

# Ortak Eleştirel Düşünüm Alanı: 14. İstanbul Bienali

Rabia Özgül KILINÇARSLAN \*

## Özet

Çağdaş sanat dünyasının tartışmalı fenomenlerinden biri olan bienaller, çağdaş sanatın karmaşık ve çeşitli dinamiği içinde özel bir konuma sahiptir. Özellikle 1990'lardan bu yana küreselleşmenin farklı tezahürlerinin bir uzantısı olarak karşımıza çıkan bienaller, sanat ve kültür ortamlarında birçok tartışmanın ortaya çıkmasına neden olmuştur. 1990'lardan sonra küreselleşmenin ve ekonomik canlanmanın önemli güçlerinden biri olarak görülen bienallerin sayısı epeyce artmıştır. Uluslararası İstanbul Bienali de bu listede giderek daha prestijli bir konum elde etmiş ve günümüz sanat dünyasının önemli etkinliklerden biri haline gelmiştir. Bu çalışmada 14. İstanbul Bienali, Griselda Pollock'un ortak eleştirel düşünüm yaklaşımı çerçevesinde, merkezi sergisi Kanal, Francis Alys'in Ani'nin Sessizliği, Cevdet Ereğ'in Bir Ritim Mekanı – Otopark, adlı yapıtları ele alınarak değerlendirilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** 14. İstanbul Bienali, Carolyn Christov-Bakargiev, Francis Alys, Cevdet Ereğ, Griselda Pollock.

## A Space for Shared Critical Reflection: 14th Istanbul Biennial

### Abstract

*Biennials, controversial phenomena of the world of art, have a special place in the complex and various dynamics of the contemporary art. Especially since 1990s, biennials, which have appeared as extensions of different manifestations of globalization, have led to several discussions in the art and cultural environments. Number of the biennials, which have been regarded as one of the important powers of globalization and economic recovery after 1990s, are increased substantially. International Istanbul Biennial has gradually gained a more prestigious position in this list and become one of the activities mostly followed by today's world of art. In this paper, 14th Istanbul Biennial, in terms of Griselda Pollock's concept of shared critical reflection are evaluated around the centre exhibition Channel and the works Silence of Ani by Francis Alys, A Room of Rhythms – Otopark by Cevdet Ereğ.*

**Keywords:** 14th Istanbul Biennial, Carolyn Christov-Bakargiev, Francis Alys, Cevdet Ereğ, Griselda Pollock.

### Ortak Eleştirel Düşünümün Rolü Üzerine

Bienali şekillendiren Carolyn Christov-Bakargiev, serginin hazırlık sürecinde düşüncelerini paylaştığı bir ekipten bahseder. Bienalin kavramsal çerçevesinde fikirlerini aldığı Griselda Pollock'un katalogda yer alan metni, Hannah Arendt'ten yaptığı şu alıntıyla biter:

Eğitim, dünyayı onun sorumluluğunu üstlenebilecek kadar ve aynı sebepten onu, yenilenme olmadığı sürece, yeni ve genç olan gelmediği sürece kaçınılmaz olan çöküşünden koruyacak kadar sevip sevmediğimize karar verdiğimiz noktadır. Çocuklarımızı, onları dünyamızdan sürmeyecek ve kendi başlarına bırakmayacak kadar; yeni bir şeyi, bizim öngöremediğimiz bir şeyi gerçekleştirme şanslarını ellerinden almayacak kadar, tersine ortak dünyamızı yenileme görevi için onları önceden hazırlayacak kadar sevip sevmediğimize de eğitimde karar veririz (Pollock 2015:19, Arendt 2014'den).

Pollock, bizden sonrakilere yaşanabilir bir dünya bırakma gücüne sahip olduğumuzu söyler. Bu farkındalık çerçevesinde, kendi çoğulluğumuza dayalı bir insanlık durumunu nasıl yaşayacağımızı bilip bilmediğimizden emin olup olmadığımızı sorar. Bu aktarımda eğitimin – ortak eleştirel düşünümün- rolünün ne olduğunu sorarak yanıtı Arendt'in sözlerinde arar (Pollock, 2015: 19).

Pollock'un sorusu başka bir soruyu düşünmemize neden olur. Serginin rolü nedir? 14. İstanbul Bienali'nin eğitici rolünden bahsedebilir miyiz? Eğitim kavramını Pollock'un kullandığı gibi ortak eleştirel düşünüm olarak kullanmak, eğitim ve sanat alanındaki zıtlıkları ve iki disiplinin birbirini olumsuzlayan yanlarını –en azından geleneksel yaklaşımları- bir kenara koyarak yeniden düşünmemize olanak sağlar.

Carolyn Christov-Bakargiev'e bir röportajında dOCUMENTA 13'ten sonra, ona göre daha küçük bir etkinlik olan İstanbul Bienali'ni oluşturmak istemesinin nedeni sorulur. Christov-Bakargiev'in yanıtı "eğer İstanbul Bienali'ni yapmak isteyeceğiniz bir zaman varsa o da şimdi"dir (Russeth, 2015), yani içinde bulunduğumuz zaman olduğunu söyler. Birinci Dünya Savaşı'ndan yüz yıl sonra, siyasi ve ekolojik krizlerin en belirgin olduğu bir dönemde, İstanbul gibi ihtilafların merkezi olan

bir kentte sanat etkinliği yapmak, tarihsel açıdan da farklı okumalara olanak sağlayabilir. Eğer söz konusu Pollock'un belirttiği gibi ortak dünyamızı yenileme üzerine düşünmekse, İstanbul ve içinde bulunduğumuz zaman, iyi bir başlangıç noktası olabilir. Yine başka bir röportajında Christov-Bakargiev, sanat dünyasını bırakıp Akdeniz'deki Elba adasına kaçmayı düşündüğünü söyler. Neden sanat dünyasında kalıp 16. Sidney Bienali, dOCUMENTA 13, 14. İstanbul Bienali gibi sergiler yaptığı sorusuna verdiği yanıt, hayatı yaşamak istediği fakat aynı zamanda araştırmalar ve sergilerle onun üzerine düşünmek istediğidir; "Le contraddizioni sono ovunque" (karşıtlıklar her yerdedir) diyerek, kalma nedenini açıklar (İtalyan sanatçı Francesco Matarrese'den alıntılıdığını belirterek) (Trezzi, 2015).

Christov-Bakargiev'in sanat dünyasında kalma ve karşıtlıklar üzerine düşünme isteği, Jacques Rancière'in Evrenselliğin Talihsiz Maceraları adlı makalesindeki evrenselci söyleme karşı geliştirilen iki farklı ruh halini öfke ve melankoliyi anımsatır. Eleştirdiği şey ile eleştirisi arasındaki müphemlik çağdaş sanat pratiklerinin temel sorunlarından biridir. Christov-Bakargiev hayatı yaşamak ve hayat üzerine düşünmek derken, sanatı bir yaşam biçimi olarak okumak isteyenlerden ayrılır mı? Çatışkılı, karşıtlıkların olduğu bir alanı kabul edişi, varolan sanatsal düzenlemelere karşı geliştirdiği uzlaşmazcı tavır ne kadar işlerlik kazanıyor tartışılabilir fakat söylem düzeyinde -küratör tanımlamasını reddetmesi gibi- böyle bir eleştirel yaklaşım vardır. Pollock'un üzerinde durduğu ortak eleştirel düşünüm alanı, uygulanan ve duygulandıran kişilerden oluşan kamusal gruplaşmaların nasıl biçimlendiği ve merkezi sergi Kanal'da ısrarla vurgulanan aklın emperyalizmine karşı farklı bilgi ve duyuların birlikteliği üzerine düşünmek bir başlangıç olabilir.

Christov-Bakargiev'in yukarıda alıntılanan açıklamaları ve bir önceki İstanbul Bienali'nin –Gezi Parkı Protestoları sırasında gerçekleşen- danışma kurulunda olduğu birlikte düşünüldüğünde, İstanbul'da ve içinde yaşadığımız dönemde bienal yapma isteğini anlaşılır kılar. Gezi Direnişi'ni dile getirilen talepler ve somut etkileri ötesinde sahip olduğu dönüştürücü potansiyel ve özgün çoğulluk durumunu mümkün kılan yapısı ile düşündüğümüzde, varolan düzeni alt-üst eden,

müdahaleci bir sanat olasılığını da tartışabiliriz. Fakat bugün içinde yaşadığımız durum her hakikatte saklı yalanı arayan eleştirinin melankolik ruh haline geri dönüş gibidir. Yine de Christov-Bakargiev'in iyimserliği çerçevesinde ön kabulleri bir kenara bırakarak, küresel bir dünyadaki niyetler ve kolektif çabalarla eylem olasılıkları konusunda tekrar düşünebiliriz.

### Olayın ne olduğu üzerine<sup>1</sup>

Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori başlığı iki parçalı bir anlatımı ileri sürer. Tuzlu Su, İstanbul'u, iki kıtayı birbirinden ayıran denizi ve İstanbul Boğazı'nı işaret ederken, aynı zamanda organik olanla, yaşamla ilişki kurar. Düşünce Biçimleri ise bienalin Kanal isimli sergi bölümünde yer alan 1905 tarihli, Annie Besant ve Charles Webster Leadbeater'in Thought-Forms (Düşünce Şekilleri) adlı kitabına vurgu yapar. Ayrıca katalogta yer alan metnin girişinde, düşünce düğümlerinden bahseder. Donna Haraway'ın başka meseleleri düşünmek için hangi meseleleri kullandığımız önemlidir; başka hikayeleri anlatmak için hangi hikayeleri anlattığımız önemlidir; düğümleri hangi düğümlerin düğümlendiği, düşünceleri hangi düşüncelerin düşündüğü, bağları hangi bağların bağladığı önemlidir cümlesini alıntılar. Bu şekilde, Christov-Bakargiev (2015: XXIX), bir hikayeyi sonlandırmak değil, hikayelerin yeni hikayelere dönüşmesini, bir ağacın dalları misali yayılmasını amaçladığını belirtir. Ağaç modeli, evrim ağacında olduğu gibi türlerin –burada düşüncelerin– birbirine bağlı, çatallanan, birleşim oluşturan ve ayrılan, aralarında geçişler oluşturan ve tümüyle kopan bir yapı oluşturur.

Christov-Bakargiev bienali tıpkı DOCUMENTA 13'te olduğu gibi bir ekiple birlikte çalışarak şekillendirir. Bir grup araştırmacı, akademisyen ve sanatçı serginin oluşturulmasına katkıda bulunur. Sergi kitabında da birçok metne, sanatçıların seçtiği metinlerden oluşan bir antolojiye ve sanatçıların çizimlerine yer vererek kolektif bir alan, ortak eleştirel düşünüm alanı ortaya koyar. Sanatçı seçkileri ile oluşturulan antoloji, düşünceleri hangi düşüncelerin düşündüğünü göstermesi bakımından ele alınabilir. Aynı zamanda antolojide yer alan metinlerin büyük çoğunluğunun –dört tanesi dışında– geçtiğimiz yüz-yüz elli yıllık döneme ait olması düğümleri hangi

düğümlerin düğümlendiğine bakmamız açısından da ilginçtir. Bu metinler moderniteyi yeniden düşünmemiz için bir veri gibidir. Thinking About Exhibitions (Sergiler Üzerine Düşünmek) adlı kitabın giriş bölümünde, sanat sergileri (büyük ölçekli uluslararası sergiler) ve antolojiler arasındaki benzerlikten bahsedilir. Her ikisinin de bilginin üretimini ve yayılmasını sağlayan başlıca araçlar olarak işlev gördüğü bu bakımdan yakın tarihli, entelektüel ve kültürel manifestoların, somut bir örneği haline geldiği vurgulanır. Sanat sergileri de (birçok sanatçının katılımı ile gerçekleşen uluslararası etkinlikler olarak) benzer şekilde, bir içeriği aktarmak ve oluşturmak için geniş kapsamlı olabilir. Bu sayede, bir düşüncenin ortaya çıkmasını ve süreç içinde temellenmesini sağlamak amaçlanır. Sanat sergileri ve antolojilerin, bu çok parçalı, heterojen, özel bir seçkiyle oluşturulmuş yapısı postmodern, provokatif, bir hikayeyi sonlandıran ya da sentezleyen form oluşturur (Greenberg vd., 1996: 1-4). Bu yaklaşıma göre bir düşüncenin ortaya çıkması ve süreç içerisinde temellenmesi ön görülmüş olabilir mi? Sonuç olarak tartışılabilir fakat niyet olarak kabul edilebilir bir yaklaşım.

Christov-Bakargiev bienal katalogunda yer alan metninde, serginin mikrokozmosunu oluşturduğuna inandığı buluşma yeri olarak, Rene Gabri ve Ayreen Anastas'ın çalışmasının yer aldığı Parrhesia Merkezi'ni söyler (Christov-Bakargiev, 2015: XXIX). Hrant Dink'in 1996'da kurduğu Ermenice-Türkçe yayımlanan Agos gazetesinin eski bürosunda yer alan bu çalışma aynı zamanda mekanı yeniden adlandırır. Michel Foucault, 1970-1984 yılları arasında Collège de France'ta Düşünce Sistemleri Tarihi başlığı altında verdiği derslerden bir kısmını Hakikat Cesareti: Kendinin ve Başkalarının Yönetimi başlığı çerçevesinde antik Yunan'daki parrhesia kavramına ayırır. Foucault, doğruyu söylemek olarak çevirebileceğimiz bu kavramı, açıksözlülüğü, hakikati gizlemeden dile getirmeyi antik Yunan'da demokrasinin temelini oturtur. Foucault'ya göre etimolojik açıdan her şeyi söylemek anlamına gelen parrhesia kavramı, hakikatin hiçbir yanını gizlememek, hakikati hiçbir şeyin arkasına saklamadan dile getirmek bir çeşit göze almadır.<sup>2</sup>

Rene Gabri ve Ayreen Anastas'ın Parrhesia Merkezi, konuşmakla eylemde bulunmak, okumakla kullanmak,

öğrenmekle öğrendiğini okumak arasında zaman ve mekan açısından bir aralık oluşturmaya yöneliktir. Bu merkez, “tarih” diye miras aldığımız şeye nasıl layık olabileceğimizi ve başımıza gelenlerle nasıl başedeceğimizi düşünmeye yönelik bir mekandır (Christov-Bakargiev, 2015: XXIX). Gabri ve Anastas bu merkezi ayakta tutacak Parrhesia Dostları Cemiyeti’ni ve bu cemiyetin yapısını, bienali şekillendiren Christov-Bakargiev’e gönderdikleri bir e-postada açıklarlar.<sup>3</sup>

Christov-Bakargiev’in serginin mikrokozmosu dediği Parrhesia Merkezi, kültürel uyumculuk veya uzlaşmaz rasyonalizm ve gericilikle metne veya söze el koyanlara, bir oluş, sabitleştirmeme, menteşe sökme, çalıştırma, hatta anlama süreciyle karşılık verirler. Bunun içinde, kendi kendiyi çelişme ve tutarsızlık gibi suçlamaları da kabul etmek vardır (Christov-Bakargiev, 2015: XXIX). Diğer taraftan Foucault’nun söylemindeki parrhesia iktidara karşıdır. Sözü söyleyen hiyerarşik açıdan egemen olan değildir ve parrhesia bir eleştiri biçimidir. Christov-Bakargiev’in sergisini ve serginin kavramsal çerçevesini Parrhesia Merkezi’ni temel alarak ele alırsak, tarihi hatırlamak ve yeniden bakmak, hakikati sorgulamak, anlamaya çalışmak bir süreci gerektirir. Geleneksel eğitim yaklaşımında öğretici ve öğrenci arasındaki hiyerarşi burada tersine çevrilir. Söz konusu olan didaktik bir yaklaşım değildir. Parrhesia Merkezi’nin Agos gazetesinin eski binasında, artık bir arşiv-müze gibi kullanılacak yerde olması ayrıca anlamlıdır. 1915 Ermeni olaylarının bir tehcir mi yoksa bir soykırım mı olduğunu aradan geçen yüz yıllık süreden sonra anlamak ve tarihle yüzleşmek için bir aralık, geçit olarak değerlendirebiliriz. Parrhesia Merkezi aynı zamanda yüzleşmek için ayağımıza takılan taştır. Almanca’da stolperstein kelimesi, -ayağa takılan taş olarak çevirebileceğimiz- sanatçı Gunter Demnig’in Nazi döneminde öldürülenleri anmak için yaptığı projenin adıdır. Demnig, Avrupa’nın birçok kentinde soykırımda –sadece Yahudiler’i değil, tüm kurbanları kapsayacak şekilde- öldürülen kurbanların evleri önündeki bir kaldırım taşına, kurbanın adını, doğum tarihini, kamplara gönderilme ve ölüm tarihi bilgilerini yazar. Bu altın kaplama, küçük, mütevazı anıtları, yürüdüğünüz kaldırımda ayağımıza takıldığında fark edersiniz. Parrhesia

Merkezi’nin bulunduğu binanın önünde vurularak öldürülen gazeteci Hrant Dink’in anısına, kaldırımda vurulduğu yerde bir plaka vardır. Tarihe yeniden bakmak, yüzleşmek ve sorgulamak için ayağımıza takılan taşlar, önemli bir başlangıç noktasıdır. Bienal sergisi içinde 1915’le ilişkili birçok çalışma farklı mekanlarda yer alır. Bu çalışmaların tek bir mekanda toplanmamış olması ve farklı şekillerde dile getirilmiş olması didaktik bir söyleme dönüşmeden izleyiciye sorgulama, düşünme ve anlama olanağı sağlar.

### **Olayı İzleyen Üzerine**

Yeniden Christov-Bakargiev’in giriş metnine dönersek, sergiyi yapmak, aramak, hatırlamak ve sunmak filleriyle tanımladığı paragraflarla karşılarız.<sup>4</sup> Bu eylem ve edimler eğitici bir faaliyetin kapsamına dahil edilebilir. Söz konusu didaktik bir eğitim biçimi değildir. 12. İstanbul Bienali’nin müze kurgusundaki sergileme yapısı, kavramsal çerçeveyi Felix Gonzales Torres’in yapıtları etrafında konumlandırması düşünüldüğünde, aradaki fark daha rahat anlaşılabilir. İzleyiciyi verili bir konu etrafında, başlangıç ve bitiş noktaları belirlenmiş bir etkinlik beklemez. 14. İstanbul Bienali’ni tamamlanmışlık duygusuyla gezip bitirmek mümkün değildir. Serginin tamamını gezmek hem sergi mekanlarının geniş bir alana yayılmış olması hem de işlerin çokluğu nedeniyle özel bir mesaiyi gerektirir. Bu süreyi ve takip edeceği rotayı izleyici belirler. Sanat kurumları ve hali hazırda başka sergilerden aşına olduğumuz sergileme mekanları dışında – İstanbul Modern, Galata Rum Okulu, Pera Müzesi, Arter, Depo-sergiler şehrin farklı bölgelerine, sokaklara, sergileme mekanı olarak kullanılmayan binalara yayılır. Bu şekilde izleyiciye hem şehri keşfetme, hem de yavaşlama olanağı sağlanmış olur. Deneyimlemek ve bir şey için zaman ve emek vermek eğitimin tanımını içinde yer alan davranış değişikliği yaratma, sorgulayarak düşünme yaklaşımları için de ayrıca önemlidir.

Christov-Bakargiev dOCUMENTA 13’te de benzer bir yol izlemiş epeyce dağınık bir sergilemeyi seçmiştir. Böyle bir yaklaşımın olumsuz tarafları da olabilir. Bienali şekillendiren Carolyn Christov-Bakargiev dışında serginin tamamını görebilen kişi sayısının çok fazla olmadığı öngörülebilir (Bailey, 2015). Özellikle Yunanistan’daki Meis Adası etkinliği ya da hayali mekanlar -Casa Garibaldi

binası ve Riva'daki askeri bölge ile Fransız Yetimhanesi- ya da Pierre Huyghe'ün Derin Zemin adlı çalışması – Marmara Denizi'nde Sivri Ada yakınlarında- düşünüldüğünde serginin tamamını görmek söz konusu değildir. Fakat bu yaklaşım izleyicisinden talep ettiği zaman ve ilgi açısından, zorunluluktan çok gönüllülük ve hazır bulunma ilkesine dayanan bir eğitsel faaliyeti çağırıştırır. Aynı zamanda hayali mekanlar ya da Derin Zemin çalışması, yok-yer, olmayan nesne ile anlatım gibi avangard sanatın stratejilerinin sergileme pratiğine uyarlanması gibidir. Avangard hareketin nasıl ehlileştirilip bir gösteri biçimine dönüştürüldüğü tartışması üzerinde durulabilir. Fakat Parrhesia Dostları Cemiyeti'nin belki bazı siyasal söylemler açısından naif bulunabilecek yaklaşımına benzer bir değerlendirmeye ele aldığımızda, konunun uzmanları açısından şok yaratmasa da, birçok çağdaş sanat izleyicisi için zorlayıcı, düşündürücü bir yaklaşım olabilir.

Niyetler ve sonuçlar arasındaki çelişkiler içinde mekan seçimleri farklı şekillerde değerlendirilebilir. Özellikle İstanbul Bienali söz konusu olduğunda mekan seçimi küratöryal tavra ilişkin önemli verilerden biridir. Tarihi yarımada gerçeğe ilk bienaller, tarihi yarımada çıkıp kente yayılma, bienalle kullanılan binaların sanat kurumlarına dönüşümü, tek mekanda sınırlandırılması gibi mekan seçimine ilişkin küratöryal tercihler, serginin, turizmle, kentsel dönüşümle ya da modern sanat müzesiyle olan ilişkisi bağlamında değerlendirilmiştir. Söz konusu sergi yapımı olduğunda elbette ki mekan seçimi sergiye dair belirleyici, tanımlayıcı unsurlardandır. Fakat burada benim özellikle değinmek istediğim mekan seçiminin izleyiciyi nasıl etkilediği. Christov-Bakargiev iyimser bir yaklaşımla sergiyi gezmek için üç gün gibi bir süreyi öngörmüş, sergiyi daha çok kentte yaşayanların deneyimleyebileceğini belirtmiştir (Russeth, 2015). Ulaşılabilirlik ve kentin tamamından yararlanmak İstanbul'daki yaşam açısından nerdeyse imkansızdır. Kentte yaşayanlar da kendi tercih ve koşullarına göre çoğunlukla benzer rotaları kullanırlar. Sergi mekanlarının dağınık yapısı, İstanbul'da yaşayanlar için belki gitmedikleri güzergahları keşfetme imkanı sağlarken İstanbul'da yaşamayan izleyicinin de kentin gündelik pratiğindeki zorluğu fark etmelerini sağlayabilir. Ya da izleyiciyi belirli seçimler yapmaya,

bazı mekanlara odaklanıp onları seçmeye ve bir kısmını elemeye yöneltebilir. Umberto Eco, bilgiye ulaşmak için seçme ve elemenin bu yüzyılda kazandığı önemi vurgular.<sup>5</sup> Diğer taraftan böyle bir mekan seçiminin sonunda, Italo Calvino'nun Amerika Dersleri'deki Hızlılık dersine tezat yavaşlık önem kazanır. Anlatısal zamanın alegorisi yerine gerçek zamanın talebi geçer. Hikaye anlatımındaki zaman atlamaları yerine olayın geçtiği zaman dilimini tüm gerçekliği ve belki de kayda değer olmayan anlarıyla birlikte yaşama deneyimi. Bienal mekanlarının adalara – Meis, Sivriada, Büyükkada- yayılması, özellikle serginin önemli bir bölümünün Büyükkada'da yer alması ister istemez bu yavaşlığı, tuzlu su üstünde yolculuğu talep eder. Bu süreç, vapurla yapılan yolculuk ya da mekanlar arasında yürüme eylemi, her izleyici için aynı deneyimi oluşturmaz elbette. Yine eğitsel bir faaliyetin sınırları çerçevesinde düşünürsek, çalışmaya katılanın motivasyonu, geçmiş tecrübeleri ve bilgi birikimi çalışmadan elde edeceği çıktıları belirler. Bu herhangi bir sergi ya da sanat yapıtı ile karşılaşma süreci için söylenebilir. Buradaki tek fark, zorunlu yavaşlığın ve yolculuğun devreye sokulmasıdır.

Christov-Bakargiev didaktik bir biçimde söz söyleme ile ortak eleştirel düşünüm arasındaki ayrımı altını çizmek, hiyerarşileri ortadan kaldırmak için farklı yaklaşımlar geliştirir. Küratör tanımlaması yerine sergiyi şekillendiren tanımlamasını seçer. Sergi mekanlarından bazılarını düşünce biçimlerinin düğümlendiği merkezler haline getirir de sergiyi çok farklı mekanlara, sanat kurumu olmayan yerlere taşır. Serginin kavramsal çerçevesini ve yapıt seçimlerini farklı alanlardan gelen kişilerle bir ekiple oluşturur. Sergi kitabında yer verdiği kavramsal çerçeveye dair metinlerin çokluğu ve sanatçıların seçtiği metinlerden oluşan antoloji yine hiyerarşileri ortadan kaldırma çabası olarak değerlendirilebilir. Tuzlu Su vurgusundaki ekoloji, doğa-kültür çatışması ya da bilimin belirli kabullerini tartışan, metafizik söylemlere yer veren yaklaşım ya da tarihin farklı şekillerde okunabileceğine dair çalışmalar yoluyla yapılan sorgulama modernite fragmanları olarak ele alınabilir. Ama aynı zamanda, bu çok parçalı, dağınık yapı içerisinde sanat yapıtları bir enstalasyonun parçalarıymış gibi görülebilir. Christov-Bakargiev'in sergileme pratiği de bir sanatçının enstalasyonuna benzetilebilir.

Christov-Bakargiev'in küratör kavramı yerine sergiyi şekillendiren tanımlamasını ısrarla önermesi sanatçı-küratör tartışmalarını hatırlatır. Sanatçının ve küratörün iktidar alanları üzerinden şekillenen bu tartışmanın çıkış noktası olarak Daniel Buren, Harald Szeemann ve 1972 yılında yapılan documenta 5 sergisi akla getirir. Szeemann'ın sanat nesnelere ile gündelik nesnelere yan yana sergilemesi bu tartışmanın kaynağıdır. 1990'lı yıllardan sonra enstalasyonların yayılması, sanatçı müzelerinin bir anlatım dili haline gelmesi sanat yapıtı ve sergileme pratikleri arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırır. Bununla birlikte günümüzde, hem sanatçının müze mantığında enstalasyon hazırlaması hem de küratörün sanat yapıtlarını kendi enstalasyonun çalışmasının bir parçasıymış gibi sergilemesi olağanlaşır, sanatsal bir ifade biçimi olarak tartışmasız kabul edilir hale gelir. Zaten Christov-Bakargiev küratör kelimesini reddederek sergiyi şekillendiren tanımlamasını kullanmaktadır. Bunu da İngilizce drafted by olarak kullanır, projenin taslağını oluşturmakla, bir çizgi çizmekle, bir şeyin ana hatlarını oluşturmakla ilişkilendirir (Russeth, 2015).



Resim 1. İstanbul Modern, 'Kanal' sergisi, Emile Gallé'in vazoları ve Charles Darwin'in kitabının birlikte sergilendiği vitrin, 2015.

Christov-Bakargiev serginin merkezi olarak İstanbul Modern'de yer alan Kanal adlı sergiyi gösterir. Kanal'da yer alan parçalar bienalin tamamıyla ilişki içindedir. Christov-Bakargiev'in ağaç metoforunu düşünerek Kanal'da yer

alan parçaların ana dallar olarak mı konumlandırıldığını sorabiliriz. Bienalin Kanal bölümünde yer alan parçaları ayrıntılı bir biçimde ele almadan Kanal sergisini genel yapısı itibarıyla değerlendirdiğimizde Szeemann'ın tutumuna benzer sanki küratörün yaptığı bir enstalasyon olarak değerlendirmek mümkündür. Özellikle Kanal'da yer alan Christov-Bakargiev'in kendi koleksiyonuna ait olan Lev Troçki'nin kitabı ve Robert Smithson'un Sarmal Dalgakıran'ına yaptığı gezintinin videosu, sanatçı müzesi kurgusu çağrışımını arttırır. Seçilen kitaplar, resimler, nesnelere, çizimler Christov-Bakargiev'e ait bir düzenlemeye, enstalasyon fikrine çok yakındır. Örneğin; Arkas Koleksiyonu'ndan seçilmiş 1887-1922 arasında Emile Gallé yaptığı cam vazo ve tabakların, Charles Darwin'in 1862 tarihli Britanya Orkidelerinin ve Yabancı Orkidelerin Böceklerce Döllenmelerindeki Türü Olasılıklar Hakkında: ve Çapraz Döllenmenin İyi Etkileri Hakkında adlı kitabıyla aynı cam vitrin içinde sergilenmesi, küratöryel bir düzenlemeden çok bir sanatçının yaptığı enstalasyonu anımsatır. Marcel Broodthaers'ın Modern Sanat Müzesi Kartallar Departmanı enstalasyonunda bütün eserlerin yanında yer alan Bu bir sanat eseri değildir! cümlesini düşündürür. Buradaki tek tek yapıt olmayanların biraraya gelişindeki tersine çevirme bu parçaların birbirinden bağımsız bir kolaj olarak yer alması gibi değildir. Daha çok doğrudan olmayan gizemli bir ilişkinin varlığı duyurulmak istenmiş gibidir. Özellikle Gallé'in vazolarıyla aynı vitrini paylaşan Darwin'in kitabı ortak bir dünyaya tanıklık eder gibidir.

Kanal bölümünde yer alan 1905 tarihli, Annie Besant ve Charles Webster Leadbeater'in Thought-Forms (Düşünce Şekilleri) kitabından alınan otuz parça offset baskı, Christov-Bakargiev'in kavramsal çerçeveyi açıklarken Annie Besant'ta yaptığı vurgu ile anlaşılabilir. Fakat ilginç olan kitabın baskılarının Kanal'da sergilenmesi dışında, İstanbul Modern'de serginin diğer bölümünün yer aldığı kısımda aynı şekillerin kağıt üzerine suluboya yapılmış şekli farklı çerçevelerde sergilenmesidir. Kitabın ilk basımı da Büyükkada Halk Kütüphanesi'nde sergilenmektedir. Christov-Bakargiev bu şekilde hem düşünce şekillerinin kavramsal çerçevedeki yerini belirtir hem de farklı sunumlarla bir yapıtı –çalışmayı- çoğaltarak biriciklikten çıkarır, bağlam içinde farklı şekillerde yeniden ele alır.

Ayrıca düşünce şekilleri bir çeşit sinestezi –birleşik duyu- yeteneğini çağırıştırır. Sinestezi kalıtsal bir algılama biçimidir. Fakat sanatçılar, şairler ve yazarlar metaforik anlatımları kullanabilme becerileriyle benzer bir kavrayışa sahiptir. Düşünce Şekilleri böyle bir duyu ve algılama becerisini izleyiciye açar.

### Ortak Eleştirel Düşünüm ve Toplanma Çağrısı Üzerine

Christov-Bakargiev'in hiyerarşileri görünmez kılan, çoğulcu yaklaşımını demokratik bir tutum olarak düşünebiliriz. Jacques Rancière'in demokrasinin uzlaşısı üzerine kurulu, eşitsizliğin üzerini örten bir konsensus olduğu eleştirisini bir kenara bırakarak, Griselda Pollock'un ortak eleştirel düşünüm alanının olasılığı üzerine düşünmeye devam edersek bienalde yer alan iki çalışma dikkat çekicidir. Bunlardan biri bienal kapsamında Tophane'deki sergileme mekanı Depo'da yer alan Francis Alys'in The Silence of Ani (Ani'nin Sessizliği) adlı çalışması, diğeri de Tophane bölgesinde Boğazkesen Caddesi'nde 1940'larda inşa edilmiş ve yakın bir tarihte yıkımı planlanan otoparkta yer alan Cevdet Ereğ'in Bir Ritim Mekanı – Otopark adlı enstalasyonudur.

Francis Alys'in Depo'nun giriş katının bir bölümünde yer alan çalışması, video, ses, kuş düdüğü, harita, grafik düzenleme ve tuval resminden oluşur. Alys'in üretim pratiğindeki sıklıkla karşımıza çıkan ritim duygusu, politik bir konuya şiirsel bir anlatım getirmesi izleyiciyi farkında olmadan konunun içine çeker. Bu çalışmasında da benzer jestleri kullanarak izleyiciyi, Kars'ın merkezine çok yakın Ermenistan sınırındaki Ani kentinin kalıntıları arasında dolaştırır.



Resim 2. 'Ani'nin Sessizliği', Francis Alys, 2015.

Alys bu çalışmayı antik kent Ani'yi merkeze alarak kurgular. Enstalasyonun en belirgin, taşıyıcı parçası Antik kentin yıkıntıları arasında bir grup gencin kuş düdüğüyle yaptıkları performansını gösteren video sunumdur. Bu video kentin eski haritasının karakalem çiziminin gösterildiği sekansla başlar. Video çalışmasında kentin tarihçesi kısaca anlatılırken, bugün nasıl hayalet bir yerleşim yerine dönüştüğü kenti terk eden kuşlar metaforuyla anlatılır. Kuşların geri çağırılmasıyla ve kuş seslerinin kentin kalıntılarında duyulmasıyla sanki bu Antik Ermeni kentinde yaşam tekrar başlayacaktır.

Saklambaç gibi bir çocuk oyununun içinde, sınırlar, tarihin kalıntıları, soykırım, doğa kültür karşıtlığı gibi oldukça büyük ve ağır konuları çağrışımlarla izleyiciye hissettiren bu çalışma, oldukça politik, söyleme dayalı bir konunun sanatsal bir sunumda nasıl bir deneyime dönüştürülebildiğinin bir göstergesidir. Alys izleyiciye doğrudan hiçbir söylemde bulunmaz. Fakat tarihi ve bugünü, simgesel olarak kuş sesleriyle birlikte yeniden yan yana getirerek izleyiciye yeniden düşünme olanağı sunar.

Videonun üretim süreci videonun kendisi kadar belirleyicidir. Kars'taki Güzel Sanatlar Lisesi öğrencileri ile gerçekleştirdiği performans Alys'in üretim pratiğinde yine karşımıza çıkan yerel olanla ilişkiyi vurgular. Kuş düdüğü çalan öğrencilerin videoda yer alması tarihi bugüne çağırır. Antik kentin kalıntılarındaki hayatın yeniden yer alması öğrencilerin performansıyla gerçekleşir. Bugüne ait olanı geriye çağırırken güzel sanatlar öğrencilerini bu performansa dahil etmesi aynı zamanda sanat eğitimi açısından da önemli bir noktadır. Profesyonel bir sanatçının üretim sürecine dahil olan öğrenciler, bir sanat pratiğinin arka planını deneyimleme olanağı bulurlar. Alys'in bu performansa verdiği önemi Depo'da enstalasyonun giriş bölümünde yer alan grafik düzenlemeden anlamak mümkündür. Sanatçı hangi öğrencinin hangi kuş düdüğü çaldığını antik kentin haritasının yanında izleyiciye gösterir. Bu yaklaşımı çalışmayı yerel olanla ve bugünle kurduğu bağlam açısından daha samimi ve daha canlı hale getirir.

Alys'in çalışmasının şiirselliği, kullandığı metaforik anlatımdan kaynaklanır. Sanatçı bir şairin gözüyle kentin kalıntıları arasında hayatın yeniden varlığına ilişkin

bir kanıt olarak kuş seslerin duyulmasına olanak tanır. Hayatın yeniden kuruluşu için daha önce orada olanları çağırır. Rana Öztürk'ün Artfull Living dergisine verdiği röportajda yorumladığı gibi, bu bir toplanma çağrısıdır (Öztürk, 2015). Yaşamı yeniden kurmak için bu çağrıya ilk ses verenler olarak kuşları davet eder. İnsan eliyle bir zamanlar kurulan yine başka insanların eliyle bir zamanlar yıkılan yerde bugün yine insanların aracılığıyla hayatın yeşermesine dair bir çağrıdan sözedilir.

Sanatçının tarihe ve bugüne olan yaklaşımını bienal kitabında seçtiği Walter Benjamin'in "Tarih Üzerine Tezler" adlı makalesindeki bölümden de anlamak mümkündür. Bu makalede Benjamin, Klee'nin Angela Novus adlı tablosundaki melek tasvirinin durumunu, bizlerin ilerleme dediği fırtına içinde meleğin savruluşunu anlattığı bölüm, Francis Alys tarafından, Ani'nin geçmişi ve bugünü özelinde ele alınır. Alys'in videosunda kuş seslerine eşlik eden rüzgar, meleğin arkasını döndüğü geleceğe sürüklendiği ve önünde döküntü ve moloz yığınlarının yerden göğe yükseldiği fırtınayı tersine çevirmek için oradadır. Bu sefer kuş düdüklarını çalan öğrenciler antik kalıntıların arasında koşarken yorgunluktan bitip bir yere yığılana kadar kente kuşları ve hayatı çağırırlar. Tarih meleğinin orada kalıp, ölüleri ayaklandırma ve yıkılmış ve parçalanmış her şeyi yeniden tümlüğe kavuşturma çabasını, öğrencilerin bitip tükenene kadar kuşları çağırma çabasıyla birlikte okumak mümkündür. Video çalışmasını sonunda bir kuş, bir çizim animasyon olarak da olsa kente dönmektedir. Sanatçı toplanma çağrısının tüm şiirselliğine bu kuş çizimiyle umudu eklemektedir.

Diğer bir toplanma çağrısı olarak Cevdet Ereğ'in Bir Ritim Mekanı – Otopark adlı enstalasyonu düşünülebilir. Enstalasyonda mimari öğeleri ve sesi minimal dille bir araya getirir. Ses, ritim ve boşluk içinde dolanan izleyici hem enstalasyona ait ritimlerin hem de dışarıdan gelen seslerin arasında mekanın geçmişini, bugünü, devinim ve dönüşümü deneyimler.

Ritmi duymak için sesin geldiği yöne yürüme eylemi, boşluk, hareket eylemi ve mekanı deneyimleme süreçleri, geçmiş ve şimdi bağlantısı da düşünülerek, Francis Alys'in işiyle birlikte "bir tür toplanma çağrısı" olarak değerlendirilebilir. Toplanma çağrısı fikri izleyicinin

izlediği ve izleyicinin içinde dolaştığı bu iki ayrı çalışmayı birlikte düşünmemizi sağlar. Her iki çalışmanın da şiirselliği düşünüldüğünde toplama çağrısı yaklaşımının dönüştürücü gücü ayrıca önemli hale gelir. Alys'in kuş düdükları ile sembolik hale getirdiği geçmiş-şimdi ilişkisini Cevdet Ereğ'in enstalasyonunda daha da soyut bir halde düşünmek mümkündür.



Resim 3. 'Bir Ritim Mekanı-Otopark', Cevdet Ereğ, 2015.

Sanatçı, Art Unlimited dergisinde yayımlanan, Evrim Altuğ'la yaptığı röportajda belirttiği üzere, kavramsal ilişkiler kurmaya yarayan arayüzler kurmak Ereğ'in mekan ve mimarlığa olan yakınlığına, ritmi eklemesi kavramsal sorgulamaları ortaya atmaktan çok kavramsal ilişkiler kurmaya yarayan arayüzleri kurmasıdır (Altuğ, 2012). Çokluk yerine azlığı, azaltmayı ön plana çıkarmaktadır. Bir Ritim Mekanı-Otopark adlı enstalasyonda da azalmak üzerine olan yaklaşımı görülür. İstanbul'un karmaşasını hem duyabildiğiniz hem de ortaya çıkan sesleri ayırabildiniz bir mekana dönüşen otopark, gündelik hayata dair olanı dışlamaz. Gündelik hayata dair olanı fark etmek için bazı parçalarını seçip ayırır.

Enstalasyonda yer alan sesleri duymak için mekanın içinde dolaşmak gerekir. Fakat sanatçı bunun için özel bir parkur önermez. Sadece mekanda yer alan gri-beyaz perdeler bir ayrışmayı sağlasa da takip edilecek düz bir rota sunmaz. Ereğ'in işlerinde sıklıkla karşımıza çıkan öğeler, mimari, ses, zaman ve mekan sürekli bir devinim halinde birbirinin içine geçer. Doğrusal bir zamandan çok döngüsel bir zaman anlayışı vardır. 12. İstanbul Bienali'nde yer alan Darbeli Cetveller çalışmasını düşündüğümüzde ya da DOCUMENTA 13'te yer alan Ritim Mekanı'ndaki ağaç kütüklerini tarihe dair bir arayış, bir yerlerde bir tarihin yer aldığı bir nesne arayışı söz konusu edilebilir. Otopark'ta bir köşede duran araba bu tarihe ilişkin bir veridir.



Sanatçının dile getirdiğine göre mekanda yer alan araba otoparkın alt katında durur. Özel olarak seçilmiş değildir. Fakat sanatçının tekerlekleri sönmüş o arabayı mekana yerleştirmesi ve arabanın kaportasına dokunduğunuzda duyduğunuz ritim yine bir seçimin sonucudur. Bu bakımdan geçmişe ait bu nesne, mekanın geçmişine de vurgu yapmakta gibidir.

Gri-beyaz perdelerin oluşturduğu soyut manzara, mekanın iç kısmındaki bir köşede duran ışıklı gri-beyaz tuvaldeki soyut manzara etkisinin bir uzantısı olarak görülebilir. Mekana özgü olan bu enstalasyon, Ereğ'in diğer ritim mekanları gibi mekana yapılan minimal bir müdahalenin sonucudur. Boşluk bu anlatım dilinin önemli bir parçasıdır. Mekan içinde seçilen yöne bağlı olarak, yükselip alçalan ses ritmik bir bütünü oluşturur. Fakat bu bütün, izleyicinin dolanımına ve boşluğa da bağlı olduğu için izleyicinin katılımına açık tamamlanmamış bir projedir.<sup>6</sup>

Cevdek Ereğ, bienal kataloğu için oluşturulan antolojiye, Henri Lefebvre'nin Ritm Analizi adlı metninden bir bölümü seçer. Yeni bir bilgi alanı olarak, şehrin kendine özgü ritmini yakalamayı, bir ritim analizci olarak şehri dinlemeyi öneren Lefebvre, şehrin birçok temayı içeren bir metin gibi okunabileceği gibi, bir müzik olarak da dinlenebileceğini önerir. Lefebvre'ye ait ritim analizi kavramı Ereğ'in çalışmasının merkezinde yer alır. Lefebvre sürekli ileriye doğru yol alan çizgisel tarih ve zaman anlayışı yerine döngüsellik nosyonuna yakın bir zaman kavrayışını benimser. Ritmik bir karakteri olan döngüsel zaman, yeni başlangıç ve yenilenme vurgusuna sahip olduğundan içinde bir umut duygusu vardır. Modern hayatın hegemonyası içinde çizgisel zaman hayatı çalışma, dinlenme saatleri gibi bölümlere ayırır. Oysa doğaya ait olan döngüsel zaman bu hegemonyayı kırar.

Doğal ve toplumsal hayatın içinde farklı şekillerde ritim yer alır. Bu nedenle ritim ilk önce müziği çağırırsa da çok daha geniş bir çerçevede hayatın farklı bölüm ve düzlemlerinde kendini duyurur. Ritmin mekansal boyutu, sokağa, şehre yayılmış oluşu Lefebvre'nin yaklaşımında, ritm analizci, hayatın her alanını dinleyen, pek çok farklı düzeyi algılayan biri olarak tanımlanır.

## Değerlendirme

Francis Alys'in ve Cevdek Ereğ'in çalışmaları hem kolektif bir üretimi hem de bir yenilenme sürecine olanaklı kılmaları açısından Griselda Pollock'un ortak eleştirel düşünüm alanı yaklaşımını çağırıştırır. Büyük anlatıların ve belki de evrenselliğin çözümlenmesine karşı daha mütevazı bir araya gelişlerin, kolektif yeteneğin gücünün ortaya çıktığı çalışmalardır. Christov-Bakargiev'in sergileme pratiği ve kavramsal çerçevesinin genişliği bütün dağınıklığına rağmen izleyiciye bir deneyim alanı sunar. Çok parçalı bir enstalasyona benzeyen sergi, eleştirel sanat pratiklerinin stratejilerini -estetik uyumsuzluk, nesnesiz anlatı, yok-yer, analogi kurmaya çalışan bir koleksiyon- kullanır gibidir. Sergide yer alan parçaların bir araya getirilişi, bu toplama edimi sanki ortak bir dünyanın ve ortak bir tarihin izlerini küresel bir zorunluluk çerçevesinde düşünerek değil de özgürleşmeci kolektif akılla bir araya getirme çabasıdır.

## Notlar

- 1 Christov Bakargiev'in bienal kitabındaki metni Olay ne alt başlığıyla başlar. Kavramsal çerçeveyi bu alt başlıkta ele alır.
- 2 Bu metinde, Michel Foucault'nun konuşmalarının bant çözümünü yapılarak dönüştürülen metnin Türkçesinden yararlanılmıştır. Parrhesia kavramının göze almak, bir çeşit cesaret eylemi olmasını Foucault iki nedene bağlar. Parrhesiastes, yani hakikatı dile getiren öznenin düşüncesi ile hakikat arasında temel, görünür bir bağ olması ve konuşan özne ile onu dinleyen doğrunun muhatabı arasındaki ilişkinin tehlikeye girmesi. Bu hayati bir tehlikeyi göze almayı da içermektedir.
- 3 Parrhesia Merkezi ve Parrhesia Dostları Cemiyeti hakkında sanatçıların gönderdiği 16 Temmuz 2015 tarihli e-postadan yapılan alıntı Christov-Bakargiev'in metninde yer alır. Parrhesia Dostları Cemiyeti: "Bariyerler ve dışlamaların ortadan kaldırılmasını arzu eden bir cemiyet. Dilleri harmanlayan ve ufkunda Babil Kulesi olan bir cemiyet. Kendi kendileriyle çelişme ve tutarsızlık gibi suçlamaları kabul eden bir cemiyet. Gerçekliği, görünüşün gözden kayboluşu olarak sahnelenmesi şeklinde anlayan bir cemiyet. Tarihsel, kültürel ve psikolojik kabulleri sarsmaya çalışan bir cemiyet. Bu cemiyetin düşmanları, kültürel uyumsuzluk veya uzlaşmaz rasyonalizm ve gericilikle metne veya söze el koyanlardır. Dostlarıysa bir oluş,

sabitleştirilmeme, menteşe sökme, çalıştırma, hatta anlama sürecini arzu ederler.”

4 Metnin İngilizce orijinalinde bu filler ‘make, look for, remember, present’ şeklinde kullanılmıştır.

5 Umberto Eco bir söyleşisinde içinde yaşadığımız dönemde hatırlama yerine unutma ediminin öne çıktığını söylemektedir. Bilginin bu kadar yayıldığı, internet gibi bir bilgi kaynağının olduğu bir ortamda seçme ve eleminin önemine vurgu yapmıştır. Eco’nun önerdiği seçme ve eleme yaklaşımı, keyfi bir seçimden öte belli bir bakış açısıyla oluşturulmuş seçkilerin önemi üzerinedir (Eco vd., 2001).

6 Cevdet Ereğ bienalin bitmesinden sonra da bu otoparkın yıkım sürecine kadar projeyi devam ettirir. Farklı müzisyenleri otoparka davet eder. Bir toplanma mekanı olarak kendi enstalasyonunu, başka sanatçılara ve izleyiciye açar.

#### Kaynakça

- Arendt, Hannah (2014). “Eğitim Krizi, Geçmişle Gelecek Arasında: Siyasi Düşünce Konulu Altı Deneme”, çev: Bahadır Sina Şener, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bakargiev-Christov, Carolyn (2015). “Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori”, 14. İstanbul Bienali Kataloğu, çev: Savaş Kılıç, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s: XXVIII-LXIII.
- Eco, U., Carriere, J.C., Gould, S.J., Delumeau, J. (2001). “Zamanların Sonu Üzerine Söyleşiler”, çev: Necmettin Kamil Sevil, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Greenberg, R., Ferguson, B., Nairne, S. (1996). “Introduction”. Thinking about Exhibitions, ed. Reesa Greenberg –Bruce W. Ferguson – Sandy Nairne, GB: Routledge, s: 1-4.
- Pollock, Griselda (2015). “Her Şeyin Devası Tuzlu Sudur –Ter, Gözyaşları ya da Deniz”, 14. İstanbul Bienali Kataloğu, çev: Münevver Çelik, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s: 12-26.
- Ranciére, Jacques (2012). “Evrenselliğin Talihsiz Maceraları”, Farklı Dünyaları Düşünmek, ed. Joseph Backstein-Daniel Birnbaum-Sven Olov Wallenstein, çev:Emine Ayhan, İstanbul: Metis Yayınları, s:79-93.

#### İnternet Kaynakları

- Altuğ, Evrim (2012). Cevdet Ereğ’le röportaj: “Ritimler Odasının Mimarı”. Art Unlimited.  
[http://issuu.com/artunlimited\\_tr/docs/au18/46](http://issuu.com/artunlimited_tr/docs/au18/46) (10-09-2015)

Bailey, Stephanie (2015). “A Pinch with Salt: A Report from the 14th Istanbul Biennial”. Ocula.

<http://ocula.com/magazine/reports/a-pinch-with-salt-a-report-from-the-14th-istanbul/> (10-11-2015)

Foucault, Michel (2015). “Hakikat, Sanat, Siyaset I: İktidara Doğruları Söylemek”, çev: Derya Yılmaz. e-skop.

<http://www.e-skop.com/skopbulten/hakikat-sanat-siyaset-i-iktidara-dogrulari-soylemek/2749> (28-12-2015)

Öztürk, Rana (2015). “Her İkisi de Bir Tür Toplanma Çağrısı Gibi”. Artful Living.

<http://www.artfulliving.com.tr/gundem/her-ikisi-de-bir-tur-toplanma-cagrasi-gibi-i-4086> (11-11-2015)

Russeth, Andrew (2015). “Salt Is Ever More Important’: Carolyn Christov-Christov-Bakargiev On Her Plans For ‘The Most Dispersed Istanbul Biennial In History”. Artnews.

<http://www.artnews.com/2015/05/29/salt-is-ever-more-important-carolyn-christov-christov-bakargiev-on-her-plans-for-the-most-dispersed-istanbul-biennial-in-history/>

Trezi, Nicola (2015). “Carolyn Christov-Bakargiev on the 14th Istanbul Biennial”. Flash Art, Sayı:304.

<http://www.flashartonline.com/2015/07/carolyn-christov-christov-bakargiev-on-the-14th-istanbul-biennial/> (18.10.2015).

#### Görsel Kaynaklar

- Resim 1. İstanbul Modern, Kanal sergisi, Emile Gallé’in vazoları ve Charles Darwin’in kitabının birlikte sergilendiği vitrin, 2015. Fotoğraf: Özgül Kılınçarslan.
- Resim 2. Francis Alys, Ani’nin Sessizliği, 2015. Fotoğraf: Özgül Kılınçarslan.
- Resim 3. Cevdet Ereğ, Bir Ritim Mekanı-Otopark, 2015. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren.  
<http://cevdeterek.com>