

## ELEKTRONİK ŞEFFAFLARIN ŞİİRSEL ADALETİ

Şeffaf ve geçirgen bir yokluğa fırlatılmış görüntüler... Öteki'nin yitikliğini varedebileceği metaforik bir adalet alanı... Görüntü şebekelerinin esrik işleyişine eklenen şiirsel karşı koyuş eylemleri... Bilgi düzeneklerini altüst eden dijital bir oyun... Global köyün tüm boca edilmiş imgelerini, şiirden uzak tüm araçlarını yeni bir anlamsal bütünlükte toplamak... Anlam kaydırmalarla, ters-yüz etmelerle sessel bir uçurumdaki görüntüleri harmanlamak... Işığın ve tekno-sensüel hissizliğin anaforuna bırakılmış kelimeler...

Dan Cameron'un 'Şiirsel Adalet'i kendi deyimiyle katilin ironik olarak kendi kullandığı silahla öldürülmesiyle sağlanan şiirsel bir adaleti işaret ediyor. Yani küreselleşme olgusuyla kültürler üzerinde işlenen bir cinayetin, kurbanın çevresinde toplaşan mağdurlarca teşhis edilmesine dayanmakta. Ancak teşhis son tahlilde mevcut durumun devamını engelleyemiyor. Ya da araçlar düpedüz bu cinayetlerin artması için programlanmış. Sanatın şiirsel karşı koyuşu mu?.. Bu da bir parça keyifli bir seyirlik yaratan elektronik şeffafların, çift yönlü uzamsal alanında kırılan ışık demetleri gibi izleyicilerin üzerine serpiliyor. Elektronik aygıtlarla cinsel ilişkiye girmek en hatırda kalan imgelerden biri... Büyük bir teknoloji markasını becermek... Ne üstün bir metafor!.. Cinselliğe dair türetilen o içdiş etme, aşığılama ve hınç alma isteminin, televizyon kafalı insan gövdeli yeni bir mitolojik varlığa yönlendirilmesi. Bu yarı-tanrının böylece ezilmiş insan soyunun devamı olan melez bir varlık olarak dünyaya bırakılması. Melez bir kültürü daha iyi solusun diye...

Cameron, özellikle konsept üzerinde geliştirdiği düşünceler ve yazdıklarıyla bir yandan şiir ve adalet gibi birbiriyle pek de örtüşmeyen iki kavramın sınırlarını zorlarken, bir yandan da belirgin bir politik duruş sergiliyordu. Kuşkusuz burada şiirsel/tinsel olan ve daha çok izleyicinin iç dünyasını niteleyen bir sanat ile adalet/politika gibi daha çok dünyeviliği içeren maddi bir durum arasında bir ilişki kurmaya çalışıyordu Cameron. Böylesine kaypak bir zeminde biçimlendirmeye çalıştığı ve doğrusu günümüzün çoğunca sahte, ucuz ya da kötü olarak niteleyebileceğimiz sanatsal ürünleriyle izleyiciyi içten kavrayabilecek ama bunu yaparken de şiirselliğin daha yaygın bir adaletin varolmasına adanacağı zor bir kavramsal temelden yola çıkmıştı 8. İstanbul Bienali'ni oluştururken. Neyse ki Cameron riski göze aldığı bir avuç çalışma bir yana bırakılırsa, konseptin kolaylıkla sürüklenebileceği bir tuzaktan da bilinçli olarak sakınmasını bilmişti. Henüz geride bıraktığımız yılın dünyadaki adaletin/adaletsizliğin boyutları hakkında ciddi fikir verdiği bir aralıkta, tam da içsel evrenimizdeki köklü sarsıntıları derinden hissederken bir Amerikalı, ülkesinin stratejik hedefleri doğrultusunda özellikle Ortadoğu ve Ön Asya'daki politikaları adına adeta özür dilercesine bir tavırla çıkıverdi karşımıza.

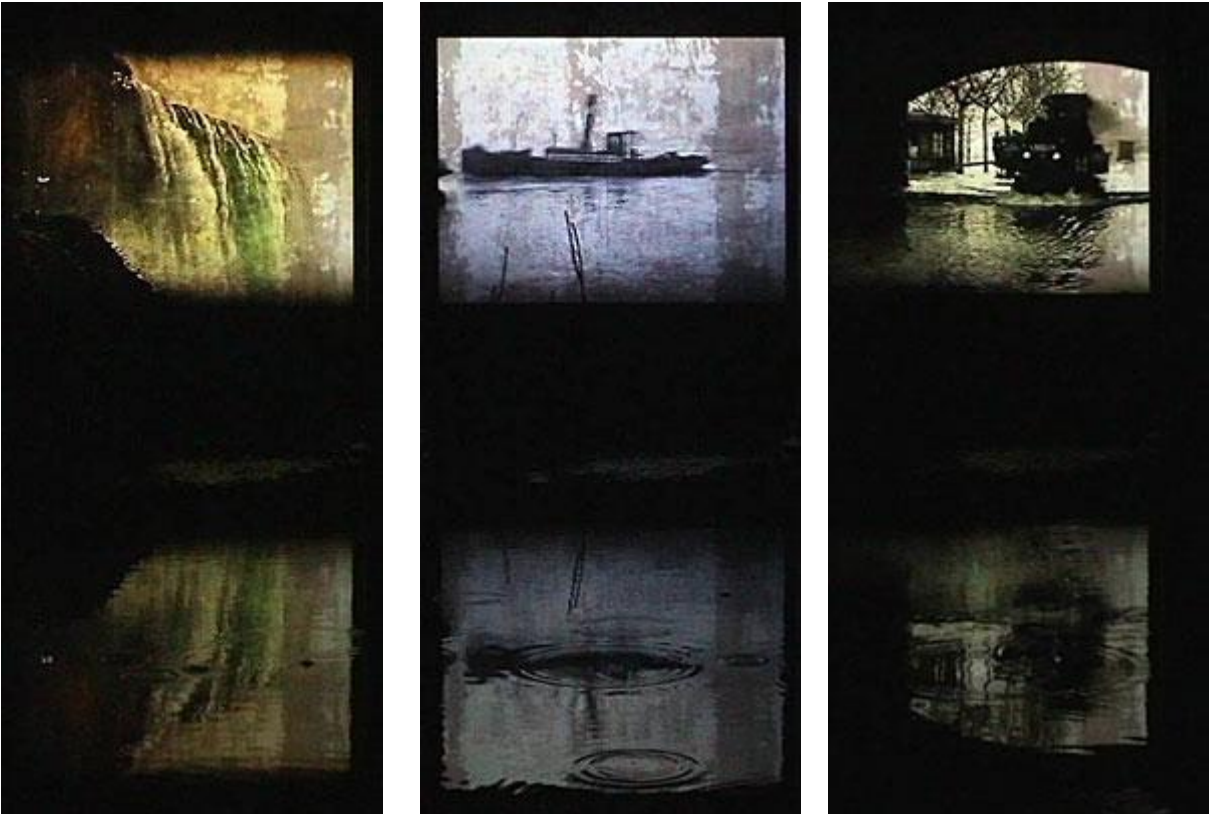
Öyle ki, bienalde yer alan çalışmalardan çoğu, 11 Eylül saldırıları ile Irak Savaşı arasındaki süreçte A.B.D.'nin adaleti sağlamak adına Müslüman ülkelerde giriştiği güç gösterisine gönderme yaparken, Filistin Sorunu, Bosna ve Kosova Katliamları üzerinden hareket ederek, genel anlamda Batı'nın İslam ülkeleri üzerindeki politik hegemonyasını etkili bir biçimde eleştirme çabasıydı. Küratör, tavrını mazlumdan yana alarak ve Öteki'nin penceresinden bakmaya çalışarak sanatın, politik baskılara karşı hiç değilse gösteri düzeyinde üstün gelmesinin gerekliliği üzerinde düşündürüyordu izleyenleri. Bu karşı koyuşun hiç de kolay olmadığını peşinen kabullenmiş olsa da, metaforik olarak küreselleşmeye ve onun getirdiği tektipleştirmeye şiirsel bir eleştiri sunuyordu. Son yıllarda boy gösteren çoğu büyük etkinlik gibi 8. İstanbul Bienali de temelde Batı'nın politik ve estetik açmazlarının irdelendiği entelektüel bir içerikle kotarılsa da, özünde estetiğin gözardı edilmediği kabullenilebilir bir öneriler bütünü olarak algılanıyordu. Mekanlara yapılan müdahaleler oldukça başarılıydı. Serginin ağırlık merkezini oluşturan Antrepo dışındaki (Yerebatan Sarnıcı ve Ayasofya) düzenlemeler kimilerince eksik bulunsa da, küratörün bir bütün olarak bakıldığında bu tarihi mekanların şiirsel/tinsel yönünü iyi değerlendirdiği söylenebilir. Sözelimi Yerebatan Sarnıcı'nda yer alan işler, tarihi yapının nemli, soğuk duvarlarının yüzyıllar boyunca oluşturduğu o eşsiz dokuyla bütünleşen şeffaf plastiklerle yepyeni bir görsel şölene dönüşüyordu.

Malani'nin şamanistik bir ritüeli andıran etkili figürleri, gölge oyunu tadında ve dairesel bir devinimle akarken, video projeksiyon cihazının üzerinde resimlerin yer aldığı şeffaf bir düzenden geçmesi sonucunda oluşan çok katmanlı etki, sarnıcın duvarlarındaki dokuyla bütünleştiğinde primitif bir gösterinin, ilk çağlardan, mağara döneminden bugüne taşınan farklı bir görsel zevkin yeniden varedilmesi mümkün oluyordu. Dairesel hareketlerle



Malani'nin Yerebatan Sarnıcı'ndaki çalışması

işleyen düzenek dansın esrikliğini izleyiciyi de içine katarak sürdürürken, mekandaki sessel kırılmalar ve ışık demetlerinin değişken niteliği çalışmadaki bu üst üste istiflenmeleri ve senkronize yansımaları güçlendiriyordu. Çalışma zihnimizde sarnıç olgusunun ya da suyun şiirsel müzikalitesinin bir metaforu gibi de duruyordu. Şeffaf görüntülerin genel-geçerliği, hafif ve uçarı ışık kırılmaları suluboyanın akışkan, gizemli ve ışıltılı evreninin duyumsatıyordu. Burada altlık olarak seçilen sarnıç duvarlarından tutun da, su ile kurulan ilişki (görüntü düzeyinde suluboya tekniği, ses düzeyinde ise suyun

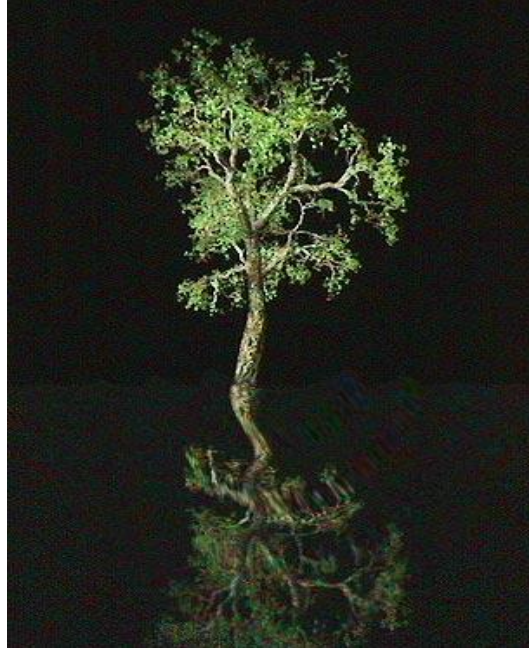


Fiona TAN, *Saint Sebastian* (2001)

müzikal niteliği düşünülüyordu adeta) şamanistik bir sağıltım sürecini ya da farklı bir deyişle bir psikişik arındırma seansını andırıyordu. Malani'nin işi bu bağlamda Cameron'un arzuladığı şiirselliği çok katmanlı bir duyumsallık olarak sağılarken, aynı zamanda mekanla ilişkilenişini açısından da güçlü bir tercih olarak beliriyordu. Suda dağılan renkler ve onların üzerinde bir hayali imge olarak belirip yokolan figürlerle arkaik bir zamana fırlatılmış izleyicinin psikişik durumu...

Cameron'un gerek su ile gerekse senkronik- asenkronik görüntülerle kurduğu ilişkiyi yansıtan bir başka tercihi de Fiona Tan'ın çift-düzlemli (double sided) *Saint Sebastian* (2001) adlı çalışmaydı. Hem özgün hem de "bulunmuş" film kullanımıyla montajlama ya da mizansen geliştirme düşüncesiyle geliştirilen Tan'ın çalışması, kırık bir aynada dağılmış görüntüler gibi kişisel anılardaki ortak belleği arıyordu. Asenkronik görüntülerin çakıştırılmasıyla, aynı anda birbiriyle belirli kavramlar (burada yine su) bağlamında buluşan ilişkilerin imgesel düzeyde yeniden gözden geçirilmesi beklenmekteydi.

Tan'ın çift-düzlemli imajları, sarnıcın zeminindeki suya yansiyarak tersine bir görsel işleyişe bürünürken, sarnıcın tavanından damlayan su taneleri zemindeki akisleri dağıtarak giderek kırılğanlaşan bir belirsizliğe sürüklüyordu ve böylece birbiri ardına geçen görüntüler varlık-yokluk arası bir döngüde ilerliyordu.



Jennifer STEINKAMP

Sarnıçta yer alan etkili işlerinden biri de Jennifer Steinkamp'ın ağaçlarıydı. Bilgisayarda sentetik olarak üretilmiş olan ve gerçekte imlediği nesne ya da kavramdan öte gerçekdışı bir imgesel düzeni içerimleyen bu görüntüler, sürekli bir oluş halini canlandırırken, birbiri içine geçmiş eril-dişil formların ritmik işleyişiyle ateşli bir sevişme halini anımsatıyordu. Mimari matrisin ve mimari içindeki sentetik izdüşümün müdahalesiyle yeni görsel, işitsel önermeler yaratan ve sanal olarak mekana eklenen bu görüntü dizgesinin Medusa ile ilişkilendirilmesi de sanki sevişme ve 'günah'a dair bir başka bileşkede sunuluyordu.

Saydam, geçirgen, şeffaf, çift yönlü, yanılısamalı... Belki de Yerebatan Sarnıcı'ndan çıktığınızda en fazla hatırladığınızda kalan şeyler bunlardı. Ya da bir başka deyişle sulusepken bir şiirselliğin buğulu iç geçirmeleri...

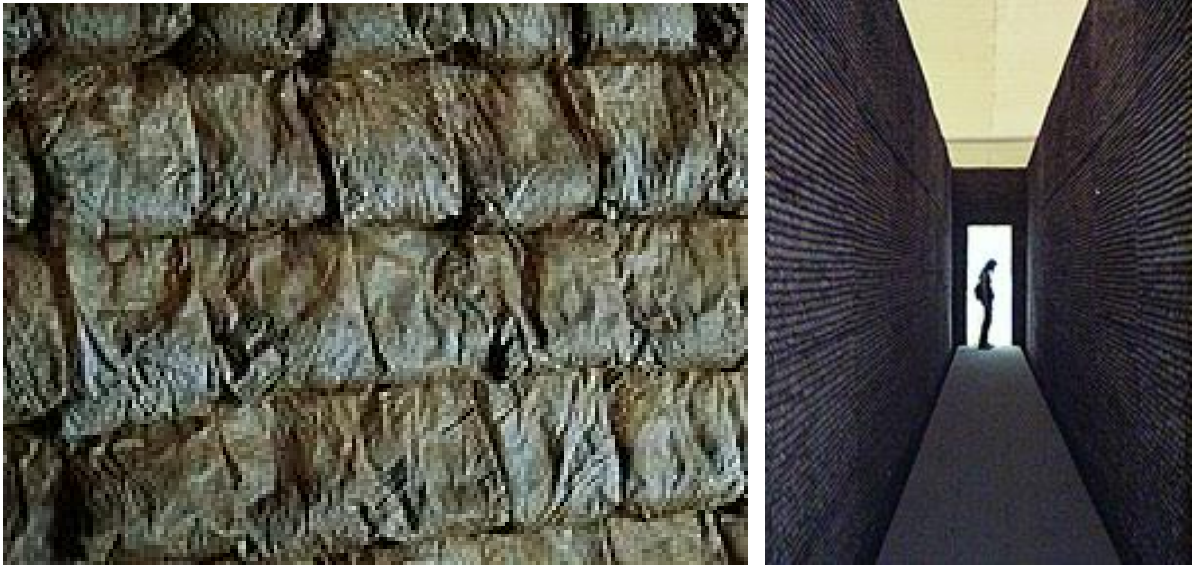
İşlerin çoğunu içeren Antrepo'ya bakıldığında ise, son zamanlarda üzerinde çokça konuşulan azınlık hakları, yersiz-yurtsuzlaşma, Doğu-Batı karşıtlığı, kimliksizleşme, cinselliğe ve toplumsallaşma süreçlerine alternatif bakış ortamları ve hepsinden önemlisi

sömüren (maddeci) ve sömürülen (duygusal) karşıtlıklarının dile getirildiği bir perspektif ön plana çıkıyordu.

Başta Marlene McCarty'nin dev boyutlardaki illüstratif ve duygusuzlaştırılmış teen-age kızları olmak üzere Paul Noble ve Jockurn Nordstrom'un desen ve resimleri sanki salt bulunsun diye gösteriye eklenmiş gibi dursalar da, Cameron'un seçkinde en kayda değer işler yine Antrepo'da sergilenmekteydi. Alt kattaki video çalışmalarına koşut olarak üst kattaki işler genellikle mekana farklı biçimlerde müdahalelerle yaratılan 'muhalif ortamlar'dı.

Ancak gerek üst kattaki maddi düzeneklerle, gerekse video yerleştirmelerdeki içerik ilişkilerine bakıldığında Antrepo'daki işlerin bir bütün olarak politik dolayımından hareket ettiği gözlemleniyordu.

Tüm maddeci düzeneklerin, insanı anlamaktan uzak sistematik tarihselliği içinden insana dair bir şeyler bulmaya çalıştığını hissettiriyordu Cameron. Tania Bruguera'nın çay poşetleriyle yarattığı "koku tüneli"ndeki duyumsallığın, dramatik bir biçimde emperyalizmin posasını çıkardığı bir halkı imlemesi gibi...



Tania BRUGUERA, "729092 Tarih Poşeti"

"...özgün bağlama dönme sürecini, yani tamamen özerk bir kültürün nasıl seçilip yeniden paketlenerek, ithal edilmiş kültür kılığında, bu kültürün baştaki sahiplerinin tüketimine sunulduğunu daha açıkça anlayabildim.

Bu noktada, çay poşetleri mükemmel bir eğretilenmeydi. Bu başlangıçta Hindistan'ın ürünü ve geleneğiydi, ardından ülkeyi fetheden İngilizler onu kendi ülkelerine götürüp kendilerine mal ettiler, bu sefer çay bir İngiliz adeti olarak Hindistan'a geri döndü ve başka şeylerin yanısıra, yabancılığı ve inceliği de çağırıştırıcı oldu."<sup>1</sup>

Bruguera bir kültüre ait karakteristik bir nesnenin bağlamını imajiner olarak geri-dönüşüme (recycle) uğratarak, siyasal bir durumu göstergesel bir nitelikte ele alıyordu. Nesnel olarak onca çay poşetinin eskil kokusunu duyumsadığınız anda, orada bir yere iliştilmiş minik görüntülerle irkilmek ve aslında kokuyla örülmüş bu tünelin yeni bir coğrafi alanı, yani göstergenin referans alanı olan Hindistan'ı betimlediğini farketmenin gerçekte tam da Cameron'un amaçladığı 'şiirsel adalet' ile örtüştüğünü gözlemliyordunuz.



Öteki'lerin parselledikleri karşı koyuş alanı bununla sınırlı değildi elbet. Sözelimi Do-ho Suh'un Antrepo binasının en can alıcı yerine konumlandırılan ve belki de bienalin en hatırdada kalan işlerinden biri olan "Merdiven" adlı yapıtı da burada anılmaya değer.



Do-ho SUH, "Merdiven"

Taşınabilir ve kültür değişimine dayalı deneyimin merkezindeki ev fikri, sınırları yeniden çizilmiş topraklar olarak nitelendirilebilir. Bir konar-göçer bilinciyle tasarlanmış ve her an o alanı terk edecekmiş gibi duran ama bir o kadar da benimsemiş yeni uğrağını... Bu şeffaf konstrüksiyon içerisini geçiren bir örtüyle sınırlarken, dışarısını da belirleyen bir hayali çizgi gibi yeni bir mekansallığı imliyordu. Tipik bir göçmen deneyimi; dışarıda yer alırken içerde olma özlemi, içte iken dışarıdan tümüyle yalıtılmama isteği. Bu iki güçlü arzu, evi ve öteyi kestirme yoldan eşitlemek ve bu eşzamanlılığı deneyimlemek adına anlamlı bir bütünlüğe hizmet ediyor. O güzelim şeffaf kırmızının mekana kattığı şiirsellik de cabası... Sanki bir türlü maddeleşememiş o hayali basamaklardan tırmanıp fantastik bir gökyüzüne sürüklenmek gibi...Suh'un şeffaf konstrüksiyonu boşluk ve mekan fikrini içerimlediği kadar, kırmızı geçiren malzemesi aracılığıyla ışığı da yapıtın örgüsüne katarak tinsel bir alanı varediyordu.



Resim 8- Do-ho SUH, "Merdiven"

Pevsner ve Gabo'dan beri iz süren ve düzenlemenin bir yere ait olmadığını, mekanda yer kaplamak yerine kendi iç yapısıyla taşınabilirlik, her yere ait olabilirlik düşüncesini de güçlü bir biçimde yeniden hatırlatıyor. Mimari içinde bu mimari olmayana yöneliş, uzam fikrinin yokedilişi Postmodern bir tavır olarak Suh'un çalışmasında da varlığını hissettiriyor.

Işıkla örülmüş geçirgen yüzeylerin ikliminden, uzamsal olarak geçirgenleşen görüntülerden izole edilmiş bir başkasına geçerek ilerlediğinizde, herşeyin tümüyle sanal olduğunu düşündüğünüz bu alemde tüy kadar hafiflemiş dolaşırken Michael Riley'in işine rastlamak, içine fırlatıldığınız his anaforunu doğrular nitelikte. Riley'in 'bumerangi' da Bruguera ya da Suh'ununki gibi politik bir metafor ve Avustralya'nın yerel kimliğini simgeliyor. Yine Birleşik Krallık'ın kolonilerinden biri göksel bir kesitte soluklanırken, sanki eninde sonunda dönüp gelecek o bumerang, bu şiirsel adaleti gerçekleştirecekmiş gibi...



Song DONG'un video çalışması

Kendiyle yüzleşmek adına bu sonu gelmez karşı koyuşlar, bu döngüsel imlemeler ve kırılğan görünüşlerle ilgilenirken, imgenin kırılıp tuz buz olduğu aynalarla rastlaşıyoruz. Borges'in Aynalar Ülkesi'ndeki gibi tüm imgelerin eşitlenerek hayali bir bileşkede varedildiği o durum, bir çekiç darbesiyle yok oluyor. Bu kez onun örttüğü gerçeklikle yüzleşiyoruz. Sanki tüm bu yanılsamaların ardındaki aura'ya erişir gibi. Song Dong, çekiçle salt aynadaki görüntüyü parçalamıyor, aynı zamanda zihnimizdeki imgeleri de unufak ediyor. Belki de gerçek ile onun hiçbir zaman aynısı olamayacak sureti arasında ironik bir ilişki kuruyor. Maddi bir müdahale ile kesintiye uğrayan o görüntü yokluğu (senkop), bir dil sürçmesi... Ya da Baudrillard'ın dediği gibi; tüketim toplumunun o en çarpıcı fotoğrafı olan; yani teknisyenler greve gittiğinde boş televizyon ekranını hayranlıkla izleyen insanın durumunu. Dong yokettiğinin yerine aslında orada görüneni koyuyor, ancak görüneni benimsemek adına yarattığı hayal kırıklığı en onulmaz olanı. Rene Magritte'in şövale de duran bir resim ve onun ardındaki gerçek görüntüyü birbiri içine geçirip, aslolanla onun ikinci elden yinelemesi olan 'sanat yapıtı'na(!) yaptığı gönderme gibi... Fotoğraf ve film nasıl ki o anda orada olanın sonsuzcasına yokluğunu betimlerse, Dong'un kırılan ve paramparça olan imgeleri de aynı yokluğu betimliyor.

Antrepo'daki video çalışmalarının kanımca en etkili olanları Jun Nguyen-Hatsushiba'nın 'Happy New Year'(Mutlu Yeni Yıllar-2001) adlı çalışması ile Runa İslam'ın iki farklı görüntü düzeyini yanı perspektife yerleştirdiği işiydi. İslam, yapıtın bütününde bu ikilik (dualite) düşüncesini her şeye yansıtmıştı. Büyükçe olan arkada yer alan görüntü düzleminde; İki

yaşlı adamın hüznü ve melankoliyi bütünleştiren yalnızlıklarını, restoranın içinde hüküm süren sessizliğin yankısını ya da garsonların masalara servis açarken koydukları her bir nesnenin düzenliliği ve ayrıksılığını, çatıdaki mekanın penceresinden görünen kentin gri ve ruhsuz silüetini bir karşıtlık olarak aynı ekranda izlerken, önde yer alan ekranda ise



Runa ISLAM, "Ölçek" (Scale)

betonarme bir mimari yapının farklı kesitlerini- ki çok katlı bir otoparktı- ve bu mekanın farklı noktalarında bir belirip, bir yokolan otomobille boşluk, belirsizlik ve yalnızlık düşüncesinin etkili bir şekilde bütünleştirildiğini duyumsayabiliyordunuz. İslam farklı büyüklüklerdeki iki ekran ve bunların gerisine ya da arasına konumlandığı izleyiciyle sanki onu da bu



Runa ISLAM, "Ölçek"(Scale)

uzamsallığın içine dahil ediyordu. Yan yana bitişen izleyiciler hangi görüntüye odaklanacaklarına ya da ekranları hangi perspektiften izleyeceklerine karar vermeye çalışırken, aslında aynı psikolojik durumun içine baktıklarını ya da aynı mekanın iç-dış iki

yönünü bir anda algıladıklarını fark etsin istiyordu İslam... Böylece nesne ya da insan, her şey metaforik olarak eşitleniyor, aynılaşıyor ve sınırsızca bölünüp, çoğaltılarak heterojen bir bütünlükte tekleşiyordu.

Etkinliğin en çok hatırdaki işlerinden biri Jun Nguyen-Hatsushiba'ya aitti. Tokyo'da doğan ve ABD'de eğitim aldıktan sonra ülkesi Vietnam'a geri dönen sanatçı, 2001 yılında ilk kez Yokohama Trienali'nde gösterilen "Nha Trang, Vietnam: Karmaşığa Doğru- Cesurlar, Meraklılar ve Korkular İçin" (2001) adlı çalışmasıyla uluslararası düzeyde büyük bir ilgiyle karşılanmıştı. Çalışmada Vietnam Savaşı'nın ülkesi üzerindeki etkisine doğrudan gönderme yapan Nguyen'in zarif kamera çekimleri eski ve yeni yaşama şekilleri arasında sıkışık kalmış insanların kaderlerini yapıbozuma uğratiyordu.



Jun Nguyen- HATSUSHIBA, "Nha Trang, Vietnam: Karmaşığa Doğru- Cesurlar, Meraklılar ve Korkular İçin" (2001)

"Mutlu Yeni Yıllar-Anıt Projesi Vietnam II (2003) yedi dalgıç tarafından taşına geleneksel yeni yıl ejderhası kuklası, sokak festivalleri curcunasının düşsel çağrışımıyla, dalgaların altında kıvrıla büküle deviniyor. Ejderhanın yılankavi hareketi ile dev bir küre şeklindeki Kader Makinesi'nin rastgele aralıklarla suyun yüzeyine küçük toplar atması bir tezat oluşturuyor. Toplar göğe yükseldiklerinde, bir tehlike bir tehlike durumunun birdenbire sona ermesini ifade edercesine, rengarenk toz bulutları halinde patlıyor. Mutlu Yeni Yıllar, suyu Vietnam için bir metafor olarak kullanıyor; uzun bir kıyı şeridinde sahip yarımada şeklindeki ülkeyi doğrudan okumaktan, 1975'de savaş bittiğinde teknelere binip ülkeden kaçan on binlerce insanın tarihsel yankısına kadar uzanan bir metafor. Bu işte Yeni Ay uygulamalarının konu alınmış olması, 1968'de Kuzey Vietnam güçlerinin yılın bu en önemli kutlama gününde bir dizi ani baskın olarak düzenlediği Tet Saldırısı'na doğrudan bir gönderme yapıyordu." <sup>2</sup>

Yapıttaki mizansenin denizin dibinde kurgulanmasından, seçilen parlak ve Doğu mistisizmini etkili bir biçimde sunan renklere, dalgıçların hareketlerinden, dev ejderhanın aqua mavisinin içinde kıvrılarak ilerlemesine, Kader Makinesi'nden fırlayan topların denizde bıraktığı renk almaşığından, yine dalgıçların çıkardığı su kabarcıklarına dek her şey güçlü bir plastik anlatımla ele alınmıştı. Nguyen'in video çalışmasındaki görüntüler kare kare ele alındığında bile çok güçlü bir estetik dili açmıyordu.



Her şey deviniyor, her şey esrik bir akışa kendini bırakmış umutsuzca çırpınıyor, suyun metrelerce altında bir yankı olup dağılıyordu. Nguyen'in Mutlu Yeni Yıllar'ı belki de Cameron'un hedeflediği şiirsellik ve adalet kavramlarını en güçlü vurgulayan işlerden biriydi. Sinema duygusunun, resim sevincinin, lirik bir müzikalitenin ve nihayetinde bunları birbiriyle harmanlayan video tekniklerinin eşsiz bir bileşkesiydi.



Resim 13. Jun Nguyen- HATSUSHIBA, Mutlu Yeni Yıllar- Anıt Projesi Vietnam II, 2003, Video. Mizuma Art Gallery, Tokyo.

Ulusal bir bellekten, toplumların yerel ahlaklarından, hukukun üstünlüğü ilkesinden hareket eden Cameron; etnik savaşlar, cinsel ve kültürel sömürler, tutuklu ve sığınmacı hakları gibi sorunlarla bunalmış insanlığı, sanatın şiirsel ikliminde rahatlatmak ve global köyün kirletilmiş yüzünü ağartacak bir adalet düşüncesini varetme düşüncesinden yola çıkarken, çoğu büyük etkinlikte yok sayılan etnik kimliklere ve farklı coğrafyalara eğilerek içten bir çabayı yansıtıyordu.

Küratörün deyişiyle;

"....gerçekliğin sadece elle tutulur gözle görülür olduğunu, hissedilen ve hayal edilenin değersizleştirildiği ve giderek bir duygulanım sığınağına sürüklenen çağdaş sanatın, materyalist araçsallığın kültürel otorite konumlarını değiştirmek ya da güçlendirmek yönünde atılan en iyi niyetli adımlara bile hükmettiği izlenimini ediniyoruz." <sup>3</sup>

Cameron'un bienale ilişkin sunduğu manifestoda dile getirdiği önemli saptamalardan biri de; sanatın en temel kültürel anlamları üzerine sürdürülen bu mücadelede, sanatçı, küratör ve eleştirmenlerin, çağdaş yaşamı bireyin bilinci ile şeyler, eylemler ve bunların sonuçlarının yer aldığı dış dünya arasında sürekli bir diyalog olarak betimlemekte uğradıkları başarısızlıktı. Küratör, dünyanın içine sürüklendiği karmaşa ortamını ya da sanat ve estetiğin yaşadığı krizi tartışmak üzere kotarılan bu büyük organizasyonların kültürün sağaltılması için bir fırsata dönüşmesini dilemekten başka bir yol olmadığını vurguluyordu. Bugünkü bulanık durumun giderek berraklaştığında geriye daha ümitli bir gelecek sunması açısından sanatçı, eleştirmen ve küratörün bu sürece tanıklık eden önemli aktörler olarak ekonomik ve politik kuşatılmışlığa direnmeleri gerektiğini ısrarla işaret ediyordu. Cameron, yaşamın her alanında sivil inisiyatifle hareket eden aktivist yapılaşmalardan yola çıkarak, iyimser bir duruşla karşımıza dikiliyor, şiir ve adalet

duygusunun o insana dair vazgeçilmezliğini bir kez daha hatırlatıyordu.

8. İstanbul Bienali'nin, 2003 yılının Venedik Bienali'nden sonra en çok izlenen ikinci bienali olduğu düşünülürse, böylesine uluslararası bir ilgiyle karşılanan bu anlamlı çalışmanın en azından zihinlerde bıraktığı imaj olarak önemli bir misyon üstlendiğini söyleyebiliriz.

09.01.2004

Rıfat ŞAHİNER

---

<sup>1</sup> Tania Bruguera'nın "Şiirsel Adalet" adlı bildirisindeki bu ifadeler, [www.İst.biennial@istfest.org](http://www.İst.biennial@istfest.org)'da yer almaktadır.

<sup>2</sup> Dan Cameron'un Nguyen'in çalışmalarına ilişkin bu saptamaları, [www.İst.biennial@istfest.org](http://www.İst.biennial@istfest.org)'da yer almaktadır.

<sup>3</sup> Dan Cameron'un 8.İstanbul Bienali Bildirisi'ndeki bu ifadeler; [www.İst.biennial@istfest.org](http://www.İst.biennial@istfest.org)'da yer almaktadır.