

İstanbul Bienalleri'nde Güncel Siyasi Eğilimlerin İzleri

Burcu PELVANOĞLU*

Özet

Bu yazıda, İstanbul Bienalleri'nin ilkinden on üçüncüsüne uzanan süreçte (1987-2013) güncel politik kırılmalar karşısındaki tavır ele alınacaktır. İstanbul Bienalleri'nin kendi tarihsel gelişimi içerisinde ne zaman ve ne yönde güncel siyaset ile yakınlaştığının, Bienal'in o doğrultuda bir pozisyon ortaya koyup koy(a)madığının araştırılacağı yazıda güncel sanatın temsili estetik ile olan bağı da sorgulanacaktır.

Anahtar Kelimeler: İstanbul Bienalleri, güncel siyaset, güncel sanat, temsili estetik

Traces of the Current Political Trends in Istanbul Biennials

Abstract

In this article, from the the first biennial of Istanbul to the thirteenth in the process (1987-2013) will be discussed in the context of the current political attitudes. Istanbul Biennials in its historical development, when and in what direction that convergence with contemporary politics will examined. One of the aim of this article is, to investigate the political position of the Biennial and to questione the link between contemporary art and the representative aesthetic.

Key Words: Istanbul Biennials, current political attitudes, contemporary art, representetive aesthetic.

14 Eylül-20 Ekim 2013 tarihleri arasında gerçekleştirilen 13. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul Bienalleri'nin tarihinde belki de güncel politikaya en çok temas eden bienal olmuştur. Bunu ve nedenlerini açıklamadan önce, İstanbul Bienalleri'nin tarihinde güncel politik durumla ne yönde temaslarının olduğu üzerinde düşünmek gerekmektedir. İlki 1987 yılında, "Uluslararası Çağdaş Sanat Günleri" adıyla düzenlenen İstanbul Bienali, Türkiye'nin toplumsal çehresinin hızla değiştiği, 12 Eylül 1980 darbesi sonrasında ekonomik liberalizm ve dini fundemantalizmin hızla yükselişe geçtiği bir dönemde geliştirilmiştir. Bu toplumsal bağlam içinde gelişen Uluslararası İstanbul Bienali, Türkiye sanat ortamındaki muhafazakâr tutumları kırarak uluslararası sanat ortamında yer almayı hedeflemiştir.¹ Sanat ortamında muhafazakâr tutumları kırma yolundaki ilk girişim, "İstanbul Sanat Bayramları ve Yeni Eğilimler Sergileri" (1977-87 ve 1994) olmuş, Yeni Eğilimler Sergileri'nin ardından "Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri" (1980-) ve "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri" (1984-88) gelmiş ancak bu sergilerin hiçbiri uluslararası çapta bir girişim olmamıştır. Uluslararası İstanbul Bienali ise, en başından itibaren Türkiye sanat ortamı ile uluslararası sanat ortamı arasında bir bağlantı kurmayı amaçlamıştır.²

* Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, burcu.pelvanoglu@gmail.com

¹ Bu konuda detaylı bir analiz için Bkz. Marcus Graf, "Uluslararası İstanbul Bienali 1987-2007", Çev. Burcu Pelvanoğlu, *Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat 1986-2006*, Yay. Haz. Halil Altındere, Süreyya Evren, Art-ist Yayınları, Revolver, İstanbul, Frankfurt, 2007, s.64-73.

² Bu konuda ayrıntılı bilgi için Bkz. Burcu Pelvanoğlu, *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat: Dönüşümler*, yayınlanmamış doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2009.



İstanbul Bienalleri'nin ilk ikisinin küratörlüğünü Beral Madra üstlenmiş; bu ilk iki bienalde uygulanan sistem, Venedik Bienali gibi, ülke pavyonlarına dayanan bir sistem olmuştur. İlk bienal, gerek kataloğunda belirtilen amacıyla çelişir bir biçimde fazlasıyla ulusal yönelimli olması, gerek ülkelerin seçimindeki yetersizlik ve katılan sanatçıların oranındaki dengesizlik nedeniyle hemen başarıya ulaşamamıştır. Bu durumun nedeni, Aydın Gün tarafından, âdeta öngörülmüş bir biçimde sergi öncesinde şöyle açıklanmıştır: “*Toplumumuz GELENEĞİ sürdürmeyi amaçlayan bir kültür ve dünya görüşü ile GELİŞMEyi ve DÖNÜŞMEyi amaçlayan bir kültür ve dünya görüşü arasındaki farkı özümsemenin sıkıntısını çekmektedir. (...) Her kültürel atılım, özünde bir yeniden doğma ve yeniden yıkılmanın çelişkili birliğini taşır. Bunun içindir ki, kültür ve sanat alanında “gelişme ve dönüşme fikri” bir tür estetiksel değer düzeyindedir bizim için.*”³ Bienal'in uluslararası sanat sahnesinde yer almayı hedeflerken, ulusal yönelimli bir sergi düzeni ortaya koyması, aslında tam da Sibel Yardımcı'nın *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal* adlı kitabında, bienalin bir modernleşme projesi olduğunu vurgulayan görüşleriyle ilişkilendirilebilir.⁴

İlk iki bienal, karmaşık bir yapı sergilese de, özellikle 2. Bienal'de, Yeni Dışavurumculuk çatısı altında birleşen, politik resimler yapan genç kuşağın kendini temsil etme platformu yakaladığını öne sürmek mümkündür. Bir yıl gecikmeyle, 1992 yılında Feshane'de gerçekleştirilen, Vasıf Kortun'un sorumluluğundaki 3. Bienal, bienaller tarihinde hem model değişikliği açısından bir kırılma yaratmış hem de döneminin ruhunu yakalamasıyla dikkat çekmiştir.⁵ Bu Bienal'de, galeriler, müzeler ve yerel sanat ortamını kapsayan ilk iki Bienal'den farklı olarak, sanatçı seçimlerinin kısmen davet edilen küratöre devredildiği yeni bir model ortaya çıkarmıştır. Sergideki en belirgin değişikliklerden biri, kente yayılmış pek çok mekân yerine, İtalyan mimar Gae Aulenti yönetiminde restore edilmiş, 19. yüzyıla ait bir tekstil fabrikası olan Feshane'nin kullanılmasıdır. İkinci temel değişiklik ise, Bienal'in tek bir sorumlu tarafından koordine edilmesidir. Vasıf Kortun, Bienal'in “Kültürel Farklılığın Üretimi” adlı ana temasını yarattığı gibi, Türkiye pavyonunun da küratörlüğünü üstlenmiştir. Bir tema çerçevesinde serginin düzenlemesiyle, ilk iki sergide var olan “Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat” adlı sergi yöntemi de geçerliliğini yitirmiştir. Vasıf Kortun, Bienal'e katılan tüm ülkeler için geçerli olan, çağdaş sanattaki merkez-çevre ilişkilerini, yerel ve küresel kimliklerin inşasını ve kültürel farklılıkları analiz etme amacı güden bir tema belirlediği için bu bienalin küratörü olarak düşünülmelidir.

Bienal, Berlin Duvarı'nın yıkılışı, Doğu Bloku'nun yıkılışı, Körfez Krizi'nin patlak vermesi gibi, Batı dünyasının deyiş yerindeyse alt-üst olduğu, sınır kavramının değiştiği ve küresel dünya düzeninin ilk nüvelerinin kendini gösterdiği döneme denk düşer ve seçtiği işlerle bu güncel politikaya cevap arar. Bir megalopol olarak İstanbul'u öne çıkaran Bienal, kente olan zorunlu göç, bir vitrin olarak megalopol, yeni kapitalist üretim ve tüketim biçimleri üzerine bir söylem geliştirmiştir. Bienal'in Vasıf Kortun'un küratörlüğündeki Türkiye Pavyonu'nda Selim Birsal (Yıkılmak, 1992), Gülsün Karamustafa (Kuryeler: Sınırları Geçerken Bizim İçin Önemli Olanları Çocuk Yeleklerinin İçine Gizliyorduk, 1991; Mistik Nakliye, 1992), Hakan Onur (İkiyüzlü Davranışlar Üzerine Çeşitlemeler II, 1992), Hale Tenger (Böyle Tanıdıklarım Var II, 1992) ve Canan Tolon (Manzara 3, 1991) yer almıştır. Hale Tenger'in “Böyle Tanıdıklarım Var II” adlı, Bereket Tanrısı Priapos'tan oluşan Türk bayrağı yerleştirmesine, 301'den dava açılmış ve Bienaller tarihindeki davalık işlere de bir anlamda bir giriş yapılmıştır.

René Block'un küratörlüğünü yaptığı 4. Uluslararası İstanbul Bienali, Venedik Bienali modeline bağlanmaksızın, küresel sanat sahnesinin uluslararası büyük sergilerine doğru bir yönelimi işaret eder. Çünkü René Block, 19. yüzyıl kökenli ve artık günümüzün heterojen dünyasını yansıtamayan Venedik Bienali modelini reddetmiştir. Bienal'in teması olan

³ Aydın Gün, “Kendi Tarihimize Hesaplaşmak Böylece Çağdaşlaşmak Zorundayız”, *Cumhuriyet Gazetesi*, 4 Ekim 1987.

⁴ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Sibel Yardımcı, *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, İletişim Yayınları, Sanat Hayat Dizisi:8, İstanbul, 2005.

⁵ “1991'de Ertelenmesine İlişkin Aydın Gün ile bir Röportaj”, 1 Aralık 1990 tarihli röportajı aktaran, Levent Çalıköğlü, “Bienal Seçkisi”, <http://www.sanalmuze.org>



“ORIENT/ATION: Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü”, günümüzde klasikleşen ve bayatlayan bir söylem olan Doğu ile Batı arasındaki ilişkileri ve genel anlamda İstanbul’un şark ile garp arasında bir köprü olarak algılanışını analiz etme amacını gütmüştür. René Block kendisiyle yapılan söyleşide, “ORIENT/ATION” kavramını şöyle açıklamıştır: “*Orient/ation* elbette tema değil, leitmotiv anlamında söylenmiştir. ‘Oryantasyon’ sözcüğünde benim ilgimi çeken sözcüğün coğrafi bağlamıdır. ‘Oriente olmak – yönelmek’ sözünün pek çok Avrupa dilinde ‘Orient’ kökünden türemiş olması bir rastlantı değildir. Yalnızca üzerine hiç düşünmemişiz. Böylelikle ben Batılı olduğumu sandığımız kültürün kökeninin ne kadarının ‘Orient – Doğu’dan gelmiş olduğuna dikkati 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.”⁶ René Block’un basında oldukça eleştirilen sanatçı seçme kriterleri ise şöyledir: “Serginin yanıtlar vermek yerine daha çok sorular ortaya atacağından yola çıkıyorum. Sorulardan biri de, sanatçıların son yılların politik çalkantılarını ne açıdan ele aldıkları; yeni açılımlarla birlikte, yeni büzümler de söz konusudur. Özellikle bu değişimler açısından İstanbul ayırt edici bir önem kazanacaktır. Biz bunu konuşacağız, bu nedenle de çağrılı olan tüm sanatçılar buraya gelmeyi isterler ve gelmelidirler. İstanbul bütünüyle, bir yer ve kavram olarak bir sanatçı atölyesine dönüşecektir. Venedik gibi bir bienal dünya kamuoyu için düzenlenir, orada Venedik yalnızca hoş bir kulis niteliğindedir. İstanbul’da bir bienal ise öncelikle İstanbul için yapılır, Türkiye için yapılır, sınır komşusu ülkeler için yapılır, ama öncelikle İstanbul için yapılır bu nedenle İstanbul’da yaşayan sanatçılar da serginin merkezini oluşturacaklardır.”⁷

4. Uluslararası İstanbul Bienali’ne ve René Block’un kavramına eleştiri getiren Beral Madra’ya göre, Block, Batı-dışı ülkelerde araştırma yapıp yeni sanatçılar bulmamış, Batı’da hazır olanı getirmiştir; bu bağlamda İstanbul’un doğusu ile olan “yönelme” ilişkisi kurulmamıştır.⁸ “Batı-dışının yine Batı tarafından tescil olanla gösterilmesinin artık kimsenin yaşamak istemediği bir paradoks olduğunu Block’un anlamasını isterdik.”⁹ diyen Madra, bir sözcük oyunundan ibaret olan “oryantasyon” kavramının, İstanbul var olduğundan bu yana, onu çözümlmek için kullanılan, “kültürlerin kesişme/dağılma/yönelme noktası”, “köprü”, “Doğu-Batı ikilemi”, “karşıtlıkların karşılaştığı yer” gibi, oldukça bayatlamış kavramlara gönderme yaptığını belirtmektedir. Madra’ya göre, günümüz İstanbul’unu tanımlamak, kavramın içinde gizli olarak var olan “disorientation” (yön yitirme/çözülme) kavramı ile mümkün olabilmektedir.¹⁰

5. Uluslararası İstanbul Bienali’nin küratörü Rosa Martinez, bienal teması olarak, “Yaşam, Güzellik, Çeviriler/ Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üzerine”yi seçmiştir. Martinez, yirminci yüzyılda sanatın mutlak özerklik ülküsü ve hayatla kaynaşma arzusu olmak üzere, iki kutup arasında dialektik bir gidiş-geliş gösterdiğini belirterek, günümüzde özerklik ülküsünün gücünü kaybetmesi ve sanatın artık din ya da devlet propagandalarının amaçlarına hizmet etmemesinden yola çıkarak şöyle bir açıklama yapmıştır: “*Gene de sanat politik düşünceden soyutlanamaz, çünkü ideolojiler en mahrem mekânlarımıza bile sızıyorlar. Suçu ve hazı düzenleyen kıstaslar, domestik ve kamusal roller arasındaki ayrımlar, tecavüz ya da katliamlardaki korkunç vahşet, üretim ve tüketimin üzerimize yüklediği gözü dönmüş ritm, cinselliğimizi yaşayışımızda karşılaştığımız ayrımlar - bütün bunlar artık sorgulamamız gereken kesin, formüle edilmemiş kurallar tarafından yönetiliyor. Sanat, bugün güzellik yaratma arzusu ile sanat yaptığını dil ve gerçeklik arasında bir köprüye dönüştüren pragmatik ve ‘ilişkilendirici estetik’in temel bir unsuru olma işlevini bağdaştırma çabasında, bunun için de başka hedefler gözetmekte. Algularımızı değiştirmeye ve yorumlarımızı harekete geçirmeye katkıda bulunduğu ölçüde, sanat bireysel tavırlarımızı değiştirebilir, sosyal davranışlarımızı dönüştürebilir.*”¹¹

⁶ Sabine Vogel (Ed.), 4. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yayını, İstanbul, 1995, s.20.

⁷ René Block, “İstanbul’a Nasıl Bir Sanat Bienali”, *Hürriyet Gösteri*, S.179, Ekim 1995, s. 20-23 ve Sabine Vogel (Ed), a.g.e., s.25.

⁸ Beral Madra, *İki Yılda Bir Sanat, Bienal Yazıları 1987-2003*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2003, s.86.

⁹ A.g.e., s.86.

¹⁰ A.g.e., s.88-89.

¹¹ Rosa Martinez, “Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne ya da İstanbul’a Melekler”, 5. Uluslararası İstanbul Bienali (Ed. Emre Baykal), İKSV Yayını, İstanbul, 1997.s.26.



Bienal'in öncekilerden farkı, Bienal'e katılan kadın sanatçıların ortalamasının üzerinde oluşu ve bilinçli olarak siyasi içerikten uzak durulması olarak özetlense de (Bienal'e Türkiye'den Halil Altındere, Vahap Avşar, Kutluğ Ataman, Şükran Aziz, Semiha Berksoy, Türkan Erdem, Kültür Projesi, Şükran Moral, Ebru Özseçen, Bülent Şangar katılmıştır), Bienal'e katılan sanatçıların Genç Etkinlik Sergileri'nden seçilmiş olması ve Genç Etkinlik Sergileri'nin İstanbul sanat ortamının hegemonyasının kırıldığı, sanatçıların kimlik problemleri doğrultusunda siyasi söylemi olan işler üretmeleri bu savı yalanlamaktadır.

Paolo Colombo'nun küratörlüğünde gerçekleşen 6. Uluslararası İstanbul Bienali'nin "hakkında konuşulabilir" bir bienal olduğunu öne sürmek oldukça zordur. Colombo, bienalin temasını, Arnavutköy'de doğan Rum şarkıcı Antonis Diamantridis'in (1892-1945) sahne adı olan ve Rumca "tutku" anlamına gelen "Dalgas"tan esinlenerek "Tutku ve Dalga" olarak belirlemiştir. Colombo'ya göre başlık, bienalin kavramsal çerçevesini ima ettiği kadar bireysel tarihlere olan derin bir ilgiyi de ima etmektedir. Colombo, başlığın, hem sanatçıyla seyirci arasında bir akrabalığı hem de İstanbul kentini meydana getiren farklı din ve dilden insanları yansıtacağını umduğu bir topluluk ruhunu öngördüğünü belirtmişse de,¹² 6. Bienal'in İstanbul Bienalleri tarihinde önemli bir yer tutmadığını belirtmek gerekir.

Yuko Hasegawa'nın küratörlüğünde gerçekleşen 7. Bienal, açılışına on gün kala Amerika'daki 11 Eylül 2001 olayları patlak vermesine rağmen, seçmiş olduğu minör konu üzerinde odaklanmıştır. Bienal, "EGOKAÇ: Gelecek Oluşum İçin Egodan Kaçış (Egofugal)" adlı temasıyla günümüz bireyini analiz etme amacını gütmüştür. Günümüz insanının abartılı egoizmine neden olan bireyselliğin inşasını sorgulayan Bienal, birlikte yaşamamız için daha insani bir öneri getirmeye çalışmıştır. Yuko Hasegawa, felsefedeki anlamıyla "ego"ya, "nefs"e ve "kaçınma, sakınma" anlamındaki Latince terim "fuge"a dayandığı Egofugal kavramını neden seçtiğini şöyle açıklamıştır: "*Dünya tarihi ve modernizm alanında, ve özellikle güncel sanat dünyasında yaşanan tartışmalar son yıllara değin sürekli olarak 'modern ego' çevresinde dolanıyordu. Ben bu soruyu 21. yüzyıla iletmek niyeti içindeyim, 1990 yılından beri, birçok sanatçının tutumunda gözle görülür değişimi gözlemliyorum. Kişisel egolarına ve politik bakış açılarına açıklar ve sanatsal üretimleriyle çevrelerindeki insanları bu yönde düşündürbilmeyi ve geliştirebilmeyi amaçlıyorlar. Bu da bana gelecek yüzyıl için önemli bir umut aşıyor.*"¹³

Beral Madra, 16 Ekim 2001 tarihli "Kentini Arayan Bienal" başlıklı yazısında, İstanbul Bienali'nin yabancı küratörler tarafından yapılaberi ilk kez kavramın kentin Doğu-Batı arasında bir köprü olmasına, tarih yüklü çekiciliğine ve heterojen kültürleri barındıran ikilemlerine kilitlenmediğini, doğrudan doğruya tüm insanlığı ilgilendiren, küresel kapitalist sistemin yücelttiği ve yüreklendirdiği bir sorununu gündeme getirdiğini belirtir. Yine Madra'ya göre, Hasegawa'nın katalog yazısında, "*Çeşitlilik, kolektiflik, sonsuz etkileşimli ilişki biçimleri, hayatta kalmak için yeni bir düzen...*" olarak tanımladığı Egofugal, sanat dünyasını bir tür tinsel/zihinsel bir değişime çağırmakta, dünyanın ekonomik dengesizlikler, medya manipülasyonlu kültürel defarmosyonlar ve toplumsal bunalımlar yüzünden çoğalmakta olan dertlerine yanıt verecek bir özveriye ve paylaşımcılığı önermektedir.¹⁴

Madra, Hasegawa'nın Bienali'nde ilk kez Doğu-Batı söylemine takılmadığını belirtse de, İstanbul'un fiziksel konumu gereği, Uluslararası İstanbul Bienali çoğu kez, Doğu-Batı söylemi ile ilişkilendirilmiş, Doğu-Batı arasında bir geçiş noktası, bir köprü olması özelliği ve çoğul kozmopolit kimliği vurgulanmış, bu söylem, İstanbul Bienali'nin beylik söylemi haline gelmiştir. René Block'tan Yuko Hasegawa'ya kadar tüm küratörler İstanbul'un bu durumunu vurgulamaktan kaçınmamışlardır. Örneğin René Block, "*İstanbul, Türkiye'nin sanat merkezidir. Çünkü kültürlerin bir arada eriyip bir mozaik oluşturduğu uzun geçmişe sahip bir kenttir*"¹⁵ demiş;

¹² Paolo Colombo, "Tutku ve Dalga", 6. Uluslararası İstanbul Bienali (Ed.Nihal G. Koldaş), İKSV Yayını, İstanbul, 1999, s.14-19.

¹³ Evrim Altuğ, "Sanatta Yeni Müdafaa", *Radikal Gazetesi*, 30 Eylül 2000.

¹⁴ Beral Madra, "Kentini Arayan Bienal", *Radikal Gazetesi*, 16 Ekim 2001.

¹⁵ Sabine Vogel (Ed.), a.g.e., s.20.



Rosa Martinez, Bienal'in farklı kültürleri, değişik estetik anlayışları bünyesinde barındıran bir kentte gerçekleştiriliyor olmasını önemseydiğini belirterek, "İstanbul, Doğu ile Batı arasında bir köprü, bir kapı olması özelliği ile bitmez tükenmez enerjisiyle beni son derece heyecanlandırıyor".¹⁶ ifadesini kullanmış; Paolo Colombo, İstanbul'u Asya ve Avrupa'nın kesiştiği yerde, yüzyıllar boyunca çok dilli bir merkez olarak şöyle tanımlamıştır: "Yüzyılları ve kataları kapsayan tarihiyle bu şehrin entelektüel sınırları Avrupa ve Asya'da yalnız doğu-batı ekseninde değil, kuzey ve güney yönünde de uzanmaktadır. İstanbul'un dokusunu oluşturan kültürel zenginlik, bu şehrin insanların enerjisi, coşkusu ve cömertliği üzerinde yükselmektedir."¹⁷ Aslında Yuko Hasegawa'nın tanımı da bunlardan farklı değildir: "Bence en önemli nokta, bienalin yer aldığı şehirdir. Onun konumudur. İstanbul'un yapısı, Doğu ile Batı arasında yer alan bir şehir olması yalnız coğrafi açıdan değil, düşünce şekli ve felsefe olarak da bu konumda bulunması çok önemli bir kriter benim için."¹⁸ Hasegawa'nın küratörlüğünü üstlendiği Bienal'de yer alan bir grup genç sanatçı, Doğu-Batı arasındaki "muhteşem İstanbul" söyleminden artık sıkıldıklarını söylemişlerdir. Bunu dile getiren ve diğerleri tarafından da desteklenen sanatçılardan biri, "Ben bu bienalin "Batı ve Doğu" arasında gidip gelen son bienal olmasını ümit ediyorum. Bu bakış açısı artık değişmeli"¹⁹ diyen Leyla Gediz'dir.

"Şiirsel Adalet" temalı 8. Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratörü Dan Cameron olmuştur. Dan Cameron'un Bienal için belirlediği "Şiirsel Adalet" kavramı, tanrısal bir tecellinin gündelik hayattaki mevcudiyetine inanan bir kökene uzanmaktadır. Örneğin, bir katilin kazara daha önce başkalarını öldürdüğü silahla ölmesinin şiirsel bir adaletin varlığına işaret etmesi gibi. Dan Cameron, şiir ve adalet kavramlarını metaforik olarak kullanmış, bu kavramları sadece çağdaş sanatın kendi iç eleştirisi, bugünün küreselleşmiş dünyasında doğru ve yanlışın belirlenmesi konusunda adil bir paylaşımın ne kadar mümkün olup olmadığı veya gündelik olanı ebedileştirme arzusu taşıyan yaratıcı öznenin imkânlarının neler olduğunu tartışmak üzere değil; aynı zamanda çağdaş sanatın kendi iç eleştirisini de tartışmak üzere önermiştir.

Dan Cameron'a göre, maddi evrenin egemenliğinin çağdaş sanattaki yansımaları, sanatı sadece sosyal ve siyasi bir araç olarak gören sanatçının rolünün maddi dünyada daha önce gözden kaçmış ya da yanlış algılanmış durumlara dikkat çekmek olarak tanımlanması eğilimi şeklinde ortaya çıkmaktadır. Cameron, çağdaş sanat üretiminde genel bir duygulanım sığılığının hâkim olduğu, bir tür materyalist araçsallığın kültürel otorite konumlarını değiştirmek ya da güçlendirmek yönünde atılan en iyi niyetli adımlara bile hükmettiği izlenimini edindiğimiz düşüncesindedir.²⁰ Küreselleşme, batı merkezli monadın²¹ yıkılışı gibi alt başlıkları da bünyesinde barındıran bu öneri, Levent Çalıköğlü'nün da Sanalmüze'deki yazısında belirttiği gibi, 2003 yılına dek İstanbul'a önerilen konseptler içerisinde en sanatkârane, anlaşılır ve politik olanıdır.²² Bu politiklik de, güncel sanatın benimsediği rejimin, Jacques Rancière gibi söyleyecek olursak, temsili estetik rejimi mi yoksa estetik sanat rejimi mi olduğunda gizlidir.²³

Türkiye'deki bienallerin tarihçesi bağlamında önemli bir dönüşüme aracılık eden, küratörlüğünü Charles Esche ve Vasıf Kortun'un üstlendiği 9. Uluslararası İstanbul Bienali, tarihi yarımada'yı terk edip küreselleşme tarafından şekillenen bir metropol sunabilmek amacıyla

¹⁶ Rosa Martinez, a.g.e., s. 28.

¹⁷ Paolo Colombo, a.g.e., s.18.

¹⁸ Yuko Hasegawa, "7. Uluslararası İstanbul Bienali", 7. Uluslararası İstanbul Bienali (Ed. Hüseyin Karagöz), İKSV Yayını, İstanbul, 2001, s.16.

¹⁹ Evrim Altuğ, "Bienal'den Dünyaya İniş", Radikal Gazetesi, 23 Ekim 2001.

²⁰ Dan Cameron, "Şiirsel Adalet", 8. Uluslararası İstanbul Bienali (Ed. Efa Evrengil), İKSV Yayını, İstanbul, 2003, s.9-26.

²¹ Monad, Antik Yunan düşüncesinde bölünmez birlik anlamına gelir. Giordano Bruno'da fiziksel ve ruhsal gerçeğin öğelerinden her biri olarak tanımlanan monad, Leibniz'de artık bölünemez bir birlik olan sonsuz sayıdaki tözlerin her biridir. Leibniz, Monadoloji adlı eserinde monadların ruhlu birlikler olduğunu, kendi içlerine kapalı olduklarını ve birbirlerine etki etmediklerini belirtir. Her monad evrenin bütününi kendinde taşır ve her monad evrenin bir aynası niteliğindedir. Monad, özü bakımından çokluk içinde birliktir. Bkz. G.W. Leibniz, *Monadoloji*, Çev. Suut Kemal Yetkin, M.E.B. Yayınları, İstanbul, 1988.

²² Levent Çalıköğlü, "Merkez Dışı, Sokağa Yayılan, Kendi Mikro Söylemini Fısıldayan Bienal", <http://www.sanalmuze.org>

²³ Bkz. Jacques Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu Saat Rejimi ve Politika*, (Çev. Aziz Ufuk Kılıç), İletişim Yayınları, Sanat Hayat Dizisi:24, İstanbul, 2002. Bu konuda bir analiz için Bkz. Burcu Pelvanoğlu, "Gezi, Güncel Sanatta Temsil ve "Bağzı" Şeyler", *Teorik Bakış*, s.2, Eylül 2013, s.147-155.



Galata-Beyoğlu aksına taşınmıştır. Küreselleşme tarafından şekillenen metropolü sunmak, politik bir karardır ve bu nedenle tarihi yarımadadan çıkmak, olumlu bir düşüncedir. Ancak Bienal, tarihi yarımadadan kaçarken kendini mutenalaştırma (gentrification) sürecinin yaşandığı bir alanda bulmuştur. Sergi küratörleri Esche ve Kortun da, 18 Ekim 2005 tarihinde, Bienal ile hesaplaştıkları son 9B toplantısında bunu dile getirmişlerdir. Bienal, tarihi yarımadadan çıkmış ancak bunun ötesine gidememiştir. Söz konusu toplantıda, “*Mesela Kartal, orası da yaşanan bir bölge değil mi?*” sorusu yöneltildiğinde Esche ve Kortun şimdilik bu kadarına cesaret edebildiklerini belirtirken Kartal, çoktan kentsel dönüşüm projesi kapsamına alınmıştır.

9. Uluslararası İstanbul Bienali'nin, bienaller tarihçesinde bir dönüm noktası oluşturması, sadece sergi mekânlarının değişimiyle ilişkili değildir. İlki, 26 Ekim 2004'te, yani neredeyse Bienal'den bir yıl önce başlayan 9B konuşmaları ile Bienal'in gidişi üzerine bilgi verilmiş, Bienal'in açılışını izleyen iki gün içerisinde yapılan X.-XI. ve XII. 9B konuşmalarına kadar da hem sanatçılar tanıtılmış hem de mekân sorunu gibi sıkıntılar kamuoyu önünde konuşulup tartışılarak, Bienal şeffaflaştırılmıştır.

9. Uluslararası İstanbul Bienali, “Tutku ve Dalga”, “EGOKAÇ: Gelecek Oluşum İçin Egodan Kaçış (Egofugal)” ve “Şiirsel Adalet” gibi temalardan sonra, düpedüz yalın ve kentliyi içine çeken bir tema seçmiştir: “İstanbul”. Üstelik beylik söylemler de bu Bienal'de bir kenara bırakılmıştır. “EGOKAÇ: Gelecek Oluşum İçin Egodan Kaçış (Egofugal)” gibi bir temada bile, İstanbul'un Doğu ile Batı arasında bir köprü oluşundan bahsedilirken, burada konu, İstanbul'un bizzat kendisi olmuştur. 26 Ekim 2004 tarihindeki ilk 9B toplantısında Charles Esche, “*Biz basit başlıklardan hoşlanıyoruz*”²⁴ şeklinde bu konuyu seçme nedenlerini açıklamıştır ancak, İstanbul'un, aslında tam da o zamanda seçilecek bir tema olduğunu da belirtmek gerekmektedir. Hatta İstanbul temalı bir bienal tasarlamak, o dönem için kaçırılmaması gereken bir fırsat olarak dahi görülebilir. Vasıf Kortun-Erden Kosova tartışmalarında, Kosova, bunun bir ön hazırlık sürecinin bulunduğunu belirtmiştir²⁵: Karlsruhe ZKM'de gerçekleşen “Call Me Istanbul is My Name” Sergisi, Stuttgart ve Berlin'deki IFA Galerileri'nde gerçekleşen “STADTanSICHTen:İstanbul” Sergisi, Berlin'deki “Urban Realities: Focus Istanbul” Sergisi'nden de anlaşıldığı gibi, Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne giriş süreci de bakışların doğrudan İstanbul'a yönelmesini sağlamıştır. Kaldı ki, İstanbul Modern de, 11 Aralık 2004 tarihinde, tam da bu amaca uygun bir biçimde, 17 Aralık 2004 Avrupa Birliği-Türkiye müzakerelerinden önce, hazırlıklarını tamamlayamadan açılmıştır. Bunun yanısıra 9B'nin gerçekleştiği dönemde İstanbul Modern'in ev sahipliği yaptığı serginin “Çekim Merkezi” sergisi olduğunu da hatırlamak gerekir.²⁶

9B, tema ve mekân seçimiyle başlıbaşına güncel politikaya temas ettiği gibi, 9B kapsamında, Halil Altındere'nin küratörlüğünde düzenlenen Free Kick/Serbest Vuruş sergisiyle ve Misafirperverlik Alanı'yla da bunu pekiştirmiştir. Serbest Vuruş Sergisi, politik içeriği açık olan, Jacques Rancière gibi söyleyecek olursak, temsili sanat rejiminin dilinden konuşan bir sergidir ve kimlik siyaseti serginin temelini oluşturur. Serbest Vuruş ile Misafirperverlik Alanı'nın aynı mekânda yer alması da, kendi başına güncel siyasi dile işaret eder. Jacques Derrida, misafirperverlik denilen şeyi aslında bilmediğimizi çünkü bir misafir ağırlanıyorsa, o misafir ev sahibi tarafından ağırlandığını ve ev sahibinin de misafir karşısında kendi otoritesini ortaya koyduğunu belirtir.²⁷ İktidarın ev sahibi ve misafir arasında paylaşılması, misafirin ev sahibini, o ev sahibinin kendi evinde ağırlamasıyla başlar ve böylece iktidarın otoritesi kırılır. 9B'deki “Serbest Vuruş”, etnik-siyasi azınlık kimliği üzerine giden bir sergidir ve bu serginin Misafirperverlik Alanı'yla temas etmesi de, bu coğrafyada azınlık kimliklere misafir muamelesi yapılmasının metaforik anlamda dile gelişidir.

²⁴ 26 Ekim 2004 tarihli 9B toplantısı notlarından. Ayrıca bkz. Burcu Pelvanoğlu, “9. İstanbul Bienali ve Bir Soru: Bundan Sonra Ne Olacak?”, *Art-ist*, S.8, Aralık 2005, s. 54-61.

²⁵ Bu konuda ayrıntılı bilgi için Bkz. <http://www.resmigorus.blogspot.com>

²⁶ Bu konuda ayrıntılı bilgi için Bkz. Burcu Pelvanoğlu, “Çekim Merkezi: Denge ve Dengesizlik Bir arada”, *Milliyet Sanat*, S.560, Kasım 2005, s.34-36.

²⁷ Bu konuda ayrıntılı bilgi için Bkz. Jacques Derrida-Anne Dufronmantele, *On Hospitality (Cultural Memory in the Present)*, Trans. Rachel Bowlby, Stanford University Press, California, 2000.

İstanbul Bienalleri tarihinde kentle en ilişkili bienal olarak tanımlanabilecek olan 10. Uluslararası İstanbul Bienali, mekânlarıyla temsili bir ilişki kurmak yerine izleyicinin o mekânın kendisiyle ilişki kurmasını sağlayan bir yapı sergilemiştir. Hou Hanru'nun İstanbul'un kentsel dönüşüm sürecine kulak tıkamaması sonucu seçtiği üç mekâna yeni isimler vererek onları tanımlaması da (AKM- Yakmalı mı Yıkmalı mı?, İMÇ-Dünya Fabrikası, Antrepo No:3-Entre-polis ve Rüya Evi) izleyiciyi baştan bir beklentiye sokarak yüzleşmeye ve değerlendirmeye davet etmiştir ve bu açıdan da güncel siyasi durumla birebir ilişkilidir.

10. Uluslararası İstanbul Bienali, Hou Hanru'nun modernizmi yeniden gündeme getirmesi nedeniyle oldukça eleştirilmiş, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı Prof. Nazan Erkmen tarafından kendisi adına değil; fakültede görevli 131 öğretim üyesi adına yayımlanan kınama içerikli basın bülteni tartışma konusu olmuştur. Erkmen'in basın bülteninin hemen ardından İstanbul Kültür Sanat Vakfı bir basın açıklaması yayımlamış ve Cumhuriyet modernleşmesinin sorgulanıp sorgulanamayacağı üzerine tartışmalar giderek artmıştır. Bir grup galerici ve sanatçı da yayımladıkları *Bir Bienal Bir Bilanço 10. Uluslararası İstanbul Bienali* adlı kitapla Hou Hanru'ya ve bienal sistemine karşı çıkmıştır.²⁸ 10. Uluslararası İstanbul Bienali ne kadar eleştirilirse eleştirilsin, model olarak 9. Uluslararası İstanbul Bienali'ni almış ve onu bir adım daha ileri götürerek, kentin tam ortasında konumlanmasıyla ayrıcalıklı bir yere sahip olmuştur. 10. Uluslararası İstanbul Bienali'nin kenti bir değiş tokuş alanı olarak kavrayarak sistematik olarak kentte yaşayanlar arasında bir diyalog oluşturma işlevini üstlenme çabası da, İstanbul Bienalleri tarihinde bir dönüm noktası olarak görülmelidir.

İstanbul Bienalleri'nin 9. ve 10. Bienal'de yakaladığı başarıyı 11. Bienal'de sürdürdüğünü söylemek pek kolay olmaz. Hırvat küratör grubu WHW / What, How & for Whom (Ne, Nasıl ve Kimin İçin) küratörlüğünde düzenlenen 11. İstanbul Bienali, başlığını Türkçe'ye "İnsan Neyle Yaşar?" olarak çevrilen "Denn wovon lebt der Mensch?" adlı şarkıdan almıştır. Bu şarkı, Bertolt Brecht'in Elisabeth Hauptmann ve Kurt Weill ile birlikte yazdığı "Üç Kuruşluk Opera" adlı oyunun ikinci perdesinin kapanış parçasıdır.

11. Bienal'in küratörleri, bienalin kavramsal çerçevesini açıklarken şunu vurgulamışlardır: "(...) Liberal ekonominin hızlı gelişiminin toplumsal uzlaşmanın dağılması üzerinde 1928'de gösterdiği etki ile günümüzdeki etkisi arasındaki benzerlikler çarpıcı; bu açıdan, 20. yüzyılın bir diğer dev yazarının, temel eseri *Büyük Dönüşüm*'ü 1944'te yayımlayan siyasetçi Karl Polanyi'nin analizini hatırlamakta yarar var. Polanyi, "kısıtlamaları kaldırılmış piyasa ekonomisi"nin gelişimi ve ardından faşizmin yükselişi üzerine yaptığı analizde, toplumsal gelişimle ekonomik gelişimi uzun vadede ayırma eğiliminin, son noktada toplumsal karmaşa ve totaliter rejimlerin yükselişiyle sonuçlanacağına dikkat çekiyordu. Tıpkı Polanyi'ninki gibi, Brecht'in İkinci Dünya Savaşı öncesi gelişmelere ilişkin analizi de günümüzdeki durumla ürpertici benzerlikler taşıyor. "İnsan Neyle Yaşar?" sergi açısından hem bir tetikleyici, hem de bir tür senaryo işlevi görecek. Şarkının sözlerine şöyle bir göz gezdirdiğimizde bile birçok olası tema keşfedebiliyoruz: Zenginlikle yoksulluğun, besin kaynaklarıyla açlığın dağılımı, siyasi manipülasyonlar, cinsiyete dayalı baskı, toplumsal normlar, nabza göre ahlak, dine dayalı ikiyüzlülük, kişisel sorumluluk ve baskıya boyun eğme... Bunlar kesinlikle "önemli" ve neredeyse önceden tahmin edilebilecek konular."²⁹

11. İstanbul Bienali'nin bir açıdan tuzağa düştüğü husus, seçtiği temaya tek bir yönden, temsili yönden bağlanması olmuştur. Brecht'in II. Dünya Savaşı öncesi gelişmelere ilişkin analiziyle günümüz ortamını kıyaslayan ve iyi niyetle işe koyulan Bienal, büyük oranda siyasi sanatı, temsili estetiğe indirgeyerek seçtiği temayı da karikatürize etmiştir.

Küratörlüğünü Jens Hoffmann & Adriano Pedrosa'nın yaptığı 12. İstanbul Bienali, çıkış noktası olarak Felix Gonzalez-Torres'in üretimini almıştır. Tüm sergileri Antrepo 3 ve 5'te toplayan ve tema başlıklarını "İsimsiz (Soyutlama)", "İsimsiz (Ross)", "İsimsiz (Pasaport)", *İsimsiz (Tarih)* ve "İsimsiz" (*Ateşli Silahla Ölüm*) olarak belirleyen Bienal, sanatla politika arasındaki zengin ilişkiyi

²⁸ Cavit Mukaddes (Haz.), *Bir Bienal Bir Bilanço 10. Uluslararası İstanbul Bienali*, Çekirdek Sanat Yayınları, İstanbul, 2007.

²⁹ <http://11b.iksv.org/icsayfa.asp?cid=6&k1=icindekiler&k2=kavramsal>



araştırmayı ve hem biçimsel bakımdan yenilikçi hem de siyasi anlamda sözünü esirgemeyen yapıtlara odaklanmayı hedeflese de, içine kapanık bir tutum sergilemiş, kentle olan bağıni neredeyse koparmıştır.

Kavramsal çerçevesini Lale Müldür'ün aynı adlı kitabından alan (Anne Ben Barbar mıyım?) 13. İstanbul Bienali, Türkiye'nin siyasi tarihi açısından oldukça önemli ve zorlu bir döneme denk geldi. 31 Mayıs 2013 tarihinde Gezi Parkı ile başlayan protestolar, küresel ağlar, bu ağların oluşturduğu yeni iktidar biçimleri ve bunlara paralel olarak da güncel sanat üzerine, özellikle de güncel sanatın temsil meselesi, sanatın kamusal alanla verdiği uzun sınav üzerine uzun uzadıya düşünmemize vesile oldu. Gezi Parkı ya da diğer adıyla Haziran direnişi, J. Rancière gibi söyleyecek olursak, formun tekilliği üzerinden ortak bir dünya kurmak yerine, verili olan ortak dünyanın imgelerini yeniden düzenlemesi ya da bu kolektif çevreye yönelik bakış ve tavırlarımızda değişikliğe neden olabilecek türden durumlar yaratması, ironik bir dil kullanması, ortaya koyduğu söylemle yeni yüzleşme ve katılım tarzları doğurması bağlamında güncel sanatın tam kalbine yerleşti. Bu nedenle sanat ortamındaki tartışmalar da "Güncel Sanatın Gezi Önceki ve Sonraki Hali"ne odaklanıp protestoların dilinin sanatın dilini yenileyip yenileyemeyeceği, 13. İstanbul Bienali'nin nasıl olması gerektiği etrafında dönüp dolaştı.

Bienal küratörü Fulya Erdemci, bienalin odak noktasının, siyasi bir forum olarak kamusal alan fikri olacağını belirterek şöyle demektedir: *"Tanımı ve içeriği üzerine çok tartışılan bu kavram, güncel demokrasi biçimlerini sorgulayan, günümüzün mekânsal-ekonomik politikalarını tartışmaya açan, standardize edilmiş verili birer konum ve dil olarak uygarlık ve barbarlık kavramlarını sorunsallaştıran ve en önemlisi, kamu olarak tanımlananı yapan ve bozan bir aracı olarak güncel sanatın rolünü açmılayan fikirler üretme ve pratikler geliştirme amacını taşıyan bir matris işlevi görecek."*³⁰

Fulya Erdemci, 8 Ocak'ta Bienal'in kavramsal çerçevesini açıklarken yukarıdaki açıklamayı yapmıştı ve 16 Ağustos tarihinde Bienal mekânları açıklandığında küratöryel ekibin Bienal'i kamusal alandan çektiğini Fulya Erdemci'nin şu satırlarından öğrenmiştik: *"13. İstanbul Bienali için, Gezi Parkı, Taksim Meydanı, Tarlabası Bulvarı, Karaköy ve Sulukule mahallesi gibi kentteki en tartışmalı -ve de bienalin varlığıyla soylulaştırma tehlikesi olmayan- kentsel mekânlara odaklanmıştık. Gezi olaylarının öncesinde kentsel kamusal mekânlara müdahale eden pek çok proje gerçekleştirmeyi planlamıştık. Ama vatandaşlarının özgür ifadelerine izin vermeyen otoriteden alacağımız izinle sokaklarda sanat projeleri gerçekleştirmenin ne demek olduğunu sorguladığımızda, bağlamın tamamen değişerek bu projelerin ortaya çıkış nedenlerini ötedediklerini gördük. Bu açıdan, kamusal alan sorunsalını irdeleyen bu projeleri bu koşullarda gerçekleştirmenin onların varlık nedenleri ile çelişebileceğine karar verdik. Ve bu doğrultuda gerçekleştirilmemelerinin daha anlamlı bir öneri olduğuna kanaat getirdik ve kentsel kamusal mekânlardan çekilme kararı aldık."*³¹

13. Bienal kamusal alanı "komün" kavramıyla tanımlamayı tercih etseydi, özel-mahrem alanla içiçe geçen siyasi söylemi, kamusal kabul edip otoriteden izin almamak için projeyi iptal eder miydi etmez miydi? Bu soru, halen geçerliliğini koruyor. Ancak Bienal'in bütününe bakıldığında, hakkını teslim etmek ve İstanbul Bienalleri tarihinde güncel politikayla en çok temas eden bienal olduğunu bir kez daha söylemek gerekir. Anımsarsak, 11. Bienal'in küratörleri, liberal ekonominin hızlı gelişiminin toplumsal uzlaşmanın dağılması üzerinde 1928'de gösterdiği etki ile günümüzdeki etkisi arasındaki benzerlikler kuruyor ve siyasal iktisatçı Karl Polanyi'nin analizi üzerinde duruyorlardı. Polanyi'nin analizi, toplumsal gelişimle ekonomik gelişimi uzun vadede ayırma eğiliminin, toplumsal karmaşa ve totaliter rejimlerin yükselişiyle sonuçlanacağına dikkat çekiyordu. Aslında 13. Bienal tam da böylesi bir ortamın içine oturdu ve bu ortama verdiği yanıtlar ya da bu ortam için düşündüğü çözüm önerileri, 11. Bienal'in önerilerinden temelli bir biçimde ayrıldı. 11. Bienal'de çok açık bir biçimde gördüğümüz "herkes için politik sanat"

³⁰ <http://13b.iksv.org/tr>

³¹ <http://13b.iksv.org/tr>



anlayışı 13. Bienal’de yer yer “herkes için politik sanat” anlayışı kendini gösterse de, sergilenen işlerin çoğunluğu temsili sanat rejiminin tuzağına düşmeden de politik sanat yapılabileceğini ortaya koydu.

Bienal’de dikkati çeken bir nokta daha vardı: Yerellik. Ağırlığını Türkiye’den, Ortadoğu’dan sanatçıların ve Latin kökenli sanatçıların oluşturduğu Bienal, bir anlamda küresel şiddete sanatçıların kendi coğrafyalarında yaşadıkları sıkıntılar üzerinden çözümler aradı. Tek tek yerellikler bir bakıma tek bir pota altında toplandı. Bu durum, son yıllarda büyük ölçekli sergilerde karşımıza çıkan bir durum ve en son çarpıcı örneği de, “documenta 13” idi. 13. Bienal ile documenta 13, sanatçıların bölgesel dağılımı açısından birbirine yaklaşıyor, dolayısıyla temsil biçimi açısından da. Bu nedenle belki de, güncel sanatın tekrar Batı dışı coğrafyalar üzerinde durmasını zorunlu kılıyor. Bu noktada da, Batı dışı coğrafyaların sanat üretiminin küresel iktidara karşı verdiği cevaplar ve bu cevapların ortak paydaları üzerinde düşünmek gereksinimi ortaya çıkıyor.

Kaynaklar

- ALTUĞ, Evrim, “Sanatta Yeni Müdafaa”, *Radikal Gazetesi*, 30 Eylül 2000.
- ALTUĞ, Evrim, “Bienal’den Dünyaya İniş”, *Radikal Gazetesi*, 23 Ekim 2001.
- BAYKAL, Emre (Ed.), 5. *Uluslararası İstanbul Bienali*, İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yayını, İstanbul, 1997.
- BLOCK, Rene, “İstanbul’a Nasıl Bir Sanat Bienali”, *Hürriyet Gösteri*, S.179, Ekim 1995, s. 20-23.
- ÇALIKOĞLU, Levent, “Bienal Seçkisi”, <http://www.sanalmuze.org>
- ÇALIKOĞLU, Levent, “Merkez Dışı, Sokağa Yayılan, Kendi Mikro Söylemini Fısıldayan Bienal”, <http://www.sanalmuze.org>
- DERRIDA, Jacques-DUFOURMANTELLE, Anne, *On Hospitality (Cultural Memory in the Present)*, Trans. Rachel Bowlby, Stanford University Press, California, 2000.
- EVRENGİL, Efza, 8. *Uluslararası İstanbul Bienali*, İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yayını, İstanbul, 2003.
- GRAF, Marcus, “Uluslararası İstanbul Bienali 1987-2007”, Çev. Burcu Pelvanoğlu, *Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat 1986-2006*, Yay. Haz. Halil Altındere, Süreyya Evren, Art-ist Yayınları, Revolver, İstanbul, Frankfurt, 2007, s.64-73.
- GÜN, Aydın, “Kendi Tarihimize Hesaplaşmak Böylece Çağdaşlaşmak Zorundayız”, *Cumhuriyet Gazetesi*, 4 Ekim 1987.
- KARAGÖZ, Hüseyin (Ed.), 7. *Uluslararası İstanbul Bienali*, İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yayını, İstanbul, 2001.
- KOLDAŞ, Nihal G. (Ed.), 6. *Uluslararası İstanbul Bienali*, İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yayını, İstanbul, 1999.
- LEIBNIZ, G.W., *Monadoloji*, Çev. Suut Kemal Yetkin, M.E.B. Yayınları, İstanbul, 1988.
- MADRA, Beral, *İki Yılda Bir Sanat, Bienal Yazıları 1987-2003*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2003.
- MADRA, Beral, “Kentini Arayan Bienal”, *Radikal Gazetesi*, 16 Ekim 2001.
- MUKADDES, Cavit (Haz.), *Bir Bienal Bir Bilanço 10. Uluslararası İstanbul Bienali*, Çekirdek Sanat Yayınları, İstanbul, 2007.
- PELVANOĞLU, Burcu, “Çekim Merkezi: Denge ve Dengesizlik Bir arada”, *Milliyet Sanat*, S.560, Kasım 2005, s.34-36.
- PELVANOĞLU, Burcu, “9. İstanbul Bienali ve Bir Soru: Bundan Sonra Ne Olacak?”, *Art-ist*, S.8, Aralık 2005, s. 54-61.
- PELVANOĞLU, Burcu, *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler*, yayınlanmamış doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2009.
- PELVANOĞLU, Burcu, “Gezi, Güncel Sanatta Temsil ve “Bağzı” Şeyler”, *Teorik Bakış*, S.2, Eylül 2013, s.147-155.



PELVANOĞLU, Burcu, “13. Uluslararası İstanbul Bienali’ni Tartışmadan Önce: Kamusal Alandan Ne Anlıyoruz?”, <http://www.lebriz.com/pages/lisda.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=1138>

RANCIÈRE, Jacques, *Estetiğin Huzursuzluğu Saat Rejimi ve Politika*, (Çev. Aziz Ufuk Kılıç), İletişim Yayınları, Sanat Hayat Dizisi:24, İstanbul, 2002.

VOGEL, Sabine (Ed.), *4. Uluslararası İstanbul Bienali*, İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yayını, İstanbul, 1995.

YARDIMCI, Sibel *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul’da Bienal*, İletişim Yayınları, Sanat Hayat Dizisi:8, İstanbul, 2005.

<http://www.resmigorus.blogspot.com>

<http://11b.iiksv.org/icsayfa.asp?cid=6&k1=icindekiler&k2=kavramsal>

<http://12b.iiksv.org/tr/giris.asp?c=1&id=38>

<http://13b.iiksv.org/tr>

<http://13b.iiksv.org/tr>