

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

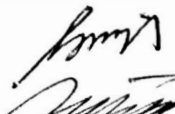
İSTANBUL TASARIM BİENALİ ÖRNEĞİYLE
BİR BİENAL PLANI

BERKAN BENGİ
15715002

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:

Tezin Savunulduğu Tarih:

Tez Oy Birliği / Oy Çekilişi ile Başarılı Bulunmuştur.

	Unvan	Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı	:	Yrd. Doç. Dr. İsmail Erim GÜLAÇTI	
Jüri Üyeleri	:	Prof. Dr. Mehmet ÜSTÜNİPEK	
		Yrd. Doç. Dr. Mehmet Emin KAHRAMAN	

İSTANBUL
OCAK 2018

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**İSTANBUL TASARIM BİENALİ ÖRNEĞİYLE
BİR BİENAL PLANI**

**BERKAN BENGİ
15715002**

**TEZ DANIŞMANI
YRD. DOÇ. DR. İSMAİL ERİM GÜLAÇTI**

**İSTANBUL
2018**

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

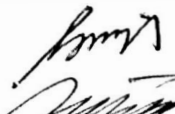
İSTANBUL TASARIM BİENALİ ÖRNEĞİYLE
BİR BİENAL PLANI

BERKAN BENGİ
15715002

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:

Tezin Savunulduğu Tarih:

Tez Oy Birliği / ~~Oy Çekme~~ ile Başarılı Bulunmuştur.

	Unvan	Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı	:	Yrd. Doç. Dr. İsmail Erim GÜLAÇTI	
Jüri Üyeleri	:	Prof. Dr. Mehmet ÜSTÜNİPEK	
		Yrd. Doç. Dr. Mehmet Emin KAHRAMAN	

İSTANBUL
OCAK 2018

ÖZ

İSTANBUL TASARIM BİENALİ ÖRNEĞİYLE BİR BİENAL PLANI

Berkan BENGİ

2018, Ocak

Amacı bir tasarım bienali önerisi geliştirmek olan bu çalışmada söz konusu amaca yönelik olarak bienal kavramının doğuşu ve gelişimi hem uluslararası hem de ulusal düzlemde incelenmiştir. Bu kapsamda İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın düzenleyicisi olduğu uluslararası İstanbul bienalleri ve tasarım bienalleri doğuşundan günümüze kadar geçirdikleri süreç içinde temaları ve belli başlı işleriyle incelenerek bienal tasarımının ardından yatan mantığa ulaşılmaya çalışılmıştır. Daha özelde özellikle İstanbul Tasarım Bienallerinin konu alan bu çalışma araştırma modeli bakımından açıklayıcı, keşfetmeye dönük, veri toplama yöntemi olarak kaynak taraması içeren nitel bir yapıya sahiptir. Çalışmanın ortaya koyduğu sonuçlara göre bir tasarımın bienalinin plan aşamasından hayata geçirilmesine kadar süreç konunun belirlenmesi, ekibin oluşturulması, mekânın seçilmesi, sanatçıların belirlenmesi ve sponsorluk aşamalarından oluşmaktadır. Bu aşamalar ışığında önerilen bienal planı da çalışma da açıklanarak son bölümde çalışmanın konusuna ilişkin sonuçlar tartışılmakta ve önerilerde bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bienal, Tasarım Bienali, İKSV

ABSTRACT

A PLAN FOR A BIENNIAL THROUGH THE EXAMPLE OF ISTANBUL DESIGN BIENNIAL

Berkan BENİ

2018, January

With the aim of proposing a plan for a biennale, this study investigates the birth and development of the concept of biennale at both national and international level to address the abovementioned aim. Within this scope, the underlying logic of the design of a biennale is studied through the analysis of the themes and some important works displayed of the international Istanbul biennials and design biennales organized by Istanbul Foundation for Culture and Arts from their beginnings. This study, which specifically focuses on Istanbul Design Biennials, is descriptive, exploratory and qualitative in research design with a literature review as its main method of data collection. According to the results of the study, the process for a design biennial from its planning to final execution includes stages such as the specification of its theme, the selection of its venues and artists and finding sponsors. The proposed plan for a biennial in the light of these steps is also explained in the study, results related to the topic of study are also discussed and some suggestions are made as well.

Key Words: Biennial, Design Biennial, IKSv

ÖN SÖZ

İstanbul Tasarım Bienali Örneğiyle Bir Bienal Planı adlı çalışmamda, desteklerini benden esirgemeyerek çalışmama yön veren değerli hocam Yrd. Doç. Dr. İsmail Erim GÜLAÇTI'ya, Yıldız Teknik Üniversitesi'ndeki eğitim hayatım boyunca bilgi ve birikimlerinden çok şey öğrendiğim Prof. İlhan ÖZKEÇECİ'ye, Doç. Dr. Lütfü KAPLANOĞLU'na, Yrd. Doç. Dr. Mehmet Emin KAHRAMAN'a ve Yrd. Doç. Dr. Mehmet NUHOĞLU'na, lisans eğitimimde beni bu çalışmaya hazırlayan Prof. Dr. Mehmet ÜSTÜNİPEK'e ve aileme teşekkürü bir borç bilirim.

İstanbul, Ocak, 2018

Berkan BENGİ

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
1. GİRİŞ	1
1.1. Sanat	2
1.2. Tasarım.....	4
1.3. Sergileme Tasarımı	6
1.3.1. Müzelerde Sergileme Tasarımı.....	7
1.3.2. Süreli Sergilerde Sergileme Tasarımı.....	10
2. BİENALLER	12
2.1. Dünyada Bienal Olgusunun Gelişimi.....	12
2.2. Ülkemizde Bienallerin Gelişimi.....	15
2.3. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV)	17
2.4. İstanbul Bienali.....	18
2.5. İstanbul Tasarım Bienali.....	32
2.5.1. İstanbul Tasarım Bienali (2012): Kusurluluk.....	33
2.5.1.1. İstanbul Tasarım Bienali (2012) : Kusurluluk Sergileri.....	34
2.5.1.2. Adhokrasi Sergisi.....	35
2.5.1.3. Musibet Sergisi.....	46
2.5.2. İstanbul Tasarım Bienali (2014): Gelecek Artık Eskisi Gibi Değil.....	56
2.5.2.1. Kişisel Bölüm.....	60
2.5.2.2. Norm ve Standartlar Bölümü.....	64
2.5.2.3. Kaynaklar Bölümü.....	68
2.5.2.4. Toplumsal İlişkiler Bölümü.....	71
2.5.3. İstanbul Tasarım Bienali (2016): Biz İnsan mıyız?.....	73
3. BİR TASARIM BİENALİ ÖNERİSİ	77
3.1. Yeni Bir Bienal Hazırlığı.....	77

3.1.1. Konunun Belirlenmesi.....	78
3.1.2. Ekibin Oluşturulması.....	78
3.1.3. Mekânın Seçilmesi.....	78
3.1.4. Sanatçıların Belirlenmesi.....	83
3.1.5. Sponsorluk.....	83
4. SONUÇ.....	84
KAYNAKÇA.....	87
EKLER.....	92
ÖZ GEÇMİŞ.....	96



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Sakıp Sabancı Müzesi.....	9
Şekil 2: 1. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi, 1987.....	21
Şekil 3: 2. İstanbul Bienali Afişi, 1989.....	22
Şekil 4: 3. İstanbul Bienali Afişi, 1992.....	23
Şekil 5: 4. İstanbul Bienali Afişi, 1995.....	23
Şekil 6: 5. İstanbul Bienali Afişi, 1997.....	24
Şekil 7: 6. İstanbul Bienali Afişi, 1999.....	25
Şekil 8: 7. İstanbul Bienali Afişi, 2001.....	25
Şekil 9: 8. İstanbul Bienali Afişi, 2003.....	26
Şekil 10: 9. İstanbul Bienali Afişi, 2005.....	27
Şekil 11: 10. İstanbul Bienali Afişi, 2007.....	27
Şekil 12: 11. İstanbul Bienali Afişi, 2009.....	28
Şekil 13: 12. İstanbul Bienali Afişi, 2011.....	29
Şekil 14: 13. İstanbul Bienali Afişi, 2013.....	30
Şekil 15: 14. İstanbul Bienali Afişi, 2015.....	31
Şekil 16: Kıtılıktan Esinlenerek, Hanae Shimizu, 2001.....	36
Şekil 17: prodUSER, Tristan Kopp, 2012.....	37
Şekil 18: Proposta per un'Autoprogettazione, Enzo Mari, 1974.....	37
Şekil 19: Life Track, Open Source Ecology, 2011.....	38
Şekil 20: Türkiye'nin Tasarım Demografileri, Superpool, 2012.....	38
Şekil 21: Taşıttan Projeler, Antonas Office, 2009.....	39
Şekil 22: Sokak Yiyeceği Yazısı, Jose Ramon Tramoyeres, Deniz Manisalı, 2012...40	
Şekil 23: Imagine, Pedro Reyes, 2012.....	40
Şekil 24: Canlı Yük, Frank Abruzzese, 2001.....	41
Şekil 25: TOKİ Kullanıcıları İçin Hayatta Kalma Kılavuzu, Boğaçhan Dündar Alp, 2012.....	42
Şekil 26: In Love We Trash, Basurama, 2012.....	42
Şekil 27: İnsansız Hava Aracı Gölgesinde, James Bridle, 2012.....	43
Şekil 28: Wikitankers, Todo por la praxis, 2007.....	43
Şekil 29: Aktif Eserden Yıkıma, Cohabitation Strategies, 2012.....	44
Şekil 30: Açık Kent, openurban.com, 2012.....	45
Şekil 31: Şimdinin Arkeolojisi, Katerina Polychroniadi, Kalliopi Dimou, Spyros Nasainas, Sorin Istudor, Georgias Makkas, 1997.....	45
Şekil 32: İkinci El Kullanım Deneyi, John Habraken, 1963.....	46
Şekil 33: Birikim Dergisi Ekim 2011 Kapağı.....	47
Şekil 34: Aydan Çelik, İnşaat Ya Resulullah, 2012.....	47
Şekil 35: Adil Kebap Dürüm, Asu Aksoy, Kevin Robins, 2012.....	48
Şekil 36: İstanbul-O-Matik, Cem Kozar, Işıl Ünal (PATTU Mimarlık), 2012.....	49
Şekil 37: İstanbul-O-Matik Oyun Alanı, İstanbul Modern, 2012.....	49
Şekil 38: Bomba, Taşkışla Binası, Taksim Meydanı ve Galata Köprüsü Plan Maketi,	

KPM-Kerem Piker Mimarlık, 2012.....	50
Şekil 39: 40 Nasihat Made in İstanbul'dan Örnekler, 2012.....	50
Şekil 40: Komşularımız Nereden Gelmiş? Komşularımız Nereye Gitmiş?, Murat Güvenç, 2012.....	51
Şekil 41: Making City İstanbul, LABR, 2012.....	52
Şekil 42: (Un)real State of the (Un)known, Walloina-Brussels Architectures, Cedric Libert, 2012.....	53
Şekil 43: Üç Küresel Metropol: Los Angeles, Şanghay, Kahire, Cemal Erdem, 2012...53	53
Şekil 44: Giysi Takası, Hasan Cenk Dereli, Nazlı Ödevci, Tekin, 2012.....	54
Şekil 45: Ben Başkan Olsam... İstanbulkart'ını Okut, Kentini Kendin Tasarla, Play The City, 2012.....	55
Şekil 46: Musibet Sergisi Haritası.....	55
Şekil 47: Robert Venturi, Complexity and Contradiction Kapağı, 1966.....	58
Şekil 48: Rem Koolhaas, Delirious New York Kapağı, 1978.....	58
Şekil 49: Peki Ya Güzellik, Studio Frith ve Thirteen Ways, 2014.....	60
Şekil 50: Natürmorttan Yaşayan Resimlere, Ateiler Manferdini, 2014.....	61
Şekil 51: Gelecekte Herkes 1,5 Dakikalığına Kahramanlaşacak, Sarraf Galeyan Mekanik, 2014.....	62
Şekil 52: Aşkın Resmini Beyan Etmek, Haleo Design, 2014.....	63
Şekil 53: Haritacı Manifestosu, Stamen Design, 2014.....	64
Şekil 54: Spor Bilgisayarı, Bless (Desire Heiss, Ines Kaag), 2014.....	65
Şekil 55: Şekerleme Aralığı, Jürgen Mayer, Wilko Hoffman, Julien Sarale, 2014...66	66
Şekil 56: ULAMP, Jacob de Baan, 2014.....	67
Şekil 57: Peelpride, Rianne Koens, 2014.....	67
Şekil 58: Yeni Enerji Ortamları, Sean Lally, 2014.....	68
Şekil 59: Okuma Odası, Future Anectodes, 2014.....	69
Şekil 60: Kağıttan Hoparlör, Carolie Gourguechon, 2014.....	70
Şekil 61: Modern Mutfağı Hacklemek, Gastronomika, 2014.....	71
Şekil 62: Kamuya Açık Çizim, Atalier Bow-Wow, 2014.....	72
Şekil 63: TWTRATE, Zoe Ryan ve Meredith Carruthers, 2014.....	73
Şekil 64: 3. Tasarım Bienali Afişi 1.....	74
Şekil 65: 3. Tasarım Bienali Haritası.....	74
Şekil 66: 3. Tasarım Bienali Afişi 2.....	75
Şekil 67: Enric Miralles, Ines-Masa, 1993.....	75
Şekil 68: Franz Tschackert, The Transparent Man.....	76
Şekil 69: Akıcılaşmak, Common Accounts.....	76
Şekil 70: Lütü Kırda Kongre Merkezi, Dolmabahçe-Maçka Yönu.....	79
Şekil 71: Lütü Kırda Kongre Merkezi, Rumeli Binası Üst Kat Salonu.....	80
Şekil 72: Rumeli Binası Alt Kat Salonu.....	80
Şekil 73: Lütü Kırda Kongre Merkezi, Maçka Teras.....	81
Şekil 74: Lütü Kırda Kongre Merkezi, Rumeli Binası Alt Kat Planı.....	81
Şekil 75: Rumeli Binası, Alt Kat-Fuaye Alan Planı.....	81
Şekil 76: Rumeli Binası, Üst Kat Planı.....	82
Şekil 77: Rumeli Binası-Maçka Teras Kat Planı.....	82

1. GİRİŞ

Sanat, insanlığın varlığından günümüze kadar etkisini sürdüren bir olgudur. Diğer bir deyişle, ilk insanların beğenileriyle günlük kullanım eşyalarını üretmeleri ve yaşadıkları mekanları süslemeleriyle başlayan süreç daha sonra yaşanan gelişmelerle sanatta çeşitliliği doğurmuştur. Renklerin keşfiyle resim sanatının gelişmesi, mimiklerle taklidin ve sahne sanatlarının temellerinin atılması, fiziksel hareketlerle dansın başlangıcı ve mevcut objelerle elde edilen seslerle müziğin oluşumu başlamıştır. Bu gelişim sürecinde insanoğlunun hayatında tasarım yer almıştır. Giyecekten, gündelik eşyalara kadar tasarımın etkisi görülmüştür. Tasarımın günümüzde de insan hayatının vazgeçilmeyecek bir unsuru olduğu kaçınılmaz bir şekilde gün geçtikçe daha da artan ihtiyaçlar doğrultusunda kendini göstermektedir.

Bu çalışma yeryüzünde ilk yerleşim yerlerinden biri olan İstanbul'un, tarihsel geçmişinin delillerinin yer aldığı ve sürekli gelişen sosyokültürel değişimin getirdiği canlılık ile sanatsal aktivitelerin ne derecede uyumlu olduğunun incelenmesi, bu ilişkinin oluşabilmesi için toplumun bulunduğu eğitim seviyesi ve sanata olan ilgisi arasındaki ilişkilerin analizi ile birlikte şehrin mevcut sanatsal etkinliklerinin araştırılması ile bu şehrin ihtiyacı olan tasarım bienalinin hazırlanma sürecinin tartışılmasını amaçlamaktadır. Bu amaç kapsamında "İstanbul Tasarım Bienali Örneğiyle Bir Bienal Planı" adlı tez çalışmasında yukarıda belirtilen kapsam aşağıda ifade edilen yöntem içinde çalışılmış; İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından düzenlenen Tasarım Bienali için bir öneri hazırlanmıştır.

Bu çalışmada, ele alınan konu ile ilgili temel kavramların incelenmesi yapılmış, İstanbul Tasarım Bienali'nin oluşum süreci ve bu sürecin nasıl bir "Tasarım Bienali" kavramı oluşturduğu araştırılmıştır. Bienal üzerinden bu kavram incelenmiş ve yine bu ilişki üzerinden yeni bir oluşum planlanmıştır. Toplanan veriler ışığında İstanbul'un "Tasarım" bienallerinin, eksiklikleri ve ihtiyaçları düşünülmüştür. Ayrıca "Bienal" ve "Tasarım" odaklı düşüncelerin İstanbul şehri ve içerisinde barındırdığı topluma ne gibi

farkındalıklar kattığı, ulaşılabilirlik ve aynı oranda hayata geçirilebilirlikleri değerlendirilmiştir.

Çalışma yöntemi; literatür araştırması ve tümevarımsal değerlendirme olarak belirlenmiştir. Çalışmaya öncelikle, daha önce konu ile ilgili yapılmış araştırmaların taranması ve tespiti ile başlanmış olup; kitap, dergi, internet kaynakları taranarak veri toplanması işlemi gerçekleştirilmiştir.

Değerlendirme aşamasında ise İKSV tarafından düzenlenen üç tasarım bienali incelenmiş, bu sayede gözlemlenen sergi mekânları değerlendirilerek önerilen tasarım bienalinin içeriğin zenginleştirilmesi amaçlanmıştır.

1.1. Sanat

Sanat, bireyin duygu ve düşüncelerinin bir duyu organıyla ifade biçimidir. Sanat eseri ise his ve düşüncelerin şekillenmesi ve dışarı yansıtılmasıyla ortaya çıkan görsel, yazı, davranış veya ses olarak tanımlanabilir. Fakat bu tanımlama da yetersiz olabilir çünkü sanat, antik dönemde Platon'dan günümüze kadar halen tartışılmaya devam edilmektedir. Tek bir kelime veya cümlelerle anlatılması mümkün olmayan sanat birçok kişi tarafından tanımlanmaya devam etmektedir. Tanımı kişilere göre farklılık gösteren sanat, bir kişi tarafından oluşturulan, birçok kişi tarafından hoş görülen, etkileyici bulunan, değer biçilebilen yaratımlar olarak da tanımlanabilir. Artut'a göre; Sanatın bilimsel teorilerde olduğu gibi sınırlandırılmış kesin bir tanımını yapmak olası değildir. Toplumların özellikle kültürel dönüşüm ve değişimlerinde sanatın rolü çok büyüktür (Artut, 2009,19). Toplumsal koşulların değişmesiyle birlikte dönemlere göre sanatın tanımında da bazı değişiklikler görülebilmektedir.

Günümüzde ki sanat anlayışı geçmiş dönemlere göre değişiklik göstermektedir. Sanatın gelişmesi, yaygınlaşması yeni sanat anlayışlarını, akımları meydana getirmektedir. Evrensel bir kavram olan sanat artık sadece boya, fırça ya da heykellerden ibaret olmamakta ve çok yeni anlamlar da dünyaya getirmektedir. Shiner (2013) ise; “bugün neredeyse her şeye 'sanat' diyerek işin içinden sıyrılabilirsiniz. Sanat sayılan şeylerdeki bu patlamanın sebeplerinden biri, bizzat sanat dünyasının 'sanat'la 'hayat'ın yeniden birleştirilmesi hakkındaki eski temayı gündemine almış olmasıdır” şeklinde tanımlar (Shiner,2013,19).

Sanatın ve sanat eserinin varlığı insanlığın varlığıyla birlikte başlamıştır. Sanat eserinin insanın kendini anlatma yolu olduğu düşünülürse, sanatın da ihtiyaçtan doğduğunu söylenebilir ve sanatın insan yaşamındaki yerinin önemi günümüze kadar devamlılığından anlaşılmaktadır. Zaten bireyin günlük yaşamı incelendiğinde sanata dair önemli detay ve tavırlar mevcuttur. Birey bilinçli bir şekilde sanatın yaşamında yer edindiğini bilmemesine rağmen, sanat, toplumun her kesimine ulaşabilmiş ve hayatın içinde önem arz ederek yer edinmiştir. "Sanat bir öğrenme yolu ve yöntemidir. Ruhsal ve etik bir eğitimidir. Sanat özgür düşünce ve karar verme yeteneğini geliştirir. Sanat eğitimini gerekli kılan etkenlerin başında toplumsal nedenler gelir. Bir bütün olan toplumu sanat korur ve aksayan yönlerine karşı çıkar."(Bilirdönmez ve Karabulut, 2016,343). Ayrıca Artut'a göre (Artut, 2009) sanatın evrensel nitelikleri, sözgelimi özgünlüğü, tekliği, yeniliği genel bir tanıma gitmeyi haklı olarak engellemektedir. Bu nedenle sanat birçok şekilde tanımlanmaktadır.

Sanata ilişkin kaynaklarda yer alan çeşitli tanımlamalar birbirine benzemektedir. Sanat, "bir duygunun, bir tasarımın, bir güzelliğin ortaya konulmasında kullanılan yöntemin tümü ve yaratıcılık" olarak tanımlanmaktadır (İslimyeli, 1976, 710'dan aktaran Bingöl, 2011, 95). Bir başka kaynağa göre sanat, "başkalarıyla paylaşılabilir estetik nesnelerin, çevrelerin ya da deneyimlerin yaratılmasında yeteneğin ve düş gücünün kullanılmasıdır" (Bingöl, 2011, 95). Tüm bu tanımlarda dikkat çeken unsurlar, yaratıcılık, güzellik ve paylaşımdır. Ayrıca Türk Dil Kurumuna göre sanatın kelime anlamı; "Bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık"tır (TDK, [02.01.2017]). "Sanat sözcüğü genellikle plastik veya görsel dediğimiz sanatlar için kullanılır. Aslında edebiyat ve müzik kavramlarını da kapsar. Bütün bu sanatların kullandıkları malzemeler farklı olmasına rağmen, ortak özellikleri vardır." (Ersoy, 2016, 9). Yukarıda da değinilen bu ortak özellikler sanatın evrenselliğini oluşturan temelin yapı taşlarıdır.

Geleneksel olarak sanat, sadece estetik sonuçlara yönelik güzel sanatlar ile dil, konuşma ve mantık yoluyla ifade yeteneğini kapsayan özgür sanatlar olarak ikiye ayrılmaktadır. Buna ek olarak işlevsel sonuçlara yönelik, mimari, çanak-çömlek, dokumacılık ve grafik tasarım gibi alanlar da sanat olarak değerlendirilmektedir. Güzel sanatlara ilişkin alanlar, edebiyat (şiir, tiyatro, öykü, roman, vb.), görsel sanatlar (resim, desen, heykel, vb.), grafik sanatlar (resim, desen, çizim ve diğer iki boyutlu

ifade türleri), plastik sanatlar (heykel, modelaj, vb.), dekoratif sanatlar (mobilya tasarımı, mozaik, vb.), gösteri sanatları (tiyatro, dans, müzik), müzik ve mimari olarak sınıflandırılmaktadır (Bingöl, 2011, 95). Sanatın tanımında kültür farklılıklarından kaynaklanan sonsuz ifadeler mevcut iken, incelenmesi gereken diğer bir husus ise ortaya konulan eserin tanımlanmasıdır. Ergün (2012)' e göre; bir sanat eserini meydana getiren, daha doğrusu sanat olgusunu çıkaran üç unsur bulunmaktadır: sanatçı, sanat eseri ve sanat eserini anlayıp takdir eden kişiler (izleyici). Sanatçı doğada gördüklerini gerek şekil, gerek renk, ses ve gerekse anlatım olarak aynen taklit eden kişi değildir. Onun görüşü başkadır, seçişi ve anlatışı başkadır. Sanatçı yansıtan değil, yaratan kişidir (Ergün, 2012).

Sanat eserleri, sanatçıların ortaya koydukları estetik objelerdir. Bir heykel, bir tablo, bir beste, bir bina, bir şiir, roman vs. sanat eseridirler. Sanat eserlerinde, onları estetik obje haline getiren bazı özellikler vardır. Buna estetik değer denmektedir. Yani eğer bir eserin estetik bir değeri varsa, o eser sanat eseri olabilmektedir (Ergün, 2012). Sonuç olarak sanat ve ortaya konulan mevcut eser tanımlanmıştır ve tanımlanmaya devam edecektir.

1.2. Tasarım

Dizayn (design) sözcüğü Latince designare sözcüğünden gelmektedir. “Rönesans’tan sonra ‘tasarım’ sözcüğü Fransızca dessiner, İtalyanca disegno’dan İngilizce’ye girdi. Sözcük, bugün çizim, eskiz ve aynı zamanda planlama ve tasarlama anlamlarına gelen şeyleri içeriyordu. Fikir ve onu ortaya koymak için kullanılan araçlar anlamına geliyordu” (Barnard, 1998, 2002, 92’den aktaran Akdemir, 2017, 85). Zihinde olanın hayata geçirilmesiyle başlayan tasarım süreci, tasarlanan obje ile ilişkili olarak çeşitli aşamalar içeren bir hazırlık sürecidir. Tasarlama bir bütündür ve bir nesne, bir sistem ya da bir olayın amaçlanan bir sonuca göre tanımlanmasıdır (Atan, 2006’dan aktaran Alp, 2009, 51). Ancak bu sonuç tasarlanan ürünün işlev boyutu ile ilişkilidir. Bu anlamda yaratıcılık bizi sonuca götüren binlerce olasılığı kendi yöntemi içinde barındırmaktadır. Tasarım ise, bir tasarlama eylemi sonucunda beliren ve asıl yapının gerçekleştirilmesi sırasında yönlendirici olan proje, çizim, maket vs. gibi ürünlerin tümünü oluşturmaktadır. Tüm bu aşamalar tasarımın genel süreci olarak kabul edilmekte ve tasarlama süreci olarak algılanmaktadır. Özellikle zihinden başlayıp

uygulamaya kadar süreç içerisinde yer alan çizim, taslak, prototip, deneme gibi aşamalar bu sürecin tamamlayıcısı olarak kabul edilmektedir.

Tasarım öğeleri genel olarak şunlardır;

- Çizgi
- Şekil
- Alan
- Boyut
- Doku
- Renk

Tasarımda kullanılan yöntemler zamana ve teknolojiye göre farklılık gösterse de kültürel, ekonomik, teknolojik, sosyal vb. faktörler tasarlanacak ürünü ve tasarımcıyı etkilemeye devam etmektedir. Tasarımı oluşturan renk, biçim, çizgi, doku gibi öğeler ise farklılaşan yöntemlere bağlı olarak değişiklik göstermekte, fakat tamamen ortadan kalkmamaktadır. İşin özünü yaratıcılık oluşturmaktadır. (Sezgin, 1992'den aktaran Alp, 2009, 52). Tasarım süreci, ürünün nerede kullanılacağını, özelliğini, görüntüsünü belirleyip kullanılabilirliğini tanımlamamaktadır. Bu özelliklere dikkat etmek tasarım ilkelerini belirlemek anlamına gelmektedir. Tasarım ilkeleri kısaca şunlardır;

- Bütünlük
- Denge
- Vurgu
- Uyumluluk
- Oran/orantı

Bu ilkeler tasarım öğesine göre çeşitlilik gösterebilmektedir. Örneğin bir bilgisayar tasarımında hizalama ilkesi ön plana çıkarken bir elektronik tasarımda ise kullanılabilirlik ilkesi daha önem arz etmektedir. Tasarım öğesinin özelliğinin belirlenmesi ve tasarımın tamamlanmasının ardından ilkelerin bu sürece göre belirlenmesi önem arz etmektedir. Alp (2009)'e göre tasarımda, teknik ve malzeme bilgisi bir amaç değil tüm tasarım sürecinde bir araç olarak ele alınmalıdır. Tasarımcı ise; üretken, yenilik getiren, sağlam bir bilgi birikimine sahip, toplumun ihtiyaçlarına göre farklı çözümler ile ihtiyaçları karşılayabilecek ürünler ortaya koyabilen kişidir. Tasarımcının üretim sürecinde tasarladığı ürünün kullanılabilirliği, işlevselliği ve amaca hizmeti önemlidir.

Henry Dreyfuss, “Ürünle insan arasındaki temas noktası bir memnuniyetsizlik kaynağı ise tasarımcı başarısızdır. Ne zaman ki ürünle ilişki kurduklarında insanlar daha güvenli, daha rahat, daha verimli ve daha mutlu oluyorsa işte o zaman tasarımcı başarılı olmuştur.” der (Aksoy, 2017). Tasarımcının başarısı tasarımın başarıya ulaşmasıyla ortaya konmaktadır. Bir tasarımın başarı ölçütleri o tasarımın özelliğine ve hizmetine göre değişiklik göstermesine rağmen genel olarak değerlendirme kriterleri ile değerlendirilebilir. Örneğin cep telefonunun tasarımı onun kullanılabilirliği ve işlevselliği ile ölçülebilir. 1983 yılında tasarlanan Motorola marka DynaTAC 8000X telefonu ilk kablosuz telefon olarak önemli bir başarı olarak kabul edilmiştir, fakat bu başarı ile yetinmeyen tasarımcılar bu tasarımın ardından yeni tasarımlara imza atarak günümüzde Apple Iphone X cep telefonunu tasarlayabilmişlerdir. Her tasarım birbirinin devamı ve bir üst başarısı olarak görülmesi bu tasarım sürecinin sürdürülebilmesinin de kanıtıdır. Bu sürdürülebilirlik ise tasarımda Ar-Ge’yi başlatmıştır.

1.3. Sergileme Tasarımı

Sanat ile tasarımın birleştiği nokta sergileme tasarımıdır. Bir sanat veya tasarım objesinin izleyici ile buluşturulma süreci ve yöntemi önemlidir. Bu sürecin ve kullanılacak yöntemin başarısı eserin başarısını ön plana çıkarır. Tasarımcı/sanatçı ve izleyicinin bir araya geldiği sergileme sürecinde belirlenen yöntem ile eser/tasarım tanıtılır. Demir’e göre, sergileme yapmanın insanın doğasında bulunan bir olgu olduğu ve her bireyin evinin aslında bir sergileme alanı olduğu, insanların kendileri, yaşamları, ihtiyaçları hakkında bilgi vermek için sergilemeye ihtiyaçları oldukları görülmektedir (Demir, 2009). Sergilenen eserin/tasarımın, kendi disiplininin önemini yitirmemekle birlikte izleyici ile diyalog kurabilmek için başka disiplinlere de ihtiyacı vardır. Özellikle çevresel grafik tasarım öğeleri olan infografik, tipografi, görselleştirme, kimlikleştirme, yönlendirme, koruma ile mimarlık öğeleri olan form ve mekân ilişkisi sergilemenin temel noktalarıdır.

Paris Salon Sergileri ile başatabileceğimiz bu sergileme süreci günümüzde önemli bir süreci yaşamaktadır. Sadece duvara bir eserin çivi yardımıyla tutturulması aşamasını geçen sergileme, elektronik öğelerin desteğiyle farklı boyut ve teknikler yardımıyla eseri ön plana çıkaracak teknolojik alt yapıya sahip yöntemler uygulanmaktadır. Özellikle müzelerde uygulanan sergileme tasarımlarında Ar-Ge çalışmaları ile yeni

yöntemler kullanılmaktadır. “Exhibition Design” olarak adlandırılan bu süreçte sergilenecek eserin özelliğine göre; sanat yönetmeni (küratör) ile birlikte grafik tasarımcı, iç mimar, endüstriyel tasarımcı, ses ve görüntü tasarımcıları, ışık tasarımcısı, sanat tarihçi gibi farklı meslek grupları desteğine ihtiyaç duyulabilmektedir.

Sergileme süreci ülkemizde ise özellikle müzeler ve uluslararası etkinlikler ile gelişme göstermiştir. Kültür ve Turizm Bakanlığı’na bağlı tarihi eser sergileyen müzelerimiz (Saray Müzeleri, Etnografya Müzeleri, Sanat Müzeleri ve Arkeoloji Müzeleri gibi) ile özel müzelerin sayısının artması ile sergileme yöntemlerinde önemli gelişmeler olmuştur. Sadece ışık ve pano kullanımının yanı sıra etkileşimli tasarım öğelerinin kullanıldığı modern alt yapıya sahip müzelerin sayısı gün geçtikçe artmaktadır.

1.3.1. Müzelerde Sergileme Tasarımı

Koleksiyonların arşivlenmesi ve sergilenmesiyle başlayan müzecilik anlayışı zamanla sergileme sürecindeki başarılarla gelişmiştir. Müze sözcüğü Grekçe “Mouseion” kelimesinden türemiş olup, Yunan mitolojisine göre Musa’lar (İlham Perileri) adı verilen tanrıçalara adanan tapınak ve Atina’da Musa’lara ayrılan tepe anlamına gelmektedir.” (Gögebakan, 2013, 65). ICOM (International Council of Museum) tarafından yapılan tanıma göre; “Müze, sadece kar amacı gütmeyen, toplumun ve gelişiminin hizmetinde olan, halka açık, insana ve yaşadığı çevreye dair tanıklık eden malzemeler üzerinde araştırma yapan, onları toplayan, koruyan, bilgiyi paylaşan ve sonunda inceleme, eğitim ve eğlence gibi amaçlar doğrultusunda sergileyen ve sürekliliği olan bir kurumdur” (Şar&Sağkol, 2013, 83-90). Ayrıca müze; toplayan, belgeleyen, muhafaza eden, sergileyen ve kamu yararına maddi deliller ortaya koyan, bunlara ilişkin bilgileri yorumlayan bir kurumdur” (Ayaokur, 2014, 14).

Antik Yunan döneminde değerli eşyaların toplanıp saklanmasıyla başladığı düşünülen müzecilik, stüdyo ve kabine olarak gelişmeye devam etmiş, Ashmolean Müzesi ile resmi müzeciliğe ilk adım atılmıştır. Kaynaklarda ilk müze girişimi ile ilgili farklı bilgilerin olmasına rağmen önemli olan husus müzeciliğin başlaması, devamlılığını sürdürebilmesi, varlığı ve çeşitliliğidir. Daha sonra müzeler günümüzdeki şeklini almaya başlamıştır. Özellikle müze sayısının artması da müzeciliğin gelişmesinde önemli bir faktör olmuştur. Ayrıca hem teknolojik gelişmeler hem de ülkelerin gelişmişlik seviyesinin yükselmesi müzelerin kalitesini

arttırmıştır. Günümüze kadar hizmetine devam edebilmiş en eski müze olan 258 yıllık British müzesinin ardından Petersburg'daki Hermitage Müzesi, Viyana Belvedere Sarayı, Louvre Müzesi ve Berlin'deki Altes Müzesi'nde en uzun süredir hizmet veren önemli müzelerdir.

“Müze sadece bir bina ve koleksiyon değildir; topar ve sınıflar ancak bir depo, arşiv yahut kütüphane değildir. Eğitim fonksiyonuna sahip olmasına rağmen okul değildir. Bütün bunları içerisinde barındıran bir araştırma merkezi, eğitim ve kültür kurumu ve bir üniversitedir”. (Gögebakan, 2013, 66).

Müze koleksiyonları kalıcı eserlerden oluştuğu için müze içindeki sergileme yöntemleri de koleksiyonun özelliğine göre çeşitlilik göstermektedir. Genel itibariyle sergileme yöntemleri içerisinde; ışık, ses, sergilendiği kaide, bilgilendirme grafikleri ve koruma yöntemleri önem arz etmektedir. Bunlar;

Işık; eserin görünürlüğünü ve mevcut özelliklerini ön olana çıkarıcı etkiye sahiptir. Başarılı bir ışıklandırma sistemi ile eser, bulunduğu diğer eserlerden daha ön plana çıkarılabilir.

Ses; sesli eserlerin izleyici tarafından rahatlıkla dinlenebilmesi için sergileme yönteminde önemlidir. Sesli eser dışında normal bir eserinde sesli bilgilendirmesi mevcut ise onun tasarımı da benzer özelliğe sahiptir.

Sergileme yöntemi; eserin izleyiciye sunum tekniğidir. 3 boyutlu eserler büyüklüklerine göre kaide üzerinde veya uygun bir zemine yerleştirmesiyle yapılır. Hava, ısı veya ışıktan etkilenen eserlerin sergilenmesinde ise etkileyici unsurdan ilişkisinin kesilmesi için uygun yöntem belirlenir. Cam bölme genellikle müzelerdeki sergilemelerde kullanılan en sık yöntemdir.

Bilgilendirme grafiği; izleyicinin eser hakkında bilgi edinmesini sağlayan ve eserin özelliklerini içeren metinlerin uygun yöntemle sunulmasıdır. Sergileme usulü müze ile toplumun iletişim dilini de belirlemektedir. Baytar'a göre, sergileme ile müze içinde bekleyen sessiz objeler dile gelmeye başlar. Bu dile gelişte nesnelerin ziyaretçi üzerinde oluşturdıkları etki müzenin dilini başarılı şekilde kullanıp kullanmadığı ile ilişkilidir (Baytar, 2013:100). Müzelerin sahip olduğu her ürünü sergilemek ya da herhangi bir nesne ayırımına gitmeden tüm eserleri toplama zorunluluğu yoktur. Her müzenin kendine göre bir eser toplama ve sunma biçimi vardır. Bu durum müzelerin

sınıflandırılmalarını zorunlu hale getirmekte ve her müze kendini belli bir sınıfa dahil etme zorunluluğu taşımaktadır (Gögebakan, 2016:473).

Ülkemizdeki müzelerin başlangıcı Osman Hamdi Bey'in Arkeoloji Müzesi'ni kurmasıyla başlamış daha sonra özellikle Cumhuriyet sonrası yeni müzelerin kurulmasıyla devam etmiştir. Fakat bilinen ilk müze girişimi; Sultan Abdülmecid 1845 yılında Yalova civarında yaptığı bir gezide üzerinde İmparator Constantinus'un adının bulunduğu yazıtlı başlıkları toplatıp İstanbul'a gönderilmelerini istemiştir. Tophane-i Amire Müşiri Ahmet Fethi Paşa da, bu taşları Harbiye Ambarı olarak kullanılan Aya İrini Kilisesi'nde koruma altına almıştır, Aya İrini Kilisesi "Mecma-i Esliha-i Atika ve Mecma-i Asar-ı Atika" adı altında iki koleksiyonun toplanmasıyla 1846 yılında ülkemizin ilk müzesi Damat Ahmet Fethi Paşa tarafından oluşturulmuştur (Keleş, 2003, 4). Günümüzde müzeler kamu ve özel olarak iki grupta yer almaktadır. Kamu müzeleri Kültür Bakanlığı'na veya TBMM'ye bağlı hizmet vermektedir. Topkapı Müzesi, Arkeoloji Müzesi, Resim ve Heykel Müzesi gibi müzeler sayılabilir. Özel müzeler ise bağımsız yönetim şekline sahiptir. İstanbul Modern, Pera Müzesi, Sakıp Sabancı Müzesi, Rahmi M. Koç Müzesi gibi müzeler sayılabilir.



Şekil 1: Sakıp Sabancı Müzesi
(İNSAN ve SANAT, [02.12.2017])

Müzelerde sergilenen eserler kalıcı koleksiyon olduğu için sergileme yöntemleri de uzun süreli sergilemeye dayanıklı malzemelerden ve yöntemden oluşmaktadır. Sergileme aşamasında kullanılan kaideler, ışıklandırma sistemleri ve ses sistemlerinde uzun yıllar kullanılabilecek malzemeler seçilmektedir. Kullanılacağı süre göz önüne

alındığında sergileme malzemelerinin maliyeti de yüksek görünmekle birlikte bu süreye göre uygun sayılabilir. Çünkü malzemelerde sağlamlık ve dayanıklılık önemlidir. Örneğin spot ışığın maliyetli olması kısa süreli sergilemede seçilmemesine neden olmasına rağmen uzun süreli sergilemede ihtiyaç duyulması koşulunda spot ışığa yer verilmektedir. Aynı koşullar kaideler, cam dolaplar ve bilgilendirme grafikleri içinde geçerlidir. Bu süreci yöneten ise sanat yönetmenidir (küratör).

Modern müzecilikte sanat yönetmeni, tüm sorumluluklarının yanında aynı zamanda bir “sergi düzenleyicisi”dir. Çağdaş yaklaşımda müze, ziyaretçiden ayrı düşünülmez ve kurgulanmaz; sanat yönetmeni, izleyicide istenilen etkiyi bırakma kaygısı ile yeni yöntem ve arayışlar içindedir.

1.3.2. Süreli Sergilerde Sergileme Tasarımı

Kalıcı eserlerden farklı özelliğe sahip olan süreli sergilerde sergileme yöntemlerinde bu süreç göz önüne alınarak daha ucuz maliyetli sergileme yöntemleri tasarlanabilmektedir. Kısa süreli sergiler genellikle sanat galerilerinde, fuarlarda, müzelerin geçici koleksiyonlarında, taşınan sergilerde ve müzayedelerde yer almaktadır. Sergilenen eserlerin özelliklerine göre sergileme yönteminde değişiklikler bulunan süreli sergileme tasarımında ana kurallar kalıcı sergilerdeki tasarım yöntemleriyle aynı özelliklere sahiptir. Işıklandırma, seslendirme, sergileme ve yönlendirme teknikleri ile süreli sergilerde başarı elde edilebilmektedir. Özellikle bütçesi geniş sergi ve fuarlarda sergileme tasarımları ile etkinliğin izleyici üzerindeki etkisi artırılabilir. Uluslararası konseptte ve destekle düzenlenen sanat fuarları ve bienaller bu sergiler için önemli örneklerdir. Yüksek bütçeli hazırlanan bu etkinliklerde sadece sergilenen eserler değil sergileme yöntemleri de kendinden söz ettirmektedir. Başarılı küratörlerin etkin ekip çalışmasıyla sürdürdüğü aşamaların ardından hazırlanan bu sergilerin sergileme tasarımları izleyiciyi etkilemektedir.

Süreli sergilerin kalıcı sergilerden farklı bir yönü de izleyici kitlesini daha hızlı şekilde arttırması gerekliliğidir. Çünkü her serginin amacı tüm izleyici kitlesine ulaşmaktır ve bu amaca uygun olarak doğru reklam politikası kullanması zorunludur. İzleyici kitlesinin, serginin açılmasından önceki süreçte bilgilendirilmesi, serginin içeriği ve sergileme yöntemi kadar önemlidir. Sergi süresince beklenen izleyici kitlesi için bu aşamanın da başarılı bir şekilde çözümlenmesi ve uygulanması gerekmektedir.

Sürelî sergilerin sergilenme süreci, sergilenen mekânın hizmet politikasına ve sergilenen eserlerin içeriklerine veya dayanıklılığına göre farklılık göstermektedir. Üç günlük süre ile düzenlenen sergilerle birlikte üç aylık sürece kadar uzanan sürelî sergilerde düzenlenebilmektedir. Fakat genel olarak sanat galerinde görülen sergi süresi on beş gün ile bir ay arasında süreler kullanılmaktadır.

Sürelî sergilerde kendi içinde gruplandırılabilir. Bunlar;

- Sanat galerilerinde düzenlenen sergiler,
- Alternatif mekanlarda düzenlenen sergiler,
- Müze bünyesinde düzenlenen sergiler,
- Belirlenmiş periyotlar halinde düzenlenen sergiler (bienal, trienal, fuar gibi)
- Açık havada düzenlenen sergilerdir.

Sergileme mekânı serginin tasarımını etkileyen en önemli faktördür. Çünkü mekâna göre tasarım yapmak gerekmektedir. Örneğin üç boyutlu bir eserin açık hava ile teması bulunan bir mekânda sergilenmesi gerektiğinde sadece ışık ve kaide tasarımı yeterli olmayıp hava ve ısı ile temasını da planlamak gerekmektedir. Özellikle güneş ışığı eserin rengini solduracağı için buna dayanıklı boya ile kaplanması sağlanır. Sürelî sergilerde mekân içinde değişikliklerde yapılmaktadır. Ana mekânın farklı mekanlara bölünmesiyle yapılan sergilerde her yeni küçük mekâna bir eser veya eser grubu yerleştirilir. Ayrıca ses veya görüntü içeren eserler içinde yeni mekanlar yaratmak gerektiği için sergileme tasarımında buna dikkat edilir.

Sergileme tasarımının en iyi örnekleri bienaller ve fuarlardır. Belirlenmiş sürelerde düzenli olarak devam eden sergilerin tasarımlarında yeni sergileme tasarımları denenmektedir. Özellikle sergileme tasarımının gelişmesinde bienallerin ve fuarların etkisi büyüktür.

2. BİENALLER

Farklı kültür ve ideolojilerden gelen insanları birleştirerek ortak bir noktada buluşturmayı amaçlayan bienal oluşumları, görsel sanatlar alanında bir iletişim ortamı oluşturarak, bu insanların doğu-batı ayırt etmeksizin birbirlerinden haberdar olmalarını sağlamaktadır. Ayrıca ülkelerin fuarlar, festivaller, sergiler, olimpiyatlar, konserler, moda haftaları gibi kültürel, sportif ya da bilimsel etkinliklere ayırdıkları bütçenin, ülkelerin uluslararası anlamda tanıtımı ve pazarlaması ile doğru orantılı artması, dünyada bienal etkinliklerinin ne derece etkili olduğunu ortaya koymaktadır.

2.1. Dünyada Bienal Olgusunun Gelişimi

19. Yüzyılda ülkelerin ticari ve ekonomik alanda üretimlerini ortaya koyabildikleri ve böylece ulusal kimliklerini tanıttıkları uluslararası fuarlar ve sonrasında düzenlenmeye başlayan sanat sergileri, bienal fikrinin ilk aşamaları olarak değerlendirilebilir. İlk olarak 1895 yılında Venedik'te 'I. Uluslararası Venedik Sanat Sergisi' adı altında gerçekleştirilen ve dünyanın en önemli sanat etkinliği kabul edilen Venedik Bienali, 1945 yılına dek tek olma niteliğini korumuş bulunmaktadır. 1895'teki ilk etkinlik sonrasında, her tür uluslararası sergi gibi dünyanın çeşitli köşelerine yayılarak hızla çoğalmış, bu örnekten yola çıkan bazı kentler de kendi bienallerini oluşturmuşlardır (Block, 1995b, 20'den aktaran Eren, 2010, 9).

Venedik Bienali'nin, temelini ulusal burjuva topluma özgü kimliklerin, ulusal sanat temsilcileriyle oluşturulduğu bir sentez üzerine kurduğu görülmektedir. Bienal öncesinde de açılan alternatif sergi alanları, bienalin küreselleşme furyasından çok daha önce kendini sorguladığını göstermektedir.

Parasal desteğini çeşitli fonlardan, merkezi yönetimden, giriş ücretleri ve katalog satışları gibi gelirlerden sağlayan olan Venedik Bienali, ilk olarak Giardini adlı bahçede pavyonlar şeklinde düzenlenirken, 1970 yılından sonra bahçenin ve pavyonların dışına; müzelere, büyük depolara ve çeşitli fabrika alanlarına taşmıştır

(Madra, 2006'dan aktaran Köksal, 2008). Bu geçiş ile birlikte küratörlük kurumu da güncel ve küresel sanat ile birlikte uluslar üstü ve kapalı bir ilişkiler ağı içinde yürütüldüğünden, Venedik Bienali de artık daha 'kapsayıcı' ve alternatif bir yön çizmiş gibi görünmektedir.

Venedik Bienali'nin geçmişe oranla büyük bir değişim geçirdiği görülmektedir. Zira 2007 yılında Robert Storr'un sanat direktörlüğünü yaptığı 52. Venedik Bienali'ne 76 ülkeden, 100'den fazla iş katılması bir rekorun kırılmasında da önemli pay sahibi olmuştur. Fakat Bienal'in halen eleştirilen kısımları da bulunmaktadır. Bunlara  rnek olarak, 2005 yılında Guerrilla Girls' n alışması 'Where are the women artists of Venice? Underneath the men' adlı çalışması ile kadın sanatçılara az yer verildiğini eleştirmekte, bundan başka Bienalin küratörleri arasında Batı evreni dışından gelenlere yer verilmesi de halen uzak bir ihtimal olarak gözükmektedir (Eren, 2010, 10).

Türkiye de Venedik Bienali'nde yer alan ülkeler arasında yer almaktadır ancak önceki senelerde bienal alanı dışında kiralanın çeşitli mekanlarda katılmış, ilk olarak ise 2007 yılında asıl bienal alanı içinde yer alarak dünya sanat ortamına giriş açısından oldukça önemli bir adım atmıştır.

Avrupa'nın ikinci önemli bienali Almanya'da, Hitler döneminde sanata uygulanan baskı ve sanatçılara getirilen yasaklar nedeniyle güncelliğini kaybetme noktasına gelen Alman sanatının sergilendiği ve ilk kez 1955 yılında düzenlenen Documenta-1'dir. Aynı zamanda '100 Günlük Müze' anlamına gelen sergi (Yardımcı, 2005, 23), beş yıl periyotlarla Kassel'de (Almanya) düzenlenen Documenta sergisi uluslararası camianın önde gelen sanat etkinliği olarak bilinen ve temel amaçlarının başında Avrupa'da –  zellikle Almanya'da- yaşanan savaşların ardından zayıflamış sanat camiasını hareketlendirmek ve bölgenin izlenimini düzeltmek gelmektedir. Bu özelliğiyle de etkinliğin yerel turizmi canlandırıcı etkisini kullanılmasının ilk örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Bir diğer örnek ise Whitney'in müze girişimi olabilir. Amerika'da kendisi de bir sanatçı olan Whitney Müzesi'nin kurucusu, Gertrude Vanderbilt Whitney'in 1918'de başlattığı bienal etkinliği Greenwich Village'da bir araya gelen Amerikalı sanatçılar, dönemin baskın Avrupa sanatı ve kültüründen uzaklaşarak kendi yapıtlarını sergilememişlerdir. Böylelikle bir bienal oluşturma anlamında ilk adımlar atılmış olup 20. Yüzyıl Amerikan sanatının önemli isimlerinin yapıtları da ilk kez burada

sergilenmiştir. 1950’lerde daha geniş kitlelere ulaşabilmek aracılığıyla Amerika’nın birçok yerinde tekrarlanmış, 2000 yılında ilk kez Whitney dışından küratörlerce organize edilmiştir (Eren, 2010, 11).

Tüm bu örneklerle ek olarak, dünyanın her kıtasında bienal oluşumuna rastlanmaktadır. İlk olarak 1951 yılında gerçekleştirilen Sao Paulo Bienali, Afrika, Kuzey Amerika, Güney Amerika, Asya, Orta Doğu, Avrupa Pasifik’ten oluşan ve dünyanın yedi bölgesini kapsayan bir sergi modelini yansıtmaktadır (Eren, 2010, 12). Ulusal pavyon modeli ile farklı ülkelere de mekân vermeyi amaçlamakta olan bu bienalde, sık sık ödüllendirmeler yapılmış, dünyanın diğer sanatçılarıyla bağlantılar kurularak, katılan sanatçılara yurt dışında yapılan bienallere katılma olanağı sağlanmıştır. Brezilya toplumunu modernleştirme projesinin bir parçası olarak Brezilyalı sanatçıların uluslararası sanat sahnesinde kendilerine yer açmalarına olarak sağlayan etkinlik, Avrupa dışında gerçekleştirilen bienallerin en bilinenlerinden biri konumunda bulunmaktadır (Eren, 2010, 12).

Kore’nin Kwangju şehrinde 1995 yılında başlatılan Kwangju Bienali, Asya’nın ilk çağdaş sanat bienalidir. Altmış ülkeden beş yüzün üzerinde sanatçının katılımıyla Seul’da gerçekleştirilen ilk bienal, farklı ülkelere gelen küratörlerce düzenlenmiş, politik arınma, sanatta Batı hakimiyetini kırma, Asya sanatını dünyaya açma gibi hedefler doğrultusunda gerçekleştirilmeye başlamıştır (Eren, 2010, 13). “Batılılaşmanın yerine globalleşme, tekdüzeliğin yerine çeşitlilik yaratma” (Eren, 2010, 13) isteğinin yanı sıra, Batı ve Doğu’nun denge içinde yer aldığı bir tarih yaratarak, 21. yüzyılda aktif bir Asya kültürü oluşturup, Pasifik kıyılarını kültürel bir topluluk haline getirmek de bienalin diğer bir hedefi olmuştur.

Avrupa’daki büyük bienallerin başarısı ve başarısızlığı bir yana bırakılacak olursa bu etkinliklerin küresel alanda kendilerine bir yer edinmeye çalışan gelişmekte olan ülkeler için çok önemli örnekler oldukları görülmektedir. Bienaller, kıtaları bir araya getirebilen etkinliklerdir. Modern dünyada kutuplaşmayı bir kenara bırakarak disiplinler arası etkinliklerin düzenlenmesi ile farklı kültürlerin ve milletlerin bir araya gelebilmesine neden olur. Bienaller ile farklı kültürler, sanatçılar ve onları destekleyen sanat eleştirmenleri aynı yerde toplanabilmektedir. Böylelikle bu insanlar yeni bir dinamizm ile birbirlerini tanıma ve gelecek ile ilgili fikir alışverişinde bulunma olanağı bulmaktadır.

Dünya üzerindeki bu bienallerin temelinde yeni olan, dünya kamuoyunun dikkatini çekmek isteyen ‘Batı’nın dışındaki sanatın, bölgesel merkezlerde benzer etkinlikler gerçekleştirme çabasıdır. Bu etkinlikler genellikle çağdaş sanatı sergilemenin ötesinde farklı ekonomik ve siyasi amaçlara da hizmet etmeyi hedeflemektedirler. Ayrıca bienaller, bu görünümü ile bir anlamda müzelerin, daha çok da galerilerin yerine geçmekte ve çağdaş sanatın nasıl kavramsallaştırılabileceği, sınıflandırılabileceği ve sergilenebileceği konularında günümüzün modern etkinliklerini oluşturmaktadır.

2.2. Ülkemizde Bienallerin Gelişimi

Bienaller özellikle Avrupa’da düzenli bir şekilde sürdürülürken ülkemizde ise 1950 sonrası siyasi çalkantılar ile yurt içinde yaşanan çatışmalar ve hükümetlerin yaşadığı sıkıntılar, sanat dünyasına da yansımış ve Cumhuriyet sonrası yaşanan hızlı gelişmeler yavaşlamıştır. Özellikle askeri müdahaleler dönemlerinde kültür ve sanat ortamında önemli duraksamalar olmuştur. Bu baskılı süreçte sanat camiasında düzenlenen etkinlikler ise daha kontrollü ve sınırlı kalmıştır. Fakat özellikle 1980 sonrası yaşanan ekonomik ve siyasi gelişmeler sanat camiasına da yansımıştır. Uluslararası camiadan etkilenmeye başlayan çağdaş sanat söylemleri ile bienallerin temeli atılmıştır. Bu süreçte gelinceye kadar özellikle büyük şehirlerde sanat galerilerinin sayısı artmış ve sergiler düzenli olarak devam edebilmiştir. Bu gelişmenin önemli bir faktörü ise özel kişiler ve şirketlerin sanat alanına yatırım yapmaya başlamış olmalarından kaynaklanan bir durumdur. Sanat camiasına gelen ekonomik destekler özellikle İstanbul’daki sanatsal etkinliklerin kalitesini arttırmıştır fakat uluslararası katılım sağlanan çağdaş sanat sergiler incelendiğinde halen sayısının fazla olmadığı görülür. 1980 sonrasına zemin hazırlayan önemli bir sanat etkinlik ise Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nin 1977’de düzenlediği ‘2000 Yılına Doğru Sanat’ sempozyumu ve ‘Yeni Eğilimler’ sergileridir (Bek, 2002, 41). Bu sergi, klasik sanat anlayışına farkındalık yaratan ve genç sanatçıların çağdaş sanatla tanışmasına ve ilgi duymasına önemli bir vazife üstlenmiştir.

1970 sonrası dönemde ayrıca çağdaş sanatın temelleriyle birlikte kavramsal sanat, video sanatı, pop art ve minimal sanat gibi yeni kavramların tartışıldığı bir dönüşüm sürecidir. ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’ sergileri de bu söylemlerin rahat ifade edilebildiği 1980’lerde düzenlenmeye başlanan etkinliktir. Bu sergilerde kavramsal sanat ve hazır nesnenin ifade gücüne yer verilen içerikli eserler ile yeniliklerden

bazılarını oluşturmaktadır. Ayrıca ‘Yeni Eğilimler’ ve ‘Öncü Türk Sanatından Bir Kesit’ gibi etkinlikler ile çağdaş sanat ortamı oluşumuna yönelik çabalar, bienal ortamını hazırlamıştır.

1977’de düzenlenen ilk ‘Yeni Eğilimler’ sergisinde, farklı sanat dallarında eser veren sanatçılar ayrı ayrı değerlendirilip sergilenirken, ikinci sergiden itibaren bu ayrım kalkmıştır (Yardımcı, 2005, 21). 1987’ye kadar iki yıllık aralıklarla, bir bienal düzeninde gerçekleştirilmiş olan bu sergiler, bir anlamda Türkiye’de çağdaş sanatı oluşturmaya başlayan ana kanallar olma konumunda bulunmaktadır. Bu şekilde düzenlenen Sanat Bayramları olarak nitelendirilen sergilerin amacı da sanata uluslararası bir boyut getirmek, izleyici kitlesini genişletmek ve sanat piyasasını canlandırmaktır. Ayrıca bu bayramlar, plastik sanatlar alanında ülkenin bu konudaki potansiyelini yansıtmaktan çok uzak olmuş Uluslararası İstanbul Festivali’nin boşluğunu da doldurmuşlardır.

1980 Darbesi sonrası yaşanan politik durgunluk, sonrasında gelen ekonomik atılım ve ülkenin özellikle Batı’ya kendini kabul ettirme isteği, Türkiye’ye sanat üretiminde yaşanan hızlı gelişim, müze ve sergileme alanında doğrudan etki etmiştir (Madran, Önal, 2000, 182’den aktaran Eren, 2010, 17). Özellikle 1980 sonrası görülen bu tip sanat organizasyonlarının oluşturulması, dönemin siyasetinde yer alan kültür politikalarında bienallerin düzenlenebileceği düşüncesinin oluşmasına önemli yer teşkil etmiştir. 1983 yılı sonrası yaşanan ekonomik gelişmeler sadece ekonomik piyasaları, şirketleri etkilemeyip sanat piyasasının da canlanmasına neden olmuştur. Enflasyonun düşmesi ile iç pazar hacmi genişlemiş ve yerel üreticiler zarar politikasından kurtulmuştur. İç piyasanın canlanması ile üreticiler artık ihracat hacmini genişletmeye başlamıştır. Bu ihracat girişimleri ise yurt dışına açılmaya yeni fırsatları doğurmuştur. Uluslararası etkileşimin yeniden rahat sağlanabilmesiyle güncel sanat politikalarındaki gelişmelerde takip edilmeye başlanmıştır. Bu gelişmelerden birkaç yıl sonra ise ilk bienal girişiminde bulunulacak ortam oluşmuştur. Bienaller ve diğer uluslararası etkinlikler ile ülkeler arası barış ve yakınlaşma daha da artmıştır.

Bienal girişimine zemin hazırlayan etkinliklerden biri olan 1. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali’nin düzenlenmesinden bir yıl sonra, İKSV, daha önce festivaller kapsamında yer verdiği plastik sanatlar sergilerini tek çatı altında toplamaya başlamıştır ve 25 Eylül-15 Kasım 1987 tarihlerinde ‘1. Uluslararası Çağdaş Sanat

Sergileri' adıyla uluslararası nitelikte bir etkinlik başlatmıştır. Daha sonra, etkinliğin iki yılda bir yapılmasına karar verilmiş ve etkinlik bugün 'İstanbul Bienali' olarak bildiğimiz etkinliğe evrilmiştir. (Eren, 2010, 15-16). Daha sonra bienal etkinlikleri başlanmış ve günümüze kadar kesintisiz devam etmiştir. İstanbul bienalinin ardından başka şehirlerde de bienal girişimleri olmuş ve düzene giren bienaller devam etmektedir. Ama bunlara vesile olan ve bienal girişiminde bulunan Eczacıbaşı Holding ailesinin öneminden bahsetmek gerekmektedir. Özellikle holding tarafından kurulan sanat vakfı (İKSV) ile sanatsal etkinlikler düzenli şekilde düzenlenebilmiştir.

2.3. İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV)

1973 yılında on yedi iş adamı ve Dr. Nejat F. Eczacıbaşı önderliğinde kurulan İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV), hizmet politikası olarak sadece sanatsal etkinlikler düzenleyen bir kültür sanat kurumu olarak kurulmuştur (İKSV, [30.11.2017]). Vakıf, sanatsal etkinliklerin düzenlenmesinde bir ekonomik kaygı ve gelir gözetmeksizin hizmet vermektedir. Bu hizmetlerin içerisinde film, tiyatro, müzik ve caz gibi önemli festivaller yer almaktadır. Plastik sanatlar alanında ise sanat ve tasarım bienalleri vardır. Vakfın web sitesinde belirtilen kuruluş hedefi; kültür ve sanat çalışmalarının en seçkin örneklerini sunmak ve aynı zamanda sanat yoluyla uluslararası bir platform oluşturarak Türkiye'nin ulusal, kültürel ve sanatsal değerlerini tanıtmaktır (İKSV, [30.11.2017]). Sanatsal etkinlikler yanı sıra ödüllerde vermeye başlayan vakıf; 2012'de kuruluşunun 40. yıldönümünü kutlayan İKSV, aynı sene klasik müzik alanında çalışan bir gence Aydın Gün Teşvik Ödülü sunmaya başladı. 2015 yılında vakfın verdiği ödüllere, her yıl Türkçeye üstün başarıyla kazandırılmış bir edebiyat eserinin çevirmenine sunulan Talât Sait Halman Çeviri Ödülü de eklendi (İKSV, [30.11.2017]).

Günümüzde İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV), düzenli olarak İstanbul Müzik, Film, Tiyatro ve Caz festivalleri, İstanbul Bienali, İstanbul Tasarım Bienali, Leyla Gencer Şan Yarışması ve Filmekimi'ni düzenleyen, yıl boyunca özel etkinlikler gerçekleştiren vakıf, Nejat Eczacıbaşı Binası'nda yer alan Salon İKSV'de de farklı disiplinlerdeki etkinliklere ev sahipliği yapmaktadır. Venedik Bienali'nde Türkiye Pavyonu'nun organizasyonunu üstlenmiştir. Vakıf ayrıca Fransa'daki Cité International des Arts sanatçı atölyesinde yürüttüğü bir misafir sanatçı programının yanı sıra her yıl sunduğu Aydın Gün Teşvik Ödülü ve Talât Sait Halman Çeviri Ödülü ile güncel kültür sanat

üretimini de desteklemektedir (İKSV, [30.11.2017]). Vakfın düzenli olarak yürüttüğü sergilerden ilki İstanbul Bienali'dir ve Tasarım Bienali'nin başlamasına temel olan önemli bir geçmişe sahip uluslararası bir organizasyondur.

2.4. İstanbul Bienali

Sözlük anlamı olarak 'bienal' kelimesi iki yılda bir tekrarlanan ya da "yılaşırı" olarak bilinmektedir (TDK. [12.02.2017]). Bienal kavramı, iki yılda bir tekrarlanan uluslararası sergileri tanımlamak için kullanılmaktadır. Üç yıl arayla düzenlenen sergiler için ise 'trienal' sözcüğü kullanılmaktadır. Bienal, özellikle Venedik'te başlayan ve 2 yıl süreyle düzenlenmeye devam edip günümüze kadar devam eden köklü sergiyle bilinmektedir. Venedik şehriyle sınırlı kalmayan bienal uluslararası boyutta eserlere yer veren köklü bir etkinliğe dönüşmüştür.

Uluslararası bir bienalin amacı, sanat ve kültür etkinliklerinin üst düzey bir kesitini öne çıkararak, her ülkenin belirginleşen güncel sanat anlayışını tanımak, ülkesinde ya da uluslararası sanat ortamında sanatın genel gelişimine katkı yapan sanatçıları tanıtmak ve bunu sanat uzmanlarına, koleksiyonculara ve geniş kitlelere sunmaktır. Bu amaç çerçevesinde şekillenen bienal etkinlikleri, kuramsal düzeyde sanat alışverişini canlandırırken, yeni akımların ve atılımların ortaya çıkmasını da sağlamaktadır (Madra, 2003, 13). Fakat bienal sadece bir sanat etkinliği ile sınırlı olmayıp yerel ekonomik kalkınmaya ve turizme de destek olmaktadır. Bu özelliği ile bienaller ve sanat fuarları diğer sanat organizasyonlardan farklılık göstermekte ve yerel hükümetlerce desteklenmektedir. Hem ekonomik hem de politik gelişmelerin etkisi altında kalan uluslararası etkinlikler aksaklıklar yaşayarak devamlılığını sürdürmeye devam etmektedir ama hükümet desteği almadan ilerlemesi zorlaşabildiği bilinmektedir. Bu yüzden hükümetler uluslararası sanatsal organizasyonlara daha fazla önem vermektedir. Her ülkenin önemli kültür ürünlerini küresel piyasaya sürmek için rekabet ettiği uluslararası sanat veya ticaret fuarlarını model alan etkinlikler kimi zaman yeni ekonomik ve politik güçlerin kültürel düzeyde geliştirilmesi olarak da değerlendirilmektedir (Eren, 2010, 6).

Organizasyon büyük bir şehirde düzenlenmediğinde bile yerel turizmi canlandırmaya destek olabilmektedir. Örneğin Almanya Kassel şehri oldukça küçük 200 bin kişilik nüfusa sahip olmasına rağmen Documenta sergisine şehre gelen turist sayısı şehrin nüfusunun birkaç katına çıkabilmektedir. Özellikle şehrin içinde tek merkezde

sergilenmeyip şehrin birkaç mekanına dağıtılan sergiler ile ziyaretçiler sergiyi gezerken tüm şehri de gezmiş olurlar. İstanbul Bienali’de bu mantıkla yürütülmektedir ve Venedik Bienali dışında Berlin, Sao Paulo, Selanik, Havana, Kwangju bienalleri gibi 200’den fazla düzenli olarak düzenlenen bienal bulunmaktadır. Meydana gelen bu durum ise, insanların bienal kavramına olan merakını arttırmaktadır.

Sanatı, galerilerin kısıtlı ve belirli çevrelere seslenen pazar ağırlıklı standartlarından çıkarıp, geniş kitlelerin tüketimine yönelten bir etkinlik olma amacı da taşıyan bienaller, izleyiciyi bilinçlendirerek ona günün sanatını anlama sorumluluğunu da yüklediğinden, izleyici için bir bilgilenme süreci yaratmakta ve kısa sürede güncelleşmeye doğru itilen izleyici de burada bilgi açığını da kapatmaktadır (Madra, 2003, 28). Ayrıca bienaller aracılığıyla sanatçılarda yerel bilinirlikten uluslararası bilinirliğe ulaşabilmektedir. Sadece sanatçıya destek olmayan bienal aynı zamanda küçük şehirlere de ekonomik hareketlilik desteği sağlamaktadır.

Bienaller, sanatı var olduğu kabul edilen evrensel dili aracılığıyla temsil ederken, onu kültürel alışverişin bir biçimi olarak konumlandıran modernist öğretiye de sahiptir. (Ferguson, 2005, 51’den aktaran Özpınar, 2011). Akademik mekânın dışında yarattığı sanat, bilgi ve eleştiri için etkileşimli platform sayesinde bir yandan, toplumsal yaşantının belirli bir bölümünde fikirlerin, ifadenin ve tecrübelerin üretildiği bir süreç olarak kamusal alan niteliği taşıdığı da görülmektedir (Özpınar, 2011).

Bienallerin, gerçek sanatçıları ve yeni sanat pratiklerini düzenli olarak takip etmek ve kayıt altına almak; yerel izleyicinin dünyanın birçok yerinden gelecek farklı düşüncelere düzenli olarak açık olmasını sağlamak gibi sanata dair önceliklerin yanı sıra, yabancı ziyaretçileri kente çekmek; kentin uluslararası görünüşünü ileriye götürmek ve ekonomik aktiviteyi arttırmak gibi işlevleri de vardır (Gleadowe, 2010, 18’den aktaran Özpınar, 2011). Ancak bienallerin öncelikli olarak neo-liberal küresel politikalar bağlamında kentin pazarlanmasına ve tanıtımına aracı olarak bir etkinlik olarak görülmesi de sıklıkla eleştirilen bir noktadır. Bu eleştiri aynı zamanda, bienallerin düzenlendiği kent için yeni bir imge yaratmanın ötesinde, kentin görmeye ve yatırım yapmaya değer kadar liberal, kültürel ve demokratik bir yer olarak kurgulanmaya çalışıldığının göstergesi olarak da kabul edilmektedir.

Bienal sayısının artması, iletişim ve seyahati daha kolay kılan 20. Yüzyıl teknolojik gelişmeleriyle ve dolayısıyla sanatçıların, yapıtların ve sanat uzmanlarının küresel

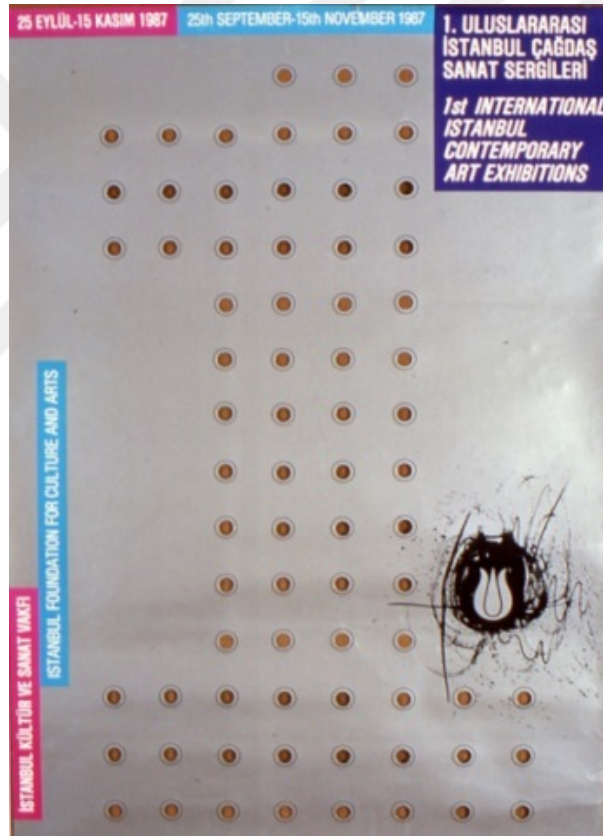
ölçekte ulusal sınırları aşmalarının kolaylaştırmasıyla da bağlantılıdır (Özpınar, 2010). Bienal çağdaş 20. Yüzyıl'ın iki önemli olgusu olan post-kolonyalizm ve çok kültürlülük bağlamında da tartışılmaktadır. Dünyanın her yanından, farklı ülkelerden sanatçıların yapıtlarını sunmalarına imkân veren bienal, bu anlamda uluslararasılığı da ortaya çıkarmaktadır. Özgeçmişlerin ve uyrukların çeşitliliği, bienale yalnızca bir festival havası değil, aynı zamanda bir meşruiyet kazandırmaktadır: Özpınar (2010)'a göre bienal böylece bir zamanların ana akım Batı sanatının ve ortamının dışında kalanları da içine alarak katılımcı ve politik olarak doğru bir tavır sergilemektedir. Bu durum, bir bakıma sanatta öteden beri var olan merkez-çevre ilişkilerini de yıkmaktadır.

Günümüzde sanatçılar veya yapıtlar bienalin öne çıkardığı unsurlar olmaktan çıkmıştır. Bienal öncelikle küratörü ve başlığıyla sunulmaktadır. Bu başlıkların kavramsal çerçeve, sanatçılar ve sergilenen yapıtlar kadar, belki de onlardan daha büyük bir önem taşıdığı görülmektedir. Sanatçıların sergiledikleri yapıtları bir çerçeve içine yerleştirmelerinin yanı sıra bienal başlıkları, kentin isminin yer aldığı genel bienal isminin yanında yer alan bir slogan niteliği taşımaktadır (Özpınar, 2010). Yapıtların işaret ettiklerini önceden tanımlama misyonunu yüklediği gibi, kavramsal çerçeve de en az küratörler kadar ön plandadır.

Bienali, klasik müze sergilerinden, uluslararası sergilerden ya da kamusal sanat projelerinden ayıran yalnızca yapıtların satışa açık olmaması değil; onun kent için yapılan, ona yerel düzeyde yayılması ve iletişime geçmesi beklenen bir etkinlik olmasıdır. Bu nedenle bienalin kent içinde yer aldığı mekânlar, sergileme biçimleri, kullandığı kentsel araçlar ve mecra büyük önem taşımaktadır. Sergileme pratiği açısından, mekân seçimi, bir bütün olarak o yerin geçmişte ve gelecekte işaret ettiği anlamı ile birlikte önem kazanmaktadır (Tan, 2007'den aktaran Özpınar, 2010, 5).

Dünya ekonomi pazarında kendine yer edinen İstanbul'da, küresel sermayeye entegre olmanın, ülke anlamında da kalkınma ve gelişim hedeflerine ulaşmanın tek seçenek olduğu görülmektedir. Ayrıca 1987 yılında gerçekleştirilen, "Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat" başlıklı 1. Uluslararası İstanbul Bienali'nden bu yıl düzenlenen "Tuzlu Su" başlıklı 14. bienale kadar geçen süreçte, İstanbul'un bir kültür başkenti ve en önemlisi "bir marka" olarak gelişimi de gözler önüne serilmiştir.

Şekil 2’de afişi görünen 1. Uluslararası İstanbul Bienali hem başlıkta hem de yapıtlarda kentin kendisine ve onun Doğu-Batı ekseninde yaşadığı çıkmazlara odaklanmıştır. İlk iki bienalin küratörü Beral Madra, “izleyicinin ilgisini çekmek ve sanatçılara çekici gelmesi amacıyla kentin farklı merkezlerindeki tarihsel yapıların” kullanıldığını belirtmektedir (Madra, 2003, 17’den aktaran Özpınar, 2012, 6). Bu mekânlar, Aya İrini, Ayasofya Hamamı, Resim ve Heykel Müzesi, Dolmabahçe Sarayı, Hareket Köşkü ve Askeri Müze salonları olarak sıralanmaktadır. Ancak bienalin tarihi mekânları merkez olarak alması büyük eleştiriler de almıştır. Bunun nedeni olarak ise, bu tür mekânların ziyaretçilerinin Doğu egzotizmi ve kültürleriyle ilgili nostaljik ve kalıplaşmış yargılarını kuvvetlendiriyor olması gösterilmektedir (Atagök ve Platt, 2001’den aktaran Özpınar, 2012, 7).



Şekil 2: 1. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi, 1987
(İKSV, [02.12.2017])

‘Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat’ başlığını taşıyan 2. Bienal de (1989) benzer bir kavramsal tema ve başlıkla (Şekil 3), çoğunluğu ilk Bienal’de kullanılan mekânları kullanmıştır. Bunlara ek olarak Sultanahmet Meydanı ve Sarayburnu gibi açık hava mekânlarının da kullanılması, bienalin bilindik sergi mekânlarının dışına çıkmanın

yanı sıra, Özpınar (2012)'a göre kentliler ve farklı izleyicilerle buluşma isteğinden kaynaklanmaktadır.



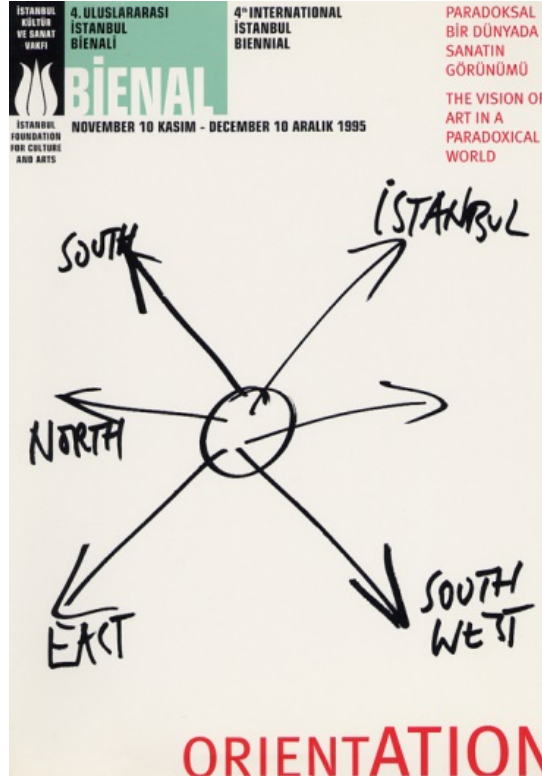
Şekil 3: 2. İstanbul Bienali Afişi, 1989, (İKSV, [02.12.2017])

Şekil 4'te afişi görülen 'Kültürel Farklılıklar' başlıklı 3. Bienal (1992) temel olarak kültürler arasındaki farklılıkları işaret etmeyi amaçlamaktadır. Mekânsal olarak ilk iki bienalden, fark yaratmak amacıyla tarihi yarımadanın dışına çıkılarak Feshane'ye de yer verilmiştir. Bununla birlikte bu değişiklik, bienalin kenti ve kendini dışarıya kapalı, tek bir mekânla sınırlandırmasına neden olmaktadır. Bienal, İstanbul üzerinden kültürel farklılıklara dikkat çekmeyi amaçlasa da sergiyi kentten uzaklaştırıp soyutlaştırmıştır.



Şekil 4: 3. İstanbul Bienali Afişi, 1992, (İKSV, [02.12.2017])

‘ORIENT-ATION: Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü’ başlığını taşıyan 4. Bienal (1995), hem isminde yer verdiği Doğu’yu (Orient) hem de küresel sorunları mercek altına almaktadır (Şekil 5). Bu bienalin temel amacı, Orta Avrupa dışındaki Batı sanatının değişik kültürel geleneklerle buluşmasını sağlamaktır (Block, 1997’den aktaran Özpınar, 2012).



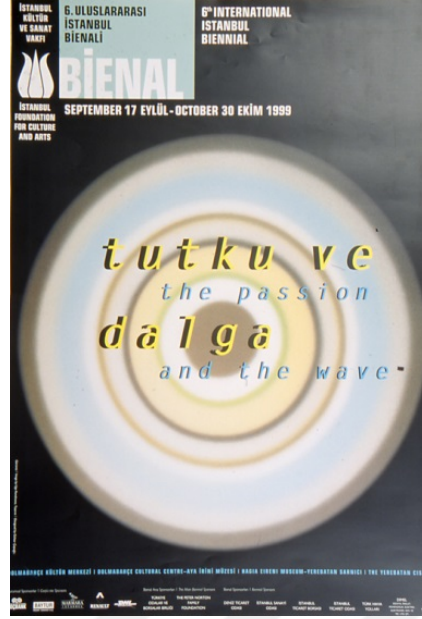
Şekil 5: 4. İstanbul Bienali Afişi, 1995, (İKSV, [02.12.2017])

‘Yaşam, Güzellik, Çeviriler/ Aktarımlar ve Diğer Güçlükler’ üstüne başlıklı 5. Bienal (1997), bireyi ve sanatı merkezine alarak diğerlerinden farklı bir noktada durmaya çalışmaktadır (Şekil 6). Çağdaş estetik düşünce ve yaratmayı yeniden değerlendirme amacının taşınması nedeniyle, bugüne kadar düzenlenen İstanbul Bienalleri arasında, sanat ile doğrudan ilişkiye geçmeye çalışmakta olan bir bienal olduğunu söylemek mümkündür.



Şekil 6: 5. İstanbul Bienali Afişi, 1997, (İKSV, [02.12.2017])

‘Tutku ve Dalga’ başlıklı 6. Bienal (1999), kent, sorunlar, farklılıklar, çokulusluluk gibi kavramları, Türk-Yunan çatışması bağlamında ele almaktadır (Şekil 7). Kavramsal çerçeve, dünyanın birçok yerinde görülebilen kültürel çatışmalara ve ‘günün güçlüklerine’ referans vermekte, bireysel olduğu kadar, küresel bir kavrayış da sunmaktadır. Bu bienaldeki en dikkat çekici unsurlardan biri kentin çeşitli yerlerindeki billboardların kullanılmış olmasıdır (Özpınar, 2012, 10). Reklamın mecrası olan bu alanların kullanılması, kentte o güne kadar nadir görülmüş bir yaklaşım olması ile birlikte politik kamusal alanın merkezinde yer almasıyla bienalin kent ile girdiği ilişki açısından önem taşımaktadır.



Şekil 7: 6. İstanbul Bienali Afişi, 1999, (İKSV, [02.12.2017])

‘Egokaç: 21. Yüzyılda Var olabilmek için Stratejiler’ başlıklı 7. Bienal (2001), bir önceki bienal ile benzer bir kavramsal çerçeveyi paylaşmakta, bireyin küresel dünyada nasıl var olabileceğine ilişkin düşünceler üretmektedir (Şekil 8). Diğerlerinden farklı olarak, güçlülere Doğu’nun perspektifinden bakarak çözümler sunmaya çalışmaktadır (Yardımcı, 2005, 17). Buradaki temel amaç, bireyin egolarından kurtularak bir bütün olarak varoluşa geçebilmesi ve bu şekilde küresel sorunlarla başa çıkması gerektiridir.



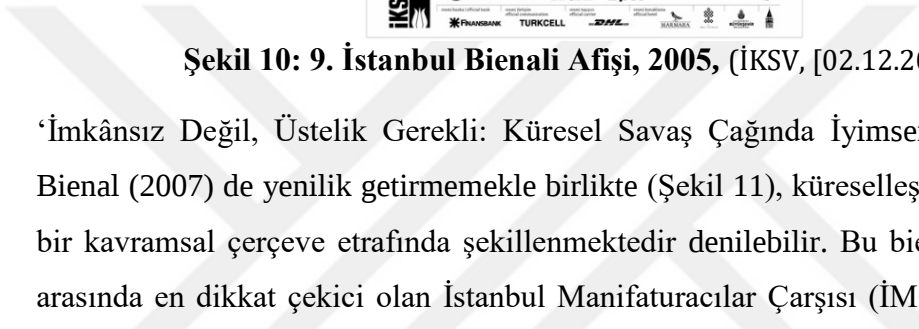
Şekil 8: 7. İstanbul Bienali Afişi, 2001, (İKSV, [02.12.2017])

‘Şiirsel Adalet’ başlığını taşıyan 8. Bienal (2003), birbirinden farklı iki kavram olan adalet ve şiiri aynı başlık altında inceleyerek yeni bir araştırma ve yorumlama alanı kurmayı amaçlamaktadır (Şekil 9). Böylelikle, serginin temelinde yatan düşüncenin, kısmen, iki farklı sanat üretim biçimi arasındaki büyük üslup farklılığını yeniden değerlendirme girişimi olduğu ortaya çıkmaktadır (İKSV, [19.04.2017]).



Şekil 9: 8. İstanbul Bienali Afişi, 2003, (İKSV, [02.12.2017])

Bienal üzerine yazılan metinlere bakıldığında, ‘İstanbul’ başlıklı 9. Bienal’in (2005) farklı bir yerde konumlandırıldığı görülmektedir (Şekil 10). Böylelikle kentin modernleşen merkezine doğru kayan bienal, sokağa inmeyi, deneyim üzerinden mekânı keşfetmeyi ve böylece izleyicinin kent içinde gezinmesini amaçlamaktadır (Yardımcı, 2005, 87). Kendi dilini oluşturduğu düşünülmekte olan bu bienal, şehrin maruz kaldığı değişimi ve gündelik yaşama dair mekânlara yönelmektedir. İstanbul’u çağdaş bir kent olarak ilan etmeyi amaçlayan bu bienal, mekânsal olarak geçmişin tozlu mekânlarından ve Tarihi Yarımada’dan uzaklaşmaktadır.



Şekil 10: 9. İstanbul Bienali Afişi, 2005, (İKSV, [02.12.2019])

Şekil 10: 9. İstanbul Bienali Afişi, 2005, (İKSV, [02.12.2019])



Şekil 11: 10. İstanbul Bienali Afişi, 2007, (İKSV, [02.12.2017])

11. Bienal (2009), Bertolt Brecht'i ve onun 'Üç Kuruşluk Opera' adlı oyununu referans noktası olarak ele almıştır (Şekil 12). Oyundan 'İnsan Neyle Yaşar?' başlığını alan bienal, Marksist bir küreselleşme eleştirisi yapmaktadır (Özpinar, 2012, 14). Ancak irdelenen konulara bakıldığında diğer bienallere göre temel bir farklılık yarattığını ya da yenilik getirdiğini söylemek zordur.



Şekil 12: 11. İstanbul Bienali Afişi, 2009, (İKSV, [02.12.2017])

'İsimsiz' başlığını almış olan 12. İstanbul Bienali (2011), kendinden önceki bienallerden farklı olarak, 30. yaşını kutlamakta olan İstanbul Film Festivali ile iş birliğine girerek bienalin o güne değin plastik sanatlardaki etkinliğini farklılaştırarak daha geniş disiplinlere taşınması kaygısıyla oluşmuştur (Şekil 13). Ayrıca yine önceki bienallerden farklı olarak ismindeki 'Uluslararası' ibaresini de kaldıran 12. Bienal, artık uluslar-üstü, küresel bir nitelik kazandığı vurgusunu da pekiştirmektedir.

Küba asıllı Amerikalı sanatçı Gonzalez-Torres'in çalışmalarını çıkış noktası olarak ele almış, bu çalışmalar bir yandan kişiselle siyasi arasındaki alanı kat etmekte, bir yandan da sanatsal üretimin biçimsel yönlerine önem vermiş ve günlük yaşam temalarına, üst Modernizm, minimalizm ve kavramsalcılığa atıfta bulunmuştur (İKSV, [21.04.2017]). Bütün bunlar da bienalin düzenleyicileri tarafından savunulan, içerik ve organizasyonel olarak serginin değerini kaybettiğini, yan etkinlikler ve programlara ağırlık verildiği görüşüne cevap olarak dikkatlerin yeniden serginin kendisine

çevrilmesiyle önemli bir gelişme olarak gösterilmiştir. Kısacası, küreselleşen sermayenin dönüştürmekte olduğu İstanbul, dünya kamuoyunu cezbedebileceği düşünülen birçok imgesi ile birlikte küresel sanat ortamında pazarlamaya çalışılmaktadır.



Şekil 13: 12. İstanbul Bienali Afişi, 2011, (İKSİV, [02.12.2017])

13. İstanbul Bienali (2013), toplumsal olaylar ve yerel hareketliliklerin siyasi etkilerini konu almıştır (Şekil 14). Bienal içeriği ve mekanları olarak bu konuya hizmet edecek şekilde hazırlanmış ve toplumsal olayların bir ifade mecrasına dönüşmüştür. Demokrasi, şehirlerin değişimi, siyaset ve bunlardan etkilenen sanata değerlendirmelerde bulunan bir bienal olan 13. Bienalin şekillendirilmesindeki yoğun araştırma süreci de bienalin yapısına işlemiştir. Sergilenen eserler ve sanatçıların seçimleri, organizasyon süreci ve sergilemeleri süreci tüm bu amaçları desteklemiştir.



Şekil 14: 13. İstanbul Bienali Afişi, 2013, (İKSV, [02.12.2017])

‘Anne, ben barbar mıyım?’ başlığını taşıyan 13. İstanbul Bienali, şair Lale Müldür’ün aynı adlı kitabından, politik bir forum olarak kamusal alan fikrine odaklanmaktadır. Bienalde sanat aracılığıyla ‘kamusallık’ kavramını yeniden düşünme imkânı yaratmayı, yeni düşünce ve hayal gücü kanalları açmayı ve tartışma zemininin yaratılmasına katkıda bulunmayı hedefleyen işler yer almaktadır (Erdemci, 2013, 24).

13. İstanbul Bienali’nin kavramsal çerçevesini, özellikle İstanbul’da yaşanan iç çekişmelere, kentsel dönüşüm ve son zamanlarda başlayan gezi eylemleri oluşturmuştur.

İKSV tarafından düzenlenen ‘Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori’ başlıklı 14. İstanbul Bienali (2015), küratör Carolyn Christov-Bakargiev yönetiminde, siyasi dalgaları, su akıntılarını, yoğunluklarını, gelgitleri ve bu örüntülerin zaman ve mekânda, zihinde ve bedende, birey ve toplumda, kentte ve doğada bıraktığı izleri ele almaktadır (Şekil 15). Küratör bu bienalde suyun hareketlerinden düğüm ve dalgalarından ilham aldığını şu sözleri ile belirtmektedir: “Hem zamanı askıya alan durdurulmuş hareketler vardır (denizler, okyanuslar üzerindeki mülteci taşımacılığının düğümleri, savaş, emek, etnik temizlik düğümleri) hem de dalgalar gibi dağınık ve tekrarlanan hareketler vardır (ayaklanma dalgaları, mutluluk ve eğlence dalgaları, elektromanyetik dalgalar gibi).

Hem kelimenin düz anlamıyla su dalgaları vardır hem de insan dalgaları; duygu ve anı dalgaları. Belki de bir dalga sadece zamandır; bir dalganın yüksek ve alçak noktaları arasındaki farkta duyumsanan his, zamanı, dolayısıyla mekânı ve dolayısıyla yaşamı

şekillendirebilir.” (Bakargiev, 2015, 34). ‘Suyun sızabildiği hemen her yerde’ temasıyla ortaya konmakta olan 14. İstanbul Bienali’nin belki de en önemli özelliği, 36 farklı mekânda gerçekleşmiş olan sergilemeler sayesinde kentin çok farklı noktalarına dağılmış olmasıydı (Özlü, 2015, 17). Dolayısıyla 14. bienal yalnızca güncel ve çağdaş sanatı kapsayan bir sergi olmanın dışında şehrin her köşesini kapsayan ve bütünleştiren bir kurgu yaratmıştır.



Şekil 15: 14. İstanbul Bienali Afişi, 2015, (İKSÜ, [02.12.2017])

İstanbul bienalleri için önceki yıllarda Tarihi Yarımada’nın gezilmesi, Oryantalizmin tekrardan üretimini kapsamaktadır. 9. İstanbul bienaline değin bu uygulama sürmüştür. Burada şehrin maruz kaldığı kentsel dönüşüm aşamasında yaşadığı değişimi ve sanatın bu süreçteki serüvenini yaşadığı tarihi yarımadadan uzaklaşıp şehrin karmaşık semtlerine yönelmişlerdir. Karayolunun değil deniz yolunun kullanılması ile bienal mekânlarına ulaşmanın yanı sıra, seyahatte su ile ilişkilendirilmesi, bienal ziyaretçilerinin şehrin içinde yabancı bir turist gibi gezebilip şehri yaşayabilmeleri amaçlanmıştır.

İKSÜ tarafından düzenlenen ‘İyi bir komşu’ başlıklı 15. İstanbul Bienali (2017), küratörler Elmgreen & Dragset yönetiminde, komşuluk kültürünü incelemiştir. Bienalin ana başlığı sadece ülkemizdeki komşuluk ilişkileriyle sınırlı kalmayıp dünya genelinde bu kavram incelenmiştir. Sadece kişisel komşuluk değil ülkeler arası komşuluk ilişkileri de bu bienalde yer almıştır.

İyi bir komşu, nadiren gördüğünüz birisi midir? Evinde hayvan beslemeyen bir aile midir? Daha yeni taşınmış birisi midir? Sizinle aynı gazeteyi mi okur? Sizin için önemli midir? Facebook'ta arkadaşınız mıdır? Mahallenizde aktif midir? Sizden daha yavaş mı yoksa daha hızlı mıdır? Size her şeyin eskiden nasıl olduğunu mu hatırlatır?

İyi bir komşu asla şikâyet etmeyen birisi midir? Cinsiyetsiz midir? Duvarın ardından gelen alçak sesleri dinlerken sizi evinizde hissettiren birisi midir? Kız arkadaşı için yemek hazırlarken şarkılar mırıldanan aşık bir kadın mıdır? Hemen yanı başınızdaki evsiz adam mıdır? Güçlü sinyali olan kablosuz internetini şifresiz kullanan birisi midir? Hiç parti vermemiş birisi midir? Sizinkinden daha geniş bir aileye sahip birisi midir? Müzik dinlerken kulaklık mı takar? Mülkünü korumak için silah bulunduran birisi midir? Sizden daha zengin mi yoksa daha yoksul mudur? (İKSV, [30.11.2017]). Bu ve benzeri sorulara cevap arayan bir bienal düşünülmüştür.

İstanbul bienalinin başarısının ardından İKSV tarafından tasarım bienali düzenlenmesine karar verilmiş ve günümüze kadar 4 kez düzenlenmiştir. Beklenen başarıyı yakalayınca düzenlemeye devam edilmesine karar verilmiştir. Bu sayede İstanbul'da her yıl bienal etkinliği kesintisiz olarak devam etmektedir.

2.5. İstanbul Tasarım Bienali

İstanbul, sahip olduğu kalabalığını bir kültürel zenginlik gibi göstermekte olsa da kentlinin yaşamsal öncelikleri, kültür ve sanat konularında olduğu gibi tasarım ve mimarlık gibi kavramların da önüne geçmektedir. Bu sebepten dolayı yaratıcı alanların, kentsel ve sosyal yaşamla bütünleştiğini söyleyebilmek oldukça güçtür. Bunlara ek olarak yerli halkın, yeni olana her daim mesafeli durması, bunun bir kanıtı olarak karşımıza çıkmaktadır. Tasarım olgusunun son yıllardaki yükselişini ve insan hayatındaki yerini gittikçe sağlamlaştırması sayesinde 'yeni' olana açık olmak artık kaçınılmaz bir gerçektir. Hele ki İstanbul gibi kültür yaşamına önem veren bir kentin, Türkiye'nin, belki de dünyanın merkezi ve bir 'marka' olma çabası göz önünde bulundurulduğunda bir 'tasarım' bienali ihtiyacı uzun zamandır kendini hissettirmektedir.

Tasarım kavramı, grafik tasarımdan endüstriyel tasarıma, etkileşimli medyaya, kentsel tasarıma kadar birçok farkındalık ve yenilikçi olma amacı taşıyan mecrada insan hayatının her köşesine nüfuz etmiştir. Tasarım, toplu veya bireysel ulaşım anında, evde

veya sinemada; yemek yerken, otobüs beklerken, cadde veya sokak ismi ararken gündelik hayatın içinde yaşam kalitesini arttıran önemli bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır.

Bienaller, belirli bir temaya odaklanan yapıları ile diğer etkinlik türlerinden ayrılmaktadır. Gerek sundukları yeni fikir ve öneriler, gerekse bunları sunuş biçimleri bakımından izleyenleri bir konu hakkında daha çok düşünmeye sevk edebilmektedirler (Özkaraoğlu, 2012, 10). İstanbul da hareketi ve canlılığı ile tasarımı, yenilikçi düşüncüyü, farklı tematik yaklaşımlar denemeyi kolaylaştıran bir platform yapısı ile tasarım aracılığıyla toplumu, ekonomiyi ve kültürü inceleyebilmeye olanak sağlamaktadır. Bienal ve tasarım düşüncesini yan yana getirirken, aslında öncesinde tasarımı ve mimarlığı bir fuarda değil de bienalde tartışılmaya açmış olması önemli bir gelişme olarak nitelendirilmektedir.

2.5.1. İstanbul Tasarım Bienali (2012): Kusurluluk

Kusur, kelime anlamı olarak tek başına düşünüldüğünde içinde negatif unsurları barındıran eksiklik, noksanlık, elverişsiz durum, bekleneni yakalayamama gibi bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Tasarımda kusurluluk kavramı sorgulandığında ise sözlük anlamı gücünü yitirmekte ve bununla birlikte işin içine farklı dinamikler girmektedir.

Günümüz koşullarında tasarımın ve tasarımın esas olarak etkisini gösterdiği alan olan üretimin, bugüne kadar alışlagelmişin hüküm sürdüğü, teknolojinin hayal edilemeyecek gelişimiyle birlikte makinelerin de aynı paralellikte ilerleyişine bir karşı düşünce yaratmak amacı ile kusur, bir ‘tasarım bienali’ teması olarak oldukça ilgi çekici bir temadır.

Kent olarak İstanbul’un sosyal ve kültürel çeşitliliği en üst düzeyde barındırması, bu sebeple de bir standardı olmaması, onu böyle bir temanın incelenmesi için en uygun yaşam alanı yapmaktadır. Bir şehir için bu canlılığın yanında kusursuz olmaktan çok uzak olan İstanbul, kendine has bu özelliği ile birlikte belki de bir kusurluluk örneğidir. Bir tema olarak ele alındığında ise kusurluluk; ‘Kent mi kusurlu, yoksa insanlar mı?’ sorusunun yanıtlarını aramakta, bu süreçte de kentin tasarımsal açıdan değerlendirmesini yaparak izleyici ile doğrudan ilişki kurmaktadır.

Kusurluluk ile çalışmanın kusursuzluk ile çalışmaktan daha zor olduğu ifade edilebilir. En iyiyi tasarlamak, tasarlanan her nesnenin ayrıntısında, çizgisinde, yüzeyinde,

nereye ulaşılması gerektiğini anlamaktır. Fakat kusurlulukta pozitif özellikler aranırken bilindik özelliklere inanıp, sadece istenen sonuca ulaşmak beklenemez.

Seri üretim ve belirli bir standardı olan nesneler, bireysel özelliklere sahip olmak dışında, diğer şeylerin iyi birer kopyaları oldukları teyit edilmektedirler. Üretilen objelerin özgünlüğü, orijinal olmayan veya kopyaların yaygın olduğu bir dönemin ürünleridir. Önemli olan seri üretimdeki ürünlerin doğallığıdır. Belirgin bir yıl ve model arabaların tamamının birbirleriyle benzerliği buna örnek verilebilir.

Günümüzde tasarlanmış ve seri üretilmiş günlük eşyalar yaşamda her alanda kullanılmaktadır. Üretilen bu ürünler insan eli değmeden makineler tarafından yapılmasına rağmen insan zihni tasarım ürünleri olduğunu değiştirmemektedir. Özellikle makineleşme çağı ile başlayan bu süreç sürekli tartışılmaktadır. Tasarlanan ürünün seri üretimi sonrası bile halen özelliğini kaybetmemesi ise bu ürünün özelliklerini kaybetmediğinin ispatıdır. Özellikle Andy Warhol'un başlattığı ve sanatta seri üretimin sanat eserinin değerini yitirmedeğini iddia etmesi günümüze kadar etkisini gösteren bir söylemdir.

2.5.1.1. İstanbul Tasarım Bienali (2012): Kusurluluk Sergileri

Galata Rum İlköğretim Okulu, 19. yüzyıl sonlarında Rum çocukların eğitim ve öğretimine katkı sağlayabilmek amacıyla inşa edilmiştir. Neo-klasik mimari üslubuyla İstanbul'un en eski semtlerinden olan Galata'da yer alan okul özellikle 1960 ve 70'li yıllardan itibaren baş gösteren demografik sorunlar nedeniyle, 1988 yılının Eylül ayında faaliyetlerine ara vermek zorunda kalmıştır. Öğrenci kapasitesini arttırmak amacıyla 2001 yılında anaokulu olarak yeniden hizmet vermeye başlayan okul, 2007 yılında bir kez daha öğrenci yetersizliğinden dolayı kapanmıştır (İKSV, 2012, 30).

Galata Rum İlköğretim Okulu, kapılarını İstanbul Tasarım Bienali'nin iki ana sergisinden biri olan ve küratörlüğünü Joseph Grima'nın üstlenmiş olduğu, 'Adhokrasi' için açmıştır (İKSV, 2012, 30). Tasarım Bienali öncesinde de İstanbul Bienallerinde kullanılmakta olan bu yapı, bulunmakta olduğu caddenin bitişik nizamına sıkışan heybeti ile henüz girişten itibaren izleyiciyi etkisi altına almaktadır. Değişen duyular ile değişmekte olan mekân hissinin bir nevi isimlendiricisi olan Bacher'in sayfaları, işler-hatta mekânlar-arası umulmadık köşelerde belirivererek bir 'tanıdık' hissi yaratmakta; rahatlatmakta, hatta sevindirmektedir. Belki de bilgisayar oyunlarındaki 'check-point'ler gibi ve bir süre sonra kendisi arayışın nesnesine

dönüşmekte-bütünden bağımsız fakat parçalara bağımlı bir arayış biçiminde kanıksanmakta, binanın kendisi ile bağlayıcı bir karakter kazanmaktadır (Yıldırım, 2013)

Aktarımların kendi başına bir bütün halinde toplandığı kat(man)/mekân olan terasta, (bienal temaları, tartışmaları ve kent gündemi de düşünüldüğünde) bir nevi sonsöz, biraz acımasız, biraz didaktik, çokça dökümantarist; ‘pano’laşmış işler izleyiciyi pasifize -ya da paralyze- etmekte, o noktaya dek ‘es’ler koyabilmiş/edinebilmiş izleyicinin eli kolu -anlatılar neticesinde de basireti- bağlanmaktadır (Yıldırım, 2013). Sergiyi gezenlerin sergi mekanının içinde geçirdikleri süreç dışarı çıkana dek devam etmektedir.

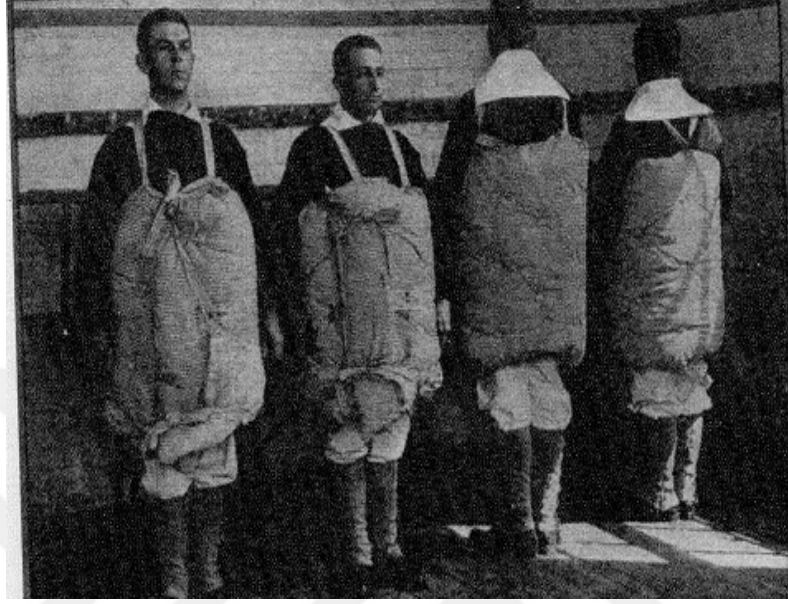
8 bin m²’lik bir alana kurulu olan İstanbul Modern Sanat Müzesi, ülkemizin örneklerini dünyaya sergileyen ve tanıtan bir müze özelliği taşımaktadır. Bu müzede hem kalıcı hem de süreli sergiler için kullanılabilecek sergi mekanları bulunmaktadır. Ayrıca çocuklar için eğitim alanı, araştırmacılar için kütüphane, ziyaretçilerin alışveriş yapabilecekleri bir mağaza ve dinlenebilecekleri bir restoran mevcuttur. Özel projelerin yürütülebileceği mekanlarda araştırmacılar için sağlanmaktadır. İstanbul Modern, süreli sergileme alanı 1. İstanbul Tasarım Bienali’nin iki merkezinden biri olmuş ve bienal kapsamındaki Musibet sergisine yer vermiştir.

2.5.1.2. Adhokrasi Sergisi

Bu serginin temeli bir şeyler üreten insanlarla ilgilidir. Tasarım kavramının üstlenebileceği yeni bir rolden bahsedilmektedir. Üretebilen bireylerin tekrar var olabilme düşüncesi ve etkileri izleyiciler tarafından rahatça görülebilmektedir. Yeni tasarımlar yapabilme isteği yeryüzüne yayılmış ve farklı yöntemlerin gelişmesine neden olmuştur. Modern makinelerin insanları güçlendirdiği bir çağda yaşanıldığından bahsedilmektedir. Gelişen ve değişmekte olan bu yeni tasarım anlayışıyla Sanayi Devrimi’ndeki amacın mükemmel nesneler üretmek, bu yeni oluşumun amacının ise sadece tek ya da çok fazla ürünler üretilmesi olduğu vurgulanmaktadır.

Adhokrasi Sergisi’nden bazı işlere bakıldığında; örneğin, Hanae Shimizu’nun Kıtılıktan Esinlenerek (Şekil 16) isimindeki çalışmasında, tasarım alanı ile adhokrasinin birleşmesinin her ne kadar siyasi güdümlü bir tutum olarak görülse de kökeninin malzeme sıkıntısı ve insani ihtiyaçlar gibi durumlardan kaynaklandığı belirtilmektedir.

Birinci ve İkinci Dünya Savaşları sırasında sosyal düzeni korumak ya da basitçe hayatta kalmak için küresel seferberliğin bireyleri ve toplumları nasıl yenilik yapmaya yönlendirdiği incelenmektedir. Et dolgu ürünleri malzeme üretiminin esnekliğini göstermektedir.



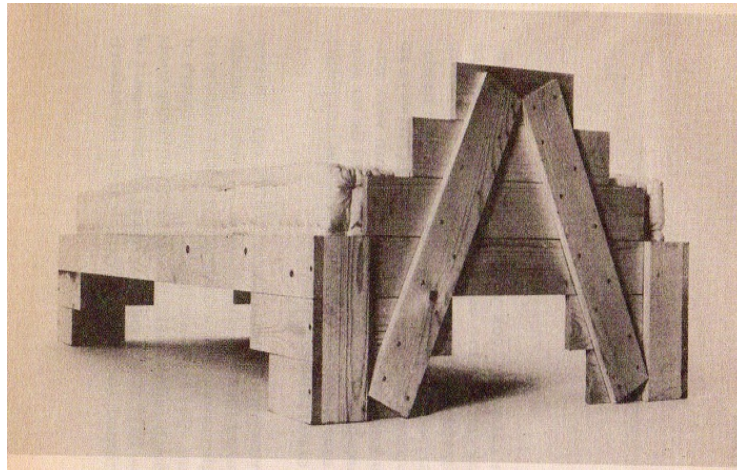
Şekil 16: Kılıktan Esinlenerek, Hanae Shimizu, 2001, (Berkan Bengi Arşivi)

Tristan Kopp'un prodUSER adlı aşağıdaki çalışması (Şekil 17), bisikletin tüm bireylere uygun planlanmış düzeneğini göstermeye çalışmaktadır. Bisikletin iskeletine yerleştirilen bağlantı parçaları, kullanıcıya renk, boyut, malzeme gibi eklenen ikincil özelliklerle büyük bir esneklik sağlamakta, bu sayede sistemin bir bütün olarak kullanıcılar, tasarımcılar ya da üreticilerden meydana gelen topluluğun tasarladığı, yaydığı ve ürettiği süreci incelenmektedir.



Şekil 17: prodUSER, Tristan Kopp, 2012, (Berkan Bengi Arşivi)

1974'te Milanolu tasarımcı Enzo Mari, on altı parçadan meydana getirdiği Proposta per un'Autoprogettazione (Kendi Kendine Tasarıma Yönelik Bir Öneri) isimli çalışmasında (Şekil 18), çekiç, çivi ve tahta parçalarına erişebilen herkesin bu sistemle, kendi kendine mobilya yapabilmesine olanak sağlayan, bununla birlikte tasarımcının günümüz tasarım endüstrisinin kullanıcıya sunduğu olumsuz rolün bir eleştirel bir bakışını göstermektedir.



Şekil 18: Proposta per un'Autoprogettazione, Enzo Mari, 1974, (Berkan Bengi Arşivi)

2003 yılından itibaren tasarımlar geliştiren grubu, Ohio'daki çiftçi ve bilim insanlarından oluşan Open Source Ecology, Küresel Köy İnşaat Seti adı altındaki çalışmalarında, değişik tasarımlara sahip araçların basit özelliklerini gerçekleştirebilen

bir bütün oluşturmaya amaçlamışlardır. Örneğin bu sayede LifeTrack 3 açık kaynaklı traktör gibi bir araç (Şekil 19), sadece altı günde üretilebilmektedir.



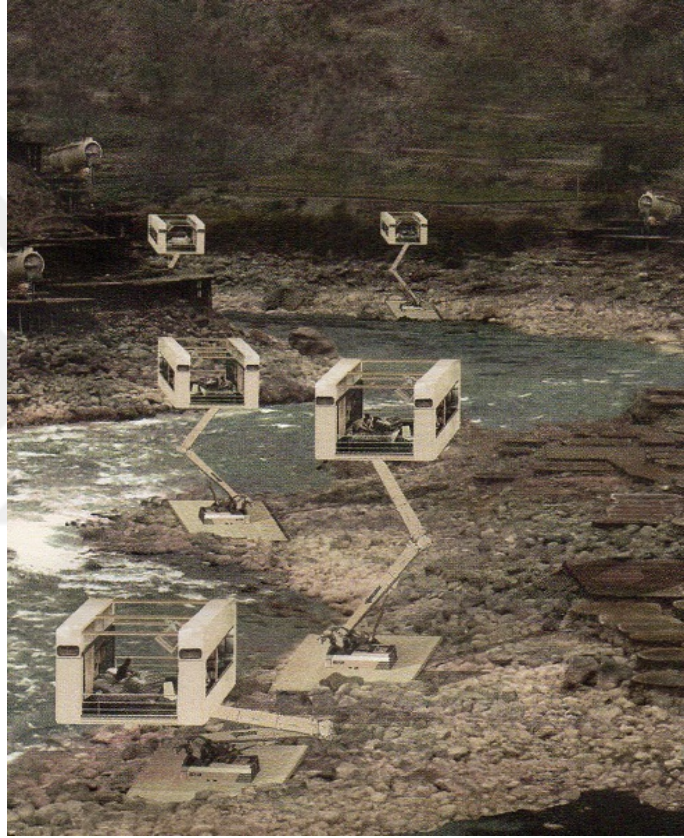
Şekil 19: LifeTrack, Open Source Ecology, 2011, (Berkan Bengi Arşivi)

İstanbul merkezli mimarlık pratiği Superpool projesinde kesin ve hatasız bir Türkiye haritası olmayışının, hükümetin geniş kapsamlı kentsel gelişim hegemonyasını sürdürmesine yardımcı olduğu önermesini ortaya koyan bir başka çalışmada, coğrafi ve istatistiki verilerin ortaklaşa görselleştirmesini yaratan Superpool, kamunun Türkiye’deki değişim sürecine yaklaşımına ilişkin farkındalık yaratmaya çalışmıştır. (Şekil 20) Türkiye’nin Tasarım Demografileri, ‘İstanbul’u Haritalandırmak’ gibi eski işlerindeki geniş çaplı konulardan hareketle Türk tasarım çevresini odağına almaktadır (İKSV, 2012, 122).



Şekil 20: Türkiye’nin Tasarım Demografileri, Superpool, 2012 (Berkan Bengi Arşivi)

Londra’da bulunan Antonas Office’in ‘kâğıttan mimari’ olarak kabul edilen çalışması, Taşıttan Projeler (Şekil 21), distopik gelecek hayalleri ile süresini doldurmuş altyapının çorak arazilerinin oldukça gerçek deneyimleri arasındaki boşluğu doldurmaktadır. Terk edilmiş otobüsler, tankerler ve inşaat vinçlerinin içine mobilya ve su tesisatı yerleştirilmiş; pencereler açılmış ve farklı davranışsal biçimler programlanmıştır. Müdahaleleri minimal olmakla birlikte bu taşıtların yeniden tasarlanarak farklı kullanımlar oluşturması ve bunların doğal manzaralara yerleştirilmesi ile anlatımını güçlendirmektedir (İKSV, 2012, 142).



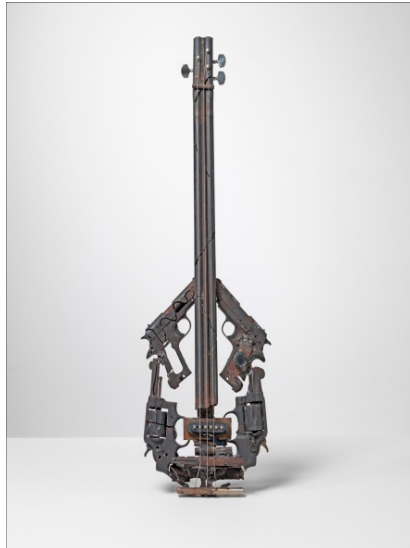
Şekil 21: Taşıttan Projeler, Antonas Office, 2009, (Berkan Bengi Arşivi)

Teknoloji, mimarlık ve yemeği buluşturan Jose Ramon Tramoyeres ve Deniz Manisalı, Sokak Yiyeceği Yazıcısı ismini verdikleri çalışmaları, basit malzemelerden ziyade yiyeceklerle (peynir, çikolata gibi) çalışabilen üç boyutlu bir Makerbot yazıcıdan oluşmaktadır (Şekil 22). Bu yazıcı araç içinde şehrin sokaklarında dolaşmakta, insanların kendi ihtiyaçlarına göre bireysel tasarımlar yapabilmeleri için davet etmektedir. Yaşanılan tüm süreç içeriği eş zamanlı olarak İspanya, Valencia’da bulunan Bocairente restoranıyla da paylaşılmaktadır.



**Şekil 22: Sokak Yiyeceği Yazıcısı, Jose Ramon Tramoyeres
Deniz Manisalı, 2012, (Berkan Bengi Arşivi)**

Bir başka çalışmada, Meksikalı sanatçı Pedro Reyes'in, 2008 yılından bu yana Culiacan şehrinde bulunan silah ve mühimmatların bireysel silahsızlaşma amacıyla toplanıp dönüştürüldüğü sıra dışı işleri görülmektedir. Silahların eritilmesiyle elde edilen metaller, daha sonra ağaç dikmek için kullanılacak küreklerin dökümü için kullanılmıştır. Hayal Et/Imagine projesinin bu çalışmalarında ise (Şekil 23), toplanılan tüm silah ve mühimmatlar müzik aletlerine dönüştürmektedir.



Şekil 23: Imagine, Pedro Reyes, 2012 (Berkan Bengi Arşivi)

1909'da Rus fotoğrafçı Sergei Mikhailovich'in geliştirmiş olduğu monokromatik görüntülerin farklı renklerle hızla artarda çekilmesi ile oluşturulan çarpıcı renkli

görüntülerin yakalandığı teknik ve bu sayede dünyanın ilk renkli fotoğraflarının üretimini sağlamasının ardından bir yüzyıl sonra, fotoğrafçı Frank Abuzzese, Live Load (Canlı Yük) serisindeki çalışmasında (Şekil 24), farklı özellikte bir makine ile bu yöntemi kopyalamış ve bilerek hatalı verilere ulaşabilmek için yeniden uyarlamıştır. Çekilen her görüntü arasında belirli bir süre bırakılıp farklı katmanlar en sonunda birleştirildiğinde, özellikle kusurlu görünen, gizemli kromatik bozulmalar elde edilmiştir.



Şekil 24: Canlı Yük, Frank Abuzzese, 2001, (Berkan Bengi Arşivi)

1984'te kurulan ve düşü gelir sahibi vatandaşların uygun fiyatlarla ev sahibi olma ihtiyaçlarını karşılayan TOKİ, son dönemdeki politik değişimler ile birlikte, ekonomik beklentilere odaklanırken yoksulları ihmal etmiştir. Boğaçhan Dünder Alp'in TOKİ Sakinleri için Hayatta Kalma Kılavuzu çalışması (Şekil 25), bu yaklaşıma eleştirel ve kara mizah türü bir tepki getirirken, TOKİ yapılarında yaşayanlarla sağlanan iletişime ve yaşam süreçlerine yer vermiştir.



Şekil 25: TOKİ Kullanıcıları için Hayatta Kalma Kılavuzu
Boğaçhan Dünder Alp, 2012, (Berkan Bengi Arşivi)

2001 yılında Madrid Mimarlık Okulu'nda doğan Basurama, atık kelimesini mümkün olan her anlamıyla ve atığın yeniden kullanımı üzerine tartışan ve düşünen bir platforma dönüşmüştür. Bu grubun amacı, çöp üreten tüketim toplumumuz için geçerli tek bir çözüm üretmek değil, toplumun neleri çöpe attığını göstermek amacıyla bir dizi strateji ve müdahale tasarlamaktadır. Adhokrasi sergisi sırasında Basurama, kendi atıklarını yeniden kullanmak amacıyla *In Love We Trash* (Şehrin Atığı) adlı atölye çalışmasını (Şekil 26) yürütmüştür (İKSV, 2012, 132).



Şekil 26: In Love We Trash, Basurama, 2012, (Berkan Bengi Arşivi)

James Bridle'in İnsansız Hava Aracı Gölgesi'ndeki çalışması (Şekil 27), sanatçının büyülediği iki şeyi -insansız hava araçları ve Google Maps- eleştirel bir kamusal eserde sentezlemektedir. Afganistanda bir şehrin uygu görüntüsünün kullanılmasıyla otoriter güçlere yönelik bir eleştiri niteliği taşıyan bir çalışmadır.



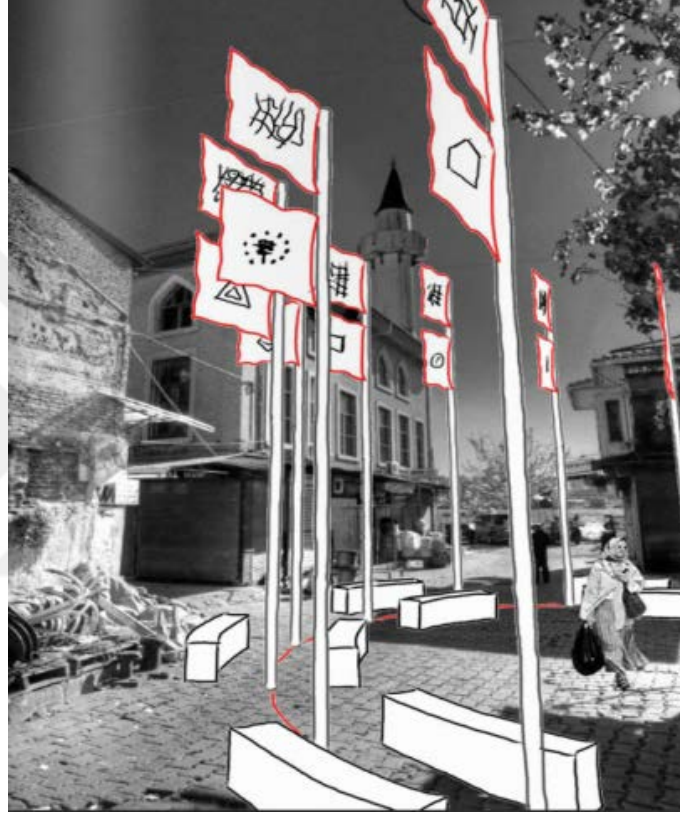
Şekil 27: İnsansız Hava Aracı Gölgesinde, James Bridle, 2012
(Berkan Bengi Arşivi)

İspanyol Todos por la Praxis kolektifi, çöp konteynırlarını tekrardan tasarlayarak insanların gündelik yaşamda ihtiyaç duydukları eşyalara dönüştürdükleri yeni tasarımlar elde etmişlerdir. Bu çalışmadan esinlenerek bienal kapsamında bir ekip, şehrin sokaklarında buldukları malzemerle kendi tankerlerini tasarlamak için hazırlanmış atölyeye yürütmüştü (Şekil 28).



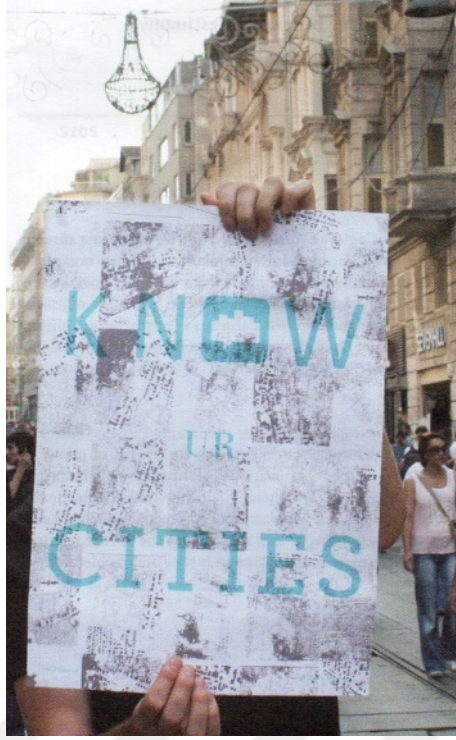
Şekil 28: Wikitankers, Todos por la praxis, 2007, (Berkan Bengi Arşivi)

Hızla modernleşen İstanbul, devlet odaklı değişimin baskısı altında bulunmaktadır. Yaşanabilecek büyük bir depremin korkusuyla başlayan bu değişim sürecinin etkisiyle tarihsel dokunun yok olması ve hedeflenen alanlarda yaşayanların gündelik yaşamlarından koparılması anlamına gelmektedir. Cohabitation Strategies ve İstanbul merkezli Kayıt Dışı kolektifleri bienalde, Karaköy semtindeki değişimi ve yok oluşu incelemiştir. Aktif Eserden Kent Yıkımına projesinde (Şekil 29) kamuya açık bir dizi tartışmalar, etkinlikler ve aktivitelerle ev sahipliği yapmıştır.



Şekil 29: Aktif Eserden Kent Yıkımına, Cohabitation Strategies, 2012
(Berkan Bengi Arşivi)

Global boyutta yeni demografik değişime uğrayan çoğu şehir gibi, İstanbul da 20 milyona yaşam alanı oluşturabilmek için aşırı bir kentsel büyümeden geçmektedir. Şehri bir denek gibi kullanan Açık Kent, ilgili vatandaşlara farklı bir mekan sunmaktadır (Şekil 30). Çevrimiçi platform türlü türlü bilgiyi tüm projelere, şehirde yaşayan sakinlerin kolaylıkla anlayabileceği, geri bildirimlerine açık birer coğrafi sembol vermekte ve haritalama yapmaktadır.



Şekil 30: Açık Kent, openurban.com, 2012, (Berkan Bengi Arşivi)

Geçtiğimiz yüzyılda İstanbul Rum cemaatinin durumu sürekli değişmiş, 100 binlik nüfustan 2 bin kişi kentte yaşamaya devam etmektedir. Proje kapsamında Rumların eğitim gördüğü yaklaşık elli Rum okulu incelenmiştir (Şekil 31). Projenin başlangıcı Atina olup 1997 yılında başlanmış ve İstanbul’da devam edip buradaki Rum halkını tanıyabilmek hedeflenmiştir.



Şekil 31: Şimdinin Arkeolojisi, Katerina Polychroniadi, Kalliopi Dimou, Spyros Nasainas, Sorin Istudor, Georgias Makkas, 1997, (Berkan Bengi Arşivi)

1957’de, bira üreticisi Heineken’in isteği üzerine tasarımcı John Harbraken’i modüler ve yarı şeffaf tuğla şeklinde tekrar kullanılabilecek bir şişe (Şekil 32) tasarlamıştır. 60.000 tane Heineken Dünya Şişesi (WOBO) üretilmiş ve Harbraken, Heineken fabrikasının çevresinde bir mekan yapılmıştır. Sonunda İkinci El Kullanım Deneyi projesinin şirket kültürüyle uyumsuz olduğu belirlenmiş ve dolayısıyla WOBO’nun hayatta kalma şansı azalmıştır. Kalan az sayıda şişe de artık birer koleksiyon nesnesi haline gelmiştir (İKSV, 2012, 140).



Şekil 32: İkinci El Kullanım Deneyi, John Habraken, 1963,(Berkan Bengi Arşivi)

Yaşadığımız dönem itibariyle el sanatları artık tasarımda malzemeye dönüşmüştür. Bu değişim de farklı yönlerden makineleşme döneminin bir sonucunu oluşturmaktadır. Teknolojik gelişmeler ile benzer ürünleri seri üretim halinde üretebilecek teknolojik alt yapılar gerçekleştirilmiştir. Ayrıca yaşanan yönetsel politikaların etkisiyle tasarımın üretimin gerekliliklerinden biri olmuştur.

2.5.1.3. Musibet Sergisi

İçinde bulunduğumuz büyük dönüşüm, bir yandan kitleler tarafından hemen benimsenip, gerçekliği ve önemi ile ilgili bütün şüpheleri ortadan kaldıran çoğu fikir ile birleşip etkisini genişletmekte, hem de kendi etkilenmesiyle tüm toplum bireylerinin tüm kent bireylerinin yaşamında köklü değişime neden olmaktadır. Ayrıca bireysel haklar ve imkanlar ile ilişkili, tartışılacak çok fazla olayı da ortaya çıkartmaktadır.

Bu sergi ayrıca, İstanbul’da sürekli devam eden kentsel dönüşüm fikrini şimdiye değin ciddiye alınmayan o evlerdeki yaşayanların düşüncelerine yer verilmiştir. Ülkemizin farklı bölgelerindeki ekonomik nedenlerden dolayı göç sürecini yaşayanların

yerleştikleri kötü semtleri yorumlayan ve yapıların bir anlamda her şeyin insanların göz önünde ve göz yumularak olmasından kaynaklı sorunları ve gerçekten belirli bir değişimin olup olmadığının sorgulanmasını istemektedir.

Musibet Sergisi'nden işlere bakıldığında örneğin Aydan Çelik'in Birikim dergisinin Ekim 2011 tarihli sayısının kapağı için ve son dönemde içinde bulunulan süreçle alakalı olarak yapmış olduğu illüstrasyon, İnşaat Ya Resulullah!, muhafazakar gücün, 'muhafaza etmek' meselesindeki tutumunu, bunun arka planında yatan ekonomik ve sosyal dinamikleri, bütün ülkeyi 'beton ağlarla' örmenin karşı konulmaz şehvetini simgelemektedir (Şekil 34).



Şekil 33: Birikim Dergisi, Ekim 2011 Kapağı, (Berkan Bengi Arşivi)



Şekil 34: İnşaat Ya Resulullah, Aydan Çelik, 2012, (Berkan Bengi Arşivi)

Asu Aksoy ve Kevin Robins tarafından İstanbul'un kentsel atmosferinde meydana gelen değişimi kentin son zamanlarda derinleşen ve hızlanan dönüşümü bağlamında inceleyen projelerinin bir bölümünü oluşturmakta olan Adil Kebap Dürüm (Şekil 35), şehrin kentsel kültürünün son elli yılına damgasını vurmuş olan gecekonduculara odaklanmıştır. Kent kültürüne katkılarını ayırt edici kılanları, yeni gelişen gayrimenkul geliştirme projeleriyle birlikte gecekondu kültürünün ortadan silinmesinin anlamını, günümüzden geçmişe bakıldığında kentin gecekondu deneyimlerinden neler öğrenilebileceğini göstermektedir (İKSV, 2012, 158).



Şekil 35: Adil Kebap Dürüm, Asu Aksoy, Kevin Robins, 2012,
(Berkan Bengi Arşivi)

Cem Kozar ve Işıl Ünal'ın yürüttüğü İstanbul-O-Matik isimli projede (Şekil 36) farklı kültürler ve beraberlikler şehri olarak tanımlanabilecek İstanbul'un günümüzdeki değişim eğilimine şehrin içinden bir eleştiri olarak bakmaktadır. Birçok izleyicinin oynayabildiği 'kent yapma oyunu'nda, şehrin çoğu bireyinin aynı anda ve birlikte iletişim halinde olabildiği, kolektif bir biçimde güçlü yönlerin bu bireylerden birini ön plana çıkarmasıyla şehrin gerçek ve aktif özelliğini kaybetmesi riskini yaşayabileceği ihtimali ile ilgili bilgi vermektedir.

Oyun şu şekilde çalışmaktaydı: Çalışmanın temelinde TOKİ/GYO'lar/Kentliler/ Star Mimarlar/Politikacılar/Turistler/Tarih/STK'lar ve Yeşil gibi, şehri biçimlendiren veya biçimlenmesinde etkisi olabilecek aktörlerin şekilleri bulunuyordu. Öte tarafta ise

şehrin herhangi bir yerini temsil eden bir görüntü vardır. Belirlenen aktörlerin birinin yerine geçildiğinde görüntü değişmektedir. Her aktörün kendi fikrine göre değişen şehir görüntüsü ile kişi ve kurumların şehre verebileceği zararın ve değişimin etkisi incelenmiştir.

Bir başkası gelip üçüncü bir aktörü etkileşime soktuğunda, üçü aynı anda şehri şekillendirmektedir. Katılan aktörler arttıkça şehirdeki değişiklik de değişmektedir (Şekil 37). Yerleştirmenin nedeni şehri düzeltmeye çalışmak değil, şehrin günümüze gelişini eleştirel dille görebilmektir.



Şekil 36: İstanbul-O-Matik, Cem Kozar, Işıl Ünal (PATTU Mimarlık), 2012
(Berkan Bengi Arşivi)



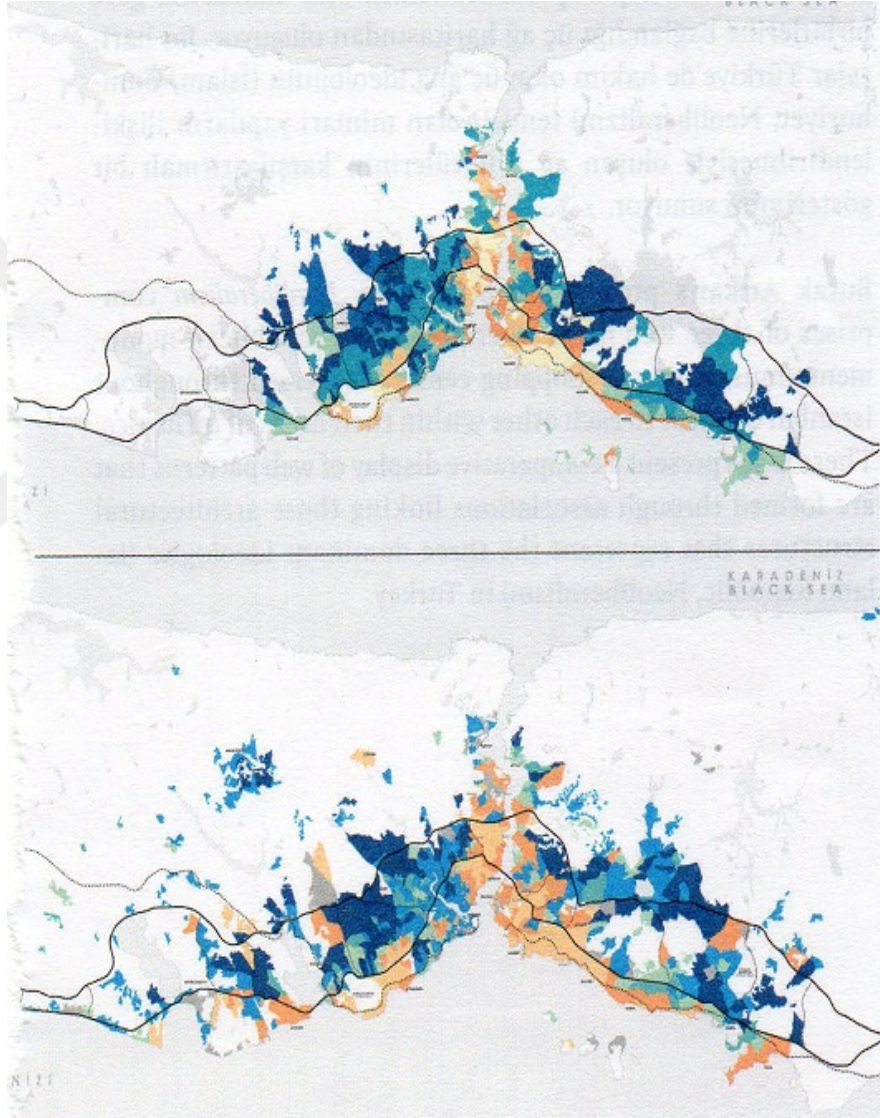
Şekil 37: İstanbul-O-Matik Oyun Alanı, İstanbul Modern, 2012
(Berkan Bengi Arşivi)

Kerem Piker'in Bomba isimli projesinde, İstanbul'un üç bölgesinde bireylerin kullanabileceği ama çeşitli nedenlerle yapılamayan üç mimari yapının, izleyici için oluşturulan bir senaryoya sahip geçmişten günümüze var olduğu etkisi yaratılan yapılar hizmete açılarak izleyicilerin eleştirileri alınmıştır. Konu edilen yapılar; Taşkışla Binası, Taksim Meydanı ve Galata Köprüsü'nü kapsamaktadır (Şekil 38). Bu kurgu ile yapıların mimari etkileri incelenerek değişim ihtimalleri ile tekrar işlev kazanmakta ve hazırlanmış çalışmalar ile sergilemeye sunulmaktadır.

Bu sergi aracılığı ile amaçlanan, içinde bulunulan fiziksel çevrenin bir adım ötesine geçen ve bağlam olarak tarif edilen 'şey'i ortaya koyan koşulların neler olduğunu bir kez daha sorgulamak olmuştur. Sergi, bu ekseninde mimari ifade araçları ile bugüne dair gerçekliği yeniden üreterek 'restorasyon', 'koruma', 'kamusal kullanım', 'kentsel boşluk/doluluk' ya da 'yıkım' gibi kavramları da 'bağlam kayması' üst başlığı altında ele almıştır (İKSV, 2012).



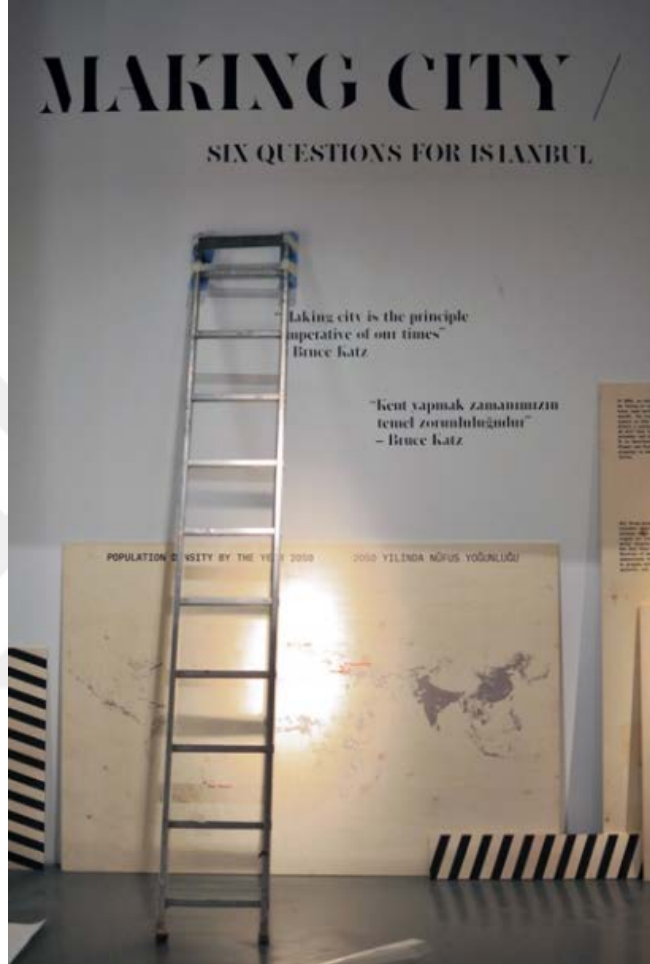
Murat Güvenç, ‘Komşularımız nereden gelmiş? Komşularımız nereye gitmiş?’ isimli projede (Şekil 40) farklı veya benzer bireylerin komşuluklarını ve komşuluk ilişkilerini etkileyen şehrin bölgesel özelliklerinin etkilerini ortaya koymaktadır. Şehrin bilinmeyen özelliklerini ve farklılıklarını izleyicinin kolaylıkla anlayabileceği dilde ortaya koymaya çalışılmış, ayrıca kentin bilinenden daha karmaşık bir bütün olduğuna dair bir kavrayış geliştirilebilmenin önünü açmıştır.



Şekil 40: Komşularımız nereden gelmiş? Komşularımız nereye gitmiş?
Murat Güvenç, 2012, (Berkan Bengi Arşivi)

Uluslararası Rotterdam Mimarlık Bienali (IABR) 1. İstanbul Tasarım Bienali'ne Making City İstanbul projesiyle yer almıştır (Şekil 41). Proje günümüz toplumsal, ekonomik ve ekolojik dinamikleri bağlamında ‘kent yapmak’ için yeni strateji

fırsatları aramaktadır. 5. IABR Making City'nin üç test alanı (Rotterdam, Sao Paulo ve İstanbul) kuvvöz görevi görürken, bir kültürel kurum olarak IABR, bir rehber veya kûrâtör rolünden bir adım ileri giderek somut kentsel projelere yaslanan yeni kent stratejileri oluşturma yolunda farklı ve çeşitli taraflar arasındaki ortaklığın bir nevi kaynaştırıcısı olmuştur (İKSV, 2012, 196).



Şekil 41: Making City İstanbul, LABR, 2012, (Berkan Bengi Arşivi)

Cedric Libert'in kûrâtörlüğünü yürüttüğü (Un)real State of the (Un)known (Bilinmeyen Gerçekdışı Durumu) şehri bir düşünce ve konuşma konusu olarak tanımlamaktadır (Şekil 42). Şehri, kendisini meydana getiren realiteleri irdeleyerek hem bir miras hem de devam eden bir proje olarak algılamaktadır. Şehrin tekli katmanların üst üste bindirilmesi, birbirinin içine geçmesi ve çökmesiyle var olduğunu öngörmektedir. Brüksel'in yaşadığı farklı çağlara özgü binaların bir araya geldiği hayali bir şehir silüeti ya da bileşenlerinden biri olmasaydı şehrin nasıl görüneceğini tasvir eden uydurma bir görüntü olarak şehrin niteliklerini izleyiciye anlatmaktadır (İKSV, 2012, 202).



**Şekil 42: (Un)real State of the (Un)known, Wallonia-Brussels Architectures
Cedric Libert, 2012, (Berkan Bengi Arşivi)**

Cemal Erdem, Üç Küresel Metropol: Los Angeles, Şanghay, Kahire çalışmasında bu şehirlerde çekmiş olduğu görüntüler ile bambaşka bölgelerdeki şehirlerin dinamiklerin meydana getirdiği yapılara ait arşivleme çalışması yapmaktadır (Şekil 43). Projenin bilimsel danışmanı Uğur Tanyeli'nin kaleme aldığı metin ise, bu kentlere olumluluk ya da olumsuzluk düzlemi üzerinden bakmak yerine, fotoğraf karesi içinden yansıyan imgeler üzerinde düşündürmeyi amaçlamaktadır (İKSV, 2012, 208).



**Şekil 43: Üç Küresel Metropol: Los Angeles, Şanghay, Kahire
Cemal Erdem, 2012, (Berkan Bengi Arşivi)**

Hasan Cenk Dereli, Nazlı Ödevci ve Fulya Tekin, Giysi Takası isimli projelerinde (Şekil 44) kendisi bizzat geçicilik, yenilik ve trend oluşturmak üzerine kurulu olan modadan mimarlığa gündelik alışkanlıklarımızı, yaşam biçimlerimizi ve tasarım tercihlerimizi etkileyen güncel tüketim kültürünü sorgulamaktadırlar. Mimarlığın, tüketim kültürünün önemli ajanlarından biri haline geldiği günümüzde, yapıların ya da

kent parçalarının tedavülden kaldırılıp yerine yenilerinin yapıldığı spekülâtif emlak üretimine alternatif olarak, hâlihazırda bulunmakta olan yapı stokunun yeni kullanım potansiyellerinin değerlendirildiği bir sürdürülebilirlik anlayışı tartışılmaya açılmaktadır (İKSV, 2012, 216).

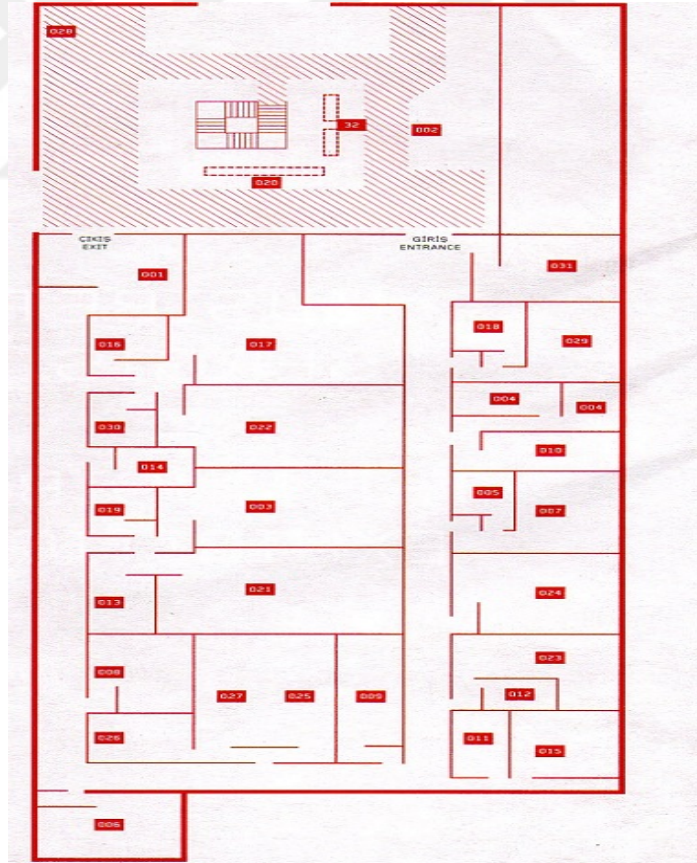


Şekil 44: Giysi Takası, Hasan Cenk Dereli, Nazlı Ödevci, Fulya Tekin, 2012
(Berkan Bengi Arşivi)

İstanbul'da yaşayanların ulaşım kartlarını yalnız istediği yere ulaşabilmek için değil ayrıca şehri yenilemek için de kullandıklarını düşünen ve bu bilgiyi paylaşmanın nasıl olacağını merak eden Play the City'nin etkileşimli şehir yerleştirmesi 'Ben başkan olsam' seyahat kartlarının kullanılma alanlarını genişletmeyi amaçlamaktadır. Tasarım Bienali boyunca ziyaretçiler İstanbul kartları ile şehir yöneticilik anket formuna katılmış, bu enstalasyonda "Ben başkan olsaydım?" hayallerini vatandaşlarla beraber bir kent vizyonu üretilmeye çalışılmıştır (Şekil 45). Play the City herkesi trafik, ulaşım, yatırım ve deprem gibi kentin zorlu sorunlarıyla yüzleştirmiştir.



Şekil 45: Ben Başkan Olsam... İstanbulkart'ını okut, kentini kendin tasarla!
Play the City, 2012, (Berkan Bengi Arşivi)



Şekil 46: Musibet Sergisi Haritası, (Berkan Bengi Arşivi)

2.5.2. İstanbul Tasarım Bienali (2014): Gelecek Artık Eskisi Gibi Değil

1. İstanbul Tasarım Bienali'nin ardından tasarımın gelişimi ve beraberinde getirdiği yeniliklere karşı açık olma durumu ikinci bienalde bir kez daha görülmektedir. Sadece bireysel kullanımlarda değil toplumsal açıdan da insanın yaşadığı her yerde kullanılabilir olması ve hayatı kolaylaştırması bu yeni fikir topluluğunun gelecekte de aynı hızda ilerletilebilmesi açısından önemli bir yer teşkil etmektedir. Geleceğin bilinmezlikler üzerine kurulu olduğu ve onu bugünün, bu anın şekillendirdiği düşünüldüğünde 2. Tasarım Bienali için 'gelecek'ten başka bir ana fikir ortaya atılması pek de olası gözükmemektedir.

2. İstanbul Tasarım Bienali'nin ana başlığı olan 'Gelecek Artık Eskisi Gibi Değil' ile 'Şu an içinde bulunulan zaman diliminde gelecek nedir?' sorusunun cevabını üretmekte olduğu çeşitli manifestolar ile bulmaya çalışmaktadır.

Türkiye'deki gündelik yaşantıyı birebir etkileyen konulara odaklanmakta olan bienaller, mevcut haldeki zengin diyaloga katkı sağlamak üzere, dünyanın dört bir yanında üretilmiş ve yeni doğan koşullara odaklanan çeşitli tasarım fikirlerini bir araya getirmektedirler. Hızlı bir dönüşümden geçen İstanbul da tasarıma ve tasarımın günlük hayatla ilişkisine dair alternatif düşünceler üretmenin merkezlerinden biri ve dolayısıyla, dünyamızın yeni koşullarına cevap veren çeşitli tasarım fikirlerinin buluşacağı bir bienal için ideal bir yer olma durumundadır (İKSV, 2014).

İnsanlar gündelik yaşantıda birçok yenilik ve icatla tanışıyor olsa da tasarımcılar iklim değişikliği, doğal kaynakların azalması, iş/yaşam dengesi, ekonomik istikrarsızlık, sosyal ve politik çalkantılar ve yeni savaş biçimlerinin oluşmasıyla karşı karşıya kalmışlardır. Tasarım da yaşam kalitesini yükseltmekle ve bunu çevreye duyarlı bir biçimde yapma zorunluluğu ile sürdürülebilirlik açısından önemli bir görev üstlenmiştir (Ryan, 2014, 15).

Geçmişten beri manifesto, sorgulayıcı sistemin bir parçası olarak işlev görmüştür. Bugünün bağlamında da manifestonun tasarımda eleştirel bir düşünce içerisinde kaynaştırma aracı olarak nasıl geri kazanılabileceğinin, yeniden oluşturulduklarında barındırdıkları temel cevap konusunu oluşturmaktadır.

Bir manifestonun etkili olması, beyan ve ikna gücüne bağlıdır. Tarihsel açıdan bakıldığında, fikirlerin bir manifesto aracılığı ile beyan edilmesinin, kendi başına yeterli olduğu düşünülebilmektedir. Şiir uzmanı ve eleştirmen Marjorie Perloff'un da

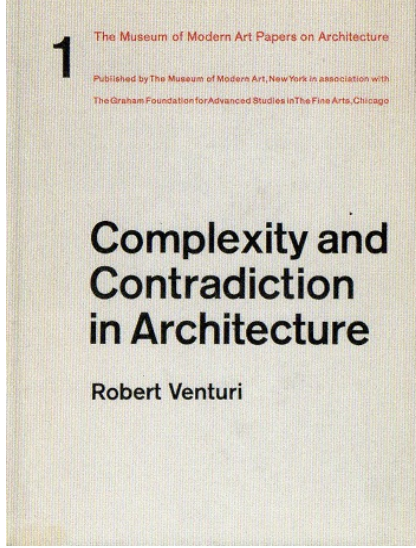
belirttiği gibi, bir manifesto, “vaat edilmiş bir sanat eserinin yerini alabilir.” Bu bakımdan manifesto çoğu zaman, yapılmış ile yapılacak arasında durmakta ve destekleyici ya da karşı argümanlar sunma ya da ara adımlar önerme yükünden yan çizebilmektedirler (Perloff, 1986, 85’den aktaran Ryan, 2014, 21).

Hollandalı mimar Rem Koolhaas’ın 1970’lerde söylediği gibi, “Manifestoların onulmaz zaafı, doğaları gereği kanıttan yoksun olmaları.”dır (Koolhaas, 1994, 9’dan aktaran Ryan, 2014, 21). Gerçekten de 20. yüzyılın ilk yarısında ürün vermiş modern mimar ve tasarımcılara ait kurgusal planların birçoğu, sosyal refah ve eşitlik vaatlerini yerine getirememiş ve zaman içinde, topluca telaffuz edilen teknolojik devrim vaadi de oldukça sorgulanmıştır. Bütün bunlar da manifesto devrinin sona erdiğinin düşünülmesine neden olmuştur.

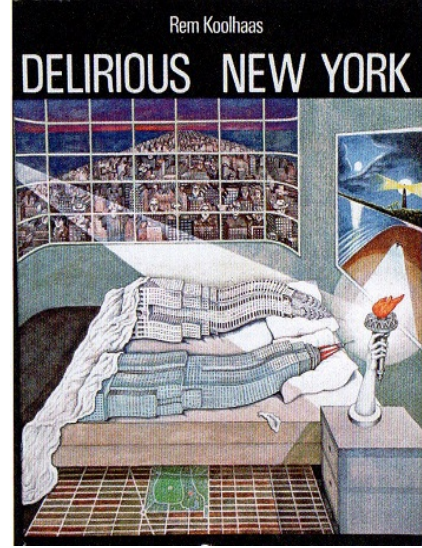
Manifestoların şiddet ve sekteye uğramakla ilişkili olmaları, çoğunlukla erkekler tarafından dile getirilmiş büyük iddialar ve yüksek sesli demeçler içermeleri ve genellikle Batı’dan çıkmış olmaları da çağıdışı bulunmuştur. Esasen 20. yüzyılın ikinci yarısında üretilen manifestolar, türün gücünü, etkinliğini ve bilhassa sosyal sorumluluktan yoksun oluşunu gitgide sorgulamaya başlamışlardır (Ryan, 2014, 21).

Philedelphia’da çalışan mimar Robert Venturi’nin 1966 tarihli metni Mimaride Karmaşıklık ve Çelişki erken tarihli manifestolara daha eleştirel bir biçimde yaklaşmaktadır (Şekil 47). Önceki nesillerin okkalı, gürültücü ve çoğunlukla sert demeçlerini yumuşatma niyetiyle ‘nazik bir manifesto’ olarak nitelendirdiği bu çalışmasında Venturi, akranlarını modern mimarinin diktalarını eleştiren melez ve dağınık unsurlar aracılığıyla modern zaman deneyimini daha doğru yansıtacak yeni bir mimari oluşturmaya davet ediyordu (Venturi, 1966, 22’den aktaran Ryan, 2014, 23).

Benzer bir biçimde Koolhaas, 1978 tarihli başyapıtı Çılgına Dönüş New York’u ‘Manhattan için Retroaktif Manifesto’ alt başlığıyla yayınlamaktaydı (Şekil 48). Manifestolardaki ileriye dönük olma halini ironik bir yaklaşımla ele alan metin, modern metropolü geçmiş ve geleceği birleştirerek betimlemekte ve Koolhaas’ın manifesto kavramını yeniden değerlendirme çabasını gözler önüne sermekteydi (Ryan, 2014, 23).



**Şekil 47: Robert Venturi,
Complexity and Contradiction
kapağı,
Museum of Modern Art, 1966
(Berkan Bengi Arşivi)**



**Şekil 48: Rem Koolhaas,
Delirious New York
kapağı,
Oxford University Press, 1978
(Berkan Bengi Arşivi)**

Manifestoların sorumluluk sahibi ya da etik sonuçlar yaratmadaki başarısızlığını eleştiren bir diğer değerlendirme ise Emily Pilloton'un kısa zaman önce, 2008 yılında yazmış olduğu 'Project H Design (Anti)Manifesto' olmuştur. Pilloton burada 'Tasarım dünyasının...büyük konuşmayı bırakıp iyi şeyler yapmasına ihtiyacımız var.' Demektedir (Ryan, 2014, 23). Kariyerini sosyal değişim amaçlı projelere adanmış kişilerden olan bu insanlar, önerilerini lafta bırakmayıp hayata geçirme anlamında da öncü konumunda bulunmaktadır.

Manifestolar avangart fikirlerin yayılmasında farklı medya türlerinde uzun zamandır önemli bir rol oynamaktadır. Buna rağmen tasarımcılar daha geniş kitlelere ulaşabilmek için her geçen gün yeni mecra biçimleri yaratmaktadırlar. Örneğin Pilloton '(Anti)Manifesto'yu internet üzerinden yayınlamıştır (Ryan, 2014, 23). Bütün bunlar günümüzde internet ve sosyal medya kullanımının yaygın olması dolayısıyla gayet mantıklı yöntemler olarak göze çarpmaktadır. Türkiye de aynı şekilde internet ve sosyal ağların kullanımında dünya üzerindeki ülkelerle kıyaslandığında ilk on içerisinde yer almaktadır.

Sanal gerçeklik alanının öncü isimlerinden, dünyaca ünlü bilgisayar mühendisi Jaron Lanier'ın ifade ettiği gibi, yeni teknolojiler, tek başına çözüm icat etmeye çalışan yalnız kahraman efsanesini sürdürmek yerine, fikirlerin bilgisayar ağları üzerinden paylaşıldığı, iş birliği temelli çalışma biçimleri getirmektedir. Fakat Lanier'in de

belirttiği üzere, “Yeni olanakların genel kitleye ne şekilde yarar sağlayacağını, bu ağların politika ve ekonomileri belirleyecektir (Ryan, 2014, 25). Bu sözler vaktiyle “Gelecek zaten burada. Sadece henüz yeterince eşit dağılmış değil.” diyen romancı William Gibson’ı anımsatmaktadır (Ryan, 2014, 25). Geçmişten günümüze sosyal medya platformlarının etkileri arttıkça sorumlulukta da bir hareketlenme gerçekleşmektedir. Tüm dünyayı etkileyen sorunlar toplum tarafından da bilinir olmakla birlikte değişime olanak sağlamak artık herkesin sorumluluğunda bulunmaktadır.

İstanbul Tasarım Bienali’nde ‘Türkiye’de gerçekleştirilen bir tasarım bienali, fikirlerin oluşturulduğu ve sunulduğu bir platform olarak, manifesto kavramının tekrar ele alınmış olması, olası yeni biçimlerinin araştırılması ve geçerli sorular üretme gücünün işlenmesi için uygun bir form mudur? Eğer öyle bir platform ise, tasarımın rolünü sorgulayan ve farklı nesillerden ve yerlerden çeşitli öneriler getiren manifestolara yönelik bir potansiyel mevcut mudur? Daha da katmanlı hale gelmiş bir dünyada, manifestoların bildirici ve tek sesli olmak yerine, daha kolektif ve bir araya getirici olma ihtimali var mıdır?’ gibi soruların cevapları aranmaktadır (Ryan, 2014, 27).

Tasarımın değişen kapsamını farklı uygulama alanları üzerinden incelemekte, acil noktaları belirleme ve öneminin altını çizmekte, sonuç oluşturarak süreçleri sunmaktadır. Tıpkı manifestolar gibi, tasarım da ileriye dönük düşler kurmak, bugünü değiştirebilecek yeni olasılıklar hayal ederek potansiyel gelecekler oluşturmaya çalışmaktadır.

Gitgide karmaşılaşan dünyada, bağlamı yok sayan ya da sorumlu ve etik sonuçlara ihtiyaç duymayan tasarım yaratmanın artık kabul edilebilir olmadığı (Ryan, 2014, 43.), dünyanın birçok ülkesinde çalışan tasarımcıların meydana getirdiği bienal projelerinde, sohbet, ev eşyası, moda aksesuarı, menü, harita, bina, yemek, kartpostal ve görsel dil gibi çeşitli biçimlere sahip alternatif manifestolar önerilmektedir. Farklı bakış açıları aracılığıyla sosyal, kültürel ve ekonomik etkenleri göz önünde bulunduran, daha bütünleşik sistem, yöntem ve yaklaşım olasılıkları insanların düşünmesine yardımcı olmakla birlikte gelecekteki karar verme süreçlerinde tasarımın belirleyici bir oynadığı düşünülmektedir.

Ryan (2014, 45)’ın da belirttiği gibi, tasarlanmış ortamlarımızın yeni baştan düşünülmesini arzulamakta olan bienal, her şeyin nasıl olması ve işlemesi gerektiğini

belirleyen önceki tanımlardan uzaklaşan ve böylece, her gün haşır neşir olduğumuz nesne, bina ve ortamları çok yönlü ve bağlam odaklı bir şekilde yeniden ele almaya çalışan projelere yermekle birlikte herkesin bir an durum sormasına davetiye çıkarmaktadır: Gelecek...?

2.5.2.1. Kişisel Bölüm

Bu bölümdeki projeler, insanların kişisel hayatlarındaki önemli sorunları araştıran manifestolardan oluşmaktadır. Oluşturulan ve yansıtılanı, insanların çevreleriyle etkileşim kurduğunu sahiplik etkisi yarattıklarını araştırmaktadır. Buradaki projeler insanların tüm önyargılarını tekrardan düşünmesine neden olmaktadır. Dünyayla etkileşim haline girebilmenin farklı yöntemlerini aramaya sevk eden bu işler, sonuç olarak insanların günlük hayatta kalma mücadeleleri ile ilgilidir.

Buradaki bazı işlere ve çoğunlukla da manifestolara bakıldığında; ‘Gelecekte... güzelliği hesaba katın.’ sloganıyla, günlük yaşamda estetik kavramını dikkate almak ve düşünmek üzerine bir manifesto olan, ‘Peki, Ya Güzellik’ bunlardan biridir (Şekil 49). Studio Frith ve Thirteen Ways, Bienal için Türkiye’de ve başka yerlerde hayata geçirilecek yerel ve uluslararası bir kampanya hazırlamışlardır. Davetiye, peçete ve kitap ayraçları üzerine basılan ve duvarlara yerleştirilen ‘Peki, Ya Güzellik’ ifadesi, Bienal’le bağlantılı uluslararası yazışma gruplarına gönderilmiş, yerel kitapçılarda dağıtılmış ve türlü mahalleyi dolaşmıştır (İKSV, 2014, 59-60).



Şekil 49: Peki, Ya Güzellik, Studio Frith ve Thirteen Ways, 2014
(Berkan Bengi Arşivi)

‘Gelecekte... Mimariyle etkileşime geçin.’ sloganına sahip bir başka proje olan ‘Natürmorttan Yaşayan Şekillere’, 2. İstanbul Tasarım Bienali’nde bir estetik yansıma

alanı yaratmak için dijital görselleştirme tekniğini mimari boyutta kullanmaktadır (Şekil 50). İç mimariden mobilyaya, hatta otomobil tasarımına uzanan geniş bir alan yelpazesinden kişilerle iş birliği yapan mimar Elena Manferdini'nin araştırması belirli bir disiplinle kalmamaktadır. Özellikle natürmort resmin kuralları ele alınmıştır. Manferdini tarafından günümüze taşınmakta olan natürmort ikonografisi burada kökten bir dönüşüm geçirmekte ve Bienal'in ortak alanında insanı sarmalayan bir ortam yaratmak için kullanılmaktadır.

'Natürmorttan Yaşayan Resimlere' projesi izleyiciden, hem bu dönüştürülmüş ortamın bir parçası olmasını hem de onu eleştirmesini istemekte, kuşkuyu bir kenara bırakıp hayali bir arka planın içine dalmasını da 'dördüncü duvarı yıkıp' yaratılmış illüzyonun yüzeyini incelemesini de beklemektedir. Bienal manifestoları arasındaki proje izleyiciden 'Bedenlerimiz, bakış açılarımız ve mimari alanlar hangi yeni yollarla bağdaştırılabilir? Yeni mekânsal anlatımların yaratılmasında dijital teknoloji nasıl bir rol oynayabilir?' soruları hakkında düşünmesini istemektedir (İKSV, 2014, 64-65).



Şekil 50: Natürmorttan Yaşayan Resimlere, Atelier Manferdini, 2014,
(Berkan Bengi Arşivi)

Bienaldeki interaktif işlerden biri olan ve multimedya tasarım grubu Sarraf Galeyan Mekanik tarafından hazırlanmış bir proje olan 'Gelecekte Herkes 1,5 Dakikalığına Kahramanlaşacak' isimli çalışma, ziyaretçileri video oyunlarında sıkça rastlanmakta olan çeşitli senaryolarla karşı karşıya getirmektedir. Bağımsız hareket etmenin kurtuluş getirebildiği kahramanlık hareketlerinden yola çıkılmış bu projede koşu bandı temelli interaktif sistemiyle, oyunun kurallarını radikal bir biçimde değiştirmekte ve etkileşim için yeni dinamikler önermektedir.

Katılımcılar koşu bandı üzerinde durmakta ve karşısındaki karanlık ekranda beliren bazı şıklı sorulara cevaplar vererek kurgunun ilerlemesine yardımcı olmaktadır. Örneğin; ‘Kimsiniz?’ sorusu kişiyi kendine özgü bir avatar seçmeye davet etmekte, ‘Neredesiniz?’ hikâyenin arka planını belirlemekte, ‘Ne görüyorsunuz?’ gibi bir soru ise kurgusal ortamdaki olası tehlikelere işaret etmektedir. Birbirleriyle bağlantılı olan sorulardan bir hikâye doğmakta, bir yandan da katılımcı koşu bandının hareketi ile kendini oyunun içinde bulmaktadır. Tüm hikâyelerin sonunda katılımcılar dijital bir patlamanın yarattığı parlak ateş topundan ‘korkusuz’ adımlarla uzaklaşmaktadırlar (Şekil 51). Bu mecazi oyun, katılımcıları deneyimleri üzerinde düşünmeye ve seçimlerinin sonuçlarını tartmaya sevk etmekte, katılımcı odaklı formatı sayesinde de çoğu zaman manifesto ile bağdaştırılan tekil sese bir alternatif sunmaktadır (İKSV, 2014, 73).



Şekil 51: Gelecekte Herkes 1,5 Dakikalığına Kahramanlaşacak
Sarraf Galeyan Mekanik, 2014, (Berkan Bengi Arşivi)

‘Gelecekte... Aşk hediye edin.’ manifestosuyla kuşanmakta olan Haelo Design tarafından gerçekleştirilen proje, ‘Aşkın Resmini Beyan Etmek’, aşık iki kişi arasındaki soyut alanı yeni teknolojiler kullanarak inceleyip somutlaştırmaktadır. Aşkın resmi, bakışma halindeki katılımcılara ait göz hareketlerinin ücretsiz portrelerini çıkaran özel yapım bir göz tarama yazılımı ile meydana gelmektedir (Şekil 52). Gözdeki duraksama ve seğirmeleri kayıt altına almakta olan yazılım, bunları bir şema haline getirerek üç boyutlu bir dijital bakış haritası oluşturmaktadır. Ortaya çıkan taramalar, Avrupa ve Amerika kültürlerinde yaygın olan yıldönümü hediyelerine dönüşmekte, ardından paketlenip paylaşımına hazır hale getirilmektedir. Bu aşk haritaları, belirli zaman aralıklarına göre kâğıt (ilk yıldönümü), söğüt/kamış (9.yıl), teneke/nikel (10.yıl), seramik (12.yıl) ya da gümüşten (25.yıl) yapılabilmektedir (İKSV, 2014, 83-85).

Haleo Design bu projede, iş birliği yoluyla üretilen bu hayli kişisel taramalarla, insanlar arasındaki temel ilişkiler üzerine derinlemesine düşünmek için zaman ve ortam yaratmakta; ‘Birden çok ‘aşkın resmi’ni karşılaştırmak insanlara ne gösterebilir?’ veya ‘Bu resimlerin toplanması zaman içinde ne ifade edebilir? Aşk yakalanabilir mi?’ sorularını sorarak katılımcıları düşünmeye sevk etmektedir.



Şekil 52: Aşkın Resmini Beyan Etmek, Haleo Design, 2014,
(Berkan Bengi Arşivi)

‘Gelecekte... Kendinizi bulun.’ sloganı ile yola çıkan bir başka proje olan ‘‘Haritacı Manifestosu’ şunu sormaktadır: ‘‘Buradasınız’ sizin için ne anlama gelmektedir?’’ Schechter ve Rodenbeck’in fiziksel ve dijital haritalardan oluşan bir koleksiyon biçimindeki manifestosu, mekânın konumunu takip etmekte ve harita çıkarmaktadır (Şekil 53).

Bilginin dijitalleşmesi ile birlikte, insanların haritalarla karşılaşma ve haşır neşir olma biçimleri de giderek değişmektedir. Proje ekibi Stamen Design tarafından gerçekleştirilen birçok projede olduğu gibi burada da fiziksel ve sanal haritadan oluşan bir koleksiyon aracılığıyla, şimdi nerede bulunulduğuna dair toplu bir portre oluşturmaya ve güzergâhı harita yapma süreciyle görselleştirmeye çalışılmaktadır.



Şekil 53: Haritacı Manifestosu, Stamen Design, 2014, (Berkan Bengi Arşivi)

2.5.2.2. Norm ve Standartlar Bölümü

Buradaki projeler mevcut durumu sorgulamakta olan projeleri kapsamaktadır. İnsanların gündelik hayatlarını biçimlendiren ve bu yolla kendilerini anlamaya yardımcı olan gündelik ritüel ve rutinleri yeniden ele almaktadırlar. Yaşam kalitesini ve gelecekteki esnekliği gözden geçirmeye sevk etmektedir.

20. yüzyılın ilk dönemlerindeki manifestolar kadar radikal bulunan bu işler gündüzle gece, yaşamakla çalışmak, organikle sentetik, görselle sözel ve iç mekânla dış mekân gibi geleneksel zıtlık ve hiyerarşileri bütünüyle yeniden düşünmeyi gündeme getirmekte, bu yeniden düşünme sürecinin sonuçlarının insanlara, yaşamının olası yeni biçimlerini hayal etme konusunda ilham vermektedir (İKSV, 2014, 98).

Buradaki projelerden bazılarına bakıldığında, örneğin; ‘Gelecekte... Çalışırken spor yapın.’ sloganı ile ‘Sporbilgisayarı’ isimli proje, işyerinde hem işini sürdürmek hem de spor aktiviteleri yapabilmek ile zorlukları bulanıklaştırmaktadır (Şekil 54). Projeyi oluşturan Desire Heiss ve Ines Kaag’ın dahil olduğu ‘Bless’ ekibinin esas amacı, algıya meydan okuyan durumlar yaratarak ziyaretçileri, “rutini bozan, ezber mekanizmaları sorgulayan, zihin açan ve duyuları okşayan yeni görme, hissetme ve dünyayla tanışma biçimleri deneyimlemeye” davet etmektir (İKSV, 2014, 101). Aslen bir moda evi olmasına rağmen, moda kelimesiyle ima edilen her şeye, yani geçiciliğe, hıza, çılgınlığa, değişkenliğe ve mevsimselliğe ve seçkinliğe karşı duran Bless, kuruluş yılı olan 1996’dan bu yana pratiğini sürekli değiştirmekte ve ‘moda’ tasarımı yerine, ‘durum’ tasarımına odaklanmaktadır (İKSV, 2014, 102).



Şekil 55: Şekerleme Aralığı, Jürgen Mayer, Wilko Hoffman, Julien Sarale, 2014
(Berkan Bengi Arşivi)

Bir başka proje olan, ‘akıllı tasarım akıllı yaşam’ manifestosu, Rianne Koens ve Jacob de Baan’ın çalışmalarının toplum tarafından nasıl algılandığını görmek üzere küratör Giorgio Caione ile iş birliği içinde hazırladıkları bir dizi kriterden oluşmaktadır. Proje, iyi tasarımın ne olduğunu ve onu gördüğümüzde fark edip edemeyeceğimizi sorgulamaktadır. Bienal süresince ziyaretçiler, bir grup tasarımcı tarafından geliştirilmiş nesneleri, etik ve estetik özellikler, yeniden kullanım ve geri dönüşüm potansiyeli, evsel ihtiyaçlara cevap verilebilirlik, satın alınabilirlik ve erişilebilirlik açısından değerlendirmeye davet edilmektedir (İKSV, 2014, 113). Buradaki nesnelerin tümü ev içi kullanıma yönelik ve aydınlatma, depolama ve yemek pişirme gibi gündelik ihtiyaçları karşılamak üzere tasarlanmışlardır. Böyle gözükmelerine rağmen her biri tasarımlarıyla hayli ilginç şeylere de imkân vermektedir.

Örneğin De Baan’ın çalışmasında ilginç malzemeler farklı sonuçlar yaratacak şekilde kullanılmaktadır. ‘ULAMP’ isimli zarif asma lamba hindistancevizi lifi atık ahşaptan yapılmıştır (Şekil 56). Koens’in ‘Peelpride’ adlı çalışması ise evde yemek yapanları, lezzeti pekiştirmek üzere meyve ve sebze kabuklarını saklayıp kullanmaya teşvik etmektedir (Şekil 57). Tasarım nesnelerine ilişkin algılarımıza meydan okumakta olan ‘akıllı tasarım akıllı yaşam’ manifestosu üretim süreçlerini etkileyen kararları genel

kitle açısından görünür kılmakla birlikte ‘Tasarım kararları etik temellere dayandığı takdirde tüketiciler farklı seçimlerde bulunur mu?’2 sorusunu sormaktadır (İKSV, 2014, 115).



Şekil 56: ULAMP, Jacob de Baan, 2014, (Berkan Bengi Arşivi)



Şekil 57: Peelpride, Rianne Koens, 2014, (Berkan Bengi Arşivi)

Duvarsız yapı mimarisi konusunda süregiden araştırmaları göz önüne sermekte olan ‘Yeni Enerji Ortamları’nda, Sean Lally, enerji ve malzeme teknolojilerindeki gelişmelerden yararlanarak güç ihtiyacını elementler aracılığı ile karşılayan iklim kontrollü ortamlar yaratmayı amaçlamaktadır.

‘Diğer Gezegenlerden Gelen Hava’ isimli kitabında, insanların kendi olanaklarıyla enerji üretmeye yönelik yeni yaklaşımlarına odaklanmakta olan Lally; elektromanyetik, termodinamik, akustik ve kimyasal enerjiler kullanarak, koruyucu çeper fikrini ele alarak yeni ‘sürdürülebilir’ bir mimari form oluşturmayı önermektedir (İKSV, 2014, 132).

‘Yeni Enerji Ortamları’nın yarattığı alternatif gerçeklikte (ısı, ses veya manyetik alan şeklinde) enerji, mimari örtüyü doldurmaktansa bizzat onun yerini almaktadır. Mimari yapı ile zemin arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeye teşvik etmekte olan bu koruyucu çevre, farklı rutin ve etkileşimlere ilham verebilecek saydam bir mikro iklim meydana getirmektedir (Resim58).



Şekil 58: Yeni Enerji Ortamları, Sean Lally, 2014, (Berkan Bengi Arşivi)

2.5.2.3. Kaynaklar Bölümü

Bu bölümdeki eserler, insanların dünyevi ilişkilerini tekrardan düşünmelerini bekleyen manifestolardan oluşmaktadır. Bu bölümdeki bazı projelere bakıldığında; Can Altay ve Aslı Altay’ın tasarlamış olduğu ‘Okuma Odası’ hem Bienal küratörleri, tasarımcıları ve ekibinden, hem de uluslararası düşünür ve eleştirmenlerden gelen okuma önerilerini içermekte ve genişlemiş bir kitap kulübü görevi görerek, okurları Bienal’in ana mekânında ve İstanbul’daki farklı yerlerde gerçekleştirilen okumalarla bir araya getirmektedir (İKSV, 2014, 145).

‘Okuma Odası’, manifesto kavramına dair yaklaşım ve yorumları paylaşmaya olanak sağlayarak Bienal’in insan altyapısını harekete geçirmekle birlikte Bienal idare heyetinin, proje ekiplerinin, davetli tasarımcıların ve başka birçok önemli kişinin önerilerine de yer vermektedir. Altay çifti tarafından tasarlanan ve Galata Rum İlkokulu’nun orta katında, ortak bir alan olarak yer alan bu bölüm halı kaplı dinlenme, çalışma ve toplanma adacıklarından oluşmaktadır. Kitap arabalarına yerleştirilen bu kütüphane (Şekil 59), tasarım manifestosunun geçmişi ve geleceği üzerine düşünmeye ve farklı yorumlar sergilemeye yönelik bir ortam oluşturulmaktadır.



Şekil 59: Okuma Odası, Future Anecdotes, 2014, (Berkan Bengi Arşivi)

‘Elektronik ve Dijital Araçları Baştan İnşa Etmek’ başlıklı, teknoloji ile daha sağlıklı bir ilişki kurmayı önermekte olan bir başka projedir. Karmaşık sistemleri parçalara ayırıp, onları tekrardan inşa etmekte olan ürün tasarımcı Coralie Gourguechon, teknolojinin gizemini ortadan kaldırmayı amaçlamaktadır (İKSV, 2014, 158). İnsanların teknoloji sayesinde dünyanın daha iyiye gideceğine dair beklentiler taşımalarına rağmen, teknolojik aletlerin nasıl çalıştıklarına dair toplumsal bilinç zayıflamaktadır. Gittikçe küçülen cep aletleri, bir başka evrenden kucağımıza düşüvermiş gibi gözüken pürüzsüz ve yekpare makinelerin “sihirli” sistemler olduklarına dair inancı pekiştirmektedir (İKSV, 2014, 158).

İnsanların dijital aletlerle olan ilişkileri de piyasanın egemenliği altında devam etmektedir. Elektronik aletlerin araç olarak kullanım değerlerinin ne olduğuna değil, pazarlama ve statüye göre belirlenmekte olması, bununla birlikte bu aletlerin ömürlerinin de kısa olması anlamına gelmektedir. Gourguechon’un manifestosu ‘kara kutuları açmak’, ‘elektronik ve dijital nesneleri nihai ürün değil araç olarak’ tasarlamak ve dayanıklılık potansiyeli daha yüksek ve daha erişilebilir elektronik aletler yaratacak sistemler geliştirmek üzerine bir çağrı niteliği taşımaktadır (İKSV, 2014, 159).

Gourguechon bu hedefe ulaşmak için üç strateji önermektedir: Bu stratejiler insanları basit bir devre lehimlemek ya da yalın bir dijital kamera yapmak gibi temel elektronik becerileri edinmeye davet ederek ‘iş üstünde öğrenme’ imkânı sağlamak, ‘sistemleri şeffaflaştırmak’ (ya da elektronik aletlerin nasıl işlediğini anlaşılır kılan prototipler

yaratmak) ve yeni tasarım talimatları aracılığı ile ‘elektronik imalatını basitleştirmek’ olarak sıralanmaktadır (İKSV, 2014, 160).

Bienal’de bu üç yaklaşımı birleştiren Gourguechon, elektronik parçaların anatomisini gözler önüne seren, kâğıttan bir hoparlör ve ‘kod yapısıyla inşa etme’, talimatları sunmaktadır (Şekil 60). ‘Kâğıttan elektronik sistemler üretmeye yönelik yeni bir yazılım’ kurgulamakta olan Gourguechon, hem bilgisayar programcılığının, hem de endüstriyel tasarımın özelliklerine başvurmakta, elektronik tasarımın geleceği için de yeni/eski ve eski/yeni bir manifesto oluşturmaktadır (İKSV, 2014, 161).



Şekil 60: Kâğıttan Hoparlör, Coralie Gourguechon, 2014, (Berkan Bengi Arşivi)

‘Gelecekte... Geçmişin mutfağında pişirin.’ sloganıyla yola çıkmış bir başka proje olan ‘Modern Mutfağı Hacklemek’, Gastronomika Bienal’de ziyaretçiler ile buluşmuştur.

Gastronomika, Türkiye’nin büyük bölümünü oluşturan ve Karadeniz, Ege ve Akdeniz tarafından kuşatılan Anadolu topraklarının geleneksel mutfağına dair yeni gelecekler ve bağlamlar kurmayı amaçlamakta olan mimar, endüstriyel tasarımcı ve şeflerin kurduğu bir disiplinler arası kolektif olarak insanların karşısına çıkmıştır.

‘Modern Mutfağı Hacklemek’ isimli manifestosunda Gastronomika ekibi geçmişin unutulmuş yemeklerine ait yöntemleri günümüze uyarlamaya çalışmıştır. Ekip Bienal için ev mutfağını bir dizi ev aleti protipi ile yeniden ele almış, Anadolu’dan toplanan (öğütme, tuzlama ve turşu yapma gibi) üslupları, malları ve (yeraltında soğutma ve fermantasyon için kullanılan aletler gibi) araçları öne çıkararak, çağdaş ev mutfağını; gıdayı bir imece ve eğlence ortamı olarak yeniden şekillendirmektedir.

Bitkileri kurutup saklayabilmek için belli malzemeler ile yapılan zarf yöntemi ile ilginç bir sistem (solucanların gıda atıklarını hızla zengin toprağa dönüştürdüğü kompakt bir mutfak birimi), mutfakta duyulara hitap eden, sosyal bir atmosfer yaratmak üzere tasarlanmıştır (Şekil 61).



Şekil 61: Modern Mutfakı Hacklemek, Gastronomika, 2014
(Berk Bengi Arşivi)

2.5.2.4. Toplumsal İlişkiler Bölümü

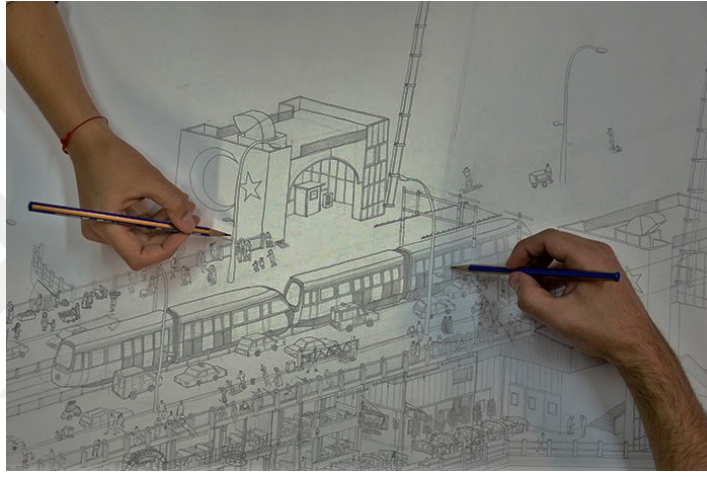
Burada yer alan projelerde ziyaretçileri şehirler, uzak diyarlar, vatanlar ve milletler düzeyinde manifestoların aracılığıyla, yeniden düşünebilmeye sevk etmektedir. Araştırma, analiz ve akıl yürütmeler yoluyla ihmal edilmiş veya görmezden gelinmiş kesimlere ilişkin yeni düşünce biçimlerini tetiklemekte, insanları ve içinde yaşadıkları yerleri benzersiz kılan özelliklerin farkında olunmasına ve bunlar üzerinde düşünülmesini istemektedir (İKSV, 2014, 204). Buradaki projelerden bazılarına bakıldığında; ‘Gelecekte... Gördüğünüzü çizin.’ sloganıyla, Atelier Bow-Wow tarafından başlatılmış olan ‘Kamuya Açık Çizim’ isimli proje, İstanbul’da Galata Köprüsü’ne odaklanan, bir çizim projesinden oluşmaktadır.

Mimari çizimin, belli talimatların iletilmesi ve yeni bir şeyin var edilmesinde kullanılan güçlü bir araç olduğunu savunmakta olan Yoshiharu Tsukamoto ve Momoyo Kaijima; bu aracı, iş birliği halinde üretilmiş olan eskizlerle, hâlihazırda bizi kuşatan fiziksel çevreye dikkat çekmek için kullanmaktadır (Şekil 62).

Atelier Bow-Wow yaşayan mimari, yani sürekli bir değişim içinde olan ve kullanıma bağlı olarak dönüşme potansiyeline sahip mekânlara önem vermektedir. Burada da yaşanan çevre incelenip kayıt altına alınmış, mekânların işlevine ve bu işlevin ne

olabileceğine dair yeni bir bakış açısı önerilmiştir. Galata Köprüsü, şehrin iki bölümünü birbirine bağlarken aynı zamanda kendisi de adeta bir şehir olan ve balık tutmak, teknelerde yemek pişirmek, sokakta yemek ve otobüs beklemek gibi çok çeşitli davranışlara ev sahipliği yapan özel bir kamusal alan tipolojisi olarak görülmektedir (İKSV, 2014, 209).

Çizim süreci, ortak deneyime dayalı ve geçici bir kamusal alan yaratmakta, mimari düşüncenin etkin bir aracı olarak çizim sürecinin altı çizilmektedir. ‘Kamuya Açık Çizim’ projesiyle Bow-Wow şu soruları sormaktadır: ‘Yaratıcı alışveriş için nasıl yeni diller üretebiliriz? Bilgiyi nasıl kaydedebilir ve bir durumdan diğerine nasıl aktarabiliriz?’ (İKSV, 2014, 210).



Şekil 62: Kamuya Açık Çizim, Atelier Bow-Wow, 2014, (Berkan Bengi Arşivi)

Sosyal medyanın güçlenmesi ve çeşitli sosyal medya uygulamaların çoğalmasıyla birlikte, Bienal’deki bir başka proje olan ‘TWTRATE’, ‘‘Gelecekte... Manifestonuzu tweet’leyin.’ sloganıyla şu soruyu sormaktadır: ‘140 karakter nelere kadir!’ Burada asıl sorulmak istenen şeyin Twitter’daki sonsuz sayıda yazardan bir manifesto çıkıp çıkmayacağı düşüncesi olduğu ifade edilebilir. TWTRATE burada, Türkiye’deki önemli kültürel ve politik olaylar sırasında topladığı tasarım bağlantılı tweet’lerden, tasarım camiasına ait ‘ortak aklın’ günümüzün alternatif bir portresini nasıl resmedebileceğini anlamaya çalışmaktadır (İKSV, 2014, 251). TWTRATE manifestosunun esprili başlığı, Samuel Morse’un yolladığı ilk telgraf mesajı ‘Tanrı nelere kadir!’ üstüne bir kelime oyunudur. TWTRATE, Bienal süresince tasarım bağlantılı tweet’leri toplamaya devam etmiş, bunlardan edindikleriyle de dinamik bir manifesto canlandırmaya çalışmıştır. Bu yöntemle alternatif bir manifesto yazarlığı

biçimi ifade edilmekle birlikte Twitter'daki bireylerin bir merkezden yoksun olsa da kolektif bir ses yaratılabileceğini ortaya koyulmaktadır (İKSV, 2014, 253).



Şekil 63: TWTRATE, Zoe Ryan ve Meredith Carruthers, 2014
(Berkan Bengi Arşivi)

2.5.3. İstanbul Tasarım Bienali (2016) Biz İnsan mıyız?

İKSV tarafından 2016 yılında düzenlenen İstanbul Tasarım Bienali'nin ana konusu "Biz insan mıyız?" dır. "BİZ İNSAN MIYIZ? : Türümüzün Tasarımı : 2 saniye, 2 gün, 2 yıl, 200 yıl, 200.000 yıl" başlığı, tüm dünyadan ve farklı alanlardan tasarımcı ve düşünürleri, birbirleriyle bağlantılı sekiz önermeye yaklaşımlarını paylaşmaya davet etti (İKSV, 06.07.2017). İnsanın günümüze dönüşümünü mercek altına alan bienalde; saniyeden, güne, yıla ve yüzyıllara kadar süregelen süreci tanımlayan ve kapsayan süreye yer verilmiştir. Bir arkeolojik proje olarak tanımlanana etkinlik, küratörlerinin temel hedefi olarak insanlığın tasarım malzemesiyle düşünebilme ve verilen sekiz önerme ile toparlanan başlıkların dünya geneline yayılabilmesi olarak açıklanmıştır.



Şekil 64: 3. Tasarım Bienali Afişi 1, (Berkan Bengi Arşivi)

Küratörlüğünü Beatriz Colomina ve Mark Antony Wigley birlikte düzenledikleri tasarım bienaline 13 ülkeden 77 sanatçının, video, fotoğraf, döküman, heykel ve enstalasyonlar ve interaktif işleriyle insanlık tarihiyle birlikte süregelen yenilikler ve sorunlar tasarım ve insana dair arkeolojik bir proje olarak 5 farklı mekanda düzenlendi. Bunlar; Galata Özel Rum İlköğretim Okulu, Studio-X İstanbul, Alt Sanat Mekanı ve Depo ile İstanbul Arkeoloji Müzesi'dir.



Şekil 65: 3. Tasarım Bienali Haritası, (Berkan Bengi Arşivi)

Bu bienal bir arkeoloji projesi. Bazı tasarımcıları öne çıkarmak ya da olağanüstü bir geleceği hayal etmek yerine, gerçek hayatın bilimkurguyu geride bıraktığı günümüz dünyasında tasarımın yeri üzerine çok mecralı bir belgesel çalışması olmayı hedeflemiştir. Bienal, günümüz tasarımının uçlardaki hâlini, ilk standardize süslemeler ve ilk ayak izlerinden en yeni dijital ve karbon ayak izlerine uzanan, türümüzün

200.000 yıllık tarihi bağlamına yerleştirdi. Normal koşullarda bir bienal geçmiş iki seneye odaklandı. Bu bienal ise iki saniye öncesinden 200.000 yıl evvele kadarki zaman dilimine odaklandı. Türkiye ve yakın çevresinden arkeolojik eserler bienalin kalbinde yer alacak ve tasarıma dair güncel düşüncelere farklı bir açıdan bakmamıza olanak verdi (İKSV, 06.07.2017).

3. İstanbul Tasarım Bienali'nin katılımcıları ve projeleri çalışmanın sonundaki ekler kısmında ek 1 altında bulunabilir.



şekil 66: 3. Tasarım Bienali Afişi 2, (Berkan Bengi Arşivi)

3. Tasarım Bienali'ne ayrıca yan etkinlikler de planlanmış ve duyurulmuştur. Tasarım rotaları olarak açıklanan bu etkinlikler serisi, İstanbul'da altı değişik bölgede gerçekleştirilmiştir. İzleyiciler, bienal ekibi desteğiyle belirlenmiş tasarım rotasını takip ederek altı farklı mekana gidebilmiştir. Cihangir-ukurcuma-Tophane, Pera-Galata-Karaköy, Nişantaşı, Sultanahmet, Kuzguncuk ve Fener-Balat rotalarını gezen izleyiciler, ayrıca İstanbul'u gezerek şehri tasarım gözüyle inceleme firsatı bulmuştur.



şekil 67: Enric Miralles,Ines-Masa, 1993 (Berkan Bengi Arşivi)

İspanyol mimar Enric Miralles'in yaşamının son dönemlerindeyken, 1993 yılındaki bir sergi için tasarladığı bir masaya ait bir dizi not ve çizimi sunmuştur. Masanın Biz İnsan Mıyız? için özel olarak kurulmuş 1:10 ölçeğindeki bir modeli de serginin bir parçasıdır.



Şekil 68: Franz Tschackert, The Transparent Man, (Berkan Bengi Arşivi)



Şekil 69: Akıcılaşmak, Common Accounts, (Berkan Bengi Arşivi)

İzleyici kitlesi tarafından 3. Tasarım Bienali; diğer iki tasarım bienaline göre daha detaylı belirlenmiş bir tema ve daha ilgi çekici işlerin bulunması, Zorlu Holding'in desteğiyle öğrencilere özel ücretsiz tur düzenlenmesi, işitme engelliler için bir ilk olarak işaret dili ile rehberli turlar düzenlenmesi, bienalin ücretsiz ve herkesin katılımına açık olması, serginin yanı sıra, paneller ve turlarla etkinliğin çeşitlendirilmesi yönünden başarılı bir tasarım bienali olarak değerlendirilmiştir.

3. BİR TASARIM BİENALİ ÖNERİSİ

İKSV tarafından organize edilen ve İstanbul şehrinde düzenlenen üç bienal incelendiğinde üçünün de sergileme yöntemi olarak şehrin geneline yayıldığı ve izleyenleri tüm şehri gezdirme çabası güdüldüğü ve bu özelliğiyle yine İKSV tarafından düzenlenen İstanbul Bienali ile aynı kaygılar güdülmüştür. Bu benzerlikler sadece mekan seçimleriyle sınırlı kalmayıp eserlerin içerikleri bakımından da benzerlikler gösterdiği görülmüştür. Bundan dolayı Tasarım bienali ile İstanbul bienali arasında fazla bir farklılığın yaratılamadığı anlaşılmaktadır.

Yeni hazırlanacak bir bienalde, daha önceden düzenlenen bienallerden yola çıkarak daha başarılı bir proje hazırlamak gerekmektedir. Hem proje ekibi, hem de mekan ve reklam kısmı ile tüm ayrıntılarıyla planlanarak hazırlıklar yapılmalıdır.

3.1 Yeni Bir Bienal Hazırlığı

Yeni bir bienal için gerekli hazırlık aşamaları şunlardır:

Konunun belirlenmesi: Bienal hazırlığında öncelikle konunun belirlenmesi gerekmektedir. Çünkü konuya uygun mekân ve eser seçimleri yapılabilir.

Ekibin oluşturulması: Bienale konunun belirlenmesinden sonra projeyi gerçekleştirmek için gerekli hizmetli sayısına karar verilmeli ve ekip oluşturulmalıdır. Hangi alanlarda hizmet verecek meslek grupları da bu aşamada belirlenir. Oluşturulacak ekip dört gruptan oluşabilir. Bunlar; mekan ekibi, sergileme ekibi, sponsorluk ve reklam ekibi olarak görevlendirilebilir.

Mekânın belirlenmesi: Konunun belirlenmesinden sonra konuya uygun mekanın belirlenme aşamasına geçilir. Konunun uygun kitleye hitap edebilmesine özen gösterilmeli ve buna göre bir semt seçilmelidir.

Sanatçıların belirlenmesi: konuya ve mekânın büyüklüğüne göre sanatçılardan eserler seçilmelidir. Mekânda sergilenemeyecek eserlerin seçilmemesine özen gösterilmelidir.

Bütçenin planlanması: Bienal için gereken bütçenin kabataslak hesaplanması gerekir. Projeye başladıktan sonra mekân ve sanatçıların belirlenmesinin ardından bütçede gereken miktar netleşir.

Sponsorluk: Bienal projesi için bütçenin belirlenmesinden sonra sponsorluk arayışına geçilir.

3.1.1. Konunun Belirlenmesi

Yeni bir bienalin temasını belirlemek adına düşünce konsepti olarak, ilk önce daha önceden yapılan bienallerin temaları ile ilişki kurulmalıdır. Burada temel olarak alınması gereken durum; genç nüfusu yoğun olan Türkiye'nin, dünyada sanat ve tasarım ile ilgilenen ve bu konuda isimlerini duyurmuş olan ülkelerle yarışabilir olmasını sağlamaktır. İstanbul'da yapılacak bienal için manifestolar hazırlanarak “gelecek” temasının irdelenmiş olması ile birlikte yeni bienalde de yine bir gelecekçilik değerlendirilmesi yapılabilir. Kavram olarak da “tasarım” başlı başına sürekli bir gelişimi temsil etmesi ve bununla birlikte daha iyiye nasıl ulaşılacağına odaklandığı için “gelecek” ’ten ayrı düşünülmesi söz konusu olmamalıdır.

3.1.2. Ekibin Oluşturulması

Ekip içerisinde aşağıdaki meslek gruplarından uzmanlar yer almalıdır.

- Bienal Danışma Kurulu,
- Küratör,
- Küratör Asistanları,
- Sergi Tasarım Ekibi,
- Grafik Tasarım Ekibi,
- Sosyal Medya İçerik Danışmanı,

3.1.3. Mekânın Seçilmesi

Bienal için mekân olarak İstanbul'un uygunluğu konusunda herhangi bir şüphe bulunmamaktadır, ama bu kentin çok özel bir konumu olduğu gerçeğini de dikkate

almak zorundayız. İstanbul, en az iki yüzyıldır var olan oryantalist klişelerin küresel ölçekte yeniden üretildiği bir metropoldür. Türkiye'nin diğer önemli kentlerinde de çeşitli bienaller düzenlenmektedir. Ancak buradaki esas dikkat edilmesi gereken nokta, Türkiye ve tasarımcılarının uluslararası anlamda ne denli isimlerini duyuracak olmalarından doğan endişelerdir. Bu yüzden İstanbul pek de azımsanmayacak bir süredir Türkiye'nin kalbi durumunda bulunmaktadır.

Kentin kendi içindeki mekânlara bakıldığında ise, burada bizleri belki biraz daha karmaşık bir durum beklemektedir. Aslında bu karmaşa biraz da son olarak 15. İstanbul Bienali'nin sergileme alanlarından kaynaklanıyor olabilir.

Atatürk Kültür Merkezi'nin kapanmasının ardından bu görevi İstanbul Modern Sanatlar Müzesi, hemen yanındaki Antrepo binası ve Galata Rum İlkokulu'nun kısmen başarıyla gerçekleştirdiği bienaller ve son olarak kentin tüm bölümüne yayılan bir sergileme düzeni ile ziyaretçiler İstanbul Bienallerini gezmekte zorlanmışlardır. Bu yüzden yeniden merkezi ve tek noktada bienal sergilemesi düşünülmelidir.

Contemporary İstanbul'a da ev sahipliği yapmakta olan Lütfi Kırdar Kongre Merkezi'nin Rumeli Binası'na ek olarak bazı proje çalışmaları için ek olarak Maçka Teras bölümü de bu noktada Bienal için kullanılabilir. Konumu itibarıyla İstanbul gibi bir metropolün en merkezi noktalarından birinde bulunan Lütfi Kırdar Kongre Merkezi, kongrelerden fuarlara, konserlerden sergilere, her çeşit etkinliğe ev sahipliği yapmaktadır. Ayrıca İstanbul'un kalabalık yapısından kaynaklı, zamanın etkin kullanılabilmesi için yer ve ulaşım kolaylıklarından da yararlanılabilmesi açısından bu nokta büyük önem kazanmaktadır.



Şekil 70: Lutfi Kırdar Kongre Merkezi, Dolmabahçe-Maçka Yönü
(Berkan Bengi Arşivi)

Bienal için seçilen mekânlardan iki katlı Rumeli Binası, 7.000 metrekarelik toplam alanı, gün ışığı alan geniş camları ile bölünebilir salonları ve kendine ait girişi ile tek başına ya da Ana Bina ile birlikte kullanılabilir. Maçka Teras ise, Ana Bina ile Rumeli Binası arasında yer almakla birlikte, her iki binada da gerçekleştirilen organizasyonlarda etkinlik alanına dâhil edilmektedir.



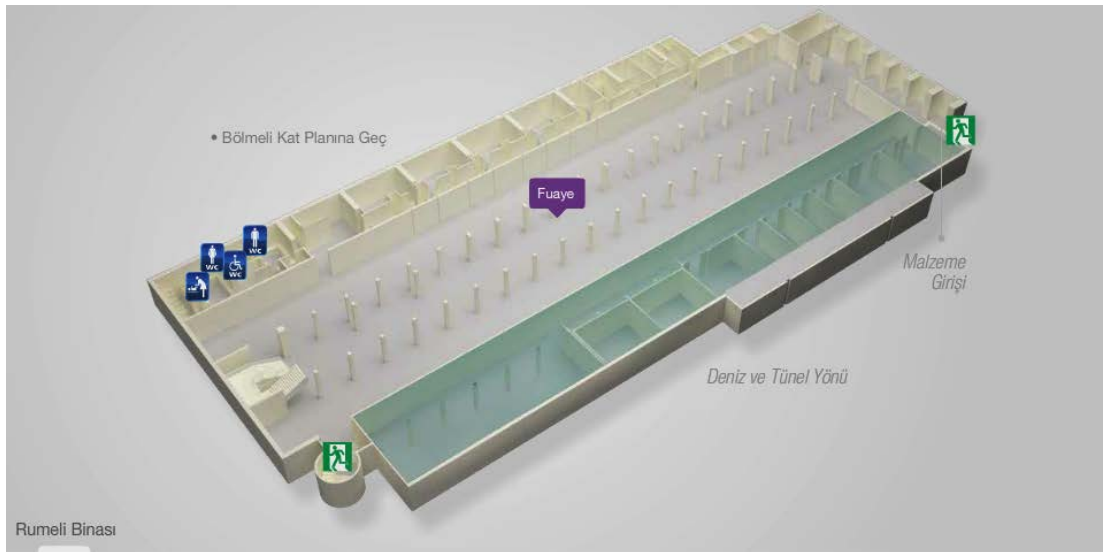
Şekil 71: Lutfi Kırdar Kongre Merkezi, Rumeli Binası Üst Kat Salonu
(Berkan Bengi Arşivi)



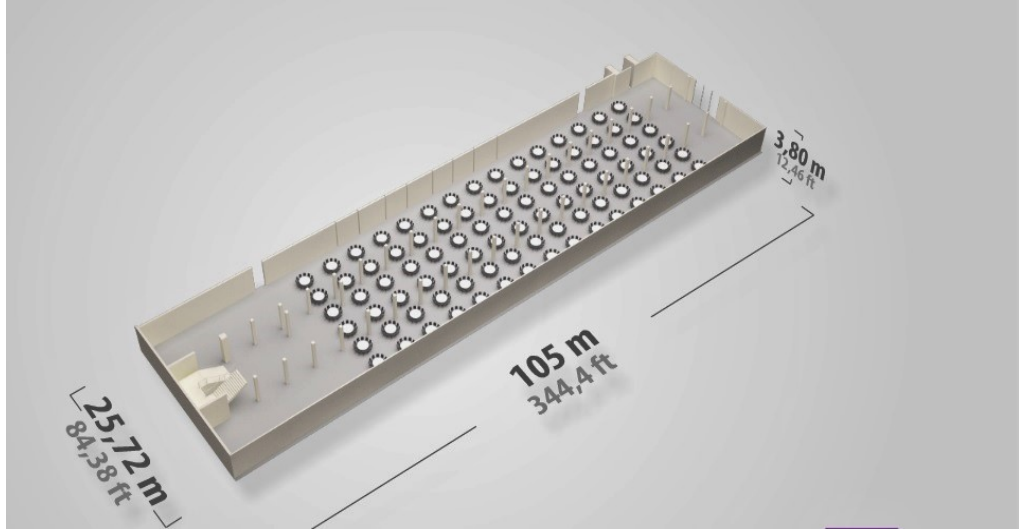
Şekil 72: Rumeli Binası Alt Kat Salonu, (Berkan Bengi Arşivi)



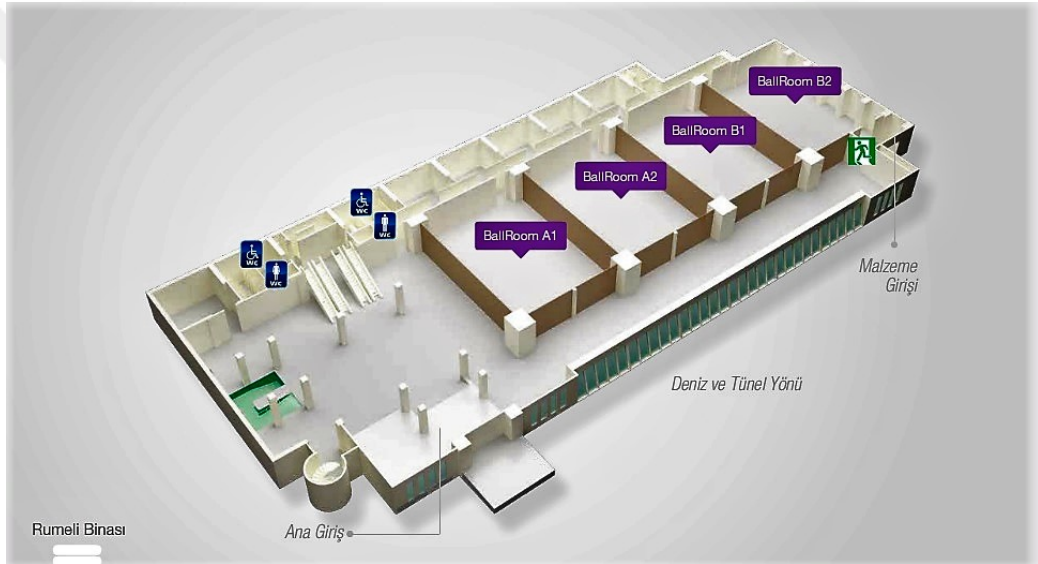
Şekil 73: Lütfi Kırdar Kongre Merkezi, Maçka Teras, (Berkan Bengi Arşivi)



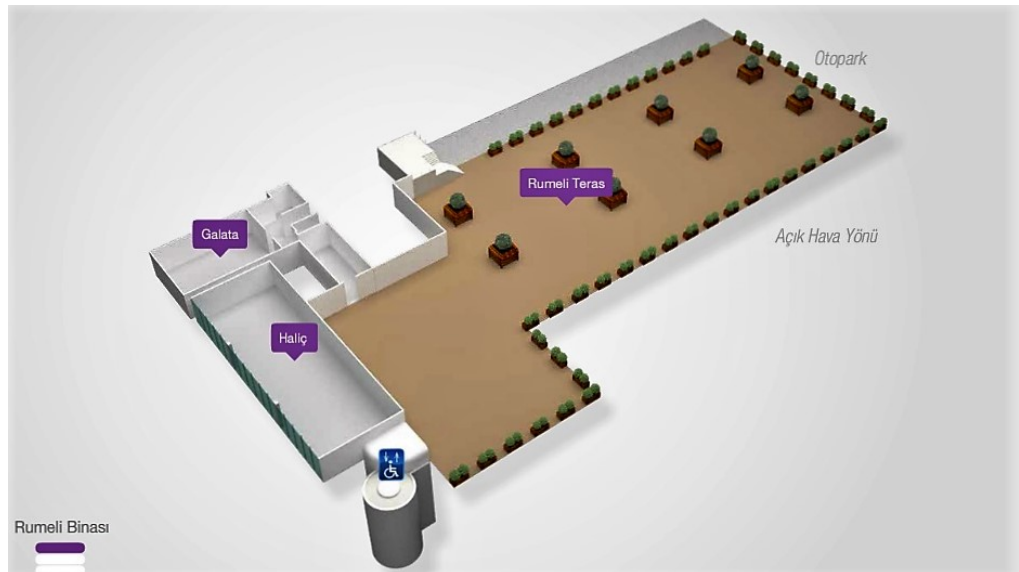
Şekil 74: Lütfi Kırdar Kongre Merkezi, Rumeli Binası Alt Kat Planı, (Berkan Bengi Arşivi)



Şekil 75: Rumeli Binası, Alt Kat-Fuaye Alan Planı, (Berkan Bengi Arşivi)



Şekil 76: Rumeli Binası- Üst Kat Planı, (Berkan Bengi Arşivi)



Şekil 77: Rumeli Binası- Maçka Teras Kat Planı, (Berkan Bengi Arşivi)

3.1.4. Sanatçıların Belirlenmesi

Bu aşamada bienalin konusuna uygun eserleri olan sanatçılarla iletişime geçilir. Hazır eserlerin seçilmesinin yanı sıra sanatçılardan bienal için yeni eser üretmeleri de istenebilir.

Bütçenin Belirlenmesi: Projeye başlarken taslak bütçe hesaplanır. Bütçe kalemleri şunlardır;

- Mekân Kira Gideri,
- Ücret ve Maaş Giderleri
- Sigorta, Mali Giderler
- Ağırlama ve Konaklama Giderleri
- Ulaşım ve Seyahat Giderleri

3.1.5. Sponsorluk

İhtiyaçların karşılanabilmesi ve projenin gerçekleştirilebilmesi için bütçede ihtiyaç duyulan miktarın bulunması gerekir. Bunun için sponsorluk arayışı yapılır. Tek sponsor yerine ihtiyaca yönelik farklı sponsorlar bulmak daha kolaydır. Örneğin nakliye işleri için bir nakliye firmasıyla anlaşmak daha kolay olur. Bu yüzden sponsorluklar şu başlıklar altında gruplanmalıdır;

- Ana Sponsor,
- Eş Sponsorlar,
- İletişim Sponsoru,
- Konaklama Sponsoru,
- Taşıyıcı Sponsoru,
- Medya Sponsoru,

Bir tasarım bienali hazırlık aşamaları yukarıda yer aldığı aşamalar doğrultusunda yapılmaktadır. Bu aşamaların yerleri değiştirilebilir ama herhangi bir aşama atlanamaz, çünkü her aşama sonucun başarılı olması için gereklidir. Örneğin açılışı olmayan bir sergi etkileyici olamayacağı gibi, sanatçı yelpazesi geniş olmayan bir sergide beğenilmez. Ya da en iyi eserlerin yer aldığı bir sergide uygun sergileme teknikleri kullanılmazsa yine bu sergi de başarısız kabul edilir.

4. SONUÇ

Bu çalışmada, ele alınan konu ile ilgili temel kavramların incelenmesi yapılmış, İstanbul Tasarım Bienali'nin oluşum süreci ve bu sürecin nasıl bir "Tasarım Bienali" kavramı oluşturduğu araştırılmıştır. Bienal üzerinden bu kavram incelenmiş ve yine bu ilişki üzerinden yeni bir oluşum planlanmıştır. Toplanan veriler ışığında İstanbul'un "Tasarım" bienallerinin, eksiklikleri ve ihtiyaçları düşünülmüştür. Ayrıca "Bienal" ve "Tasarım" odaklı düşüncelerin İstanbul şehri ve içerisinde barındırdığı topluma ne gibi farkındalıklar kattığı, ulaşılabilirlik ve aynı oranda uygulanabilirliği değerlendirilmiştir. Tez süresince, bienallerin başlama serüveni ve ülkemize yansımaları incelenmiştir. Bienaller üzerinden dünya sanat piyasası ile birlikte ülkemizin de sanat ortamındaki değişiklikler bu araştırma ile daha ayrıntılı olarak ortaya çıkmıştır. Özellikle çağdaş sanatın 1980 sonrası bienallerin etkisiyle birlikte uluslararası düzeyde yaşanan gelişmelerin ülkemizde de gelişime zemin hazırladığı ve sanatseverlerin çağdaş sanat hakkında bilgilenmesine zemin hazırlamıştır. Bu etkinliklerin temelini atan Venedik Bienali'ni başlatan hazırlıklar ise, ulusal burjuva toplumuna özgü kimliklerin, ulusal sanat temsilcileriyle oluşturulduğu bir sentez üzerine kurduğu görülmektedir. Bienal öncesinde de açılan alternatif sergi alanları, bienalin küreselleşme furyasından çok daha önce kendini sorguladığını göstermektedir.

Avrupa'daki büyük bienallerin başarısı ve başarısızlığı bir yana bırakılacak olursa bu etkinliklerin küresel alanda kendilerine bir yer edinmeye çalışan gelişmekte olan ülkeler için çok önemli örnekler oldukları görülmektedir. Bienaller, kıtaları bir araya getirebilen etkinliklerdir. Modern dünyada kutuplaşmayı bir kenara bırakarak disiplinler arası etkinliklerin düzenlenmesi ile farklı kültürlerin ve milletlerin bir araya gelebilmesine neden olur. Bienaller ile farklı kültürler, sanatçılar ve onları destekleyen sanat eleştirmenleri aynı yerde toplanabilmektedir. Böylelikle bu insanlar yeni bir dinamizm ile birbirlerini tanıma ve gelecek ile ilgili fikir alışverişinde bulunma olanağı bulmaktadır.

Bienallerle birlikte tezde sergileme yöntemleri de incelenmiştir. Çünkü Sanat ile tasarımın birleştiği nokta sergileme tasarımıdır. Bir sanat veya tasarım objesinin izleyici ile buluşturulma süreci ve yöntemi önemlidir. Bu sürecin ve kullanılacak yöntemin başarısı eserin başarısını ön plana çıkarmaktadır. Tasarımcı/sanatçı ve izleyicinin bir araya geldiği sergileme sürecinde belirlenen yöntem ile eser/tasarım tanıtılmaktadır. Paris Salon Sergileri ile başlatabileceğimiz bu sergileme süreci günümüzde önemli bir süreci yaşamaktadır. Sadece duvara bir eserin çivi yardımıyla tutturulması aşamasını geçen sergileme, elektronik öğelerin desteğiyle farklı boyut ve teknikler yardımıyla eseri ön plana çıkaracak teknolojik alt yapıya sahip yöntemler uygulanmaktadır. Özellikle müzelerde uygulanan sergileme tasarımlarında Ar-Ge çalışmaları ile yeni yöntemler kullanılmaktadır. ‘Exhibition Design’ olarak adlandırılan bu süreçte sergilenecek eserin özelliğine göre; sanat yönetmeni (küratör) ile birlikte grafik tasarımcı, iç mimar, endüstriyel tasarımcı, ses ve görüntü tasarımcıları, ışık tasarımcısı, sanat tarihçi gibi farklı meslek grupları desteğine ihtiyaç duyulabilmektedir. Genel itibariyle sergileme yöntemleri içerisinde; ışık, ses, sergilendiği kaide, bilgilendirme grafikleri ve koruma yöntemleri önem arz etmektedir. Bunlar;

Işık; eserin görünürlüğünü ve mevcut özelliklerini ön olana çıkarıcı etkiye sahiptir. Başarılı bir ışıklandırma sistemi ile eser, bulunduğu diğer eserlerden daha ön plana çıkarılabilir.

Ses; sesli eserlerin izleyici tarafından rahatlıkla dinlenebilmesi için sergileme yönteminde önemlidir. Sesli eser dışında normal bir eserde sesli bilgilendirmesi mevcut ise onun tasarımı da benzer özelliğe sahiptir.

Sergileme yöntemi; eserin izleyiciye sunum tekniğidir. 3 boyutlu eserler büyüklüklerine göre kaide üzerinde veya uygun bir zemine yerleştirmesiyle yapılır. Hava, ısı veya ışıktan etkilenen eserlerin sergilenmesinde ise etkileyici unsurdan ilişkisinin kesilmesi için uygun yöntem belirlenir. Cam bölme genellikle sergilemelerde kullanılan en sık yöntemdir.

Bilgilendirme grafiği; izleyicinin eser hakkında bilgi edinmesini sağlayan ve eserin özelliklerini içeren metinlerin uygun yöntemle sunulmasıdır.

Düzenlenecek tüm sanatsal etkinliklerde hem sergi içeriği hem de sergileme tasarımına dikkat edilmelidir. Bir konsept olarak sunulması gereken bu ayrıntılar ile

sergi başarıya ulaşabilecektir. Bir bienal veya sergi olması sonucu değiştirmeyeceği için tüm sergileme süreçlerinde aynı özveri ve disiplin ile hazırlık yapılmalı ve izleyicinin beğenisi/önerisi takip edilmelidir.



KAYNAKÇA

1. Uluslararası İstanbul Bienali Afişi. [02.12.2017]. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı. <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/bienalarsivi/217>
 2. İstanbul Bienali Afişi. 02.12.2017]. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı. <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/bienalarsivi/216>
 3. İstanbul Bienali Afişi. 02.12.2017]. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı. <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/bienalarsivi/215>
 4. İstanbul Bienali Afişi. 02.12.2017]. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı. <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/bienalarsivi/213>
 5. İstanbul Bienali Afişi. 02.12.2017]. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı. <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/bienalarsivi/209>
 6. İstanbul Bienali Afişi. 02.12.2017]. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı. <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/bienalarsivi/208>
 7. İstanbul Bienali Afişi. 02.12.2017]. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı. <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/bienalarsivi/201>
 8. İstanbul Bienali Afişi. 02.12.2017]. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı. <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/bienalarsivi/200>
 9. İstanbul Bienali Afişi. 02.12.2017]. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı. <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/bienalarsivi/199>
 10. İstanbul Bienali Afişi. 02.12.2017]. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı. <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/bienalarsivi/198>
 11. İstanbul Bienali Afişi. 02.12.2017]. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı. <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/bienalarsivi/190>
 12. İstanbul Bienali Afişi. 02.12.2017]. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı. <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/bienalarsivi/454>
 13. İstanbul Bienali Afişi. 02.12.2017]. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı. <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/bienalarsivi/913>
 14. İstanbul Bienali Afişi. 02.12.2017]. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı. <http://bienal.iksv.org/tr/arsiv/bienalarsivi/1354>
- Akdemir, Nihan. 2017. Tasarım Kavramının Geniş Çerçevesi: Tasarım Odaklı Yaklaşımlar Üzerine Bir İnceleme, **Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi**, s. 7, c.1: 85-92.
- Allwood, James ve Belinda Montgomery. 1989. **Exhibition Planning and Design**. London: B. T. Batsford Ltd.

- Alp, K. Özlem. 2009. Uygulamalı Sanatlar Eğitiminde Tasarım, Yapı, İşlev, Estetik ve Algı Sorunu, **Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, s. 1: 48-59.
- Artut, Kazım. 2009. **Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri**. 6. Bs. Anı Yayıncılık: Ankara.
- Atagök, Tomur ve Susan Platt. 2001. The Digestible Other: The İstanbul Biennial, **Third Text**, s. 15: 103-109.
- Atan, Ahmet. 2006. **Resimli Resim Sözlüğü**, Ankara: Asıl Yayıncılık.
- Ayaokur, Alev. 2014. **Müzelerde Bilgi Yönetimi: Sadberk Hanım Müzesi Örneği**. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Bilgi ve Belge Yönetimi Anabilim Dalı Yüksek lisans Tezi.
- Bakargiev, Carolyn-Christov. 2015. **Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori**, çev. Savaş Kılıç. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bayrak, Bengisu. 2013. Çağdaş Sanatın Ticarileşmesine Küreselleşmenin Etkileri, **Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, s. 1: 124-128.
- Bek, Güler. 2002. Çağdaş Türk Sanatında Bir Sergi Oluşumu ve Sanat Ortamına Etkileri: Bienaller, **Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları**, s. 9: 41-57.
- Bienal. [12.02.2017]. Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlük. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritb_n&kelimesec=346885
- Bilirdönmez, Köksal ve Necmettin Karabulut. 2016. Sanat Eğitimi Süreç ve Kuramları, **EKEV Akademi Dergisi**. s. 65: 343-355.
- Bingöl, Bilge. 2011. Sanat Özgürlüğü, **Hacettepe Hukuk Fakültesi Dergisi**, s. 1: 95.
- Block, Rene. 1995. İstanbul'a Nasıl Bir Sanat Bienali, **Hürriyet Gösteri**, s. 179: 20-23.
- Block, Rene. 1997. **5. Uluslararası İstanbul Bienali**, İstanbul: İKSV Yayınları.
- Bomba, Taşkışla **Binası, Taksim Meydanı ve Galata Köprüsü Plan Maketi** [12.07.2017]. İKSV 1. İstanbul Tasarım Bienali- "BOMBA" Proje ve Sergisi, www.kerempiker.com/IKSV-1-İstanbul-Tasarım-Bienal-Bomba/blog.
- Çelik, Zafer. 2010. İstanbul, Kentsel Dönüşüm ve Mahalle Üzerine Prof. Dr. Uğur Tanyeli ile Söyleşi, **İdeal Kent**, s 2: 10-37.
- Çubukçu, Aydın. 1996. 12 Eylül'ün Kültür Politikası ve Sonuçları. **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, s. 13: 838-840. Praksis Yayınları: İstanbul.
- Demir, Çiğdem. 2009. Günümüz Sergileme Tasarımı, Türleri ve Londra'dan Sergileme Tasarımı Örnekleri. **Sanat ve Tasarım Dergisi**, s. 2: 52-59.

- Eren, Zekiye Reyhan. 2010. **Sanat Turizmi Kapsamında Bienaller ve Ülke Tanıtımına Olan Etkilerinin Uluslararası İstanbul Bienali Örneği İle Değerlendirilmesi**. Kültür ve Turizm Bakanlığı Tanıtma Genel Müdürlüğü. Uzmanlık Tezi: Ankara.
- Ergün, Mustafa. 2012. **Estetik (Sanat Felsefesi)**. <http://mustafaergun.com.tr/wordpress/wp-content/uploads/2015/11/sanاتفelsefesi.pdf> Erişim Tarihi: 02.01.2017.
- Ferguson, Bruce, Reesa Greenberg ve Sandy Nairne. 2005. The Manifesta Decade: Debates On Contemporary Art Exhibitions and Bienals in Post-Wall Europe. **Mapping International Exhibitions**, ed. Barbara Vanderlinden ve Elena Filipovic. MIT Press. Cambridge: 47-56.
- Germaner, Semra. 1999. Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı. **Bilanço '98: Cumhuriyet'in Renkleri Biçimleri**, İstanbul: Türkiye İş Bankası-Tarih Vakfı Ortak Yayını: 8-26.
- Gleadowe, Teresa. 2010. İnsanoğlunu Hayatta Tutan Nedir?, **11. Uluslararası İstanbul Bienali Rehberi**. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yayınları.
- Gögebakan, Yüksel. 2013. İnönü Üniversitesi'nin Müzeleri-1: Özel Turgut Özal Müzesi. **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi**: 23-65.
- _____. 2016. Üniversiteler ve Müzeler: İnönü Üniversitesi Müzeleri. **Süleyman Demirel Üniversitesi Art-e Dergisi**: 18- 19.
- Hamberbas, Jürgen. 1991. **Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü**, Cambridge: MIT Press.
- İKSV. [19.04.2017]. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı. <http://8b.iksv.org/2003/index.html>
- İKSV. [21.04.2017]. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı. <http://11b.iksv.org/anasayfa.asp>
- İKSV. [06.07.2017]. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı. <http://bizinsanmiyiz.iksv.org/>
- İKSV. [30.11.2017]. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı. <http://www.iksv.org/tr/hakkimizda/iksv>
- İKSV. [30.11.2017]. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı. <http://www.iksv.org/tr/hakkimizda/tarihce>
- İKSV. [30.11.2017]. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı. <http://15b.iksv.org/tr>
- İslimyeli, Nüzhet. 1976. **Sanat Terimleri Ansiklopedisi c. 2**, Ankara: Ankara Sanat Yayınları.
- İKSV. 2012. **1. İstanbul Tasarım Bienali Rehberi**, İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yayınları.

- _____. 2013. **13. İstanbul Bienali Rehberi**. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yayınları.
- _____. 2014. **Gelecek Artık Eskisi Gibi Değil**, İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yayınları.
- Kantarcıoğlu, Selçuk. 1987. **Türkiye Cumhuriyeti Hükümet Programlarında Kültür**. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Keleş, Vedat. 2003. Modern Müzecilik ve Türk Müzeciliği. **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, c.1, s.1.
- Koolhaas, Rem. 1994. *Delirious New York, A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York: The Monacelli Press.
- Köksal, Ayşe. 2008. Bienaller ve Ötesi..., **Sanat Dünyamız**, s. 108: 2-7.
- Lewis, Clive Staples. 1955. **The Magicians Nephew**. New York: MacMillan Publishing.
- Madra, Beral. 1986. Bir Bienal?, **Hürriyet Gösteri**, s. 67: 55-56.
- _____. 2006. Emperyalizmden Uluslararası Kapitalizme: Venedik Bienali, **Marksizm'i Yeniden Düşünme**, s. 4: 23-36.
- Özkaraoğlu, Özlem Yalım. 2012. Neden Bir Tasarım Bienaline İhtiyacımız Var? **1. İstanbul Tasarım Bienali Rehberi**. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yayınları.
- Özlu, Nilay. 2015. Tuzlu Suya Dair. **Toplumsal Tarih Dergisi**, s. 262: 16-17.
- Özpınar, Ceren, 2011. Birey, Kent ve Kamusal Mekân Bağlamında İstanbul Bienali. **Kült Kültürel İncelemeler Dergisi**, s. 2-3: 263-283.
- Özsezgin, Kaya. 1992. Bienal Sorunu. **Milliyet Sanat**, s. 289: 47-49.
- Perloff, Marjorie. 1986. **The Futurist Moment: Avant-Garde and The Language of Rupture**. Chicago: University of Chicago Press.
- Ryan, Zoe. 2014. Gelecek..., **2. İstanbul Tasarım Bienali Rehberi**. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yayınları: 13-45.
- Sakıp Sabancı Müzesi. [02.12.2017)]. İnsan ve Sanat. invesanat.com/nerede-sakip-sabanci-muzesi-14.html
- Sezgin, Şerife ve Nesrin Önlü. 1992. Tekstilde Tasarım Olgusu, **Tekstil ve Mühendis Dergisi**. s. 6: 74-83.
- Shiner, Larry. 2013. **Sanatın İcadı**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tang, Jeannie. 2007. Of Biennials and Biennialists: Venice, Documenta, Münster. **Theory, Culture & Society**, s. 24: 247-260.

Taşçıoğlu, Mükerrerem. 1986. Sunuş, **1. Uluslararası Asya- Avrupa Sanat Bienali Kataloğu**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.

Valery, Paul. 1948. **Reflections on the World Today**. çev. Francis Scarfe. New York: Pantheon Books: 156-186.

Yardımcı, Sibel. 2005. **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal**. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yaylı, Hasan. 2012. Küreselleşmenin Kentler Üzerine Etkisi: İstanbul Örneği, Selçuk Üniversitesi. **Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi**, s. 24: 334-349.

Yıldırım, Yağmur. 2013. **Galata Rum İlköğretim Okulu Üzerinden Mekâna, Bienale ve Şehre Dair Birtakım Okumalar**.
<http://www.arkitera.com/gorus/434/galata-rum-ilkogretim-okulu-uzerinden-mekana-bienale-ve-sehre-dair-birtakim-okumalar-1> Erişim Tarihi 06.06.2017.

Zürcher, Erik Jan. 2000. **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**. çev. Yasemin Saner Gönen. İstanbul: İletişim Yayınları.

EKLER

Ek 1: 3. İstanbul Tasarım Bienali'nin katılımcıları ve projeleri

Çoban,Bager Akbay (Türkiye)
Mutant Alan,Atıf Akın (Türkiye)
Kayıp Yarım Saniye, Zeynep Çelik Alexander (Türkiye),
Venessa Heddle, Elliott Sturtevant (Kanada)
Karma Varlık, Lucia Allais (Birleşik Krallık, İtalya)
Dünyadan Büyük Şeylerin Arkeolojisi, Pedro Alonso, Hugo Palmarola (Şili)
Hayvanların Milano'su, Stefano Boeri (İtalya)
Pencere Davranış Bilimi, Atelier Bow-Wow / Yoshiharu Tsukamoto Lab. at Tokyo Institute of Technology / YKK AP Window Research Institute (Japonya)
Galina Balashova'nın Uzay Tasarımı, Galina Balashova (Rusya), Philipp Meuser (Almanya)
Kurgusal Hümanizmler: Eleştirel bir Rapor, Marco Brizzi, Davide Rapp (İtalya)
1 Beyin, 100 Milyar Nöron, 100 Trilyon bağlantı, Brown Institute for Media Innovation, Center for Spatial Research with the Zuckerman Institute, Columbia University (ABD)
Texas City Toprak Taraması, Center for Land Use Interpretation (ABD)
Çatışma Şehirciliği: Halep, Center for Spatial Research (ABD)
Ölümsüz, Revital Cohen (Birleşik Krallık), Tuur Van Balen (Belçika)
Akıcılaşmak: Gangnam'ın Kozmetik Protokolleri, Common Accounts (ABD), Igor Bragado (İspanya), Miles Gertler (Kanada)
Sanat Kurgusu, François Dallegret (Kanada, Fas)
Yaşayan Servet, Tacita Dean (Almanya)
Kontrollraum/Kontrol Odası, Thomas Demand (Almanya)
Konuşulmayan, Diller Scofidio + Renfro (ABD)
Otomatizm, Stéphane Degoutin (Fransa), Gwenola Wagon (Fransa)

Değişken Nesne (II), Daniel Eisenberg (ABD)
Yapamayacaksın, Keller Easterling (ABD)
Ebola, Küratoryal Ekip İnsanlar Tarafından Tasarlanan Tasarımcı, estudioHerrerros (İspanya)
Taşınabilir Hint-Pasifiği, Fake Industries Architectural Agonism ve UTS (ABD, Avustralya, İspanya)
Maymun Yasası, Forensic Architecture, FIBAR işbirliği ile: Baltasar Garzon, m7red ve Irendra Radjawali (Birleşik Krallık, İspanya, Brezilya, Arjantin)
Soyutlar Kenti // Doğaçlama Teknolojilerinden Konuşmalar, William Forsythe (Almanya/ABD)
Kırılma Noktası, ya da Kökenlerin Çelişkisi, Anselm Franke (Almanya)
Antroposen'e Hoşgeldiniz, Globaia (Kanada)
Uzay Çöpü 1957-2016, Stuart Grey (Birleşik Krallık)
5.Helena, Mathew Hale (Almanya)
51Sprint, Het Nieuwe Instituut (Hollanda)
7 Milyarlık Şehir, Joyce Hsiang, Bimal Mendis (ABD)
Kobay Fareleri: Tasarlanmış Adamın Ufak bir Tarihi, Lydia Kallipoliti, Andreas Theodoridis (Yunanistan, ABD)
Anatomi // Kasa, Ali Kazma (Türkiye)
Homo Cellular, Küratoryel Müdahale“Haritadan Belli”, Thomas Keenan and Sohrab Mohebbi, with Charles Heller and Lorenzo Pezzani (Kanada, ABD)
Bünyesel Bilgisayım, Axel Kilian (Almanya)
Kusursuz İnsan (Det Perfekte menneske), Jørgen Leth (Haiti)
Değişken Beden, Küratoryel MüdahaleYamyam Beden ve Şehir: Flavio de Carvalho,
Jose Lirá (Brezilya)
Açık Gelecek, The Living / Sculpting Evolution Group, MIT Media Lab (ABD)
Maropeng Sahne I & II, Lesley Lokko (Gana)
Memex, Marshmallow Laser Feast, Analog, FBFX, Duologue (Birleşik Krallık)
Köçek Dans Pisti, m-a-u-s-e-r, Mona Mahall (Almanya), Aslı Serbest (Türkiye)
Aynalarla Kuşatılmak,Küratoryel MüdahaleSim Felaketi, McEwen Studio (ABD)

Tecrit Enstitüsü, Lucy McRae in collaboration with Lotje Sodderland (Birleşik Krallık)
Biz Normal miyiz?, Küratoryel Müdahaleİnes-Masa, Enric Miralles (İspanya)
Mies Lekeleri, Domi Mora (İspanya)
2 Saniyede Tasarım, Küratoryel MüdahaleSelfie Perdesi / Mimarısız Model Figürlerin Bitmemiş Ansiklopedisi, MOS Architects (ABD)Mimarlık / Alan / Jest, Antoni Muntadas (İspanya)
Dokuz Ada: Mimari Etrafında Konular, NEMESTUDIO, Neyran Turan & Mete Sönmez (Türkiye)Bırak gideyim, öteye..., New Territories / M4 with Pierre Huyghe (Tayland)
Frederick Kiesler'in Sihirli Mimarisi: Tarih Öncesinden Atom Çağı'na Mağaralar, Hayvanlar ve Aletler, Spyros Papapetros (Yunanistan)
Olağanüstü Tasarımların Medya Arkeolojisi, Jussi Parikka (Finlandiya), Ayhan Ayteş (Türkiye)
Düş Nesneleri, PATTU, Cem Kozar, Işıl Ünal (Türkiye)
Güney Afrika: Nehri Köprüsüz Geçmek, Martha Rosler (ABD)
Beyrut Bombastık!, Rana Salam (Lübnan)
Beyaz Üzeri Beyaz, Alfredo Thiermann, Ariel Bustamante (Şili)
Eklembacaklınotlar... Karanlık ağlar, Tomás Saraceno (Arjantin)
Connectome: İnsanlığın Yeni Bir Boyutu, Seung Lab (ABD)
Tasarım Viral Oldu, Küratoryel MüdahaleZiyaret, SO? (Türkiye)
Medya: Görsellerin Otonomisi, Hito Steyerl (Almanya)
Taşınabilir Kişi, Studio Works (ABD)
Şiddetin Arkeolojisi (Tasarım Olarak Orman), Paulo Tavares (Brezilya)
Mikrobiyal Tasarım Stüdyosu: 30 günlük Simit Diyeti, Orkan Telhan (Türkiye)
Petrol Müzesi, Territorial Agency (Birleşik Krallık)
Voyager: Yıldızlararası Boşlukta İnsanlık, Universal Space Program (ABD)
El: Tüm Bedenin Minyatür Hali, Madelon Vriesendorp (Hollanda)
Detoks ABD, Mark Wasiuta (Kanada), Florencia Alvarez (Arjantin)
Bilgi Serpintisi: Buckminster Fuller'ın Dünya Oyunu, Mark Wasiuta, Adam Bandler (ABD)
Cam Adam, Franz Tschackert + Deutsches Hygiene-Museum, Dresden (Almanya)

Kuruntulu Mandala, Lu Yang (Çin)
Sanal İç İstanbul, Annett Zinsmeister (Almanya)
Superhumanity, e-FluxTürkiye Tasarım Kronolojisi-Deneme



ÖZ GEÇMİŞ

E-posta: berkanbengi@hotmail.com

Telefon (iş) -

Telefon 541 457 63 53

Adres Ardıçlı Mah. Ardıçlı Cad. Ardıçlı Sok. Ardıç Evler Sitesi No: 14
Esenyurt/İstanbul

ÖĞRENİM BİLGİSİ

2006-2016

Lisans

İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ

SANAT VE TASARIM FAKÜLTESİ

SANAT YÖNETİMİ

ÖZ

İSTANBUL TASARIM BİENALİ ÖRNEĞİYLE BİR BİENAL PLANI

Berkan BENGİ

2018, Ocak

Amacı bir tasarım bienali önerisi geliştirmek olan bu çalışmada söz konusu amaca yönelik olarak bienal kavramının doğuşu ve gelişimi hem uluslararası hem de ulusal düzlemde incelenmiştir. Bu kapsamda İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın düzenleyicisi olduğu uluslararası İstanbul bienalleri ve tasarım bienalleri doğuşundan günümüze kadar geçirdikleri süreç içinde temaları ve belli başlı işleriyle incelenerek bienal tasarımının ardından yatan mantığa ulaşılmaya çalışılmıştır. Daha özelde özellikle İstanbul Tasarım Bienallerinin konu alan bu çalışma araştırma modeli bakımından açıklayıcı, keşfetmeye dönük, veri toplama yöntemi olarak kaynak taraması içeren nitel bir yapıya sahiptir. Çalışmanın ortaya koyduğu sonuçlara göre bir tasarımın bienalinin plan aşamasından hayata geçirilmesine kadar süreç konunun belirlenmesi, ekibin oluşturulması, mekânın seçilmesi, sanatçıların belirlenmesi ve sponsorluk aşamalarından oluşmaktadır. Bu aşamalar ışığında önerilen bienal planı da çalışma da açıklanarak son bölümde çalışmanın konusuna ilişkin sonuçlar tartışılmakta ve önerilerde bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bienal, Tasarım Bienali, İKSV

ABSTRACT

A PLAN FOR A BIENNIAL THROUGH THE EXAMPLE OF ISTANBUL DESIGN BIENNIAL

Berkan BENİ

2018, January

With the aim of proposing a plan for a biennale, this study investigates the birth and development of the concept of biennale at both national and international level to address the abovementioned aim. Within this scope, the underlying logic of the design of a biennale is studied through the analysis of the themes and some important works displayed of the international Istanbul biennials and design biennales organized by Istanbul Foundation for Culture and Arts from their beginnings. This study, which specifically focuses on Istanbul Design Biennials, is descriptive, exploratory and qualitative in research design with a literature review as its main method of data collection. According to the results of the study, the process for a design biennial from its planning to final execution includes stages such as the specification of its theme, the selection of its venues and artists and finding sponsors. The proposed plan for a biennial in the light of these steps is also explained in the study, results related to the topic of study are also discussed and some suggestions are made as well.

Key Words: Biennial, Design Biennial, IKS