



İKSV’de Kurumsal Dönüşüm ve 4. Uluslararası İstanbul Bienali Institutional Transformation at İKSV and the 4th International Istanbul Biennial

İlbilge EROĞLU*

Öz

Bu makalede, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV)’nda 1990’ların başında yaşanan yönetim değişimi ve bu durumun İstanbul Bienali özelinde meydana getirdiği dönüşümler 4. İstanbul Bienali üzerinden ele alınmaktadır. Vakıf özelinde meydana gelen gelişmeler ilk başlıkta ele alınırken, yönetsel değişimin İstanbul Bienali üzerindeki etkileri makalenin geri kalanında değerlendirilmiştir. Bu gelişmelerle birlikte bienale yönelik sanat ortamında yükselen eleştiri ve yorumlara da yer verilerek tartışılmıştır. Vakıf yönetimini devralan Melih Fereli ve ardından bienalin küratörü olan René Block’un çabalarıyla dünyada ses getiren bir bienal düzenlenmiş, Uluslararası İstanbul Bienali güncel bienaller arasında kendini ön sıralara konumlandırmayı başarmıştır. Öte yandan, Türkiye sanat ortamı için henüz oturmamış bir anlama sahip olan bienal birçok alanda tartışma ve yorumları da beraberinde getirmiştir. Bienalin tek seçicili olmasından yabancı küratörüne, mekân seçiminden sanatçı seçimine ve temasına kadar birçok alanda tartışılmıştır. Bu konular üzerinden sanat ortamından farklı isimlerin yorum ve eleştirilerine yer verilmiştir. Çalışma sürecinde öncelikle çeşitli ulusal kütüphanelerde literatür taraması yapılmış, ardından dönemin süreli yayın arşivlerinde bulunan ilgili metinlere erişilerek incelenmiştir. Alanda yazılmış temel kaynakların incelenmesi yanında süreli yayınlardan elde edilen her tür yazılı, basılı yeni bilgi ve verilere metinde yer verilmiştir.

Anahtar sözcükler: İstanbul Bienali, René Block, İKSV, çağdaş sanat.

Abstract

In this article, the management change at the Istanbul Foundation for Culture and Arts (İKSV) in the early 1990s and the transformations that this situation brought about in the Istanbul Biennial are analyzed through the 4th Istanbul Biennial. Along with these developments, the criticisms and comments raised against the biennial in the art scene are also included and discussed. Thanks to the efforts of Melih Fereli, who took over the management of the foundation, and Rene Block, who later became the curator of the biennial, a biennial that made a global impact was organized, and the International Istanbul Biennial succeeded in positioning itself at the forefront of contemporary biennials. On the other hand, the biennial, which has a meaning that has not yet been established for the Turkish art scene, has also brought about debates and interpretations in many areas. The biennial has been discussed in many areas, from its single selection to its foreign curator, from its choice of venue to its choice of artists and its theme. Through these issues, comments and criticisms of different names from the art scene are included. In the process of the study, firstly, a literature review was conducted in various national libraries, and then the relevant texts in the periodical archives of

* Öğr. Gör. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü. E-posta: ilbilge.eroglu@hbv.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5414-5713



the period were accessed and analyzed. In addition to examining the basic sources written in the field, all kinds of written and printed new information and data obtained from periodicals were included in the text.

Keywords: İstanbul Biennial, René Block, İKSV, contemporary art.

Giriş

Türkiye’de 1980’li yıllardaki siyasal, ekonomik ve toplumsal dönüşümler kültür sanat alanının gelişim çizgisini de etkilemiş, özel sektör, devlet yönetiminde olan bu alan üzerinde yavaş ve kararlı adımlarla kontrol sahibi olmuştur.

Sanatın sermaye odakları ve özel sektör tarafından desteklenmesi yönünde en kararlı ve güçlü adım 1973 yılında İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı’nın kurulması ile atılırken, kurum bu alanda aynı zamanda öncü olmuştur. Bu girişimle vakıf bünyesinde uluslararası festivaller düzenlenmeye başlamış, ilki 1987 yılında düzenlenen Çağdaş Sanat Sergileri (İstanbul Bienali) Türkiye sanatının uluslararasılaşmasına aracı olmuştur.

İstanbul’da bir kültür festivali düzenleme arzusu İKSV’nin kurulmasındaki temel etkindir. Sanayici ve bir sanat meraklısı olan Nejat Eczacıbaşı’nın liderliğinde ilk adım 1968’de atılmış¹, 1973 yılında İstanbul Kültür Sanat Vakfı kurulmuştur (Anonim, 2003, s. 229; İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2022c ; Resmî Gazete, 29 Haziran 1973, s. 8).

Vakfın ilk etkinliği 1973 yılı 15 Haziran-15 Temmuz tarihleri arasında gerçekleştirilen İstanbul Festivali’dir². Programında çoğunlukla klasik müziğe yer veren festivalin kapsamı kısa sürede genişletilmiş, film gösterimleri, tiyatro, caz, bale performansları ve sergilere de yer verilmeye başlanmıştır. Zaman içinde farklı sanat alanlarındaki etkinlikler büyüyerek ayrı festivaller halini almıştır.

Kurulduğu yıldan itibaren gelişimini hızla sürdüren İKSV zaman içinde kendisini belli bir başarı çitasına oturturken, gösterilen yüksek çabayla kültür ve sanat alanında kurumsal olarak yer edinmeyi başarmıştır. 1990’lı yıllara doğru gelindiğinde ise vakfın artık bir dönüşümle yeni bir ivme kazanması gerekliliği ortaya çıkar. Bu süreçte festivaller bağımsızlaşmakta, festivalin geleceği konusu Nejat Eczacıbaşı’nı düşündürmekte ve süreç profesyonelce yürütülmek istenmektedir. Bu sebeple 1990’ların ilk yıllarında Vakıf yönetimi için yeni bir isim arayışı başlamıştır (Baliç ve Ermiş, 2013, s. 229).

İKSV’de Yönetim Değişiyor

Vakfın kurucuları arasında bulunan Aydın Gün, kuruluşun birinci yılında genel müdürlük görevini üstlenmiş, 1993 yılına kadar yaklaşık yirmi sene bu görevi sürdürmüştür. Gün, Uluslararası İstanbul Festivali’nin, vakfın girişimlerinin ve pek çok etkinliğin öncüsü olur. Uzun yıllar kurumun sanat yönetmenliğini de yürütürken, Uluslararası İstanbul Bienallerine atılan ilk adım olan Çağdaş Sanat Sergilerini de başlatır (İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2022b).

1993 yılında Aydın Gün’ün görevden ayrılmasıyla yönetim için yeni bir isim arayışı hızlanır. O dönemde Londra’da kültür alanında yöneticilik yapan Melih Fereli’nin³ Eczacıbaşı’na önerilmesi üzerine bu görev Fereli’ye teklif edilir. Başta bu teklife gönüllü olmayan Fereli, 1992 yılı temmuz ayında Eczacıbaşı ile anlaşır (Baliç ve Ermiş, 2013, s. 230). Böylece 1993 yılında İKSV için yeni bir dönem başlar. 1979 ve 1995 yılları arasında Londra Filarmoni Orkestrası ve Korosu’nda sanatçı ve yönetici konumlarında çalışan Fereli sanat çevreleriyle de yakın ilişkiler geliştirir (Pektaş, 2017, 113). İKSV Genel Müdürü olmasıyla vakfın kurumsallaşması adına oldukça önemli adımlar atılır.

¹ Dönemin gazete haberinde tanınmış iş adamlarından Nejat Eczacıbaşı’nın Avrupa kentlerinde deneyimlediği türde bir sanat festivalini İstanbul’da hayata geçirmek için girişimlerde bulunduğu ve Müzik Festivalleri Federasyonu’na bu yönde bir başvuru yaptığı belirtilir (akt. Yardımcı, 2005, s. 14).

² Cumhuriyet’in 50. Yılı kutlamaları kapsamında başlatılan festival, uluslararası sanat oluşumlarını Türkiye’ye taşımanın yanında Türkiye’nin sanat potansiyelini yurtdışında tanıtmayı amaçlar (Yasa-Yaman, 2011, s. 131)

³ Nejat Eczacıbaşı’nın yakın dostu ve vakıfla ilgili süreçlerde yanında olan Ali Mansur, oğlu Cem Mansur’un iyi bir arkadaşı olan ve o dönem Londra’da çalışan Melih Fereli’den bahseder (Baliç ve Ermiş, 2013, s. 230).

İKSV gibi kurumların belli periyodlarla yönetici değişikliğine gitmesi gerektiğini vurgulayan Fereli, aksi taktirde kendilerini tekrarlamaya başladıklarını ve sonuç olarak izleyici tarafından “kucaklandığını”, kurumsal bir algı vermediğini vurgular. Kurum kendisini ispatlamış olmasına karşın geldiği noktada bir kulvara sıkışmıştır; bu nedenle bir sıçrama yapmasını sağlayacak koşulların oluşturulması, uluslararası alanda gücünü ortaya koyacak bir zeminin yaratılması gereklidir (Pektaş, Ocak-Şubat 2017 ss. 23-25).

Göreve geldiğinde Fereli’nin vakıf içerisinde yapılandırılması gereken birkaç alan bulunduğunu tespit ettiği görülmektedir. Bunlardan ilki vakfın ortaya koyduğu kurumsal imaj algısıdır. Festival programının genişleyerek her bir etkinliğin bir marka haline getirilmesi yönünde bir vizyon geliştirilir. Diğer üzerinde durulması gereken nokta ise kurumun geliştirilmeye açık potansiyelidir. Etkinliklerin uluslararasılaşması ve bu konjonktürde kabul görmesi hedefi koyulur. Bu hedeflerin gerçekleştirilmesi ve sürdürülmesinde en hayati konu ekonomik kaynakların kalıcı olarak sağlanmasıdır. Finansman konusunda kalıcı ve tarafları tatmin edecek çözüm sponsorluk sisteminin kurum içerisinde oturtulması ile bulunur.

Fereli’ye göre (akt. Baliç ve Ermiş, 2013, s. 244) vakfın kurumsallık algısını oluşturmak, güçlü bir kurum ve profesyonel bir ekip tarafından, bir felsefe çerçevesinde yönetildiği algısı ile mümkündür. Vakfın İstanbul’a ve onun paydaşlarına ait olduğu imajı sağlanması gerekliliğini “bu vakfın yaşamasını hep birlikte sağlayacağız ve ürünlerinden hep birlikte yararlanacağız” cümlesiyle destekler. Kamuoyunun benimsediği bir yapı resmi çizilmesi gerekliliği ayrıca vurgulanır (Baliç ve Ermiş, 2013, s. 244). Vakıf bünyesinde markalaşma potansiyeli olan farklı sanat alanlarının ele alınması da bir o kadar önemsenmektedir (Pektaş, Ocak-Şubat 2017 ss. 4-27).

Bunun yanında, vakıf bölümlerinin kendi uzmanlıklarını geliştirerek ilgili alanda söz sahibi hale geldiği ve her alanda hesap verilebilirliğin önemsendiği vurgulanır (Baliç ve Ermiş, 2013, s. 250). Görgün Taner’e göre (akt. Baliç ve Ermiş, 2013, s. 250) ise vakfın “sürdürülebilir standartlarla kurumsal görünürlüğü” artmış, Fereli’nin Londra’daki tecrübesi uluslararası ortamdaki gelişmelerin farkına varılmasına katkı sağlamıştır. Bu kurumsallaşma sürecinde “vakıf” olarak anılagelen kurumun “İKSV” olarak anılmaya başlandığı belirtilir. Vakfın kurumsal imajı grafik olarak da Bülent Erkmen’in tasarımlarıyla yenilenir (Baliç ve Ermiş, 2013, s. 248).

Fereli’nin Londra’daki uzun yıllara yayılan tecrübesinin ardından göreve gelmesiyle vakfı bir dış göz olarak ele aldığı görülür. Kurumun ihtiyaç ve eksikleri de bu bağlamda değerlendirilir ve uluslararası alanda kendini konumlaması mümkün olur. Fereli (akt. Pektaş, Ocak-Şubat 2017 ss. 4-27) Londra’da tanıdığı uluslararası sanat dünyasının bir bölümünü İstanbul’a aktarmaya çalıştığını da dile getirir.

Bununla beraber, vakfın yüzleştiği en önemli sorunlardan biri de finansmandır. 1994 yılında yaşanan ekonomik krizin de etkisiyle vakfın etkinliklerinde bazı kesintilere gidildiği süreli yayınlara yansırken, Fereli yaptığı açıklamalarda vakfın geleceğinden şüphe edilmemesi gerektiğini vurgular (Fereli, 15 Mayıs 1994, ss. 8-9).

1990’larda Türkiye’de kültür alanında “olağanüstü” bir mücadele verildiğini ifade eden Fereli, en büyük zorluğun finansal alanda olduğunu, sanatsal üretim için kaynak ayrılması gerekliliğini belirtir (Pektaş, Ocak-Şubat 2017 ss. 4-27). Böylece sponsorluk kavramının yeni yeni ortaya çıkmaya başladığı Türkiye’de İKSV için profesyonel bir sponsorluk sistemi kurulur.⁴ O güne kadar destekçilerden rica ve faydaya dayalı katkı ve kaynak sağlanırken, yeni kurulacak sistemle kurumlara kültür ve sanata destek vermeleri gerektiği, karşılığında görünürlük ve prestij kazanacakları belirtilir (Baliç ve Ermiş, 2013, s. 280).

4. Uluslararası İstanbul Bienali

1993 yılında yönetim değişikliğine gidildiğinde, yeni yönetimle vakfın uluslararası alanda varlık gösterebileceği, İstanbul kenti ve İKSV için en “parlatılması gereken marka”nın bienal olduğu vurgulanır (Pektaş Ocak-Şubat 2017 ss. 4-27). Yönetim kurulunda yapılan görüşmelerde de Fereli’nin “İstanbul’u bir yumurtayı kırarcasına çağdaş sanat haritası üzerine oturtacağız, bizim dünyaya en güçlü söylemi

⁴Fereli, göreve geldiğinde yılda yaklaşık 250-300 bin dolar destek bulunabilmesinin olumlu görüldüğünden bahsederken, görevden ayrıldığı dönemde bu rakamın yaklaşık 11 milyon dolara çıktığını dile getirir (Pektaş, Ocak-Şubat 2017 ss. 23-25).

yapabileceğimiz etkinliğimiz İstanbul Bienali’dir”, ifadelerini kullandığı görülür (akt. Baliç ve Ermiş, 2013, s. 245). Fereli’ye göre İstanbul Bienali’nin “çok çabuk ve güçlü bir şekilde bir yükselme eğrisi üzerine oturtulması” gerekmektedir:

... uluslararası anlamda İstanbul’un çok daha güçlü bir söyleme ihtiyacı olduğunu görmek mümkündür. ... Benim için ve kurumumuz adına, İstanbul adına önemli olan neydi: Artistik düzeyi yüksek, buradaki izleyiciye “Çağdaş sanat nasıl bir şeydir?” sorusunun cevabını güçlü bir şekilde verebilecek, çok sayıda uluslararası sanatçının ve ülkemizin birçok sanatçısının da katılabileceği, birçok izleyiciyi, basın mensubunu bu vesileyle İstanbul’a getirebileceğimiz büyük bir sergi organizasyonu yapabilmek ve bunu elbette en önemlisi sürdürülebilir şekilde kurulumak (akt. Haydaroğlu, Ocak-Şubat 2014, s. 24).

1994 yılında yapılması beklenen bienal çeşitli gerekçelerle bir yıl ertelenir. İstenilen potansiyelde bir bienali gerçekleştirmek için yeterli zamanın olmamasının yanında 1994 krizinin yarattığı koşulların da burada etkili olduğu görülür. Bir diğer gerekçe de İstanbul Bienali’nin Venedik Bienali gibi tekli rakamlarla sonlanan yıllarda yapılması ve kendisine onu kıyas alması gerektiği düşüncesidir (Pektaş, Ocak-Şubat 2017 ss. 4-27).

İKSV tarafından bu denli önemsenen İstanbul Bienali’nde tek küratörlü bir düzenle ilerleme kararı alınmasıyla çarpıcı ve dikkat çekici bir küratör arayışına başlanır. Bu bağlamda üzerinde durulan iki isim Harald Szeemann ve René Block⁵ olur (Baliç ve Ermiş, 2013, s. 245). Fereli Londra’da bulunduğu dönemde René Block’un küratörlüğünde gerçekleşen Sydney Bienali⁶’nin uyandırdığı yankıyı takip etmiş ve bundan oldukça etkilenmiştir. Günün birinde Block ile çalışabileceğini düşünmediğini dile getiren Fereli, aklındaki ismi çevresindekilerle de paylaşır ve heyecanlı tepkiler alır (Haydaroğlu, Ocak-Şubat 2014, s. 23).

Öte yandan Block’un İstanbul ile kurduğu ilişki daha önceki yıllara dayanmaktadır. Türkiye’deki sanat ortamıyla ilk karşılaşması 1990 yılında İstanbul’da düzenlenecek olan Joseph Beuys etkinlikleri için Mimar Sinan Üniversitesi’nin davetiyle başlar. Ertesi yıl Goethe Enstitüsü’nün davetiyle gerçekleşen ikinci ziyaret sırasında aralarında Ayşe Erkmen ve Gülsün Karamustafa’nın da bulunduğu birçok sanatçıyla görüşür. Böylece Block, İstanbul sanat ortamı ve sanatçıları ile ilişki kurar. Ardından Almanya’da Türk sanatçıların da katılımıyla bazı sergiler gerçekleştirilir. Stuttgart, Bonn ve Berlin’de gerçekleştirilen “İskele” başlıklı bu sergiler için Beral Madra ile iş birliği yapılmıştır⁷. Block bu sergiyi “daha önce tanınmayan Türkiye sanat ortamının Almanya’da gerçekleştirilen ilk sunumu” olarak tanımlar (Block, 2011, s. 74).

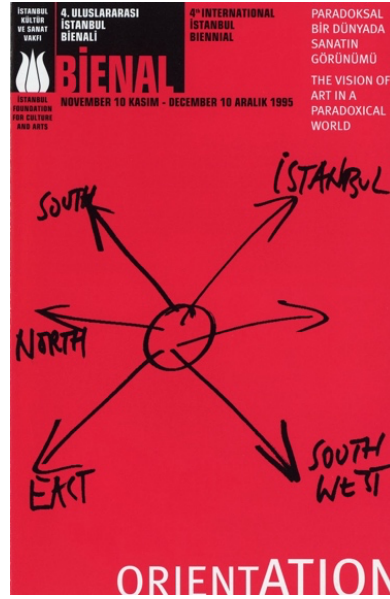
Block bienal küratörlüğü teklifini heyecanla karşılar ve onu “ayakları üzerinde durmayı yeni öğrenen bir bebek” olarak tanımlar (Anonim, Kasım 1994, s. 45). İstanbul’un “büyülü bir kent” olduğunu dile getiren Block, 4.Uluslararası İstanbul Bienali için “... tıpkı kentin doğal dokusu gibi farklı kültürel geçmişlerden gelen 100’ün üzerinde sanatçı İstanbul’da buluşup deneyimlerini paylaşacaklar. Sanatsal açıdan bu buluşmadan çok önemli sonuçlar bekliyorum” ifadelerini kullanır (Anonim, 1 Kasım 1995, ss. 26-27).

⁵ René Block İlk olarak 1964-79 arasında Berlin’de, daha sonra da 1974-1977 arası New York’ta açtığı galerileriyle Batı sanat ortamında etkin bir isim olur ve Fluxus grubuna yer vermesiyle ünlenir (Anonim, Kasım 1994, s. 45). Beuys, Brehmer, Horn, Polke, Richter, Ruthenbeck ve Vostell gibi Alman sanatçıların ilk ve sonraki dönem eserlerini galerilerinde sergiler. Galerilerini kapattıktan sonra kapsamlı, zengin ve plastik sanatlar açısından dünya çapında önemli sayılan sergiler düzenler. 1982’den 1994’e kadar Danimarka Kraliyet Sanat Akademisi’nde misafir doçent olarak görev yapar, 1992’den itibaren o güne kadar topladığı “Block Koleksiyonu”nu Avrupa’nın çeşitli şehirlerinde sergilemeye başlar. 1993’te Uluslararası İlişkiler Enstitüsü IFA’nın Sergiler Direktörlüğü’ne getirilir ve 4. Uluslararası İstanbul Bienali’nin küratörlük görevini üstlenir (Anonim. 15 Ekim 1995a, 4-7). René Block ve Türkiye’deki çalışmaları hakkında daha fazla bilgi için bkz. Özdoğan Türkyılmaz, H. (2019) Küreselleşen Türkiye’nin Kültür ve Sanat Ortamında Bir Aktör: René Block. Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, Ankara.

⁶ Artmap. (t.y.). 8th Biennale of Sydney 1990. <https://www.biennaleofsydney.art/biennale/8th-biennale-of-sydney-1990/>. Erişim tarihi: 15.05.2024.

⁷ Sergide Selim Birsnel, Handan Börüteçene, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Füsün Onur, Hale Tenger ve Adem Yılmaz’ın yapıtları bulunur (Anonim. 15 Ekim 1995a, ss. 4-7).

Block'un küratörlüğünde 4. İstanbul Bienali Türkiye sanat ortamında bir kırılma yaratacak, bienalin uluslararası olarak kabul görmesi sağlanacaktır. Buna karşın bienalin ilk kez tek seçicili sistemde yabancı bir küratör ile düzenlenecek olması sanat ortamında tartışmaları da beraberinde getirir.



Şekil 1. 4. Uluslararası İstanbul Bienali katalog kapağı, Salt Araştırma Arşivi

4. Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü üstlenen René Block serginin başlığını "Orientation ya da Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü" olarak belirler⁸ (Şekil 1). Block bienal konusunu nasıl belirlediğini şu şekilde anlatır:

Doğulu bir dünyanın sınırında gerçekleştirilecek olan bu bienal için "Orient/ation" sloganını bulurken, "Orient" (doğu) sözcüğünün Fransızca ve İngilizcedeki "orientation" ya da Almancadaki "Orientierung" kelimelerinin de kökenini oluşturduğunu keşfetmek beni çok heyecanlandırdı. Tüm bu dillerde, "orientation" (yönelim) kelimesi için, coğrafi anlamda kullanılan "orient" sözcüğünün kaynak alınması rastlantı olamaz. ... Bu başlık, bu slogan, sergiyi İstanbul'un yeri, tarihi önemi ve coğrafi konumu üzerinde odaklaştırmamı sağladı. Bu nedenle, "Orinet/ation" kavramını rastgele değil, dinamik bir kavram olarak ele alıyorum (15 Eylül 1995, ss. 38-39).

Bienal için ana mekân arayışı sürerken İstanbul'da birçok yer gezilir. Block'un vapurla karşıya geçerken gözüne çarpan, Mimar Sinan Üniversitesi'nin hemen yanındaki Denizcilik İşletmeleri'ne bağlı eski gümrük deposu ana mekân olarak belirlenir. Sergi alanı olarak kullanılacak diğer iki mekân ise tarihi dokusuyla dikkat çeken Yerebatan Sarnıcı ve Aya İrini'dir. Buralarda mekâna özel tasarlanan yapıtlar sergilenecektir. Çokça tadilat gerektiren ana yapı konumu ve sergilemesiyle İstanbul'un "liman kenti" kimliğine vurgu yapılacaktır⁹ (Şekil 2) (Baliç ve Ermiş, 2013, s. 281).

⁸ Block bu temayı bir kâğıt üzerinde çizerek anlatmış, sonrasında bu kâğıt bienalin afişine dönüştürülmüştür (Baliç ve Ermiş, 2013, s. 279)

⁹ Block bu ana sergi mekânı hakkında şunları dile getirir: "Merkezi sergi mekânı antrepodur. Rus ticaret gemilerinin yükleme ve boşaltma yapmasına yarayan, rıhtımın hemen üzerinde yer alan üst kattaki eski yükleme rampasından Galata Köprüsü'nün diğer tarafındaki tarihi İstanbul'da yer alan Aya Sofya'ya açılan bir manzara görünmektedir. Manzara aynı zamanda Marmara Denizi'ndeki hareketli gemi trafiğini, Boğaz'ın karşı yakasında yer alan kentin Asya'daki bölümü Üsküdar'ı ve Karadeniz'e doğru uzanan canlı Boğaziçi'ni de kapsamaktadır. Dört büyük yükleme

Bu bienalde dönemin Venedik ve Sao Paolo gibi önde gelen bienallerinden farklı olarak ülke temsiliyeti değil, sanatçı ve yapıtlar ön plana çıkarılacaktır (Anonim, 9 Kasım 1995, s. 12). Block İstanbul’un tarihi ve coğrafi konumunun bienale bir “dinamizm” getirdiğini vurgularken serginin merkezinde “doğu” olmasından dolayı bunun sanatçı seçimine de yansıdığını belirtir¹⁰. Türk sanatçıların¹¹ yanında komşu ülkeler ve çevre coğrafyadan İran, Irak, Suriye, Lübnan, Makedonya, Yunanistan, Romanya, Bulgaristan, Gürcistan ve Bosna savaşının etkisi altındaki Balkan devletlerinden sanatçılar davet edilir. Kimi coğrafyaların sanatçıları ülkesinde değil, Batı ülkelerinde üretimlerini sürdürmektedir. Bu devletlerden yalnızca Slovenya, Hırvatistan ve Makedonya resmi katılımcı olurken, İran, Irak, Suriye’nin önemli sanatçıları başka ülkelerde yaşamaktadır. Batılı devletlerin katılımı kendi vatandaşları kadar bu sanatçılara da destek verdiği vurgulanır. Block, Türkiye, Filistin, İran, Irak gibi coğrafyalardan kadın sanatçı temsiliyetine önem verildiğini belirtir¹² (Anonim, 15 Ekim 1995, ss. 4-7).



Şekil 2: 1 nolu antrepo binasında sergilemeler, sol görsel: Esra Ersen, “Karşılaşma”, sağ görsel: Sarkis, “Pilav ve Tartışma Yeri” (Hoffman ve Pedrosa, 2011, ss. 90-91)

Bienal kapsamında birçok etkinlik de planlanır. Bunlardan ilki, bienalden önce 14 Ekim’de AKM salonlarında izleyiciyle buluşan “Çok Dügümlü Uzun Bir Öykü - Almanya’daki Fluxus 1962-94” başlıklı sergidir¹³. Sergi, Fluxus hareketinden çeşitli örnekleri bir araya getirerek İstanbullu seyirci ile buluşturur. Joseph Beuys, Georges Brecht, John Cage, Nam Jun Paik gibi grup üyelerinin Almanya dışındaki ilk

lombarlarının pencerelere dönüştürülmesiyle tüm bunlar sergi mekanının ta içine kadar girebilmekte, dışardaki yaşam serginin bir parçası olmaktadır.” (Constantinos, 1995, ss. 25-26).

¹⁰ Bienale farklı ülkelerden 110 sanatçı katılır. Sanatçılar, işleri ve mekân yerleşimler hakkında detaylı bilgi için bkz. Constantinos, O. (1995). “Sanat Olmayan Yapıtlar Yapılabilir Mi?” Diye Sormuştu Marcel Duchamp, Osman Constantinos ile René Block’un Ekim 1995’te İstanbul’da Dördüncü Bienal Hakkında Karşılıklı Konuşmalarından Çok Önce. S. Ababay (Çev.). S. Vogel (Ed.). 4. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu (ss. 20-34). İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı.; Sönmez, N. (7 Aralık 1995). İki kıt’anın arasındaki “geçiş yeri”. Cumhuriyet Gaz., s. 14.; Beykal, C. (3 Aralık 1995). Aya İrini Kilisesi’nin mekânı, sanatçılar için her zaman bir “hain kurt” olmuştur: “hain kurt”la dans sürüyor. Cumhuriyet, s. 15.

¹¹ Bienale katılan Türk sanatçılar Sarkis, Osman Dinç, İskender Yediler, Adem Yılmaz, Arzu Çakır, Cengiz Çekil, Selim Birsal, Fatma Binnaz Akman, Gülsün Karamustafa, Aydan Murtezaoglu, Füsün Onur, Ayşe Erkmen, Esra Ersen, Handan Börütüçene, Hale Tenger, Hakan Akçura, Hüseyin B. Alptekin, Murat Işık ve Kemal Önsoy’dur.

¹² Block bienale sanatçı katılımına dair şöyle bir değerlendirmede bulunur: “Bienal’e katılan 110 sanatçıdan 39’u kadın; yani neredeyse yüzde 40 oranında. Katılan sanatçılar içinde eski kuşağın kısmen erkek ağırlıklı, yaşları 25 ile 30 arasında değişen genç kuşağın ise kadın ağırlıklı olduğunu görüyoruz. Türkiye’den 19 sanatçı davet ettim. Bunların dördü yurt dışında çalışıyor, üçü ise İstanbul dışındaki kentlerde yaşıyor. 60’ı aşkın yüksek nitelikte başvuru yapıldı.” (Anonim, 15 Ekim 1995a, ss. 4-7).

¹³ Sergi İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul Goethe Enstitüsü ve Stuttgart Yabancı Kültür İşleri Enstitüsü’nün ortak çabalarıyla gerçekleştirilir (Güler, 15 Ekim 1995, ss. 10-11).

gösterimi olan bu sergi (Güler, 15 Ekim 1995, ss. 10-11; Anonim, 1 Kasım 1995, ss. 26-27), bienalin “giriş sergisi”, “önsözü” şeklinde anılmış, Block bu sergiye “uvertür¹⁴” benzetmesi yapmıştır. Sergi için “müze benzeri bir sergi”¹⁵ benzetmesini yapan Block, Fluxus söylemi ve ötesini tarihsel olarak postmodern olanla ilişkilendirir ve Bienal dolayısıyla açılan sergi ile genç Türk sanatçıların işleri arasında sanat-tarihsel bir köprü kurulduğunu düşündüğünü vurgular (Anonim, 1 Kasım 1995, ss. 26-27). Bunun yanında bienale eşlik edecek sergi, panel ve etkinlikler de planlanır.¹⁶

Bienale Yöneltilen Eleştiri ve Yorumlar

Dönemin genç bienalleri arasında yer alan İstanbul Bienali’nin dördüncüsü daha başlamadan eleştiri ve tartışmaları beraberinde getirir. Bienalin nasıl olması gerektiği konusu İstanbul sanat ortamında hala bir kafa karışıklığı yaratmakta ve farklı çevrelerde konuşulmaktadır. Her ne kadar daha önce üç bienal düzenlenmiş ve dünya üzerinde öne çıkan bienallerden sanat ortamı haberdar olmuş olsa da sanat çevrelerinin beklentileri tartışmaları başlatmış ve ortamı hareketlendirmiştir. Değişen küratörlerle birlikte farklı bir yaklaşımın geliştirilmesi ve dünyadaki örneklerinde de farklı uygulamalar olması tartışma zeminine katkı sağlar. Burada etkili olan bir olgunun da sanat ortamının uluslararası etkileşiminin zayıf olması ve kendini bu ortam içinde henüz konumlandıramamasından kaynaklandığı görülür.

Bu bağlamda İstanbul Bienalleri ilkinin düzenlendiği 1987 yılından dördüncüsüne kadar başta sanatçı seçimleri olmak üzere birçok açıdan tartışılır. Ayrıca; seçici kurulu, sanat çevreleri ile ilişkisi ya da ilişkisizliği, seçilen mekanlar ve işlerin bu mekanlarla uyumu/uyumsuzluğu ve bütçesi ortamı meşgul eden diğer tartışma konuları olmuştur. Süreli yayınlarda daha çok bu tartışmalara gösterilen tepki ve yorumların izlerini sürebildiğimizi söylemek mümkündür.

Madra (15 Ekim 1995, ss. 12-13), sanat ortamından yükselen bienal eleştirilerinin bienalin nasıl olması gerektiğinin bilinmemesinden kaynaklandığı yorumunu yapar. Bienalin tek seçicili olması hakkındaki eleştirilere yönelik fikri sorulduğunda ise, bu türde sergilerin nasıl yapıldığının Türkiye sanat ortamında her seferinde yeniden keşfedildiği yönündeki gözlemini belirtir. Bağımsız bienallerin özgür ve bağımsız uzmanlar kurulu tarafından yönetildiğini, genellikle tek bir uzmana sorumluluk verildiği yorumunu da ekler.

Buna karşın sanat ortamında kimi çevrelerin farklı yetkinlikteki uzmanlarla bir seçici kurul oluşturulmasının doğru sonuçlara ulaşmayı sağlayacağı düşüncesinde olduğu anlaşılmaktadır. Madra (15 Ekim 1995, ss. 12-13) bu bakış açısını “Uluslararası ölçütlerde bir sergi bir tezdır ve her tezin bir sahibi olmalıdır, bir tezi üç dört kişi birden yazamaz!” sözleriyle eleştirir ve ekler: “Ne ki, Türkiye’de “sergi” bir düşünce üretimi olarak değil, piyasaya sürülmüş mallar geçidi olarak görüldüğü için, her iki yılda bir biz bu masalı dinleyeceğiz!”

Madra’ya göre İstanbul Bienali elli yıla yayılan sanat ortamının çıktıları üzerine şekillenmesine karşın bu süreçte düzenlenen hiçbir etkinlik dünya kamuoyunun ilgisini bienal kadar çekememiştir. Bienal yapmanın her ülkeye “kısmet” olmadığını dile getiren Madra, bienal meydana getirebilmek için para ve istekten öte bu sürecin altından kalkabilecek donanımda kültür sanat uzmanlarına, sanatçılara ve güçlü bir söyleme ihtiyaç olduğunu dile getirir. Bu noktada İKSV’yi eleştirirken, vakfın çağdaş sanat ideolojilerini ve uygulamalarını takip ederek bunları hayata geçirebilen kadrolarının olmadığından yakınır ve önceliğin

¹⁴ Uvertür: Opera, bale veya konçertonun açılışındaki parça olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, 2022).

¹⁵ Block, 2011, s. 82.

¹⁶ Bienalin bir açılımı olarak “İslam Kültürü ve Doğulu Kadın Sanatçılar” sergisi, doğulu ülkelerde kadın sanatçıların konumuna dikkat çeker (Anonim, 15 Ekim 1995a, ss. 4-7). Bunun yanında Fluxus sanatçılarından bazılarının İstanbul’a gelerek Mimar Sinan Üniversitesi’nde öğrencilerle çalışması planlanırken üniversite oditoryumunda paneller de düzenlenir. Block da burada “Fluxus Müziğinin Görsel Sanatlarla ilişkisi” üzerine bir konuşma yapar. Yine aynı mekânda Fluxus konserlerine de yer verilir (Anonim, 1 Kasım 1995, ss. 26-27).

ideolojik altyapı olduğunu vurgular (Madra, 15 Ekim 1995, ss. 12-13). Benzer şekilde Block da ülkelerin bienal düzenleyebilmesi için ortaklaşan bu gerekliliklere işaret eder ve Türkiye’deki bienal olgusunun şekillenmesinde Beral Madra’nın katkılarına vurgu yapar (Constantinos, 1995, ss. 20-34).

Öte yandan Haldun Dostoglu (15 Ekim 1995, ss. 12-13) bu tartışmaların yapılabilmesi için bienalin devam etmesi gerektiğine belirtirken, Fransız sanat eleştirmeni Catherine Francblin Sanat Dünyamız dergisinde çıkan yazısında (1999, ss. 107-111) bienalin yapılmasının istencin olduğunu gösterdiğini ve uluslararası sanat çevreleriyle karşılaşma olanağı sağladığını belirtir.

Akademik eğitim sisteminin ve sanat ortamının geri kalmışlığından yakınan Vecdi Sayar (1 Aralık 1995, s. 15) ise bienalin genç sanatçılara ihtiyaç duydukları ortam ve zemini hazırladığını dile getirir. Akademi ve sanat ortamına dair benzer görüşler bildiren Necmi Sönmez de (1999, ss. 102-106) bienalin uluslararası çağdaş sanat konusunda sanat ortamını bilgilendiren tek etkinlik olduğuna vurgu yapar.

Bienali bir yabancı gözüyle değerlendiren Geneva J. Anderson (1 Aralık 1995, ss. 28-30), 4. İstanbul Bienali’nin dünya bienalleri arasında yaklaşımı ve içerdiği işlerden dolayı hızla öne çıktığını ve Türkiye’nin en büyük ve etkileyici çağdaş sanat sergisi olduğunu belirtir. Bu bienalin bienallerin doğası üzerine tekrar düşünme ve yeniden yapılanmayı olanaklı kıldığını vurgulayan Anderson; “İstanbul zaten büyük oyunun bir parçası ve artık sadece bir strateji peşinde” yorumunu yapar. Block da bienalin yanıtlar vermek yerine daha çok sorular ortaya atacağını belirtir (Anonim, 1 Kasım 1995, ss. 26-27).

Bienaller ve küreselleşme olgusu

Bienaller yeryüzünde insanların bir araya geldiği, toplanma alanları yaratan, küreselleşmenin gerçekleştiği alanlardır. “Büyük ölçekli etkinlikler” olarak da anılan bienaller ulus devlet modelinden küresel topluma geçişi de vurgularken, sanat ve toplum karşılaşmasının bir alanıdır ve küresel ekonomi için de önemli merkezleri şekillendirir. 1990’dan itibaren sayıları artan bu büyük çaplı etkinliklerin “film yıldızları”na dönüşen küratörlerin yarışına çevrilmesindeki sebebin küresel sermayeyi kentlere çekebilme arzusu olduğu görülür (Yardımcı, 2005, ss. 26-27; Madra 2003, s. 211). Batı sanatının bu etkinlikler yoluyla küresel yaygınlaşma ve iletişim fırsatı bulduğu vurgulanırken, koşulları uygun Batı dışı ülkelerin sürece adapte olduğunu, sanatçı ve uzmanların da ortama katılma şansı yakaladığını belirtir.

1980’li yıllarla birlikte bienaller Türkiye’deki sanat ortamına hızla girmiş ve dikkatleri, tepkileri ve tartışmaları da kendi üzerine çekmiştir. Bu gelişme Türkiye’de uluslararası sanat alanıyla bu ölçüde bağlantı kurma potansiyelini ilk defa yaratmış, bu etkileşim ortamının beraberinde getirebileceği sanat pazarı potansiyeli de sanat çevrelerinin gözünden kaçmamıştır. Öte yandan arka planında Türkiye’nin küresel ekonomi piyasalarına eklenme hedeflerinin bu yaşananlardaki etkisi önemlidir. (Madra, Ekim 1990, ss. 12-16). Türkiye’de bu sürecin öne 1980’lerde açılırken küresel festivaller de böylece ortaya çıkmıştır. Ülkede bu potansiyele sahip önde gelen kent olan İstanbul ve dolayısıyla Türkiye ulus devlet olmaktan gelen mirasını reddetmeden yerel öğelerine sahip çıkmış ve bunun sonucunda küresel kültür ortamına katılarak batı ile bütünleşme şansı yakalamıştır (Yardımcı, 2005, ss. 27-28). Bu gelişmeler sanat ortamı için bir adaptasyon sürecini beraberinde getirirken, kimi çevrelerde çıkar çatışmalarını da su yüzüne çıkardığı görülür.

Atagök (29 Kasım 1995, s. 14) gittikçe önemi artan bu sergilerin “kimlik”, “merkez”, “çevre” gibi kavramsal irdelemelere olanak verdiğini belirtirken Batı’nın kendi dışında kalanı da görüyor olmasını olumlu addeder. Francblin (1999, ss. 107-111) düzenlenen bu bienallerin “iki kutuplu” dünyayı birbirine yaklaştıran “jeopolitik bir gelişme” olarak değerlendirir. Bu gelişmelerin bir “dönüşüm” işareti olduğunu belirten Francblin’e göre bienaller sanatçıları, eleştirmenleri ve ziyaretçileri bir araya getiren, karşılaşma ve etkileşim alanlarıdır. Üretimlerde görülen bölgesel farklılıkların bir “değişim güvencesi” olduğunu ve sanat tarihi yazımında da çok merkezli bir yaklaşıma olanak tanıdığını dile getirir.

İstanbul bienalinin dünyadaki konumlanışına dair yorum yapan isimlerden Block (15 Eylül 1995, ss. 38-39), o dönemde gündemde olan Sao Paulo, Sidney, Havana, İstanbul ve daha yeni olan Johannesburg ve Kwangju-Kore gibi bienallerin Venedik Bienali modelini tekrar etmediklerini; bu bienallerin Batı sanatını değişik kültürel geleneklerle buluşturarak genç sanatçılar ve uluslararası avant-garde için bir atölye işlevi kazandırdığını belirtir. Bu merkezlerin kendi kültürüne duydukları güvenin arttığını ve uluslararası bir

diyalog başlatma konusunda istekli olduklarını da dile getirir. Block (akt. Constantinos, 1995, ss. 20-34), farklı merkezlerde konumlanan bu genç bienalleri “atölye karakterindeki yeni bienal modeli” olarak yorumlar; nitekim verdiği röportajlarda İstanbul’un da bienal vesilesiyle bir atölyeye dönüşeceğini dile getirir.

Sanat bienallerinin yeryüzünde neye karşılık geldiği ve nasıl okunması gerektiğine dair değerlendirmeler süredursun, farklı merkezlerde düzenlenen bu etkinliklerin çoğu birçok açıdan sert eleştirilere de maruz kalmaktadır. Bu bağlamda Markus Müller (1999, ss. 107-111) bienallere belki de fazla anlam yüklendiği, bu etkinliklere karşı beklentilerin “gereğinden büyük” olduğu yorumunu yapar. Bundan nasibini daha genç bienallerin yanında Venedik bienali gibi eski bienaller de almaktadır.

Küratör seçimi

Başlangıcından itibaren İstanbul Bienali sanat çevrelerinin dikkatini çekmiş, doğan beklentilerden ötürü farklı açılardan eleştirilere maruz kalmıştır. Bienalin 4. versiyonunda da en büyük tartışma “küratör” kavramı çevresinde gelişir. Seçicinin tek küratör olması ve bir yabancı uzmana bu sorumluluğun verilmesi kimi çevrelerce tartışma konusu olsa da daha önceki bienallerde yerli seçicilerin veya seçici kurulların da benzer şekillerde eleştirildiği görülür.

4. Bienal özelinde de eleştirilerin odağında İKSV ve bienal küratörü Block’un yer aldığı görülmektedir (Şekil 3). Sanat çevrelerinde yükselen bu eleştiri ve yorumlar dönemin süreli yayınlarına da yansımış, dünyada düzenlenen bienallerde yabancı küratörün alışıldık bir durum olduğunu dile getirenlerin yanında bu durumu yadırgayan ifadelerle de rastlanmıştır.

Bienalin bu versiyonunda eleştirilerin daha ileri bir seviyeye çıktığına işaret eden Necmi Sönmez¹⁷, meselenin kimi çevrelerin “çıkart ilişkileri”nden kaynaklandığını iddia eder. Sanat eğitiminde geri kalmışlığı ve günü yakalayamamış sanat piyasasını sorgulayan Sönmez (Kış 1999, ss. 102-106), eleştirilerin dozunun artmasında bienalin kabuk değiştirmesinin, uluslararası çağdaş sanat ortamında öne çıkan sanatçılara yönelmesinin ve Türk sanatçıların seçiliminde alışlagelmişin dışında bir yaklaşımın benimsenmesinin önemli payı olduğunu dile getirir (Sönmez, 15 Ekim 1995, ss. 8-9). Sönmez’e göre (18 Kasım 2003, s. 15) Block İstanbul Bienali’nin uluslararası düzeye çıkmasını ve sınıf atlamasını sağlamıştır.



Şekil 3: 4. Uluslararası İstanbul Bienali basın toplantısında René Block ve Melih Fereli (Baliç ve Ermiş, 2013, s. 278).

¹⁷ Sönmez, N. (15 Ekim 1995). 4. Uluslararası İstanbul Bienali: Bienalin Türkiyeli katılımcıları. *Milliyet Sanat*, 370, 8-9.

Dostoğlu (15 Ekim 1995, ss. 12-13) ise geçmiş ve güncel tartışmaların yarattığı çelişkiye dikkat çekerken, önceki bienallerde yerel seçici kurulların da eleştirildiğini, bu bağlamda yabancı seçiciye yönelen eleştirileri şaşırtıcı bulduğunu dile getirir. Küratörün bienale sunacağı katkıya odaklanılması gerektiğini belirten Dostoğlu küratörlerin farklı ülke ve etkinlikler için çalışmalarının sık karşılaşılan bir durum olduğunu belirtir.

Hüsamettin Koçan ise (15 Ekim 1995, ss. 12-13) Türkiye’de bu tür organizasyonlara karma sergi gözüyle bakıldığını, bu nedenle tartışmaların sanatçı seçiminde düğümlendiğini dile getirir. Konsept ile sanatçı arasındaki uyumu sergiyi izleyerek değerlendirmek gerektiğini vurgular.

Madra (15 Ekim 1995, ss. 12-13) daha sert bir dille, sanat ortamındaki küratör tartışmalarına şu sorgulamaları yaparak karşı çıkar:

Tek seçici neden bazı çevreleri rahatsız ediyor? Bir insan bienalin tek seçicisi olunca inanılmaz bir ‘iktidar’ sahibi mi oluyor? Yoksa çok para kazanıp köşeyi mi dönüyor? Tek seçicili bienallere neden bütün dünya sanatçıları itiraz etmiyor da bizim sanat ortamımız itiraz ediyor? İstanbul’da tek kişi tarafından seçilemeyecek kadar önemli sanat mı var, yoksa? Çok seçici olunca çok ‘adil’ ve çok ‘demokratik’ bir seçim mi oluyor? Bütün bunlara yanıt vermek zor ve anlamsız; çünkü bütün bunlar günümüz sanat gündeminde olmayan küçük politikalar.

Yanı sıra, Block’un tanınmış ve başarılı bir küratör olmasının bienalin etkisini arttıracaklarını da vurgular.

Aynı konu bağlamında Ahmet Oktay (15 Ekim 1995, ss. 12-13) ise böylesi uluslararası bir etkinlikte herkesi mutlu etmenin imkânsız olduğunu vurgulayarak, bienalin geçici olduğunu ve neden bu kadar önemsendiğini anlamadığını dile getirir.

Öte yandan Özsegin (15 Ekim 1995, ss. 12-13) Block’un uluslararası katılımı ön planda tutan yaklaşımını eleştirirken, yerelde Block’a danışmanlık edenleri “bazı akıllı evveller” olarak tanımlayarak bu kişilerin sanat ortamını temsil edecek düzeyde olup olmadığı sorgulamasında bulunur. İKSV’yi de hedefe alan Özsegin, tek seçicinin uygun görülmesi “kendimize karşı duyduğumuz kuşku” ile ilişkilendirir ve İstanbul’un tarihsel ve kültürel değerine vurgu yaparak, “Sidney Bienali”ni aratmayacak” bir etkinlik düzenleyebilmek için yabancı bir küratörün seçiciliğine muhtaç olunmadığı yorumunu ekler.

Anderson (1 Aralık 1995, ss. 28-30) ise yabancı seçicinin Türkiye’de ses getirdiğinin farkında olduğunu dile getirirken Block’un küratörlüğündeki bu bienalin hem diğer bienallerden hem de daha önceki İstanbul bienallerinden ayrıştığını, Block’un sahip olduğu bağlantılarla bu bienali Türk izleyici için düzenlediğini dile getirir.

Bienalin Teması

4. Bienalin konusu “Orient/ation ya da Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü” olarak belirlenirken ona eşlik eden, küratör tarafında hazırlanmış bir de görsel bulunmaktadır. Bu başlık ve içerdiği referanslar kimi sanat uzmanı ve izleyicileri tarafından yeterince anlaşılmazken, kimisi için ise yüzyıllardır süren, artık anlamı değişime uğramış anlatımlara gönderme yapmaktadır. Temayı anlamlı ve “akıllıca” bulanların yanında anlaması zor ve eskimiş göndermeler içerdiği yorumu da yapılır.

Bienal küratörü Block (akt. Constantinos, 1995, ss. 20-34) seçilmiş konunun aslında bir tema değil bir “leitmotiv”¹⁸ olduğunu dile getirir. Oryantasyon sözcüğünün coğrafi bağlamına dikkati çeken Block kavram çevresindeki görüşlerini şöyle dile getirir:

‘Oriente olmak-yönelmek’ sözünün pek çok Avrupa dilinde ‘Orient’ kökünden türemiş olması bir rastlantı değildir. Yalnızca üzerinde hiç düşünmemişiz. Böylelikle ben Batılı olduğumu sandığımız kültürün kökeninin ne kadarının ‘Orient-Doğu’dan gelmiş olduğuna dikkati

¹⁸Leitmotiv ya da “Laytmotif”: Bir eserde, ana duyguyu, düşüncüyü veya kişiliği göstermek için kullanılan motif; ana motif (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, 2022).

çekmekten başka bir şey amaçlamadım. İskenderiye, Kudüs, Bizans, hala ‘oriente olduğumuz’, bizi yönlendiren üst düzey kültürler. Dolayısıyla ‘Orient/ation’ dinamik bir kavram olarak ele alınmıştır.

Block’un bu açıklamasından kültürün “oryente” oluşu, kendini konumlandırışı ve kökenlerine, yol göstericilerine işaret ettiği anlaşılmaktadır. Öte yandan bu tutum batının yüzyıllar önce benzer amaçlar uğruna doğu topraklarına geliş sebebinden çok da farklı görünmemektedir.

Block’un temayı açıklamaya yönelik yaptığı çizimin kullanıldığı bienal afişi ise Prof. Arthur C. Danto’nun katalog için yazdığı yazıda şu şekilde yorumlanır:

İstanbul Bienali, günümüz dünyasında bir merkez fikrini dahi anlamsız buluyor. Serginin polemigi çok akıllıca çizilmiş: ‘oryantasyon’, serginin ambleminde içerilmiş durumda. Bu, merkezi hiçbir yer olmayan bir pusula karikatürü: Kuzey’le Güney’i birbirine bitişik, Batı’sı yokmuş gibi görünüyor ve İstanbul’un kendisi de bir nokta. Pusula, ‘paradoksal bir dünyada sanatın görünümü’nde işlevini kaybetmiştir; İstanbul Bienali amblemi, kentin, bir yer olarak, yön ya da hiyerarşi kavramlarını kaybetmiş dünyamıza uygunluğunu dile getiriyor (Anonim, 15 Ekim 1995, ss. 4-7).

Danto, Block’un kullandığı kelime oyunlarını bu görsel açıklamayla ilişkilendirerek “Doğu” ve “Yönelim” sözcüklerini barındıran “Orient/ation” kelimesinin seçimini enteresan ve etkili bulur ve doğu ve batı arasındaki diyalogu bienalin hedefleri arasında gördüğünü vurgular (Anonim, 15 Ekim 1995, ss. 4-7).

Öte yandan, bienal temasının kelime çağrışımları, kavram Türkçeye çevrildiğinde azalır. Madra, “oryantasyon” kelimesinin Türkçe karşılığında “yön vermek” ifadesinin “doğu” (orient) çağrışımı yapmaması nedeniyle izleyici için altta vurgulanan anlamları veremediğini dile getirir. Madra (Ocak 1996, s. 81) “Orient” kavramının geçmişten gelen anlamının güncelliğini yitirdiğini, kentin “köprü” niteliğine işaret eden yorumları da eskimiş bulduğunu ifade eder. Temada görünmez olan “yeni” ön eki ve kavram içinde gizli “disorientation” (yön yitirme/çözülme) ifadelerinin ise İstanbul’daki bienal gerçeğiyle daha çok örtüştüğünü dile getirir. Poster yorumlama işinin ise izleyiciye kaldığını ifade eden Madra (Ocak 1996, s. 103) buradan küresel sanat ortamının çok yönlülüğüne işaret ediliyorsa, yerelin de “oryantal” olduğu mesajının verildiği çıkarımını yapar. Benzer şekilde Vasıf Kortun (2018, s. 20) da kelime oyununun içerdiği anlamları “şarkiyatçı” bir tutumla ilintilendirir.

Özsezgin’e (15 Ekim 1995, ss. 12-13) göre de belirlenen tema kültür emperyalizmine vurgu yapmaktadır. Buna karşın Ferhat Özgür (20 Ekim 1999, s. 14) Block’un ikna edici bir yaklaşımla “Batı ve üçüncü dünya”da var olan kimlik sorununu bütünleştirmeye çalıştığını dile getirir.

Görünen o ki, batılı ya da bir dış göz olarak Block’un baktığı yerden “doğu” hala tarihsel çağrışımlarla ilişkilenmekte veya kentin tarihsel ve kültürel gerçekliği bu geçmişi görmezden gelmeye engel olmakta, coğrafyanın güncel ve iç dinamikleri ise fark edilememekte ya da görünmez olmaktadır. Bu, tarihle ilintili ve kimine göre sıradanlaşmış kavramlar bazı Türkiyeli izleyiciler açısından yeterli bulunmamıştır.

Sanatçı seçimi

Sanatçı seçimi meselesinin bienale yönelik eleştirilerin ilk sırasında yer aldığı ve bunun en başından itibaren bir tartışma konusu olduğu görülür. Bir önceki bienalden farklı olarak ulusal temsilden uzaklaşılarak sanatçı daveti ile katılım belirlenmesi, bienal katalogunda da sanatçıların alfabetik sıraya göre sıralanması bu bakımdan dikkat çeker. İKSV’nin 4. Bienal için René Block ile anlaşmasının ardından ulusal temsile dayalı bir düzenle ilerlememe kararı alınmış, ilk üç bienalde sistemin oturmamış olması da bienal organizasyonunda vakfa hareket kabiliyeti kazandırmıştır. Küratör seçimi, tek seçicili sistemin tercih edilmesi, bu seçiminin yabancı bir uzman olması konularındaki tartışmalar sanatçı seçimi konusu çevresinde şekillenmiş görünmektedir.

4. Uluslararası İstanbul Bienali’ne toplam 47 ülkeden 119 sanatçı katılır. Bunların 19’u Türkiye’den, 50’si ise Batılı olmayan ülkelere aittir (Oktay, 15 Ekim 1995, ss. 12-13). Katılımın yarattığı, özellikle

Antrepo’da seyredilebilen bu çok sesli görünümü kimileri “Üçüncü dünya ülkesi bienali” ifadeleriyle eleştirirken, kimileri de bu durumu özellikle dikkat çekici bulur (Beykal, 12 Aralık 1995, s. 14).

Block’un küratörü olduğu bu bienalde sanatçılar belirlenen tema çerçevesinde, Block’un kurgusuna göre davet edilmiştir. Bu kapsamda dile getirilen en genel eleştiri ve yorumlar ise batı sanatının geçmişi ile kurulan ilişki bağlamındadır. Bienal öncesi AKM’de açılan Fluxus sergisi ve bienale işleriyle katılan geçmiş kuşakları temsil eden sanatçılar bu anlamda dikkat çeker.

Madra (Ocak 1996, ss. 81-84) bu yaklaşımı “bienalin sağlaması”nın yapılması olarak değerlendirir. Son yıllarda Batılı “ünlü” sanatçıların farklı coğrafyalarda daha az tanınan sanatçılarla sergilenmesinin “post-oryantalist” bir yöntem olduğunu vurgulayan Madra’ya göre bienalden önce açılan Fluxus sergisinin de İstanbullu izleyiciye “müzelik bir eğitim” verdiğini, Block’un böylece bienali ve kendisini garantiye aldığını dile getirir. Öte yandan Block da (akt. Constantinos, 1995, s. 25) kendi sanatsal bakışının 1960’lardaki sanatsal ortam üzerinden şekillendiğini kabul eder. Aslında böylelikle verilen mesaj günün sanatının temelini, çıkış noktasının da batı dünyası olduğu yönündedir.

Sanatçılarla bağlantılı olarak Madra (Ocak 1996, s. 84) bienal ve sergilemenin “... Block sergilere ön-nöbetçileri (avant-guard), ardıl nöbetçileri (rear-guard) ve nöbet-dışı olanları (off-guard) satranç taşları gibi yerleştirerek, bunlar arasında öznel bir ilişki kurdu” cümleleriyle çözümlemesini yaparken, bunun küratörün kişisel yaklaşımını ortaya koyduğunu vurgular. Madra’ya göre asıl bienal ise İstanbul için hazırlanan eserlerden oluşan sergidir.

Davet edilen, Batı kökenli olmayan kimi bienal sanatçıların da yine batılı coğrafyalarda kabul görmüş kişilerden seçilerek davet edildiği görülür ve bu durum bazı uzmanlarca yadırganır. Kortun da (2018, s. 20) bienale katılan “doğu” kökenli sanatçıların batı üzerinden gelmelerini eleştirirken Madra (Ocak 1996, s.103), bienal afişinde farklı yönler işaret edilmesine karşın bu yaklaşımla diğer yönler bakılmadığını vurgular. Buna karşın Block (akt. Constantinos, 1995, s. 25) ise doğulu ve batılı sanatçıların bir arada sergilenmesini bir gelişme olarak yorumlar.

Öte yandan, 1990’larda henüz günümüze kıyasla dünya üzerindeki hareketliliğin o kadar da kolay olmadığı ve kitle iletişiminin kısıtlı olduğu bir dönemde Block’un bienali ele alış şeklinin İstanbullu izleyici için eğitici bir yönünün olduğu yorumları da yapılır. Canan Beykal (12 Aralık 1995, s. 14) bu konuda “Bir bienal yapıldı, dünya sanat merkezlerindeki bu sanatçıları görebilmekten yoksun bir ülke sanatçısı için onları buraya getirmenin lüksü yaşandı” cümleleriyle duruma bakış açısını ortaya koyar.

Bienale davet edilen yabancı ve ses getiren sanatçılar ve işlerinin¹⁹ ise kavrama hizmet etmekten çok serginin uluslararası "show" karakterini öne çıkardığı yönünde yorumlar da yapılır²⁰ (Madra, Ocak 1996, s. 84).

Türkiye’den seçilen sanatçılara gelindiğinde, bu seçimin ilanının geciktirildiği ve bu durumun eleştiri konusu olduğu görülmüştür²¹. Bienale katılan yerli sanatçıların seçiminde, daha önce Berlin’de Madra ve Sabine Vögel’in de destekleriyle gerçekleşen “İskele” sergisinin etkili olduğu görülür. Block’un Türkiye’ye gelişlerinde kurduğu ilişkilerle tanıdığı sanatçıların katılımıyla bu sergiler açılır ve sanatçıların yurtdışında tanıtımı da sağlanır (Madra, 15 Ekim 1995, ss. 12-13).

Bienale, temaya uygun şekilde farklı yaklaşım ve kuşakları yansıtan sanatçılardan, tanınmamış gençlerden ve yurt dışında yaşayan sanatçılardan oluşan on dokuz kişi katılır. Madra’ya (15 Ekim 1995, ss. 12-13) göre Türkiye’den katılan sanatçı sayısı yüksektir ve bunu Block’un baskı altında kalma ihtimaline bağlar. Block (2011, s. 82) ise temel kaygısının Türkiyeli sanatçıları bienalin merkezine yerleştirmek olduğunu, bienalin öncelikle onlar ve İstanbul için tasarlandığını dile getirir. Öte yandan, Bienale

¹⁹ Bu sanatçı ve işleri arasında Hermann Pitz’in Sokak Lambaları, Nam Jun Paik’in dev video duvarı, Tatsuo Miyajima’nın Belirsizlik Arabası, Svetlana Kopystiansky’nin kitaplığı, Sigmar Polke’nin Patates Evi sayılabilir. (Madra, Ocak 1996, s. 84).

²⁰ Bienalin diğer yabancı katılımcıları için bkz. İstanbul Kültür Sanat Vakfı. (2022a). 4. Uluslararası İstanbul Bienali. <https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/4-uluslararasi-istanbul-bienali>. Erişim tarihi: 03.07.2024.

²¹ Bkz. Koçan, H. (15 Ekim 1995). “Bienal, kendi geleneğini oluşturmalıdır”. Soruşturma: İstanbul Bienali, *Milliyet Sanat*, 370, 12-13.; Sönmez, N. (15 Ekim 1995). *Milliyet Sanat*, 370, 8-9.

Türkiye’den davet edilen genç yaştaki sanatçılar da ilgi konusu olmuş²², kimileri bu durumu değerli bulurken kimileri de yadırgamıştır (Beykal, 12 Aralık 1995, s. 14; Koçan, 15 Ekim 1995, ss. 12-13).

Buradan yola çıkarak, batı sanat tarihi yazımına eklemleme çabasıyla kurgulanmış bir bienal olduğu yönündeki yorumlara karşın bu seferki bienalin kimilerince diğer bienallerden farklı olarak “Doğulu kadın, renkli ve bilinmeyen ya da az bilinene eşit öncelik hakkı” verme çabasında olduğu yönünde yorumlar da görülür. Bunun yanında “merkez kırma, Doğu ve Batı ikileminin anlamsızlığı, bilinenin yanında bilinmeyen keşfi” gibi kavramlara da gönderme yaptığı dile getirilir (Beykal, 12 Aralık 1995, s. 14).

Mekân seçimi ve kullanımı

Düzenlenen bienallerle birlikte her seferinde İstanbul’da sergileme mekanına duyulan ihtiyacın tekrar gündeme geldiği görülür. İlk bienallerde İstanbul’un kültürel geçmişini yansıtan tarihi yapıların kullanılması sergiler için adeta birer lokomotif olmuş, uluslararası kamuoyunun ilgisini çekmede ve katılımcıların inancını perçinlemede etkili olduğu görülmüştür. Düzenlenen sonraki bienallerde sergileme mekânı arayışı her seferinde tekrarlanırken, kent içinde bu ölçüde bir sergi mekanının olmaması tekrar tekrar konu edilmiş ve tartışılmıştır.

3. İstanbul Bienali’nde terkedilmiş bir sanayi yapısı olan Feshane’nin kullanılması, benzer şekilde 4.sünde terk edilmiş bir antreponun kullanılması, bu geniş mekanların birer kültür merkezine dönüştürülebilme potansiyelini de gündeme getirir de yakın gelecekte bu düşünce gerçekleştirilemez. İstanbul’un kadim tarihini gözler önünde seren mekanlar ise hala sergi mekânı olarak tercih edilmektedir. Bu noktada Madra (Ocak 1996, s. 81) kent içindeki tarihi mekanların turizm ve kar amaçlarıyla hem fiziksel yönden hem de manevi açıdan zarar gördüğünden yakınsa da bu mekanların çağdaş sanat ile kurduğu birlikteliğin mekânın uğradığı anlam aşınmasını durdurduğunu dile getirir.

4. İstanbul Bienali’nde mekân olarak Aya İrini, Yere Batan Sarnıcı ve 2. Antrepo binasının kullanılmasına karar verilir. Daha önce belirlenmiş olan ilk iki mekân kendine ait tarihsel ve kültürel kimlikleri olan ve sergileme alanında da tümüyle bu etkiyi hissettiren yerlerdir. Aya İrini daha önceki bienallerde de kullanılırken antrepo binası ilk kez bu sergi dolayısıyla gündeme gelmiştir. Sergileme mekânı olarak “hiç yoktan var edilen” ana mekânın bienale dinamizm getirdiğinden bahsedilir.²³

Block seçilmiş bu üç mekânın bienal teması bağlamında “Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü” söylemine gönderme yaptığından bahseder. Block’a göre sergileme mekânı tema kadar önemlidir ve belirlenen bu üç mekân birlikte “eşsiz” özelliktedir ve “akla gelebilecek en görkemli ve esinlendirici” sergi mekanlarıdır (Anonim, 15 Ekim 1995, ss. 4-7).

Bienal mekanları sergi süresince ziyaret edilirken eser yerleşimleri değerlendirilmiş ve yer yer eleştirilmiştir. Aya İrini ve Yerebatan Sarnıcı bir çağdaş sanat sergisine elverişliliği bakımından ele alınırken, bu tür mekanların sergileme açısından zorlayıcı olabildiği bienal ve farklı sergiler üzerinden dile getirilir. Bu iki yapının sanatçı bakımından bir “mekân problematiği” oluşturduğu (Beykal, 12 Aralık 1995, s. 14) ve çağdaş sergilemenin gerekliliklerini yerine getirebilme açısından zorlayıcı ve kimi zaman yetersiz oldukları dile getirilmiştir (Madra, Ocak 1996, s. 84). Her ne kadar özünde sahip olduğu sanatsal, kültürel ve tarihsel kimlik oldukça etkileyici olsa da mekanların olanakları sergilemede zorlayıcı bir unsura dönüşmektedir.

Antrepo binası ise İstanbul’un liman kenti kimliğine vurgu yaparken daha tarafsız ve kimlik/siz iç mekânı ile eser yerleşimi ve sanatçıya “sorun çıkarmayan” özelliği sayesinde çağdaş sergileme ihtiyaçlarına cevap vermeye daha elverişli ve güncel sergileme yaklaşımına uygun olduğu yönünde değerlendirilir (Beykal, 12 Aralık 1995, s. 14).

²²Bienalin genç isimleri olan Murat Işık, Arzu Çakır, Esra Ersen ve Fatma Binnaz Akman’ın ‘Sınırlar ve Ötesi’ başlıklı 1. Genç Etkinlik’te kendilerini gösterdiğinden bahsedilir (Beykal, 12 Aralık 1995, s. 14).

²³ Balış ve Ermiş, 2013, s. 285.

Sonuç

Türkiye’deki kültür sanat alanının özel sektör lehine dönüşümünün en önemli tanığı ve baş aktörü olan İKSV’nin kurulduğu dönem ve takip eden 1980’ler Türkiye’de küreselleşme yönünde atılan adımların başlangıcını da işaret etmektedir. Festivaller dünyada küreselleşme sürecinin bir aracı olmuş, Türkiye’de de itici gücünü, lokomotifini bu özelliğinden almıştır.

İstanbul Festivali’nin bağımsızlaşan etkinlikleri arasında küresel ortamda etki yaratma şansı yüksek olanı, Fereli’nin de işaret ettiği gibi İstanbul Bienali olur. Bu durumu göz önünde bulunduran İKSV’nin bienal hedeflerine Block’un da katkılarıyla erişmiş olduğunu söylemek mümkündür. 4. Bienal uluslararası alanda ses getirmiş, kendini küresel bir kültür haritası üzerine yerleştirmeyi başarmıştır. Bu durum Türkiye sanat ortamının görünürlüğünü artırmış, İstanbul’un dikkat çekmesini sağlamıştır.

Öte yandan, bienalin baştan beri daha çok küresel kültüre erişebilen, sanat eğitimi almış ya da sanata erişimi sağlayan çevrelerce üretilen ve tüketilen bir oluşum olduğunu söylemek mümkündür. Bienal küresel üst kültürle bağlantı kurmada başarılı görünse de kentin günlük muhataplarının hayatının büyük ölçüde dışında kalmıştır.

4. İstanbul Bienali’nin gerçekleştiği döneme bakıldığında Melih Fereli’nin öncülüğünde İKSV’de yaşanan yönetsel dönüşüm vakfın büyüme ve kurumsallaşma eşiğinde önemli bir yer edinirken, vakfın imajı ile bienalin bugünü ve geleceği açısından belirleyici olmuştur. Yönetim değişimi ve beraberinde kurumsal kimlikte, uzmanlaşmada ve finansal anlamda yapılan çalışmaların sonuç verdiği, vakıfta uzmanlaşmanın sağlandığı, kurumsal algısının güçlendirdiği ve sponsorluk sisteminin yerleştiği görülmektedir. Bu süreç bienal modelini yeniden şekillendirirken, uluslararası alanda da bir sıçrama sağlamıştır.

4. İstanbul Bienali’yle birlikte ulus temsiline dayalı bienal modeli değiştirilerek tek küratörlü sisteme geçilmiş, uluslararası sanat ortamıyla ilişkiler kurulmuş, Türkiyeli sanatçıların dolaşımı artmış, İstanbul Doğu’da önemli bir çekim merkezi haline gelmeye başlamıştır. Bienalin ardından, 1995-2005 yılları arasında Block, İstanbul Bienallerinin danışma kurullarında yer alarak küratör seçiminde önemli rol oynamış, böylece Türkiye sanat ortamıyla ilişkilerini de sürdürmüştür (Özdoğan Türkylmaz, 2019, s. 374).

Hem temellendirildiği sanatsal yaklaşım hem de kurgusu bakımından postmodern dönemi temsil eden bu bienali küratörü batı sanatıyla ilişkilendirir. Çağdaş sanat tarihi yazımında önemli yere sahip, belli bir akımın temsilcisi olan sanatçıların işleri hem sergi içerisine hem de öncesinden açılan sergilerle ortaya koyulurken, bununla Türkiye’deki güncel sanatla da bir köprü kurulması mümkün olur.

Block bienal söyleşilerinde batılı ülkelerin kültür ve sanatının hegemonyasını sonlandırmak istediği yönünde ifadelerde bulunmasına karşın batı sanatının 1960’lı yıllardan gelen geçmişini ortaya koyan ve buralara temellendirilen bir sergi yaparak kendi söylemiyle belli açılardan çeliştiği görülmektedir.

Sanatçı seçimi konusunda da Block’un tercihini Batı’dan yana kullandığı yönündeki eleştiriler haklı görünmektedir. Türkiye açısından bakıldığında varlık gösteren kimi sanatçıların da bienale dahil olmayı beklemesine karşın, bienale Block’un kurguladığı sanatsal yaklaşımda üretim yapan sanatçılar davet edilmiştir. Bu yaklaşımda batı sanat tarihine eklemleme çabası olduğu yorumu da yapılabilir, serginin Fluxus akımına temellenmesi ve iç içe geçmişi bu durumu mümkün kılar.

Batılı sanat çevrelerinde tanımlanan “merkez” dışındaki dünyanın ve onun sanatının yeterince tanınmadığı görülür. Bu benmerkezci tutum, sadece kendine yeterli gördüğüne şans tanınması, geri kalanın görmezden gelinmesi bir tür üstten bakış da içermektedir. Görünen o ki, batılı, dış bir göz olarak Block’un baktığı yerden “doğu” hala tarihsel çağrışımlarla ilişkilendirilmektedir. Bir bakıma sıradanlaşmış olan bu kavramların kimi Türkiye izleyicisi açısından da yeterli bulunmadığı görülmüştür.

Çıkar çatışması:	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Mali destek:	Yazar bu çalışma için mali destek almadığını bildirmiştir.
Etik kurul onayı:	Yazar bu çalışmada etik kurul onayına gereksinim duymadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Anderson, G.J. (1 Aralık 1995). Yabancı gözüyle bienal: 4. Uluslararası İstanbul Bienali. *Milliyet Sanat*, 373, 28-30.
- Anonimi (Kasım 1994). 4. Uluslararası İstanbul Bienali yöneticisi: René Block, *Sanat Çevresi*, 193, 45.
- Anonim. (15 Ekim 1995a). 4. Uluslararası İstanbul Bienali: Orient/ation ya da paradoksal bir dünyada sanatın görünümü. *Milliyet Sanat*, 370, 4-7.
- Anonim (15 Ekim 1995b). Soruşturma. *Milliyet Sanat*, 370, 12-13.
- Anonim. (1 Kasım 1995). René Block ile söyleşi: “Fluxus, modern sanatın son manifestosu”. *Milliyet Sanat*, 371, 26-27.
- Anonim. (9 Kasım 1995). 110 sanatçının katıldığı "Orient-ation-Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü" başlıklı bienal yarın başlıyor: Doğu'yu Batı'ya bağlayan sanat köprüsü. *Cumhuriyet*, 12.
- Anonim. (2003). İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı. (cilt 4, ss. 229-232). *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayını.
- Artmap. (t.y.). 8th Biennale of Sydney 1990. <https://www.biennaleofsydney.art/biennale/8th-biennale-of-sydney-1990/> Erişim tarihi: 15.05.2024
- Atagök, T. (29 Kasım 1995). Bienal için değil, sanat için sanat!: Server Demirtaş, İsmet Doğan ve Genco Gülan'dan Bienale Gönderme Yapan Etkinlikler. *Cumhuriyet*, 14.
- Baliç, İ. ve Ermiş, D. (Ed.). (2013). *İ-Ka-Se-Ve: 370 kişi İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın 40 yılını anlatıyor*. İstanbul Kültür Sanat Vakfı.
- Beykal, C. (3 Aralık 1995). Aya İrini Kilisesi'nin mekânı, sanatçılar için her zaman bir "hain kurt" olmuştur: “Hain kurt”la dans sürüyor. *Cumhuriyet*, 15.
- Beykal, C. (12 Aralık 1995). Hain Kurtla dans sona erdi: Önceki gün sona eren 4. Uluslararası İstanbul Bienali sanatseverlerden yoğun ilgi gördü. *Cumhuriyet*, s.14.
- Block, R. (15 Eylül 1995). 4. Uluslararası İstanbul Bienali: Paradoksal bir dünyada sanatın görünümü. *Milliyet Sanat*, 368, 38-39.
- Block, R. (2011). 4. Uluslararası İstanbul Bienali. N. Dikbaş (Çev.). J. Hoffmann ve A. Pedrosa (Yay. haz.), *İstanbul'u Hatırlamak* içinde (ss. 74-93). İstanbul Kültür Sanat Vakfı.
- Constantinos, O. (1995). “Sanat olmayan yapıtlar yapılabilir mi?” diye sormuştu Marcel Duchamp, Osman Constantinos ile René Block'un Ekim 1995'te İstanbul'da Dördüncü Bienal hakkında karşılıklı konuşmalarından çok önce. S. Ababay (Çev.). S. Vogel (Yay. haz.), 4. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu* içinde (ss. 20-34). İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı.
- Dostoğlu, H. (15 Ekim 1995). “Önemli olan, İstanbul Bienali'nin sürmesi.” Soruşturma: İstanbul Bienali. *Milliyet Sanat*, 370, 12-13.
- Enwezor, O. ve Müller, M. (Kış 1999). Kütatör neyin nesidir? (Ü. Tamer, Çev.). *Sanat Dünyamız*, 74, 107-111.
- Fereli, M. (15 Mayıs 1994). İstanbul festivalleri: İstanbul festivallerinin geleceğinden kuşkulananmak, Türkiye'nin geleceğinden kuşkulananmakla eşdeğerdir, *Milliyet Sanat*, 336, 8-9.
- Francblin, C. (Kış 1999), Sanat bienallerinin varlık nedeni üzerine, (Beaux Arts 181, Haziran 1999) (K. Özsegin, Çev.). *Sanat Dünyamız*, 74, 107-111.
- Güler, M. (15 Ekim 1995). Dadaistlerin torunları: AKM'de Özel Fluxus Sergisi. *Milliyet Sanat*, 370, 10-11.
- Haydaroglu, M.; Fereli, M. (Ocak- Şubat 2014). Vehbi Koç Vakfı'nın Çağdaş Sanat çalışmaları üzerine Melih Fereli ile söyleşi. *Sanat Dünyamız*, 138, 27-40.
- Hoffmann, J. ve Pedrosa, A. (Yay. haz.). (2011). *İstanbul'u hatırlamak*. L. Westbrook (Yrd. Ed.) (N. Dikbaş, Çev.). İstanbul Kültür Sanat Vakfı.
- İstanbul Kültür Sanat Vakfı. (2022a). 4. Uluslararası İstanbul Bienali. <https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/4-uluslararasi-istanbul-bienali> Erişim tarihi: 03.07.2024.
- İstanbul Kültür Sanat Vakfı. (2022b). Aydın Gün Kimdir? <https://www.iksv.org/tr/aydin-gun-tesvik-odulu/aydin-gun-kimdir> Erişim tarihi: 17.04.2024.
- İstanbul Kültür Sanat Vakfı. (2022c). Hakkımızda. <https://www.iksv.org/tr/hakkimizda/iksv> Erişim tarihi 17.04.2024
- Koçan, H. (15 Ekim 1995). “Bienal, kendi geleneğini oluşturmalıdır.” Soruşturma: İstanbul Bienali, *Milliyet Sanat*, 370, 12-13.
- Kortun, V. (2018). 1990'lar üzerine yeniden düşünüş, 20, 11-46.
- Madra, B. (Ekim 1990) Çağdaş Sanatla “Uğraşanlar”, 1980'li Yılların Sonu ve Bienaller, *Hürriyet Gösteri*, 119, 12-16.
- Madra, B. (15 Ekim 1995). “Önce ideolojik altyapı, sonra uygulama”. Soruşturma: İstanbul Bienali, *Milliyet Sanat*, 370, 12-13.
- Madra, B. (Ocak 1996). Her parlayan şeyin altın olmadığını biliyor muyuz?: 4. Uluslararası İstanbul Bienali. *İstanbul*, 16, 40-43.

- Madra, B. (2003). *İki yılda bir sanat: Bienal yazıları 1987-2003*. Norgunk Yayıncılık.
- Oktay, A. (15 Ekim 1995). "Bienal uçucudur." Soruşturma: İstanbul Bienali. *Milliyet Sanat*, 370, 12-13.
- Özdoğan Türkyılmaz, H. (2019) *Küreselleşen Türkiye'nin kültür ve sanat ortamında bir aktör: René Block* [Doktora Tezi]. Hacettepe Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü.
- Özsezgin, K. (15 Ekim 1995). "4. Bienal'in düşündürdükleri." Soruşturma: İstanbul Bienali, *Milliyet Sanat*, 370, 12-13.
- Pektaş, N. (Ocak- Şubat 2017). Tutkuya dönüşen emek: Melih Fereli'nin belleğinde titreşen sesler, renkler, biçimler ve sahneler. *Sanat Dünyamız*, 156, 4-27.
- Pektaş, N. (2017). Tutkuya dönüşen emek: Melih Fereli'nin belleğinde titreşen sesler, renkler, biçimler ve sahneler. *Bellek / Emek: Söyleşiler* içinde (ss. 109-137). Yapı Kredi Yayınları.
- Resmî Gazete* (29 Haziran 1973). 8. Erişim tarihi: 11.12.2018
- Sayar, V. (1 Aralık 1995). En büyük "hocam." *Cumhuriyet*, 15.
- Sönmez, N. (15 Ekim 1995). 4. Uluslararası İstanbul Bienali: Bienalin Türkiyeli katılımcıları. *Milliyet Sanat*, 370, 8-9.
- Sönmez, N. (3 Aralık 1995). Bienal kapsamında Aya İrini'de Serge Spitzer, Antrepo'da Fernando Gomes: Aya İrini'den uçan halının izleri. *Cumhuriyet*, 15.
- Sönmez, N. (7 Aralık 1995). İki kıt'anın arasındaki "geçiş yeri." *Cumhuriyet*, 14.
- Sönmez, N. (Kış 1999), Kavramsal çerçevenin yoksunluğu. *Sanat Dünyamız*, 74, 102-106.
- Sönmez, N. (18 Kasım 2003). İstanbul Bienali sınıf atladı: Artık uluslararası arenada birinci ligde değerlendiriliyor, *Cumhuriyet*, 15.
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (2022). *Güncel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr> Erişim tarihi: 10.07.2024.
- Yardımcı, S. (2005). *Küresel değişim ve festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da bienal*. İletişim Yayınları.
- Yasa-Yaman, Z. (2011). *Suretin sireti: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu'ndan bir se.ki/Beyond the apparent: A selection from the Art Collection of The Central Bank of the Republic of Turkey*. Pera Müzesi Yayını.