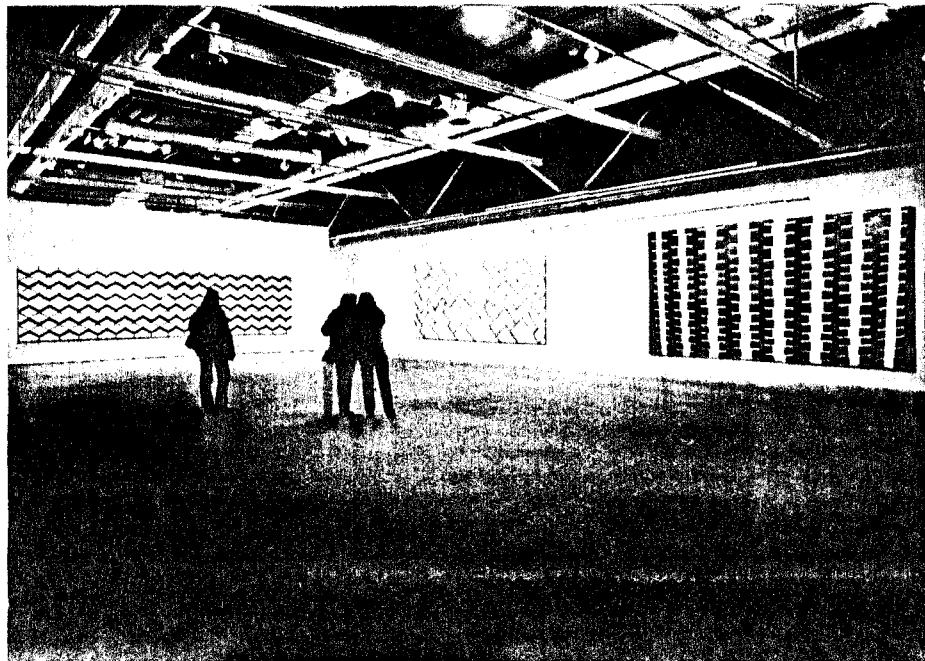
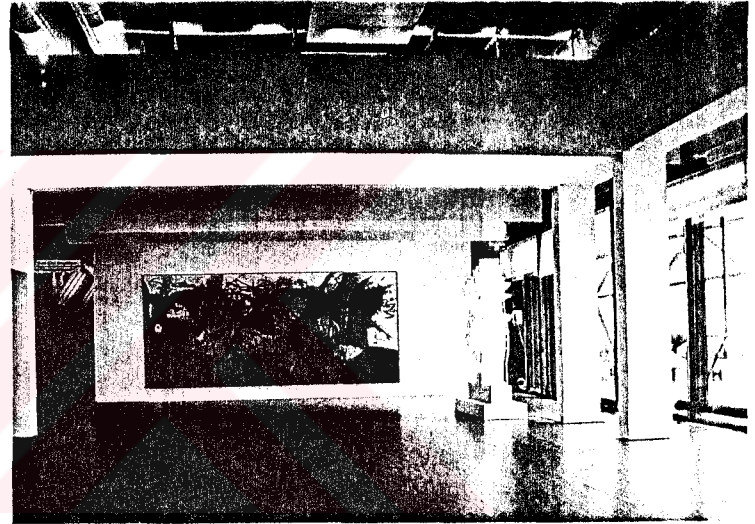
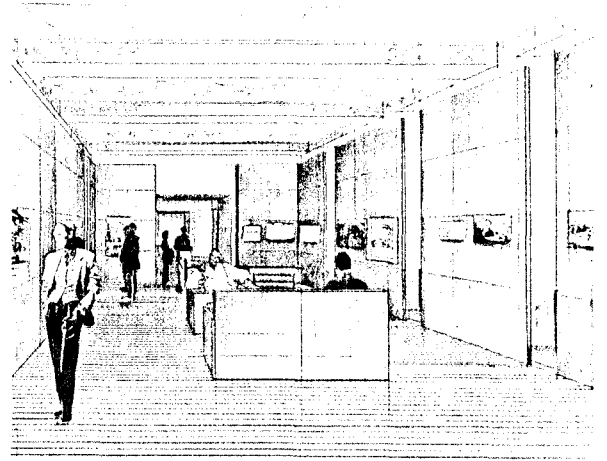
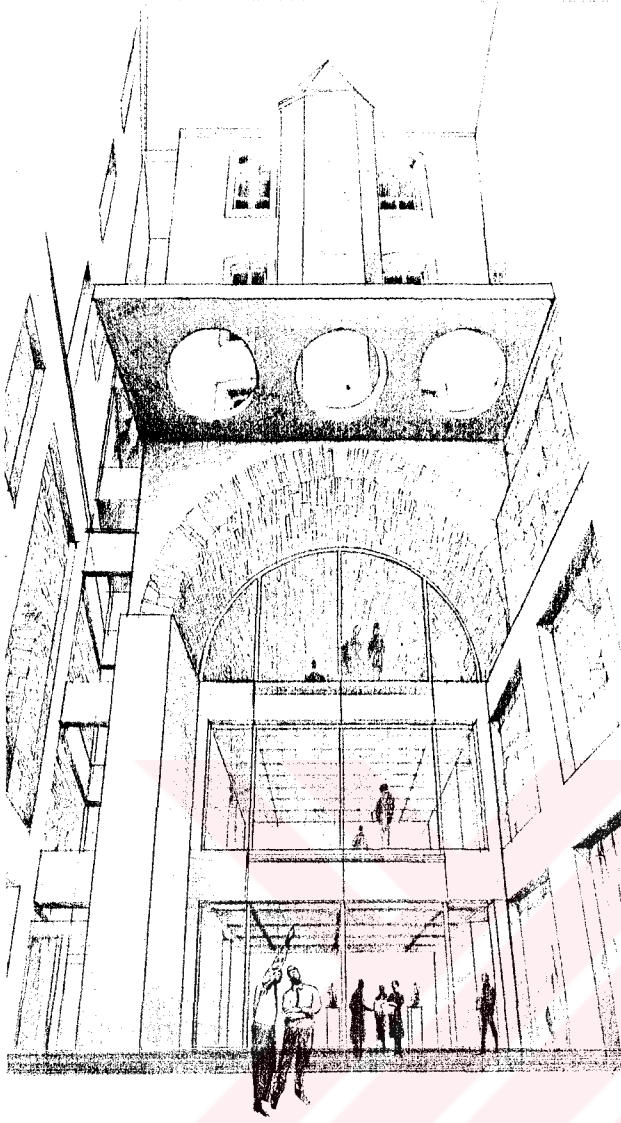
Venezia 1995 – Guida ai musei e alle mostre d'arte, '95 Venedik Sanat Rehberi, Electa, Milano, 1995.

RESİMLER

46.
Esposizione
Internazionale
d'Arte

Exhibition Locations

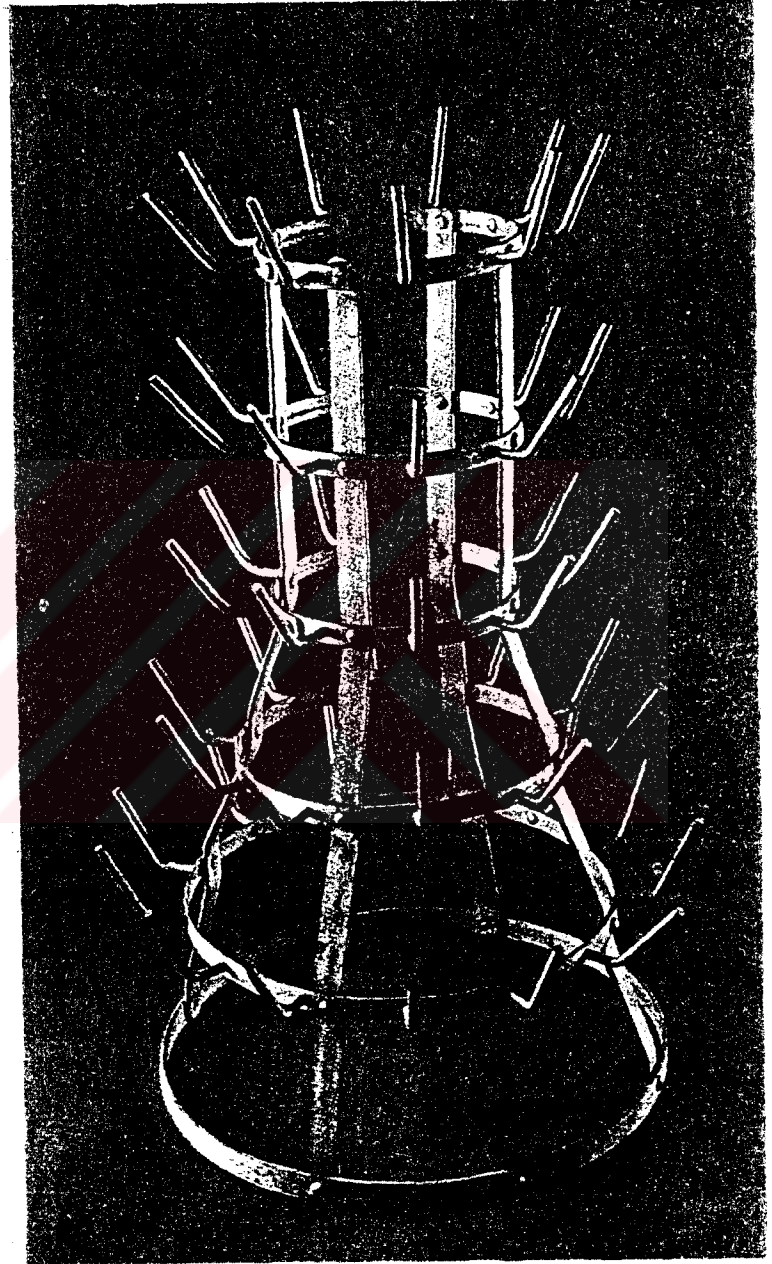
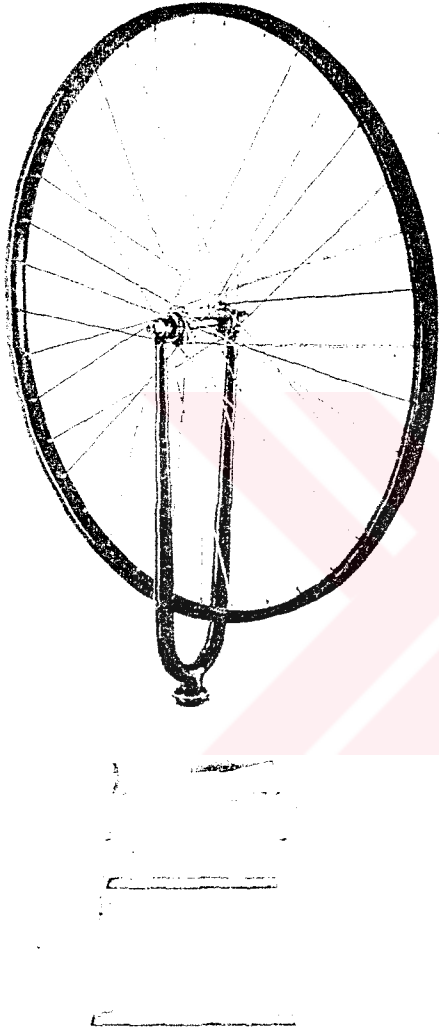




Resim 1 Çağdaş Sanat Müzelerinden görüşler



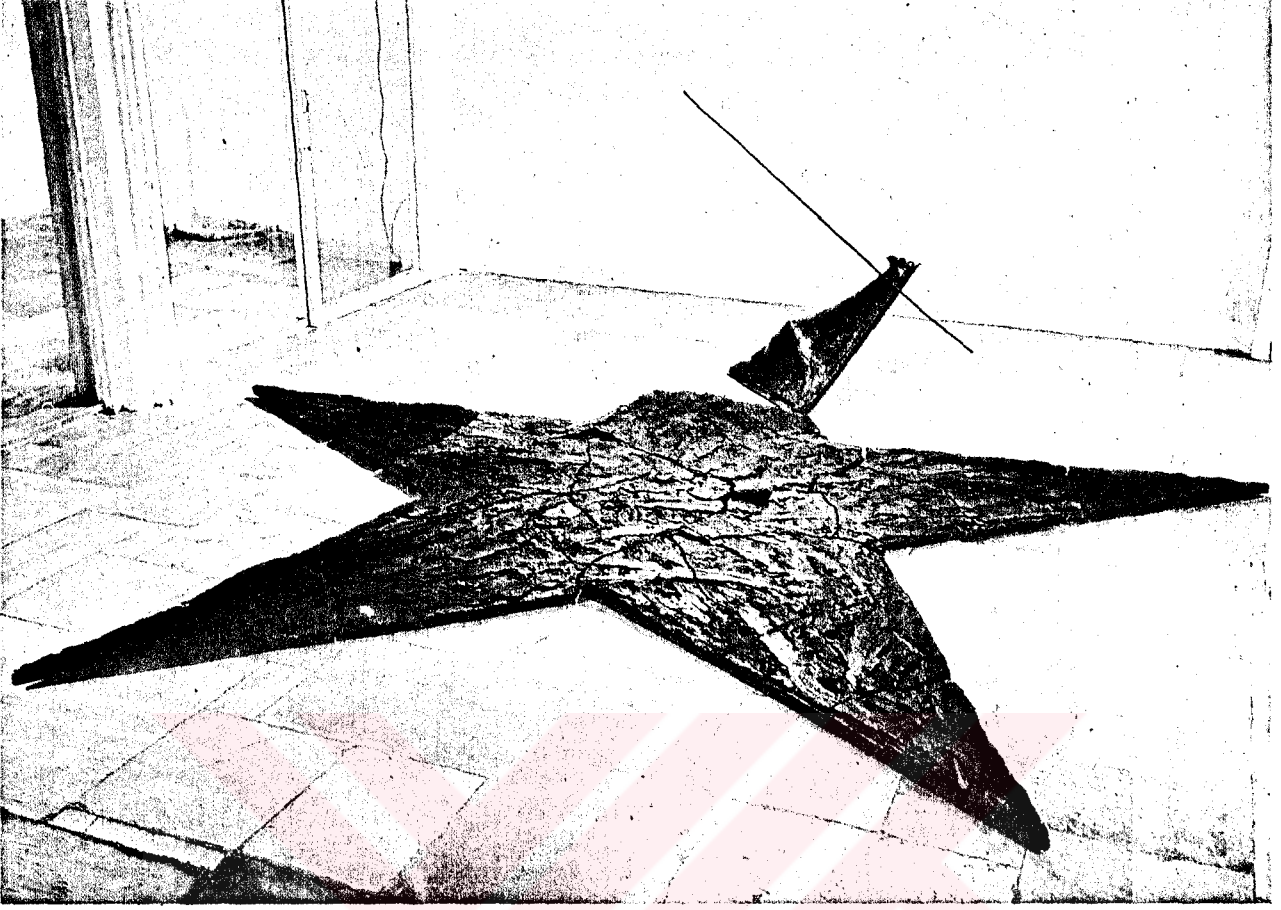
Resim 2 Giardini di Castello'daki sergilerden örnekler
(1995, 46. Venedik Bienali)



Resim 3 Marcel Duchamp, Bisiklet tekerleği ve şişe asacağı (1913, 1914)
(Edward Lucie-Smith; Art Now, William Morrow and Company, inc.,
New York, 1981).



Resim 4 wassily Kandinsky, ilk soyut suluboya (1913)
(David Wilkins, Bernard Schultz; Art Past Art Present, Abrams,
New York, 1990).



Resim 5 Gilberto Zorio, Sözü aklamak için yıldız, 1986; pişmiş toprak, demir tel, alkol.
(1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Kataloğu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 1987).

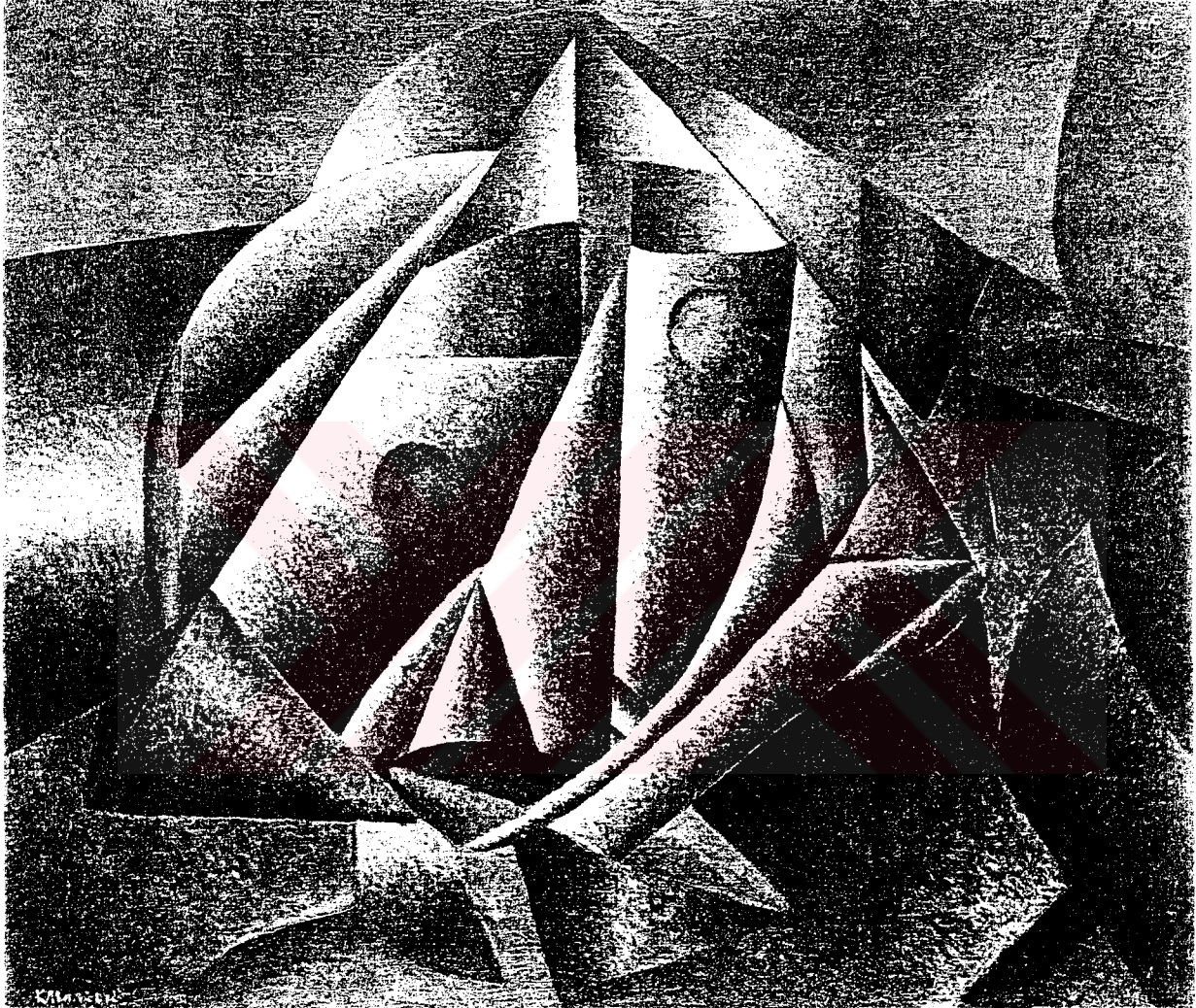


Resim 6 Caravaggio, İsa'nın gömülüğü (1604).

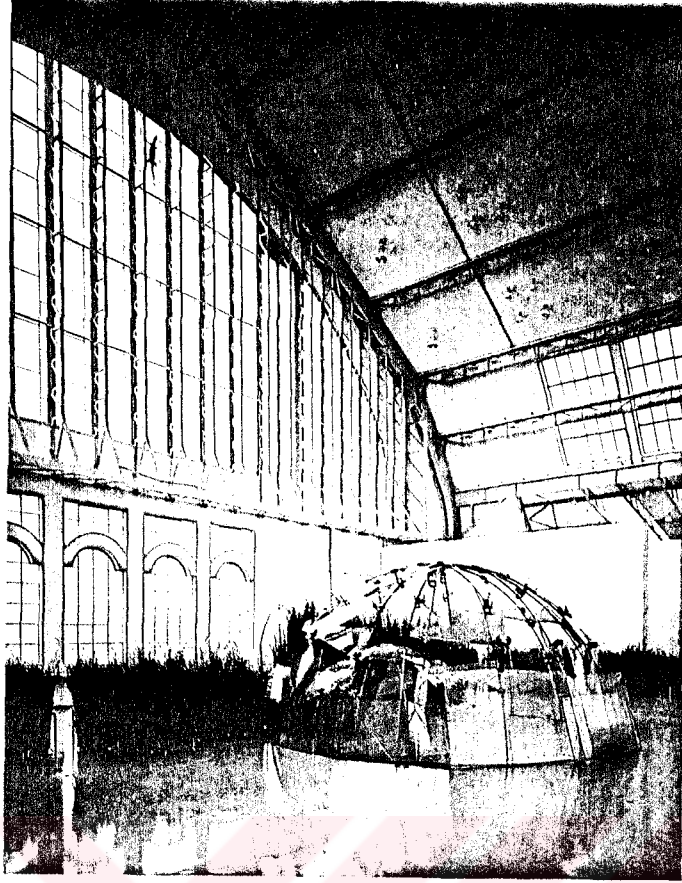
(David Wilkins, Bernard Schultz; Art Past Art Present, Abrams, New York, 1990).



Resim 7 Pierre Soulages, Resim 54-16, (1954)
(Edward Lucie-Smith; Art Now, William Morrow and Company, inc.,
New York, 1961).



Resim 8 Kasimir Malevich, (1912)
(46. Venedik Bienali Kataloğu, Edizioni La Bienali di Venezia, 1995).



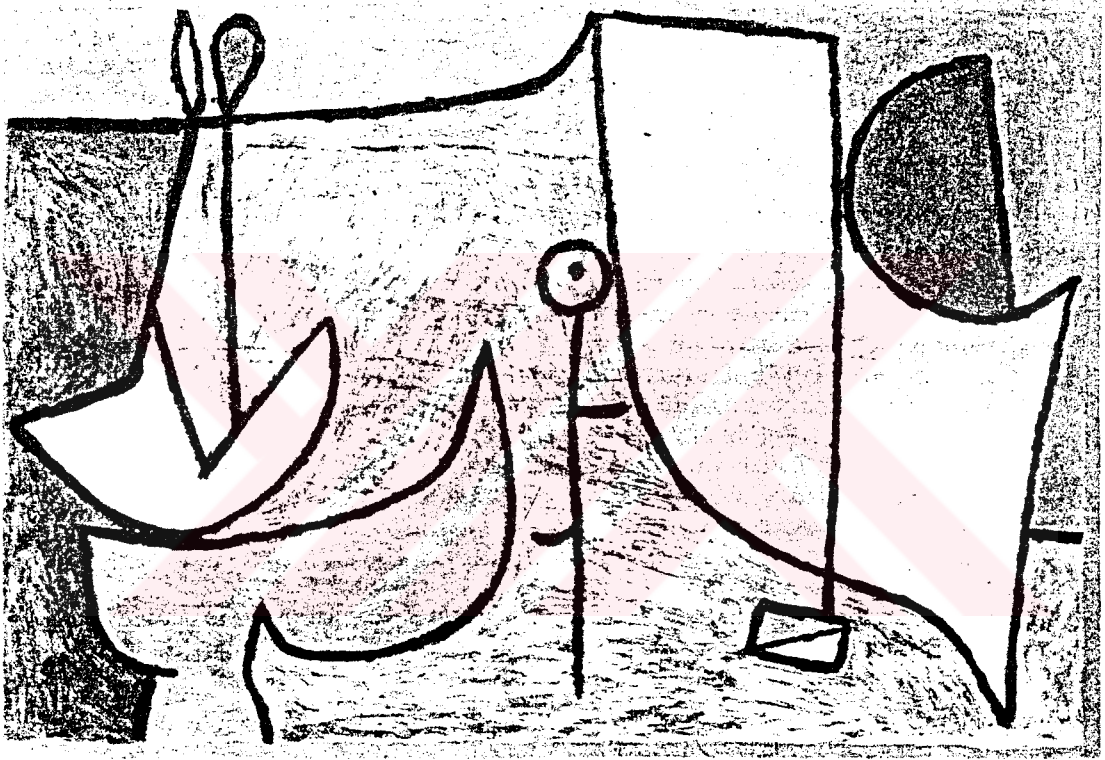
Resim 9 Mario Merz, Labirent - iglo (1989)
(Contemporanea International Art Magazine, Italy, Mart 1990).



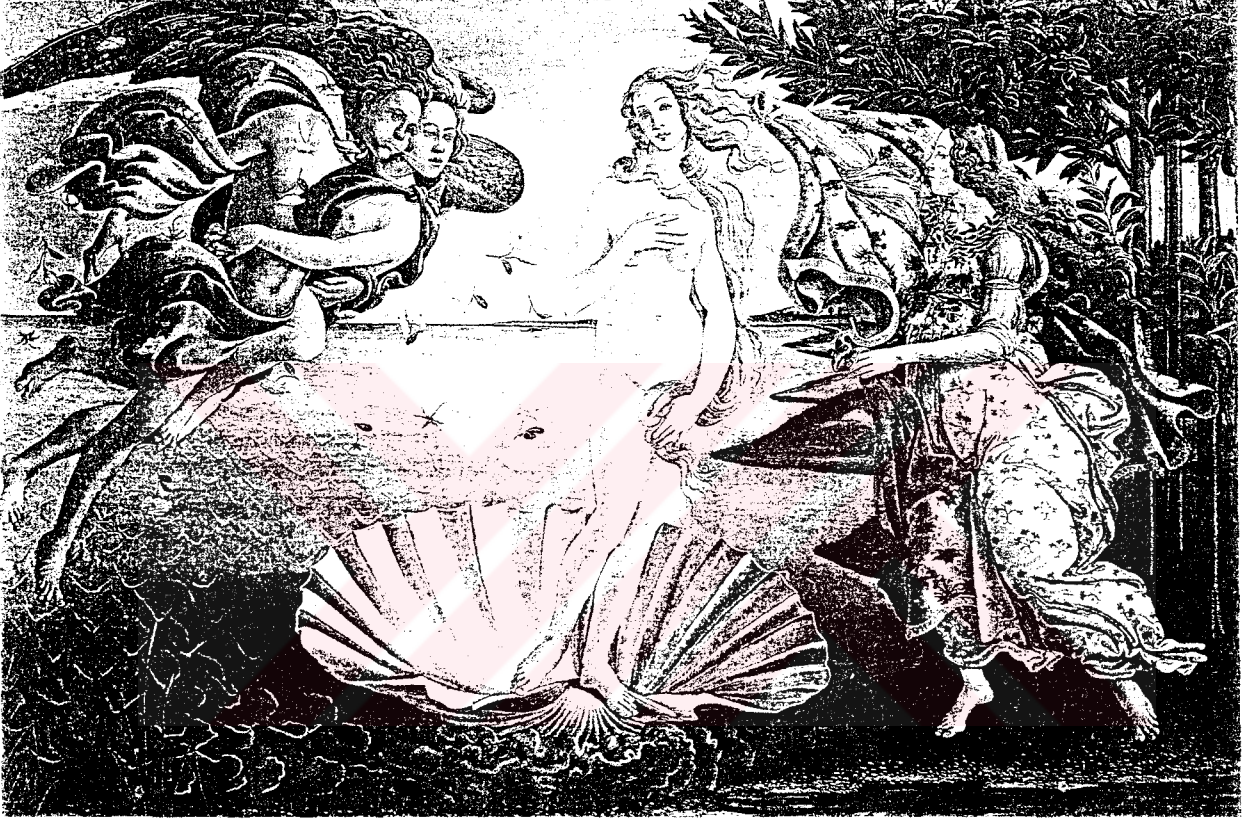
Resim 10 Philippe Cazal, Bağarının büyü, (1986)
(1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Kataloğu, İstanbul, Kültür ve Sanat Vakfı, 1987).



Resim 11 Juan Gris, Kitap pipo ve bardaklar, (1915)
(Norbert Lynton; Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, 1982).



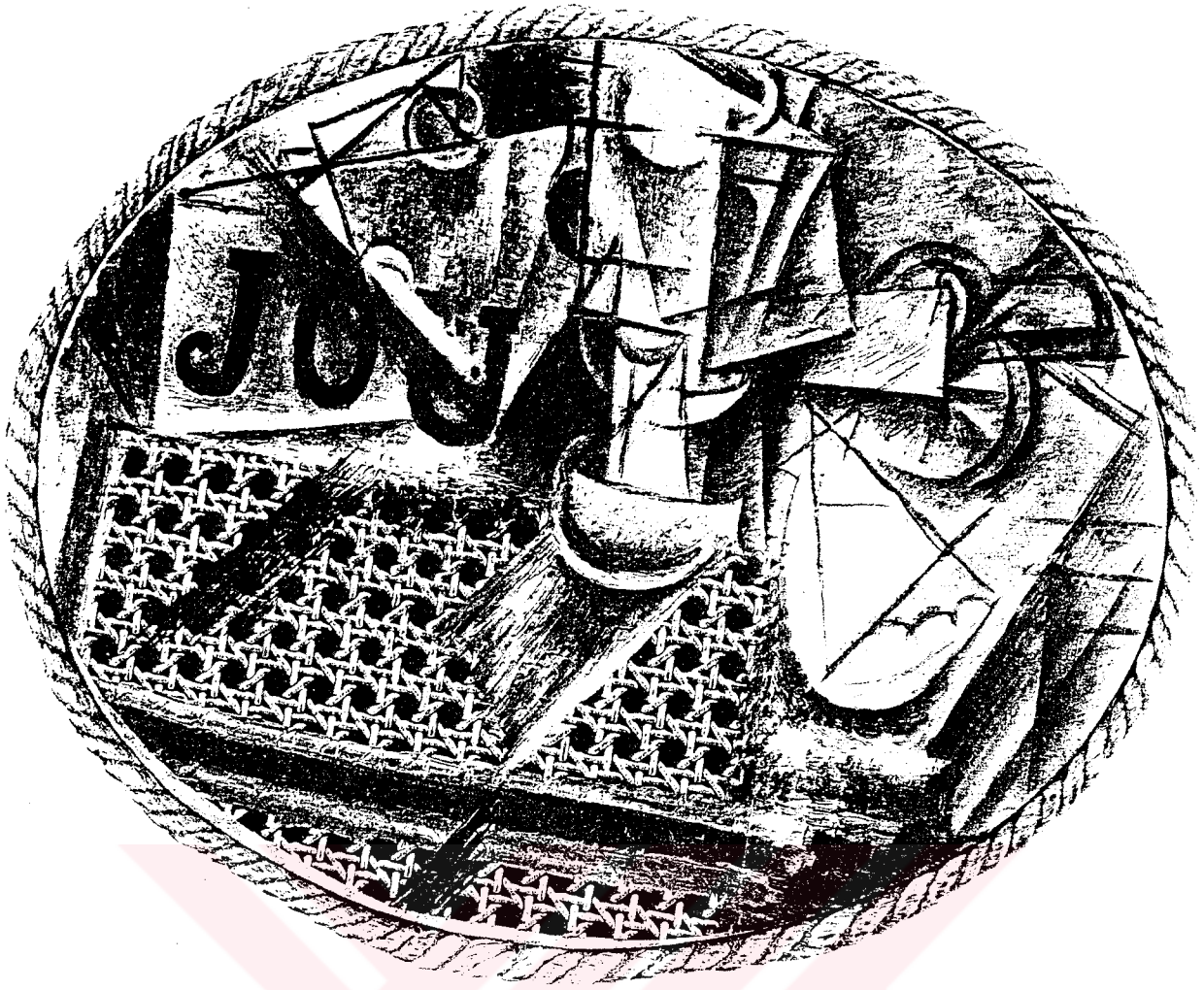
Resim 12 Paul Klee, Artık gün üzerine natürmort (1940)
(Norbert Lynton; Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, 1982).



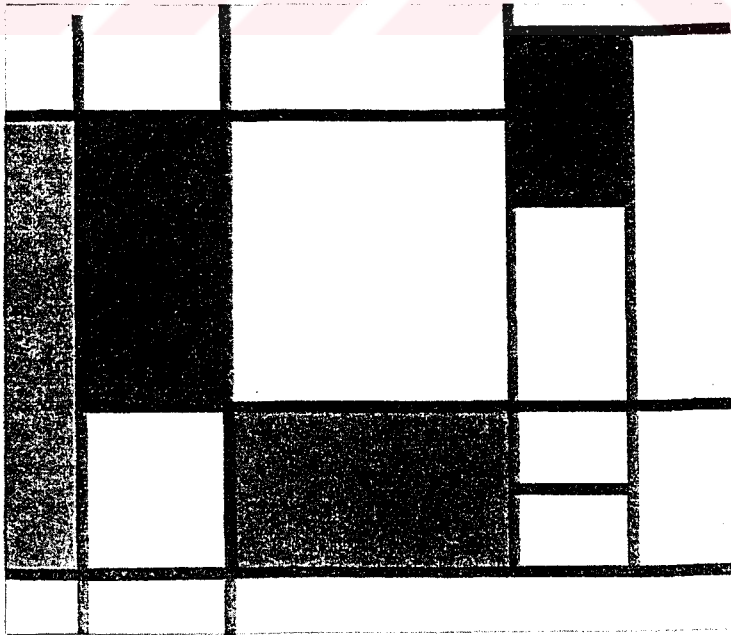
Resim 13 Botticelli, Venüs'ün doğuşu (1484-86)
(David Wilkins, Bernard Schultz; Art Past Art Present, Abrams,
New York, 1990).



Resim 14 Henri Matisse, Enteryör (1909)



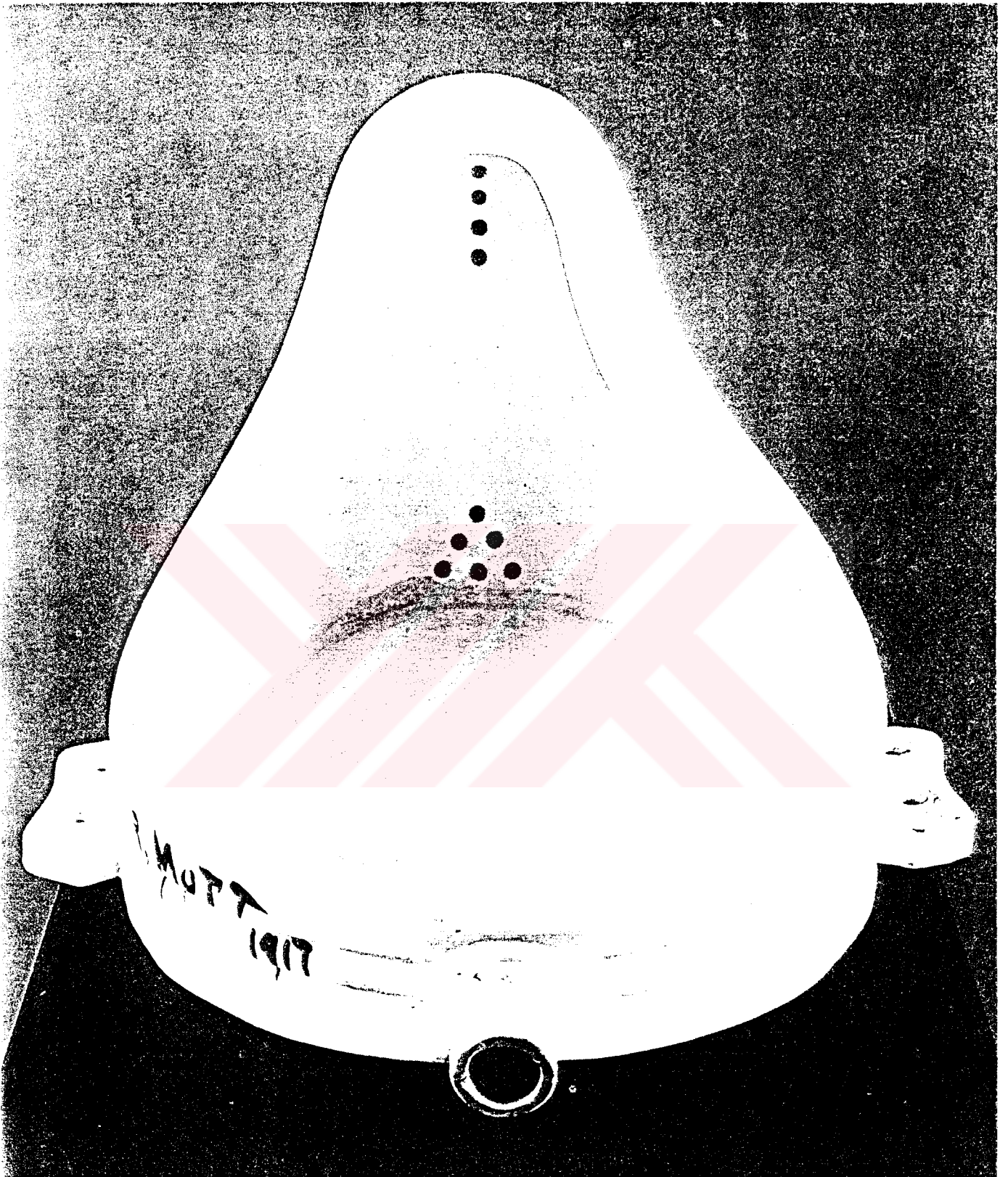
Resim 15 a. Pablo Picasso, Hasır iskemleli natürmort (1911-12)
(David Wilkins, Bernard Schultz; Art Past Art Present, Abrams,
New York, 1990).



b. Piet Mondrian, Kırmızı, siyah, mavi, sarı ve gri ile kompozisyon
(1920)
(Norbert Lynton; Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, 1982).



Resim 16 Kasimir Malevich, Beyaz üzerine siyah haç, (1925-30)
(46. Venedik Bienali Kataloğu, Edizioni La Bienali di Venezia, 1995).



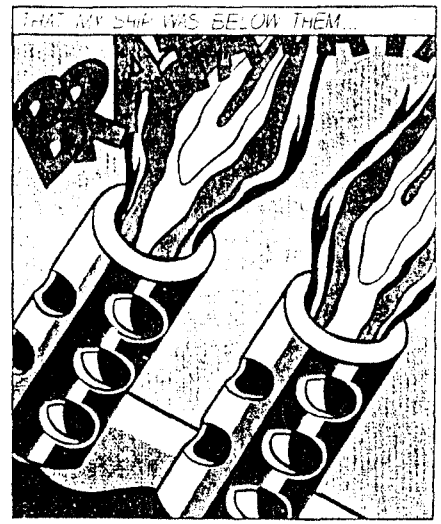
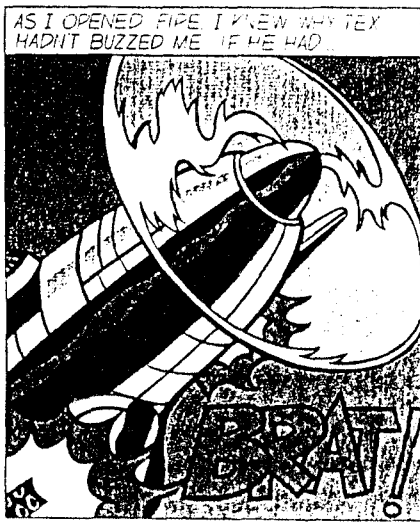
Resim 18 Marcel Duchamp, pisuar (1964), orijinalin replikası.
(Edward Lucie-Smith; Art Now, William Morrow and Company, inc.
New York, 1981).



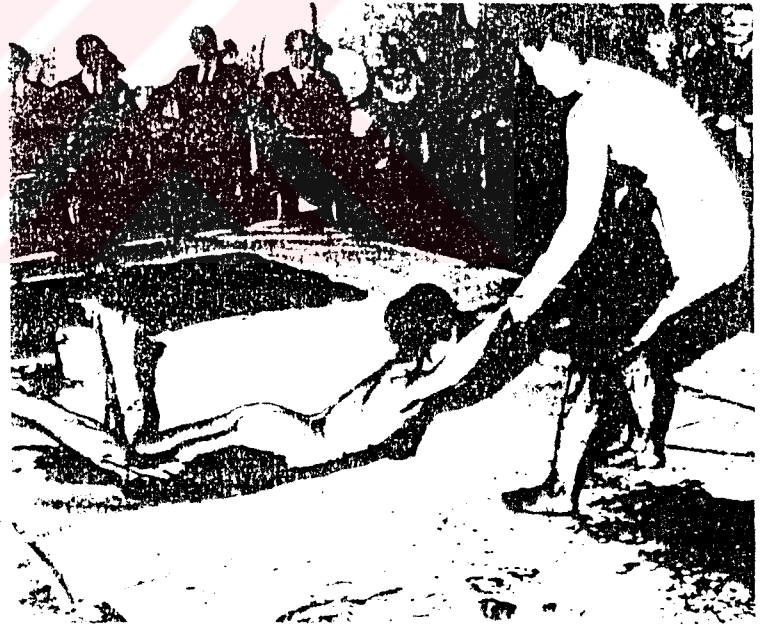
Resim 19 Kenneth Noland, 17inci sahne (1964)
(Edward Lucie-Smith : Art Now, William Morrow and Company,
inc., New York, 1981).



Resim 20 Jasper Johns, Bira kutuları, bronz döküm
Horst de la Croix, Richard Tansey; Art Through the Ages, Harcourt
Brace Jovanovich - Publishers, USA, 1986.



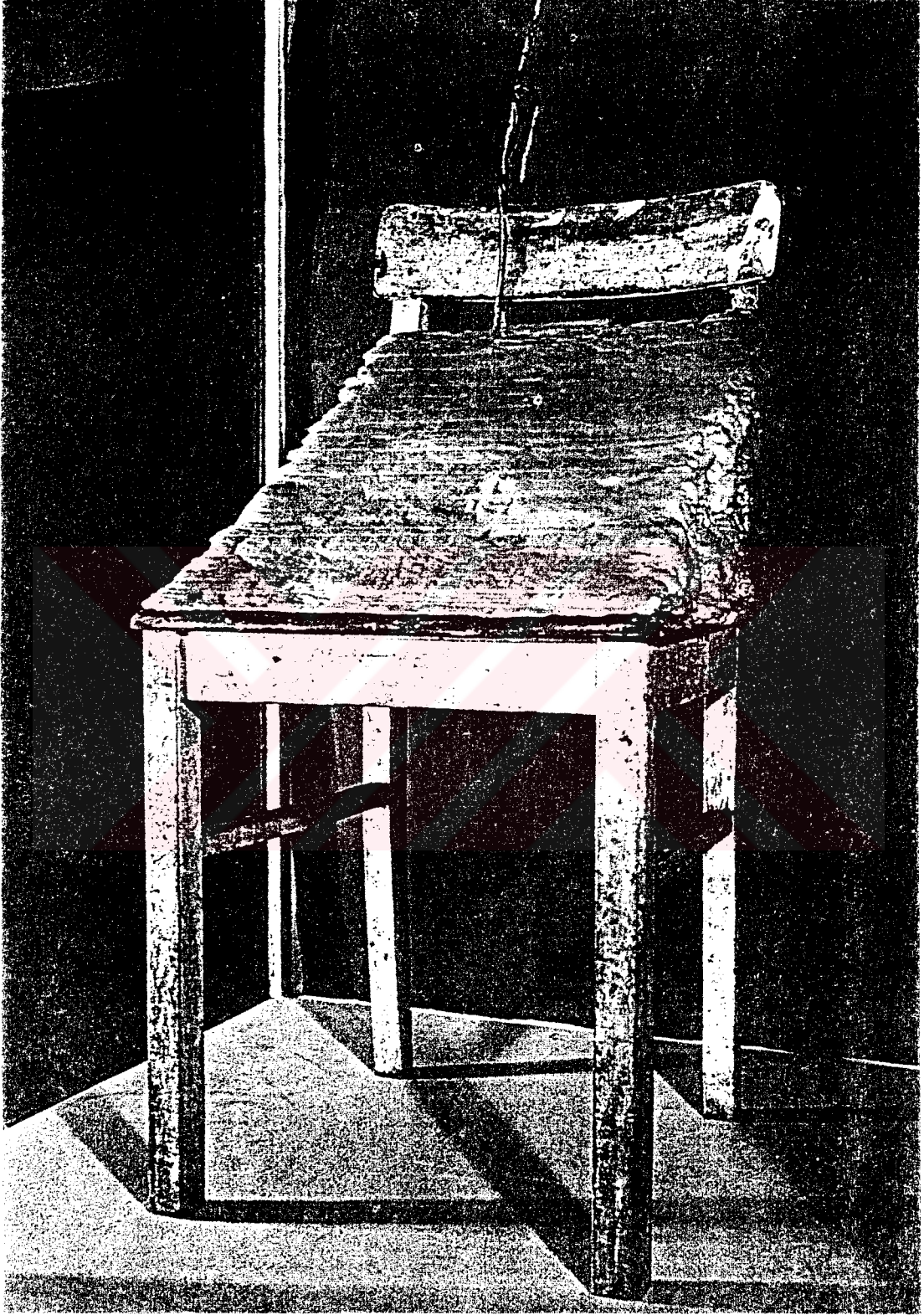
Resim 21 Roy Lichtenstein, Ateş açar açmaz!
(1964)
(David Wilkins, Bernard Schultz;
Art Past Art Present, Abrams,
New York, 1990).



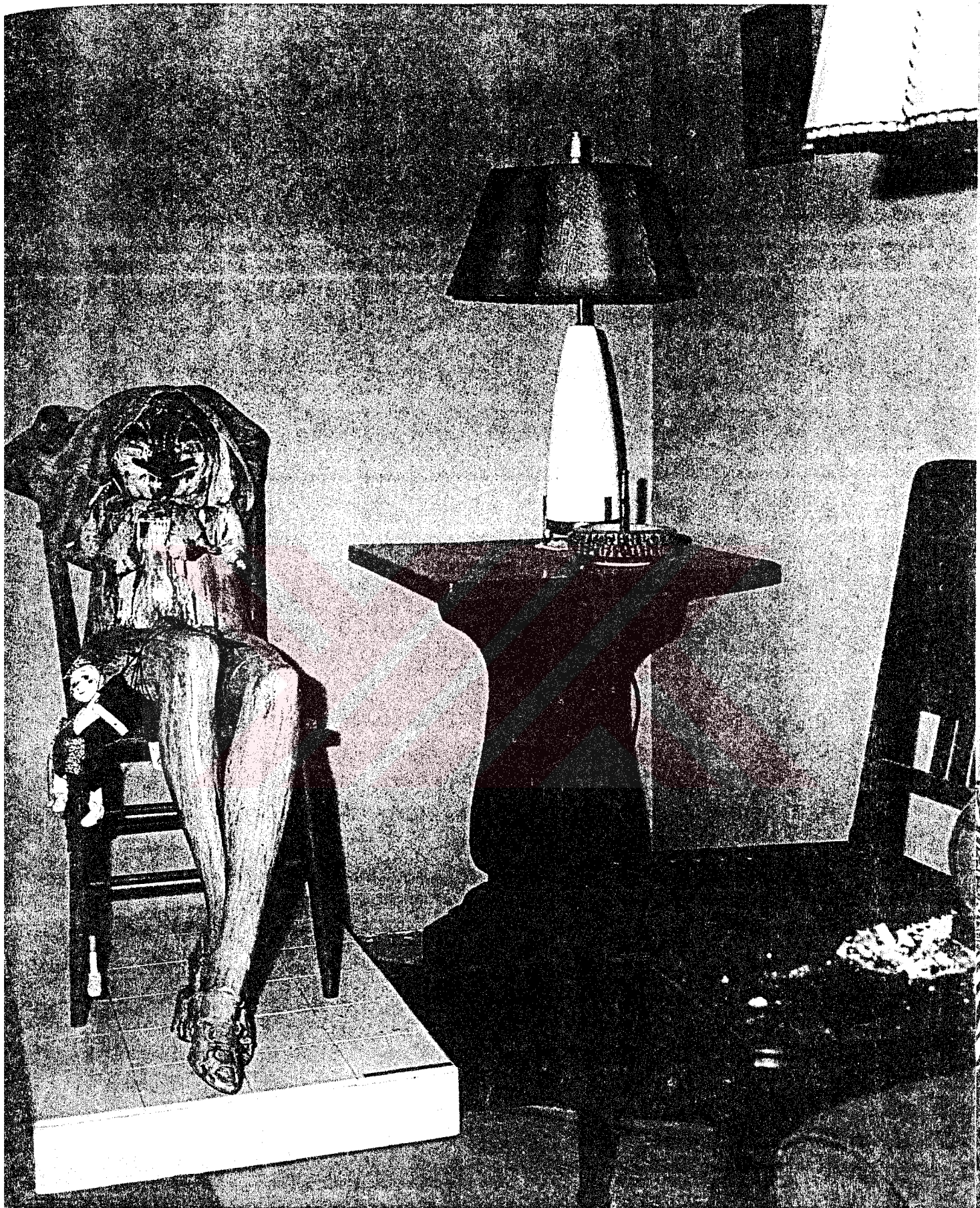
Resim 22 Yves Klein, Antropometri (1960-62)
(Edward Lucie-Smith; Art Now, William
Morrow and Company, inc.,
New York, 1990).



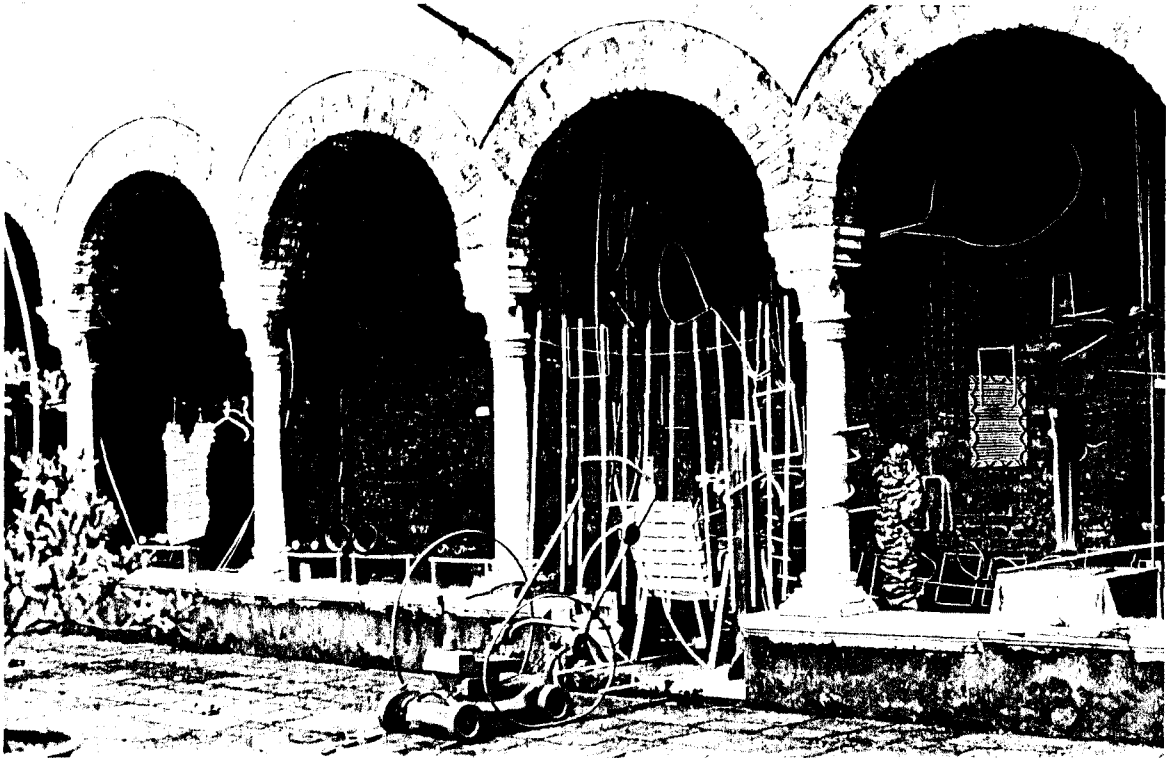
Resim 23 Jime Dine, Gülümseyen işçi - happening, (1960)
(Edward Lucie-Smith; Art Now, William Morrow and Company, inc.,
New York, 1981).



Resim 24 Joseph Beuys, Yağ ve sandalye, (1964)
(Edward Lucie-Smith; Art Now, William Morrow and Company, inc.,
New York, 1981).



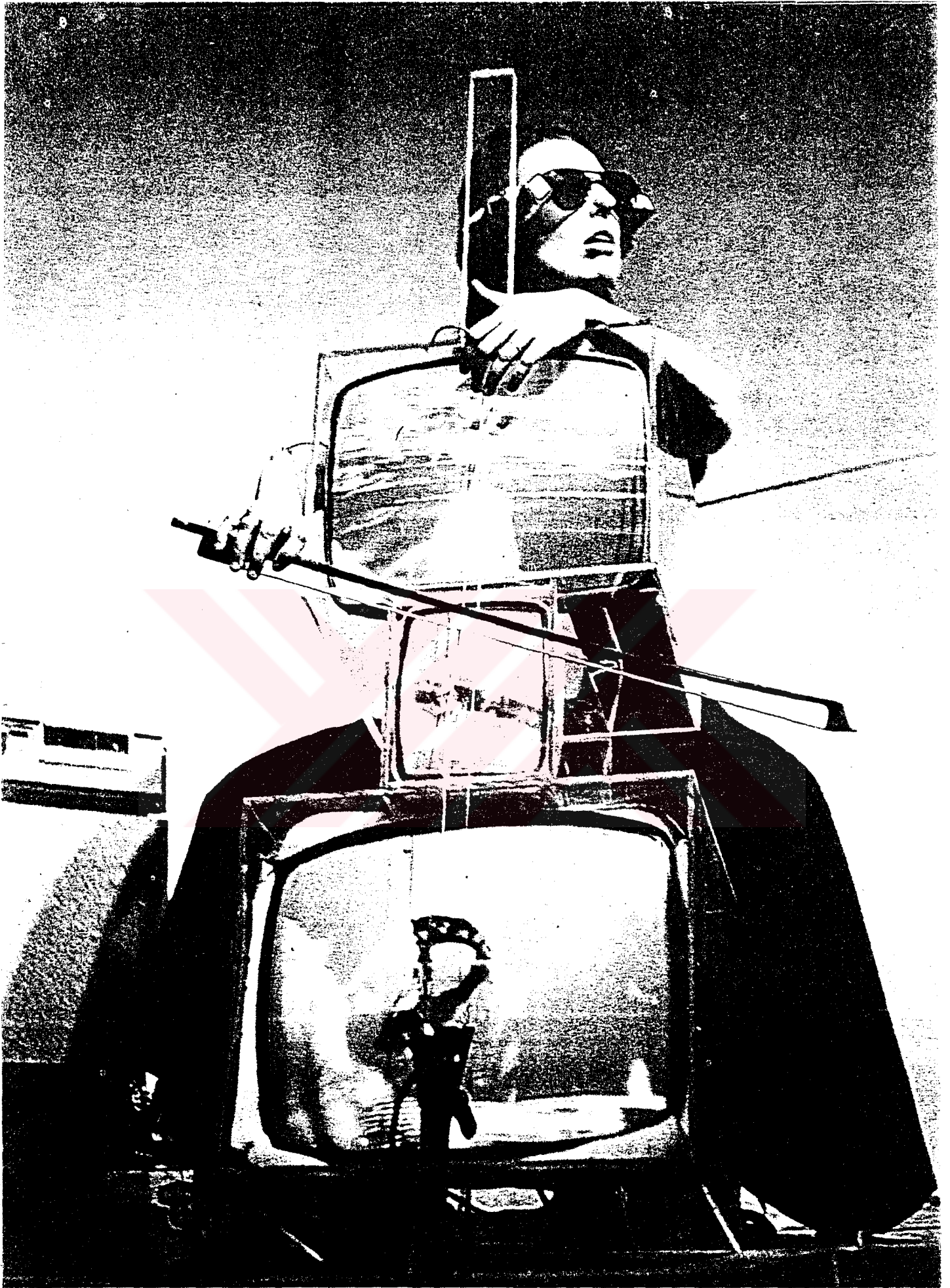
Resim 25 Edward Kienholz. Roxy's - aynanti, enstalasvon (1960-61)
(Edward Lucie-Smith; Art Now, William Morrow and Company,
inc., New York, 1981).



Resim 26 . Onder Anderen
(Among Others -
Başkalarının Ara-
sında), (1995)
(Hollandalı ve
Flaman genç sa-
natçıların ensta-
lasyon sergisi -
46. Venedik Bie-
nali kapsamında;
mekân: Chiostrì
del convento di
San Francesca del-
la Vigna, Venedik),
foto: Can Maden.



Resim 27 Klaus Rinke, Masculine - Feminine, (1970)
(Edward Lucie-Smith; Art Now, William Morrow and Company, inc.,
New York, 1981).



Resim 28 Nam June Paik, TV Çello (Çellist Charlotte Moorman ile): (1971)
(Edward Lucie-Smith; Art Now, William Morrow and Company, inc.,
New York, 1981).



59. G. Baselitz

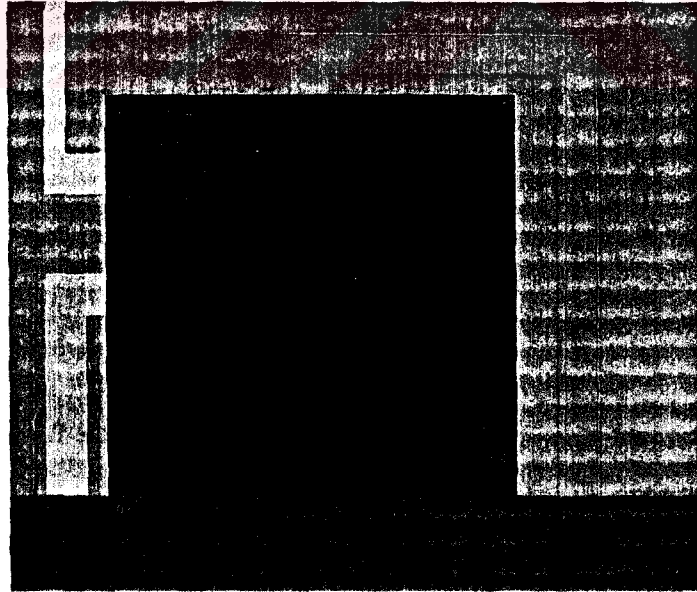
Resim 29 Georg Baselitz, Franz Dahlem'in portresi (1969)
(46. Venedik Bienali Kataloğu, Edizioni La Bienali di Venezia, 1995).



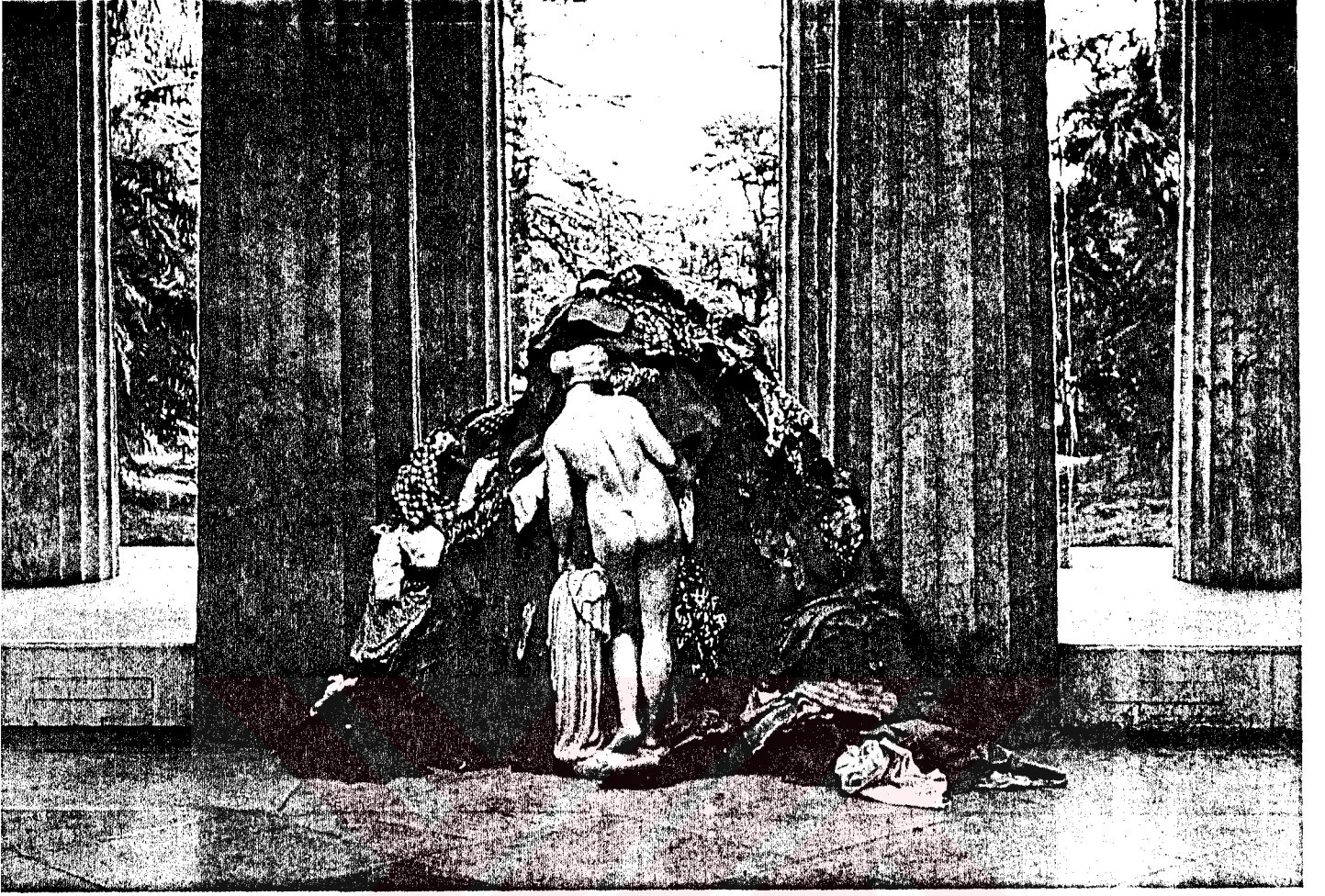
Resim 30 Robert Combas, İmza kendi portresi (1984)
(1. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri Kataloğu, İstanbul Kültür
ve Sanat Vakfı, 1987).



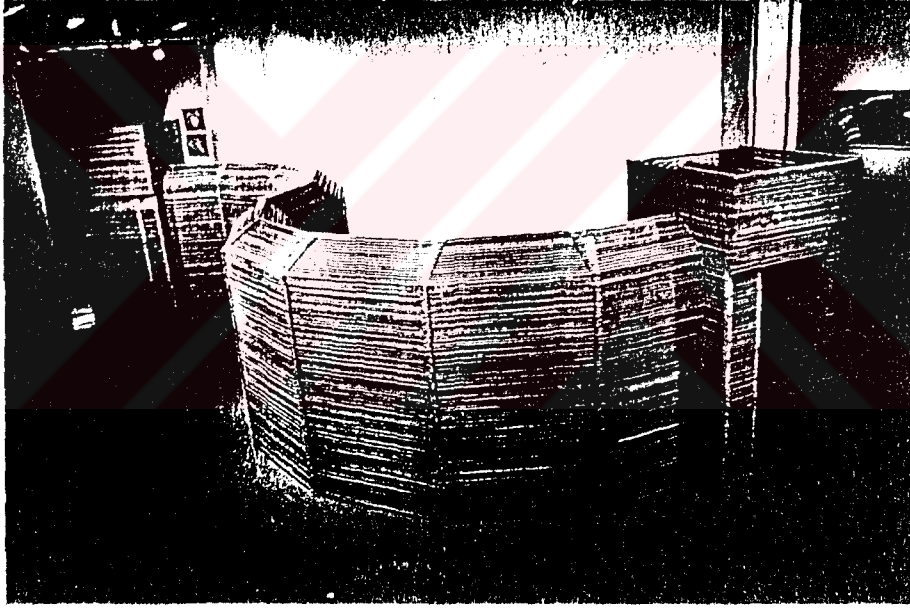
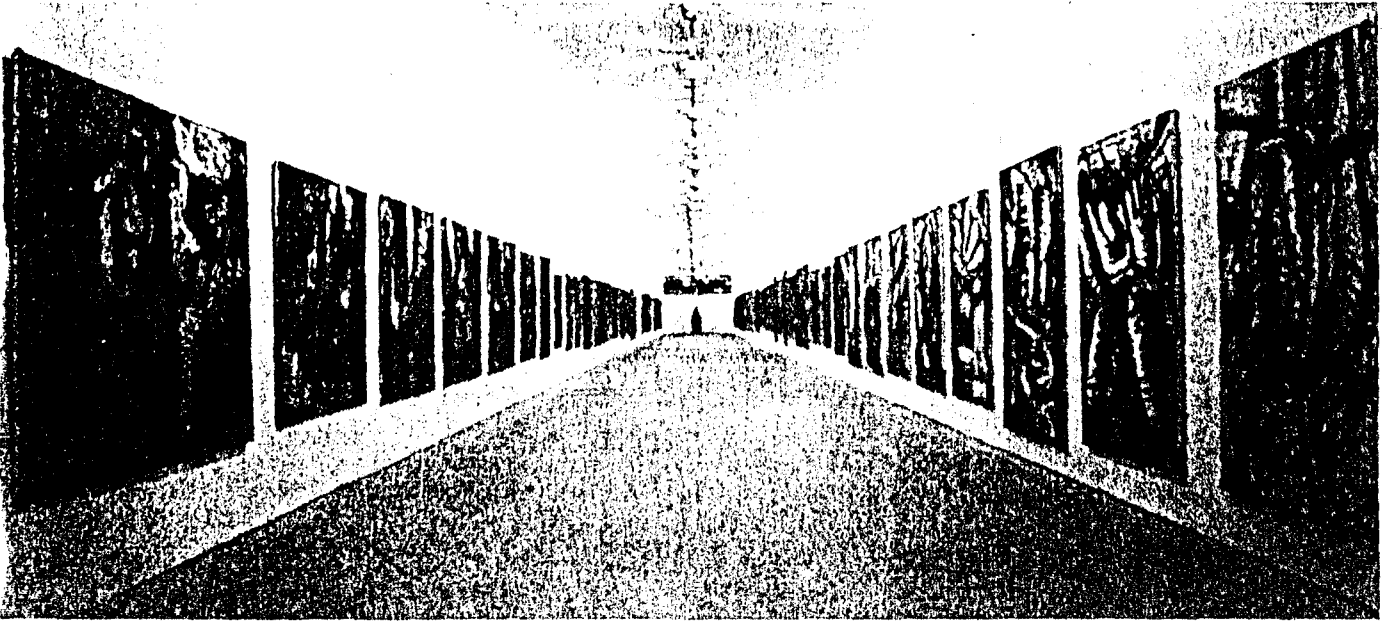
Resim 31 Julian Schnabel, Eve yürüyüş (1984-85)
(Horst de la Croix, Richard Tansey; Art Through the Ages, Harcourt
Brace Jovanovich - Publishers, USA, 1986).



Resim 33 Peter Halley, Bütün tehlikeler esittir (1989)
(Contemporanea International Art Magazine, Italy, Mart 1990).



Resim 32 Michelangelo Pistoletto, Paçavraların Venüsü (1967)
(1. İstanbul Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri Kataloğu,
İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, 1987).



Resim 35 Sao Paolo Bienali
a. 'Büyük Tual' enstalasyonundan görünüş; 1985 Bienali
b. Edward Mayer: İki yol, 1984, enstalasyon; 1985 Bienali
(Art in America, USA, Mart 1986).

PALAIS
Résidence
cent
ont g
889 et
Republ

PIAZZETTA
On y admire encore les
colonnes servant de pie-
destal au lion ailé et à
saint Théodore ainsi que la
tour de l'Horloge.

CAMPANILE
Reconstruit à l'identique
au début du siècle (il s'était
écroulé en 1902).

ZECCA
Construit vers 1540, c'était
l'hôtel de la Monnaie. Des
manuscrits rares et la quasi-
totalité des partitions de
Vivaldi y sont conservés.

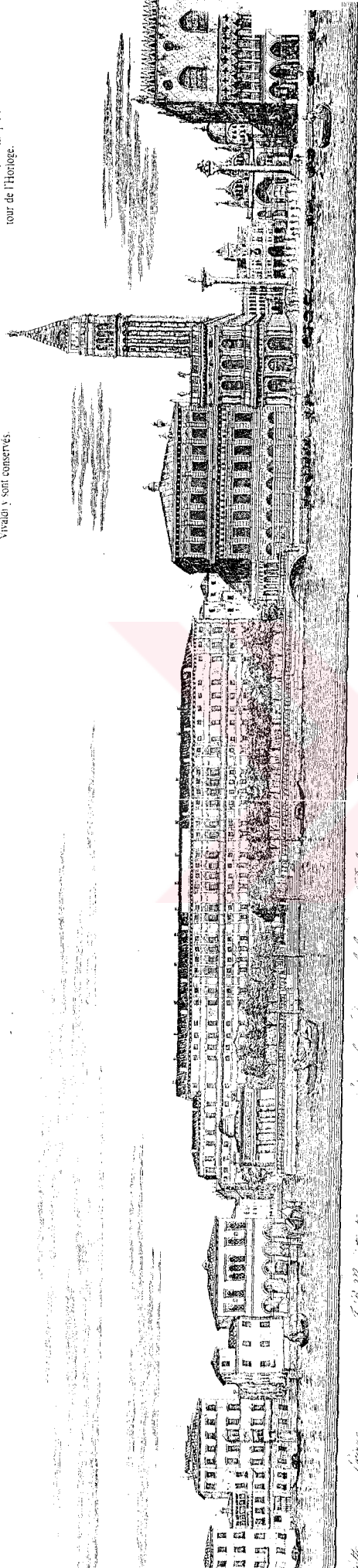
GIARDINO DEL
Jardin public aménagé sur
l'emplacement des anciens
greniers à blé.

Nouvelles Procuraties.
Nouvelles Procuraties.

sanitaire maritime

présent l'hôtel Monaco
et Grand Canal.

l'Incarate qui lui
fais un rendez-vous
moderne où l'on
fait gros jeu.



Palais
Séraphine pour

Piazza

St. Louis. Ma del Palazzo St.
Angelo per la quadrone

37

Palazzo Reda

Giardino del

San Marco
di Santa Maria della

Grande

46

Scala di S. Giorgio Maggiore
e Santa Maria

Palazzo di Santa Maria della Salute

L'Incarate Monastero

Palazzo di S. Maria della



Rive gauche

ILE DE SAN GIORGIO
Appelée île des Cygnes
jusqu'en 1982. Elle abrite
l'église San Giorgio Maggiore
et son campanile.

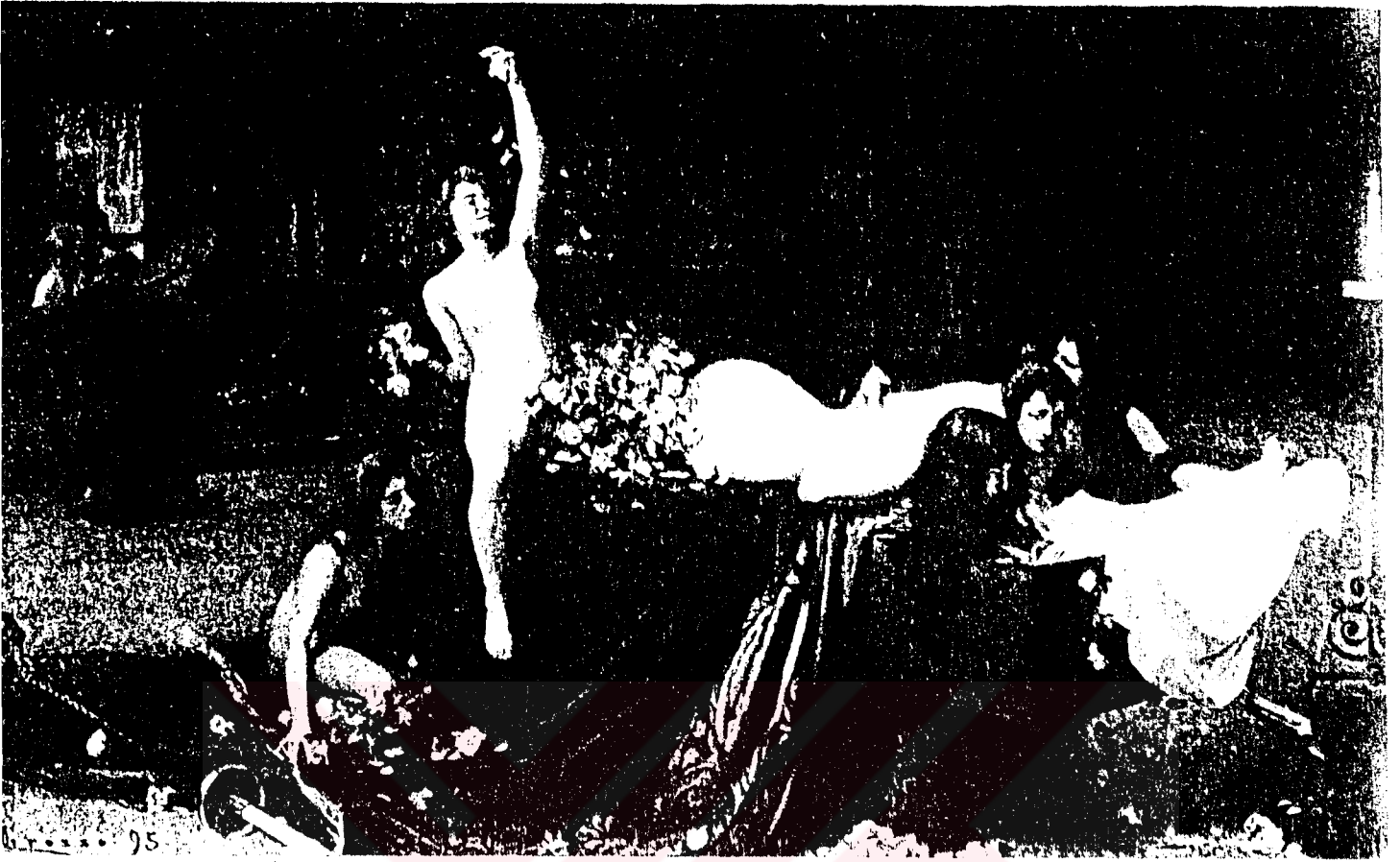
ILE DE LA GIUDECCA
On y aperçoit l'église
Il Redentore (le Rédempteur)
construite en 1576 par Palladio
pour célébrer la fin d'une
épidémie de peste.

TOUR DE LA DOGANE
Elle est surmontée d'une
statue représentant
deux colosses de bronze
soutenant un globe doré
où la Fortune se tient
en équilibre.

DOGANE DE MER
Edifices édifiés en
1577 sur l'emplacement
d'une tour de défense
protégeant l'accès
du Grand Canal.

SEMINAIRE PATRIARCAL
Construit par Longhena
en 1669, il a place du monastère
de la Trinité. Il est devenu le
séminaire de Venise en 1815.

SANTA MARIA
DELLA SALUTE
Les portes principales
de l'église sont ouvertes
le 21 novembre pour
la fête d
de la Vi
une proc
le Grand
pont de



esim 37 Giacomo Grosso, Il Supremo Convegno (1895)
(46. Uluslararası Venedik Bienali Kataloğu, Edizioni la Biennale
di Venezia, Marsilio Editori, Venezia, 1995).



Resim 38 James McNeill Whistler, a. Battersea Köprüsü, b. Thomas Carlyle (1871)
(Elie Faure, Histoire de L'Art, cilt 2, Jean-Jacques Pauvert Éditeur à Paris, İsviçre, 1964).



Resim 39 Giorgio De Chirico, Otoportre (1922), Otoportre (1925)
(46. Uluslararası Venedik Bienali Kataloğu. Edizioni la Biennale
di Venezia, Marsilio Editori, Venezia, 1995).



Resim 40 Adolfo Wildt, Benito Mussolini'nin ideal portresi (1925)
(46. Uluslararası Venedik Bienali Kataloğu; Edizioni la Biennale
di Venezia, Marsilio Editori, Venezia, 1995).



Resim 41 Giardini di Castello, İngiltere ve Bavarya pavyonları (1909)
(Britain at the Venice Biennale 1895-1995, Sophie Bowness and
Clive Phillpot (ed.), The British Council, London, 1995).

NCHERSHAW DAVIERWALLA
 NCINI ANTONIO
 NCINI FRANCESCO
 NCINI GIUSEPPE
 NCINI ROMEO
 NCUSO GIUSEPPINA
 NDEL GABRIELE
 NDELLI CARLO
 NDELLI POMPILIO
 NDELSLON E A
 NES ANTONIN
 NES JOSEPH
 NESSIER ALFRED
 NET EDOUARD
 NFREDI ALBERTO
 NFREDI DOMENICO
 NFREDI GIOVANNA
 NFREDINI ARMANDO
 NFREDINI
 ANGINI ATT
 ANGION CA
 ANGOLD B
 ANGOLD RO
 ANGUIN HE
 ANIA ELENA
 ANIELLI AL
 ANILLA EM
 ANINA
 ANISER MAT
 ANIU MUTZ
 ANJUSIRI LI
 ANN HARRINGTON
 ANNING WESTLY
 ANNONI GERARD
 ANNUCCI CIPRIANO
 ANNUCCI EDGARDO
 ANNUCCI GIANNETTO
 ANOLO ANIELLANTONIO

MANSCUROTTAYEL
 MANTA ABEL
 MANTELLI EMILIO
 MANUEL ANTONIO
 MANUEL VICTOR
 MANUELLI COLOMBO
 MANUHN JAROSLAV
 MANY ALEXIS
 MANYAI JOSEF
 MANZ EMIL
 MANZEL LUDWIG
 MANZI RICCARDO
 MANZONE GIUSEPPE
 MANZONI BORGHESI
 MANZONI CARLO
 MANZONI GIOVANNI
 MANZONI PIERO
 MANZU GIACOMO
 MAPPLETHORPE ROBERT

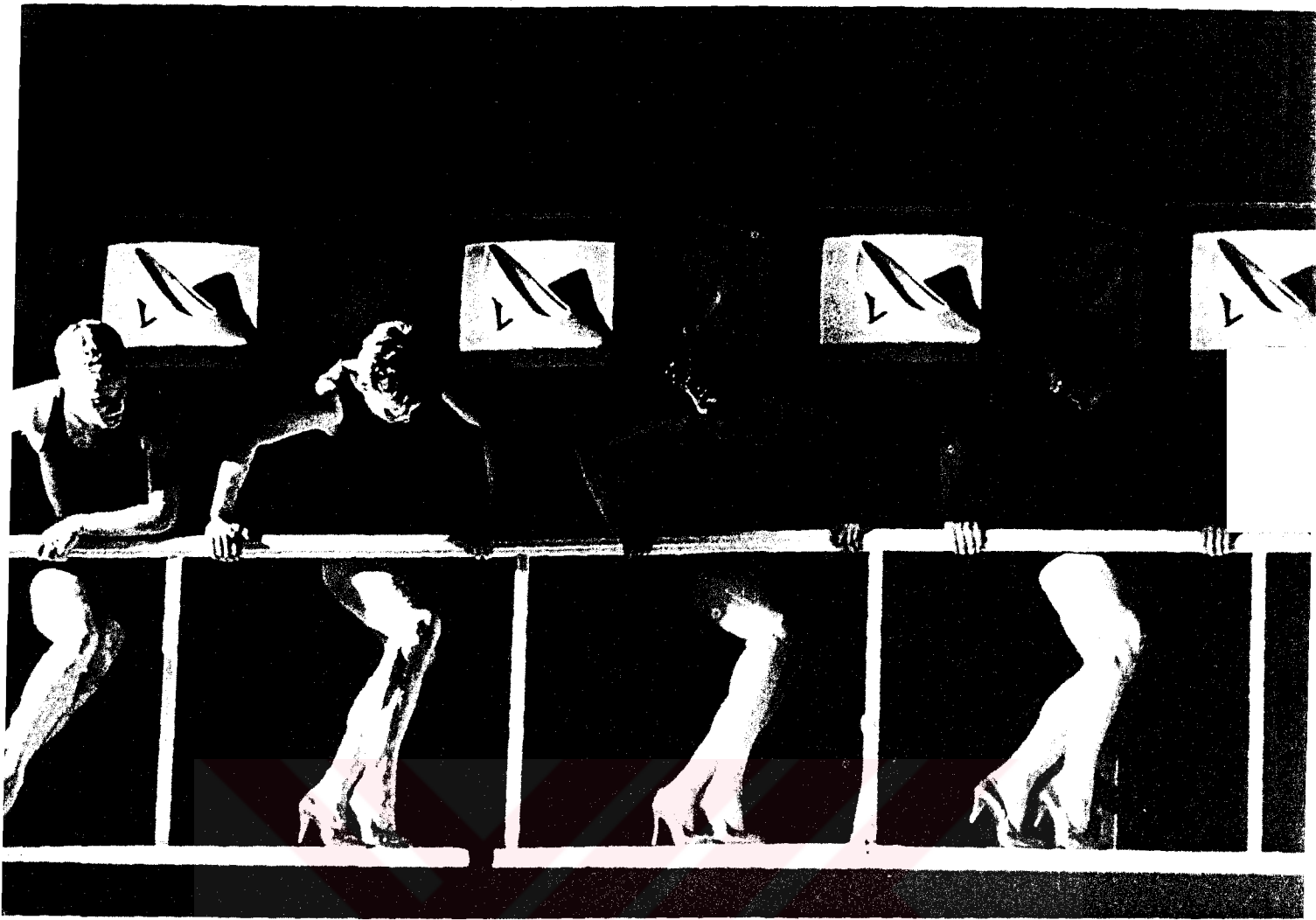


ANNAZZARO
 UNO
 FRANCISCO
 RNESTO
 O FEDERICO
 LAIDE
 ANTONIO
 US EDUARD
 GENIO
 TRANQUILLO
 TRANQUILLO

MARANIELLO GIUSEPPE
 MARASCA TERESA
 MARASCALCHI LOREDANA
 MARASCO ANTONIO
 MARASTONI GIACOMO
 MARATKA JOSEF
 MARC FRANZ

AN Resim 42 Christian Boltansky, 1895 - 1995 arası Venedik Bienali'ne katılan
 AN sanatçıların listesi (1995)
 AN (46. Uluslararası Venedik Bienali Kataloğu, Edizioni la Bienali
 di Venezia, Marsilio Editori, Venezia, 1995).
 ANSO BELNIS ALON

MARC HAN JEAN
 MARCHESE ANTONIO



Resim 43 Ex Machina, dans - performans (1995)
(46. Uluslararası Venedik Bienali,
Edizioni la Bienali di Venezia,
Marsilio Editori, Venezia, 1995).



Resim 44 Onder Anderen (Among Others - Başkalarının Arasında), (1995)
(Hollandalı ve Flaman genç sanatçıların enstalasyon sergisi -
46. Venedik Bienali kapsamında; mekân: Chiostrì del convento
di San Francesco della Vigna, Venedik), foto: Can Eaden.



Resim 45 History of Infamy (Kopaseli'in Tarihi), (1995)
(46. Venedik Bienali kapsamında; mekan: Circolo ricreativo dell'Arsenale).



sim 46 Identity and Otherness (Kimlik ve Ötekilik) sergisinden: Rudolf Schwarzkogler, Action (1965)
(46. Uluslararası Venedik Bienali Kataloğu, Edizioni la Bienali di Venezia, Marsilio Editori, Venezia, 1995)

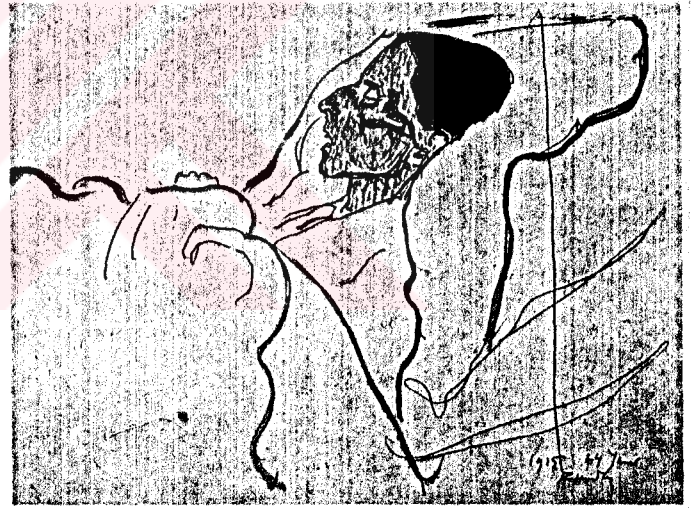


Resim 47 Andreas Serrano, Morg - AIDS bağlantılı ölüm (1992)
(46. Uluslararası Venedik Bienali Kataloğu, Edizioni la Biennale
di Venezia, Marsilio Editori, Venezia, 1995).

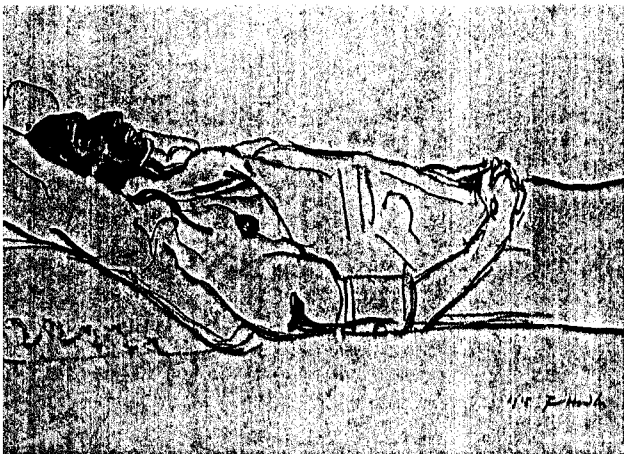


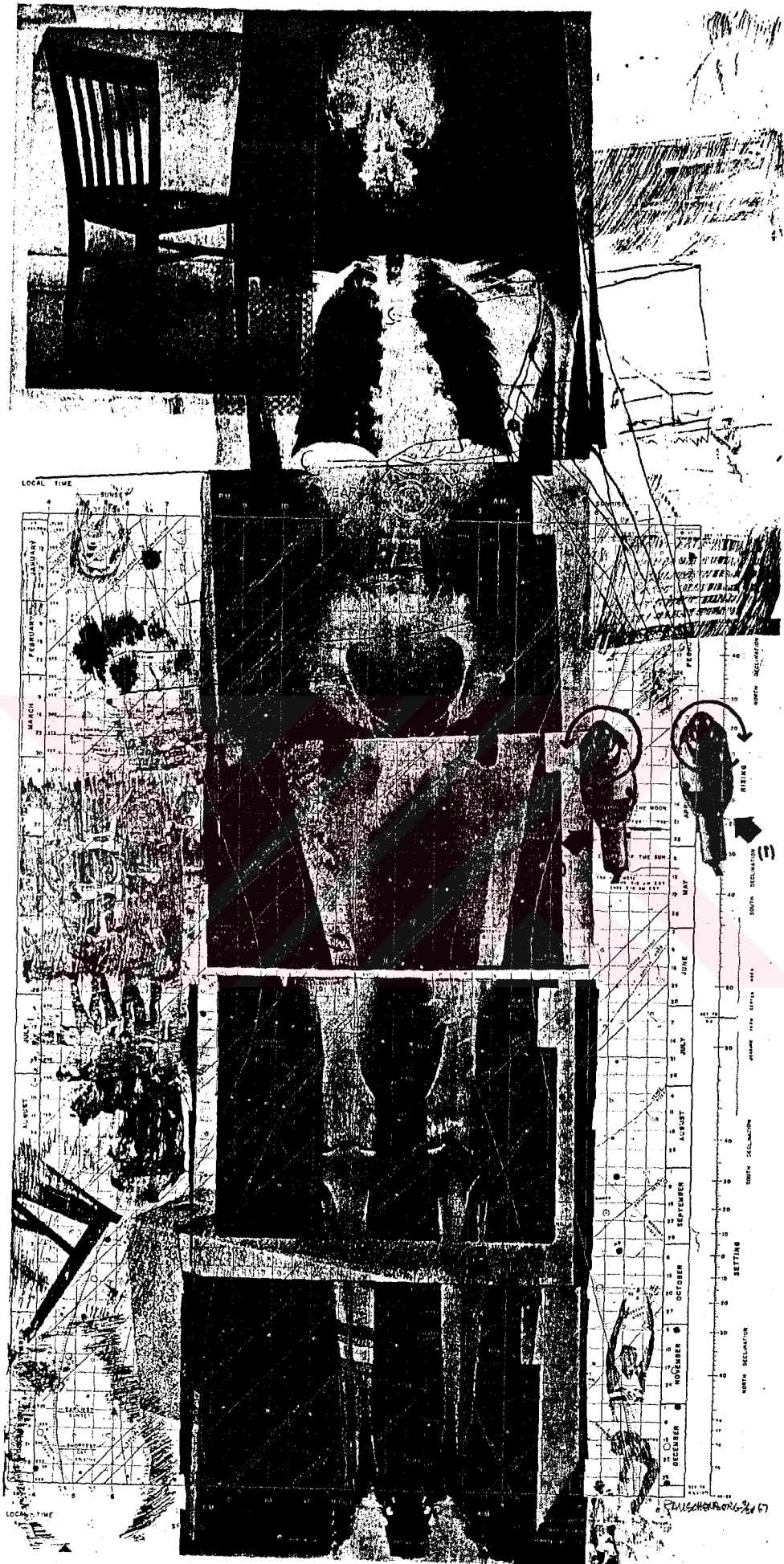
Resim 48

Identity and Otherness (Kimlik ve Ötekilik) sergisinden: Anonim,
Bir intihar fotoğrafı (1905)
(46. Uluslararası Venedik Bienali Kataloğu, Edizioni la Biennale
di Venezia, Marsilio Editori, Venezia, 1995).



Resim 49 Ferdinand Hodler, Valentine Godé-Darel ölüm döşğinde (1914-15)
(46. Uluslararası Venedik Bienali Sergi Kataloğu, Edizioni la
Biennale di Venezia, Venezia, 1995).





Resim 50 Robert Rauschenberg, Booster (1967)
 (46. Uluslararası Venedik Bienali Kataloğu, Edizioni la Biennale
 di Venezia, Marsilio Editori, Venezia, 1995).



Resim 51 Cindy Sherman (1990)
(46. Uluslararası Venedik Bienali Kataloğu, Edizioni la Bienali
di Venezia, Marsilio Editori, Venezia, 1995).



Resim 53 Pierre Louÿs, İki çıplak fotoğrafı (1897)
(46. Uluslararası Venedik Bienali Kataloğu, Edizioni la Biennale di Venezia, Marsilio Editori, Venezia, 1995).



Resim 52 Jacques André Boiffard, Ayaklar (1930)
(46. Uluslararası Venedik Bienali Kataloğu, Edizioni la Biennale di Venezia, Marsilio Editori, Venezia, 1995).



Sim 54 Gustav Klimt, Yaşamın üç evresi (1905)
(46. Uluslararası Venedik Bienali Kataloğu, Edizioni la Biennale
di Venezia, Marsilio Editori, Venezia, 1995).



brigante calabrese



G. SANA di Galluccio brigante



P. R. ladro napoletano



B. S. falsario astigiano



A. detto FUSIL assassino



G. B. VENAFRO di Caspoli brigante



BOGGIA assassino falenrio



CARTOUCHE



O. ladro napoletano



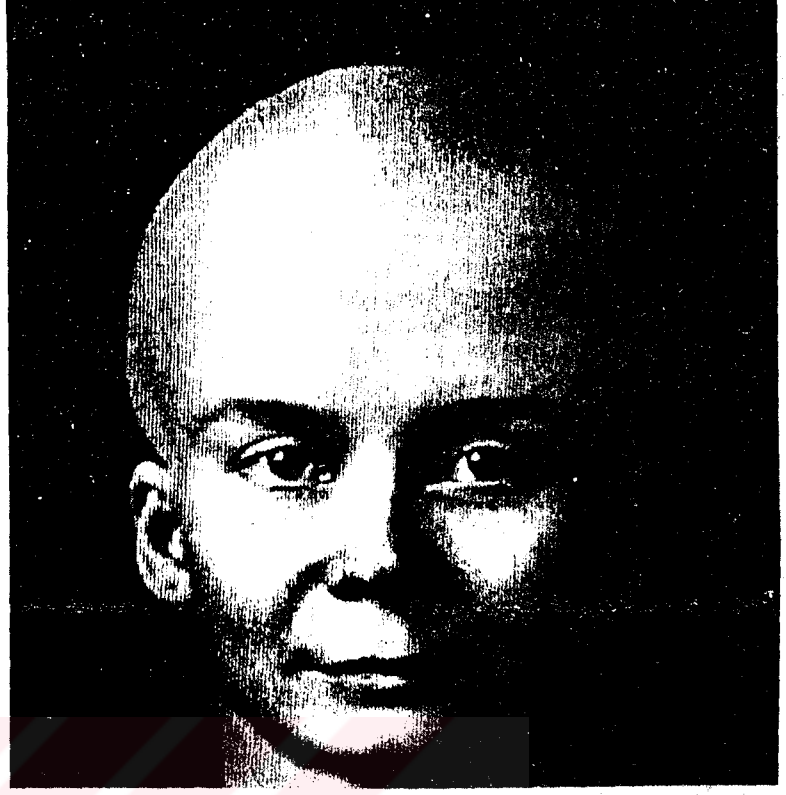
CARBONE capobrigante



GIOCONDINA MARINI brigantessa



DESPRES evolvatore falenrio



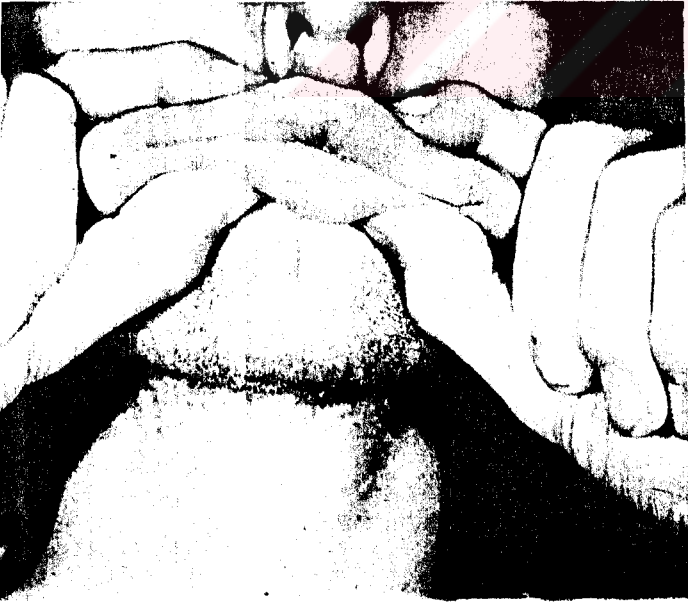
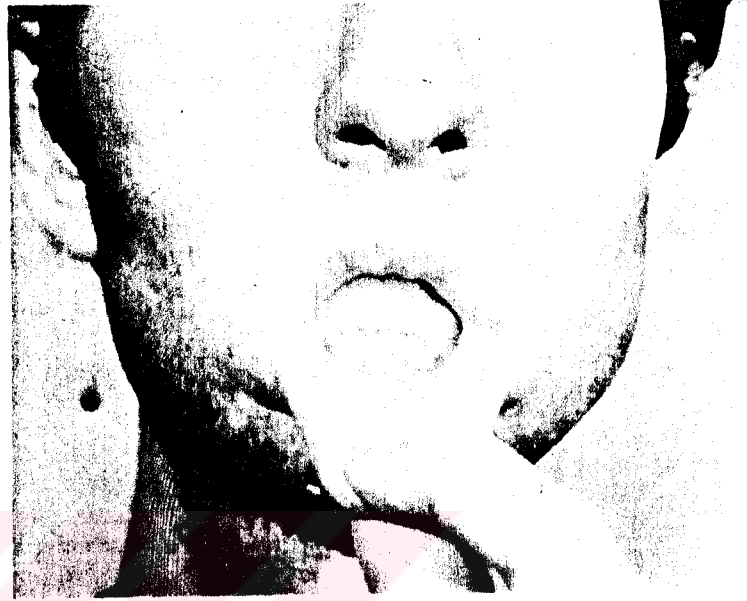
Resim 56 Nancy Burson, Kompüter imajeleri (1984-90)
(46. Uluslararası Venedik Bienali Kataloğu, Edizioni la Biennale
di Venezia, Marsilio Editori, Venezia, 1995).



Resim 57 Lucien Freud, Günışığı altında Leigh (1994)
(46. Uluslararası Venedik Bienali Kataloğu, Edizioni la Biennale di Venezia, Marsilio Editori, Venezia, 1995).



Resim 59 Marcel Duchamp - Han Ray, La Ponsure (başın tepesini tıraş etme),
(1924)
(46. Uluslararası Venedik Bienali Kataloğu, Edizioni la Biennale
di Venezia, Marsilio Editori, Venezia, 1995).



Resim 61 Bruce Naumann, Ağızlar (1967)
(46. Uluslararası Venedik Bienali Kataloğu, Edizioni la Bienali
di Venezia, Marsilio Editori, Venezia, 1995).



Resim 62 Cindy Sherman (1990)
(46. Venedik Bienali Kataloğu, Edizioni la Bienali di Venezia,
Marsilio Editori, Venezia, 1995).