sanathayat8

Kentsel Değişim ve Festivalizm:

küreselleşen İstanbul'da BİENAL

Sibel Yardımcı

iletişim

SİBEL YARDIMCI

Kentsel Değişim ve Festivalizm

Küreselleşen İstanbul'da Bienal

SİBEL YARDIMCI (1976, Ankara) Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nden mezun olduktan sonra, Boğaziçi Üniversitesi'nde yüksek lisansını, Lancaster Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde doktorasını tamamladı. İstanbul Festivalleri örneğinden yola çıkarak küreselleşme, kentsel dönüşüm ve kültürün özelleşmesi gibi konuları ele alan bu tezin birçok bölümü, konferanslarda sunulmuş, bazılarıysa internette yayınlanmıştır. Sibel Yardımcı halen Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde öğretim görevlisidir ve kültür sosyolojisi ve kent üzerine çalışmaktadır.

sanat**hayat**

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun

Karnaval, sanat ile hayat arasındaki sınırda bulunur...
orada aktörlerle seyirciler birbirine karışır;
o, herkesin davetli olduğu bir şenliktir.
Tzvetan TODOROV

Karnaval "hiçbir şekilde yalnızca sanatsal bir form olarak gösteriden ibaret de değildir; genel anlamda sanat alanına ait değildir. Sanat ile hayat arasındaki sınıra aittir. Gerçekte hayatın ta kendisidir, ancak onun belirli bir oyun kalıbına göre şekillenmiş halidir... Palyaçolarla soytarılar sanatla hayat arasındaki sınır çizgisinin üzerinde durmuşlardır".
Mihail BAHTİN

Sanat ve hayat rekabet içindedir... Bu rekabeti
hayat açıkça kazanmıştır. Bu nedenle sanat hayatla birleşir,
hatta onun tarafından işgal edilir.
Allan Kaprow'un sözleri üzerine
Donald KUSPIT

SİBEL YARDIMCI

Kentsel Değişim ve Festivalizm:

Küreselleşen İstanbul'da Bienal

iletişim

İletişim Yayınları 1108 • sanat**hayat** dizisi 8
ISBN-13: 978-975-05-0357-3
© 2005 İletişim Yayıncılık A.Ş. / 1. Basım
1-2. Baskı 2005-2014, İstanbul
3. Baskı 2021, İstanbul

Dizi Editörü Ali Artun
Yayına Hazırlayan Elçin Gen
Kapak Tasarımı Özlem Özkal - Suat Aysu
Kapak Filmi Mat Yapım
Uygulama Hüsnü Abbas
Düzelti Asude Ekinci
Dizin Hasan Deniz
Baskı Sena Ofset · Sertifika no. 45030
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 38 46
Cilt Güven Mücellit • Sertifika no. 45003
Mahmutbey Mahallesi, Devekaldırımı Caddesi, Gelincik Sokak,
Güven İş Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul Tel: 212.445 00 04

İletişim Yayınları
Sertifika no. 40387
Cumhuriyet Caddesi, No. 36 Daire 3, Seyhan Apartmanı,
Harbiye Mahallesi, Elmadağ, Şişli 34367 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ YERİNE 7

Başlarken 11

- **İstanbul Bienali ve Festivalizm** 11
- **Birinci Uluslararası İstanbul Festivali'nden Dokuzuncu İstanbul Bienali'ne** 14
- **Türk Sergileme Geleneğinde İstanbul Bienali Öncesi** 17
- **Dünyadaki Diğer Uluslararası Sergiler** 22
- **Uluslararası Etkinlikler ve Küreselleşme** 26
- **Uluslararası Etkinlikler ve Kent** 28
- **Uluslararası Etkinliklerin Dönüştürme Potansiyeli** 31

Kent Sahnesinde Bienal 35

- **Estetik Bir Proje Olarak Gündelik Hayat ve Kent** 35
- **İstanbul'da Küreselleşme ve Kentsel Dönüşüm** 40
- **Kent Sahnesinde Bienal** 47
- **Estetik Kentin Yanılsaması** 56
- **Totaliter Estetiğin Eleştirisi** 58

Bienalde İstanbul İmgeleri **67**
- **Küresel Sahnede Kent** **67**
- **Kentin Markalaşması** **70**
- **Eski İmgeler Yeniden: Doğu ve Batı arasında İstanbul** **72**
- **Oryantalizm ve Çokkültürlülük Yanılsaması** **76**
- **Kentin Öteki Yüzü** **85**

Devlet, Sermaye, Kültür Kavşağında İKSV ve Bienal **91**
- **Siyaset Sahnesinin Dönüşümü ve Kültürün Özelleşmesi** **91**
- **İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı ve Özel Sermaye** **97**
- **İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı ve Devlet Desteği** **105**
- **'Sivil Toplum' ve Siyaset** **113**

Farklılığı Festivalleştirmek:
Sergi Mekânında Toplumsallık ve Ötekilik **120**
- **Kültürel Sermaye Üzerinden Farklılaşma** **120**
- **Kültürel Sermayeden Sembolik Sermayeye: Beğeniler Hiyerarşisi ve Kültürel Aracılar** **127**
- **Ağ Toplumsallığı ve Sembolik Cemaatler: İstanbul Kültür Sanat Dostları** **130**
- **Sergi Mekânı/Kamu Alanı** **133**
- **Fantasm/agora'da 'Öteki'ni Dinlemek** **135**

Bienal ve İktidar **146**
- **Şenlikten Festivale** **146**
- **İstisnadan Kurala** **149**
- **Sanatta Karşı Konumlanış İmkânları** **154**
- **Gelecekte Kaçış Çizgileri** **158**

Bitirirken **164**

Resimler **169**
Kaynakça **171**
Dizin **179**

Küreselleşen İstanbul'da Bienal, Bienal üzerine yazılmış öykülerden sadece biri. Tıpkı içinde yaşadığımız toplumu daha iyi anlayabilmek için söze (veya yazıya) dökülen diğer öyküler gibi, bu da sadeleştirmeler yapmış, belirli bir açıdan bakmış, baktığı çok parçalı toplumsal yapı ve ilişkilerin ancak bir kısmını yansıtabilmiştir. John Law'un *Organizing Modernity*'de önerdiği *alçakgönüllü toplumbilim* bu durumun kabulünü gerektirir. Yine de bu durum, araştırmacının tam anlamıyla bir *öznel görelilik* çıkmazında olduğunu göstermez. Pierre Bourdieu'nün *Weight of the World* adlı kitapta da belirttiği gibi, toplumbilimcinin araştırmanın toplumsallığından kaynaklanan çarpıklıkları anlaması ve denetimi altına alması mümkündür. Bunun için de araştırmacının, *tarafsızlık yanılsamasını* bir yana bırakıp incelemekte olduğu şeyi düşünümsel [*reflexive*] ve metodolojik bir çalışmayla 'gerçekçi' bir şekilde 'inşa' etmesi gerekir. Bu aynı zamanda, araştırmacının, kendi araştırma süreci üzerine düşünmesi ve kendi varsayımlarını sorgulaması anlamına gelir.

Tam da bu noktada, elinizdeki kitabın izlediği yöntemle

ilgili bazı bilgiler vermek, alan araştırmasının neleri kapsadığını açıklamak anlamlı olacak. Lancaster Üniversitesi'nde 2000-2004 yılları arasında tamamladığım "*Meeting in İstanbul: Cultural Globalisation and Art Festivals*" başlıklı doktora tezi, bu kitabın temelini teşkil ediyor. Doktora tezimde üç ana soruya yanıt aradım: Bunlardan ilki, 1973 yılında gerçekleşen Birinci Uluslararası İstanbul Festivali'nin ve bu festivali düzenleyen kurum olan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın aradan geçen süre içinde nasıl değişip geliştiği sorusu. Uluslararası İstanbul Festivali'nin yerini, zamanla, yine İKSV tarafından düzenlenen, film, tiyatro, müzik ve caz festivalleri ve İstanbul Bienali aldı. Bunlara ek olarak İKSV, Rock'n Coke, Film Ekimi ve çocuklar için düzenlenen Minifest gibi daha küçük ölçekli girişimler başlattı ve Avrupa'da gerçekleştirilen bazı etkinliklere katıldı. İKSV bugün, kent kültürü üzerinde söz sahibi olan en önemli aktörlerden biri konumunda.

İkinci soru, bu gelişim sürecinin, İstanbul'un içinden geçtiği dönüşüm ve kırılmalarla nasıl ilişkilendiği. 1980 sonrasına damgasını vuran baskı ve sansür ile ekonomik liberalleşmenin sınırsız tüketim vaadi arasına sıkışmış olan İstanbul'da festivaller, kültürel mekân ve kimliklerin yeniden kurulmasında önemli rol oynamışlardır. Yine bu dönemde küreselleşme arzusuna kapılan kent seçkinlerinin, kenti dünya kamuoyuna pazarlama araçlarından biridir festivaller. Bu gelişmelere bağlı olarak cevap aradığım son soru da, festivallerin kent için ne anlam ifade ettiği, kente ne kadar yayıldığı, onu ne ölçüde dönüştürebildiğidir: Festivaller, kentin renkli bir temsili olmaktan öteye geçebilirler mi? Ekonomik ve kültürel sermaye ekseninde ayrışmaya devam eden İstanbulluları konuksever alanlarda biraraya getirebilir, kentin parçası olan farklı seslere kulak verebilirler mi? Egemen iletişim ve mübadele biçimlerine alternatifler önerebilirler mi?

Bu sorulara odaklanan doktora çalışması kapsamında yaptığım alan araştırmasının önemli bir bölümünü İKSV Bilgi ve Belge Merkezi'nde gerçekleştirdim. 2002 yılının farklı dönemlerinde, Bilgi ve Belge Merkezi'nin, 1968'den bu yana yayınlanmış veya kaydedilmiş olan yazılı ve görsel malzemeyi derleyerek oluşturduğu arşivi taradım. İncelediğim yayınlar arasında İKSV ve festivallerle ilgili yerli ve yabancı basında çıkan haberler, kataloglar, broşürler, afişler ve basın açıklamaları bulunuyor. Yine 2002 yılında, İKSV'nin festival departmanlarında görevli yönetmen ve yönetmen yardımcılarıyla; Sponsorluk Departmanı yönetmeni Ömür Bozkurt'la; Basın ve Halkla İlişkiler Departmanı yönetmeni Esra Nilgün Mirze ve diğer departman çalışanlarıyla; sponsor temsilcileriyle ve dönemin İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Dairesi Başkanı Şenol Demiröz'le derinlemesine görüşmeler yaptım. Bu görüşmelerden yalnızca bir tanesi, görüşmecinin isteği üzerine kaydedilmemiştir. Görüştüğüm bazı kişilerin isimlerini açıkça belirttim, bazılarıysa, farklı nedenlerle kodlanarak aktarıldı. Aynı yıl İKSV Basın ve Halkla İlişkiler Departmanı'nda yaptığım staj sırasında kaydettiğim gözlemleri de bu çalışmada kullandım.

Bunlara ek olarak, 2005 yılı içinde Fulya Erdemci'yle, Dokuzuncu İstanbul Bienali küratörleri Vasıf Kortun ve Charles Esche'yle yeni görüşmeler yaptım; Bienal kataloglarını, ilk Bienal'den bu yana yazılı basında çıkan yorum ve eleştirileri de yeniden gözden geçirdim.

Hem 2002'de hem de bu yıl içinde benimle görüşmeyi kabul eden herkese; her türlü kaynağa ulaşmamı sağlayan İKSV Basın ve Halkla İlişkiler Departmanı'na; yazılı ve görsel malzeme temininde yardımcı olan İKSV Bilgi ve Belge Merkezi çalışanlarına teşekkür etmek isterim. Bu yardımlar olmadan böyle bir çalışmayı gerçekleştirmem mümkün ol-

mazdı. Ayrıca Lancaster Üniversitesi'nde tez danışmanlığımı üstlenen Dr. Bülent Diken'e ve elinizdeki kitabın hazırlanmasında emeği geçen herkese, özellikle de daima yanımda olan aileme ve arkadaşlarıma teşekkür borçluyum. MSGSÜ Sosyoloji ve Sanat Tarihi bölümleri desteklerini hiç esirgemediler. Özellikle Ebru Aykut, Tuğba Doğan, Burcu Pelvanoğlu ve Özlem Öz'e şükran borçluyum. Ayrıca Zeynep Alemdar ve Elçin Gen'e de emekleri için teşekkür ederim. Son olarak, Ali Artun'a verdiği cesaret ve destek için minnettarım.

Ağustos 2005

Başlarken

İstanbul Bienali ve Festivalizm

İstanbul Bienali'nin de bir parçası olduğu İstanbul festivallerinin tarihi, ilk düzenlendikleri günden itibaren bir düş gibi sunulmuştur. Kültürün, kent, ekonomi ve siyaset açısından öneminin farkında olan bir seçkinler/girişimciler grubu tarafından popülerleştirilen, İstanbul'u dünya kültür başkentleri arasına katma düşüdür bu. "20 Haziran Çarşamba gecesi," diye yazar Selma Berk, "tatlı rüyamız, heyecanla beklediğimiz İstanbul Festivali, büyük Türk kompozitörü Adnan Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu ile resmen Devlet Bakanı İsmail Hakkı Tekinel'in açılış konuşmasından sonra en nihayet her zaman daha da ileriye ve iyiye gidecek bir hakikat halinde, bütün haşmeti ile, Nejat Eczacıbaşı'nın da unutulmaz cesaret ve yardım çalışmalarının neticesi olarak bize ve bütün dünyaya sunuldu".[1]

20 Haziran 1973'ten bu yana geçen ve Türkiye'nin ekonomik ve toplumsal kırılmalar yaşadığı otuz yılı aşkın dönemde, Uluslararası İstanbul Festivali'nin nasıl gelişip dö-

nüştüğü veya bu dönüşümün İstanbul kenti ve kentlileri için neler ifade ettiği pek de tartışılmaz. İstanbul Festivali her zaman kutlanacak bir etkinliktir. Oysa bu etkinliği, siyasî strateji ve ekonomik beklentilerden, kentsel dönüşüm projelerinden ve küresel sanat piyasası ağlarından bağımsız olarak düşünmek mümkün değil. Kentlerin, festivaller ve bienaller düzenlemek, film yıldızlarına dönüşmekte olan küratör ve sanatçıları konuk etmek için rekabetçi bir telaş içine girmelerinin altında, bu tür etkinliklerin dünya kamuoyunun dikkatini ve bununla birlikte, dolaşımdaki sermayeyi kente çekeceği inancı yatıyor. Festival ve bienaller yalnızca sanat etkinlikleri olarak değil, küreselleşmenin ve ekonomik canlanmanın motorlarından biri olarak da görülür. Bu inanç, festival ve bienalleri kent seçkinlerinin ilgi ve etki alanına sokmuştur.

Festival ve bienallerin sayısında özellikle 1990'dan sonra meydana gelen artış da, aslında bu inançtan kaynaklanıyor. Artık dünyanın hemen hemen her yerinde düzenlenmekte olan bienallerin sayısının 200'e ulaştığı bilinmektedir.[2] Bunların en iyi bilinen örnekleri arasında, Venedik, Sao Paulo, Havana ve Kwangju bienalleri ile, beş yılda bir düzenlenen Documenta sayılabilir. Farklı coğrafyalarda düzenlenen bienallerin sayısındaki bu ani artış, Avrupa dışında gerçekleştirilmekte olanların, konum veya ölçekleri temel alınarak Üçüncü Dünya bienalleri, çevre bienaller veya mikro-bienaller olarak sınıflandırılmasına yol açmıştır. Bunların bir kısmı süreklilik kazanırken, bazıları da kalıcı olamamıştır.

Yine son on beş yıl içinde, bienaller kapsamında düzenlenen panel, konuşma, performans ve film gösterimi gibi etkinliklerin, yayınların ve açık alanlarda sergilenen işlerin artması, bienali geleneksel sergi modelinden uzaklaştırmıştır. Bienalin kent mekân-zamanıyla eklemlenme biçimi değişmiş, kentlilerle etkileşimi yeni bir boyut kazanmıştır. Bu-

günkü formu içinde bienali geleneksel bir sergi gibi değerlendirmek imkânsızdır.

İşte elinizdeki çalışmanın amacı İstanbul Bienali'ni yukarıda kısaca sunulan bu yeni bağlam içerisinde değerlendirmek. İlerleyen bölümler, Bienal'in düzenlenme sürecine, kentle olan ilişkisine ve toplumsal sonuçlarına odaklanıyor. Ama bu değerlendirmeye geçmeden önce, ilk iki Bienal'in sergi yönetmeni Beral Madra'nın hatırlatmasına kulak vermek gerek: "İstanbul Bienali, yarım yüzyıllık bir sanat ortamının verileri üzerine kurulmuştur," diyor Madra, "Bienalin eleştirisini yapmak üzere onu 'ameliyat masasına' yatırmadan önce, Bienal öncesi sanat ortamını 'teşrih masasına' yatırmak ve bu verilerin ne olduğunu bilmek gerekir" Madra bu verileri şöyle özetler:

> Devletin her türlü olanaktan yoksun bıraktığı, yılda bir iki resim bile satın alamayan, dahası binasının onarımını yaptıramayan üç müze; plansız, programsız, rastlantısal düzenlenmiş yurtiçi ve yurtdışı sergiler; kendi çabalarıyla yurtdışında başarı kazanmış birkaç sanatçıyı bile desteklemeyen ilgisiz bir anlayış; hiçbir yabancı sanatçı, sanat eleştirmeniyle ilişki kurmayan, kendi kendine yetinen bir sanat ortamı; çifte standartlı bir eleştiri; büyük bir sanat yayını boşluğu; atölye köşelerinde, depolarda saklı duran otuz yıllık bir sanat üretimi; sanatçıyı bir yorumcu olarak değil, yatırım nesnesi üreten işçi, düş ve duygu besleyen bir aracı olarak algılayan bir sanatsever kitlesi.[3]

Aslında Madra'nın sunmuş olduğu bu veriler, ilk yayınlandıkları 1989 yılından bu yana birçok fırsatta dile getirildi. Ama asıl dile getirilmeyen bir olgu var: Sanat dünyasının müze, galeri, medya, sanatçılar, eleştirmenler, küratörler, koleksiyonerler ve izleyiciler çevresinde şekillenen bir sanat piyasasına, bienal ve festivallerin ise büyük turistik

etkinliklere dönüşmüş olması. Kültür artık hem siyaset hem de sermaye tarafından tam anlamıyla araçsallaştırılmıştır. Bu durum, festival ve bienallerin dönüştürücü gücü üzerine yeniden düşünülmesini gerekli kılıyor. Bir meydan okuma alanı ve aracı olarak festivalin yerini, artık, Schjeldahl'in *festivalizm* olarak adlandırdığı sergileme biçimi almıştır. Radikal bir tavır almaktan kaçınan [*softcore*] siyasî bir söylemle eğlencenin mükemmel bir karışımını sunan bu model, kafa yormayı, tefekkürü gerektirmez; izleyiciyi "ilgi çekici" (fakat aslında gereğinden fazla ilgi çekici de olmayan, diye ekler Schjeldahl) gösterileri tüketmeye davet eder.[4] Kültürün araçsallaşması, festivallerin ve bienallerin farklı seslere kulak vermelerini ve eleştirel konumlar yaratmalarını hemen hemen imkânsız hale getirmiştir.

Bu bağlamda İstanbul Bienali nerede durmaktadır? Bu soruya cevap verebilmek için, Bienal'in içinde serpildiği tarihsel-toplumsal koşulları ve ilişki ağlarını yeniden gözden geçirmek gerekiyor. Bu nedenle, öncelikle kısaca İstanbul Bienali'nin tarihine, Türk sergileme geleneği ve dünya bienalleri içindeki yerine değinecek, daha sonra da Bienal'in toplumun içinden geçtiği dönüşümlerle eklemlenme biçimi ve kent deneyimiyle ilişkisini ele alacağım.

Birinci Uluslararası İstanbul Festivali'nden Dokuzuncu İstanbul Bienali'ne

İstanbul'da uluslararası bir sanat festivali düzenlenmesi konusunda ilk adım 1968 yılında atılır. 25 Nisan günü günlük gazetelerden biri, tanınmış sanayicilerden Nejat Eczacıbaşı'nın diğer "Avrupa kentlerindekilere benzeyen bir sanat festivalinin İstanbul'da da düzenlenmesi" amacıyla Müzik Festivalleri Federasyonu'na başvurduğunu açıklar.[5] Yine de, bu sanat festivalini düzenlemesi planlanan İstanbul Kültür

ve Sanat Vakfı (İKSV), ancak 1973'te kurulabilir. İlk festival de aynı yıl, 15 Haziran-15 Temmuz tarihleri arasında düzenlenir. Bu tarih aynı zamanda Cumhuriyet'in kuruluşunun 50. yılına tekabül eder.

İstanbul Festivali 1980'lere kadar opera, bale, tiyatro, konser, halk oyunları gösterileri, geleneksel gölge ve kukla oyunları ve plastik sanat sergileri gibi farklı tarzlar sunar. 1982'den itibaren sinema, festivalde sunulan bir Film Haftası kapsamında programa dahil edilir. Film Haftası, 1983'te Film Günleri'ne, 1989'da ise İstanbul Uluslararası Film Festivali'ne dönüşür. Yine 1989 yılında, İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali de ayrı bir etkinlik olarak düzenlenmeye başlar ve o tarihten bu yana klasik tiyatrodan deneysel oyunlara kadar pek çok farklı tür sahnelenir. İstanbul Festivali 1994'te yerini iki farklı etkinliğe bırakır: İstanbul Uluslararası Caz Festivali ve İstanbul Uluslararası Müzik Festivali bu tarihten sonra ayrı etkinlikler olarak düzenlenir. Son zamanlarda bu repertuara, Film Ekimi, Elektronik Müzik Festivali, Compact Caz Günleri, Rock'n Coke, çocuklar için Minifest ve Avrupa'da düzenlenen Bozar ve Şimdi/Now festivalleri eklenir. Festivallerin farklılaşmasıyla birlikte, sunulan eserler de çeşitlenir; yıl içinde farklı zamanlara ve kentin çeşitli yerlerine, hatta Avrupa'ya yayılır. Ama aynı zamanda geleneksel tarzlardan vazgeçilir; gölge oyunları, sema gösterileri ve aşıklar zamanla tamamen program dışı kalır.

Uluslararası İstanbul Bienali ilk olarak düzenlendiği 1987 yılından beri bir ölçüde diğer etkinliklerden ayrı tutulmuştur. Bunda kuşkusuz, İstanbulluların çağdaş sanata diğer türlere oranla daha az aşina olmalarının etkisi var. Ama asıl neden, İstanbul'un dünyaya sunulması projesinde çağdaş sanatın ayrı bir önem taşıması. Nispeten yerel bir izleyici kitlesine hitap eden diğer festivallerin aksine Bienal, dünya kamuoyunun dikkatini çekmeyi başarmıştır. Aslında Bienal

bütün İKSV etkinlikleri içerisinde, herhalde, İstanbul içinde en az, Türkiye dışında en çok bilinenidir.

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'na göre, Bienal'in amacı farklı kültürlerden sanatçılar ve izleyiciler arasında görsel sanatlar alanında bir iletişim ortamı oluşturmaktır. Bienal'de uygulanan model, seçici kurulun yapısı, sanatçıların seçilme ve davet edilme biçimleri, kullanılan mekânlar ve belirlenen temalar 1987'den bu yana birçok kez değişmiştir. Genel olarak, ilk dönemlerde ağırlıkta olan ulusal sergilerin, zamanla yerlerini yabancı bir küratörün belirlemiş olduğu bir tema çerçevesinde davet ettiği sanatçılara bıraktığı söylenebilir.[6]

Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri adı altında gerçekleştirilen ilk Bienal (1987), Beral Madra koordinatörlüğünde düzenlenmiş; ana sergi için Jean Michel Alberola, Marcus Lüpertz, François Morellet, Michelangelo Pistoletto ve Gilberto Zorio gibi dönemin önemli sanatçıları davet edilmiştir. Buna ek olarak, Avusturya, İsviçre, Polonya ve Yugoslavya özel sergilerle temsil edilmiş; Türkiye'den de galeriler kendi sergilerini kurmuş ve özel şahıs koleksiyonlarından bir sergi derlenmiştir. Yine Beral Madra koordinatörlüğünde düzenlenen İkinci Uluslararası İstanbul Bienali'nde (1989) Sol LeWitt, Sarkis, Daniel Buren, Richard Long, Jannis Kounellis gibi sanatçılar tarihî mekânlar için özel projeler üretmiş; bunun yanı sıra Almanya, Avusturya, İtalya, İspanya, Yugoslavya, Yunanistan, Sovyetler Birliği ve Türkiye'den grup sergileri düzenlenmiştir. İlk iki Bienal'in ana sergileri, sırasıyla, *Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat* ve *Tarihsel Çevrede Çağdaş Sanat* temaları etrafında kurulmuştur.

Körfez Savaşı nedeniyle 1991 yerine 1992'de gerçekleştirilen Üçüncü Bienal'in kavramsal çerçevesi *Kültürel Farklılığın Üretimi* olarak belirlenmiştir. Vasıf Kortun küratörlüğünde düzenlenen bu sergi, eser seçimleri ülke küratörleri-

ne bırakılan ulusal pavyonlar şeklinde kurulmuştur. Bu pavyonlar, diğer Bienaller'den farklı olarak tek bir mekânda, 19. yüzyılda bir tekstil fabrikası olarak inşa edilen Feshane'de toplanmıştır.

Kaynak sıkıntıları yüzünden yine bir yıl gecikmeyle düzenlenen Dördüncü Uluslararası İstanbul Bienali (1995), yabancı bir küratörün tek seçici olarak davet edildiği ilk etkinliktir. Dokuzuncu Bienal'e kadar korunan bu yapı içerisinde gerçekleştirilen Bienaller'in küratör ve kavramsal çerçeveleri sırasıyla şöyledir: René Block, *ORIENT/ATION, Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü* (1995); Roza Martinez, *Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üzerine* (1997); Paolo Colombo, *Tutku ve Dalga* (1999); Yugo Hasegawa, *Egokaç* (2001) ve Dan Cameron, *Şiirsel Adalet* (2003). Davet edilen sanatçıların sayısı zamanla azalırken kullanılan mekânlar bir ölçüde çeşitlenmiş; sergiler, havaalanı, tren istasyonları, açık alanlar ve *billboard*'lar dahil olmak üzere kentin farklı bölgelerine yayılmıştır. İlk defa bir yabancı ve bir Türk küratör (Charles Esche ve Vasıf Kortun) ortaklığında düzenlenecek olan Dokuzuncu Bienal ise, sergileri tamamen tarihî yarımadanın dışına çekmeyi amaçlamaktadır.

Türk Sergileme Geleneğinde İstanbul Blenall Öncesi

İstanbul Bienali'nin dönüşümü, Türk sergileme geleneğinde ve diğer uluslararası sergilerde meydana gelen gelişmelerden bağımsız değildir. Güler Bek'e göre, Türk sergileme geleneğinin temeli 19. yüzyıl ortalarından itibaren düzenlenmeye başlanan dünya sergilerinde* atılmıştır.[7] Osmanlı

* Fransızca'da *Expositions Universelles* ve İngilizce'de *World Fairs* olarak geçen büyük sergilerin Türkçe'deki karşılığı olarak kullanılmıştır. İlki 1851'de Londra'da açılan dünya sergilerine, bütün evreni belirli bir düzen içinde temsil etme iddi-

Devleti, temelde tarım, sanayi ve el sanatlarındaki gelişmeleri göstermek üzere Londra (1851, 1862), Paris (1855, 1867, 1900), Viyana (1873, 1918), Chicago (1893) sergilerine katılmıştır. Bu anlamda katılımın güzel sanatlara odaklanmaktan ziyade ekonomik ve politik amaçlı olduğu söylenebilir. Buna rağmen, 1867 Paris Sergisi, Osmanlı pavyonunda ilk kez resim sergilenmiş olması açısından önemlidir. Bu sergide Şeker Ahmet Âli Paşa'nın bazı resimleri ile Sultan Abdülaziz'in büyük boy bir portresi izleyicilere sunulmuştur. 1900 Paris Sergisi'nde ise bir cami inşa edilerek mimarî ve bezeme sanatı gösterilmiştir.

Tanzimat sonrasında özellikle sarayın sanata olumlu yaklaşımı sonucu, yabancı sanatçılar İstanbul'a gelmeye başlamış, askerî okullarda sergiler düzenlenmiş, Pierre Desire Guillemet'nin Pera'daki atölyesinde resim ve desen dersleri verilmiş ve öğrenci sergileri açılmıştır. İstanbul'da düzenlenen ilk uluslararası fuar olan *Sergi-i Umumi-i Osmanî* (1863), sadece yerel ziyaretçileri çekmekle kalmamış, aynı zamanda çok sayıda Avrupalı gezginin ve tüccarın da bu kente gelmesine sebep olmuştur. Fuarda tarım ve sanayi ürünleri, hazine eşyaları, resimler, yazılı levhalar, ciltler, kitap ve risaleler sergilenmiştir. Şeker Ahmet Âli Paşa'nın düzenlediği sergiler (1873-1875) ile azınlık ve yabancıların kurduğu Elifba Kulübü'nün (ABC Kulübü) sergileri, sanat piyasasının ortaya çıkmasını ve zamanla saray dışından kişilerin ve yabancıların da sanat yapıtlarını satın almaya başlamalarını sağlamıştır.

1883 yılında Sanayi-i Nefise-i Mektebi Âlisi'nin kurulma-

---

asını taşırlar. Bu düzen, Batı uygarlığını esas alan bir ilerleme dizgesine dayanır. Ulusların maddi ve sembolik üretimlerini sergiledikleri pavyonlar bu ilerleme dizgesine göre sıralanmışlardır. Uygarlığı tanımlama ve dolayısıyla temsil etme ayrıcalığına sahip olan Avrupa ülkeleri, doğal olarak, dizgenin en üst basamaklarında yer alır. Bu sergileme biçimi, Avrupa'yı uygarlığın taşıyıcısı olarak tescil ederken, sömürgeci pratiklerini de meşrulaştırır (bkz. Timothy Mitchell, *Mısır'ın Sömürgeleştirilmesi* [İstanbul: İletişim Yayınları, 2001]).

sıyla birlikte günümüze dek uzanan bir geleneğin de temelleri atılmış olur. O dönemde başlayan ve öğrenci çalışmalarının sunulduğu sergiler, bugün hâlâ devam etmektedir. Bunlara ek olarak, izleyen yıllarda Fransa'daki örneklerden ilham alan İstanbul Salon Sergileri (1901, 1902, 1903) düzenlenir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin Galatasaray Lisesi'nde ilkini 1916'da açtığı sergiler ise 1952'ye dek sürer. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Cumhuriyet döneminde Güzel Sanatlar Birliği'ne dönüşür.

Cumhuriyet'in ilanından sonra benimsenen kültür politikası, plastik sanatlara bir ölçüde hareketlilik getirir. 1914 Kuşağı/Çallı Kuşağı'nın Galatasaray'daki sergilere katılmayı sürdürdükleri bu dönemde, bu kuşağın Yeni Resim Cemiyeti'ni oluşturan öğrencileri, İstanbul'un çeşitli yerlerinde sergiler düzenlemeye başlarlar. Bu sergiler arasında, Cemiyet'in Nisan 1923'te Yerebatan'da kiralanan bir konak odasında açtığı sergi, giriş ücreti ödenmeden gezilebilmesi açısından önemlidir.[8] 1929'da resmî bir birlik olarak kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, aynı yıl ve takip eden iki yıl içinde beş sergi düzenler. Ancak, gerek kendi aralarındaki anlaşmazlıklar, gerekse tüm ressamları yeni kurulan Halkevleri çatısı altında birleştirme çabasında olan kültür politikaları nedeniyle, Müstakiller Birliği ilerleyen dönemlerde yalnızca bir sanatçı derneği olarak varlığını sürdürür.[9] Çağdaş kültürü Anadolu'nun her yanına yaymayı amaçlayan Halkevleri Sergileri (1932-1940) ile Cumhuriyet ve devrim temalarını işleyen İnkılap Sergileri (1933-1936) dönemin modernleşme ruhunu yansıtır. Yine modernleşme çabasının bir parçası olarak 1938-1944 yılları arasında yurt gezileri düzenlenir ve her yıl on sanatçı değişik illere gönderilir. Müstakiller bünyesinden ayrılan D Grubu, 1933-1951 yılları arasında on altı sergi gerçekleştirir. 1937'de açılan Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde,

1939'da başlayan Devlet Resim ve Heykel Sergileri günümüze dek sürer. 1930'lu yıllara damgasını vuran diğer etkinlikler arasında, 1936'da Akademi'de (eski Sanayi-i Nefise Mektebi) açılan Yarım Asırlık Türk Resmi ve Heykeli Sergisi; 1935-1937 yılları arasında Moskova, Bükreş, Atina ve Belgrad'da düzenlenen Türk Resmi Sergileri; 1937 ve 1938'de gerçekleştirilen Birinci ve İkinci Birleşmiş Sanatkârlar Sergileri vardır. 1940'larda düzenlenen benzer etkinlikler arasında ise, Yeniler Grubu'nun 1940-1951 arası dönemde, Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin 1942-1946 yılları arasında ve Onlar Grubu'nun 1947-1952 döneminde gerçekleştirdikleri sergiler sayılabilir. İlk galeri ise İsmail Hakkı Oygar tarafından 1945'te açılır.

1950'ler Türk plastik sanatında bir kopuşa, yerleşik kanondan özgürleşmeye işaret eder. Bu dönemde, 1929 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüştürülen Sanayi-i Nefise, plastik sanatlar alanında sözü geçen tek kurum olmaktan çıkar. 1951-1952 yıllarında açılan Tavanarası Ressamları Sergileri'yle Akademi'ye ilk karşı çıkış başlar. Tavanarası Ressamları ve Onlar Grubu'nun çalışmalarında soyut resmin ilk izleri görülür. Adalet Cimcoz'un Maya Galerisi 1951'de açılır. 1953'te AICA (*Association Internationale des Critiques d'Art*) olarak anılan Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği'nin Türkiye şubesi kurulur. 1954 yılında Yapı ve Kredi Bankası'nın açtığı *İş ve İstihsal* konulu resim yarışmasında birinciliği Akademi kökenli olmayan Aliye Berger kazanır. Bugün Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olarak bilinen Tatbikî Güzel Sanatlar Akademisi 1957'de kurulur. 1960'ların başlarında sürrealizm, sonlarında ise kavramsal sanatın ilk örnekleri kendini gösterir.

Plastik sanatlar sergileme geleneğinde 1970'lere damgasını vuran gelişme, özel kişiler ve (özellikle bankalar olmak üzere) şirketlerin sanat alanına yatırım yapmaya başlamala-

rıdır. Bu gelişme, hem eski resimlerin hem de yaşayan sanatçıların yapıtlarının sergilenmesini ve pazarlanmasını kolaylaştırır. Özel galerilerin artması ve piyasadaki canlanmayla birlikte, sanatta yeni yöntem ve işlev arayışları başlar; sanatçılar geleneksel anlayışın dışına çıkarak kavramsal sanatı ve hazır nesne kullanımını gündeme getirirler. Bu dönemden Birinci Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri adıyla düzenlenen ilk Bienal'e (1987) kadar resim, heykel veya kavramsal sanat üzerine gerçekleştirilen sergiler arasında Yeni Eğilimler Sergileri (1977-1987), Günümüz Türk Sanatı Sergileri (1980-) ve Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri (1984-1988) sayılabilir. Resim, heykel, özgün baskı, grafik, seramik, tekstil, fotoğraf ve karikatür dallarında eser veren yerli ve yabancı sanatçıların katıldığı Yeni Eğilimler Sergileri, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin iki yılda bir düzenlediği Sanat Bayramı kapsamında sunulur. 1977'de düzenlenen ilk Yeni Eğilimler sergisinde, farklı sanat dallarında eser veren sanatçılar ayrı ayrı değerlendirilip sergilenirken, ikinci sergiden itibaren bu ayrım kalkar. 1987'ye kadar iki yıllık aralarla, bir bienal düzeninde gerçekleştirilen bu sergiler, Aykut Köksal'a göre, bu süre içinde "Türkiye'de çağdaş sanatın boy verdiği ana kanal" olur.[10] Yeni Eğilimler'e ek olarak, Fransız Litografileri (1977), Hollanda Küçük Heykelleri (1977), Türkiye Dışındaki Türk Ressamları (1977), Galeriler'83 (1983) gibi sergiler ve sempozyumlar, konserler ve film gösterimleri gibi farklı etkinlikler de Sanat Bayramları programında yer alır.[11] Bu bayramların amacı, "Türk sanatına evrensel ilişki boyutları kazandırmak, sanat ortamına canlılık, yoğunluk getirmek, sanatın toplumsal işlevini halkla bütünleşecek şekilde ortaya koymak" olarak aktarılmıştır.[12] Sanat eleştirmeni Sezer Tansuğ'a göre, plastik sanatlar alanında yapılan işlerin bir dökümünü sunan bu Bayramlar, ülkenin bu konudaki potansiyelini yansıtmaktan çok uzak

olan Uluslararası İstanbul Festivali'nin "bıraktığı bir boşluğu" doldurmuş olurlar.[13]

1987'den sonra, özellikle bankalara bağlı galerilerin açılmasıyla birlikte, tek seferlik sergilerin sayısında önemli bir artış olur. Sürekli etkinlikler arasında ise, özel galerilerin ellerindeki koleksiyonları sergileme ve satış yapma amacına yönelik olarak düzenlenen İstanbul Sanat Fuarı sayılabilir. Aynı dönemde Ankara'da düzenlenen Asya-Avrupa bienalleri (1986-1992), Asya sanatına dikkat çekmiş olmaları açısından önemlidir. Yine de bu bienaller, "bürokratik kalıpların dışına çıkamadıkları" için eleştirilmiştir.[14] Bütün bu etkinlikler, kuşkusuz İstanbul Bienali'nin bir parçası olduğu sanat ortamını beslemiş ve şekillendirmiş, ancak hiçbiri dünya kamuoyunun ilgisini Bienal kadar çekememiştir.

İstanbul Bienali de ilk olarak düzenlendiği 1987 yılından beri farklı açılardan eleştirilmiştir. Bienal'in sanat çevreleriyle ilişkisinin kopuk olduğu söylenmiş, seçici kurulun niteliği ve sanatçı seçimleri sorgulanmıştır.[15] Yabancı bir küratörün yerel sanat ortamını ne kadar bilebileceği de ayrı bir tartışma konusu olarak ortaya atılmıştır. Ayrıca, tarihî mekânların kullanılmasıyla ilgili sorunlar, özellikle mekân ve eserler arasındaki uyumsuzluk, altyapı eksikliği, bu eksiklikler giderilirken çıkan maddî sorunlar gündeme gelmiştir.[16] Yine de Dokuzuncu Bienal küratörlerinden Esche'nin de dile getirdiği gibi, küresel çağdaş sanat ağları içinde ve uluslararası sanat etkinlikleri arasında İstanbul'un adının geçmesi, Bienallere "borçlu" olunan bir gelişmedir.[17]

Dünyadaki Diğer Uluslararası Sergiler

Bienallerin en eskisi, ilki 1895'te düzenlenen Venedik Bienali'dir. Aslında bienallerin dünya sergileriyle aynı zamanlarda başlaması tesadüf değil. Bu dönem, Avrupa'da demir-

yolu ağlarının inşa edildiği, kitlelerin hiç olmadıkları kadar hareketli hale geldiği, ticaretin geliştiği, mübadele ve teşhir değerlerinin öne çıktığı, yeni sergileme ve görme biçimlerinin oluştuğu bir zaman dilimidir. Aynı zamanda Avrupa'nın, beşerî bilimlerin de desteğini alarak, uygar Batı'nın zirvede olduğu ilerlemeci bir ulusal sınıflandırma sistemi geliştirdiği ve bu sistemi sömürgeci girişimlerini meşrulaştırmak için kullandığı bir dönemdir. Dünya sergilerinde kullanılan teşhir biçimini belirleyen de, bu sınıflandırma sistemidir. Aynı teşhir biçimi, temelde ulusal pavyonlar üzerine kurulu Venedik Bienali sergilerini bugün de şekillendirmeye devam ediyor.

Avrupa'da çağdaş sanatı sergilemeye yönelik geniş çaplı etkinliklerden bir diğeri de, Almanya'nın Kassel kentinde beş yılda bir düzenlenen Documenta'dır. İlki 1955'te gerçekleştirilen bu etkinliğin temel amacı, savaş sonrası sanat ortamını canlandırmak ve bu ülkeyi olumlu bir biçimde yeniden gündeme getirmek. Bu anlamda, Documenta, ülkelerin veya kentlerin bienalleri bir tanıtım aracı olarak kullanmalarının ilk örneklerinden biri sayılabilir. Documenta, Venedik Bienali'nden farklı olarak ulusal pavyonlar biçiminde düzenlenmez. Yine gerek Documenta gerekse Venedik Bienali, Batı sanatının kendisine değil, ama *Batı'da sergilenen sanata* dikkat çekmeleri açısından Avrupa-merkezci bakışı tekrarlarlar.[18]

Özellikle 1990'dan sonra kültür dünyasının dikkatini Batı dışına kaydırmasıyla birlikte, Avrupa dışındaki birçok kentte de benzer sergiler düzenlenmeye başladı.[19] Aslında Batılının bir imge ve ilham kaynağı olarak Batı dışına başvurması yeni bir olgu değil. Burada yeni olan, dünya kamuoyunun dikkatini çekmek isteyen Batı dışı sanatın, bölgesel merkezlerde benzer etkinlikler gerçekleştirme çabası. Bu etkinlikler genellikle çağdaş sanatı sergilemenin ötesinde farklı ekono-

mik ve siyasî amaçlara hizmet etmeyi hedefler. Benzer etkinliklerin uluslararası kamuoyunun ilgisini çekebilecek yıldız küratörlere teslim edilmeleri de genellikle bu ekonomik ve siyasî beklentilerden kaynaklanır. Ancak yine bu nedenle, temel aldıkları model, yerleşik değerlere zemin teşkil eden Batı kanonuna sadıktır. Dolayısıyla, kendi coğrafya, kültür ve sanatlarına bakışları da bu kanonun etkisi altında kalır.

Avrupa dışında gerçekleştirilen bienallerin en bilineni, 1951'den bu yana düzenlenen Sao Paulo Bienali'dir. Bu Bienal, Brezilya toplumunu modernleştirme projesinin bir parçasıdır. Brezilya sanatını Batı sanatıyla buluşturma ve kenti uluslararası bir sanat merkezine dönüştürme amacını güden Bienal, Brezilyalı sanatçıların uluslararası sanat sahnesinde kendilerine yer açmalarına olanak tanımıştır. Latin Amerika'daki bir diğer etkinlik olan Havana Bienali, bu coğrafyada üretilen sanatın Afrika ile olan ilişkisini vurgulaması açısından önemlidir. Aynı zamanda, Havana Bienali, Venedik veya Sao Paulo gibi büyük ölçekli bienallere, kişisel imkânları veya arkalarındaki ulusal/kurumsal destekler kısıtlı olduğu için katılamayan sanatçılar için önemli bir buluşma noktası oluşturur.[20]

Asya kıtasında düzenlenen bienallerin en önemlilerinden biri, bütçesi 10 milyon doları bulan Kwangju Bienali'dir. Kore'nin başkenti Seul'e yaklaşık 300 km uzaktaki Kwangju kentinde 1995'ten bu yana düzenlenen bu Bienal, hedefleri açısından Documenta'ya benzerlik gösterir. Bu ölçekteki bir bütçenin Bienal için ayrılması, Kwangju'nun, 1980'de Çun Du Huan'ın kendi diktatörlüğüne karşı ayaklanan kent halkını kanlı bir şekilde bastırmasıyla gölgelenen geçmişini, dünya kamuoyunun hafızasından silme çabası olarak okunabilir. Bu şekilde, Bienal'in hem ülke hem de genel olarak Asya kıtası için önemli ekonomik ve siyasî faydalar sağlaması umulmuştur.[21]

Afrika'da düzenlenen bienallerin de 1990 sonrasında hızla artması benzer beklentilerle açıklanabilir. Bunlar arasında, kara Afrika sanatına vurgu yapan Dakar Bienali ve güneybatı Afrika sanatına odaklanan Bantu Bienali ile Kahire ve Johannesburg bienalleri sayılabilir. Özellikle Johannesburg Bienali, sömürgecilik ve *apartheid** zamanlarında kurulmuş olan müzelerin önyargılı bakış açısını telafi etmek, Güney Afrika tarihini ve sanatını yeniden tanımlamak ve kurmak için fırsat yaratmaya çalışmıştır. Böylece uluslararası boykotun tecrit ettiği bu bölgenin yeniden dünya kamuoyu içine çekilmesi amaçlanmıştır.

Bunların dışında, Avustralya sanatının Batı'yla etkileşimini geliştirmeyi amaçlayan Sydney Bienali, modern Amerikan sanatına odaklanan Whitney Bienali ve her seferinde Avrupa'da farklı bir kentte düzenlenen Manifesta sergileri çağdaş sanatın önemli etkinlikleri arasında sayılabilir. Örnekleri verilen bütün bu etkinlikler, kısmen müzelerin, fakat daha çok galerilerin tahtına oturmuş; zamanla, müze ve galerilerin ardındaki himaye ilişkilerini bir sponsorluk şeması içinde yaygınlaştırıp sistemleştirmişlerdir. Bienaller, çağdaş sanatın nasıl kavramsallaştırılabileceği, sınıflandırılabileceği ve sergilenebileceği konularında günümüzün en belirleyici modellerinden birini oluşturur.

İstanbul Bienali de küresel bienal ağı içinde yer alır ve bu yapılanma içinde söz sahibi olduğunu, genç kuşak Türk sanatçılarının uluslararası sergilere katılmalarını sağlayarak ispat eder.[22] Ancak sanat tarihçisi Thomas Mcevilley'e göre, İstanbul Bienali'nin kavramsal çerçevesi diğer çevre bienallerden farklıdır: Geleneksel merkezler dışında düzenlenen bu bienallerde hüküm süren klasik modernizmin aksine,

---

* Güney Afrika Cumhuriyeti'nde 1991 yılına kadar uygulanan ırk ayrımcılığı politikası.

İstanbul Bienali daha postmodern bir yaklaşım sergiler. Mcevilley, Batı sanatının birkaç kuşak önceki eğilimlerini farklı coğrafyalarda tekrar etmeye çalışan diğer bienallerin aksine, İstanbul Bienali'nin çoğunlukla kavramsal sanata odaklanmasını över.[23] Ama bu, aynı zamanda, Bienal'in yerel sanatın tarihine bir ölçüde sırt çevirmesi anlamına da gelmektedir. İstanbul Bienali'nde, Türkiye'de sanatın modernizm serüvenine, sergileme geleneğine göndermelere pek sık rastlanmaz. Bienal, kendini Batı'ya göre konumlandıran, bir anlamda tarihsiz bir sanatı sergiler.*

Uluslararası Etkinlikler ve Küreselleşme

İster ticaret fuarları gibi ekonomik, ister bienaller gibi sanatsal, ister Olimpiyatlar gibi sportif amaçlı olsun, Roche'un "büyük ölçekli etkinlikler" [*mega-events*][24] olarak nitelendirdiği girişimler, düzenlendikleri ilk günlerden bu yana çok sayıda katılımcı veya izleyicinin yolculuk etmesine neden olmuş, kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle de neredeyse tüm dünya kamuoyunun dikkatini çekmeye başlamışlardır.[25] Maurice Roche'a göre "küresel yoğunlaşma anları"[26] yaratan bu etkinlikler, küreselleşmeyi hem kurmak hem de

---

* Dokuzuncu Bienal küratörlerinden Vasıf Kortun güncel sanat kavramını Türkiye'ye on yıl önce kendisinin getirdiğini, "her şeyin kendisiyle başladığını ve ondan önce bu ülkede hiçbir kayda değer sanat olmadığını" dile getirmiş; bu açıklamaya en şiddetli yanıtlardan birisi Bedri Baykam'dan gelmiştir (Kortun'un açıklaması 1 Aralık 2004 tarihli *Vizon* dergisinde yayınlanmıştır). Baykam şöyle yazmıştır:

> Önce sanat çevresinin içinde 'her şeyin kendisiyle başladığını ve ondan önce bu ülkede hiçbir kayda değer sanat olmadığını' rahatlıkla söyleyen Kortun, artık bu sözleri, İstanbul Bienali'nin Küratörlüğü de kendisine verildikten sonra, basına da söylemekten çekinmiyor. 1 Aralık 2004 tarihli Vizon Dergisi'nde 'Güncel Sanat kavramını Türkiye'ye 10 yıl önce ben getirdim' diyen Kortun, kişisel hırs dünyasını beslemek için, sanat tarihi tahrifatçılığı ve kalpazanlığı da dahil olmak üzere, hiçbir sınır tanımadığını böylece herkese kanıtlamış oluyor (http://www.turksolu.org/73/baykam73.htm).

göstermek, yansıtmak gibi ayrıcalıklı bir konuma sahiptirler. Başka bir deyişle, bir yandan, büyük ölçekli etkinlikleri mümkün kılan somut akışlar, küreselleşmenin önemli bir boyutunu oluşturur. Diğer yandan da, sanayi ürünlerinden, kültürlerinden veya spor etkinliklerinden örnekler sunulan ülkeler panoraması, kürenin küçük ölçekli bir temsilini kurar. Bu nedenle de söz konusu etkinlikler, ulus-devlet yapısından küresel topluma geçişte önemli bir rol oynarlar.

1973'te kent sahnesine çıkan İstanbul festivallerinin, zamanla daha etkili hale gelmeleri de, Cumhuriyet'in ilk elli yılına damgasını vuran uluslaşma çabasının, yerini küreselleşme projesine bırakmasıyla yakından ilişkilidir. 1980 sonrasında dile getirilen küresel ekonomiyle eklemlenme gereği, o döneme dek kısıtlı kalan uluslararası kültürel değişim ve paylaşım olanaklarının da önünü açar. Ekonomik liberalleşme sürecini, yeni hayat tarzlarının ve tüketim kalıplarının ortaya çıkması, özel televizyon ve radyo kanallarının açılması, uydu yayınlarının ve internetin yaygınlaşması gibi gelişmeler izler. Merkezden yönetilen iletişim ve kültürel dağıtım sistemlerinin yerini, bir ölçüde de olsa çeşitliliğe izin veren, yeni kültürel üretim ve tüketim mekanizmaları ve kalıpları alır.[27]

Bu değişimin sahnesi İstanbul'dur; gittikçe artan kentli nüfusun sınıfsal, kültürel ve yaşantısal çeşitliliği ulusal kültürün sökümüne* ve yerel kültürel öğelerin küresel pazara eklemlenebilmesine olanak tanır. Bu dönüşümün bir parçası olan festivaller, Batı ile kültürel bütünleşme yolunda atılan adımların en önemlilerinden biri olarak kabul edilir. Üstelik festivaller bu adımı atarken, ulus-devletin mirasını da reddetmezler. İKSV yetkilileri Atatürk'ün mirasına her zaman bağlı kalacaklarını, Vakfın temel ödevlerinden biri-

---

* Burada 'sökmek' fiili en basit anlamıyla kullanılmıştır. Anlatılmak istenen, tesis edilmeye çalışılan üniter bir kültürün 'parçalarına ayrılması'dır. Bu nedenle, Derrida'nın kullandığı anlamda, 'yapısökümü'nden [*deconstruction*] farklıdır.

nin *halkı* Batılı kültür konusunda bilgilendirip yönlendirmek olduğunu ve bu ödevi gönüllü olarak üstlendiklerini tekrar tekrar dile getirirler.

İstanbul festivalleri kentin kültürel anlamda dünyaya açılmasında önemli bir rol oynasa da, kentlilere sundukları çeşitlilik kısmî ve taraflıdır. Küresel kültür ortamının fırsatlarını değerlendirebilen ve/veya kendi yaratılarını bu ortama sunabilen kesimler, genellikle eğitimleri, yaşam tarzları, kültürel ve ekonomik birikimleri sayesinde zaten *küresel toplum*'la kaynaşmış olan kentli seçkin sınıflar ve sanatçılarla sınırlı kalır. Bu anlamda, uluslararası kültürel etkinlikler, büyük oranda bir azınlığın küresel gereksinimlerine cevap veren prestij projeleri olmaktan öteye geçemez. Kentli nüfusun çoğunluğu için festivallere erişim hem ekonomik hem de kültürel olarak kısıtlanmıştır. Farklı kültürel pratiklere aşina olmanın, kent kültürüne katılımın neredeyse ön koşulu haline dönüştüğü günümüzde, kültürel sermaye ekseninde yeniden kurulan toplumsal tabakalaşma, ekonomik sermaye ekseninde gerçekleşen ayrışmayı tamamlar.*

Uluslararası Etkinlikler ve Kent

Ekonomik ve kültürel sermaye üzerinden işleyen ayrıştırıcı dinamikler, bienal ve festivallerin kent mekân-zamanını kullanma ve gündelik hayat pratiklerine eklemlenme biçim-

---

* Bu noktada, ekonomik ve kültürel sermaye arasındaki ilişkiye dikkat çeken en önemli düşünürlerden biri olan Pierre Bourdieu'nün sermaye tanımlarını hatırlatmakta fayda var. Bourdieu'ye göre sermaye, değişik şekillerde bulunabilen ve taşıyıcısını farklı alanlarda iktidar sahibi yapan değer ölçüsüdür. Toplum içindeki ayrışma ekonomik sermayeye olduğu kadar, kültürel sermayeye de bağlıdır. Bourdieu kültürel sermayeyi, kültürel açıdan önem taşıyan makam ve statüler, kültür alanında meşruiyetleri tanınmış olan zevkler, tüketim kalıpları, yetenek ve ödüller olarak tanımlar. Kültürel sermaye, genellikle sembolik sermayenin (prestij ve şöhret) de temeli sayılır (bkz. Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, [Londra: Routledge, 1984]).

lerinde cisimleşir. Bienal ve festivaller, kent mekânını, sunulan yapıtlar, sunulma biçimleri ve izleyicileri gibi birçok etkene bağlı olan belirli bir biçimde kullanır ve bu kullanım dolayımıyla da tanımlarlar. Bir mekânın sanat etkinliklerine sahne olabilmesi, temelde, büyüklüğü, ısı ve nem oranları, aydınlatma altyapısı gibi teknik olanaklara bağlıdır. Fakat teknik olanakları elveren bir mekânın, bir etkinliğe sahne olmak üzere seçilmesinde, bulunduğu yerin kent merkezine uzaklığı, buradan erişilebilirliği, kamuya açık olup olmaması ve her şeyden önemlisi, cazibesi etkilidir: Genellikle farklı, tarihî veya 'Doğu'ya özgü bir hava, kısaca küresel sanat pazarında pazarlanabilir bir ortam yaratabildikleri ölçüde kent mekânları düzenleyiciler gözünde değerlenir.

Zaman boyutu açısından, müzik, caz ve film festivalleri yıllık, tiyatro festivali ve bienal de ikişer yıllık döngüler yaratır. Festivaller ve bienalin yıl içinde düzenlendikleri dönem, günleri ve saatleri, hem hedef kitleyi oluşturan izleyicilerin çalışma süreleri ve mekânların uygunluğu gibi yerel etmenlere, hem de küresel kültürel kaynakların hareketini düzenleyen programlara göre belirlenir. Örneğin, turneye çıkmış sanatçıların veya farklı ülkeleri gezen sergilerin Türkiye'den geçebilecekleri tarihler dikkate alınır. Aynı zamanda etkinliğin, aynı konuda başka ülkelerde düzenlenen belli başlı etkinliklerle çakışmamasına özen gösterilir.

Bu açıdan, uluslararası kültürel etkinlikler, küresel kapitalist toplumsal ilişkiler ortak paydasında şekillenen mekân ve zaman pratiklerine uyar. Zaten bu etkinliklerin yaygınlaşması, John Urry ve Scott Lash'in "örgütsüz kapitalizm" [*disorganised capitalism*][28] olarak nitelendirdikleri düzene damgasını vuran iki gelişmeyle yakından ilişkilidir. Bunlar, gündelik hayatın estetikleşmesi ve tüketimin çeşitlenip yaygınlaşmasıdır. Beyoğlu'ndaki Fransız Sokağı gibi kentsel dönüşüm projeleri ve birbiri ardına açılan müzeler, İstan-

bul'un kent merkezini bir *gösteri*'ye dönüştürürken, farklı beğeni ve hayat tarzlarına hitap eden kültür ürünleri de tüketime sunulur. Bienal ve festivaller hem bu gelişmelerden olumlu yönde etkilenir, hem de onları etkiler ve pekiştirirler. Kozmopolit bir gösteri mekânı festivaller için de daha uygun bir arka plan oluşturur.

Fakat festivaller, bienaller ve kent arasındaki etkileşim yalnızca kent bağlamıyla sınırlı değildir. Bu tür etkinliklere sahne olan mekân ve bu mekânın parçası olduğu kent, dünya kamuoyuna da sunulmuş olur. Kentlerin küresel ekonomi içinde kendilerine rekabetçi bir yer edinmelerinde kültürün en azından ekonomik altyapı kadar etkili olduğu iddiasını taşıyan birçok çalışma yapılmıştır.[29] Bu çalışmalar, sermaye akımlarının merkez üsleri haline gelen yerleşimlerin, birbirlerine benzer özellikler gösterdiklerini ortaya koyar. Bu özellikler arasında ılımlı bir iş dünyası, teknolojik birikim, bilişim altyapısı, çekici yaşam olanakları, festival, fuar ve spor karşılaşmalarıyla renklenmiş bir kent kültürü sayılabilir. Küresel rekabet içine giren kentlerin de kendilerini bu özelliklere sahip yerler olarak pazarlamak zorunda oldukları iddia edilmiştir.

Bölgesel merkezleri bu şekilde pazarlamanın bir zorunluluk olduğu düşüncesi, Türkiye'de de, hem siyaset ve ekonomi dünyasında hem de akademide, neredeyse hiç tartışılmadan benimsenmiştir.[30] Yukarıda betimlenen kozmopolit kent imgesinin bir öğesi olduğuna inanılan festivaller ve bienaller de, bu nedenle farklı kesimlerden destek bulur. Bu etkinliklerden beklenen, küresel sermayeyi çekmeleri ve kültür turizmini canlandırmalarıdır. Böylece, sıkça dile getirildiği gibi "üç imparatorluğa başkentlik yapan" ama Cumhuriyet'in ilanından sonra cazibesini bir ölçüde yitiren İstanbul'un yeniden bir dünya kenti haline gelmesi olasılığı da artacaktır.

Birbirleriyle rekabet edebilmek için benzer şekilde kendilerini pazarlayan kentler gibi, bu uğurda araçsallaşırken aynı kanonu temel alan bienaller ve festivaller de birörnekleşir. Yine de, Maurice Roche bu gibi etkinliklerin kendilerine özgü, yerel bir boyutları da olduğunu kaydeder:

> Bir 'akış'lar [*flows*] dünyasında [büyük ölçekli etkinlikler] sembolik ve gerçek mecralar, kavşaklar ve varış noktaları yaratırlar. Mekân-zamanın gittikçe 'sıkıştığı' bir dünyada takvimleri ve dönemsellikleri mekânı yeniden kurar, mesafeyi yeniden tesis eder. Kültürel olarak birörnekleşen ve mekânların birbirleriyle değiş tokuş edilebilir hale geldiği bir dünyada, [bu etkinlikler] gelip geçici bir özgünlük, bir farklılık, mekân ve zamanda bir yerellik yaratırlar.[31]

Roche'a göre bu özgünlüğün kaynağı izleyicide "vücut bulan" katılımdır.[32] Festival ve bienallere katılan izleyici, hem içinde bulunduğu mekânı dönüştürme hem de kendisine sunulan gösteriyi/yapıtı okuma, bu okuma üzerinden farklı anlamlar üretme, dayatılan anlama karşı çıkma olanağına sahiptir. Bu nedenle festival ve bienaller, bir yandan tabakalaşmayı kültürel sermaye ekseninde yeniden üretir ve var olan toplumsal yapıyı olumlarken, bir yandan da bu yapıyı dönüştürme potansiyelini taşırlar.

Diğer uluslararası sanat etkinlikleri gibi İstanbul Bienali'nin de önemi burada yatar: Hem yıl içerisine dağılmış etkinlikler zinciri olarak, hem de gün geçtikçe profesyonelleşen etkili bir kurum olarak Bienal, kamusallığı gittikçe tüketime endekslenen kent mekânında eleştirel akıl yürütmeyi yeniden canlandırabilme olanağını barındırır. Risk toplumunun güvenlik sistemlerinin ardına sakladığı bireyleri yeniden bir kamuoyu haline getirebilir ve görünmez kılınmış

davalara bu kamuoyunun dikkatini çekebilir. Bu çalışmanın konusu olarak İstanbul Bienali'nin seçilmesinin nedeni, sunduğu bu olanaklardır.

Bu çalışmanın ilk bölümünde ("Kent Sahnesinde Bienal"), kent-sahne olarak İstanbul ve bu sahnede gösterime sunulan Bienal ele alınıyor. İkinci bölüm ("Bienalde İstanbul İmgeleri"), kent içinde bienale değil de, bienal içinde kente, İstanbul'un bienal söyleminde nasıl temsil edildiğine odaklanıyor. Üçüncü bölümde ("Devlet, Sermaye, Kültür Kavşağında İKSV ve Bienal"), özel sermayenin ve resmî kurumların Bienal'in düzenlenişinde oynadıkları rol mercek altına alınıyor. Dördüncü bölümde ("Farklılığı Festivalleştirmek: Sergi Mekânında Toplumsallık ve Ötekilik") bu odaklarla kurulan ilişkilerin sergi mekânında ortaya çıkan toplumsallaşma biçimlerini nasıl şekillendirdikleri anlatılıyor. Son olarak "Bienal ve İktidar" bütün bu tartışmalardan yola çıkarak, Bienal'in iktidarla ilişkisini sorguluyor.

Notlar

1 Selma Berk, "Haftanın Sanat Olayları", *Ekonomi-Politika*, 28 Haziran 1973.

2 Eleanor Heartney, "Report from Korea I", *Art in America* (Mayıs 2005) s. 73.

3 Beral Madra, *İki Yılda Bir Sanat* (İstanbul: Norgunk, 2003) s. 44.

4 Peter Schjeldahl, "The Global Salon", http://www.georgetown.edu/faculty/irvinem/visualarts/Festivals-Shows/NewYorker-GlobalSalon-Documenta11-07-01-02.html.

5 "Birinci Uluslararası İstanbul Festivali'nden Dokuzuncu İstanbul Bienali'ne" başlıklı bölümde yer alan bilgiler, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın hazırlamış olduğu "Tarihçe"den ve İKSV Bilgi ve Belge Merkezi arşivinde taranan gazetelerden derlenmiştir.

6 Bkz. "İstanbul Bienali Tarihçesi", http://www.iksv.org/bienal/tarihce.asp.

7 Türk sergi geleneğindeki İstanbul Bienali öncesi gelişmeler ve Bienal'in bu ortama etkileri için bkz. Güler Bek, *Bienal Etkinlikleri ve Türk Sanat Ortamındaki Etkileri*, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi (Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2000).

8 Elif Naci, "Ben Elif Naci... D Grubu'nun Çığırtkanı", *Sanat Çevresi*, sayı 60 (Ekim 1983) s. 12-15.

9 Burcu Pelvanoğlu, "Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği", www.sanalmuze.org.

10 Aykut Köksal, "Türkiye'de Çağdaş Sanat", http://www.arkitera.com/v1/diyalog/aykutkoksal/makale21.htm.

11 *Birinci İstanbul Sanat Bayramı Kataloğu*, *"Sergiler", 22 Ekim-13 Kasım 1977* (İstanbul: İDGSA Basımevi, 1977); *Dördüncü İstanbul Sanat Bayramı, "Galeriler'83" Çağdaş Türk Sanatı Sergisi Kataloğu, 18 Ekim-8 Kasım 1983* (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 1983).

12 *Birinci İstanbul Sanat Bayramı Kataloğu*.

13 Sezer Tansuğ, "Gelenekselleşen Yeni Eğilimler Sergileri ülkedeki en üst yaratım düzeyinin göstergesidir", *Üçüncü İstanbul Sanat Bayramı, Yeni Eğilimler Sergisi Kataloğu, 24 Ekim-14 Kasım 1981* (İstanbul: İDGSA Basımevi, 1981).

14 Madra, *İki Yılda Bir Sanat*, s. 44.

15 Ressam Balkan Naci İslimyeli'nin İkinci Bienal sırasında yaptığı açıklama, bu eleştirilerin en sertlerinden biridir. İslimyeli şöyle der: "Birinci İstanbul Bienali'nde de kasıtlı ve değer bilmez bir tutumla kimi ressamları yok sayma eğilimi içindeydiler. O zaman sabırla karşıladığım bu tutumun tesadüf olmadığı ortaya çıkmıştır. Uluslararası bienaller, tanınmış sanatçıları kişisel saplantılar yüzünden harcama arenası olarak kullanılamaz. Bunun dışında, inatla adam kayırma politikalarının sürdürülmesi, sergilerdeki kimi gruplandırmaların hem tanım, hem de yan yana getirilen kişiler açısından tutarsızlığı, aşırı sayıda sanatçı davetiyle niteliğin sulandırılması, bienale katılmamamın diğer nedenleridir" (aktaran, Özge Aralı Yardım, *1987-2001 Yılları Arasında Düzenlenen Uluslararası İstanbul Bienalleri'ne Katılan Türk Sanatçılar*, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi [İstanbul: MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003] s. 115).

16 Özellikle Üçüncü Bienal'de kullanılan Feshane binası restore edilirken mekâna Eczacıbaşı'nın adının verilmesi ihtimali karşısında, sanat tarihçisi ve eleştirmen Sezer Tansuğ sert bir tavır takınmıştır: "Feshane binasında bienal düzeni bizim bir önerimizdir. Buna bir diyeceğimiz yok. Feshane'nin bir modern sanatlar müzesi olmasına da bir diyeceğimiz yok, ancak trilyonlar değerinde bir yapıya 15-20 milyon onarım masrafı yapılarak Eczacıbaşı isminin konulmasına her zaman diyeceğimiz var" (aktaran Yardım, *1987-2001 Yılları Arasında Düzenlenen Uluslararası İstanbul Bienalleri'ne Katılan Türk Sanatçılar*, s. 134).

17 Charles Esche ile yapılan görüşmeden (Garanti Platform, 24 Mayıs 2005).

18 Venedik Bienali ve Documenta karşılaştırması için, bkz. "Global Tendencies. Globalism and the Large-Scale Exhibition", *Artforum International*, (Kasım 2003) s. 152-163, 206.

19 Çevre bienallerin detaylı bir incelemesi için bkz. *Poliester*, cilt 5, sayı 16 (Güz 1996). Aynı konudaki başka bir tartışma için bkz. Thomas Mcevilley, "Arrivederci Venice", *Art Forum International* (Kasım 1993) s. 114-116, 138.

20 Küba sanat dünyasının turizmden bağımsız olmaması, diğer bütün bienaller gibi Havana Bienali'nin de bu uğurda araçsallaştırılmasına yol açmıştır. Örneğin, Kanarya Adaları hükümetinin, Küba turizminin en büyük yatırımcılarından biri olan İspanya'nın etkisiyle, bienal kataloğu için malî yardımda bulunması eleştirilmiştir (bkz. "La Habana", *Poliester* (Güz 1996)).

21 Jason Edward Kaufman, "Kwangju Biennial Opens in Korea", http://www.jasonkaufman.com/articles/asia_gets_its_own_biennial.htm.

22 Bu sanatçılar arasında, Ebru Özseçen (Kwangju), Bülent Şangar (Santa Fe, Kwangju ve Manifesta), Kutluğ Ataman (Venedik), Hale Tenger (Sao Paulo, Johannesburg, Manifesta, Kwangju), Halil Altındere (Sao Paulo) sayılabilir.

23 Thomas Mcevilley, "Arrivederci Venice", s. 114-115.

24 Maurice Roche, *Mega-Events and Modernity: Olympics and expos in the growth of global culture*, (Londra: Routledge, 2000).

25 Urry'nin aktardığına göre, Londra'da 1851'de düzenlenen ilk dünya sergisi, 18 milyonluk nüfusa sahip olan İngiltere'de, 6 milyon kişinin sergiyi görmek üzere Londra'ya gitmesine neden olur (John Urry, *Sociology Beyond Societies* [Londra: Routledge, 2000] s. 148).

26 Roche, *Mega-Events and Modernity*, s. 199.

27 Bu dönüşümün detayları için bkz. Asu Aksoy ve Kevin Robins, "Peripheral vision: Cultural industries and cultural identities in Turkey", *Environment and Planning A*, sayı 29 (1997) s. 1953-1974.

28 Scott Lash ve John Urry, *The End of Organised Capitalism* (Cambridge: Polity Press, 1985).

29 Örneğin, John R. Short ve Yeong-Hyun Kim, *Globalization and the City* (Essex: Longman, 1999).

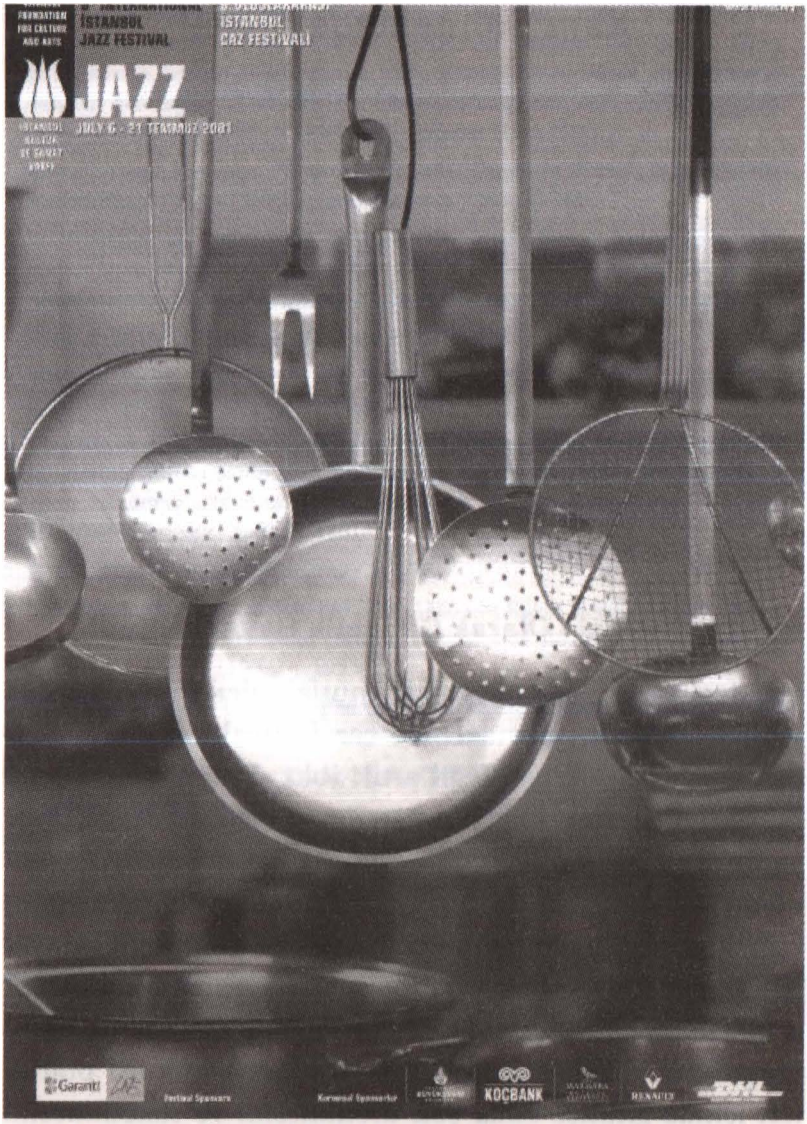
30 Örnekler için, bkz. Çağlar Keyder, "İstanbul'u Nasıl Satmalı?", *İstanbul*, sayı 3 (1992) s. 81-86; Çağlar Keyder ve Ayşe Öncü, "İstanbul Yol Ayrımında", *İstanbul*, sayı 7 (1993) s. 28-35.

31 Roche, *Mega-Events and Modernity*, s. 7.

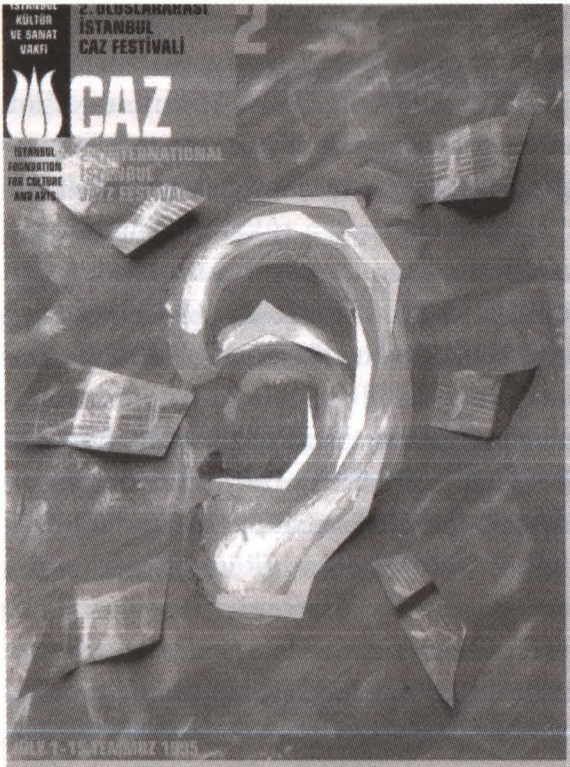
32 *A.g.e*, s. 10.

Estetik Bir Proje Olarak Gündelik Hayat ve Kent

Caz festivalleri reklamlarında mutfak aletlerine veya beş yıldızlı otellerin menülerinde caz festivali programlarına yer verilmesi şaşırtıcı değil artık (bkz. Resim 1 ve 2). Bu durum, medyanın imgeleri neredeyse rastgele bir biçimde yan yana getirmesinden öte, *gündelik hayatın estetikleşmesi* olarak adlandırılan, birbiriyle ilişkili dönüşümlere işaret etmektedir. Bu dönüşümün bir boyutu, gündelik hayat içinde kullanılagelen sıradan nesnelerin, sanat eseri olarak sergilenmeye başlamasıdır. Diğer bir boyutu, estetik yönü vurgulanmış metaların, çağımızın tüketim kültürü pratikleri içinde gittikçe daha çok üretilmesini ve tüketilmesini içerir. Ama belki de bunların hepsinden öte, bu dönüşüm, yeni geliştirdiğimiz kimi estetik duyarlılıkların, algılama, yaşama ve hareket etme tarzlarımızı değiştirerek, gündelik hayatımızı bir estetik projeye dönüştürmesine işaret eder.[1] Gerçekliğimizi tekrar tekrar "inşa eden" "estetik açıdan beslenmiş faaliyetlere"[2] mimarîden müze kültürüne, alış-



Resim 1: Uluslararası İstanbul Caz Festivali afişi, 2001.





Barmenler Yarışması'nda birinciliği kazanan The Marmara İstanbul'un yetenekli barmeni Kutlay'ın formülü kendine ait "Kutlay's Special" adlı içkisini de sadece The Marmara İstanbul'da yudumlayabilirsiniz.

	AÇIKHAVA TİYATROSU	AKM KONSER SALONU	AYA İRİNİ
1 Cumartesi	• İnkere • Tino Pucino		
2 Pazar			
3 Pazartesi			
4 Salı	• Rosenberg Trio • John Mc Laughlin		
5 Çarşamba	Youssou N'Dour		
6 Perşembe	Wynton Marsalis & Lincoln Center Jazz Orchestra		
7 Cuma			Oregon
8 Cumartesi	Randy Crawford		
9 Pazar	• Kerem Görsev Dörtlüsü + 3 • Wayne Shorter Quartet		
10 Pazartesi	• G. Allen/R. Carver/L. White • Joshua Redman Quartet		
11 Salı		Aydın Esen	
12 Çarşamba	Fahir Atakoğlu		
13 Perşembe			Kronos Quartet
14 Cuma		Anton Mustafazadeh	
15 Cumartesi	Jan Garbarek		

%10

Biletleriyle gelen cazseverler 1-15 Temmuz 1995 tarihleri arasında Cafe Marmara'da % 10 indirim olanağından faydalanacaklar.

THE
MARMARA
İSTANBUL

İstanbul Turizm ve Otelcilik A.Ş.
Taksim Meydanı - 80090 - İstanbul
Tel: (212) 251 46 96 • Fax: (212) 244 05
Telex: 24137 marm tr

Resim 2: Café Marmara menüsü.

veriş merkezlerinden reklamlara, multimedya gösterilerinden siyasî propaganda faaliyetlerine kadar gündelik hayatımızın her anında rastlarız. Yeni yapılan konutlar, yaşam kolaylığı sağlamaktan çok görsel deneyimi zenginleştirmeyi amaçlar. Müzelerde, alışveriş merkezlerinde ve televizyon ekranlarında, sanat eserlerinden tüketime sunulan çeşitli ürünlere veya uzun zamandır hayali kurulan bir tatil paketinin görüntülerine kadar pek çok şey izleyiciye sunulur. Ne var ki, izleyici/tüketici ancak gerekli ödemeyi yaptıktan sonra bunlara sahip olabilir, o ana kadar yalnızca izleyici olarak kalmak zorundadır (bazı müzelerde, giriş parasını ödemeden izleyici olmak da mümkün değildir). Renkli açılış ve kapanış törenleri ve dünya çapındaki naklen yayınlarıyla Olimpiyat oyunları, ekonomik ve siyasî zirveler devasa birer gösteri olarak sunulur. Bu etkinlikler sırasında alınan güvenlik önlemlerindeki ve bu önlemlerin yansıtılmasındaki aşırılık, bu gösterilere ayrı bir boyut katar. Politikacıların kendileri de, kılık kıyafetlerinden konuşmalarına kadar her şeyleriyle imaj tasarımcılarının elinden çıkmış birer yıldızdır artık. Iain Borden'ın söylediği gibi, "Ted Baker gömlekleri ve Kenzo botlarıyla", bütün vatandaşlar, birer "hareketli reklam"a dönüşür ve diğer "reklam panosu-vatandaş"lara kendilerini bir "gösteri" gibi sunarlar.[3]

Bu yeni algılama ve hareket etme biçimleri aynı zamanda bireylerin kentle kurdukları ilişkiyi de dönüştürür. Gündelik hayatın estetikleşmesi çerçevesinde kentler de estetik bir kavrayışla yeniden düzenlenir. Kentin ekolojik, tarihsel ve mimarî malzemesi dönüştürülerek teşhir edilir ve satışa sunulur.[4] Yapılar, sokaklar ve parklar ahenkli bir görünüş yaratacak şekilde yeniden düzenlenir. Kent merkezleri ve eski kentlerin tarihî bölgeleri temizlenir, boyanır, restore edilir ve kültürel etkinliklerle renklendirilir.

Teşhir estetiğine göre yapılan yeniden düzenleme, bu düzenlemeler sayesinde değerlenen merkez ile, merkezin temizlenmesi sırasında dışarıda kalan çevre arasında görünmez bir duvar örer. Bu görünmez duvar, tam da, görünüşteki farklılığın kodlanma ve bu kodların okunma biçiminden kaynaklanır.

Kentleri yeniden düzenleyerek estetik açıdan çekici hale getirmek aslında çok yeni bir proje değildir. 16.-17. yüzyıllarda Venedik'te veya 18. yüzyılda Londra'da benzer çabalara rastlanır. Ama belki en iyi bilinen ve en kapsamlı örneklerin ilki, III. Napoléon zamanında, Paris Polis Şefi Baron Haussmann'ın 1859'da başlatmış olduğu kentsel dönüşüm projesidir. Devletin parasal desteğini arkasına alan Haussmann, kenti çevreleyen demiryolları ve giriş kapıları görevini gören tren istasyonlarıyla, önce merkezi çevreden ayırır, sonra da burayı yeniden inşa eder. Paris'te geniş bulvarlar, parklar, büyük mağazalar, müzeler ve sanat galerileri açılır; hastaneler ve okullar kurulur; bina cepheleri birörnekleşir. Kent, tarihsel ilerleme mitinin bir imgesi ve bu süreçte devletin oynadığı rolün bir anıtı olarak, neredeyse yeni baştan yaratılır.[5]

Fakat Haussman'ın projesinin Paris'te değiştirdiği, yalnızca sokakların ve yapıların dış görünüşüdür. Sınıf çatışması gözden uzaklaştırılır, ama aslında eskisinden daha güçlü bir şekilde sürer. Benjamin'e göre, Haussmann'ın "totaliter estetik" [*totalitarian aesthetics*] projesi, kentin kargaşasını bastırarak onu güzelleştirir.[6] Yoksulluğu, hastalıkları ve sınıf mücadelesini görünmez çeperlere doğru sürerek, görkemli bir merkez inşa eder. Fakat kentliler bu görkemli kente yabancıdır. Parisliler, der Benjamin, ilk kez kentlerinin "insancıl olmaktan uzak" karakterinin farkına varırlar. Yine Benjamin'in ifadesiyle, Haussmann'ın girişimi bir "stratejik güzelleştirme" hareketidir. Şehir merkezinin ge-

niş bulvarlar açılarak yeniden düzenlenmesi, barikatların kurulmasını önleyerek o yıllarda hayli yaygın olan ayaklanmaları kontrol altına almayı amaçlar.[7] Günümüz kentlerinde bu görev, gizli kamera sistemleri ve DNA veri bankaları gibi daha gelişmiş gözetim ve kontrol teknolojilerine bırakılmıştır.

Sermayenin küreselleşmesiyle birlikte kentlerin güzelleştirilmesi de yeni amaçlara hizmet etmeye başlar. Son yılların yoğun kentlerarası rekabet ortamında ve kentsel girişimcilik ruhuna uygun olarak, gösteriye dönüştürülmüş kent merkezlerinin inşası, sermayeyi ve vasıflı işgücünü çekmekte kullanılan bir silaha dönüşür. Farklı tarih ve coğrafyalara ait tarzların esnek bir şekilde birarada kullanılması, dış cephelerin çeşitlenmesi ve süslenmesi sayesinde kent bir gösteri olarak kurulur ve "teatral" bir görüntü elde edilir.[8] Sanatsal yaratıcılık sadece kültür ürünlerinin yaratılmasında değil, aynı zamanda kentin paketlenip pazarlanmasında, başarılı bir *gösteri*'ye dönüştürülmesinde de kullanılır. Göz alıcı müzelerin, devasa sergilerin, bienal ve festivallerin son 20-30 yılda ciddi bir biçimde artması, kentsel dönüşüm süreçlerinden bağımsız değildir. Dolayısıyla İstanbul Bienali'nin farklı cephelerini tartışmaya başlamak için, önce hem dünyadaki bu gelişmelere hem de bunların İstanbul'daki yansımalarına bakmak gerekir.

İstanbul'da Küreselleşme ve Kentsel Dönüşüm

İstanbul'un bir gösteriye dönüştürülmesi girişimi esas olarak 1980 sonrası döneme rastlar. Aslında Bizans ve Osmanlı imparatorluklarının başkenti olarak İstanbul, imparatorların kudretlerinin bir göstergesi olarak inşa edilen saraylar ve dinî büyüklüğü simgeleyen kilise veya camileriyle yüzyıllardır bir *gösteri* mekânıdır. Fakat, kentin, Guy De-

bord'un ortaya koyduğu anlamıyla* bir gösteriye dönüşmesi, 1980 sonrası döneme denk gelir.

Cumhuriyet'in ilanından sonra resmî başkent statüsünü kaybeden İstanbul'un, devlet yardımıyla desteklenmiş Fordist üretim faaliyetlerinin merkezi olarak yeniden söz sahibi olması 1950'lere rastlar. İthalatı ve yabancı sermayeyi kontrol altına alarak yerel üreticiyi uluslararası rekabetten koruyan ekonomi politikaları sonucunda hızla gelişen sanayi, iş arayan çok sayıda insanı, Anadolu'dan taşı toprağı altın olan bu kente çeker. Bu arada İstanbul, gerek ekonomik ve kültürel yoksullaşmanın, gerekse ulus inşası projesinin dayattığı baskıcı politikaların sonucu olarak 20. yüzyıl başındaki kozmopolit yapısından çok şey kaybetmiştir.

İstanbul bir sanayi merkezi olarak genişlemeye 1950'lerden sonra başlasa da, küresel kent olma yolunda gerçek atılım 1980'lerde gerçekleşir. IMF'nin (Uluslararası Para Fonu) yapısal uyum programı çerçevesinde, ithal ikameci, devletçi ekonomik sistemin yerini pazar ekonomisi alır. Fiyat kontrolleri ve ticarî kısıtlamalar kaldırılır, kamu iktisadî teşekküllerinin özelleştirilmesi başlar, döviz işlemleri serbest bırakılır ve İstanbul Menkul Kıymetler Borsası açılır. Ağırlığı üretimden finansa kayan yerel ekonominin küresel ekonomiye eklemlenme çabası birçok kesimde hissedilir. Çokuluslu şirketler yeni ve büyük bir pazar olarak gördükleri İstanbul'a ilgi duymaya başlar. Yabancı sermaye, daha çok turizm, danışmanlık, bankacılık gibi üretim dışı faaliyetlere akar. Böylece ülke ekonomisi dünya ekonomisiyle

---

* Situasyonizmin önde gelen isimlerinden Guy Debord'un en bilinen eseri kuşkusuz *Gösteri Toplumu*'dur. Gösteri toplumu, kapitalist üretim ve tüketim biçimlerinin hâkim olduğu toplumdur. Debord'a göre meta fetişizmi topluma Marx ve Lukacs'ın öngördüğünden çok daha fazla yayılmış, bütün toplumu içine almıştır. Bu nedenle, "modern üretim koşullarının hâkim olduğu toplumların tüm yaşamı devasa bir gösteri birimi olarak görünür" Gösteri, üretim ve tüketim süreçlerinin aslında birer sömürü süreci olduğunu gizler.

bütünleşirken, küresel moda ve eğilimleri yakından izleyen, kısmen yurtdışında olmak kaydıyla ileri düzeyde eğitim görmüş, varlıklı bir profesyonel sınıf ortaya çıkar. Hem iş imkânları hem de yaşam tarzı seçenekleriyle İstanbul, bu kişilerin yerleşmek için ilk tercihleridir: Özellikle finans ve danışmanlık konularında çalışan ulus-aşırı şirketler burada şubeler açmış, Ankara, İzmir gibi illerde bulunan büyük şirketler merkezlerini İstanbul'a kaydırmıştır. Öte yandan oteller, alışveriş merkezleri, butikler, restoranlar, müzeler, sergiler ve festivaller, bu yeni profesyonel sınıfa, iş dışı etkinliklerinde de dünyaya açılabileceklerini müjdeler.[9]

Yine bu dönemde, İstanbul'u bir dünya kenti haline getirme projesi ilk kez stratejik bir atılım olarak tanımlanır ve desteklenir. Aslında, Menderes döneminde Tarlabaşı ve çevresinde, Haussmann'ın stratejik güzelleştirmesini anımsatan yıkımlar yapılmıştır. Ancak Bedrettin Dalan ve merkez-sağ yönetimi tarafından 1980'li yıllarda izlenen politikalar, kent merkezini istenmeyen unsurlardan temizlemekten öte, İstanbul'un dünya sahnesinde pazarlanması amacı taşır. Üretim faaliyetleri kent dışına itilirken, yönetim kademeleri merkezde kalır. Kent merkezi, Levent-Maslak eksenindekiler gibi şirket kulelerine; Akmerkez, Metrocity gibi alışveriş merkezlerine ve Sultanahmet ve Beyoğlu gibi tarihin ve kültürün 'kurtarılmış bölgeleri'ne ayrılır. Arsa spekülasyonu, ekonomik imkânları kısıtlı kesimleri bu merkezî bölgelerden uzaklaştırır. Cihangir gibi uzun zamandır gözden düşmüş olan eski mahalleler, yeniden konut piyasasının içine çekilir. Beykoz Konakları gibi değerleri milyon dolarları bulan villa tipi korunaklı konutlar, orman alanı olarak kalmış bölgelere inşa edilir. Bu seçkin bölgeleri birbirine bağlayan ve kentten kaçışı kolaylaştıran otoyollar yapılır. Bütün bu girişimler, İstanbul'u, Türkiye'nin küresel akışlara çapa atmasını sağlayacak bir *dünya kenti* olarak yeniden düzenlemeyi amaçlar.

Ekonomik entegrasyon çabaları kısmen başarılı olur; ama aynı zamanda, büyüyen metropolün yoksullaşan kesimlerini de ucuz işgücüne dayalı ve iş güvenliği çok düşük sektörlerde çalışmak zorunda bırakır. İstanbul küresel işbölümünün karanlık yüzünü görür. Kentin yeni konukları, belki yabancı iş adamlarından daha çok, eski Doğu Bloku ülkelerinden, Afganistan'dan, İran'dan, Bangladeş'ten ve Afrika'nın çeşitli bölgelerinden yasadışı yollarla gelen ve kayıt-dışı/yasadışı ekonominin çeşitli sektörlerinde çalışan göçmenlerdir.

Yasal ile yasadışı arasındaki ayrım silikleşirken, gelir dağılımındaki eşitsizlik de artar ve toplumsal ve mekânsal ayrışma daha da şiddetlenir.[10] Kent, gün geçtikçe sınıf, etnik köken, siyasî ve dinî yönelim ekseninde bölünür. Alışveriş ve iş merkezleri Manuel Castells'in "akışlar uzamı" [*space of flows*] ve "zamansız zaman" [*timeless time*] olarak nitelendirdiği küresel mekân-zamana bağlanırken,[11] yeni kent seçkinleri de "küresel kültür" öğelerini kullanarak kendilerini topumun geri kalanından ayrıştırırlar.[12] Gelişmiş ulaşım ve iletişim teknolojileri sayesinde uluslararası bir hareketlilik kazanan seçkinler, İstanbul'un toplumsal mekânından kopar ve onunla neredeyse yalnızca *görsel* bir ilişki kurar. Mimarî, kentsel tasarım, polis gücü ve özel güvenlik öğelerinin biraraya gelmesiyle oluşan yeni bir bileşim, bu seçkin kesimlere kentin tehlikelerine karşı sahte bir güvenlik hissi vaat ederken, kamusal alanın daha da aşınmasına yol açar. Tüketime adanmış yerler, eriyen kamusallık içinde, bireylerin biraraya gelebildikleri yegâne mekânlar haline gelir. Konser veya sergi salonlarında, alışveriş merkezlerinde, turistlere ayrılmış eğlence mekânlarında tüketiciler, gerçek bir toplumsal etkileşim içine girmeden, ortak bir kamusal amaç gütmeden veya politik herhangi bir güce sahip olmadan biraraya gelirler.

Gerçekten de, tüketimin farklılaşması ve yaygınlaşması, gündelik hayatı en az estetikleşme kadar etkilemiştir. Artık

kamu kuruluşları, şirketler ve devlet-dışı örgütler,* doğrudan alışverişi, meta tüketimini teşvik edecek festivaller düzenlemek için işbirliği yapmaktadırlar. 2002 yılından bu yana düzenlenen İstanbul Shopping Festival bu tür etkinliklerin en tipik örneğidir. Tüketim kültürü terimi de aslında söz konusu iki gelişmenin birarada oluşturduğu bir dönüşüme, yani estetik duyarlılıkların tüketim faaliyetleriyle birleşmesine işaret eder.[13] Teknolojik gelişme yalnızca daha çok sayıda ve çeşitte ürünün üretilmesine değil, aynı zamanda bu ürünleri sunmakta ve pazarlamakta kullanılan tekniklerin de çeşitlenmesine olanak tanırken, tüketimin içeriği, yöntemleri, çeşitleri ve anlamları sürekli olarak genişler. Bütün dünya, tüketilebilir bir deneyimdir artık. Yalnızca Benjamin'in[14] bahsettiği pasajlar, mağazalar, müzeler ve sergiler değil, kentin tamamı, belirli bir ücret ödeyebilen bir izleyici/tüketici grubunun tüketimine sunulur.

Küreselleşme de, aslında İstanbul'un kendisini dünya kamuoyunun tüketimine sunarken kullandığı dilden başka

---

Devlet-dışı örgüt terimi, bu çalışmada, İngilizce'deki NGO (*non-governmental organisations*) kısaltmasının karşılığı olarak kullanılmıştır. NGO adı altında çalışan kuruluşların çeşitliliği ve farklı toplumlarda farklı işlevler üstlenebilmeleri, NGO'ların tanımı üzerine bir uzlaşma sağlanmasını imkânsız kılar. Bu nedenle, NGO yerine farklı terimlerin de kullanıldığı görülmektedir. Bunlar arasında, devlet-dışılıklarını vurgulayan *non-state*, uluslararası işlevlerine dikkat çeken INGO (*international non-governmental organisations*) veya gönüllülük esasına göre çalışanları diğerlerinden ayıran *voluntary organisations* terimleri sayılabilir.

NGO yerine Türkçe'de yaygın olarak kullanılan terim STK'dır (sivil toplum kuruluşları). Fakat STK terimi de NGO kadar muğlaktır. Bu kısaltma dernek, sendika, meslek odaları ve işadamı örgütlenmelerinden eğitim ve kültür alanında çalışan gönüllü kuruluşlara kadar farklı yapıdaki kurumları betimlemek için kullanılagelmiştir. Oysa ki, bu kurumlar arasında göz ardı edilemeyecek farklar vardır. Bu nedenle STK terimini kullanmamayı tercih ettim.

Bu çalışmada devlet-dışı örgütler olarak anılan kuruluşlar, daha ziyade büyük sermaye gruplarının desteğini alarak kurulmuş, kısmen baskı gruplarına dönüşmüş olan Türk Sanayicileri ve İşadamları Derneği, İktisadi Kalkınma Vakfı ve İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı gibi örneklerdir. Başka kaynaklardan aktarılan tartışmalarda, yazarın kullanmayı seçtiği terim değiştirilmeden bırakılmıştır.

bir şey değildir. Ne var ki, bu dilin göstergeleri kent mekânı ve yaşamı üzerine damgalanan imgeler olarak kalır. İstanbul bir *vitrin*'dir artık. Önemi, yalnızca Türkiye'nin ekonomik merkezi olmasından kaynaklanmaz; aynı zamanda Türkiye'nin küresel sermayeye eklemlenme, bir *dünya kenti* olma potansiyeli taşıyan tek kentidir İstanbul. Dolayısıyla en azından belirli bölgelerinin bu eklemlenmeye elverecek şekilde donatılması ve pazarlanması gerekir. *Vitrin*, renkli, parlak, saydam, temiz ve güvenli olmalı; hem ilgi çekecek bir *egzotik*'liğe hem de sermayenin kendini güvende hissedebileceği konfora, altyapıya ve güvenlik sistemlerine sahip olmalıdır.

Bu amaçla, Sarayburnu'ndan Sultanahmet Meydanı'na uzanan geniş bir alan, kilimleri ve nargileleriyle Doğululuklarını vurgulayan kafe, bar, restoran, pansiyon ve otelleri, tarihî anıtları ve müzeleriyle neredeyse bir açıkhava müzesine dönüşür. Özellikle vurgulanan bu *turistik* yerelliğin tersine, Akmerkez, Metrocity gibi alışveriş merkezleri farklılaşmamış, Batılı bir alışveriş merkezi kültürünü tüketicilere sunar. Miniaturk, temalı parkların* İstanbul'da da yaygınlaşacağının ilk işaretini verir. Beyoğlu'ndaki Fransız Sokağı, belirli bir tema etrafında gerçekleştirilen kentsel dönüşüm projelerinin en belirgin ve en yapay örneklerinden biridir ve öyle başarılı bulunmuştur ki bir benzerinin, İtalyan Sokağı adı altında Galata'da gerçekleştirilmesi planlanmaktadır. Benzer şekilde, Haydarpaşa ve civarında kurulması düşünülen Dünya Ticaret Merkezi ve Fındıklı'dan Haliç çevresine kadar geniş bir bölgeyi kapsaması planlanan GalataPort projesi, küresel sermayeye, yerel güzellikleri yapay bir şekilde vurgulanmış, olumsuz öğelerinden temiz-

---

* Özellikle ABD'de hayli yaygın olan temalı parklar [*theme parks*], Vahşi Batı ve Alaaddin'in Sihirli Halısı gibi temalar çerçevesinde kurulmuş bölümlerden oluşan lunaparklardır.

lenmiş bir İstanbul sunmayı amaçlar. İstanbul'un imajını Dubai'nin Yelken Oteli veya yapay Palmiye Adası'na benzeyen mekânlarla "cilalamak" isteyen Büyükşehir Belediyesi, hazırladığı projelere uluslararası yatırımcı desteği bulmaya çalışır.[15] Kısmen bu dönüşümlerin tetiklemesi sonucu, kimi profesyonellerle sanatçı ve aydın gruplarının Cihangir, Galata, Arnavutköy ve Kanlıca gibi bölgelere kayması, buralarda mutenalaşma [*gentrification*] sürecinin başlamasına sebep olur.

Küreselleşme çabasında olan İstanbul'da, sanat ve sanatçılar da yeni roller üstlenirler. Uluslararası sanat faaliyetleri, sergiler, bienaller ve festivaller çeşitlenirken, bu tarz girişimleri desteklemeye hazır kuruluşların sayıları da artar. Kültürel farklılığı öne çıkaran veya çağdaş sanata odaklanan etkinlikler, Harvey'nin bahsetmiş olduğu "teatral" atmosferi yaratmakta kullanılır.[16] Kentin kendisi tüketime sunulan bir metaya dönüşürken, sanatsal etkinlikler de bu metayı pazarlamanın ve satmanın araçları olarak önerilir.[17] Birinci Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri ve İkinci İstanbul Bienali'nin sergi sorumlusu Beral Madra'nın deyişiyle, "siyasetçiler kültürü bir aracı gibi, özel sektör bir *billboard* gibi, medyalar bir sansasyon malzemesi gibi kullanma sürecine" girerler.[18] Kendisi de bir Bienal sanatçısı olan Utku Varlık, "çokuluslu şirketler ve kültür bakanlıklarının ekonomik desteğini çok iyi kullanan bienal sistemi"nin, "giderek kapitalist dünyanın ışıklı bir panosu" haline geldiğini söyler.[19]

Kültür bu şekilde araçsallaşırken, kent mekânı da sokakları, alanları, kiliseleri ve sarayları ile Debord'un "gösteri toplumunun en önemli metası" olarak nitelendirdiği kültürün ve her türden sanatın sergilendiği bir sahneye dönüşür.[20] İkinci İstanbul Bienali kapsamında düzenlenen *Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat* temalı serginin sorumlusu Doğan Kuban'a göre, "çağdaş kent mekânları bir sanat yapıtı

olarak değerlendirilmeyi" bekler.[21] Dördüncü İstanbul Bienali küratörü René Block ise, bienal sırasında, İstanbul'un "bütünüyle, bir yer ve kavram olarak bir sanatçı atölyesine" dönüşeceğini söyler.[22]

Kent Sahnesinde Bienal

İstanbul Festivali 1973 yılından beri düzenleniyor olmasına rağmen, Bienal'in ayrı bir etkinlik olarak 1980 sonrasında ortaya çıkması, yalnızca girişimin ancak bu tarihte belirli bir olgunluğa ulaşmasıyla ilgili değildir. Bu süreçte, İstanbul'u küresel sermaye için cazip bir yer haline getirme çabasının önemli bir rolü vardır. 1980 sonrasında yeniden öne çıkan Beyoğlu bölgesi, aslında, 19. yüzyıl ortalarında başlayan erken modernleşme döneminin Batılı kültür merkezidir. Tarihî yarımada ile Galata ve Pera bölgesi arasındaki ayrışma, o dönemde de, tüketim kalıplarının değişmesi ve kültür tüketiminin öne çıkmasıyla eşzamanlı ve ilişkilidir. Benzer şekilde, zamanımızda Beyoğlu'nun tekrar bir kültür merkezi olarak örgütlenmesi, küresel sermayeye eklemlenme çabası, küreselleşmenin tüketim alışkanlıklarında meydana getirdiği değişiklikler ve kent imajı üzerinden rant yaratma sürecinden bağımsız değildir.

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın kendi binası Beyoğlu'nda olduğu ve festivallerin büyük bir kısmı bu çevrede gerçekleştirildiği halde, Bienal sergileri, uzunca bir süre tarihî yarımada içerisindeki farklı alanlarda düzenlenir. Bu seçimin ardında, tarihî yerlerin uygun ve özgün, kentin tarihsel özelliklerini vurgulayan sergi mekânları oluşturmaları yatar. Bienal yöneticilerinin ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Dairesi Eski Başkanı Şenol Demiröz'ün de sıkça dile getirdikleri gibi, kentin ciddi bir mekân problemi vardır; kültürel altyapı çok zayıftır ve teknik özellikle-

ri açısından kullanılabilir olan mekânlar, kent alanı ve nüfusuna oranla çok azdır.[23] Bu durum, kente yayılmanın artan masrafları ve erişim ve kontrol açısından yarattığı zorluklarla birleşince, Bienal etkinliklerinin farklı bölgelerde düzenlenmesi hemen hemen imkânsız hale gelir. Olası sorunlara müdahale edilmesini kolaylaştırması açısından, etkinliklerin biraraya toplanması ve dar bir alanda yapılması tercih edilir. Kuşkusuz izleyicinin bütün eserleri birarada ve kolayca görebilmesi de göz önünde bulundurulur.[24] Bu anlamda, bütün Bienal etkinliğinin kentle etkileşiminden çok, sanat yapıtlarının, içinde sergilendikleri mekânla etkileşimlerine öncelik verilmektedir.

Sırasıyla *Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat* ve *Tarihsel Çevrede Çağdaş Sanat* temaları çerçevesinde gerçekleştirilen ilk iki Bienal'in temel mekânları Aya İrini Kilisesi, Ayasofya Hamamı ve Süleymaniye Kültür Merkezi'dir. İlk sergide, Türk sanatçıların eserleri Ayasofya'da, yabancılarınkiler ise Aya İrini'de sergilenir. Bu anlamda Osmanlı mimarî mirasını Türklerin, Bizans'ınkini ise yabancıların yorumlaması istenir. İkinci Bienal'de durum tersine döner; Aya İrini'de Türk sanatçıların işlerine yer verilirken, yabancı sanatçıların yapıtları Süleymaniye Kültür Merkezi'ne yerleştirilir. Bunlara ek olarak, Sultanahmet Meydanı, Sarayburnu gibi açık alanlarla, Askerî Müze gibi başka mekânlar da kullanılır.

Üçüncü Bienal, ilk ikisinden farklı olarak, bütün sergiyi tek bir mekâna, o zamanlar Çağdaş Sanatlar Müzesi haline getirilmek üzere Eczacıbaşı desteğiyle restore edilen Feshane binasına toplar. Eserler, her ülkenin kendi küratörü tarafından tasarlanan ulusal pavyonlar biçiminde teşhir edilir. Dördüncü Bienal'in ana mekânı ise, bugün (yine Eczacıbaşı yönetiminde) İstanbul Modern'e dönüştürülmüş olan, Salı Pazarı'ndaki 4 numaralı Antrepo binasıdır. Bienal küratörü René Block Antrepo'yu şöyle tarif eder:

> Üst kattaki eski yükleme rampasından Galata Köprüsü'nün diğer tarafındaki tarihî İstanbul'da yer alan Aya Sofya'ya açılan bir manzara görünmektedir. Manzara aynı zamanda Marmara Denizi'ndeki hareketli gemi trafiğini, Boğaz'ın karşı yakasında kentin Asya'daki bölümü Üsküdar'ı ve Karadeniz'e doğru uzanan canlı Boğaziçi'ni de kapsamaktadır. Dört büyük yükleme lombarının pencerelere dönüştürülmesiyle tüm bunlar sergi mekânının ta içine kadar girebilmekte, dışardaki yaşam serginin bir parçası olmaktadır.[25]

Burada vurgu, sanki sanattan ziyade İstanbul'un manzarasına yapılıyor gibidir. Bienal, kentin yaşantısından çok görüntüsüne gönderme yaptığı izlenimini uyandırır. Fakat Block'un, Bienal'e kattığını düşündüğü bu panorama bile, kentin bütünüyle kıyaslandığında çok sınırlı kalır. Belki de kısmen bu durumu telafi etmek için, Dördüncü Bienal, bir önceki Bienal'in tamamen terk etmiş olduğu tarihî yarımadaya geri döner; Aya İrini ve Yerebatan'ı da sergi mahali olarak kullanır.

Beşinci Bienal öncekilere göre çok daha geniş bir alana yayılır. İşler, kimileri daha önceki Bienallerde de kullanılan Yerebatan Sarnıcı, Aya İrini Müzesi, Darphane-i Amire Binası, Kadın Eserleri Kütüphanesi, Sultanahmet Meydanı, Taksim Meydanı, Pera Palas Oteli, Kız Kulesi, Atatürk Havalimanı, Haydarpaşa ve Sirkeci Garları gibi mahallerde sergilenir. Normalde reklam amacıyla kullanılan *billboard*lar da bu Bienal'in mecraları olarak kullanılır. Kültür Grubu'nun, *Barınma Hakkı, Dost Yaşam Hakkıdır* projesi, Bienal'in yayıldığı alanın çok dışında kalan Karanfilköy'e dikkat çeker. Bienal küratörü Roza Martinez, havaalanı ve gar gibi mekânların kullanılmasını, buraların yalnızca "birer bina değil, binlerce yolcu tarafından kat edilen, rastlantısal

karşılaşmaların ve çok katmanlı alışverişlerin yer aldığı küçük virtüel kentler" olmalarıyla açıklar. Kızkulesi ve Kadın Eserleri Kütüphanesi gibi noktaların seçimi ise, "kadınların şiirsel imgelemde kapladıkları önemli yere verilmiş bir cevap olduğu kadar, kadının denetim altında tutulması ve boyun eğişe zorlanmasına karşı da bir tepki"dir.[26]

Altıncı Bienal'in esas mekânı Dolmabahçe Kültür Merkezi'dir. Kültür Merkezi, Dolmabahçe Sarayı kompleksinde yer alan büyük sultan mutfaklarının, sergi mekânı olarak restore edilip halka açılan bir bölümüdür. İşler, Kültür Merkezi'ne ek olarak Yerebatan Sarnıcı ve Aya İrini'de de sergilendiği halde, Altıncı Bienal'de kullanılan mekânların kente yayılımı bir öncekine oranla oldukça sınırlıdır. Benzer şekilde, Yedinci Bienal'in ana sergi mekânlarını da, Yerebatan, Aya İrini ve Darphane-i Amire oluşturur, Dolmabahçe Sarayı'nın yerini ise Beylerbeyi Sarayı alır. Sekizinci Bienal için, 4 numaralı Antrepo binası, Marcos Corrales Lantero tarafından "yeni sanat eserleri için dinamik bir gösteri alanına" dönüştürülecek şekilde yeniden restore edilir.[27] Antrepo dışında Ayasofya, Yerebatan ve Tophane-i Amire'de de sergiler kurulur. Her üç bienalde de, dış mekânlarda birçok yerleştirme yapılır.

Aslında ne bu mekânların anlamı veya izleyicide oluşturduğu tarihsellik duygusu, ne de sanat eserinin veya sanatçının ilettiği mesaj önceden belirlenmiş değildir. Ahmet Soysal, "okumanın" yapıtla "çoğul uzaysal ilişkiler içinde" gerçekleştiğini, bu anlamda da seyirci/okurun devingenliğini içerdiğini vurgular.[28] Tarihî mekânlarda sergilenen sanat eserlerinin yüklendiği anlamlar, sonsuz bir pazarlığın ürünüdür: Yapının mimarisi ve estetik mirası, sanatçının aktarmaya çalıştığı duygu ve düşünceler, sanat eserinin teşhir edilme biçimi, izleyicinin anlamlandırma pratikleri ve bir mekânda topluca bulunmaktan doğan etkileşimler arasında

süren sonsuz bir pazarlıktır bu.* Bunlara ek olarak, düzenleyen veya destekleyen kurumların beklentileri doğrultusunda yapılan mekân düzenlemelerinin de etkisi vardır. Dolayısıyla, sanat yapıtının yüklendiği ve ilettiği anlamların oluşmasında, hem sanatçı ve eserinin, hem düzenleyen ve destekleyen kurumların, hem de izleyicilerin içinde bulundukları ortak toplumsal koşulların önemli bir etkisi vardır ve bu etki "seyirci/okur"un devingenliğini sınırlamasa bile, hareket alanını önemli ölçüde belirler.

Tarihî mekânların farklı sanatsal etkinlikler için kullanılması, gittikçe özelleşmekte olan tarihsel miras endüstrisinden [*heritage industry*] bağımsız değildir. Zaten bu endüstrinin gelişmesi de, piyasa mantığının kültürün tüm alanlarını teslim almış olmasıyla ilgilidir. Gösteri toplumunda, tarihî mekânlar da "giriş kapıları" olan birer "gösteri"ye dönüşür.[29] Tarihsel miras endüstrisi, geçmişi ve mimarîyi yeni biçimler altında metalaştırdığı, tarihî olanı soyut ve yapay bir biçimde stilize ettiği için eleştirilir. Toplumsal ve mekânsal eşitsizlikleri gizleyen, tüketim boyutunu maskeleyen

---

* Belki de bu yerlere Foucault'nun heterotopya kavramıyla bakmak yerinde olur. Foucault heterotopyaları "karşı-mevkiler" olarak tanımlar. Bu karşı-mevkilerin içinde, bir kültürde rastlanabilecek bütün gerçek mevkiler hem temsil edilir, hem tartışılır hem de tersine çevrilir. Bu da heterotopyaların, birbirinden çok farklı toplumsal mekânların biraraya geldiği ve iletişim kurduğu alanlar olduğu anlamına gelir. Foucault'ya göre, müzeler ve kütüphaneler biriken zaman heterotopyalarına örnek teşkil eder, çünkü sabit bir yerde, "zamanın bir tür kalıcı ve sonsuz birikimini örgütleme projesi"nin bir parçasıdırlar. Bunların tersine, şenlik kipindeki heterotopyalar (örneğin panayırlar) en önemsiz, en geçici, en eğreti olan şeylerde karşımıza çıkarlar. Bienal'in sergi mahalleri, binanın mimarîsi, serginin toplumsal mekânı, sergilenen yapıtın kendi uzamı gibi farklı mekân düzenlemelerinin birbirini kestiği yerlerdir. Bu sergi mahalleri, zamanla olan ilişkileri açısından da biriken zaman heterotopyaları ve şenlik kipindeki heterotopyalar arasında bir yerde dururlar. Bir yandan tarihî mekânın biriken zamanı deneyimlenir, bir yandan Bienal'in gelip geçici doğası. Bu yüzden Bienal mekânlarının zaman-mekân-anlatı birliğinin kırıldığı heterotopyalar olduğu söylenebilir (bkz. Michel Foucault, "Başka Mekânlara Dair" *Seçme Yazılar 2. Özne ve İktidar* [İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005] s. 291-302).

ve kimi zaman da korunması gereken kalıntıların yok edilmesine yol açan bu "nostaljik" hatırlama biçimi, tarihe eleştirel bakışı engeller.[30]

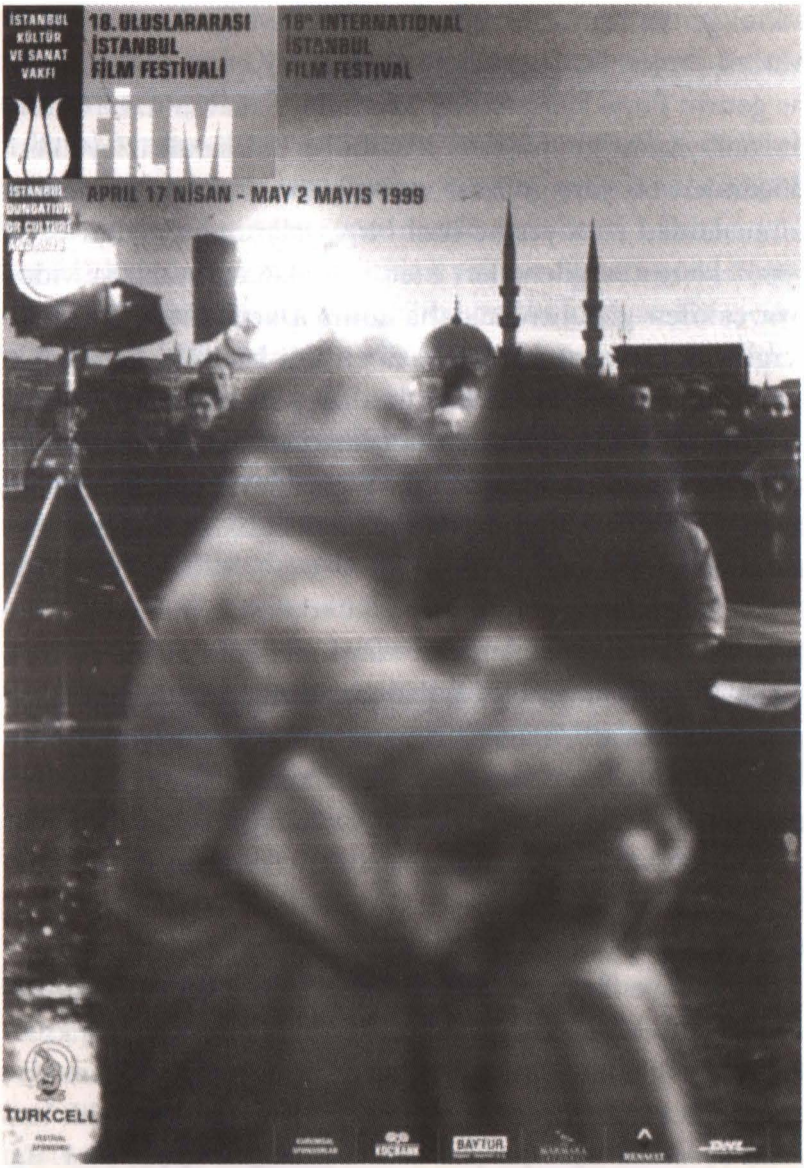
Beral Madra, 1989'da kaleme aldığı bir yazıda, tarihsel mirasın ve geleneklerin turizm uğruna gerçek anlam, görüntü ve değerlerinden saptırılarak, "içeriksiz, başıboş, yüzeysel" kalıplara dönüşmesinden yakınır. Yazara göre, "çağdaş sanat - tarihsel anıt evliliği" bu anlam kaybına karşı çıkmaktadır.[31] Fakat Madra, tarihî mekânların sanat etkinliklerinde kullanılmasının da, aslında bu yerlerin turizm endüstrisi aracılığıyla araçsallaştırılmasından farklı olmadığını gözden kaçırır. Üstelik, tarihî mekânların çağdaş sanat sahneleri olarak kullanılmasının buraya daha çok ziyaretçi çekeceği iddia edilse de, aslında katılım izleyicinin ekonomik olanaklarına ve çağdaş sanata olan ilgisine bağlı kalır. Dolayısıyla, çağdaş sanat ile tarihsel anıtın evliliğinin tadını çıkarabilenler, yine kentlilerin belirli bir kesimidir.

Tarihî mekânlarda sunulan işlerden farklı olarak, bazı bienal projeleri, daha geniş kitlelerin katılımını mümkün kılacak şekilde düzenlenir. Örneğin, Alberto Garutti, Yedinci Bienal'de sergilediği *Sokak Lambaları* projesinde, Boğaz Köprüsü'nün iki tarafına yerleştirilen on iki lambayı Zeynep Kamil Hastanesi'nin doğum kliniğindeki bir düğmeye bağlar. Her bebek doğduğunda, bebeğin babası düğmeye basarak lambaların yanmasını ve köprünün aydınlanmasını sağlar. Garutti'nin projesi, köprü üzerinden veya yakınlarından geçen herkesi bienal izleyicisine/katılımcısına dönüştürür. Aynı Bienal'de, Rirkrit Tiravanija'nın *En Sevilen Dört Film* projesinde, internet üzerinden yapılan bir anket sonucu seçilen iki yerli ve iki yabancı film Tepebaşı Tüyap önüne kurulan dört dev perdede gösterime sunulur.[32] Benzer şekilde, bu yerleştirme de yalnızca Bienal izleyicilerinin değil, o bölgeden geçmekte olan herkesin katılabileceği bir

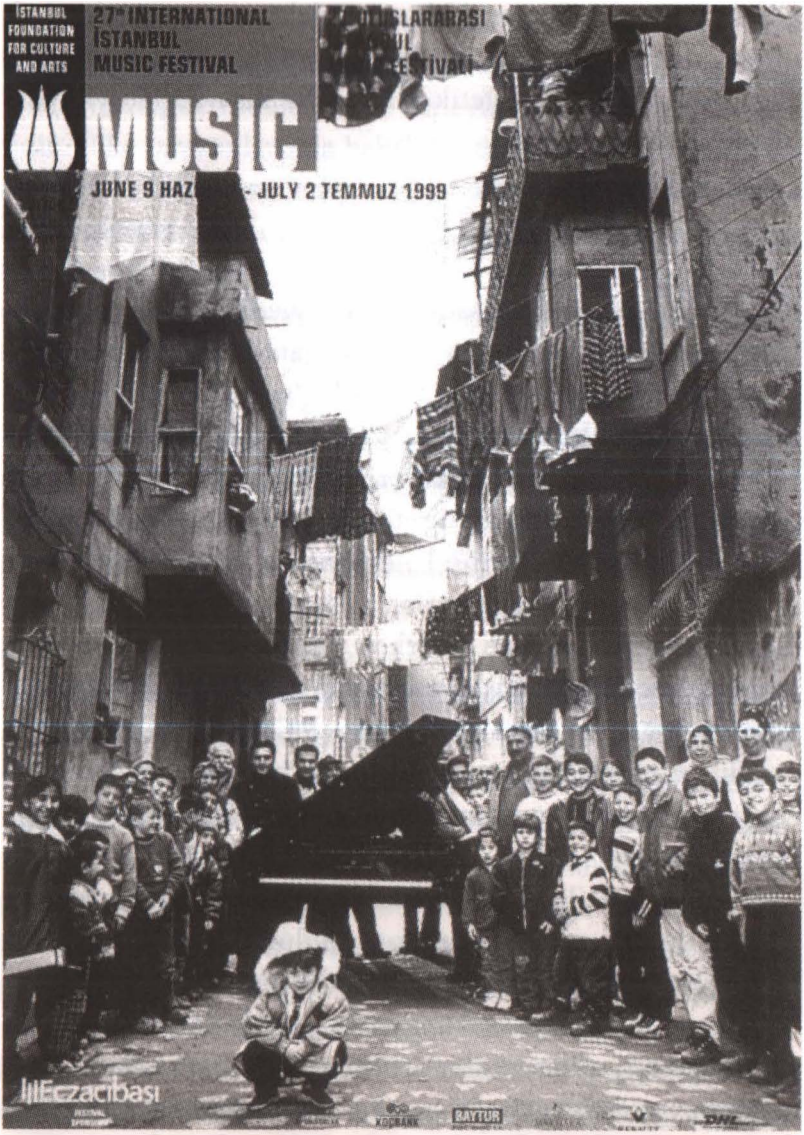
etkinliğe dönüşür. Cambalache Collective grubunun *Sokak Müzesi* projesi ise izleyicileri doğrudan yapıtın parçası haline getirir. Proje kapsamında üzerinde "Sokak Müzesi İstanbul'da" yazan bir minibüs İstanbul'u dolaşarak izleyicileri diledikleri bir yere götürür ve bu hizmetin karşılığında katılımcılardan para yerine özel bir eşyalarını vermeleri veya yeteneklerini sergilemeleri istenir. Toplanan eşyalar ve videoya çekilen görüntüler daha sonra Darphane-i Amire'de sergilenir. Bu tarz işler, yalnızca erişimi kısıtlı kişileri değil, aynı zamanda beklenmedik konukları, etkinlikten habersiz, yalnızca oradan geçmekte olan kentlileri de çeker. Estetik ilkelerin mekânları sınırlamak ve görünmez engeller yaratmak için kullanıldığı durumların aksine, bu durumlarda sahne kente yayılır.[33]

Fakat Bienal ile kent arasındaki etkileşim, yalnızca eserlerin sergilendiği alanlarla da sınırlı değildir. İstanbul hem Bienal'in sahnesi ve reklam panosu, hem de tarihi ve kültürü tekrar tekrar işlenen bir pazarlama malzemesidir. Reklam panosu olarak kent, Bienal'in medya sponsorlarının pompaladığı reklamların, tanıtımların, röportaj ve yorumların istilasına uğrar. Özellikle Beyoğlu civarına asılan afiş ve bayraklar, kentin gün içindeki en kalabalık bölgelerinden birini süsler.

Bienal'i (ve diğer festivalleri) pazarlarken geliştirilen söylem de, sürekli olarak bu etkinliklerin kentle kaynaşmasını vurgulamaktadır. Kentin farklı yerlerine asılan reklam panolarında karşımıza çıkan afişler, festivallerin gündelik hayatın ayrılmaz birer parçası haline geldiğine işaret eder. Bu afişlerin çoğunda temsilî bir İstanbul'a (kente) ve bu kent içinde sanata gönderme vardır (bkz. Resim 3 ve 4). *Gerçek* kent sokaklarındaki *gerçek* festival posterinde resmedilen *temsilî* kent içinde *temsilî* festival etkinliği, temsilin gerçeklikten daha gerçek göründüğü bir "metin içindeki metin"



Resim 3: Film festivali afişi, 1999.



Resim 4: Müzik festivali afişi, 1999.

gibidir.[34] Temsil ile gerçeklik arasındaki ayrımı ortadan kaldıran imgelerin çoğalması, Baudrillard'ın da söylediği gibi, "her yerde gerçeğin estetik bir yanılsaması içinde yaşıyor" olmamıza işaret eder.[35]

Estetik Kentin Yanılsaması

Baudrillard'ın içinde yaşadığımızı söylediği estetik yanılsamaya benzer bir etkiyi, Paris de Benjamin'in üzerinde bırakır. Kentlilerin, temsil ile gerçeklik, "uyku" ile "uyanıklık" arasında yaşadıkları bir "rüya-âlemi"dir Paris onun için.[36] Metaların rüya-âlemi pasajlar, birey imgesini "tüketici" olarak yeniden kurarken, üretimden doğan sınıfsal ilişkileri görünmez kılar. Tarihsel ilerlemenin rüya-âlemi dünya sergileri ise, ulus-devletlere ne kadar heybetli olduklarının hayalini kurma olanağı tanırken, yurtseverliği de pavyonlarda sergilenen bir başka metaya dönüştürür. İlkelden gelişmişe doğru sıralanan ülke pavyonları, hem sömürgeci pratiklere meşru bir temel oluşturur, hem de kitlelere devrim olmadan da toplumsal gelişmenin mümkün olduğu inancını aşılar.

Yalnızca dev alışveriş merkezleri değil, temalı parklar ve Disney dünyaları da, pasajların ve dünya sergilerininkine benzer bir mekân düzenlemesinin ürünüdür. Girişleri sınırlamalara tâbi olan, iç mekânı yapay olarak düzenlenmiş, ziyaretçilerinin akışı yönlendirilmiş, renkli metaların veya heyecan verici deneyimlerin tüketimine adanmış mekânlardır hepsi. Buralarda kurulan teşhir biçimi, bireylerin nesnelere ve kente bakışlarını da etkiler. Pasajlarda yiyecek ve içecekler, giyecek ve antikalar, her çeşitten garip nesneler ve hatta cinsel zevkler bile "nişler içindeki ikonalar" gibi sergilenir.[37] Bu binlerce meta, renkleri ve büyüklükleriyle, her şeyden önce ve çoğu zaman sadece göze hitap eder. Bu

sergiler öyle çeşitli, öyle renklidir ki "böyle bir pasaj bütün bir kenti, bir dünyayı" temsil eder.[38]

Dünya sergilerindeki görsel deneyim ise daha da ilgi çekicidir: Ülke pavyonlarında belirli bir tarihsel ilerleme düzenine uygun olarak sergilenen teknolojiler, sanat eserleri, silahlar ve giysiler, farklı coğrafyalardan getirilen hayvanlar, bitkiler, hatta insanlar göz kamaştırıcı bir sergi oluşturur. Bu sergileme stratejisi bütün dünyanın tek bir bakışta algılanabilecek minyatür bir kopyasını kurar. Haritaların mekânın öyküsünü silmesi gibi, bu sergileme biçimi de kişilerin ve nesnelerin hikâyelerindeki zenginliği, farklılığı ve rengi yok eder; onları hiç de masum olmayan birtakım ilkelere göre sınıflandırılıp sıralar. Dünyanın bilinebilir, sınıflanabilir ve kontrol edilebilir olduğu yanılsaması, bu şekilde oluşur.

Temalı parklar ve Disney dünyaları da, kentin bilinebilir ve kontrol edilebilir olduğu yolunda benzer bir yanılsamayı tüketime sunarlar. Bu yerler, ziyaretçi/müşterilerine dış dünyanın tehlikelerinden yalıtılmış 'gerçek' bir kent vaat eder.[39] Giriş, biletli ve sınırlamalara tâbidir. Gelişmiş gözetleme teknolojileri topyekûn bir kontrol sisteminin hizmetine sunulur.[40] Mimarî, ziyaretçilerin mümkün olduğu kadar çok bölümü görmelerini ve mümkün olduğu kadar çok 'eğlenceyi' tüketmelerini sağlayacak şekilde planlanır. Birkaç turistik imgeye indirgenmiş farklı dönem ve kültürler, temalarına göre düzenlenerek sergilenir. Bu mekânlarda, tehlikesinden arındırılan 'öteki' estetik bir biçime bürünür. Böylece farklı kültürlere duyulan yabancılık ve bundan kaynaklanan güvensizlik duygusu ortadan kalkar.

Kentin kendisi de, yerel fizikî ve kültürel coğrafyasıyla bağını tüketim ve pazarlama üzerinden yeniden kurduğu ölçüde, temalı parklara benzemeye başlar.[41] Estetik bir yanılsamanın üzerlerini renkli bir tülle örttüğü büyük kentlerin hemen hepsi bu bakımdan birbirine benzer hale gelir.

Küresel iletişim altyapısına bağlanmış gökdelenler, oteller ve alışveriş merkezleri, güvenlikli konut siteleri ve mutenalaşmış tarihî bölgeler, dünyanın neredeyse her yerinde, tehlikeli metropolün güvenliği sağlanmış bölgelerini oluştururlar. Bu bölgeler, görsel açıdan uyumlu tasarım ilkelerine göre düzenlenir, güzelleştirilirler. Alt-kültürler kültür endüstrilerince soğurulur. Bu biçimde güvenli bir hale getirilemeyen 'öteki'lik, güvenlik sistemlerince korunan özel alanların dışına, duvarların ardına itilir. Bu alanlara nüfuz edebildiği zamanlarda ise, McDonald's kasasının ardında görünmez kılınır – üniformanın, kimliğini gizlediği herhangi biri olarak. Artık çevrelenmiş, kontrol altına alınmış güvenli alanlar kentli-tüketicinindir. Kentliler, kendi kentlerinde birer turiste dönüşürler.[42]

Totaliter Estetiğin Eleştirisi

Scott Lash'e göre gündelik hayatın estetikleşmesi iki paralel gelişmeye işaret eder. Bunlardan ilki her çeşit kurumun daha "kültürel bir karakter"e bürünmesidir.[43] Örgüt teorilerinin 'yönetim sanatı/yönetimde sanat' veya 'örgüt estetiği' gibi konulara son yıllarda yaptıkları vurgular bunu açıkça gösteriyor. Festival ve bienallere yatırım yaparak kültürle özdeşleşmeye, prestijlerini artırmaya çalışan sponsor şirketler de bunun örneği. İkinci gelişme, temel işlevleri açısından kültür alanı içinde kabul edilen televizyon kanalı, yayınevi, galeri, müze gibi kurumların, 'gerçek'liğin toplumsal inşasında çok önemli bir rol oynamaya başlamalarıdır. Bu anlamda, estetikleşme süreci, kültürün toplumsal işlevinde gerçekleşen ciddi değişimden bağımsız olarak düşünülemez.

Jameson postmodernizmi bir üslup olarak algılamaktansa, geç kapitalizmin mantığının başat kültürel öğesi olarak ele almanın daha doğru olacağını söyleyerek, kültürün top-

lumsal işlevindeki dönüşüme vurgu yapar.[44] Jameson'a göre, kapitalist sistem, kültürün yarı-özerkliğini tahrip etmiştir. Fakat bu durum, kültürün kapitalizmin ilk dönemlerinde sahip olduğu görece özerkliğin silinmesi demek değildir. Daha ziyade bir patlama şeklinde düşünülmesi gereken bu aşınma, kültürün toplumun her alanına yayılmış olmasından kaynaklanır. Çokuluslu kapitalizmin mantığı, kültürü ve kültür üzerinden gündelik hayatın her alanını teslim almış, sömürgeleştirmiştir. Bu durum, eleştirel mesafenin ve bu mesafede temellenen kültürel bir siyaset olanağının ortadan kalkması anlamına gelir.

Oysa tam da toplumsal yapılanmalar içinde bu derece önem kazandıkları için kültürel kurumlara eleştirel bir bakış yöneltilmesi yerinde olur. Bu kurumlar yalnızca ortak anlam kalıplarının ortaya çıkmasında temel rol oynamakla kalmaz, kamusallığı erimekte olan metropolde insanların biraraya gelebilecekleri sınırlı sayıdaki yerler üzerinde de önemli bir otorite kurarlar. Kentin parçalanmış yapısı göz önünde bulundurulduğunda, kültürün üretildiği, sergilendiği ve tüketildiği alanların kamusallık açısından önemi daha açık hale gelir. Dolayısıyla, kültür kurumlarının buraları nasıl kullanacakları, katılımı nasıl kısıtlayıp şekillendirecekleri önemlidir. Öyleyse, şu iki soruyu belki de ısrarla yeniden gündeme getirmek gerekir: Kent kültüründe artık çok etkili olmaya başlayan bu bir dizi kültürel oluşum (kurumlar, yayınlar, sergiler, bienaller), egemen yapı ve kurumların çıkarlarına hizmet etmekten öte, düşünümsel [*reflexive*] bir yaklaşım geliştirebilir mi? Böyle bir yaklaşım, geliştirildiği oranda, yalnızca toplumun geri kalanındaki aksaklıklara değil de kültür kurumlarının kendilerine, kendi (s)imgesel üretimlerine ve bu üretimin toplumsal etkilerine yöneltilebilir mi?

Düşünümselliğin "estetik boyutu" burada kendini gösterir. Düşünümsellik, bir paradigmanın kendisi üzerine düşü-

nebilmesidir ve modernleşmeyle başlar. Modernliğin, kendini estetik bir bakış açısıyla sorgulama çabasının ilk izlerine 19. yüzyılda rastlanır.[45] Bu çabanın izi, romantikler, genç Hegel, Baudelaire, Nietzsche, Simmel, sürrealistler, Benjamin ve Adorno'dan günümüzde Bauman'a kadar sürülebilir.* Burada söz konusu olan, modernliğin kurduğu büyük anlatıların, soyutlamanın, metalaşmanın, yabancılaşmanın ve bürokratikleşmenin, estetik bir bakış açısıyla eleştirilmesine yönelik bir çabadır. Soyut ve evrensel olanın karşısına somut ve tikel olan çıkartılır. Bu eleştirel konum, beklenenin aksine, yalnızca avangard sanata has değildir; gündelik hayatın estetikleşmesiyle yaygınlaşan kültürel göstergeler de benzer bir eleştiri vaadi taşır. Gündelik hayata yayılan estetik deneyimin 'dolayımsızlığı', modernliğin soyut kategorilerinin bir eleştirisi gibidir. Fakat bu eleştiri vaadi, yaygınlaşan kültürel göstergelerin piyasanın mantığı tarafından ele geçirilmesi nedeniyle gerçekleşmez. Kültür endüstrileri, gündelik hayatın estetik deneyimindeki dolayımsızlığı piyasanın dolayımından geçirir, soyutlar, metalaştırır. Kültürel göstergeler, özgül bir deneyime gönderme yapmaktan çıkar. Birbiriyle değiş tokuş edilen metalar haline gelir; seri olarak üretilir, raflarda yerlerini alırlar. Jameson'ın vurguladığı eleştiri yoksunluğu da bu durumla ilişkilidir.

Piyasanın dolayımından geçen kültürel göstergelerin soyutlaşması, aynı zamanda politik anlamlarından arınmaları anlamına gelir. Alışveriş merkezlerinde, temalı parklarda veya festivallerde izleyici-tüketiciye sunulan, 'öteki'nin estetik, tehlikesiz bir biçimidir. Bugün Batı'da bir tehdit olarak görülen İslâm geleneği, *1001 Gece* temalı parklarda, *Alaaddin'in Sihirli Halısı* isimli gösterilerde tüketime sunu-

* Lash'e göre modernleşme 'estetik' olana paralel bir de 'bilimsel' paradigma izler. Bu paradigmanın izleri ise Galileo, Descartes, Aydınlanma, ileri döneminde Marx ve sosyolojide pozitivizm içerisinde sürülebilir.

lur. Hemen her toplumun 'öteki'si Çingeneler, şarkılarıyla müzik dükkânlarının 'dünya müzikleri' reyonunda yerlerini alırlar. Az tanınan Uzakdoğu coğrafyasının çok daha iyi bilinen yemek alışkanlıkları, kozmopolit bir yaşam tarzı benimsemiş kesimlerin ilgisini çeker. Fakat bu örneklerin hiçbirinde, farklılıktan duyulan tedirginlik ve farklı olana karşı beslenen düşmanlık ortadan kalkmaz. Yalnızca bu hislere neden olan farklılık, estetik kategoriler aracılığıyla (bir eğlence mekânı, bir müzik türü veya dünya mutfağından bir örnek olarak) sınıflanmış, denetim altına alınmış olur.

Benjamin, moderliğin soyut kategorilerine karşı estetik bir eleştiri geliştiren düşünürlerin en önemlilerinden biri olmasının yanı sıra, "totaliter estetik" ile faşizm arasındaki ilişkiyi de ilk olarak dile getirenlerdendir.[46] Faşizm, topluma içkin olan farklılığı, şiddet, sansür ve propaganda gibi yollarla bastırarak, devlet aygıtı içinde örgütlemeyi amaçlar. Farklılığı silmeye yönelik pratikler, her zaman totaliter bir yönetim biçimi olarak karşımıza çıkmasa da, gündelik hayatın stilize edilmiş detayları arasına siner. Benjamin "totaliter estetik" tanımlamasını Haussmann'ın 1850'lerde Paris'te gerçekleştirdiği kentsel dönüşüm projesini betimlemek için kullanır. Amacı, bu projenin sınıf çatışmasının bastırılmasında, üretim ve mülkiyet ilişkilerini gizleyen *gösteri*'nin kurulmasında nasıl bir rol oynadığını vurgulamaktır. Yeni belediye yönetimlerinin, devlet-dışı örgütlerin de desteğini alarak Fransız Sokağı, Galata ve Haydarpaşa bölgelerinde gerçekleştirdikleri veya gerçekleştirecekleri projeler de Haussmann'ınkinden çok farklı değildir. Kendi içlerinde ölçekleri, kapsamları ve amaçları açısından ayrılsalar bile, farklılığı estetik kategoriler aracılığıyla denetim altına almayı amaçlamaları açısından benzeşirler. Kuşkusuz bu çaba ile 'arı' olmayanın ortadan kaldırılmasına yönelik "Auschwitz estetiği" arasında, veya anne-babaların doğacak

çocuklarının genetik yapılarını değiştirerek onları güzelleştirmelerine olanak tanıyan günümüz teknolojileri arasında kurulabilecek ilişkiyi de göz ardı etmemek gerekir.[47]

Benjamin'e göre faşizm, kitleleri, o dönemde ortadan kaldırmaya çalıştıkları mülkiyet ilişkilerine dokunmadan örgütleme çabasındadır.[48] Bu çabanın doruk noktası bu kitlelerin savaşa sokulmasıdır. Zamanın teknik olanaklarını, mülkiyet ilişkilerini değiştirmeden harekete geçirmenin tek yoludur bu. Benjamin, fütürizmin lideri Filippo Marinetti'nin Etiyopya'daki sömürge savaşına ilişkin manifestosundan alıntı yapar: "Yirmi yedi yıldan bu yana biz fütüristler, savaşın estetiğe aykırı diye nitelendirilmesine karşı çıkmaktayız [...] Savaş güzeldir, çünkü gaz maskeleri, korkutucu megafonlar, alev makineleri ve tanklar aracılığıyla insanın, boyunduruk altına alınan makine üzerindeki egemenliğine gerekçe kazandırır [...] Savaş güzeldir, çünkü çiçekler açan bir çayırı mitralyözlerin ateşten orkideleriyle zenginleştirir." Irak'ta yürütülen savaşın estetik olmadığını kim iddia edebilir? Medyada sürekli olarak karşımıza çıkan, ABD askerî gücünün gösterileri değil midir? Ama estetik olan yalnızca havaî fişekler gibi düşen bombalar değildir. Amerikan Başkanı George W. Bush'un ve yüksek seviyedeki devlet görevlilerinin patlayan flaşlar karşısındaki konuşmaları, Irak (ve İran ve Kore) aleyhine hazırlanan belgeseller, CNN dahil birçok uluslararası kanalın savaş alanından canlı yayınları bütün bu savaşı bir gösteriye dönüştürür.[49]

Bu değerlendirmelerle dile getirmek istediğim nokta şu: Gündelik hayatın estetikleştirilmesi, yalnızca birtakım estetik duyarlılık ve pratiklerin gündelik hayatın her alanına yayılmasından ibaret değil. Bu sürecin diğer yüzünde, konformizm ve eleştiri yoksunluğu, kamuoyunun kitle iletişimi aracılığıyla standartlaştırılması, tüketim ve modanın tekdüzeleştirici etkisi kendini gösteriyor. İletişim imkânla-

rının daha önce görülmedik bir şekilde zenginleşmesiyle tanımlanan bir çağda, çağdaş sanat sağırlaşıyor. Kendini yakarak sesini duyurmaya çalışana karşı sağır kalıyor sanat; İstanbul'un yeni sanat mekânlarında, özel sermayeyi arkasına almış galeri ve müzelerde, gözaltı kayıplarını, faili meçhulleri, ölüm oruçlarını konu alan işler bir elin parmaklarını bulmuyor. Bu nedenle, kültürün bir kent için ne kadar gerekli olduğundan ve özel sermayenin devlet-dışı örgütlerle işbirliği içinde kültüre destek vermesinin faydalarından her dem vurulduğunda, "kültürel ekonomi ile birbirinin içine geçmiş somut siyasî ve toplumsal çıkarları" ve bunların "imge içinde yoğunlaşma" süreçlerini sorgulamak gerekiyor.[50]

Notlar

1 Bkz. Nicholas Abercrombie vd, *The Penguin Dictionary of Sociology*, (Londra: Penguin, 2000) 'aestheticisation of everyday life'; ve Mike Featherstone, *Undoing culture. Globalization, postmoderism and identity* (Londra: Sage, 1995) s. 42.

2 David Harvey, *The Condition of Postmodernity* (Oxford: Blackwell, 1989) s. 22.

3 Iain Borden, "Hoardings", Steve Pile ve Nigel Thrift (der.) *City a-z* (Londra: Routledge, 2000) s. 105-106.

4 Sharon Zukin, *The Cultures of Cities* (Oxford: Blackwell Publishers, 1995) s. 271.

5 Susan Buck-Morss, *Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1989) s. 89.

6 *A.g.e.*, s. 90.

7 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: a lyric poet in the age of high capitalism* (Londra: NBL, 1973) s. 175.

8 Harvey, *The Condition of Postmodernity*, s. 93, 347.

9 Ekonomik serbestleşme sürecinin detayları için bkz. Feyzan Erkip, "Global Transformations versus Local Dynamics in Istanbul", *Cities*, cilt 17, sayı 5 (2000) s. 371-377; Banu Helvacıoğlu, "Globalisation in the Neighbourhood. From the Nation-State to Bilkent Center", *International Sociology*, cilt 15, sayı 2 (2000) s. 326-342. Aynı dönemde gerçekleşen kentsel değişimler konusunda, bkz. Murat Güvenç ve Oğuz Işık, "A Metropolis at the Crossroads: The Changing Social Geography of Istanbul under the Impact of Globalisation", Peter Marcuse ve Ronald van Kempen (der.) *Of States and Cities. Of Partiti-*

oning of Urban Space (Oxford: Oxford University Press, 2002); Çağlar Keyder, "Arka Plan", Çağlar Keyder (der.) *İstanbul: Küresel ile yerel arasında* (İstanbul: Metis, 2000) s. 9-40.

10 Kent gelirinin nüfusun en zengin %10'una düşen kısmı 1978'de %28,9'ken, bu oran 1994'te %52'ye çıkar. Yine 1994'te, kentin toplam gelirinin %29'u artık nüfusun en zengin %1'inin payıdır (Güvenç ve Işık, "A Metropolis at the Crossroads", s. 210).

11 Manuel Castells, *The Information Age: Economy, Society and Culture, Volume I, The Rise of the Network Society* (Oxford: Blackwell Publishers, 1996).

12 Güvenç ve Işık, "A Metropolis at the Crossroads", s. 211.

13 Mike Featherstone, "Lifestyle and Consumer Culture", Martyn J. Lee (der) *The Consumer Society Reader* (Oxford: Blackwell, 2000) s. 92-105.

14 Benjamin, *Charles Baudelaire: a lyric poet in the age of high capitalism.*

15 Yazılı basının aktardığına göre, Şişli Kültür Merkezi, Sütlüce Kongre ve Kültür Merkezi, Tarabya Sağlık ve Ekolojik Güzellik Parkı gibi tasarıların yanı sıra yabancı sermayeye önerilen projeler arasında "geleceğin imaj kuleleri" olarak adlandırılan (adları bile amaçlarını yeterince açık eden) Istower, Çamlıca Tower, Bosphorus Tower, Skyport Tower ve Millenium Towers planları vardır ("İstanbul'a Bakıyorum Gözlerim Faltaşı", *Radikal*, 3 Mart 2005).

16 Çağdaş sanat sergilerinin kentleri dünya kamuoyunun dikkatine sunmakta ve belirli mekânlara turist çekmekte ne kadar etkili olduğuna iyi bir örnek, Christo ve eşi Jeanne-Claude'un, 2005'te New York'ta Central Park'ta gerçekleştirdikleri yerleştirmedir. Toplam uzunluğu 37 kilometreyi bulan bu yerleştirme, Central Park'ın yürüyüş yollarına dikilen, yüksekliği 5'er metre kapılardan oluşur. *New York Times* gazetesinin benzetmesiyle "yaprak dökmüş ağaçların arasından kıvrılarak uzanan bir turuncu nehir" görüntüsüne bürünen Central Park "şimdiye kadar eşine rastlanmadık bir sanat sahnesi"ne dönüşür. Daha sergi açılmadan 50 bin otel rezervasyonu yapılırken, New York'un ünlü otellerinden The Mandarin'de bir gecelik oda fiyatı 1050 doları bulur. Yerleştirme şehir turlarının ilgi odağı haline geldiği gibi, yalnızca bu yapıtı gezdirmeye yönelik özel turlar da düzenlenir. ("37 kilometrelik sanat eseri", *Radikal İki*, 27 Şubat 2005).

17 Örneğin Keyder tarafından, bkz. Keyder, "İstanbul'u Nasıl Satmalı".

18 Beral Madra, "Bir gün, Belki... Ama Nasıl?", *İstanbul*, sayı 3 (1992) s. 47-55.

19 Utku Varlık, "Kavramlar Yeterince Tartışılmıyor", *Cumhuriyet*, 11 Ekim 2001.

20 Guy Debord, *Society of the Spectacle* (Detroit, Michigan: Black & Red, 1983 [1967]) par. 193.

21 Doğan Kuban, "Tarihî Çevre ve Heykel", *İkinci Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 1989) s. 78.

22 "Osman Constantinos'un René Block ile yaptığı söyleşi", *Dördüncü Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 1995) s. 25.

23 Şenol Demiröz ve Bienal eski yönetmeni Emre Baykal'la yapılan görüşmelerden (2002).

24 Emre Baykal'la görüşmeden (İKSV, 2002).

25 "Osman Constantinos'un René Block ile yaptığı söyleşi", s. 25.

26 Roza Martinez, "Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne ya da İstanbul'da Melekler Bulmak", *5. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 1997) s. 28.

27 *Sekizinci Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 2003), s. 258-259.

28 Ahmet Soysal, *Madde ve Karanlık* (İstanbul: Norgunk, 2003) s. 30.

29 John Urry, *The Tourist Gaze* (Londra: Sage, 2002) s. 149.

30 *A.g.e.*, s. 99.

31 Madra, *İki Yılda Bir Sanat*, s. 40.

32 Gösterilen Türk filmleri *Eşkıya* ve *Vizontele*, yabancı filmler ise *Ucuz Roman* ve *Dövüş Kulübü*'dür

33 Bienal yönetimi, herkese açık mahallerde çok "sert" projelerden kaçınır. Özellikle açık alanlarda sergilenen eserlerin, daha kolay "anlaşılır" ve daha az "kışkırtıcı" olmaları tercih edilir. Dolayısıyla, seçilen mekân ile sergilenecek eserin yorumlanması için gerektiği düşünülen kültürel sermaye arasında –görünmez de olsa– bir bağlantı vardır (Emre Baykal'la yapılan görüşmeden, İKSV, 2002).

34 Urry, *The Tourist Gaze*, s. 77.

35 Jean Baudrillard, *Simulations* (New York: Semiotext(e), 1983) s. 148.

36 Buck-Morss, *Dialectics of Seeing*, s. 81-89.

37 *A.g.e*, s. 83.

38 Benjamin, *Charles Baudelaire: a lyric poet in the age of high capitalism*, s. 158.

39 Zukin, *The Cultures of Cities*, s. 53-54.

40 Alışveriş merkezlerinin 'panoptikon-hapishane' olarak benzer bir eleştirisi için bkz. Mike Davis, *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles* (Londra: Pimlico, 1998) s. 257.

41 Micheal Sorkin, *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space* (New York: Hill and Wang, 1992).

42 Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak, 1980'lerin Kültürel İklimi* (İstanbul: Metis, 2001) s. 31.

43 Scott Lash, "Replies and Critiques. Expert systems or Situated Interpretation? Culture and Institutions in Disorganized Capitalism", Ulrich Beck, Anthony Giddens ve Scott Lash (ed.), *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order* (Cambridge: Polity Press, 1994) s. 198-215.

44 Frederic Jameson, "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", N. Zeka (der), *Postmodernizm* (İstanbul: Kıyı Yayınları, 1990).

45 Bkz. Scott Lash, "Reflexivity and its Doubles: Structure, Aesthetics, Community", Ulrich Beck, Anthony Giddens ve Scott Lash (ed.), *Reflexive Moderniza-*

tion. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order (Cambridge: Polity Press, 1994) s. 110-173; ve Lash, "Replies and Critiques".

46 Özellikle bkz. Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar* (İstanbul: Yapı Kredi, 2004).

47 Paul Virilo, *Art and Fear* (Londra: Continuum, 2003).

48 Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", s. 78.

49 Körfez Savaşı hakkında bkz. Jean Baudrillard, *The Gulf War Did Not Take Place* (Bloomington: Indiana University Press, 1995).

50 Allen J. Scott, *The cultural economy of cities* (Londra: Sage, 2000) s. 205.

Küresel Sahnede Kent

1973'teki ilk etkinlikten bu yana, İstanbul festivallerinin tasarlanışı her zaman İstanbul'u bir mekân ve imge olarak temel alır. Festivaller, kentin tarihini, kültürünü ve kozmopolit yapısını vurgular. İKSV her fırsatta, İstanbul'un küreselleşme arzusu doğrultusunda geliştirilen kültür politikası içinde önemli bir rol oynamaya hazır olduğunu dile getirir. Başka bir deyişle, İstanbul Festivali'nin hedef kitlesi, en başından beri, Türkiye'yi tanıtmayı amaçladığı dünya kamuoyudur. Buna rağmen, özellikle ilk dönemlerde, festival programı daha çok yerel izleyicinin ilgi alanları dikkate alınarak hazırlanır. 1980'lere kadar, modern seçkinlerin beğenisini yansıtan oda müziği, opera ve bale gibi formlar, âşıkların saz konserleri, halk dansları ve gölge oyunu gibi popüler gösterilerle birarada sunulur.

Ancak, küresel kapitalizmin hayat standartları yüksek, kent kültürü renkli olan yerleşimleri öne çıkarmasıyla birlikte, kent ile festivaller arasındaki ilişki farklı bir boyut ka-

zanır. Ulus-devlet siyasî erkini kaybederken, ülkeler bir vitrin olarak kullandıkları büyük kentler aracılığıyla rekabet etmeye başlar. John Short ve Yeong-Hyun Kim günümüz kentlerinin sabit yatırımı ve dolaşımdaki sermayeyi çekmek için girdikleri 'savaşlar'dan [*place wars*] söz ederler.[1] Bu savaşlardan zaferle çıkmak için, kentler yalnızca ekonomik altyapılarını değil, kültürlerini de çağın gereklerine uydurmak zorundadırlar. Yenilenmiş bir kent merkezi, ılımlı bir iş dünyası veya telekomünikasyon ağları kadar, uluslararası etkinliklerle renklenmiş bir kent yaşamı da ön koşullardan biridir. Çünkü sanat sergileri, galeriler ve müzeler, fuarlar ve festivaller, yalnızca turistleri değil, küresel sermayeyi, yönetici sınıfları ve vasıflı işgücünü de çeker. Dolayısıyla, yalnızca güçlü ekonomik bir temel oluşturabilmek için bile, kentlerin, uluslararası kültürel üretim ağları tarafından çağdaş sanat etkinliklerine sahne olan mekânlar olarak tescil edilmeleri gerekir. Belçikalı sanat eleştirmeni-küratör Barbara Vanderlinden, Beşinci İstanbul Bienali kapsamında düzenlenen panellerden birinde, bir serginin belli bir yerde düzenleniyor olmasının nedeninin "önemli ölçüde politik" olduğunu vurgular. Uluslararası bir serginin "nerede düzenleneceği, ona sponsorluk eden şehir ve ülke açısından yeni bir harita" oluşturur, bu "yerlerin adları sergilerin isminde yer alır"ken, söz konusu şehre veya ülkeye de "kültürel ve politik bir statü" eklenir.[2]

Bu anlamda kültür, kent yönetimlerinin gelir fazlasını yatırdıkları bir alan olmaktan çıkar. Kent bütçesinden kültüre pay ayrılması artık stratejik bir karardır. Kültür, kenti satmanın araçlarından biri, "markalı bir ürünün markası" olur.[3] Birçok kamu kuruluşu ve özel girişim, kültürel üretim süreçlerini yeni bir kent imgesi yaratmak için kullanır. Farklı sanatçı grupları sinema, resim, mimarî, edebiyat gibi alanlarda verdikleri ürünlerle, bu imgeyi farklı sesleri du-

yuracak veya farklı ihtiyaçlara cevap verecek şekilde yeniden kurarlar.[4]

İstanbul Bienali de, özellikle 1980 sonrası dönemde, siyasetçiler, sermaye sahipleri ve aydınlar tarafından desteklenen benzer bir projenin parçası haline gelmiştir. Projenin amacı, jeopolitik konumu, tarihsel zenginliği ve kültürel çeşitliliği devamlı olarak dile getirilen İstanbul'u, kaybettiği ihtişamıyla yeniden donatmak ve bir *dünya kenti* olarak pazarlamaktır. Böylece bienal gibi etkinlikler, yalnızca kent kültürünü zenginleştirmeye yönelik atılımlar olmaktan çıkarak, farklı kesimler tarafından desteklenen bir pazarlama stratejisinin parçası olur; kentin, dünya kamuoyunu cezbedeceğine inanılan birçok imgesini yeniden üretir ve dolaşıma sokarlar ("kıtalar arasında bir köprü", "medeniyetler için bir kesişme noktası", "imparatorluklar başkenti" veya "kültürel mozaik" olarak İstanbul). Dördüncü Bienal'in küratörü René Block, Venedik'teki gibi bir bienalin "dünya kamuoyu için" düzenlendiğini, dolayısıyla kentin "yalnızca hoş bir kulis niteliği" taşıdığını, buna karşılık İstanbul Bienali'nin "öncelikle" İstanbul için yapıldığını vurgulasa da, İstanbul'daki bienal de gözünü çoktan dünya sanat sahnesine dikmiştir.[5]

Oysa kentleri pazarlamak ve satmak, göründüğü kadar parıltılı bir proje değildir. Sahne arkasını gizleyen göz alıcı bir gösteride olduğu gibi, bu amaçla kurulan kentsel dekorlar da genellikle yoksulluğun, çirkinliğin, suçun ve kaosun karartıldığı bir gösterinin ürünleridir. Kültürel etkinlikler de, küresel sermayeyi çekmesi beklenen seçkin kültürle özdeşleştikleri ölçüde, bu gösterinin parçası haline gelirler. Kuşkusuz bu tür etkinliklerin turizm gelirlerine katkısı yadsınamayacak boyuttadır.[6] Ancak, ağırlıklı olarak turizm getirilerini vurgulamak, bienal ve festivallerin, kültürel üretim, tüketim ve temsil süreçlerinin demokratikleşmesinde oynayabilecekleri rolü kısıtlar.

Bu çerçevede, İstanbul festivallerine nasıl yaklaşıldığı önemlidir. İzleyen bölümlerde, İstanbul'un tanıtılması projesinde festivallere nasıl bir rol biçildiğini ele alacağım. Kent dünya kamuoyunda nasıl temsil edilmekte; festivaller yerel kamuoyuna nasıl sunulmaktadır? Bu temsil biçimlerini şekillendiren yaklaşımlar nelerdir? Bu yaklaşımların toplumsal etkileri neler olabilir? Bu sorular üzerinde düşünmek, aslında, küreselleşmenin gereklerine uymanın bir zorunluluk olduğu varsayımından yola çıkan kent politikalarının, hatta bu varsayımın kendisinin yeniden gözden geçirilmesini gerektirir.

Kentin Markalaşması

İstanbul yirmi yılı aşkın bir süredir, Türkiye'deki küreselleşme arzusunun ve bunun beraberinde getirdiği kentsel/kültürel dönüşümün hem öznesi hem de nesnesi olmuştur. Siyasetçiler, yerel yöneticiler ve iş dünyası kadar aydın kesimler de bir yandan bu değişimi inceleyip yorumlamaya, bir yandan da küreselleşme projesinin gereklerini yerine getirmeye çalışmışlardır. Örneğin, Keyder, sermayenin "beğenmediği yerleri durağanlığa, dışlanmaya mahkûm ettiği", tamamen onun "mantığına teslim olmuş" bir dünyada yaşadığımızı yazar.[7] Bu dünyada, kentler de "dünya pazarına çıkmış bir şirket" gibi hareket etmek zorundadır. Aslında kısıtlı kent kaynaklarının, kentlinin ihtiyaçlarını karşılamak yerine pazarlama stratejilerine ayrılması, ilk anda eleştiri oklarının hedefi olacak bir yaklaşımdır. Ancak Keyder'e göre, küresel ekonomiye eklemlenmenin getirileri uzun dönemde baskın çıkar. "Çünkü," der Keyder, "artık bütün mesele dünya ekonomisine daha iyi şekilde entegre olmak diye formüle edilebilir" Ulusal kalkınma projelerinin iflas etmesinin ardından, gelişmeye devam etmek isteyen ülkelerin elinde kalan tek

seçenek, küresel sermayeye eklemlenmektir. Keyder'e göre, bu da küresel kentler yaratmaktan geçer.

Ekonomi ve siyasette de benzer yaklaşımlara rastlamak mümkün. Keyder'le aynı yıllarda, dönemin Yabancı Sermaye Koordinasyon Derneği Başkanı Yavuz Canevi ve Sermaye Piyasası Kurulu Başkanı Caner Ertuna kültür festivallerinin, spor yarışmalarının, Olimpiyatlar'ın ve kongre turizminin İstanbul'un bölgesel bir iş ve finans merkezi ve kültür başkenti olarak sivrilmesinde etkili bir rol oynayacağını söylerler.[8] Daha yakın geçmişte, Dış Ticaretten Sorumlu Devlet Bakanı Kürşat Tüzmen, dünyaya öncelikle bir Türkiye imajı pazarlanması gerektiğini, çünkü bu gerçekleştirilmeden, Türk mallarını satmanın da yabancı sermayeyi çekmenin de mümkün olmadığını söyler.[9]

Farklı kişi, kurum ve kuruluşların küreselleşme arzusunu ve bunun zorunluluğunu dile getirdikleri bu dönemde, festivallerin misyonu da sanatı desteklemek ve kültürlerarası etkileşimi geliştirmekle sınırlı kalmaz. İstanbul'un küresel başarısı için yerine getirilmesi gereken önemli bir sorumluluğu vardır festivallerin: Parlak bir kent imgesi yaratmak. İKSV yetkililerinden birinin açıkça dile getirdiği gibi, yurtdışındaki festivaller, konferanslar, yani "bizim adımızın geçtiği her yer", İstanbul markasını tanıtmak için bir fırsattır; "İstanbul bir markadır artık", bunu da kabul etmek gerekir.[10] Bienal eski yönetmenlerinden Fulya Erdemci de Bienal'i, "kentin kendini küresel dünyaya eklemlemek için yaptığı hazırlıkların sanatsal ve kültürel boyutu olarak" gördüğünü ifade eder; bu anlamda Bienal, TEM otoyolunun, ikinci köprünün veya havalimanlarının inşası gibi örneklerde cisimleşen genel bir kentsel dönüşümün parçasıdır.[11]

İKSV'nin İstanbul'daki festivallere ek olarak Avrupa'ya açılması ve Belçika'daki Bozar, Berlin'deki Şimdi/Now festivalleri ile Londra'daki *Turks* sergisine destek vermesi de,

Türkiye'nin tanıtımında ne kadar etkili olmaya başladığının bir göstergesidir. Aslında İstanbul'un tanıtılması, İKSV'nin kuruluş aşamasında kâğıda dökülen hedefler arasında da açıkça belirtilmiştir. Bu misyon, "üç bin yıllık bir geçmişi olan, iki imparatorluğun başkenti, iki büyük dinin başlıca odağı, Doğu'yla Batı'nın kavşağındaki İstanbul'un bir kültür ve sanat başkenti konumuna gelmesi için katkıda bulunmak" ve "çok çeşitli uygarlıkların kalıntılarıyla yüklü, eşsiz bir kültür toprağı üstünde kurulmuş bulunan Türkiye'nin, kültür açısından tanıtımına katkıda bulunmak" olarak ifade edilir. Yalnızca bu iki cümle bile, İstanbul'un uluslararası kamuoyuna nasıl temsil edilmek istendiği hakkında açık bir fikir veriyor. Bu girişim, en başından beri kenti Doğu ile Batı arasında bir köprü ve farklı medeniyetlerin kesişme noktası olarak algılayan bir kavrayışı temel alır. Ve bu hiç de yeni bir kavrayış değildir.

Eski İmgeler Yeniden: Doğu ile Batı Arasında İstanbul

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın kuruluş yıllarında yapılan bir röportajda Nejat Eczacıbaşı, iki tür festival olduğunu söyler. Bazı festivaller, Wagner için yapılan Beyrut Festivali gibi, bir sanatçının anılmasına yönelik olarak düzenlenir. Bazılarıysa bir kentin tarihsel ve kültürel özelliklerine dayandırılır. Kentin jeopolitik konumuna ve tarihsel zenginliğine göndermede bulunan İstanbul festivalleri, bu ikinci türe girer.[12]

İstanbul'un "tarihî açıdan bir kültür başkenti olmaya belki dünyada en çok hak kazanmış mekân" olduğu, İKSV yetkilileri tarafından da sıkça dile getirilmektedir.[13] Kent, aslında her zaman zengin bir kültüre sahip olmuş, fakat bu mirasa sahip çıkılamamıştır. İKSV Basın ve Halkla İlişkiler

Yönetmeni Esra Nilgün Mirze'ye göre, "İstanbul'un yüzyıllara varan kültürel zenginliği ve tarihî mirası üzerinde oturmuş" olan ve onu "tüketen" günümüz politikaları "çok acı"dır. Oysa "bu mirasın tanıtımı, kültür aracılığıyla, sanat aracılığıyla tanıtımı, kültür turizminin gelişmesi açısından da çok önemlidir" Üstelik Mirze'ye göre söz konusu olan "A sınıfı turist"lerdir. Ucuz tatil olanaklarının peşine düşen değil, "dünya kültür mirasının bilincinde olan, parası olan, bunu kültürel-sanatsal etkinliklere harcamak isteyen, yaşam biçiminde sanatsal tüketimin ön planda olduğu" kişilerdir bunlar.[14]

Avrupa Kültür Başkenti projesine yapılan başvuru da kentin bu unvanı hak ettiği düşüncesinden yola çıkar ve geniş sayıda kamu kuruluşu ve devlet-dışı örgüt tarafından desteklenir. Bunların arasında İKSV, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, İstanbul Tekstil ve Konfeksiyon İhracatçıları Birliği, Reklamcılar Derneği, Turizm Yatırımcıları Derneği gibi farklı alanlarda çalışan kuruluşların olması, yalnızca İstanbul'un tarihsel ve kültürel zenginliğine duyulan genel bir inanca değil, aynı zamanda böyle bir projeden faydalanabilecek sektörlerin çeşitliliğine de işaret eder.

Aslında, sözü edilen kültürel zenginlik büyük oranda (hayali) kurulan bir İstanbul imgesine atfedilen bir özelliktir. Bu imge, kenti bir köprü veya kavşak noktası olarak sunar. İstanbul, Sarayburnu ve Sultanahmet tarafına düşen eski kent merkezi, cami görüntüleri ve Kapalı Çarşısı ile 'Doğulu' bir mekândır, ama tarihten miras aldığı bu 'Doğulu' kültürü, Batı'nın Aydınlanmacı değerleri, laikliği, ekonomi sistemi, teknolojik gelişimi ve klasik veya çağdaş kültür ve sanatıyla başarıyla birleştirebilmiştir. İstanbul'u pazarlama stratejisinin temelini oluşturan bu bakış açısı, festivallerde de karşılığını bulur. Festivaller yalnızca Batı klasik ve çağdaş sanatlarının Türkiye'deki öncülüğünü yapmakla kalmaz, farklı kül-

türel gelenekleri biraraya getirerek, Doğu ile Batı'yı, eski ile yeniyi, yerel ile küreseli kaynaştırır (bkz. Resim 5).

Fakat Doğu geleneği ile Batı uygarlığı arasında bir köprü gibi düşünülen İstanbul'un yüzü, yine de Batı'ya dönüktür. Bienal sanatçılarından Mehmet Güleryüz'e göre Türkiye, "Batılı kültür içinde yerimiz vardır" diyebilmenin icaplarını yerine getirmeye çalışmaktadır.[15] Bu çaba, Batı tarafından da onaylanır. *Financial Times* şöyle yazar: "Eğer hem Asya'ya hem de Avrupa'ya dönük olma klişesi hâlâ geçerliyse, hiç şüphe yok ki uluslararası kültür, Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne yürüyüşündeki en önemli cephelerden birisidir."[16] Doğan Hızlan da İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın 2003 Avrupa Kültür Ödülü'nü kazanmasının ardından kültürün Avrupa Birliği'ne üyelik yolunda etkili bir siyasî strateji olarak kullanabileceğini yazar.[17] Gerçekten de sanat, hükümetin Avrupa Birliği sürecinin bir parçası olarak öne çıkardığı



Resim 5: 'Bir Dünya Kültür Başkenti, İstanbul'. İstanbul Festivali'nin 26. yıl kataloğundan.

alanlardan birisidir. İstanbul Modern'in açılışının, Avrupa Birliği zirvesinin Brüksel'de toplanacağı 17 Aralık 2004 tarihinden önce gerçekleştirilmesi için kısmen baskı uygulandığı dahi konuşulmaktadır.[18] Müzenin mimarisinin ve adının Tate Modern'ı çağrıştırması da, kuşkusuz tesadüf değildir.[19]

Fakat bazı simgelerin işlevlerini aşan anlamlar taşıdıklarını da hatırlamak gerekir. Örneğin 'köprü' metaforu her kullanıldığında, aynı zamanda, bir köprü tarafından birleştirilmesi gereken bir ayrım, bir farklılık da yeniden inşa edilmiş olur. Simmel'in bu metafor hakkında ilgi çekici bir yaklaşımı vardır. Şöyle yazar Simmel: "Bir nehrin iki kıyısını bir köprüyle birleştirmek için, öncelikle o iki kıyının birbirlerinden ayrı olduklarını vurgulayan bir kavrayışa sahip olmak gerekir" Bu nedenle 'köprü' yerine 'kapı'nın daha uygun bir metafor olduğunu söyler. Çünkü 'kapı', "ayırmanın ve birleştirmenin, temelde aynı hareketin iki yüzü olduğunu çok daha kesin bir biçimde dile getirir".[20] Köprü, ayakları arasındaki bağlantıyı kurar; ama bunu ancak, her bir ayağı mekânsal ve sembolik olarak sabitleyerek yapabilir. Bu da aradaki mesafeyi görünür ve ölçülebilir kılar. Oysa kapı, kapalı bir mekânın içi ile dışı arasındaki geçişi sınırlasa da, açılabildiği için, aynı zamanda beraberinde bir özgürlük vaadi taşır. Kapı, dışarı adım atabilme ihtimaline ve bu adımı attığında kişinin karşısına çıkabilecek olan çeşitliliğe işaret eder. Kapının işleyişinde "sürekli bir değiş tokuş" vardır: "Yalıtılmış ayrı bir varlık alanından, mümkün olan bütün yönlerin sınırsızlığına", kapıdan dışarı doğru akar hayat.[21]

Öyleyse şu söylenebilir: İstanbul'a yakıştırdığımız köprü metaforu, Doğu ile Batı'yı, aralarındaki değiş tokuş imkânı sınırlı iki kutup olarak kavramsallaştırır. Oysa Doğu-Batı ayrımı özsel değil, en başından beri politiktir. Kimin veya nerenin, ne zaman, ne kadar Doğu'da kabul edildiği, her za-

man politik çıkarlar doğrultusunda tanımlanmıştır. Türkiye örneğinde görüldüğü gibi, bir bölge aynı zamanda, hem Avrupa Birliği'ne alınamayacak kadar Doğulu hem de Irak Savaşı'nda desteği istenecek kadar Batılı kabul edilebilir.

Oryantalizm ve Çokkültürlülük Yanılsaması

Batı aklı öteden beri Doğu'yu, birçok açıdan Batı'dan noksan bir sistem olarak kavramayı seçmiş, Doğu kültürlerini toplum bilimlerinin yekpare bir nesnesi olarak ele almıştır. Bu nesnenin bilgisi, kimi kavram çiftlerinin ifade ettiği farklılıklar üzerinden kurulur: Dinamik/durağan, modern/geleneksel, ilerici/muhafazakâr, orijinal/taklitçi gibi ikiliklerin ikinci terimleri, Doğu'yu bir noksanlıklar dizisi olarak tanımlar.[22]

İlk olarak sömürgeci yayılma döneminde tanımlanmış olan Batılı *biz* ve Doğulu *öteki* arasındaki bu karşıtlık, hakkında çok az bilgi sahibi olunan Doğu coğrafyasına ait bilginin tasnif edilmesini mümkün kılar: Doğu'nun farklı kültürleri, felsefeleri, yaşam biçimleri ve alışkanlıkları belirli tiplere, karakter ve yapılara indirgenir; daha kolay kavranabilir ve kontrol edilebilir hale gelir. Aynı zamanda, Doğu'nun yaşam pratikleri, Batı'nın karşıtlık ilişkisi içinde kendine bir kimlik biçebileceği toplumsal ve psikolojik bir konum yaratır. Negatif bir 'öteki' olarak tanımlanan Doğu coğrafyası, uygar dünyanın sınırlarını çizer. Bu şekilde Batı'nın biricikliği vurgulanmış ve üstünlüğü meşrulaştırılmış olur.

Bunun en belirgin örneklerinden biri, 19. yüzyılda düzenlenmeye başlayan dünya sergilerinde başvurulan sınıflandırma sistemidir. Tony Bennett, dünya sergileri örneğinde, farklı coğrafyalara ait nesne ve kişilerin sınıflandırılma, sergilenme ve tüketilme biçimlerinin egemenlik ve sömürüyü nasıl meşrulaştırdığını inceler.[23] Bu sergi modeli, uygar

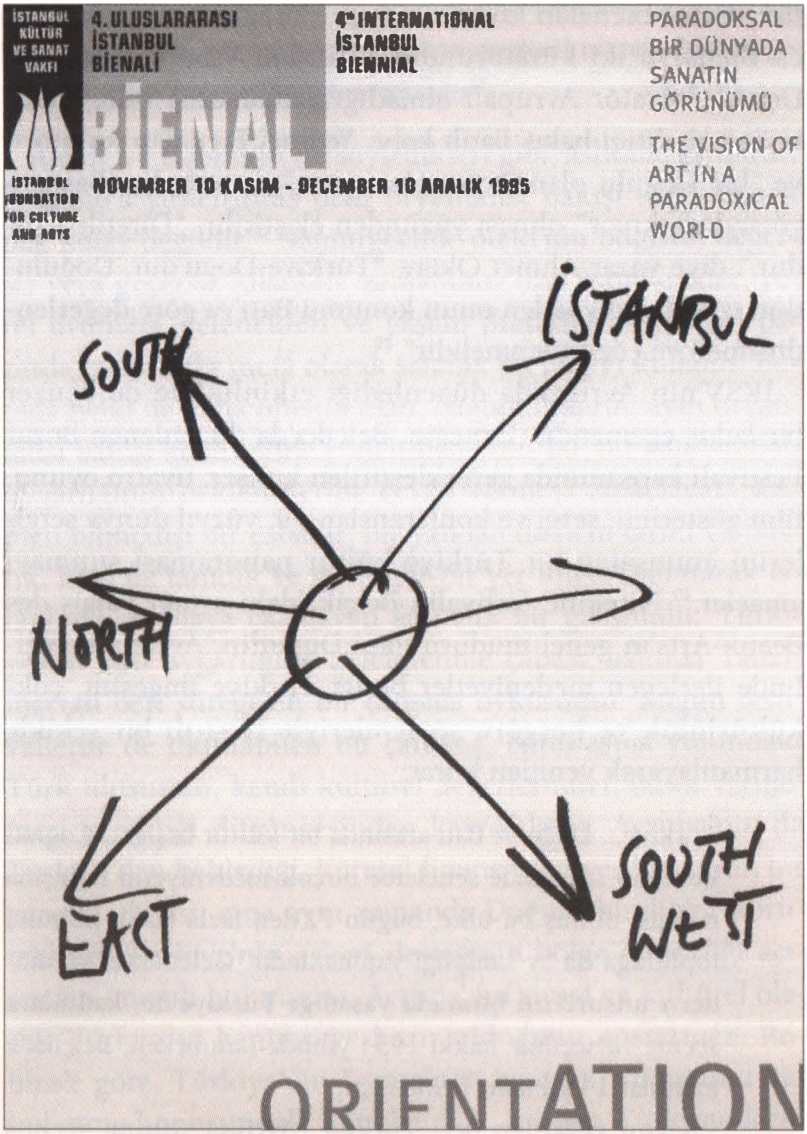
Avrupa'yı ilerlemeci bir sınıflandırmanın en ileri noktasına yerleştirerek, onun dünyaya önderlik etme talebini meşrulaştırır. *Gelişmekte olan* toplumların, sürekli gerisinde kaldıkları *gelişmiş* bir 'merkez'i, hem ekonomik hem de kültürel anlamda yakalaması gerektiği düşüncesi, iktidarın jeopolitik dağılımını bugün de şekillendirmeye devam etmektedir. 'Öteki' hakkında yaratılan bu etkili ve dayanıklı kültürel imgelem, müzelerdeki sergileme biçimleri dahil, birçok kültürel form ve pratik üzerinde hâlâ etkilidir.

Aynı şekilde, İstanbul festivallerinde kurulan Doğu-Batı ayrımı da oryantalist ikiliği tekrar eder. Aslında bu ikiliğin kurulma biçimi sabit değildir; değerli ucu, duruma göre kutup değiştirir: Kimi zaman Batı sanatı ve kültürü öne çıkar, kimi zaman İstanbul'un tarihsel zenginliği ve eski Doğu'dan devraldığı mirası. İKSV, düzenlediği festivalleri, Türk izleyicilerine Batılı sanatın İstanbul'daki sahnelerinden biri olarak sunarken, İstanbul'u da Batı'ya mistik bir Doğu'nun mirasçısı olarak tanıtır. Bu iki imgenin ortak yanı, belki de her ikisinin de bir tür kaçışı simgelemesidir. Yerel izleyici için sanat, iş dünyasından boş zamana, tüketim toplumunun maddeciliğinden sanatın yüceltici deneyimine kaçıştır. Uluslararası kamuoyu içinse, Doğulu kent, Batı bireyselliğinden ve maddeciliğinden uzaklaşmayı simgeler; başka bir deyişle, cemaat hayatına düzülen bir övgüdür.[24]

Festivaller kadar İstanbul Bienalleri de Doğu-Batı ikiliğini çeşitli biçimlerde yeniden üretir. İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri adıyla düzenlenen ilk Bienal, *Tarihsel Mekânda Çağdaş Sanat* temasıyla kentin Doğulu tarihinden devraldığı miras ile yeni filizlenen Batılı sanat ortamı arasında bir köprü oluşturduğu mesajını verir. İkinci bienal için de benzer şekilde, *Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat* teması kullanılmıştır. Üçüncü Bienal kataloğu için Danışma Kurulu üyesi Jale Erzen'in yazmış olduğu Önsöz, "Doğu ile Batı

arasında her zaman bir köprü işlevi gören İstanbul'un çokkültürlülüğün önemli bir söylem olarak ortaya çıktığı günümüzde, tarihi, kültürleri ve konumuyla dünya kültürünün başkenti olma olanağına sahip" olduğunu vurgular.[25] René Block'un küratörlüğünü yaptığı *Orient/ation* temalı Dördüncü Bienal, özellikle bu konuya eğilen ilk bienaldir. Şöyle açıklar Block: "Ben Batılı olduğunu sandığımız kültürün kökeninin ne kadarının 'Orient-Doğu'dan gelmiş olduğuna dikkat çekmekten başka bir şey amaçlamadım. İskenderiye, Kudüs, Bizans, hâlâ 'oriente olduğumuz', bizi yönlendiren üst düzey kültürler"dir.[26] Aslında bu bakış açısı, Batı ile Doğu'yu birbirinden ayrı kutuplar olarak kavramsallaştırmaya devam eder; ancak coğrafyalar arasındaki hiyerarşi, Bienal ambleminde yer alan pusula grafiği aracılığıyla sorgulanır. Bu pusulanın merkezi ve Batısı yoktur; Güneyi, Kuzeyi ve Doğusu farklı konumlanmıştır ve İstanbul'un kendisi de başlı başına bir yöndür (bkz. Resim 6). Fakat Madra'ya göre, Dördüncü Bienal'in kavramsal çerçevesi Batılı kültürün Doğu coğrafyasındaki köklerini vurgulasa da, René Block Batı-dışı ülkelerde çalışan sanatçıları araştırıp davet etmek yerine Batı'da hazır olanı getirir. Bu nedenle de İstanbul'un Doğu'su ile olan "yönelme" [*orientation*] ilişkisi kurulmaz. "Batı-dışı", yine Batı tarafından tescil edilmiş olanla gösterilmeye devam eder.[27]

Batı'da tescil edilmiş olan kültürel model ve pratiklerin Bienal üzerindeki etkisi René Block'tan sonra da sürer. Bienal yönetmenlerinden Fulya Erdemci, "her bienalde farklı bir küratör" politikasının benimsenmesinin altında "farklı gözlerle bu kente bakmak" amacı yattığını belirtse de,[28] bu gözler genellikle Batılı'dır. Yabancı küratör dönemine geçildikten sonra İKSV tarafından seçilip davet edilen hemen hemen bütün küratörler Avrupalı'dır: René Block, Roza Martinez, Paolo Colombo, Dan Cameron, Charles Esche.



Resim 6: Bienal kataloğu, 1995.

İki istisna, Bienal'in küratörü Yugo Hasegawa ve Dokuzuncu Bienal'in iki küratöründen biri olan Vasıf Kortun'dur. Üstelik küratör Avrupalı olmadığı zamanlarda bile, İstanbul'a yönelttiği bakış Batılı kalır. Yedinci Bienal'in küratörü ve "bir Doğulu olan Bayan Hasegawa", İstanbul'a "Batı'nın gözüyle bakıyor" olması yüzünden eleştirilir. "Diretilen şudur," diye yazar Ahmet Oktay, "Türkiye Doğu'dur, Doğuludur, tam da bu yüzden onun konumu Batı'ya göre değerlendirilmeli ve çözümlenmelidir".[29]

İKSV'nin Avrupa'da düzenlediği etkinliklere de benzer bir bakış egemendir. Örneğin, Belçika'da düzenlenen Bozar Festivali kapsamında gerçekleştirilen konser, tiyatro oyunu, film gösterimi, sergi ve konferanslar, 19. yüzyıl dünya sergilerini anımsatan bir Türkiye kültür panoraması sunmayı amaçlar.[30] Nitekim, festivalin Belçika'daki ortağı Palais des Beaux-Arts'ın genel müdürü Paul Dujardin, Avrupa menzilinde ilerleyen medeniyetler beşiği Türkiye imgesini, çokkültürlülük ve hoşgörü söylemleriyle başarılı bir şekilde harmanlayarak yeniden kurar:

> Türkiye... Doğu ve Batı arasında bir kültür beşiği... Coğrafi konumu sayesinde senelerce birçok medeniyetin buluşma noktası olmuş bu ülke, bugün 72'den fazla farklı kültürel topluluğa da ev sahipliği yapmaktadır. Geleneksel ve modern unsurların birarada yaşadığı Türkiye'de, kadınlara seçme ve seçilme hakkı 1934 yılında tanınırken, Belçika'lı kadınlar 14 yıl daha beklemiştir.
>
> Uzun yıllardan beri Türkiye, Avrupa yolunu seçmiş olup Avrupa Birliğine adaylığı konusu ile gündemin başına oturmuştur. Hiç şüphesiz Palais des Beaux-Arts faaliyetlerini siyasetten uzak, kültür odaklı yürütmektedir. Bu tarihî sergi, çok renkli festival ve kolokyum ile, çağdaş Türkiye'nin zenginliklerini gözler önüne sererek, farklılıklara

saygılı, yepyeni ve hoş bir buluşma sağlamayı arzulamaktayız. Bu, bizim Avrupa kültür merkezi olarak üstlendiğimiz en başta gelen görevimizdir[31]

Aksoy ve Robins'in de söyledikleri gibi, aslında, asırlardır İstanbul'a yöneltilmiş olan oryantalist bakışı değiştirmek pek kolay değildir.[32] Sömürgecilik 'öteki'nin bilgisini değersiz veya geçersiz kılarken, zamanımız onu asimile eder; yerel ürünleri, gelenekleri ve yaşam pratiklerini küresel pazarda etnik birer meta olarak satarak bu bilgiyi kullanır. Burada belki de daha önemli olan, İstanbulluların, aynı oryantalist bakışı kendilerine yöneltmeleridir. Bu, bir yandan Batı uygarlığının beklentilerine cevap vermeyi amaçlayan, kısmen bilinçdışı bir çabadır; bir yandan da hem tarihî ve mistik, hem de tanıdık ve güvenilir bir yer imgesi yaratarak İstanbul'u satmaya çabalayan stratejik bir girişimdir. Türkiye'nin Batı uygarlığına eklemlenme çabası, aslında Tanzimat'tan beri süregelen bir çatışma öyküsüdür. Bugün festivallerde de okunabilen bu çatışma, Batılılaşma yolundaki Türk ulusunun, kendi kültürel değerlerinden ödün vermemesi gerektiği düşüncesinden kaynaklanır. Avrupa'nın da Türkiye'den beklediği, küresel finans ve güvenlik ağının bir parçası olması, ama aynı zamanda Doğulu kimliğini korumasıdır. Türkiye'nin askerî desteğinin bölge güvenliği açısından önemli bulunması, Avrupa'nın siyasî ve kültürel olarak Türkiye'yi benimseye hazır olduğunu göstermez. Robins'e göre, Türkiye'nin "gerçekten modern" olduğunu kabul etme konusundaki gönülsüzlük, kısmen Türk modernleşmesinin tamamen Batı'ya dayandırılmasından, kültürel yaratıcılık ve özgünlükten yoksun olmasından kaynaklanır. Bununla beraber, Robins bunu Avrupa'nın "kültürel kibri"ne de bağlar – Türklerin Batı değer ve standartlarını benimsemeleri gerektiğine inanan Avrupa, aynı zamanda ne

kadar çabalarlarsa çabalasınlar bunu başarmalarının mümkün olmadığına da kanaat getirmiştir.[33]

Dolayısıyla, Batılı sayılmayan diğer ülkeler gibi Türkiye'nin de yapabileceği, Batı'nın beklentilerine cevap verecek bir imge yaratmayı öğrenmektir. Bu durum, Dokuzuncu Bienal'in küratörlerinden biri olan Charles Esche'nin de değindiği gibi, "kimin daha çok Üçüncü Dünya olduğu" konusunda bir yarışa dönüşebilir.[34] Bu, aynı zamanda, Batı'nın kendi dışına "anlam yükleme"ye devam etmesi ve Üçüncü Dünya bienallerindeki bilgi akışının çevreden merkeze değil de, merkezden çevreye sürmesi anlamına gelir.[35] Aslında 'çevre'den 'merkez'e doğru da bir akış söz konusudur. Ancak, yeni imgeler, göstergeler ve belki de temalar şeklinde gerçekleşen bu ters yönlü enerji akışı, genellikle Batı'nın kendinden farklı/kendine karşıt olarak tescil ettiği *egzotik* metalara dönüşür. 'öteki'nin bilgisi, politik anlamlarından ödün verdiği, stilize edilebildiği ölçüde dolaşıma girer. Zeytinoğlu'na göre (Sekizinci Bienal'in teması olan) *Şiirsel Adalet*, 'gerilimden arındırılmış, sınırları sağlamlaştırılmış, "hesap dışı" etkenlere ağır "giriş kuralları" uygulayan bir "merkezin adaleti"dir.[36] İstanbul'a yöneltilen de, yine bu merkezin bakışıdır.

Oysa kimliği Doğu-Batı karşıtlığı içinde kuran oryantalist bakışın, kente ne katabileceği oldukça tartışmalıdır. Diğer her yer gibi Türkiye de kaleydoskopik* bir alandır, Doğululuğu veya Batılılığı nereden bakıldığına göre değişir: Avrupa Birliği'ne giremeyecek kadar Müslüman, fakat aşırı İslâmcı teröre karşı desteği istenecek kadar laik; El-Kaide tarafın-

---

* Kaleydoskop, bir ucu buzlu camla kapatılan, metal veya mukavvadan yapılmış bir boru içine konulmuş renkli küçük cisimlerin bir ayna düzeneği sayesinde oluşturduğu çeşitli biçimleri gösteren optik bir araçtır. Çiçek dürbünü olarak da anılır. Dürbün her döndürüldüğünde, boru içindeki cisimler yer değiştirdiğinden, göze görünen biçim de farklı olur.

dan Haçlıların müttefiki olarak tanımlanacak derecede Batılı, ama hâlâ filmlerin hamam fantezilerine konu olacak derecede Doğulu. Üstelik, Batı da mükemmelleştirilmiş bir imgeden başka bir şey değildir: Avrupa yekpare bir bütün olmadığı gibi, Batılı olmak da artık Avrupa'dan çok Amerika'yla özdeşleştirilen bir kavram olmaya başlamıştır. Dolayısıyla, öncelikle neresinin örnek olarak alınması gerektiğinin yanıtı bile sanıldığından daha karmaşıktır.

Aynı şekilde, kimlik konumlarının kurulma süreci de bir Doğu-Batı karşıtlığı içinde ele alınamayacak derecede karmaşıktır. Bu nedenle, karşıtlık yerine, kimliği farklılık üzerinden değerlendiren yaklaşımlar geliştirilmelidir. Böyle yaklaşımlar konuksever kamusal alanlarda, kentlilerin ortak sorunlar etrafında biraraya geldikleri etkinliklerde veya farklı kültürel pratikleri uygulama, geliştirme, sergileme ve paylaşma olanaklarında serpilebilir. Ancak, günümüz kültür politikalarına egemen olan *çokkültürlülük* söyleminin pratikte bu koşulları ne kadar sağladığı tartışılmalıdır. Özellikle Cumhuriyet'in ilk elli yılında azınlık nüfusunun büyük oranda eridiği, farklı kültürlerin bastırıldığı ve kültürel yatırımların daha çok Ankara'ya aktığı bilinmektedir. Mevcut kültür altyapısı ise, nüfusu on beş milyonu bulan bir kent için oldukça yetersizdir.[37]

Üstelik çokültürlülük kavramının ne ifade ettiği de sıkça sorgulanmıştır. Örneğin, Harris'in "butik çokkültürlülüğü" olarak adlandırdığı kültürel çeşitlenme, daha çok tüketim odaklıdır.[38] Butik çokkültürlülüğü, müzik, giyim, gıda gibi endüstriler aracılığıyla stilize edilen bir farklılığın tüketicilere sunulmasına dayandığı için, genellikle vitrin ve raflarda gözlemlenebilen bir meta artışının ötesine geçmez. Tüketicinin, farklı coğrafyalardan ithal edilen kültürel formlara aşina olması, bu formları üreten toplumların yaşam koşullarını daha iyi anlaması demek değildir. Bu anlamda, 'öteki' ile ku-

rulan ilişki, estetikleştirilen bir 'öteki'liğin, tarihsel/toplumsal koşulların ve çoğunlukla acıların göz ardı edilerek tüketilmesiyle sınırlı kalır. Çokkültürlülük, farklılığı ya bir hoşgörü ve/veya şevkat nesnesine, ya da dünya kültürleri konusunda zaten bilgi sahibi olan bir tüketici grubunun kültürel sermayeye tahvil edebileceği deneyimlere dönüştürür. Her iki durumda da, kültürel farklılığın metalar dünyasına emilmesi "küresel kapitalizm içerisinde meydana gelen derin değişimleri gizlemeyi veya farklı göstermeyi başaran kapitalist ideolojiden" başka bir şey değildir.[39]

Toplum içinde deneyimlenme biçimi kadar, çokkültürlülük teriminin kendisi de sorgulanmış, kavramın tehlikeli varsayımlara dayandığı dile getirilmiştir. Örneğin, Beck için çokkültürlülük "her bireyin *kendi kültürel alanına bağlı kaldığı*" kolektif bir insanlık imgesine işaret eder.[40] Bauman[41] ve Bhabha[42] da buna benzer bir noktaya parmak basar. Bauman'a göre bu kavram yanıltıcıdır, çünkü tanımladığı farklı kültürlerin ancak birbirinden ayrı "kültürel sistemler veya bütünlükler" olarak var olmalarına izin verir.[43] Bhabha için ise, çokkültürlülük kültürler arasındaki farklılığı tanır; ancak bunları birbirinden ayrı sistemler olarak kavramsallaştırdığından, bu kültürler arasındaki etkileşime ve değiş tokuşa işaret etmez. Oysa bu değiş tokuş süreci, bu "bağlantı dokusu",[44] tam da kültürel farklılığın dile getirildiği an ve süreçlerle doludur. Farklı kültürel kutuplar arasındaki etkileşimin zamansallığı, mekânsal olarak karşıtlık içinde tanımlanan bu kutupları birbirine bağlar. Böylece birbirine tezat biçimde konumlanmış kimlikler özsel kutuplaşmalara dönüşmemiş olur. Farazî veya dayatılmış bir hiyerarşiye tâbi olmayan bir kültürel melezlik olanağı yaratılır. Bu açıdan çokkültürlülüktense, kültürlerarasılık daha uygun bir terim gibi görünmektedir. Çünkü bu terim kültürleri yan yana dizilmiş kapalı sistemler olarak tanımlamak

yerine, kültürlerarası alışverişin gerçekleştiği bir orta(k) alanın [*middle ground*], bir etkileşim uzamının, bir iletişim imkânının varlığına işaret eder.

Kentin Öteki Yüzü

Estetik ve sembolik süreçlerin kentsel dönüşüm projelerinin temelini oluşturduğu ve sendika ve parti gibi geleneksel siyasî kurumların farklı kimlik konumlarını temsil etmekte yetersiz kaldığı günümüzde, kültürel üretim kent için bir "vizyon oluşturma" ve buna uygun bir "imaj yaratma" işlevlerini üstlenir.[45] Oysa, yukarıda da gösterilmeye çalışıldığı gibi, bu vizyon/imaj ne masum, ne de politik olarak tarafsızdır.

Bu nedenle İstanbul'un kültürel zenginlik üzerinden pazarlanmasının, farklı geçmiş ve duruşları olan birçok kişi tarafından tek geçerli yol olarak sunulması, en hafif tabirle, ürkütücüdür. Bu yaklaşım, küreselleşmenin kendisi kadar, kentlerin küresel kapitalist sistem içinde pazarlanmasının da doğal ve kaçınılmaz bir süreç olduğu varsayımına dayanır. Kentin, kendi dışında gelişen koşullara uyması, rekabetçi olması, yerel pazarlarını büyütmesi, altyapı ve yerleşim alanlarını düzenlemesi, çalışmak ve yaşamak için çekici bir yer haline gelmesi gerektiği, hemen hemen herkes tarafından kabul edilir. Kültür ve Turizm bakanlıklarının tek bir kuruma dönüştürülmesi de aslında bu yaklaşımın sonucudur: Bu şekilde, kültür ile turizm arasındaki ilişki ve kültürün kenti pazarlama aracı olarak kullanılmasından doğacak fayda beklentisi bir kez daha vurgulanmış olur.

Turist piyasasının İstanbul'da kolayca gözlemlenebilen bir çelişkisi vardır: Kent, turist çekebilmek için, hem yerel özelliklerini öne çıkarmak, hem de diğer kentleri andıran modern ve güvenli mekânlar yaratmak zorundadır. Festivaller tarafından yeniden üretilen İstanbul imgesi de, zen-

gin tarihsel, kültürel bir mirası devralmış, aynı zamanda laik, yenilikçi ve çekici bir kent mekânına işaret eder. Bu imge, İstanbul'u dünya kamuoyuna, "olduğundan daha güzel gösteren bir ışıkta"[46] sunmaya çalışır. Bu da, kentin alımlı olmayan yönlerinin kent imgesinden silinmesine yol açar. Bu imgeye yansımayan göç dalgaları, gelir eşitsizlikleri, yoksulluk, evsizlik, nüfus artışı ve toplumsal kutuplaşmalar, kent mekânında hiç olmadığı kadar şiddetle hissedilmeye devam eder. Bu mekânda kendine yer bulamayan kentli gruplar da enformel ve/veya yasadışı ekonomik etkinlik ve yerleşim biçimlerine, etnik kimliklerine veya siyasallaşan İslâm'a sığınırlar.

Bu noktada kent kültürünün ne kadar karmaşık bir ağ içerisinde üretildiğine, dağıtıldığına ve tüketildiğine yeniden bakmak gerekir. Kültürel üretim ve tüketim, sürekli pazarlıkların şekillendirdiği süreçlerdir. Bu pazarlıklar, bir yandan kendi kültürel sermayelerini, bir yandan da kentlerinin dünya kamuoyundaki değerini yükseltmeyi amaçlayan siyasî ve ekonomik aktörler ile, bir kimlik kurma ve seslerini duyurma kavgası veren kentli gruplar arasında gerçekleşir. Bu nedenle sanatı, turizmi geliştirmeye yönelik bir strateji konumuna indirgemek, katılım ve paylaşım olanaklarını tüketir. Kültürün, ekonomik canlanma ve kentsel dönüşüm imkânları sunması, kent rantı üzerinden elde edilebilecek çıkarlara alet edilmesine neden olur. Bu çıkarlardan pay kapma kavgası, kent kültürünün kapılarını tutan kişi ve kurumlarla bağlantıları olmayan sanatçılara veya bunların dile getirdiği meselelere yeterli derecede kaynak ayrılmamasına neden olur. Kaynaklara erişimi kısıtlanan bu kişiler, politik duruşları resmî ideolojiye ters düşen sanatçılar olabileceği gibi, artık moda olmayan geleneksel sanat tarzlarında uğraş verenler de olabilir.

Oysa, kültürel temsil siyasî temsili önceliğinden, katı-

lıncı bir kültür, kentin parçalanmış toplumsal mekânı içerisinde "birleştirici bir güç" görevi görebilir.[47] Kültürün üretildiği, sergilendiği ve tüketildiği alanlar, kamusallığı erimekte olan metropolün hâlâ kamusal kalan yerlerini oluşturur. Bienal mahalleri de bu açıdan önemlidir. Fakat bu mahallerin farklı sanatçı veya izleyicilere ne kadar açık olduğu tartışılabilir. Bienal sergilerinin, açık bulundukları zaman dilimini aşan bir etkileri olduğunu söylemek, en azından kentin bütünü düşünüldüğünde, pek kolay değildir.

Dokuzuncu Bienal'in iki küratöründen birisi olan Vasıf Kortun da, aslında bu durumun farkında olduklarını ve Bienal'i bu nedenle daha uzun bir süreç olarak tasarladıklarını belirtiyor.[48] Örneğin, 2004 yılının Ekim ayından Bienal açılışına kadar gerçekleştirilmesi planlanan "9B Konuşmaları" başlıklı söyleşi dizisi, sanatçı ve eserlerin tanıtılmasını, potansiyel katılımcıların bilgilendirilmesini, katılımın artırılmasını ve etkinliğin kentin farklı bölgelerine ve yıl içine yayılmasını amaçlıyor.[49] Dokuzuncu Bienal'de sergi mahallerinin tarihî yarımada dışından seçilmesi de, bugüne kadar Bienal'e yöneltilen oryantalizm eleştirisinin önünü kesmeye yönelik gibidir. Kortun bu seçimin gerekçesini açıklarken, kentlilerin tarihî mekânların bulunduğu bölgeye nadiren gittiklerini ve yeni sanatçıların bu tür mekânlar için iş yapmadıklarını söyler.[50] Diğer küratör Esche'ye göre ise, tarihî mekânlardan vazgeçilmesinin nedeni, tarihsel zenginliği kadar günümüzdeki önemi de tescil edilmeyi bekleyen İstanbul'u çağdaş bir kent olarak ilan etmektir.[51]

Ne var ki bütün bu değişiklikler, Bienal'in zaten içinde bulunduğu ilişkiler ağı içinde gerçekleşmektedir. Sergilerin farklı mekânlarda kurulmasının, Bienal'i standart izleyiciler dışındaki kentlilere açmayı ne kadar başarabileceği tartışılabilir. Başka bir deyişle, Bienal'i sahneleyenler, Bienal'de sahnelenenler ve bunları belirleyen himaye ve iktidar yapıları

aynı kaldığı sürece, seçilen mahallerin değişmesi, dengenin, aynı tahterevallinin *tarihsel* değil de *çağdaş* tarafında kurulmasından başka bir şey değildir. Bu girişimden beklenen, ancak daha geniş bir kesimin onayını kazanmak olabilir ki bu da Bienal'in kente yayılmasından çok, içinde bulunduğu yapının daha da kuşatıcı bir hal alması anlamına gelir.

Notlar

1 Short ve Kim, *Globalization and the City*. Kentlerin daha çekici yerler haline gelmek için giriştikleri kentsel dönüşüm ve pazarlama faaliyetlerinin farklı örnekleri için, bkz. John R. Gold ve Stephen V. Ward (ed.) *Place Promotion: The Use of Publicity and Marketing to Sell Towns and Regions* (Chichester: John Wiley and Sons, 1994).

2 Barbara Vanderlinden, "Bienallerin ve diğer mega sergi modellerinin eleştirisi ve savunusu", *Beşinci Uluslararası İstanbul Bienali Ek Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 1997) s. 206.

3 Zukin, *The Cultures of Cities*, s. 12.

4 Los Angeles'ta kent mitinin kültür aracılığıyla yeniden üretilmesi örneği için, bkz. Davis, *City of Quartz*.

5 "Osman Constantinos'un René Block ile yaptığı söyleşi", s. 25.

6 Bkz. Roche, *Mega-Events and Modernity*, s. 141-3.

7 Keyder, "İstanbul'u Nasıl Satmalı", s. 84-85.

8 "Küresel İstanbul üzerine ne dediler?", *İstanbul*, sayı 7 (1993) s. 18-27.

9 "The state will change, so will the private sector", *Turkish Time* (15 Aralık 2002-15 Ocak 2003) s. 22-29.

10 Görüşmeci-1 ile yapılan görüşmeden (İKSV, 2002).

11 Fulya Erdemci'yle yapılan görüşmeden (Kaffee Haus, 13 Mayıs 2005).

12 "Amacımız zaman içinde Türk sanatlarının etkinliğini arttırmak", Nejat Eczacıbaşı'yla Söyleşi, *Türk Edebiyatı Dergisi* (Ağustos 1982) s. 24-27.

13 İKSV Basın ve Halkla İlişkiler Yönetmeni Esra Nilgün Mirze'yle yapılan görüşmeden (İKSV, 2002).

14 Esra Nilgün Mirze'yle yapılan görüşmeden (İKSV, 2002).

15 Mehmet Güleryüz, "Genç Sanatçılar Bienali", *Cumhuriyet*, 22 Kasım 2003, s. 14.

16 Kaynak: *İstanbul Festivali Yirmi Altıncı Yıl Tanıtım Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 1998).

17 "Türkiye'yi sevindiren ödül", Doğan Hızlan, *Hürriyet*, 20 Temmuz 2003.

18 Fulya Erdemci'yle yapılan görüşmeden (Kaffee Haus, 13 Mayıs 2005).

19 Vasıf Kortun'la yapılan görüşmeden (Garanti Platform, 1 Mart 2005).

20 Georg Simmel, "Bridge and Door", *Theory, Culture and Society*, sayı 11 (1994) s. 7.

21 *A.g.e*, s. 8.

22 Bryan S. Turner, "On the Concept of Axial Space" *Journal of Social Archaeology*, cilt 1, sayı 1 (2001) s. 65. Ayrıca bkz. Bryan S. Turner, *Orientalism, Postmodernism and Globalism* (Londra: Routledge, 1994).

23 Tony Bennett, *The Birth of the Museum* (Londra: Routledge, 1995).
Mitchell de kültürel farklılığın dünya sergilerinde nasıl temsil edildiğini, 1889 Paris Sergisi'ndeki Mısır pavyonunu tasvir ederek göstermeye çalışmıştır. Fransızlar bu pavyonu, Kahire'nin yılankavi sokaklarından birini temsil edecek şekilde düzenlemiştir. Bu sokak temsili, itinayla eskitilmiş ve kaotik hale getirilmiştir. Binaların boyası bile özellikle kirletilmiştir. Sokak, Şarklılar gibi giyinmiş Fransızların türlü kokular, hamur işleri ve fesler sattıkları dükkânlarla doludur. Fakat organizatörlerin çabası bunlarla da sınırlı kalmamış, pazar yeri efektini tamamlamak için, Mısır'dan elli adet eşeği, seyis, nalbant ve eğercileriyle getirtmişlerdir. Paris Sergisi'ndeki bu pavyon, Mısır'ın Avrupalılar tarafından uygarlaştırılması gerektiğinin en açık kanıtı olarak izleyicilere sunulmuştur. (Mitchell, *Mısır'ın Sömürgeleştirilmesi*, s. 27-28).

24 Ferzan Özpetek'in *Hamam* filminde bu bakış açısının nasıl kurgulandığı için bkz. Bülent Diken ve Carsten Bagge Laustsen "Postal Economies of the Orient", *Millenium: Journal of International Studies*, cilt 30, sayı 3 (2001) s. 761-84.

25 Jale Erzen, "Önsöz", *Üçüncü Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 1992) s. 7.

26 "Osman Constantinos'un René Block ile yaptığı söyleşi", s. 20.

27 Madra, *İki Yılda Bir Sanat*, s. 86.

28 Fulya Erdemci'yle yapılan görüşmeden (Kaffee Haus, 13 Mayıs 2005).

29 Ahmet Oktay, "Anarşist bir öneri", *Radikal İki*, 7 Ekim 2001, s. 15.

30 Bozar kapsamında gerçekleştirilen farklı etkinlikler özetle şöyledir: Sinema Müzesi'nde kadının toplumdaki yerinden göç sorununa kadar birçok farklı temayı işleyen elliye yakın Türk filmi gösterilir. Yine kadının toplumdaki yerine odaklanan, Türk ve Avrupalı kadınlar arasında işbirliği ortamı yaratmayı amaçlayan bir kolokyum düzenlenir ve buna paralel olarak, ***Analar, Tanrıçalar, Hanımsultanlar*** başlıklı bir sergi açılır. Studio Oyuncuları, Şahika Tekand yönetiminde ***Oidipus Sürgünde*** oyununu oynar. Müzik alanında gerçekleştirilen etkinliklerse, daha da çeşitlidir: Sırasıyla, Sezen Aksu, Kudsi Ergüner, Erkan Oğur ve İsmail Hakkı Demircioğlu, Kardeş Türküler, Istanbul Music Semagroup and Dervishes, Candan Erçetin, İstanbul Hanımları, Neşet Ertaş ve Gülşen Kutlu, Muammer Ketencoğlu ve ekibi, Turhal Alevi Sema Grubu, Fazıl Say ve Sertab Erener sahne alır (http://www.iksv.org/detay.asp?id=21).
Yine Berlin'i "Türkiye'nin çağdaş sanat platformuna dönüştüren" Şimdi/Now festivali de, Mercan Dede Secret Tribe'dan Kardeş Türküler'e, Burhan

Öçal'dan Kudsi Ergüner'e, Rumi gecesinden çağdaş Türk filmleri gösterimlerine pek çok etkinliği hem Türk, hem de Alman izleyicilerine sunar (http://www.iksv.org/detay.asp?id=17).

31 İKSV *web* sayfasından alınmıştır: http://www.iksv.org/detay.asp?id=21.

32 Asu Aksoy ve Kevin Robins "İstanbul'da Dinleme Zamanı", *İstanbul*, sayı 7 (1993) s. 58.

33 Kevin Robins "Interrupting identities: Turkey / Europe", Stuart Hall ve Paul du Gay (der.) *Questions of Cultural Identity* (Londra: Sage, 1996) s. 66.

34 23 Mayıs 2005 tarihinde Yıldız Teknik Üniversitesi'nde gerçekleştirilen söyleşide tutulan notlardan.

35 Emre Zeytinoğlu, "8. İstanbul Bienali ve Video Odalarında Keşfedilen Adalet", *Dipnot*, sayı 2 (2004) ss. 121-134.

36 *A.g.e*, s. 128.

37 1998 yılı itibariyle devlet tiyatrolarının sayısı 5, özel tiyatrolarınki 9, opera ve bale sayısı ise 2'dir. Aynı tarihte toplam 22 müze ve saray (6'sı belediyeye ait olmak üzere), 81 sinema ve 90 sanat galerisi vardır (*Sayılarla İstanbul*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Araştırma Müdürlüğü).

38 Clive Harris "Beyond Multiculturalism? Difference, recognition and social justice", *Patterns of Prejudice*, cilt 35, sayı 1 (2001) s. 13-34.

39 *A.g.e*, s. 29.

40 Ulrich Beck "The Cosmopolitan Society and its Enemies", *Theory, Culture and Society*, cilt 19, sayı 1-2 (2002) s. 36.

41 Zygmunt Bauman, *In Search of Politics* (Oxford: Blackwell Publishers, 1999).

42 Homi Bhabha, *The Location of Culture* (Londra: Routledge, 1994).

43 Bauman, *In Search of Politics*, s. 199.

44 Bhabha, *The Location of Culture*, s. 4.

45 Zukin, *The Cultures of Cities*, s. 2-3.

46 Short ve Kim, *Globalization and the City*, s. 97.

47 Zukin, *The Cultures of Cities*, s. 110.

48 Vasıf Kortun'la yapılan görüşmeden (Garanti Platform, 1 Mart 2005).

49 Bu konuşmalara Fransa, Almanya, İtalya, ABD gibi farklı ülkelerden sanatçı ve küratörler katılmış; mekân olarak da Fransız, Alman ve İtalyan kültür merkezleri, Garanti Platform Sanat Galerisi, Yıldız Teknik Üniversitesi ve Bilgi Üniversitesi binaları da dahil olmak üzere çok çeşitli yerler kullanılmıştır. Etkinlikler izleyicilere ücretsiz olarak sunulmuş ve simültane çeviri yapılmıştır (http://www.iksv.org/bienal/etkinlikler.asp).

50 Vasıf Kortun'la yapılan görüşmeden (Garanti Platform, 1 Mart 2005).

51 Charles Esche'yle yapılan görüşmeden (Garanti Platform, 24 Mayıs 2005).

Devlet, Sermaye, Kültür Kavşağında İKSV ve Bienal

Siyaset Sahnesinin Dönüşümü ve Kültürün Özelleşmesi

Bienal'in içinde bulunduğu kurumsal ve sembolik ilişkiler ağı, hem kent mekânının hem de ulus-devletin sınırlarını aşar. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, uluslararası üretim ve dağıtım şirketleri veya bu alanlarda çalışan kâr amacı gütmeyen kurumlarla beraber çalışır; birçok kültür merkeziyle ortak projeler geliştirir ve gerçekleştirir; yabancı televizyon ve radyo kanallarında ya da yazılı basında reklamlar yayınlatır. Böylece farklı mekânsal (küresel, uluslararası, kentlerarası, yerel) ve kurumsal (kamu kuruluşları, özel şirketler ve devlet-dışı örgütler*) kademeler arasında bağlantı kurar. Bu süreçte, İKSV'nin yolu birçok çıkar grubuyla kesişir. Bienal'in, devamlılığını, bu grupların ihtiyaçlarına veya genel olarak kültür alanındaki değişimlere uyum gösterebilmesine borçlu olduğunu söylemek yanlış olmaz.

---

* Sayfa 44'teki yazar notuna bakınız.

Bu alandaki belki de en temel değişim şu: Gerek kültürün üretim ve tüketimi, gerekse bu pratikleri belirleyen estetik yargılar, özerkliği sermaye tarafından imha edilmiş bir sistemin ürünü haline gelmiştir. İletişim teknolojilerinin ve pazarlama stratejilerinin yön verdiği bu sistemin kurumları, gelişmiş bir işbölümü içinde üzerlerine düşen görevleri yerine getirirler.[1] İlk iki Bienal'in sergi sorumlusu Beral Madra, bu dönüşümü mümkün olabilecek en açık şekilde dile getirmiştir: "Müzenin sanayi kuruluşundan hiçbir farkı yoktur," der Madra, "birisinden tüketim malı çıkacak, diğerinden sanat yapıtı ve kültür çıkacaktır; ve bu, dünyaya pazarlanacaktır."[2]

Kuşkusuz kültürün özelleşmesi ve araçsallaşması, yalnızca İstanbul'a veya İstanbul Bienali'ne özgü gelişmeler değil. Tam aksine, varlığı dünyanın her tarafında hissedilen finans-medya-sanat-moda-pazarlama sembiyozunun işleyişine dair örnekler, birçok araştırmaya konu oluyor.[3] Bu sembiyozun ekonomik aktörleri ve 'NGO'lar, genellikle işbirliği içinde, devletin denetimine karşı çıkarak veya onun denetim alanından pay kapmaya çalışarak bilgi çağının iktidar yapısını yeniden şekillendirirler.[4] Bu anlamda, küreselleşme yalnızca uluslararası siyaset alanını dönüştürmekle kalmaz, aynı zamanda ulus-devletin iç siyasetini de yeniden yapılandırır.

Türk siyaset sahnesi de benzer dönüşümlerden geçmiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanı, politik sistem açısından önemli bir dönüşümü simgelese de; güçlü, merkezî, neredeyse dokunulmaz devlet yapısı Osmanlı'dan miras kalmıştı. Bu yapı, geleneksel toplumu dönüştürerek modern bir ülke kurmayı amaçlayan reformları tesis etmekte kullanıldı. Fakat zamanla modernleşme projesinin zaafları göz ardı edilemeyecek hale geldi. Merkezî sistem küreselleşmenin gereklerine cevap vermekte geç kaldı. Ekonomik liberalleşmeyle, devletin sosyal hizmet teminindeki boşluklar belir-

ginleşti. Bu durum, önemli oranda bir kesimi devlet-dışı olanakları değerlendirmeye itti. Yeterli ekonomik ve kültürel sermayeye sahip ve kent yaşamının daha *uygar* bir hale gelmesi için çalışmaya gönüllü kentli gruplar kültür, eğitim, kadın hakları ve çevrenin korunması gibi alanlarda çalışarak bu boşlukları doldurmaya çalıştılar.

Kültür ve sanat, belki de bu gelişmelerin izlerinin en kolay sürülebileceği alanlardır. İKSV gibi devlet-dışı örgütlerin ortaya çıkmaya başladığı 1970'li yıllara kadar, kültür alanında etkili olan kamu otoriteleri çeşitli bakanlıkların ilgili birimleriydi.[5] Örneğin, Birinci Uluslararası İstanbul Festivali Hazırlık Komitesi üyeleri arasında, dönemin Devlet Bakanlığı Kültür Müsteşarı Mehmet Önder, Dışişleri Bakanlığı Kültür İşleri Genel Müdürü Semih Günver, Turizm ve Tanıtma Bakanlığı Turizm Genel Müdürü Cengiz Altuğ bulunuyordu.[6] Zamanla devletin çeşitli işlevlerinin, ekonomik aktörlere ve devlet-dışı örgütlere aktarılmasıyla birlikte, bu birimlerin kimi sorumlulukları, kişiler ve özel kurumlar tarafından desteklenen birlik ve vakıflarca devralındı. İKSV, bunların ilk ve hâlâ en etkili olan örneklerinden birisidir.

İKSV gibi vakıfların artması, özel kişilerin kamusal hizmetlerin sağlanmasında oynadıkları rolde de temel bir değişikliğe işaret eder. Uğur Tanyeli'ye göre, özel ve kamusal mülk arasındaki sınırların kesin olarak çizilmediği Osmanlı döneminde, kent hayatına katkıda bulunmak isteyen seçkinler, ya sosyal hizmetleri sunan kurumlara doğrudan para yardımı yapmış ya da bu hizmetleri verebilecek birimleri kurmuş, halkın faydalanabileceği mekânlar yaratmışlardır.[7] Oysa bugün, bu katkı kurumsal bir kimlik kazanmıştır. Bir yandan yardımı yapan, genellikle bireyler değil şirketlerdir. Diğer yandan da bu şirketler, yardım amacıyla ayırdıkları maddî kaynakları doğrudan bağışlamak yerine, bu alanda

profesyonel olarak çalışan, vakıf benzeri aracı kurumlar tarafından kullandırırlar. Fakat kurumsallaşma süreci beklenenin tersine sponsorların adının nispeten gizli kalması, yardımın anonimleşmesi sonucunu doğurmaz. Tam aksine sponsorluğun amacı, şirketin adını duyurması, kendine kültürlü/hayırsever bir kimlik biçebilmesi ve kentin sembolik ekonomisi* içerisinde söz sahibi olabilmesidir.

Birçok Avrupa ülkesinin aksine Türkiye'de kültür alanına ayrılan kamu bütçesinin çok düşük oranlarda kalması, sembolik ekonomi üzerinde etkili olmak isteyen büyük sermaye sahiplerini bu boşluğu doldurmaya itmiştir. Örneğin, İKSV festival bütçelerinin %70'i aşkın bir bölümü sponsorlar tarafından karşılanıyor. Sponsorluğun bu boyutlara ulaşması ve büyük sermaye gruplarının zamanla kendi müzelerini, sanat galerilerini veya yayınevlerini kurmaları, kent kültürü ve mekânı üzerindeki tasarruflar dengesinde kamusaldan özele ciddi bir kaymaya işaret eder. İstanbul Bienali de bu koşullardan etkilenmiştir. Bu nedenle, Beral Madra'nın da belirttiği gibi, Bienal'in, "sanatın devlet elinden kurtulup özel sektörün eline geçmesi" süreci içinde ele alınması gerekir.[8]

Şirketleşmiş sermayenin kent kültürü üzerindeki etkisini ortaya çıkarmak için sergi mekânlarının yapısal dağılımına bakmak yeterli. 2004 yılı itibariyle, Türkiye'deki sergi mekânlarının toplam sayısı 440'tır. Bunların 242'si İstanbul'da-

---

* Zukin, "sembolik ekonomi" terimini kültürel üretim ve girişimci sermayenin birbirinin içine geçmiş olan işleyişlerini ifade etmek için kullanır. Sembolik ekonominin temelinde kültür endüstrileri ve sanat vardır. Sembolik ekonomiyi ayakta tutan, kent seçkinlerinin ilgi ve yatırımıdır. Bu ilgi ve yatırımın nedeni, kültürel üretimin bir yandan kenti temsil etme iddiasında olması, bir yandan da ciddi bir malî kazanç olanağı yaratmasıdır. Söz konusu kazanç, yalnızca kültür endüstrilerinin bıraktığı kârla sınırlı değildir. Belki bundan daha önemli olan, kültürün, kent içindeki bazı bölgelerin değerlenmesini sağlamak ve arsa spekülasyonu üzerinden ciddi kârlar elde etmek için kullanılmasıdır (bkz. Zukin, *The Cultures of Cities*).

dır. İstanbul'daki sergi mekânlarının 16'sı devlete, 11'i ise belediyeye bağlıdır. Geri kalanlar içinde, özel müzeler 1 (bu sayıya süreli sergi mekânı olmayan Sadberk Hanım, Rahmi Koç ve Sabancı müzeleri dahil değil), bankalara bağlı mekânlar 14, sigortalara bağlı olanlar 2, diğer şirketlere bağlı mekânlar 13 ve alışveriş merkezleri içinde yer alan mekânlar 3 adettir. Tekrar vurgulamakta fayda var: Özel müzeler, çeşitli şirketlere bağlı mekânlar ve alışveriş merkezleri içinde yer alan sergi mahallerinin toplam sayısı 33'ü bulurken, devlete veya belediyeye ait mekânlar toplamı 27'de kalır. Kısmen özerk sayılabilecek özel galerilerin sayısı ise 110'dur.[9]

Vurgulanması gereken bir diğer gelişme ise, özel müze kurma girişimlerinin son yıllarda hızlanmış olması. Uzun zamandır planlanan Çağdaş Sanat Müzesi, Eczacıbaşı Topluluğu'nun ilk yatırımı, proje yönetim finansmanını ve çekirdek koleksiyonu sağlamasıyla, Salı Pazarı'ndaki Denizcilik İşletmeleri'ne bağlı 4 numaralı Antrepo'da 11 Aralık 2004'te açıldı. İstanbul Modern'in açılışı, Başbakan Recep Tayyip Erdoğan ile Oya Eczacıbaşı ve Bülent Eczacıbaşı'nın katıldıkları görülmeye değer bir törenle gerçekleşti. İKSV ise, müzenin kuruluş aşamasında, açılışta ve devamında profesyonel desteğini esirgemedi. Suna-İnan Kıraç Vakfı'nın planladığı ve rekor bir fiyata satın alınan Osman Hamdi'nin *Kaplumbağa Terbiyecisi* tablosuyla gündeme düşen Pera Müzesi de, İstanbul Modern'den kısa bir süre sonra açıldı. Hazırlıkları sürmekte olan diğer bir girişim, İstanbul Bilgi Üniversitesi'nin Silahtarağa Termik Santrali'nde açacağı Santral İstanbul Sanat ve Bilim Müzesi'dir.[10]

Güçlü sermaye sahiplerinin, önde gelen müzeler ve festivaller (Koç, Sabancı, Eczacıbaşı), yayınevleri (Yapı Kredi), sanat galerileri (Akbank, Garanti), hatta üniversiteler (Koç, Sabancı, Bilgi) üzerinde, sponsorluklar veya mütevelli heyetleri aracılığıyla bu derece etkili olmaya başlamaları, eko-

nomik ve kültürel sermaye biçimlerinin nasıl birbirlerine dönüştüklerini gösteriyor. Birarada kullanıldıklarında bu sermaye biçimleri, daha kuşatıcı iktidar yapılarının kurulmasını kolaylaştırır. Akbank yalnızca Aksanat'ı yönetmekle kalmaz, aynı zamanda Film Festivali'nin ve İstanbul Modern'deki Arthouse'un da sponsorluğunu üstlenmiştir. Garanti Bankası, hem Garanti Galeri ve Garanti Platform'un finansörü, hem de Caz Festivali'nin ana sponsorudur. Yapı ve Kredi Bankası'nın desteklediği çeşitli sergiler bir tarafı kitabevi, diğer tarafı banka olan kendi binasının salonlarında düzenlenirken, Yapı Kredi Yayınları da Türk edebiyatını kendi başına temsil etme iddiasındadır ("Türk Edebiyatı YKY"de başlıklı ilanları hatırlayabiliriz). Siemens, "Sosyal Sorumluluk" adı altında yürüttüğü sponsorluklara ek olarak, Siemens Sanat Merkezi'ni açmış, aynı zamanda çeşitli üniversitelerle işbirliği içerisinde ödüller dağıtmaya başlamıştır (Koç Üniversitesi ile birlikte verdiği Werner von Siemens Mükemmellik Ödülü gibi). Kuşkusuz, bütün bu sermaye devlerinin, reklamlarını çekme/kısma tehdidiyle görsel ve yazılı basını denetim altına aldıklarından da bahsetmek gerek. Ama şirketleşmiş sermayenin kültür alanının her köşesine sızması konusundaki en yeni ve en uç örneklerden birisi, İstanbul Üniversitesi ile Garanti Bankası arasında yapılan bir anlaşmayla başlatılacak olan uygulamadır. Bu girişimle, üniversiteye kaydolan her öğrenci Garanti Bankası müşterisi haline getirilirken, öğrencilere dağıtılan banka kartı da üniversite girişine konulan turnikelerden geçmek için kullanılacaktır. Yemekhanede yemek yiyebilmek için de banka kartına para yüklenmesi gerekecektir.[11]

Bugün artık işleyişini tamamen şirket sermayelerine dayandırmış o kadar çok kültür kurumu vardır ki, sponsorluk faaliyetlerini sadece kültür alanına yapılan maddî bir destek olarak değerlendirmek, kapitalizmin küresel dönüşümü-

nün önemli bir yönünü yok saymak olur. Bedri Baykam'a göre, bugün İstanbul'dan Venedik'e, Buenos Aires'ten Şanghay'a bienalleri finanse eden "atardamar", sınır tanımaz sermaye akışıdır.[12] İzleyen bölümlerin amacı, bu koşullar ışığında Bienal'i yeniden ele almak, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın bir yandan şirketleşmiş sermayeyle, bir yandan da devlet kurumlarıyla ilişkilerini, bu ilişkilerin toplumsal sonuçlarını değerlendirmektir. Çünkü René Block'un da açıkça dile getirdiği gibi, Bienal'in düzenlenme süreci, "bir yanda istek ve sanatsal gereklilik, diğer yandan da finanse edilebilirlik arasında yapılan bıçaksırtı bir gezinti"dir.[13]

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı ve Özel Sermaye

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, sponsorluğu Türkiye'de bu ölçekte uygulayan ilk kurumdur. Sponsorluğun yaygın bir pratik olmadığı 1973 yılında bile, ilk festivalin toplam bütçesi olan 8,5 milyon liranın 2,8 milyonu bilet satışlarından; 3 milyonu katkıda bulunmak isteyen varlıklı kişiler ve şirketlerden; geri kalanı da Devlet ve Dışişleri bakanlıkları ile Turizm ve Tanıtma Bakanlığı, Turing ve Otomobil Kurumu bütçelerinden temin edilmiştir.[14] Başka bir deyişle, ilk bütçenin %30'undan fazlası sponsorlar tarafından karşılanmıştır ki, bu da kamu katkısından yüksektir.

Bugün İKSV'nin sponsorları arasında, telekomünikasyon (Aria, Turkcell), elektronik (Beko, Canon, IBM, Siemens, Sony), banka ve finans (Akbank, İş Bankası, Garanti Bankası, Crédit Lyonnais), sigorta (Axa Oyak, Başak), otelcilik (Marmara Hotels), hava taşımacılığı (Air France, Alitalia, Delta, Emirates, KLM, Korean Air), otomotiv (Mercedes-Benz Turkey, Renault), tütün (JTI, Philip Morris), gıda (Pringles, Ülker), alkollü içecek (Efes Pilsen, Beck's) ve kozmetik (L'Oréal, Shiseido) gibi çok farklı sektörlerden

yerli ve yabancı şirketler bulunuyor. Bu şirketlere ek olarak, birçok ülkenin kültür ve dışişleri bakanlıkları doğrudan (Hırvatistan, İspanya, Kanada, Sırbistan) veya kendilerine bağlı kurumlar aracılığıyla (Association Française d'Action Artistique) katkıda bulunmuşlardır. İstanbul'daki yabancı kültür merkezleri de (İngiliz Kültür Merkezi, Cervantes Enstitüsü, Fransız Kültür Merkezi, Alman Kültür Merkezi) hemen hemen tüm etkinliklerde İKSV'ye destek veriyorlar. Yabancı galeriler (Guelman Gallery, Galeria Enrique Guerrero), müzeler (Moderna Museet, Museo Alejandro Otero, Musée d'Art Contemporain de Montréal) ve kültürün çeşitli alanlarında faaliyet gösteren kurumlar da (The Fund for US Artists at International Festivals and Exhibitions, The Korean Culture and Arts Foundation, Soros Center for Contemporary Arts, Soros Foundation) özellikle Bienal'in destekçileri arasında yer alıyor. Özel bir kategori olan medya sponsorları arasında Cumhuriyet, Hürriyet, Milliyet, Radikal, Sabah gibi yaygın olarak dağıtılan gazeteler; ATV, CNBC-e, CNN Türk, KANAL D, NTV, SHOW TV ve TRT gibi ana televizyon kanalları ve birçok radyo istasyonu (Açık Radyo, NTV Radyo, Radio Mydonose, Radio Oxi-gen, Radyo Eksen, Radyo Foreks ve TRT) bulunuyor.

Destekçi "kurum ve kuruluşların tanıtım ve pazarlama gereksinim ve stratejilerine göre şekillendirilen sponsorluk programı" aşağıdaki beş kategoriden oluşuyor:[15]

(1) *Resmî sponsorluk* kategorisinde yer alan kuruluşlar doğrudan İKSV'ye destek olan kuruluşlardır ve sektörlerine göre, resmî taşıyıcı, resmî banka, resmî otel ve benzeri şekillerde sınıflandırılırlar. Bir yıl boyunca bu unvanı taşıma hakkına sahiptirler. Resmî sponsorluk kategorisindeki şirketlerin isim ve logoları, tüm festivallerde kullanılır.

Sponsorluk programının başladığı 1995 yılından bu yana The Marmara "resmî konaklama", Renault ve DHL World-

wide Express de "resmî taşıyıcı" kategorilerinde yer alıyor. "Resmî banka" olarak Vakfı ilk iki yıl Emlak Bankası, 1999-2002 yılları arasında Koçbank, 2004'te de Finansbank desteklemiştir.

(2) *Festival sponsoru* kategorisindeki kuruluş, bir festivalin ana sponsoru konumundadır. O festivalle ilgili görsel ve yazılı tüm malzemelerde yer alır. Bu malzemeler arasında *billboard*'lardaki afişler, festivalleri tanıtıcı kısa filmler ve İstanbul festivalleri *web* sayfası sayılabilir. Ayrıca festivallerin ilanlarında ve katalog ile broşürlerdeki özel teşekkür sayfasında da ana sponsora yer verilir. Festival biletlerinde, festivalin antetli kâğıdında, festival afişinde ve açılış programı için hazırlanan föyde sponsorun adı vurgulanır. Gösteri ve basın toplantısı mekânlarında ve Taksim meydanındaki bayraklarda da sponsorun adı ve logosu yer alır. Festival sponsoru her program için belirli bir miktar davetiye alma ve rezervasyon önceliği hakkı kazanır. Ayrıca kendisine bir teşekkür plaketi verilir.

Uluslararası İstanbul Müzik Festivali'nin festival sponsorluğunu 1997'den bu yana Eczacıbaşı Holding, Uluslararası İstanbul Caz Festivali'ninkini ise 1998'den bu yana Garanti Bankası yürütüyor. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nin sponsorluğunu 1999-2004 arasında Turkcell, 2005'te ise Akbank yapmıştır. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nin festival sponsorluğunu bugüne kadar üstlenen kuruluşlar, Türk Henkel ve İMKB'dir.

Birinci Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, Mensucat Santral TAŞ'nin; İkinci Bienal ise Asil Nadir'in katkılarıyla gerçekleşmiştir. Üçüncü Bienal'i Alarko, Beko, Borusan, Eczacıbaşı, Henkel, Dedeman ve Türk Hava Yolları dahil on beş şirket destekler. Dördüncü Bienal'den itibaren ise, yukarıda anlatılan sponsorluk sistemine geçilir. Ancak bütçesinin yüksek olması nedeniyle, Bienal için tek bir fes-

tival sponsoru bulunması her zaman mümkün olmaz. Dördüncü ve Beşinci Bienaller fon ve mekân desteği veren çok sayıdaki bienal sponsoru sayesinde gerçekleşir. Altıncı Bienal'e ana sponsorlar Türkiye Odalar ve Borsalar Birliği ve The Peter Norton Family Foundation'a ek olarak, birçok kurum destek verir. Yedinci Bienal'in bienal sponsorluğunu IMKB, Sekizinci Bienal'inkini ise JTI üstlenir. Dokuzuncu Bienal'in "co-sponsor"ları Aygaz ve Opet'tir.

(3) *Mekân sponsorluğu* ve *gösteri sponsorluğu* kategorileri daha küçük ölçeklidir. Festival filmlerinin gösterime girdiği sinema salonlarının sponsoru *mekân sponsoru* olarak adlandırılır. Müzik, caz ve tiyatro festivalleri kapsamında gerçekleştirilen her konser veya gösteriye sponsor olan kuruluş ise *gösteri sponsoru* unvanını alır. Bienal'e katılan bir sanatçının özel olarak bu etkinlik için ürettiği projeye sağlanan katkı, *özel proje destekçiliği* olarak sınıflandırılır.

Gösteri ve mekân sponsorlarının adları ve görüntüleri yine mekânlarda, görsel ve yazılı basında yer alır. Sponsorlar, festival kataloglarının iç sayfalarında, %50 indirimle ilan verme ve yapılan katkı oranında davetiye alma hakkı kazanırlar. Kendilerine teşekkür plaketi ve sertifikası verilir. Gösteri mekânında "ürün *sampling*"i yapma, broşür dağıtma ve stand kurma olanağı tanınır.

(4) İKSV'nin tüm reklam kampanyası *medya sponsorluğu* bağlamında gerçekleşir. Kendi içinde basın, televizyon, dergi ve radyo sponsorluğu olarak ayrılan bu programın temeli, festival duyurularını ücretsiz olarak yayınlama esasına dayanan bir destek sağlamaktır.

(5) Son olarak, İKSV'nin festivaller sırasında gerçekleştireceği hizmetleri ücretsiz sağlayan kuruluşlar *servis sponsoru* kategorisine girer.

Görüldüğü üzere, sponsorluk sistemi son derece gelişmiş ve profesyonelleşmiştir. Sponsorluk departmanı çalışanları,

her yıl, hem geleneksel sponsorlarını, hem de ilgilerini çekebileceklerini düşündükleri yeni şirketleri, her festival ve sponsorluk kategorisi için özel olarak hazırlanmış dosyalarla ziyaret eder; onları desteklerini sürdürmeye veya yeni bir biçimde katkıya bulunmaya ikna etmeye çalışırlar. Bu kurum ve kuruluşlara iletilmeye çalışılan mesaj şudur:

> Kurumlar, kültür ve sanat etkinliklerine verdikleri desteği 'kurum kültürünün' bir parçası olarak uzun süreli ve bilinçli olarak sürdürdükleri takdirde toplumsal sorumluluk sahibi kuruluşlar olarak anılacaktır. Sponsor kurumlar kurumsal kimliklerini oluştururken, markalarını geliştirirken ya da ürünlerini tanıtırken, tüketicinin de bu doğrultuda bilinçlenmesine ve giderek toplumsal kalitenin yükselmesine katkıda bulunurlar.
>
> İKSV ile kuruluşlar arasındaki sponsorluk ilişkisi sadece logo kullanımından ibaret olmayıp sponsor kuruluşlar markaya, ürüne ya da kurumsal imaja yönelik tanıtım ihtiyaçlarını geniş bir yelpazeye sahip olan festivallerle birleştirme imkânına sahip olurlar...Yapılan sponsorlukla marka arasında bir örtüşmenin yaşanması, hedef kitleye etkili bir biçimde ulaşabilmek açısından önem taşımaktadır.[16]

14 Temmuz 2004 tarihinde kabul edilen ve 21 Temmuz 2004 tarihli *Resmî Gazete*'de yayınlanan 5225 sayılı Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik Kanunu ("sponsorluk yasası") sponsorluğu yaygınlaştırarak kültürün özelleşmesi sürecini hızlandıracaktır. Bu yasaya göre "genel ve özel bütçeli kamu idareleri, il özel idareleri, belediyeler, köyler, kamu yararına çalışan dernekler, Bakanlar Kurulu tarafından vergi muafiyeti tanınan vakıflar veya bilimsel araştırma faaliyetinde bulunan kurum ve kuruluşlar tarafından yapılan ya da Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından desteklenmesi uygun görülen faaliyetlerle ilgili harcamalar ile bağış ve yar-

dımların tamamı" gelir vergisi ve kurumlar vergisi matrahından indirilebiliyor. Bu kanun, festivallerin *web* sayfasında kamuoyuna duyurulmuş ve nasıl işleyeceği de bir örnekle açıklanmıştır. Açıklamaya göre, kurumlar vergisi yükünün yaklaşık %33 olduğu Türkiye'de, 300.000 dolar katkıda bulunan bir kurum, bu bedelin %33'ü olan 99.000 doları devlete ödemesi gereken vergiden düşebilecektir.[17]

Aslında şirketleşmiş sermayenin, özellikle büyük sermaye gruplarının sponsorluktan beklediği, somut finansal bir kazançtan çok, kentin sembolik ekonomisi içindeki yerlerini pekiştirmektir.[18] Modern paradigma içinde avangard sanatın yenilikle özdeşleştirilmesi, iş dünyasına, kendini sanata destek veren, liberal ve ilerici bir güç olarak temsil etme olanağını tanır. İş dünyası, "yenilik" kavramını kendine mal edip sermaye dili içinde yeniden tanımlayarak, sanata müdahalesini önemli ve meşru bir dava olarak sunar.[19] Sanatın, doğası gereği, siyasetin ve ekonominin gündelik önceliklerinden ayrı bir yerde durduğu inancı, sanat mekânlarının, şirket yöneticileri ve siyasetçilerin biraraya gelebilecekleri siyasetdışı bir alan gibi değerlendirilmesini sağlar. Bu anlamda sanat mekânları, kültürel sermayenin, siyasî ve ekonomik çıkarların hizmetine sunulan sembolik sermayeye tahvil edildiği alanlardır.

Daha küçük sermaye grupları içinse sponsorluk, kullanımı gün geçtikçe yaygınlaşan bir teknik, bir saygınlık kazanma ve görünürlük sağlama aracı olarak, pazarlama paketlerindeki yerini alır. Özellikle alkollü içecek gibi, görsel basında reklam yapmaları yasak olan sektörler için, sponsorluk önemli bir fırsattır. Vakfın geleneksel sponsorlarından biri, festivalleri neden desteklediklerini şöyle açıklıyor:

> Vakıf sponsorluğu yaparken de basın tarafından [ilgi görecek etkinlikleri seçiyorsunuz], yani sonuçta böyle bir şeyi

yaparken başkalarına iyilik olsun diye yapmıyorsunuz. Sonuçta adınızı duyurmak için yapıyorsunuz [...] Basın, reklam, birebir tanıtım, sponsorluk [...] bu tanıtım tekniklerinin her çeşidini, eğer istediğiniz *return*'ü alabileceğinize inanıyorsanız [kullanmanız mümkündür].[20]

Fakat, başka bir sponsor şirket çalışanının dile getirdiği gibi, "genele yönelik", "anlık" ve "vurucu" etkiler yaratan reklam çalışmalarından farklı olarak sponsorluğun, uzun süreli ve kalıcı imgeler yaratmak gibi bir üstünlüğü vardır. Bir kere, "reklama göre daha inandırıcıdır" Üstelik reklam yalnızca "şirkete para kazandırırken", sponsorluğun "memleketin tanıtımı" veya "başka ekmek kapıları açmak" gibi yararları vardır. "Bu şehrin de modern olduğunu", "Türkiye'nin de yapabileceğini" ve sponsorun "tarihsel ve kültürel mirasa sahip çıktığını" gösterir. Kısaca, sponsorluğun diğer pazarlama faaliyetlerine göre üstünlüğü, bir sanat etkinliğini destekleyen şirketin "reklam değil, haber olması"dır.[21]

Sponsorluk özellikle süreklilik arz ettiği zaman, sanatla ilişkilendirilen prestijin şirketin ismiyle özdeşleşmesini sağlar. Özdeşleşme, sponsorun kurumsal kimliğini çağrıştıran göstergelerin, sanat etkinliğinin mekânında veya etkinlikle ilgili olarak hazırlanan yazılı ve görsel malzemelerde sürekli olarak tekrar edilmesi sayesinde gerçekleşir. Bu süreçte, sanat ve kültür alanlarında Batı'nın örnek alınmasının, dolayısıyla sanatın orada gördüğü itibarın burada da geçerli olmasının etkisi vardır. Önemli olan görünürlük kazanmaktır. Bu yüzden, yine bir sponsor şirket çalışanının dile getirdiği gibi, sponsorların kendilerini "gösterebilecekleri, *expose* edebilecekleri" mekânın büyüklüğü önemlidir.[22]

Bu örneklerin de gösterdiği gibi, ikisini birbirinden kesin çizgilerle ayırmak mümkün olmasa da, büyük sermaye gruplarının kültür ve sanatla dirsek temasından beklediklе-

ri, daha küçük ölçekli girişimlere göre temelde farklılık gösterir. Her ikisinin de beklentisi prestij kazanmak gibi görünse de, büyük sermaye aslen sembolik ekonomi üzerine damgasını vurmayı amaçlar; buna karşılık daha küçük şirketler için sponsorluk, ancak karşılığı alındığı takdirde seçilen ve diğer tekniklerle birarada kullanılan pazarlama etkinliklerinden biridir. Yaklaşımdaki bu farklılık, iki grubun, destekledikleri sanat etkinliklerine müdahale etme biçimlerine de yansır. Fulya Erdemci'ye göre, birçok kurum ve kişi, sponsorluğu bir reklam aracı gibi gördüğünden sergi düzenleyicilerini zorlayabilmekte veya zor durumda bırakabilmektedir. "Sergiyi mahvetme"yi göze alarak, sergi bölgesine bir reklam yerleştirmeye çalışan kurumlarla karşı karşıya kalan Erdemci, Nişantaşı'ndaki yaya sergileri sırasında bu koşulları çok "ağır" bir şekilde yaşadığını anlatır.[23]

Oysa büyük sermayenin müdahalesi, Dokuzuncu Bienal küratörlerinden Esche'ye göre, etkisini çok daha "soyut" ve "incelikli" bir biçimde hissettirir.[24] Esche, doğrudan müdahale durumunda Bienal'de görev almasının söz konusu olamayacağını açıklar. Fakat, anlaşmazlık durumunda, "pazarlıklar her zaman çok kibarca yapılmakta" ve uzlaşma zemini, iki tarafın da fedâkârlığı sonucu bulunmaktadır. Buna rağmen, Bienal'in düzenlenme süreci, bu süreçte yapılan pazarlıklar, kısaca "yapılan her şey zaten özel sektörün işleyiş mantığı tarafından kuşatılmış", bu sektörün yapısı içinde "kapsanmıştır".[25]

Dolayısıyla küratörün bilgisi ve yaratıcılığı kadar, özel sektörün işleyiş mantığına uyabilmesi ve sanata yatırım yapan odaklarla ilişkilerini geliştirebilmesi de önemlidir.[26] Aslında bu odaklarla ilişkilerin zarar görmemesi, yalnızca küratörlerin değil, bizzat İKSV'nin de dikkat etmesi gereken bir konudur.[27] Vakfın işleyişinin büyük oranda sponsorlardan gelen kaynaklara bağlı kalması, bazen açıklanması zor

seçimlere yol açar. Özellikle ana sponsorluğunu JTI'nin (Japan Tobacco International) yaptığı Sekizinci Bienal, sponsorluk sisteminin bir etiği olup olmadığı sorusunu gündeme getirmiştir.[28] JTI, Tekel için 2003 yılında blok satış yöntemiyle açılan ihalede 1,15 milyar dolar tutarında teklif vermiş, fakat ne JTI'nin ne de diğer şirketlerin teklifleri yeterli bulunmadığından ihale iptal edilmiştir. O dönemde, teklif veren şirketlerin özelleştirme sürecini uzatmak ve bu süreçten olumsuz etkilenen Tekel'in pazar payını kapmak için bilerek düşük fiyat verdikleri iddia edilmiştir.[29] JTI'nin Bienal ana sponsorluğunu Tekel ihalesinin gerçekleştiği 2003 yılında üstlenmiş olması kuşkusuz tesadüf değildir. Ne var ki, YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi eski dekanı Mehmet Bayhan dahil birçok kişi, "Tekel'e tartışmalı teklif veren sponsor kuruluş temsilcisinin basın toplantısında gelip masaya oturması"ndan "tedirginlik" duymuştur.[30] Gazeteci Evrim Altuğ, *Radikal*'de yayınlanan tanıtım yazısında, Bienal ana sponsoru JTI ile ses ve görüntü sistemleri sponsoru Sony'nin adını vermeden geçemezken,[31] aynı gazetenin diğer bir yazarı olan Hızır Tüzel, sanat eserlerinin yanında sergilenen "ancak beş altı kişinin taşıyabileceği boyutlardaki" dev Sony kameraya bir "anlam verememiştir".[32] Fakat Tüzel açık olarak dile getirmese de, Sony'nin dev kamerası, sponsorların Bienal'in toplumsal mekânı üzerindeki etkisine işaret eder.

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı ve Devlet Desteği

Şirketleşmiş sermayenin sponsorluk yoluyla kentin sembolik ekonomisine damgasını vurma arzusu ile devletin pazar ekonomisinin gereklerini yerine getirme yolunda mümkün olduğu kadar çok hizmeti özelleştirme isteği birbirini tamamlar. İlk İstanbul Festivali bütçesinin %30'a yakını Dı-

şişleri Bakanlığı ile Turizm ve Tanıtma Bakanlığı dahil olmak üzere birçok kamu kuruluşu tarafından karşılanır. Bu oran zaman içinde ve hükümetlerin kültür politikalarına bağlı olarak %10 seviyelerine kadar düşer. Bu düşüş, sanat çevreleri tarafından sıkça eleştirilse de, söz konusu değişimin dolaylı olarak festivallerin özgürleşmesine olanak tanıdığı iddia edilir. Sponsorluk, devlet desteğinin bir alternatifi olarak, devletin sansüründen sıyrılmanın da yolu olarak düşünülür. Ne var ki, özellikle film festivallerinde yaşananlar, sponsorluk sisteminin, Vakfı devletin doğrudan veya dolaylı müdahalelerinden kurtaramadığını gösteriyor.

Williams'ın BBC için söylediği gibi, İKSV'nin de özgürlüğü "hakikidir, fakat, tanımı gereği, varolan kültürel hegemonya tarafından sınırlandırılır".[33] Bu kültürel hegemonya uzunca bir dönem Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme projesi tarafından biçimlendirilmiştir. Bu projenin kültür alanındaki karşılığı "basit bir formül"le açıklanır: "Gelişmiş uluslararası biçemler ulusal kültürün dile getirileceği ve geliştirileceği temel iskeleti oluşturacak",[34] bu köklü dönüşümün, geleneksel yaşamına sadık kalan halka benimsetilmesi ise devlete, reformcu bürokratlara ve kültür seçkinlerine düşecektir.

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı da bu izden gider: Festivaller "Atatürk'ün mirası"dır[35] ve bu mirastan ödün verilmeyeceği her fırsatta dile getirilir. Basın ve Halkla İlişkiler departmanı yöneticisi Nilgün Mirze'nin sözleriyle "İKSV Türkiye'nin uluslararası alanda tanıtımını, Türkiye'yi *Atatürk ilkeleri doğrultusunda* çağdaş yüzüyle en ilerici biçimiyle tanıtmayı amaç edinmiş bir kurumdur"(vurgu bana ait).[36] Gerçekten de Vakıf bu mirasa sahip çıkmaktan hiç vazgeçmez. İlk festivalin kataloğu İsmet İnönü'nün "Atatürk ve Müzik" konulu bir yazısıyla başlar. Daha sonraki yıllarda bunun yerini Atatürk'ün bir fotoğrafıyla birlikte su-

nulan bir özdeyişi alır. İlk bienal kataloğu da Atatürk'ün plastik sanatları, bilimle birlikte, ilerlemenin ön koşulu olarak tanımladığı şu özdeyişiyle başlar: "Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin icap ettirdiği şeyleri yapmaz, itiraf etmeli ki o milletin tarik-i terakkide yeri yoktur."[37]

Aslında bu sembolik bağın ötesinde, festivallerin kentlilere vaat ettiği yaşam tarzı da Cumhuriyet'in modernleşme projesinin yurttaşları için uygun gördüğü kimlik tanımıyla örtüşmektedir. Bu anlamda, Nejat Eczacıbaşı'nın da belirttiği gibi, "İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın görsel sanatlara verdiği özel önem, elbet bir rastlantının sonucu değildir" Tersine, görsel sanatlara yapılan bu vurgu, İslâm dininin "yasaklaması" sonucu yüzyıllar boyunca göz ardı edilen "binlerce yıllık Anadolu resim ve heykel geleneği"nin, yeniden canlandırılması amacını gütmektedir.[38] Kültür alanında yapılan bu atılım, aynı zamanda, uygarlaşma yönünde atılan bir adım olacaktır. Benzer bir noktaya Vakfın eski genel müdürlerinden Aydın Gün de parmak basar:

> Tarihin çok uzun bir döneminde insanımızın üstüne çökmüş olan en yoğun karanlıklardan biri de resmin yasaklanmasıdır; kendimizle hesaplaşır gibi hesaplaşmak zorundayız bu tarihle. Kendi tarihimizle hesaplaşmadan gerçekliği bulmamız, yaratıcı olmamız ve çağdaşlaşmamız mümkün olabilir mi?[39]

Bu hesaplaşmada, hiç şüphesiz, Batı sanatını iyi bilen ve bu bilgisini halkın geri kalanıyla paylaşmaya hazır grupların rolü yadsınamaz. Batılı değer ve yaşam pratiklerini kendilerine mal etmiş seçkinler, bu değer ve pratiklere aşina olmayan halkın eğitilmesi görevini üstlenirler. Devletin de halktan beklediği, kendisine sunulan bu yaşam tarzını benimsemesi ve alternatif hayat projelerinden kaçınması olur.

Ulus-devletin birliğini ve Batılılaşma projesini tehlikeye attığı düşünülen her yaklaşım, resmî kültür içinde tanımlanmış olmayan her pratik şaibelidir. Türkiye Radyo Televizyon Kurumu uzunca bir süre bu birörnek kültürel yapının temsilcisi olur. Festivaller, resmî kültürün tekdüzeliği içinde bir çeşitlilik meydana getirir; ama bu, halihazırdaki sınırları zorlamayan bir çabadır.

Gerçekten de Vakıf resmî politikalarla hiçbir zaman ters düşmez. Hatta siyaset sahnesinde olanlara neredeyse sağırdır. Bir süre önce, Nurdan Gürbilek'in bir arkadaşı ortaya bir soru atar: "80'lerde festivallerin, hapishaneden yükselen çığlığı bastırmaya yaradığı söylenebilir mi?" Ve kimsenin cevaplayamadığı bu soruyu, soran kişi kendisi yanıtlar: "Bunu söylemek yanlış olur, ama söylememek de yanlış olur."[40] 1981 yılında düzenlenen festivalin kataloğu Kenan Evren tarafından yazılmış bir yazıyla başlar. Yazı, "Kenan Evren, Orgeneral, Devlet Başkanı" diye imzalanmıştır. 1982'de giriş yazısının yerini Vakfın teşekkür metni alır: "Vakfımızca düzenlenen Uluslararası İstanbul Festivali'ne ilgi ve teveccühlerini esirgemeyen Sayın Devlet Başkanımıza en derin şükranlarımızı ve saygılarımızı sunuyoruz."

Bu anlamda İKSV'nin ne derece *sivil* bir örgütlenme olduğu tartışılabilir. En azından şu kadarı söylenebilir: Festival giderlerinin büyük oranda sponsorlar tarafından karşılanması, iddia edildiği şekilde, Vakfın devletten özerkleşmesini sağlamamıştır. Serdar Tekin'e göre, bunun nedeni, Türkiye'deki "sivil toplum örgütlenmeleri"nin temel hukuksal ve kurumsal formlarının devlet tarafından ve devletin ihtiyaçları doğrultusunda tasarlanmış olmasıdır. Kamuoyundaki itibarlarını farklı sosyal sorumluluk projeleri aracılığıyla inşa eden iş adamlarının büyük bir kısmını oluşturdukları bu 'sivil toplum'un "resmiyet"le arası iyidir, en güvendiği ve itibar ettiği kurum da "askeriye"dir.[41] Devlet-dışı örgütleri

destekleyen kişi ve kurumların çıkarları, idarî birimlerle ters düşülmemesini gerektirir.

İKSV'nin devlet kademeleriyle ilişkisi, Refah Partisi'nin İstanbul Büyükşehir ve Beyoğlu Belediye Başkanlıkları'nı kazandığı 1990'larda yeni bir boyut kazanmıştır. Önce Refah Partisi'nin birçok belediye başkanlığını kazanması, zamanla Refah Partisi'nin kapatılmasıyla, ondan kopan grupların oluşturduğu siyasî partilerin güçlenmeleri ve son olarak da AKP'nin iktidar olması, İKSV'yi zora sokmuştur.

Önceleri festivaller, siyasî İslâm ve onun temsil ettiği bütün *tehdit*'lerin karşısına, Türkiye'nin Batılı, ilerici ve laik yüzü olarak çıkar. *New York Times*'ın Müzik Festivali'ni "kentin laik bir kültür başkenti olarak yeniden doğuşunun simgesi" olarak tanımlamasının ardından,[42] dönemin İKSV yöneticisi Melih Fereli, "festivallerin köktendincilere karşı oluşturdukları direniş odakları"nın yabancı basına yansımasından çok mutlu olduklarını yazar.[43] Fakat zamanla bu ilişkiler de normalleşir; "Refah Partisi politikaları festivalleri bitirecek mi?" kuşkuları dağılır. Belediye Başkanı seçilmeden önce yürüttüğü seçim kampanyasında Batı kültürüne karşı şiddetli çıkışlar yapan, hatta baleyi "belden aşağı" bulduğunu ifade eden Recep Tayyip Erdoğan'ın bile, sonraları bu sözlerini unuttuğu görülür. İKSV ile yerel yönetimler arasındaki ilişkiler her zaman uyum içinde olmasa bile, Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Dairesi Eski Başkanı Şenol Demiröz'ün de açıkladığı gibi festivaller, "demokratikleşmeye, sivilleşmeye ve çokseslilige" imkân tanımayı amaçlayan bir kültür politikasının parçası olarak desteklenir.[44] 1970'lerde İstanbul'un Fethi kutlamalarına ayrılabilecek kaynakların Uluslararası İstanbul Festivali'ne aktarılmasından şikâyet eden milliyetçi muhafazakâr tavır[45] belediye politikasına tam olarak yansımaz.

İKSV de, Refah Partisi'nin galibiyetle çıktığı seçimin ar-

dından vurguladığı, festivallerin köktendinciliğe karşı taşıdığı direniş potansiyelini tekrar gündeme getirmez. Basın ve Halkla İlişkiler yönetmeni Nilgün Mirze, "belkemiği bu kadar sağlam olan, otuz yıldır dimdik duran bu kurumun, ülkede dönemsel olarak hâkim olan siyasal görüşlere göre kendi tutumunu değiştirmesinin söz konusu olamayacağını"[46] dile getirse de, İKSV genellikle hükümetin isteklerini geri çeviremez.

Belki de bunun en açık örneklerinden biri, 2003 yılında düzenlenen Müzik Festivali'nde, Fazıl Say'ın *Metin Altıok Oratoryosu* sahnelenirken yaşanan sansür krizidir. Say'ın dileği, Metin Altıok dahil otuz sekiz kişinin hayatını kaybettiği Sivas olaylarının anılmasıdır. Olaylar sırasında çekilen ve konserin sonunda yayınlanması planlanan üç dakika yirmi saniyelik görüntü, zamanın Kültür ve Turizm Bakanı Erkan Mumcu'nun Şakir Eczacıbaşı'dan ricası üzerine son anda kaldırılır. Fazıl Say'a göre sorumlu, İKSV'dir:

> Erkan Mumcu ve Şakir Eczacıbaşı gelecekteki işler için iyi geçinmek istiyor. İKSV burada karaktersiz davrandı. Burada ya katillerden yana olursunuz, ya ölülerden. İkisinin ortası yok [...] Eserin sansürlenmemesi gerekir. İKSV de çirkin bir şekilde buna ortak oluyor.[47]

Gerçekten de İKSV hiçbir zaman sansüre karşı fazla bir direniş gösteremez.[48] Birçok konuda işbirliği yaptığı devlet birimleri ve ekonomik aktörlerle arasındaki ilişkilerin zarar görmesi, bir anlamda Vakfın işleyemez hale gelmesine neden olacağından, bu durumdan kaçınılır.

İKSV'nin idarî birimler, özel sektör ve diğer devlet-dışı örgütlerle işbirliği içinde gerçekleştirdiği yeni bir proje, Kültür Girişimi'dir. Bu projeye üniversiteler ve medya da destek vermiştir. Girişim, resmî olarak açıklandığı üzere, "2000'li yıllarda yeni, planlı ve verimli bir kültür yaşamı"

yaratılması gerektiğine inanır.[49] Bu amaçla, Kültür Girişimi, "Türkiye'de Kültür Politikaları" (26-28 Ekim 1998) ve "Kültürel Açıdan Avrupa Birliği'ne Yaklaşım" (22-24 Kasım 2001) başlıklı iki sempozyum düzenlemiş ve bu sempozyumlarda sunulan bildirileri kitap olarak basmıştır.[50]

Kültür Girişimi'nin en dikkat çekici etkinliği ise, 8-10 Kasım 2005 tarihleri arasında düzenlenen "Genişletilmiş Ortadoğu ve Kuzey Afrika Projesi – GOP" konulu sempozyumdur. Sempozyumun diğer ortakları arasında Avrasya Stratejik Araştırmalar Merkezi (ASAM), küresel sermayenin girişken misyonerlerinden olan ve *Açık Toplum* projesiyle tanınan George Soros'un desteklediği Türkiye Ekonomik ve Sosyal Etütler Vakfı (TESEV) ve Türk Sanayicileri ve İşadamları Derneği (TÜSİAD) bulunuyor. The Marmara Oteli'nde yapılan sempozyumun açılışını, Kültür Girişimi adına İKSV Yönetim Kurulu Başkanı Şakir Eczacıbaşı ile Kültür ve Turizm Bakanı Erkan Mumcu yaparlar. Açılış törenine katılanlar arasında ayrıca İngiltere başbakanlık eski dış politika danışmanı Norman Stone, Türkiye Başbakanlık Başdanışmanı Ahmet Davutoğlu, Dışişleri Eski Bakanı Emre Gönensay, Emekli Orgeneral Kemal Yavuz, Avrupa Birliği eski Türkiye büyükelçisi Michael Lake, İslâm Konferansı Örgütü Eski Genel Sekreteri Arshad Zaman, BBC Türkiye masası eski şefi Andrew Mango ve çeşitli akademisyenler vardır.[51] Sempozyumda, toplam otuz beş konuşmacının katıldığı farklı oturumlar gerçekleştirilir.

Doğal olarak, İKSV gibi, kültürü her zaman siyaset ve ekonominin ötesinde bir alan olarak tanımlamış ve kendini de bu alan içinde konumlandırmış bir kuruluşun, bu derece siyasî bir projeyle ilgili bir sempozyumun düzenlenmesine neden öncülük ettiği sorgulanabilir. Aralarında devlet adamları, iş adamları ve ordu mensupları olan konuşmacıların temelde emperyalist bir proje olan GOP konusunda

ne derece eleştirel bir yaklaşım geliştirebilecekleri de ayrı bir tartışma konusu. Yine de sonuç bildirisinde, projenin, "büyük güçlerin" "bölgede gereksinim duyduğu kaynakların yeniden paylaşımıyla" ilgili olduğu ve paylaşım sonrasında "bölgenin denetiminin de hedeflendiği" kabul edilir. Hatta sonuç bildirisi, bu durumun sömürgecilik döneminden farklı olarak, "demokrasi ve insan haklarının yaygınlaştırılması etiketi altında sunulduğunu" dikkate sunar. Ne var ki bu noktaya kadar GOP'un temsil ettiği çıkarları açıkça ortaya koyan bildiri, bundan sonra projenin terk edilmesini değil de, ekonomik ve askerî güce dayalı girişimlerin son bulmasını önermekle yetinir: Sorun Birleşmiş Milletler Teşkilatı'na götürülmeli, GOP laik temeller üzerinde yükselen gerçek bir demokrasi modeline ve insan haklarına dayandırılmalıdır. (Kuşkusuz Birleşmiş Milletler'in sözü geçen bu "büyük güçler"den bağımsız olduğunu düşünmek veya bütün insanların sahip oldukları "evrensel insan hakları"ndan bahsetmek pek mümkün değildir. Ama zaten Kültür Girişimi'nin esas amacı, GOP'un küresel iktidarın işleyişi içerisinde nasıl bir yer tuttuğunu sorgulamaktan ziyade, mevcut durumda Türkiye'nin çıkarlarını korumanın nasıl mümkün olduğunu tartışmak gibi görünür.) Bir kere, "ılımlı İslâm Demokrasisi diye çarpıtılmış ve saptırılmış bir demokrasi modeli çerçevesinde yapılacak atılımlar"ın ilerde terörün yaygınlaşması açısından "hiç de istenmeyen sorunlar" ortaya çıkaracağı, bu açıdan Türkiye'ye zarar vereceği kesindir. Ayrıca Türkiye'ye biçilen "ılımlı İslâm" rolü, ülkenin laik demokratik yapısına ve çıkarlarına da ters düşmektedir. Bir yandan, bu tehlikeler açıkça dile getirilmeli ve gerekli önlemler alınmalı; diğer yandan, GOP sayesinde bölgede kurulacak olan "serbest ticaret alanları"ndan Türkiye'nin faydalanması için gerekli çalışmalar başlatılmalıdır.[52]

Kültür Girişimi ve GOP Sempozyumu, hem devletin işlevlerinde meydana geldiği söylenen bir dönüşüme, hem de bu dönüşüm süreci içerisinde farklı iktidar odakları arasındaki farkın ortadan kalkmasına önemli bir örnek teşkil ediyor. Bob Jessop'a göre, devletin işlevlerindeki dönüşüm temelde iki özellik gösterir. Bunların ilki, devletin tekno-ekonomik, siyasî ve ideolojik işlevlerinin devlet-dışı aktörlerle paylaşılmaya başlamasıdır. Jessop'ın dile getirdiği ikinci gelişme ise, ulusal düzeydeki politikaların yerini hem yerel, bölgesel veya kent merkezli, hem de ulusüstü planlama ve uygulamaların almış olmasıdır.[53]

Kültür Girişimi için biraraya gelen kurumların yapısı ve kişilerin toplumsal konumu, biraraya gelme biçimleri ve nedenleri yeniden gözden geçirildiğinde Jessop'un söyledikleri daha somut hale gelir. Eskiden olsa, 'devlet politikası' içinde ele alınacak GOP gibi bir projeyi tartışmaya açan, artık bir kültür kuruluşudur. Devlet çıkarları yine göz önünde bulundurulmuş, ama devlet güvenliğinden ziyade, projenin ekonomik getirilerine vurgu yapılmıştır. Bu sonuç bildirisine destek veren kişi ve kurumların çeşitliliği düşünüldüğünde, farklı iktidar odaklarını bakış açıları ve işleyişleri bakımından ayırt etmenin neredeyse imkânsız hale geldiği açıkça görülebilir.

'Sivil Toplum' ve Siyaset

Jessop'a göre devletin işlevlerinin bir kısmını başka aktörlerle paylaşmaya başlaması, devletin iflas ettiği yönündeki neo-liberal görüşten kaynaklanır.[54] Türkiye'de de devletin ve devlet-dışı örgütlerin, kâr amacı güden ve gütmeyen kuruluşların stratejik ortaklıklarına dayanan yönetişim biçimlerinin ortaya çıkması, neo-liberal ekonomi politikalarının uygulanmaya başladığı 1980 sonrası döneme rastlar. Fuat

Keyman, devlet-toplum ilişkilerinde bu dönemde belirginleşen üç önemli kaymayı şöyle özetler:

> (1) Devlet-merkezci ve üniter bir siyasal kültürden, toplumsal olanın din, etnisite ve kültür üzerinden ifade edilen farklı kimlik talepleri temelinde örgütlendiği bir sisteme geçilmiştir;
>
> (2) Bu farklı kimlik talepleri, yalnızca söylem düzeyinde kalmamış, aynı zamanda toplumsal hareketlere yol açmış, bu hareketler kimi zaman kurumsal bir nitelik kazanmıştır;
>
> (3) Toplumsal olanın, söylemsel ve kurumsal olarak yeniden örgütlenmesi sırasında, kültür ile ekonomi arasındaki eklemlenme ilişkisini kuran yeni aktörler ortaya çıkmıştır: Bunların arasında özellikle vakıf ve dernekler aracılığıyla baskı grupları oluşturan sanayiciler ve iş adamları vardır.[55]

İKSV örneği, toplumsal olanın yeniden örgütlendiği ve bu sırada kültür ile ekonominin eklemlendiği, yeni aktörlerin ortaya çıktığı savlarını doğruluyor. İKSV yöneticileri de, Keyman'ın 1990'lar Türkiyesi'ne egemen olduğunu gözlemlediği "globalleşen dünya" ve "Avrupa Birliği'ne entegrasyon" söylemlerine sıkça başvurmuştur. Fakat ne yukarıda tasvir edilen dönüşümler, ne de bu iki söylemin yaygınlaşması, Keyman'ın artık nispeten özgürce dile getirildiğini söylediği "alternatif modernite savları ve kimlik talepleri" için meşru bir temsil zemini oluşturabilmiştir. Çünkü, küreselleşme projesi de tıpkı Cumhuriyet modernleşmesi gibi, kriterleri ve pratikleri açısından küreselleşmenin (veya modernleşmenin) Avrupa-merkezci tanımına dayanmaktadır.[56] İKSV, farklı kimlik taleplerinin dile getirilmesine, ancak bu tanım içerisinde anlamlı olmaları ve resmî politikalarla çatışmamaları durumunda izin verir. Dolayısıyla, alternatif modernitelerin veya farklı kimlik taleplerinin, İstanbul Bi-

enali'nde görüntüye veya söze dökülen temsili çok soyut, yankılanan sesi çok cılız kalır.

Bunun nedenini daha iyi anlayabilmek için, belki de Türkiye'de 'sivil toplum kuruluşları' tartışmasına yeniden dönmek gerekir. Ahmet İnsel'e göre, Türkiye'de neoliberalizm ve askerî baskının yarattığı siyasî boşluğu dolduran 'sivil toplum kuruluşları', nihayetinde siyaset alanını boşaltmaya yarayan yeni bir tür siyasallaşmanın habercisi olmuşlardır. Bu kurumların çoğu kitlesel değildir; vakıf şeklinde örgütlenmelerinin nedeni ise, vakıf formunun, özel bir amaç taşıyan kendi faaliyet biçimlerine daha uygun olmasıdır.[57] Geleneksel dernek yapısının aksine, üye aidatlarına dayanmayan bu örgütlenme biçimi, vakıfları gelir getirecek projeler geliştirmek zorunda bırakır. Aslında kâr amacı gütmedikleri halde, vakıflar da bu nedenle kolayca piyasanın işleyişi içine çekilirler.

Devlet-dışı örgütlerle, onların geliştirdikleri projelere destek veren kamusal ve özel kurumlar arasındaki işbirliğinin sürmesi için, ortak çıkarların gözetilmesi gerekmektedir. Farklı kurumları topluma genel bir fayda sağlayacağı varsayılan projeler etrafında toplayan bu örgütler, devletin ve özel sektörün taleplerini birbirine tercüme ederler. Dolayısıyla, bu iki alan arasında bir arayüz gibi işleyen devlet-dışı örgütlenmeler, ne devletin ne de özel sektörün etki alanı dışındadırlar. Spivak'a göre, 'NGO'lar küresel seçkinler sınıfının toplumun geri kalanıyla arasına mesafe koymasını sağlayan "ayrılıkçı bir kültür"ün "insanî yüzünü" temsil ederler.[58] Bu "insanî yüz", bir tarafsızlık veya gündelik siyaseti aşma yanılsaması uyandırır. Oysa özellikle Kültür Girişimi ve GOP Sempozyumu gibi girişimler durumun böyle olmadığını açıkça gösterir. Bu yüzden devlet-dışı örgütlenmeleri yüceltmeden önce, kimlerin kimlerle, hangi koşullarda ve hangi stratejiler çerçevesinde işbirliği yaptığını in-

celemek gerekir. Ancak o zaman devlet, sermaye ve kimi 'sivil toplum kuruluşları'nın birbirlerine alternatif oluşturmak şöyle dursun, aynı iktidar yapılarını tekrar ürettikleri açığa çıkar.

Notlar

1 Harvey, *The Condition of Postmodernity*, s. 346.

2 Madra, *İki Yılda Bir Sanat*, s. 70.

3 Örneğin, Zukin, *The Cultures of Cities*.

4 Bkz. Castells, *The Information Age*.

5 Bugün kent kültürü alanında etkili olan kamu otoriteleri kabaca iki başlıdır: Devlet, Kültür ve Turizm Bakanlığı eliyle temsil edilirken, yerel yönetimin politikalarını İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin Kültürel ve Sosyal İşler Dairesi yürütür. Aslında AKP'nin tek başına hükümet olması ve İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı'nın da bu partiden seçilmesiyle birlikte, Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Kültürel ve Sosyal İşler Dairesi'nin politikaları da örtüşmeye başlamıştır.

6 *Yeni Ortam Dergisi*, 13 Eylül 1972.

7 Uğur Tanyeli, "Kentsel Değişimde Önderlik Sorunu ve Süreyya Paşa", *İstanbul*, sayı 2 (1992) s. 117-123.

8 Güler Bek'in Madra ile 2 Şubat 1999'da BM Çağdaş Sanat Merkezi'nde yaptığı görüşmeden (bkz. Bek, *Bienal Etkinlikleri ve Türk Sanat Ortamındaki Etkileri*).

9 Kategorilerin bazıları muğlak olsa da, Türkiye Sanat Yıllığı'nın aktardığına göre, 2004 yılı içinde İstanbul'da sergilere sahne olan diğer mekânların gruplara göre dağılımı şöyledir: sivil toplum kuruluşlarına bağlı mekânlar (15), eğitim kurumlarına bağlı olanlar (11), yabancı kültür merkezleri (4), kafe, otel ve kulüp gibi mekânlar (17), kitabevleri (1), temel işlevi farklı mekânlar (15), alternatif mekânlar (9). "İllere (ve ilçelere) göre sergi mekânlarının yapısal gruplanması", *Türkiye Sanat Yıllığı_2004* (İstanbul: Sanat_Bilgi_Belge, 2004) s. 9.

10 Müzelerle ilgili bilgiler *Türkiye Sanat Yıllığı_2004*'ten derlenmiştir.

11 "İstanbul Üniversitesi A.Ş. Yoluna Hızla Devam Ediyor!", *Otonom*, sayı 10 (Mayıs-Ağustos 2005) s. 40.

12 Bedri Baykam, "Küreselleşmenin Öteki Yüzü", *Cumhuriyet*, 24 Kasım 2003, s. 14.

13 "Osman Constantinos'un René Block ile yaptığı söyleşi", s. 24.

14 "Festival 8,5 milyon liraya maloldu", Nejat Eczacıbaşı ile Söyleşi, *Milliyet*, 20 Ağustos 1973.

15 Bilgiler İstanbul Festivalleri *web* sayfasından (http://www.iksv.org/sponsor_iksv.asp?ms=3|4) ve Sponsorluk Departmanı Yönetmeni Ömür Bozkurt'la yapılan görüşmeden (İKSV, 2002) derlenmiştir.

16 İKSV *web* sayfasından alınmıştır (http://www.iksv.org/sponsor_iksv.asp?ms=3|4).

17 İKSV *web* sayfasından alınmıştır (http://www.iksv.org/sponsor_yasasi.asp).

18 Zukin, *The Cultures of Cities*, s. 23.

19 Bkz. Chin-tao Wu, "Embracing the Enterprise Culture: Art Institutions Since the 1980s", *New Left Review*, sayı 230 (1998) s. 28-57.

20 Görüşmeci-2 ile yapılan görüşmeden (görüşmecinin ofisi, 2002).

21 Görüşmeci-3 ile yapılan görüşme sırasında tutulan notlardan (görüşmecinin ofisi, 2002; bu görüşme sırasında kayıt yapılmaması istenmiştir).

22 Görüşmeci-2 ile yapılan görüşme (görüşmecinin ofisi, 2002).

23 Fulya Erdemci'yle yapılan görüşmeden (Kaffee Haus, 13 Mayıs 2005).

24 Örneğin, Oya Eczacıbaşı'nın Üçüncü Bienal'in Danışma Kurulu'nda olması çokça eleştirilmiştir. Eleştirmen Sezer Tansuğ bu durumun "Eczacıbaşı hegemonyasına örnek" teşkil ettiğini, ressam Mehmet Güleryüz ise "gelecekle ilgili kuşkular" uyandırdığını dile getirmiştir (bkz. "Megalo muhallebicilerin sırça köşkü", *Cumhuriyet*, 23 Eylül 1992, s. 11).

25 Charles Esche'yle yapılan görüşmeden (Garanti Platform, 24 Mayıs 2005).

26 Madra, *İki Yılda Bir Sanat*, 171-2.

27 İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, sponsorların önemini her zaman vurgulasa da kültürü yüceleştiren ve piyasanın işleyişinden ayrı tutan bir retorik geliştirmiştir. Örneğin, Tiyatro Festivali Yönetmen Yardımcısı Koza Gökbuket, Vakfın kâr amacı gütmek gibi bir zorunluluğu olmadığı için "daha çok hayallerinin peşinden gidebildiğini" söylemiştir (Gökbuket'le yapılan görüşmeden; İKSV, 2002). Fakat sanatı piyasadan üstün tutan bu retorik, festivallerin gerçekleşebilmesi için etkinliklerin sanatsal açıdan değerli oldukları kadar satılabilir de olmaları, sponsorları ve izleyicileri cezbedebilmeleri gerektiğini göz ardı eder.

Vakfın örgüt yapısı da bu söylemsel ayrımı yineler: Festival departmanları (Film, Müzik, Tiyatro, Caz ve Bienal) her festivalin programını belirleme yetkisine ve bunu gerçekleştirme beceri ve deneyimine sahipken, ortak çalışan departmanlar (Sponsorluk, Basın ve Halkla İlişkiler, Finans ve Pazarlama) idarî işleri üstlenir. Festival departmanlarının çalışma alanı daha yaratıcı ve sanatsal bir alan olarak tanımlanır. Bu aşamadaki yaratıcılığın aksine, ortak çalışan departmanlar büyük oranda uzmanlaşmış, tekrara dayanan, rutin ve kurumun çalışmaya devam etmesine yönelik işler yaparlar. Finans, sponsorluk ve basın ve halkla ilişkiler uzun zamandır ayrı departmanlar olarak çalıştıkları halde, pazarlama departmanı nispeten yenidir. Hem festivalleri, hem de yan ürünlerini pazarlamak amacıyla kurulmuş, etkinlikleri yıl içerisine yaymaya ve maddî kaynakları çeşitlendirmeye yönelik adımlar atmıştır.

(Bu bilgiler, 2002 yılında farklı departmanların yönetmen ve yönetmen yardımcılarıyla yapılan görüşmelerden derlenmiştir.)

28 Philip Morris örneği için bakınız Wu, "Embracing the Enterprise Culture", s. 35-36.

29 http://www.ntvmsnbc.com/news/248384.asp.

30 Mehmet Bayhan, "Birçok Garip İşe Sanat Denmeye Başladı", *Cumhuriyet*, 20 Kasım 2003.

31 Evrim Altuğ, "Patlamaya hazır bir bienal", *Radikal*, 20 Eylül 2003.

32 Hızır Tüzel, "Reklam mı, Sanat mı", *Radikal*, 28 Eylül 2003.

33 Aktaran Celia Lury, "Popular Culture and the Mass Media", Robert Bocock ve Kenneth Thompson (der.) *Social and Cultural Forms of Modernity* (Cambridge: Polity Press, 1992) s. 389.

34 İlter Turan, "The İstanbul Festival: An Atatürk Legacy", *Dateline* (Mayıs 1990).

35 Turan, "The İstanbul Festival: An Atatürk Legacy".

36 Esra Nilgün Mirze'yle yapılan görüşmeden (İKSV, 2002).

37 *Birinci Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 1987).

38 Nejat Eczacıbaşı, "Neden İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri?", *Birinci Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Kataloğu*, s. 8.

39 Aydın Gün, "Karanlığı Delmek", *İkinci Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, s. 14.

40 Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*, s. 14.

41 Serdar Tekin, "Sivil toplumun devletiyle bölünmez bütünlüğü", *Birikim*, sayı 130 (2000) s. 43-46.

42 *The New York Times*-"Sophisticated Traveller", 9 Kasım 1997, İKSV *web* sayfasından Şubat 2002'de alınmıştır (http://www.istfest.org).

43 İstanbul Festivali Kataloğu 1997-2 (İstanbul: İKSV, 1997). Dönemin İKSV Genel Müdürü Melih Fereli'nin katalog için yazmış olduğu giriş yazısından alınmıştır.

44 Demiröz, festivallerin katkısını şöyle açıklar:

> Festivallerin İstanbul'a katkısının çok fazla olduğu kanaatindeyim. Özellikle İstanbul'un kendi çizgisi içerisinde, bir kültür, turizm ve finans merkezi olması gerektiğini düşünüyorum. Yalnız, İstanbul'un turizm hacminin şu anda kaybolduğu, eskiden daha fazla olduğu kanaatindeyim. Benzeri şehirlere yılda 30 milyonla 60 milyon arasında turist geliyor. Ama oralar tarihi şehir olma imkânını, çok zengin kültür politikalarıyla zenginleştiriyorlar [...] burada çok önemli festivaller, festival literatürüne girecek festivaller yaptığınız vakit, bunun turist açısından da cazibesi var. Dış potansiyel olarak, şehre bir girdi olarak düşünüyorum [...] Bir de şehre tabii, şehirde yaşayan insanlara katkısı var. Bir kere İstanbul çok göç alan bir şehir. Burada kentli davranışının yerleşmesinde kültürel faaliyetlerin katkısı çoktur. Yani en azından oraya gelen insanın oturmasını kalkmasını, konser izlemesini öğrenmesi anlamında da katkıları vardır [...] Ve İstanbul'un kenar semtlerinde yaşayan insanlar da bu etkinliklere muhatap oldukları vakit giderek o kültürel faaliyetleri talep eden insanlar haline geliyorlar [...] Şehrin gelişimi, şehrin insan kalitesi, insan mozaiği açısından festivallerin önemli bir katkısı oluyor. Şehirde yaşayan, kültür ve sanatla uğraşan in-

sanlara da katkısı son derece fazla (Şenol Demiröz'le 2002 yılında yapılan görüşmeden).

45 Bora, Tanıl "Fatih'in İstanbul'u: Siyasal İslâm'ın 'Alternatif Küresel Şehir' Hayalleri", Çağlar Keyder (der.) *İstanbul: Küresel ile yerel arasında* (İstanbul: Metis, 2000) s. 60-77.

46 Nilgün Mirze ile yapılan görüşmeden (İKSV, 2002).

47 "Sivas yangını kültür dünyasını da sardı", *Radikal*, 6 Temmuz 2003.

48 2002 yılında düzenlenen Film Festivali'nde 9, *Hiçbiryerde* ve *Hejar* filmlerinin gösterimine izin verilmeyince, *Hejar* filminin yönetmeni Handan İpekçi, festival yönetimini gerekli çabayı göstermemekle suçlamış, İKSV Başkanı Şakir Eczacıbaşı da bu suçlamayı bir basın toplantısında yanıtlamıştır: "Sanatın özgürlüğüne taraftarız ama, yasalara karşı gelemeyiz. Ancak yasaları değiştirmeyi deneyebiliriz. Eğer yasalara karşı gelirsek, gücümüzü, alnımızın akını kaybederiz" (basın toplantısı sırasında tutulan notlardan).

49 Kültür Girişimi *web* sayfasından alınmıştır (http://www.iksv.org/detay.asp?id=28).

50 Bu iki sempozyumda açılış konuşmalarını yapanlar arasında, Kültür Girişimi adına İKSV Yönetim Kurulu Başkanı Şakir Eczacıbaşı'na ek olarak, dönemin Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel, Başbakanı Mesut Yılmaz ve Dışişleri Bakanı İsmail Cem; yine o dönemde AB Genel Sekreteri olan Büyükelçi Volkan Vural; UNESCO Temsilcisi Y. R. İsar; İngiltere Kültür Eski Müsteşarı Mark Fisher; Avrupa Parlementosu üyesi Dr. Marc Galle ve Prof. Dr. Erdal İnönü vardır. Yalnızca konuşmacıların toplumsal konumları ve siyasî duruşları göz önüne alındığında bile, ortaya çıkan tartışma platformunun ne kadar muğlak bir alan olduğu görülebilir.

51 Kültür Girişimi *web* sayfasından alınmıştır (http://www.iksv.org/detay.asp?id=33).

52 Kültür Girişimi *web* sayfasından alınmıştır (http://www.iksv.org/detay.asp?id=34).

53 Bkz. Bob Jessop, "Liberalism, Neoliberalism, and Urban Governance: A State-Theoretical Perspective", *Antipode* (2002) s. 452-472; Bob Jessop "Narrating the Future of the National Economy and the National State?", http://www.lancs.ac.uk/fss/sociology/papers/jessop-narrating-the-future.pdf; Bob Jessop, "Governance and Metagovernance: On Reflexivity, Requisite Variety and Requisite Irony", http://www.cddc.vt.edu/host/lnc/papers/JessopGovernance.htm.

54 Jessop, "Liberalism, Neoliberalism, and Urban Governance".

55 Fuat Keyman, "Globalleşme, Alternatif Modernite ve Türk Kapitalizminin Kültürel Ekonomisi", *Toplum ve Bilim*, sayı 93 (2002) s. 83-109.

56 Aksoy ve Robins, "İstanbul'da Dinleme Zamanı", s. 58.

57 Ahmet İnsel, "Sivil toplum kuruluşlarının meşruiyeti", http://www.stgp.org/makaleler/sivil_toplum.doc.

58 Gayatri Spivak, "Megacity", *Grey Room*, sayı 1 (2000) s. 8-25.

Farklılığı Festivalleştirmek: Sergi Mekânında Toplumsallık ve Ötekilik

Kültürel Sermaye Üzerinden Farklılaşma

İlk İstanbul Festivali, özellikle Cumhuriyet'in 50. yıldönümüne denk gelecek şekilde 1973'te düzenlenir. Aynı günlerde İstanbul, bir kesimiyle Boğaz Köprüsü'nün açılışını kutlarken, diğer bir kesimiyle kolera salgınlarıyla boğuşmaktadır. Birinci Uluslararası İstanbul Festivali'nin açılış töreninin ertesi günü, Oya Baydar, basında yer alan en sert eleştirilerden birini yazar. Büyük çoğunluk hâlâ kutlama havasındayken, Baydar festivallerin "halka kapalı" olduğunu söyler. Şüphesiz "ne gösterilerin yapılacağı yerlerin kapısında, ne davetiyelerin veya biletlerin üzerinde 'halk giremez'" yazmamaktadır, fakat artık, toplumun farklı kesimleri arasında yükselen duvarlar "görünmez camlardan" yapılmaktadır. "Kim bir bilete aylarca öncesinden bin lira, hatta 200 lira ayırabilir?" diye sorar Baydar. "İki yüz lira bir Orta Anadolu köylüsünün aylık geliridir." Üstelik İstanbullular "bu gösterilere ayıracak parayı bulsalar da, Bolşoy Balesi, Lessing yönetimindeki orkestra, Menuhin'in çalacağı ke-

man konçertoları kendilerine yabancıdır" "Şu halde Cumhuriyetin 50. yılını kimler kutlamaktadır?" Şöyle cevap verir Baydar: "Batı'nın değerlerini benimsemiş, uluslararası sermayenin ortağı büyük sermaye; gelir düzeyi bir bilete 100 lira ödemeye elverişli olanlar, Paris'te Londra'da oturup da aylar önce Festivalin biletlerini alma imkânı bulanlar."[1]

Aslında yüksek gelir sahibi olmak ve Batı sanatına ilgi duymak birbiriyle tamamen örtüşen nitelikler değildir. Dolayısıyla Baydar'ın yaklaşımı, ekonomik ve kültürel sermaye birikim süreçlerinin birbiriyle ilişkili fakat farklı işleyişlerini tam olarak açıklamaz. Yine de bu yaklaşım, sonraki festivallerde de dile getirilecek bir eleştirinin ilk örneğidir. "Kamuoyunun kültüre ve sanata ilgisini çekmek" İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın temel amaçlarından biri olsa bile, Bienal ve diğer festivaller, düzenlendikleri ilk günden itibaren, hem belirli bir gelir düzeyine, bilince ve bilgi birikimine sahip, hem de edindikleri ekonomik ve kültürel birikimleri sembolik bir ekonomi içinde değiş tokuş etmeye hazır yerli ve yabancı bireylere hitap eder. Bu yüzden festivallere ayrılan kaynaklar, etkinlikler ücretsiz bile olsa, ancak ailede, eğitim kurumlarında veya ait oldukları sosyal çevre içerisinde belirli bir kültürel sermaye biriktirebilmiş kişilere fayda sağlar.

İKSV yöneticileri festivallerin bir "sınıf"a değil de, bir "kitle"ye yönelik olduklarını her fırsatta dile getirseler de,[2] bu kitlenin sınırlarını çizen, İKSV ile resmî ve özel kurumları birbirine bağlayan ilişki biçimleridir. Bu ilişki biçimleri yüzünden, İKSV her zaman politik olarak ihtiyatlı davranıp, resmî ideolojiyle çatışan projelerden uzak durmaya gayret ederken, sponsorlara cazip gelecek prestijli ve çekici projelere öncelik tanır. Vakıf çalışanlarından birinin açıklamasına göre, "daha rafine bir imaj"ın sponsorlar tarafından tercih edilmesi "parası olan gelir demek" değildir. Yine de izleyici-

nin "damak zevki olması gerekir". Çünkü "sanat izleyiciye göre" yapılmaz. Amaç, Alibeyköy'deki adamın seveceği oyunu sergilemek değildir. O, "açar televizyonunu, ne varsa onu izler" Oysa kalkıp tiyatroya gitmesi, para vermesi, bunun için de festivallerde sergilenen türde gösterileri küçüklüğünden itibaren sindirmiş olması gerekir.[3] Çünkü "izleyici bu yetilerden yoksun ise, sanat eseri kendini o kişiye açmaz" [4]

Doğal olarak bu yaklaşım birçok açıdan eleştirilebilir. Her şeyden önce, festivallerde sunulan gösterilerin hepsi aynı derecede ucuz değildir.[5] Dolayısıyla potansiyel izleyicinin öncelikle belirli bir gelir düzeyine sahip olması gerekir. Ama daha önemlisi, kültürel birikimdir. Kültür ve sanat alanlarında Batı standart ve formlarının temel alınması, bu formlara erişimi olan kişiler ile 'öteki'ler arasındaki kültürel ve sembolik sermaye dağılımını şekillendirir. Kültürel birikimi olan seçkinlerin, kendilerinde, geleneksel yapı içerisine sıkışmış kişileri eğitme hakkını görmelerinin altında, uygarlığı Batı'nın temsil ettiğine ilişkin varsayım yatar. Tercih genellikle 'öteki'nin söylediğine kulak vermekten çok, onu yine "kendi iyiliği için" eğitmek yönünde yapılır. Festival programlarını planlayan, sanatçıları seçen ve mekânları belirleyen festival yöneticileri, kararlarını dışarıdan pek az fikir alarak, ama halkta bir kültürel bilinç uyandırmanın gerekliliğine içtenlikle inanarak verirler.[6]

Bu kişiler için, Batı'dan alınan pratik ve formlar, sanatın gelişebilmesi için ödün verilmemesi gereken ölçütleri belirlerler. "Alt-sanat ve alt-kültürle zaman zaman çözümlenemeyecek karmaşıklıkta ilişkiye giren üst-sanat ile uğraşanlar için en zor iş," diye açıklar Beral Madra, "ayıklamak, ödün vermemek ve direnmektir" Madra'ya göre, "özellikle *bizim gibi gelişmekte olan ülkelerde* alt-sanat ile üst-sanat arasında orta yolu seçmek, çeşitli standartlar arasında gidip gelmek, sanatın gelişimi için büyük sakıncalar doğurmaktadır"(vur-

gu bana ait).[7] Takip eden paragraflarda bu sakıncaların neler olduğu konusuna tam olarak girmeyen Madra, Batı'da tanımlanan estetik kanonu tartışmaya açmaz. İstanbul Bienali'nin Batı'da geçerli olan örneklere benzer şekilde örgütlenmesi, bir profesyonellik ve başarı ölçüsü olarak kabul edilir.

Fakat Bourdieu'nün işaret ettiği gibi, sanat alanında geçerli olan pratik ve ölçütler, aslında özsel veya evrensel standartlara dayanmamaktadır. Kültürel pratik ve formların geçerli/geçersiz, değerli/değersiz, seçkin/popüler, yüksek/aşağı olarak sınıflandırılması, toplumsal süreçlerin bir sonucudur. Bu kategorileri üretenler, akademi, müze, galeri gibi kurumlar ve kültür alanındaki otoriteleri bu kurumlar tarafından tescil edilmiş olan kişilerdir. Üstelik birey bu kategorilere dair bilgiyi, doğumuyla birlikte devralmaz: Bunları yaşamı ilerlerken, aile içinde, okulda, toplumsal hayatta ve arkadaşları arasında edinir.[8] Alibeyköy'de oturan kişinin tiyatrodan zevk alıp almaması, hangi sınıfsal çevrede, hangi koşullar altında toplumsallaştığıyla ilgilidir. Sanatla ilgilenen bir aileye doğan ve sürekli olarak sanatla temas halinde olan kişiler, bir süre sonra fazla tereddüt etmeden, bir sanatçı veya yapıtı üzerinde yargıya varma hakkını kendilerinde görmeye başlarlar. Tam tersine, toplumsal olarak elverişsiz konumlardan gelen kişilerin, "habitus"larından* kaynaklanan kısıtlamaların farkında olmaları, yani kültür ürünlerini anlamlandırmanın, yorumlamanın ve tüketmenin *doğru* biçimlerini bilmediklerini fark etmeleri, onları bu tür yargılarda bulunmaktan, bu tür yargılarda bulunacakla-

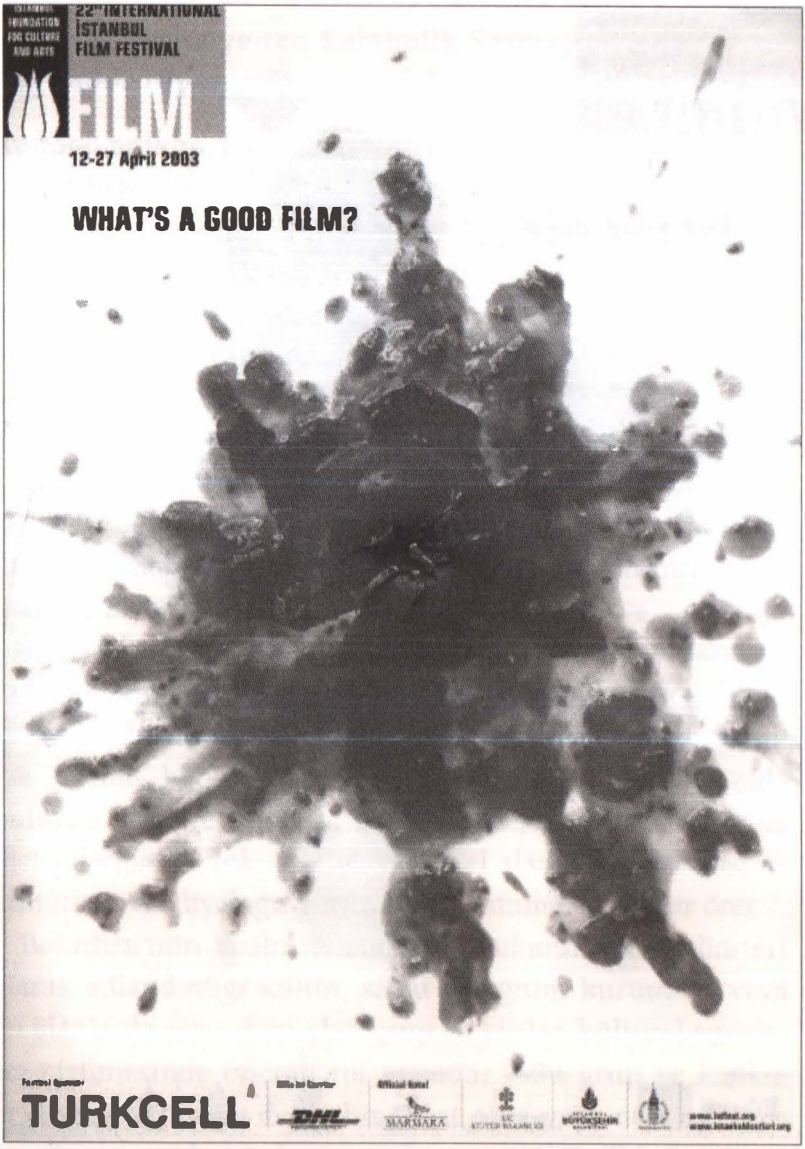
---

* Habitus, Bourdieu'nün bireylerin mizaç, tavır, eğilim, alışkanlık ve pratiklerini açıklamak için kullandığı bir kavramdır. Habitus, kişinin içinde bulunduğu çevrenin kural, değer ve pratiklerini kısmen bilinçdışı bir şekilde içselleştirmesi sonucu oluşur. Habitusun bir anlamda kişiye kültürel bir rota sunduğu söylenebilir. Bu rota kişinin, hem bedensel, hem de zihinsel pratiklerine yön verir. Kişi dış dünyaya dair bilgiyi de habitus aracılığıyla inşa eder (bkz. Bourdieu, *Distinction*).

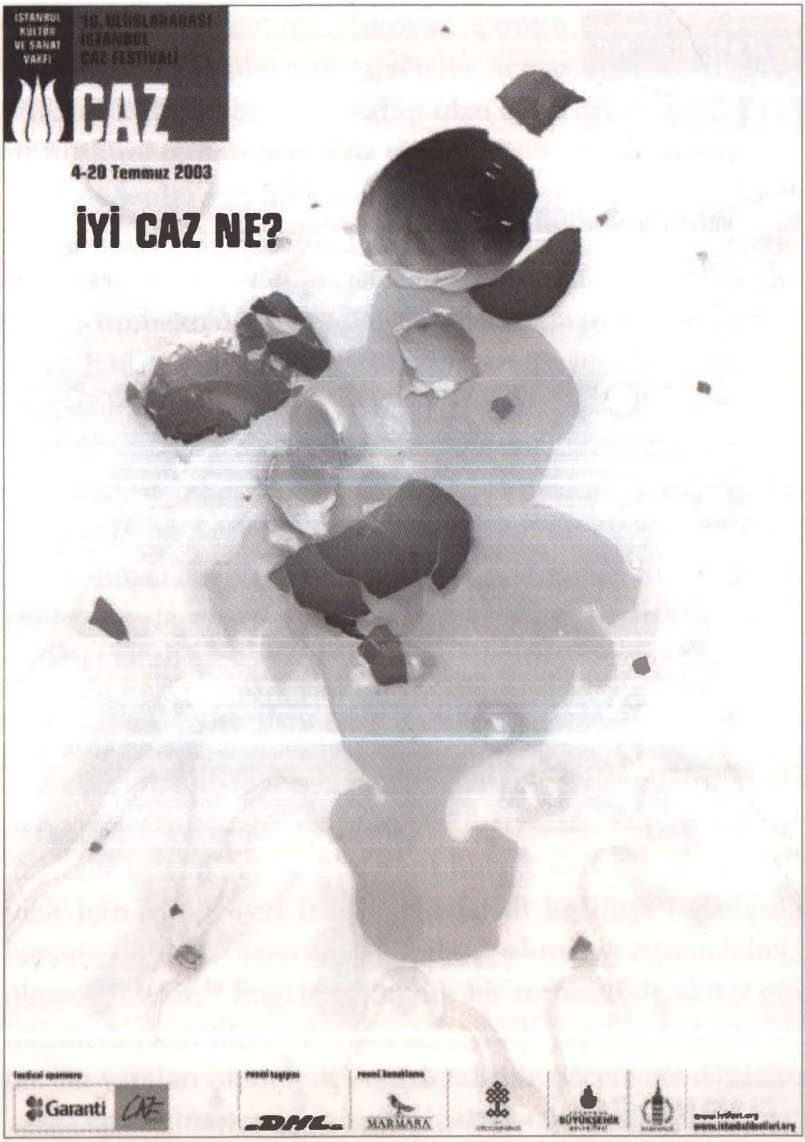
rı ortamlara girmekten alıkoyar. Çünkü, sanat eserinin, kendisini *yetkin* olmayan izleyiciye açmayacağı düşüncesi, yalnızca kültürel birikime sahip olan aktörlerce değil, böyle bir birikimi olmayanlarca da paylaşılır.

Bu nedenle, kültürel sermayesi yüksek aktörler, ikincil durumda olanlar üzerindeki sembolik egemenliklerini sürdürmekte ve iki grup arasındaki toplumsal farklılaşma *doğal* görünmektedir. Toplumsal tabakalaşma ekonomik sermaye kadar kültürel ve sembolik sermayeye de dayanan karmaşık yapılar aracılığıyla yeniden üretilir. "İstanbul bizim, festivaller hepimizin" sloganı İstanbul Bienali'nin bütün İstanbullulara ait olduğunu sürekli olarak hatırlatsa da, aslında bu bir slogan olmaktan öteye geçmez, çünkü erişim ve katılım olanakları hem ekonomik hem de kültürel anlamda sınırlanmıştır. Nüfusu on beş milyona ulaşan günümüz İstanbul'unda Bienal izleyicisinin sayısı, tekrar ziyaret edenler dikkate alındığında, 30 bin civarında kalır. Halbuki, Sao Paulo Bienali'nde ziyaretçi sayısı 3 milyondur.[9]

2003 festival afişleri aynı soruyu değişik biçimlerde yeniden sormuştur: "İyi film ne?", "İyi müzik ne?", "İyi caz ne?" (bkz. Resim 7 ve 8). Fakat bu sorulara cevap verebilmek için potansiyel izleyicinin farklı kültürel formlarda karşımıza çıkan "semiyotik yapıları" okumayı öğrenebilmiş olması gerekir.[10] İmgelerin büyük bir serbestlikle aktığı günümüzde, kentlilere sunulan semiyotik yapılar da hızla artar. Bu yapıları okuma ve değerlendirme becerisine dayanan yeni bir farklılaşma biçimi, toplumsal tabakalaşmayı tekrar üretir.[11] Kültürel sermaye temeline dayanan bu hiyerarşi, en az ekonomik sermaye kadar önemlidir. Özellikle 1980 sonrası spekülatif ekonomi döneminde servetin çok kolay ve muğlak bir biçimde el değiştirmesi, kültürel birikimi toplumsal farklılaşmanın daha meşru bir belirleyicisi haline getirmiştir.



Resim 7: Film festivali afişi, 2003.



Resim 8: Caz festivali afişi, 2003.

Kültürel Sermayeden Sembolik Sermayeye: Beğeniler Hiyerarşisi ve Kültürel Aracılar

Kültürel birikim, farklı yaşam tarzları benimseyen ve bunlara uygun beğeniler geliştiren kentliler arasındaki sınırları yeniden çizer. Çünkü özlenen yaşam biçimlerine kavuşmanın anahtarı haline gelen tüketim, kişinin hem ekonomik hem de kültürel sermaye sahibi olmasını gerektirir. Ayrıcalıklı mekânları kentin gürültüsünden, pisliğinden ve tehlikesinden ayıran güvenlik sistemlerinin, kameraların ve gün geçtikçe yükselen duvarların yanında, daha az belirgin ama eşit derecede etkili işaretler başka bir "eşik" inşa eder. Bu işaretler kimilerinin aşina, kimilerinin yabancı olduğu kültürel kodlardır. Bu kodların inşa ettiği eşiğin ötesinde oluşan mekân-zamanda, ziyaretçiler, buranın sunduğu fizikî ve sembolik ipuçlarına bakarak varlıklarını, duruşlarını ve yaşam tarzlarını kendilerine önerilmiş olan kimlikle karşılaştırır, kendilerini bu kimliğe göre sınarlar.[12] Biraraya gelme vesilesi; giyinme, izleme, konuşma, yeme-içme biçimleri; aynı ortamda bulunan kişilere aşinalık, alışveriş merkezlerinden Bienal mekânlarına, birçok özel ve yarı-özel alanda sınıflararası ve kültürlerarası diyaloğu güçleştiren görünmez duvarlar örer.

Bourdieu'nün "kültürel aracılar" [*cultural intermediaries*] olarak adlandırdığı kültür, sanat ve eğitim kurumları veya bu alanlarda söz sahibi olan grup ve kişiler, kültürel sınırların çizilmesinde önemli rol oynarlar.[13] Bu grup ve kişiler, neyin sergilenmeye değer bir sanat eseri veya neyin geçerli bir eleştiri sayılacağı konusunda görüş bildirdikleri zaman, kurumsal otoriteleri yüzünden genellikle görüşleri doğru kabul edilir. Aynı nedenle, kentin resmî kültürünü tanımlama, sınırlarını çizme yetkisine (bu yetkinin kullanımı kasıtsız veya dolaylı bile olsa) sahip olurlar. Kimi tarih, gelenek ve pratikleri bu kültür içinde tanımlar, kimilerini elerler. Bu

elemeyi yapma hakkına sahip oldukları için, sanat akademileri, müzeler ve galeriler gibi kurumlar, *gatekeeper** olarak anılır. Büyük sermaye grupları da, sponsor oldukları bu kurumlar aracılığıyla kent kültürü üzerinde söz sahibi olur; kültürel üretim ve tüketim süreçlerini şekillendirir; hangi pratiklerin sergilenme olanağı bulacağını belirlerler.

Festival, müze ve galerilerin sanat yöneticilerinin, birbiriyle gayri resmî fakat yakın ilişkiler içindeki az sayıda kişi arasından seçilmesi, bu etkilerin daha da güçlü bir şekilde hissedilmesine neden olur. Ahmet Soysal, "kurumlar-kürator-sanatçılar-eleştirmenler"den oluşan bir "takım yıldızı"nın varlığından söz etmektedir.[14] Gerçekten de, İstanbul çağdaş sanat sahnesinin en etkili kurumları olan İKSV, İstanbul Modern, Aksanat, Garanti Platform ve AICA (*Association Internationale des Critiques d'Art*) düşünüldüğünde, yalnızca destek veren sermaye gruplarının değil (şu anda kurumsal sponsorlara sahip olmayan AICA hariç), buralarda çalışan sanat yönetmeni ve eleştirmenlerinin de sınırlı sayıda olduğu ve zaman zaman birbirlerinin görevlerini üstlendikleri görülebilir. Kemal Yılmaz, İstanbul'un çağdaş sanat sahnesinde 2003 yılında gözlemlediği "önemli ve hayli iyi niyetli kadrolaşmalar"ı şöyle betimler:

> Sabık İstanbul Bienal Yönetmeni, şimdinin bağımsız, 'yaya' küratörü Fulya Erdemci, Proje 4L'nin yöneticisi olarak görevi Vasıf Kortun'dan devraldı. Bu arada, Kortun'un bağımsız olarak Proje 4L ile ilişkisini sürdüreceği ve yönetim kurulu üyeliğini devam ettireceğini de hatırlatmalıyım. Vasıf Kortun, tercihini, yöneticiliğini üstlendiği diğer güncel sanat merkezi Garanti Platform'dan yana kullanmış gibi gözüküyor [...] Bu arada Proje 4L'nin danışma kurulunda bir

---

* Seçim veya eleme yapan kişi. Türkçe'deki karşılığı olarak 'gardiyan' sözcüğü kullanılabilir.

diğer eski 'vakıflı'nın, 'aristokrat' kültür yöneticisi Melih Fereli'nin göreve getirildiğini bilmenizi isterim.[15]

Yılmaz'ın bir boyutunu aktardığı sanat sahnesinin bu yapılanma biçimi, yalnızca bazı grupların daha fazla kültürel ve sembolik sermaye biriktirmelerine yardımcı olmakla kalmaz, bu grupların kendilerince geçerli olan kültür tanımlarını ve kategorilerini dayatmalarını da mümkün kılar.

Bu süreç, özellikle küratörler bazında sıkça sorgulanmıştır. Beral Madra'nın özetlediği, yabancı sanatçı ve eleştirmenlerle ilişki kurmayan, kendi içerisinde eleştiri üretemeyen ve yayın yapamayan "Bienal öncesi sanat ortamı"nın kısırlığı,[16] otoriteleri kurumsal olarak tescillenmiş sanat yönetmeni, küratör ve eleştirmenlerin daha da öne çıkmasına neden olur. Küratörler, satın alma, sergileme ve yorumlama yetkileri üzerinden çağdaş sanatın anlam ve konumunu belirleyen uzmanlardır. Fakat bu uzmanlığın sergilendiği alan özerk değildir: Küratörün uzmanlığını nasıl kullandığı, işvereninin öngördüğü koşullara bağlıdır. Bundan da öte, ister işveren bir kurum dahilinde ister bağımsız olarak çalışsın, küratörün, kendisini destekleyecek kurumsal bir altyapıya, sergi mekânlarına ve profesyonel uzmanlara ihtiyacı vardır. Dolayısıyla küratöryel pratikler aslında çok daha geniş bir ilişkiler ağının içine gömülmüştür. Sanat çevresinin piyasayla iç içe geçmesi ölçüsünde, bu ilişkiler ağı da piyasanın mantığına teslim olur.

İstanbul Bienali küratörlerinin yabancı olmaları, bu duruma yeni bir boyut katar. Türkiye'de yaşamayan bir kişinin, yerel sanat hareketlerini takip etmesi, ilişkiler kurması ve seçimler yapması çok zordur. Küratöre bu anlamda Vakıf tarafından belirlenen danışmanların yol göstermesi, küratör-danışmanlar-sanatçılar biçiminde yukarıdan aşağıya örgütlenen bir "kast" yapısı oluşturur. Feyyaz Yaman'a göre, piya-

sanın işleyişine boyun eğen ve bu kast sistemi içinde örgütlenen sanat çevresindeki sanatçının konumunda, onu konformizme iten dolayımlı bir iktidar uzlaşması vardır.[17] Bu yapı sanatçıyı iki kez edilgen kılar: İlkin, eserlerinin teşhiri, küratörün seçimine bağlıdır. İkinci olarak, seçilse bile, dolaşımda olan kavramlar arasından seçilmiş olan bir temaya baş eğmek zorundadır.[18] Bu da çoğu sanatçıyı birbirine benzer işler yaratmaya iter. Mehmet Aksoy'a göre, Türkiye'deki sanatçılar da, "Amerika'daki performans işi, video işi ya da yerleştirme yapanlarla sanki aynı mahallede, aynı sokakta komşu olarak büyümüşler" gibi aynı tepkileri verir, aynı zevkleri paylaşır hale gelirler. Sanatçının kişiliğini belirleyen sosyal, coğrafî, etnik olgular silinirken, birbirine benzeyen "can sıkıcı", "küreselleşmiş" işler ortaya çıkar.[19]

Ağ Toplumsallığı ve Sembolik Cemaatler: İstanbul Kültür Sanat Dostları

Bienal izleyicisinin kültürel sermayesini sembolik sermayeye dönüştürebilmesi, sanat eseriyle kurulan ilişkinin, başkalarıyla etkileşimi de içeren bir deneyim olmasından kaynaklanır. İzleyici tek başına değildir, diğer izleyicileri görür ve onlar tarafından görülür. Bu kişiler, genellikle benzer beğeni ve yaşam pratikleri olan kentli gruplardır. Çoğunluğu Beyoğlu çevresinde bulunan farklı tüketim ve sergi mekânlarında biraraya gelir, kısa sürede birbirlerinin yüzlerine aşina olur, çoğu zaman da zaten tanıştıkları için iletişime geçerler. Benzer yaşam tarzları ve beğeniler taşıdıklarını bilen bireylerin bu *birarada olma* biçimi bir "ağ toplumsallığı"[*network sociality*] yaratır: Bu terim, kamusal ya da yarı-kamusal alanlarda deneyimlenen, bir veya birkaç mekâna odaklanmış, kısa süreli ilişki biçimlerini anlatır.[20] Ağ toplumsallığı, bir kültür ürününü tüketmenin, görmenin ve

görülür olmanın *doğru* biçimlerini bilebildikleri için birarada bulunan kişiler arasında kurulur. Toplumsal farklılaşmanın temeli ekonomik ve kültürel sermaye; bunları sembolik sermayeye, başka bir deyişle itibara dönüştüren ise, bu birarada olma ve birbirine görünme sürecidir.

İKSV'nin 2002 yılında başlattığı İstanbul Dostları (İD) projesi bu cemaatleşme sürecine yarı kurumsal bir kimlik katar. Medya sponsorlarından CNN Türk tarafından sanatçı, eleştirmen ve siyasetçilerin katıldığı on iki saatlik bir programla[21] kamuoyuna tanıtılan bu proje, izleyicileri İD kartlarından birini alarak bir festival kimliği edinmeye çağırır. İD şüphesiz İstanbul Dostları'nın baş harfleridir, ama İngilizce'de 'kimlik' anlamına gelen *identity* kelimesinin kısa yazılışını da hatırlatır.

İD programı kapsamında satışa sunulan kırmızı, beyaz ve siyah lale kartlarının fiyatları sırasıyla 300, 2000 ve 4000 YTL'dir (ayrıca, öğrenci, öğretim görevlisi ve altmış beş yaş üstü kişilere kırmızı lale üyelerine tanınmış olan ayrıcalıkları sağlayan sarı lale kategorisi vardır). Kart bedelleri nakit olarak %10 indirimli veya kredi kartıyla dört taksitte ödenebilir. Vakfa göre, bu kartlara sahip olmak, "İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın düzenlediği uluslararası festivaller ve misyonu çerçevesinde gerçekleştirdiği kültür, sanat ve eğitim projelerine destek olma ayrıcalığına sahip olmak" demektir. Kart sahipleri biletlerini %20-25 indirimle veya kredi kartlarına taksit yaptırarak satın alabilir; festival broşür ve kataloglarını ücretsiz veya indirimli olarak edinebilirler. 'İstanbul dostları' ayrıca, aralarında kafe ve kitapçıların da bulunduğu İD "Buluşma Noktaları"nda indirimli alışveriş yapma imkânına sahiptirler. Festival açılışlarına, özel gösterim gecelerine ve farklı kart sahipleri için düzenlenen gecelere davet edilirler. Ayrıca beyaz ve siyah lale kart sahiplerine festival kataloglarında ismen teşekkür edilir.[22]

İD programının en önemli özelliği, söz edilen avantajların ötesinde, kart sahiplerini e-posta yoluyla veya kişisel olarak ulaşılan bir cemaatin parçası yapmasıdır. Doğal olarak, cemaatin parçası kalabilmek için ödemeyi her yıl tekrarlamak gerekir. İD *web* sayfasında aktarıldığına göre, bu program üyelerine, "İstanbul'un kültür ve sanat hayatına ilişkin sürekli [bir] iletişim" ağının parçası olma, "renkli kültür ve sanat yaşamına İKSV'nin otuz yıllık deneyimiyle açtığı pencereden bakma" şansı tanır. Bu amaca hizmet eden ve "kulüp üyelerine öncelikli hizmet veren" bir çağrı merkezi vardır. Ama bu cemaatin katılabileceği etkinlikler festivallerle de sınırlı değildir. Üyeler için özel partiler, sanatçılarla toplantılar, Fest Turizm öncülüğünde kültür ve sanat turları, atölye çalışmaları ve kısa süreli eğitimler düzenlenir.[23]

İKSV Basın ve Halkla İlişkiler Departmanı yönetmeni Esra Nilgün Mirze'ye göre, bu programın en önemli amacı kentin genelinde "bir tür aidiyet duygusu ve bir tür bilinç yaratmak"tır. Vakfa gelir sağlamak ikincil amaçtır. Bu yüzden de planlama aşamasında, projenin "ayrıcalıklı bir sınıf etkinliği"ne dönüşmemesi gözetilir; o dönemdeki fiyatı 200 milyon TL olan kırmızı lale yaygınlaştırılmaya çalışılır.[24] Buna rağmen, üyeliğe dayanan bir yapının kurulması 'İstanbul dostları'nı 'öteki'lerden ayırır. Üstelik üye olmak için, kişilerin, kültür ve sanata ilgi duymanın ötesinde, belirli bir miktar para harcamaya hazır olmaları gerekir. Başka bir deyişle, İD üyeliği tüketim temelinde bir ilişki öngörür. Kendi kendini tanımlamış bir (kültürel) seçkinler sınıfının yaptığı seçimlerin tadını çıkarmak isteyen lale kartı sahipleri, üye olarak, bir yandan kendi bireyselliklerini, bir yandan da belirli bir kulübün üyesi, sembolik bir cemaatin parçası olduklarını vurgulamış olurlar. Festivallerin sembolik cemaatleri, tanımladıkları sembolik mekânın etrafına yine sembolik mahiyette sınırlar çizerler: Ekonomik ve/veya

kültürel sermaye sahipleri tarafından kontrol edilen, girişleri bilet ve üyelik kartlarıyla düzenlenmiş kapalı toplumsal mekânların sınırlarıdır çizilen.

Sergi Mekânı/Kamu Alanı

Habermas, kültür üretimi ile tüketiminin kamusallıkla ilişkisine dikkat çeken en önemli düşünürlerden biridir.[25] Habermas'a göre, modernleşmeye kadar kilise ile aristokrasinin hizmetinde olan kültürün metalaşması ve özerkleşmesi, kahvehane gibi kamusal alanlarda biraraya gelen kentlilerin kültürel üretim üzerinde tartışmaya başlamasını sağlamıştır. Metalaşmayla birlikte, özel şahıslar için sanat ve edebiyat eserlerine ulaşmak kolaylaşmıştır. Farklı kesimlerden entelektüeller, 18. yüzyıldan itibaren, Fransa'da salonlarda ve İngiltere'de kahvehanelerde biraraya gelmiş, okudukları eserler üzerinde tartışmışlardır. Salon ve kahvehaneler, aristokrasiyle burjuva entellektüelleri arasında okumuşluk temelinde eşdeğerliliğin oluştuğu, sanat ve edebiyat eserlerinde açığa çıkan akıl yürütmenin ekonomik ve siyasal tartışmalara dönüştüğü yerlerdir. Habermas'a göre, önce sanatsal (edebî), daha sonra ve bununla ilgili olarak da siyasî eleştiri bu mekânlarda doğmuştur. Kamusal alanlarda biraraya gelmeyi alışkanlık edinen topluluklar da bu eleştiriyi sahiplenerek aydınlanmış, bu eserler üzerinden kendilerine ayna tutmuş, kendileri üzerine konuşmuşlardır. Salon ve kahvehaneler, hem kişilerin eşitler olarak biraraya gelebildikleri, hem de eleştiri üretebildikleri alanlar olmaları açısından önemlidir.

Sergi mekânlarının günümüzde de kamusal alan olarak önemi büyüktür. Arka planda kentin parçalanmış toplumsal mekânı olduğu düşünüldüğünde, kültür etkinliklerinin mümkün kıldığı toplumsallaşma biçimleri daha da önem kazanır. Tiyatro, konser ve sergi salonları, özellikle başka ka-

musal alanlara sahip olmayan kentli gruplar için, toplumla ilişki kurmanın bir yolu, biraraya gelme ve kimliklerini dile getirme fırsatı ve büyük kentin yarattığı yabancılaşmanın üstesinden gelme imkânının sunulduğu yerlerdir.[26] Fakat, bu imkânların değerlendirilebilmesi için, söz konusu gösteri ve sergi mahallerinin, izleyicilerin eşitler olarak biraraya gelebilecekleri, tartışıp eleştiri üretebilecekleri yerler olmaya devam etmesi gerekir. Oysa özel sermayenin desteğiyle gerçekleştirilen etkinliklerde, toplumsal mekânın nasıl kurulacağı üzerinde sponsorların beklentileri fazlasıyla etkilidir.

İKSV, sponsorların festivaller üzerinde hiçbir karar yetkisine sahip olmadıklarını tekrar tekrar dile getirse bile, özel sermayenin düzenlenmesini sağladığı etkinlikler ve bu etkinliklerin gerçekleştiği mekânlar tarafsız değildir. Etkinlikler, belirli bir izleyici kitlesine hitap edecek şekilde düzenlenir, mekânlar da buna uygun şekilde kurulur. Wu, aynı süreci sanat müzeleri üzerinden açıklamıştır.[27] Müzelerin herkese açık olduğu iddia edilse de, bu mekânlar pratikte yalnızca belirli bir kesime hitap eder. Müze ziyaretçileri genel olarak üst tabakalara mensuptur; sanat müzelerini ziyaret edenlerin ise bu grup içindekilere göre bile daha eğitimli ve varlıklı oldukları, daha prestijli işlerde çalıştıkları bilinir. Bu demografik özellikler, sanat müzelerinin şirketleşmiş sermayeye neden bu kadar cazip geldiğini açıklar: Müze ziyaretçileri, pazar içinde önemli bir satın alma gücüne sahip bir "niş"* oluştururlar.

Bienal için de aynı koşullar geçerlidir. Yine Vakıf yöneticilerinin değindiği gibi, desteklenmesi istenen etkinliğin potansiyel izleyicilerinin, sponsorun hedef kitlesiyle en azından bir ölçüde örtüşmesine dikkat edilir.[28] Bu şekilde kurulan kamusal alanlar, genelde kentin tümüne değil, top-

* Satıcı şirketin uzmanlık alanına birebir uyan küçük müşteri grubu.

luma katılma ve kendilerini dile getirme fırsatlarına zaten sahip olan gruplara hizmet eder. Çağlar Keyder de, konser ve sergi salonlarının, toplumsal sınıfların kültür tüketimi aracılığıyla yeniden tanımlandığı bir sürece katkıda bulunduğunu belirtmektedir.[29]

2003'te düzenlenen *Şiirsel Adalet* temalı Sekizinci Bienal'i *Eksik olan?* sergisiyle sorgulayan Karşı Sanat Galerisi yönetmeni Feyyaz Yaman'a göre, Bienal sergisi "bir demokrasi platformu" gibi kurgulanmaktadır. Fakat bu platformun hangi grupların katılımına açık olduğu tartışılmalıdır. Çünkü, Yaman'a göre, Bienal'i örgütleyen merkezî bir güç varsa, olanakların ve özellikle de paranın kullanımını bu güç belirliyorsa, sergilerin düzenlenmesi küratörler ve onlara bağlı olarak çalışan seçilmiş kişilerin işbirliğine dayanıyorsa, o zaman bu demokrasi platformu görüntüsünün ardında çok dolayımlı hale getirilmiş bir iktidar var demektir.[30] Bienal'in inşa ettiği sergi mekânlarının, kimler tarafından nasıl kullanılacağına dair kararları da, bu iktidar ilişkileri ağı içindeki ayrıcalıklı gruplar verir.

Bienal'in sergi mekânları bu anlamda 18. yüzyıl salon ve kahvehanelerinden farklıdır. Habermas'ın 18.-19. yüzyıl kamusal alanlarında gözlemlediği eleştiri zemini zamanla yok olmuştur. Küratör, sanat yönetmeni, galeri yöneticisi ve eleştirmenlerin, çoğu zaman birden fazla görevi üstlenen aynı kişiler olması sanat eleştirisini kısırlaştırırken, İKSV'nin mekân ve finansman desteği için hem devlete hem de sponsorlarına bağımlı olması siyasî eleştirinin önünü tıkamıştır.

Fantasm/agora'da 'Öteki'ni Dinlemek

Ekonomik köktencilikten dinî radikalizme, milliyetçilik ve ırkçılıktan yabancı düşmanlığına birçok etmenle gölgelenen günümüz toplumlarının en acil ihtiyaçlarından biri,

kamusal alanda biraraya gelme ve kent kaynaklarını paylaşma eğilimini yeniden geliştirmektir. Farklı ekonomik ve kültürel sermaye eksenleri temelinde gün geçtikçe daha fazla bölünen, hem toplumsal hem de mekânsal olarak ayrışan İstanbul'da da, ortak kamusal alanlar yaratmak en önemli gereksinimlerden biridir. Nurdan Gürbilek'in "İstanbul Festivali'ne gidenlerle Gülhane Festivali'ne gidenlerin, Fame City'ye gidenlerle Luna Park'a gidenlerin, Beşiktaş Pazarı'ndan ya da Mahmutpaşa'dan alışveriş edenlerle Galleria'dan edenlerin ya da Galleria'dan alışveriş edenlerle vitrinleri seyredenlerin, bu yeni kamu içinde bir daha hiç rastlaşmayacak"[31] olmalarını kaydetmesinin üzerinden neredeyse on beş yıl geçmiştir. Bu süre zarfında, zenginlerle yoksulların iş muhitleri, alışveriş merkezleri ve eğlence yerleri keskinleşen çizgilerle ayrılmaya, ortak kamusal alanlar erimeye devam etmiştir. Kapitalist fantasmagoria, bir 'fantasm/agora'ya,* hayaletlerle dolu bir kamusal alana dönüşmüştür. Agora olarak anılan kamusal alan, artık "görülmeye değer bir yıkıntı"dır.[32]

Zygmunt Bauman'a göre, farklı gruplar arasında ortak çıkarları pazarlık konusu yapabilmek, anlaşmaya varabilmek ve bunları gerçekleştirebilmek, ancak pratik yapılarak öğrenilebilecek bir sanattır. Fakat kamusal alanın kendi içinde ayrışması, içinin boşalması, bir yıkıntıya dönüşmesi, pratik

---

* Fantasmagoria, hızla değişen ve birbirine karışan optik yanılsamalara dayanan bir büyülü fener gösterisidir. Marx bu terimi metaların fetiş olarak aldatıcı karakterlerini vurgulamak için kullanmış, onu izleyen birçok düşünür de aynı terimi kullanmaya devam etmiştir. Örneğin, Benjamin için modern kentin tümü bir fantasmagoria, bir gösteri, seyrine doyulmayan bir rüya âlemidir (bkz. Buck-Morss, *Dialectics of Seeing* ve Benjamin, *Charles Baudelaire: a lyric poet in the age of high capitalism*).

Agora, Eski Yunan'da halkın, sitenin siyasî ve ekonomik işlerini tartışmak için de toplandığı, açık pazar yeridir. Eski Yunanca'daki *phantazein* sözcüğünden gelen fantasm [*phantasm*] ise İngilizce'de, 'hayal' kadar 'hayalet' anlamına da gelmektedir.

yapma olasılığını ortadan kaldırır. Farklı gruplar gün geçtikçe birbirlerine daha çok yabancılaşır; birbirlerini, kamusal mekân ve kaynakları beraberce inşa eden ortaklar olarak değil, sınırlı bir imkân ve fırsatlar kümesini bölüşen rakipler olarak görmeye başlarlar. Kentlinin yolu, farklı olduğu ölçüde uzaklaştırılan, uzaklaştırıldığı ölçüde farklılığı daha da tehlikeli görünen 'öteki'si ile kesişmez olur. Kendi kendini pekiştiren bu süreç içinde *farklılık* ve *tehdit* gitgide örtüşmeye başlar.[33]

Üstelik Bauman'ın da belirttiği gibi, kişi ile 'öteki' arasındaki mesafe, artık ahlakî bir değerlendirme meselesi değil, estetik bir konudur. Biriyle kurulan ilişkiyi belirleyen, birarada yaşamaktan ve aynı kaynakları paylaşmaktan doğan sorumluluk değil, zevk ve beğeniye dayanan tercihlerdir.[34] Bu "estetik mesafe" diğer toplumsal ayrışma biçimlerinden farklıdır; çünkü mesafe koyma sürecinin *nesne*'sinin niteliklerinden çok, *özne*'sinin tercihlerine dayanır. Bir başka deyişle, mesafeyi belirleyen, uzaklaştırılan 'öteki'nin özelliklerinden ziyade, mesafe koyanın, kendisine seçmiş olduğu yaşam tarzı, tüketim tercihleri ve beğenileridir. Büyük kentlerin sunmuş olduğu anonimlik içinde bireyler, kendi seçimlerine uymayan birtakım özellik, ilişki ve kimlik konumlarından, örneğin ıskartaya çıkarılmış arkadaşlardan, eski âşıklardan, sıkıcı akrabalardan, fakirler ve mültecilerden, yani beğenilerine veya sınıfsal konumlarına uygun olmayan herkesten vazgeçebilirler.[35]

Kuşkusuz toplumsal ayrışma süreçlerine tek yönlü olarak bakmak, mesafeyi koyan bir özne ile buna maruz kalan bir nesneden böyle kesin bir ayrımla bahsetmek mümkün değildir. Yine de Bauman'ın işaret ettiği önemli nokta, farklılığın artık bir estetik değer biçme süreci içinde değerlendirilmesidir. Farklılık, *farklı* olanın tarihsel, mekânsal ve toplumsal koşullarının normalleştirildiği, çatışmalarının göz

ardı edildiği bir şeyleşme süreci içinde soğurulur. Sonuçta ortaya çıkan, somut maddî farklılıkların imgesel yenilikler ardında silindiği bir "yüzey estetiği",[36] yani yüzeysel bir uzlaşma, görüntü ekseninde düzenlenmiş bir kentsel bütünlüktür. Dolayısıyla bu yüzey/görüntü/gösteriye uyum sağlamayan her öğe dışarı itilir. Bu öğeleri kent merkezinden uzaklaştıran fiziksel ayrışmayı, görünüşte daha doğal olan kültürel/sembolik farklılaşma tamamlar. 'Öteki'nin tehdidi ve tehlikesiyle başa çıkmanın bir yolu olarak sunulan teknikler arasında, kamusal alanların özelleştirilmesi, güvenlik güçlerinin artırılması, sivil güvenlik birimlerinin silahlanması, güvenlik kameraları ve turnikeler gibi mekânizmaların yerleştirilmesi vardır. Kültür ise, toplumsal ayrışmayı yeniden kurmak için kullanıldığı zaman, bu tekniklerin estetik bir kopyası olarak işlemektedir.

Çağdaş sanatın bu sınırları zorlama imkânı olabilir mi? Bu noktada belki Bienallere dönmekte fayda var. Nicolas Bourriaud'ya göre sergi formunda izleyiciye sunulan uygulamalar, bireysel tüketimi teşvik eden televizyon ve edebiyattan, veya yorumu/tartışmayı gösteri sonrasına erteleyen sinema ve tiyatrodan farklıdır.[37] Sergi formu, izleyiciler arasında kurulan ilişkilerin uzamını daraltır; yorumun paylaşılmasına, tartışmanın doğmasına olanak sağlar. Bu anlamda Bourriaud, Habermas'ın salon ve kahvehanelerde gördüğü biraraya gelme, akıl yürütme ve tartışma olanaklarını, günümüz sergi mekânlarında bulur. Fakat önemli olan, kendine özgü bir toplumsallık yaratan bu durumun, kent tarafından sunulan "karşılaşma"lar kümesi içerisindeki yeridir. Çağdaş sanat, bu küme içerisinde var olanlardan farklı yeni toplumsallaşma olasılıkları, birlikte var olma olanakları, egemen olanların dışında mübadele biçimleri önerebilir mi?

Bourriaud'ya göre, 1990'ların çağdaş sanatçıları sanat yapıtı olarak toplumsallık anları veya toplumsallık üreten

nesneler yaratmayı denemişlerdir. Bu şekilde kavranan sanat yapıtının ana teması da "birlikte varolma olanakları"dır. Bourriaud'nun ilişkisel sanat olarak tanımladığı bu pratikler bütünü, özerk ve özel bir sembolik uzamı ifade etmekten çok, "insanların karşılıklı eylemlerini ve bunların toplumsal içeriğini barındıran bir alan" olmayı hedefler.[38] Bu anlamda ilişkisel sanatın sunduğu fırsat, *üniter bir kitle yanılsamasına düşmeden* insanları biraraya getirmesinde, 'öteki'yle ilişkinin barındırdığı olanakları irdeleyen şenlikli, kolektif ve katılımcı projelere açık olmasında yatar.

Irit Rogoff da, izleme sürecinde üretilen 'biz'i tanımlamanın, çağdaş sanatın sunabileceği olanakları kısıtladığını yazar.[39] *Biz*, "müze ve sergileri ziyaret edenler", "sanatseverler", veya "sanat dünyasının ayrıcalıklı yurttaşları" olarak tanımlandığında, sanatın bütün anlam üretim süreçlerinin merkezine yerleştirilmiş olur. Oysa izleyiciler, anlam çemberini tamamlayan basit birer öğe değildirler; yapıtın anlamını, onları birbirine bağlayan bağ ağları [*web of connectedness*] aracılığıyla üretirler. Başka bir deyişle, anlam sanat yapıtına içkin değildir. Dolayısıyla yapıtı aslında bir anlam olasılıkları kümesi olarak algılamak daha doğrudur. Rogoff'a göre, sanat yapıtının bu şekilde kavranması katılım, paylaşım ve eleştirellik açısından önemli açılımlar getirir: Yeterli kültürel birikime sahip izleyicinin bulup çıkarması gereken bir anlamın aslında hiç var olmadığının anlaşılması, katılım zemininde şekillenebilecek ve belirli bir kültürel sermayeyi veya mesafeyi gerektirmeyen yeni bir eleştiri biçimini mümkün kılar.

Rogoff'un yaklaşımı bize avangard sanatın seçkinciliğe yazgılı olmadığını hatırlatır. Yüksek sanat ile popüler kültür arasında kurulan karşıtlık aslında yanıltıcıdır. Değer yargılarını ve politik çıkarları sorunsallaştıran, kolektif katılımdan doğan çok yönlü projeler, hem izleyicinin ayırt etmeksizin tüketmesini isteyen kültür endüstrilerinin ticarî

çıkarlarına uymaz, hem de kültürel sermayenin seçkinciliği meşrulaştırmak için kullanılmasını engeller.[40] Böyle işler, yüksek-popüler kutuplaşmasının ötesine geçen ara konumlar olabileceğini gösterdikleri gibi, geçerli estetik ölçüt ve pratiklerin de toplumsal bir pazarlığın ürünü olarak ortaya çıktığını, dolayısıyla bu ölçüt ve pratiklerin de tekrar pazarlığa açılabileceğini hatırlatır.

Öyleyse piyasa ilişkilerinin yüksek ve popüler kültür karşıtlığı gibi geleneksel kutuplaşmaları kısmen geçersizleştirdiği ve bazı hiyerarşileri yıktığı eşikte, bir özgürleşme olasılığının belirdiği söylenebilir. Bu olasılık, açık alanlarda yapılan gösteri(m)lerde daha yüksektir. Bunlar, kişilerin bir bilet satın almadan, belirli bir zamanda, belirli bir yerde bulunmadan, biletlerinin belirlemiş olduğu bir yerde oturmadan, istedikleri şekilde katılabildikleri, diledikleri zaman ayrılabildikleri, izledikleri yapıt üzerine fikirlerini paylaşabildikleri etkileşim ortamlarıdır. Mekânın kurallarla çok daha az ölçüde biçimlendiği ve katılımın çok daha heterojen olduğu böylesi durumlarda, katılımcıların etkileşiminden doğan yorumların çeşitlenmesi, pazarlık ve ikna süreçlerinin yaşanması, kısacası anlamın birlikte ama farklılık içinde üretilmesi olanağı daha yüksektir. Bourriaud bize şunu şöyler: Bienalin tüketici/izleyicisi, kapitalist toplumun dayatmalarını kayıtsız şartsız kabul eden edilgen bir özne değildir.[41] Fakat bu tüketici/izleyicinin, stilize edilmemiş, bütün gerçekliği ve tehlikesiyle karşımıza çıkan 'öteki' ile ilişkiye geçme imkânlarını sunan konuksever alanlara ihtiyacı vardır. Bienal ancak, tarafsız değil politik alanlarda, susan değil söz söyleyen taraflarla anlam kazanır. Çünkü, der Bourriaud, "sanat, gündelik meşgalelerden üstün değildir, dünyayla kurulan bir ilişkinin özgünlüğü üzerinden, bir kurgu üzerinden bizi gerçekle yüzleştirir" [42] Burada yüzleşilmesi gereken gerçek, belki de bize en yakın olandır.

Aslında kent, hayat ve sanat arasındaki ilişki daha önce de vurgulanmıştır. Modern kentin kamusal alanlarında karşılaşılan durumları [*situations*] kavramaya ve temsil etmeye yönelik çabanın ilham kaynağı, Baudelaire'in *flâneur*'üdür. *Flâneur*, avare bir kent gezginidir; metropolü en ücra köşelerine kadar arşınlar, modern hayatın bütün görünümlerini gözlemler ve hafızasına kaydeder. Başka bir deyişle, kent mekânında modernliği okumaya çalışır.[43] 20. yüzyıl avangard sanatı da metropolün topoğrafyasına benzer bir ilgi duyar ve *flâneur*, dadaizmden sitüasyonizme, *fluxus* ve kavramsal sanata birçok akımın sokak kahramanı olmayı sürdürür. *Flâneur*'ün uğraşı olan kent gezginliği, bu dönemde sanat eserinin yerine geçer.[44] Dadaistlerin keyfî kent turları 1920'lerde başlar. Gidilmesi için hiçbir neden olmayan yerlere, rastgele zamanlarda düzenlenen bu gezilerin amacı, kişinin bir mekânla tesadüfen karşılaşmasındaki gizemi keşfetmektir. Dada turları, sıradan olana ve hayata bir övgü niteliği taşır.

1950'lerden sonra seslerini duyurmaya başlayan sitüasyonistler, kent içinde karşılaşılan durumları gözlemlemekle yetinmez, kent hayatına etkin bir şekilde katılarak onu dönüştürmeye çalışırlar. Aslında bu çabada, sanatın hayatı istila etmesi, gündelik hayatın altını üstüne getirmesi gerektiğine inanan sürrealizmin izleri okunur. Sitüasyonistler kent mekânını, herkesin etkileşim içinde olduğu ve zihinsel olarak yeniden kurduğu bir oyun sahası olarak tasarlar. Onlar için, kültürel deneyler, kent hayatındaki yabancılaşmayı eleştirmenin ve kent mekânını dönüştürmenin yoludur.

Fluxus ve kavramsal sanat da sürrealistlerin ve sitüasyonistlerin mirasını devralır. Gündelik hayat ile sanatı kaynaştırma düşüncesinden yola çıkan *happening* ve performanslar, kalıcı ve temsile yönelik sanat nesnesinin yerine, geçici ve kente müdahalede bulunan eylemler koyar. Bu perfor-

manslar, bir anlamda sanat nesnesinin sonudur – performanslardan geriye genellikle yalnızca davetiyeler, afişler veya çizimler kalır. Sanat nesnesi artık kentin kendisidir.[45]

Dada, sitüasyonizm, *fluxus* ve kavramsal sanatın özelliği, kent hayatına dışarıdan veya yukarıdan değil, içinden bakmayı denemiş ve eleştirilerini gündelik hayata odaklamış olmalarıdır. Bienal'i ayrıcalıklı bir kesimin etkinliği olmaktan kurtarmak için, belki aynı yolu denemek, sergiyi kentin gündelik hayatına bağlamak gerekir. Bienal'de gerçekleştirilen işler, kentlilerin karşılaştıkları (veya karşılaşamadıkları) olayları yorumlamalı, gördükleri/duydukları (veya görmemeyi/duymamayı seçtikleri) olguları aktarmalı, sordukları (veya sor[a]madıkları) soruları sormalı, hissettikleri (veya hissetmedikleri) duyguları dile getirmelidir. Sanat yapıtının "esinlediği ya da tarif ettiği uzam-zaman ve onu yöneten yasalar", izleyicinin gerçek hayattaki yaşamıyla, özlemleriyle örtüşmelidir.[46] Bienal kenti sanata değil, sanatı kente taşımalı, gündelik hayat içinde eritmeye çaba göstermelidir. Belki de bizim sanatı anlamamız değil, sanatın bizi anlaması gereklidir. Çünkü "bakan-kişilerin karşısında otoriter olan bir sanatın [...] hoşgörüsüz bir toplumdan başka bir gerçekliğe" işaret etmesi beklenemez.[47]

Notlar

1 Oya Baydar, "Cumhuriyet'in 50. Yılını Kimler Kutluyor?", *Yeni Ortam Gazetesi*, 2 Haziran 1973, s. 2. Maliye Bakanlığı arşivlerine göre, 1974 yılında asgarî ücret 1200 liradır (Verilen bilginin 1974 yılına ait olması, arşivlerin bu tarihten itibaren tutulmuş olmasından kaynaklanmaktadır).

2 Görüşmeci-4 ile yapılan görüşmeden (İKSV, 2002).

3 Görüşmeci-4 ile yapılan görüşmeden (İKSV, 2002).

4 Aydın Gün, "Önsöz", *On Birinci İstanbul Festival Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 1983).

5 Örneğin, 2005 yılı Müzik Festivali bilet fiyatları 10 YTL ile 150 YTL arasında, Caz Festivali'ninkiler ise 20 YTL ile 90 YTL arasındadır. 2005 yılının en ucuz biletleri, Film Festivali kapsamında haftaiçi 10:00 seanslarında gösterilen

filmlerin biletleridir (5 YTL). Sınırsız giriş hakkı tanıyan Bienal bileti ise 25 YTL'dir. Türkiye için oldukça yüksek olan bilet fiyatları yurtdışında aynı gösteri için ödenmesi gereken miktarla kıyaslandığında ucuz görülebilir. Büyük oranda yabancı sanatçı ve aracılarla çalışan, "artık dünya ile rekabet etmek" gerektiğine inanan festival yöneticileri için, Türkiye'deki bilet fiyatlarının yurtdışındakilerden ucuz olması, bir anlamda bu fiyat skalasına meşru bir temel oluşturur. Ama Türkiye'de yaşayan farklı kesimlerin gelir düzeyleri dikkate alındığında bu temel sarsılır.

6 İstanbul'u işgal ettiği düşünülen 'öteki'lik, uzunca bir zaman arabesk müziğiyle özdeşleştirilmiştir. Arabesk, adının da çağrıştırdığı gibi Doğuludur; kentin, uygarlığın, Batı'nın 'öteki'sidir. "Muassır medeniyet seviyesine" çıkılabilmesi için, onu dinleyen kesimin de eğitilmesi gerekir ve bu ödev de yine Batı kültürüne aşina olan seçkinlere düşer. Vakfın genel müdürlerinden Aydın Gün, "acımasızca piyasalaştırılan müziğimiz, adına 'arabesk' denilen zehirleyici, kokuşmuş bir bataklığın içine atılmış[ken]", kendilerine düşen görevi yerine getirip getirmediklerini sorgular. Şöyle sorar: "Sanatı algılayacak kişilerin beğenilerinin geliştirilip yetkinleştirilmesi için (bir sanat kültürünün oluşması için) ne yapıyoruz eğitim alanında?" (Gün, "Önsöz").

7 Madra, *İki Yılda Bir Sanat*, s. 43.

8 Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Londra: Routledge, 1984); Jen Webb, Tony Shirato ve Geoff Danaher, *Understanding Bourdieu* (Londra: Sage, 2002).

9 Fulya Erdemci'yle yapılan görüşmeden (Kaffee Haus, 13 Mayıs 2005).

10 David Chaney "Cosmopolitan Art and Cultural Citizenship" *Theory, Culture and Society*, cilt 19, sayı 1-2 (2002) s. 157-174.

11 İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Dairesi Eski Başkanı Şenol Demiröz, İKSV'nin düzenlediği festivaller ile belediyenin düzenlediği Uluslararası Boğaziçi Festivali'ni hitap ettikleri kesimler açısından karşılaştırmış ve aralarındaki farkı şöyle dile getirmiştir: "Uluslararası Boğaziçi Festivali, biraz daha popüler çizgide, çeşitli müzik türlerini barındıran bir festival. Yani Türk gruplarının, Türk sanatçılarının da yer aldığı, aynı zamanda yabancı sanatçıların ve grupların yer aldığı bir etkinlik. İstanbul Kültür Sanat Festivali'nin hedef kitlesi çok farklı. Boğaziçi Festivali hemen herkesi bağlayabilecek bir yapıya sahip [...] İstanbul Kültür Sanat Festivali'ne ancak pop türünü [sic] seven, ona ilgi gösteren, belirli bir eğitimden geçmiş olan bir kesim gelebilir. Bizim yaptığımız şey halkın genelini kucaklayıcı" (Şenol Demiröz'le 2002 yılında yapılan görüşmeden).

12 Iain Borden "Boundaries", Steve Pile ve Nigel Thrift (ed.) *City a-z* (Londra: Routledge, 2000) s. 20-22.

13 Bourdieu, *Distinction*.

14 Soysal, *Madde ve Karanlık*, s. 46.

15 Kemal Yılmaz, "Bienal geliyor bienal, uyan ahali bu ne hal?", *Radikal*, 21 Nisan 2003.

16 Madra, *İki Yılda Bir Sanat*, s. 44.

17 Feyyaz Yaman, "Adalet yok, tragedya var", *Post Express* (Ekim-Kasım 2003) s. 11.

18 Soysal, *Madde ve Karanlık*, s. 46. Küratörlük kurumunu en çok eleştirenlerden biri de Bedri Baykam'dır. Baykam'a göre, bir sanatçının küratör tarafından ortaya atılan temaya ilişkin bir iş üretmesi "sanatçı şizofresi"ne neden olur. Sanatçının önceden ürettikleri içinden, küratörün seçmiş olduğu kavrama uyan işlerin çıkması durumunda ise küratörün, "sonsuz alternatifli dünya lotosunda 'kendi altılısını' tutturduğunu" söylemek mümkündür. Bienal'e davet edilen Türk sanatçılar zaten "uluslararası rüzgarın pupayelken şişireceği bir yörüngeyi arayıp 'karamelize' olmak isteyenlerin çoğunlukta olduğu bir sepet"ten seçilmektedir (Baykam, "Küreselleşmenin Öteki Yüzü").

19 Mehmet Aksoy, "Sanat Kıyımına Artık Son Verilmeli", *Cumhuriyet*, 23 Kasım 2003, s. 14.

20 'Ağ toplumsallığı'na dair detaylı bir değerlendirme için bkz. Andreas Wittel "Toward a network sociality", *Theory, Culture and Society* (2001) cilt 18, sayı 6, s. 51-76.

21 Program 7 Nisan 2002 tarihinde canlı olarak yayınlanmıştır.

22 Bilgiler, İD *web* sayfasından derlenmiştir (http://www.iksv.org/iksd_uyelikkategorileri.asp?ms=2|2).

23 İD *web* sayfasından alınmıştır (http://www.iksv.org/iksd_uyelikhakkinda.asp?ms=2|1).

24 Şöyle açıklar Mirze: "Kırmızı lalenin fiyatı yıl için 200 milyon lira [görüşmenin yapıldığı 2002 yılında geçerli olan fiyat]. 65 yaş üstü ve öğrenciler için ise 100 milyon lira; ve kişi bunu verdiği zaman sadece Vakfın etkinliklerinden yararlanmakla kalmaz, aynı zamanda Buluşma Noktası olarak adlandırılan yüz elliye yakın yerde %20'ye varan indirimlerle alışveriş yapabilir. Bunlara da bakarsanız gençleri hedefleyen yerler, kitapçılar, CD satış yerleri, kültürel etkinlikler, kafeler. Öğrencinin verdiği 100 milyon lira, ki onu da dört taksitle verebiliyor; dörde böldüğün zaman bu bir hamburger, bir sinema parasıdır. Dört defa bir hamburger, bir sinema parası vererek, kişi bir kültür grubunun üyesi oluyor, en önemlisi bu" (Esra Nilgün Mirze'yle yapılan görüşmeden, İKSV, 2002).

25 Jurgen Habermas, *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü* (İstanbul: İletişim Y., 1998).

26 Zukin, *The Cultures of Cities*, s. 187.

27 Wu, "Embracing the Enterprise Culture", s. 36-39.

28 Görüşmeci-5 ile görüşmeden (İKSV, 2002).

29 Keyder, "Arka Plan", s. 35.

30 Feyyaz Yaman, "Adalet yok, tragedya var", s. 9.

31 Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*, s. 71.

32 Kevin Hetherington, "Phantasmagoria/Phantasm agora: Materiality, Spatiality and Ghosts", *Space and Culture*, sayı 11-12 (2001) s. 27.

33 Zygmunt Bauman, *In Search of Politics*.

34 Zygmunt Bauman, "From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity", Stuart Hall ve Paul du Gay (der.) *Questions of Cultural Identity* (Londra: Sage, 1996) s. 33.

35 Jonathan Raban, *Soft City* (Londra: Hamish Hamilton, 1974) s. 8.

36 Bobby Banerjee ve Stephen Linstead "Globalization, Multiculturalism and Other Fictions: Colonialism for the New Millenium" *Organization*, cilt 8, sayı 4 (2001) s. 683-722.

37 Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik* (İstanbul: Bağlam, 2005) s. 24.

38 *A.g.e*, s. 22.

39 Irit Rogoff, "Biz-birliktelikler, karşılıklar, katılımlar", *Siyahi*, sayı 3 (2005) s. 58-61.

40 Bkz. Bridget Fowler, "The Hegemonic Work of Art in the Age of Electronic Reproduction: An Assessment of Pierre Bourdieu", *Theory, Culture and Society*, sayı 11 (1994) s. 129-154.

41 Tüketicinin yaratıcılığından bahsederken yine de dikkatli olmakta fayda var, çünkü tüketimin bu yönüne fazlaca vurgu yapmak, maddî kültürel üretim ve dağıtım ilişkilerinin göz ardı edilmesine sebep olabilir. Örneğin, tüketim sürecine getirilen yaratıcı/yıkıcı yorumun (tüketicinin bireysel mikro-politikası) toplumsal bir dönüşüme (makro-politika) işaret edip etmediğini sorgulamak uygun olabilir. Ne de olsa, tüketim sürecine kişisel bir yorum getirmek, yalnızca satın alıp tüketmek için gereken sermaye tür ve miktarlarına sahip olan kişiler için mümkündür. Üstelik yeni tüketim alanları yine sadece bu kişilere açıktır. Tüketim toplumu sınıf, ırk, cinsiyet gibi özelliklerle sadece pazarlama stratejilerinin bir parçası olarak ilgileniyor gibi görünse de, aslında tüketime katılım yalnızca maddesel, kültürel ve toplumsal erişim olanaklarına sahip olanlar için mümkündür. Bu erişim imkânı ise aslında sınıf, ırk ve cinsiyet gibi görünmez kılınmış başka etmenlere bağlıdır.

42 Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, s. 93.

43 Benjamin, *Charles Baudelaire: a lyric poet in the age of high capitalism*; ayrıca bkz. Ali Artun, "Sunuş: Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı* (İstanbul: İletişim, 2003) s. 33-35.

44 Artun, "Sunuş", s. 54.

45 Dada, sitüasyonizm, *fluxus* ve kavramsal sanat ile kent ve hayat arasındaki ilişki için bkz. Artun, "Sunuş", s. 53-55; Christel Hollevoet, "Wandering in the City: Flanerie to Dérive and After: The Cognitive Mapping of Urban Space", *The Power of the City, The City of Power* (New York: Whitney Museum of American Art, 1992) s. 25-55.

46 Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, s. 93.

47 *A.g.e*.

Bienal ve İktidar

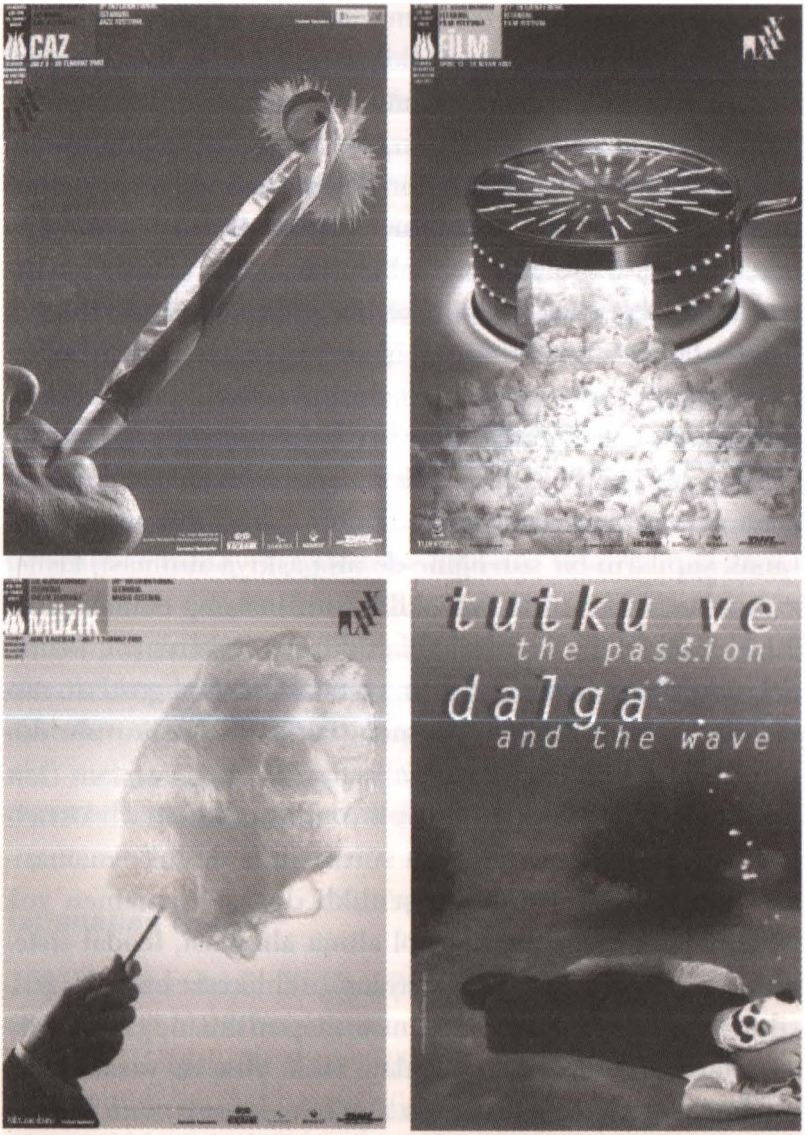
Şenlikten Festivale

İstanbul Festivalleri, 2002'de "İstanbul bizim, festivaller hepimizin" sloganıyla 30. yıllarını kutlar. Afişlerdeki pamuk helva, patlamış mısır ve palyaçolar, bir şenlik havası uyandırırken, İKSV her fırsatta festivallerin artık kurumsallaşmış olduğunu dile getirir (bkz. Resim 9). Ama bu, bir bakıma deneysel bakış açılarını kaybetmeleri, devlet ve sermaye arasındaki iktidar ağları içine çekilmeleri, sergilenen eserlerin ve izleyici kitlesinin birörnekleşmesi anlamına da gelir (İstanbul Dostları projesi bu kitlenin sınırlarını çizmeyi denemiştir).

Günümüz festivalleri, Ortaçağ şölenlerinden, iktidarın alaya alındığı fuar alanlarından çok farklıdır.[1] Aslında temel fark, gündelik hayat içinde var olma biçiminin ve bu var olma biçimi ile iktidar arasındaki ilişkinin değişmiş olmasıdır. Bahtin'in Ortaçağ şenliklerini* anlattığı temel eseri *Rabelais*

---

* Kitapta 'şenlik' ile 'karnaval', 'şenlikli' ve 'karnavalesk' sözcükleri birbirinin yerine kullanılmıştır.



Resim 9: 2002 İstanbul caz, film ve müzik festivalleri afişleri ile 1999 Bienal kataloğu iç kapak resmi.

ve Dünyası düalist bir var olma biçimini tasvir etmektedir: Bu dönemde gündelik hayat, kilise otoritesi ve feodal sistem tarafından şekillendirilen resmî bir yaşam alanı ile hiyerarşilerin askıya alındığı, parodinin, şarkı ve kahkahanın hüküm sürdüğü gayri resmî ikinci bir hayat arasında ikiye bölünmüştür. İşte karnaval, bu ikinci yaşam alanını temsil eder; gerçekte şenlikli olan insan tabiatının ortaya çıkmasını sağlar. Dilin değişmesi, aşırı tüketim, gülünçleştiren taklitler, hakaretler, zındıklıklar kutsal olanı yeryüzüne indirir. Soytarılara taç giydirme ve tacı geri alma törenleri kralın iktidarını ters yüz eder. Şenlik, ölümsüzleştirilmiş veya tamamlanmış her şeye karşı çıkar. Şenlik zamanı, ayrıcalıkların, normların ve yasakların askıya alındığı bir zaman dilimidir. Hiyerarşik yapıların bir süreliğine de olsa askıya alınması, kişiler arasında özgür ve yakın ilişkiler kurulmasına olanak tanır. Sınırlı fakat döngüsel bir zaman diliminde karnaval, kentin değişebileceğini, düzenin dışına çıkılabileceğini gösterir, resmî bayramların aksine, "egemen hakikatten ve kurulu düzenden geçici bir özgürleşmeyi kutlar".[2]

Aslında karnavalın en önemli özelliği, iktidarı alt üst etmesi kadar, egemen yapıların sürmesinde de rol oynamasıdır. Bahtin'e göre, "insanın şenlikli doğası" tamamen yok edilemez; bu nedenle, kontrol altına alınması, feodal sistemi ve kilise otoritesini sarsmayacak, tehlikesiz bir hale getirilmesi gerekir.[3] Karnaval, insanın şenlikli doğasını egemenlik alanının dışında kurulan, fakat yine de yasal ve daha da önemlisi geçici olan bir alana hapsetmiş, onu burada soğurmuştur. Bu nedenle Pam Morris karnavalı, iktidarın arada bir gevşettiği bir "güvenlik sübabı"na benzetir.[4] Günümüzün görünüşte herkesi içine alan, tüketim eksenli eğlenceleri de benzer şekilde, isyankâr arzuları sembolik bir forma sokar, toplumsal çatışmayı doğallaştırır.[5] Ortaçağ şölenlerinden günümüz festivallerine, kuralsızlık hep kuralın

suç ortağı olagelir – aynı suç ortaklığını Adorno ve Horkheimer kültür endüstrisi, Debord da gösteri toplumu hakkındaki yazılarında dile getirmişlerdir.[6]

Günümüzü Bahtin'in tasvir ettiği dönemden ayıran özellik, kural ile kuralsızlığın suç ortaklığından çok, ikisi arasındaki farkın artık tamamen ortadan kalkmış olmasıdır. O dönemin temel özelliği olan ikili yaşam alanı artık yoktur, kahkaha ve korku iç içe geçmiştir ("iktidar kahkahayı en korunaklı sığınağı olarak kullanır," der Bauman).[7] Karnaval artık kurulu düzenin askıya alındığı, bu düzenden farklı bir toplumsallaşma biçimine işaret etmez. Benzer bir dönüşüm, festivaller bağlamında da gözlemlenebilir. Festivaller, sanatsal etkinliğin yoğunlaştığı geçici ve döngüsel bir mekân-zaman yarattıkları halde, bu, gündelik hayattan kesin bir ayrılmayı simgelemez. Çünkü festivalin temel kültürel formlarından birini oluşturduğu günümüz kenti, bizzat gündelik hayatın estetik bir projeye dönüştüğü bir yaşam alanıdır. Bir yandan tüketilen metalar estetikleşmiş, diğer yandan da estetik (sanat) metalaşmıştır. Dolayısıyla festival mekân-zamanı da istisnaî bir ortam olmaktan çıkarak, bir kural halini almıştır.

İstisnadan Kurala

2001'de düzenlenen Yedinci Bienal'de, üç sanatçıdan oluşan Oda Projesi, daha önce kendi ailesi için bir gecekondu inşa etmiş olan Mustafa Tetik'ten bir gecekondu yapmasını ister.[8] Tetik'in Bienal mekânlarından Antrepo'nun girişinde iki günde inşa ettiği gecekondu, iki milyar liraya mal olur. Proje daha önce Bienal'i hiç duymamış olan Tetik'e, sanatçılardan birinin evinde temizliğe gelen kişi aracılığıyla önerilmiştir. Sonunda yabancıların ziyaret ettiği, fotoğraflarının çekildiği bir ortamda, polis korkusu olmadan gecekondu yapmanın çok zevkli bir iş olduğunu söyler usta.[9]

Bienal ile gündelik hayat arasındaki sınırların kalktığını bu örnekten daha açık bir şekilde ne gösterebilir? Ancak bu durum dadaistlerin ve sitüasyonistlerin önerdiği sanat-hayat kaynaşmasından farklıdır. Sanat hayata karışmış, onu alt üst etmiş değildir. Hayattan alınan bir kesit sahneye konmuştur. Gecekondu artık Bienal'de sergilenmektedir. O artık bir 'öteki', bir istisna değildir. Serginin bir parçası olduğunda, gecekondu sakini artık bir tehlike arz etmez; eylemi yasadışı değildir. Bir *yapı*'yı 'gecekondu' yapan özellik yasadışı olmasıyken, Bienal'de sergilenen *yapıt* tamamen yasaldır. Yıkılma tehlikesi yoktur. Bir anlamda bu yapıt, gecekondu olamayacak bir gecekondudur.

Oda Projesi gecekonduyu yalnızca kentin çevresinden merkeze taşımakla kalmaz, izleyicilerin, basının ve sanat eleştirmenlerinin de dikkatine sunar. Gecekondu, sponsorları rahatsız etmeyecek hafiflikte, estetik bir nesneye dönüşür; sergilenir ve görsel olarak tüketilir. Gecekondu sakininin toplumsal, tarihsel ve maddî koşulları, çatışma ve acıları bu sergileme biçiminde sıradanlaşır. Bu arada *gerçek* gecekondularda yaşayanlar, evlerinin yıkılacağı korkusuyla yaşamaya devam ederler. Antrepo'daki gecekondu estetize edilirken, *gerçek* gecekondular, çoğu kentli için kentlerini çirkinleştiren, estetik bir sorun olarak kalır.

Kent çevresinde yasadışı bir yerleşim deneyimi olan gecekondu, Bienal'de sergilenen projeyle merkeze çekilmiş, bir istisna olmaktan çıkmış ve kültürel bir metaya dönüşmüş olur. Gecekondunun, kenti ve uygarlığı tehdit eden yapısı, böylelikle sergi mekânında soğurulur. Bu mekânda, izleyici ile bakışının nesnesi olan gecekondu sakini arasındaki hiyerarşi yeniden kurulur. İktidar, karnavalın içinde, tam da en çok eleştirileceğini varsaydığımız yerde yaşar. Karnavala has olan "şenlikli doğa"nın, bize iktidarı ters yüz ettiğini düşündürdüğü bir noktada, istisna kurala dönüşür, nötrle-

şir ve böylece egemenlik tekrar tesis olur. Eleştiriyi soğurabildiği ölçüde iktidarı ayırt edebilmek ve kavrayabilmek daha da zorlaşır.

Giorgio Agamben, istisnanın kurala dönüşmesi ile egemenliğin kurulması arasındaki ilişkiyi, Schmitt'ten ödünç almış olduğu "olağanüstü hal" kavramıyla açıklar.[10] Agamben'e göre istisnanın kural haline gelmesi, hukukun sınırlı bir mekân-zamanda askıya alınması şeklinde ifade edilen olağanüstü halin, sürekli bir yönetim paradigmasına dönüşmesi anlamına gelmektedir. Agamben, Carl Schmitt'e referansla, olağanüstü hali, "yasal olamayacak bir yasal biçim" olarak tanımlamıştır. Bu durum kaos veya anarşiden farklıdır, çünkü yasanın askıya alınması durumu, kaynağını yasanın kendisinde bulur. Olağanüstü halde hukuk hâlâ geçerlidir, ama uygulanmaz; bu uygulanmama durumu, hâlâ geçerli olan ama uygulanmayan yasal düzen içinde (ve bu düzen sayesinde) meşruiyet bulur.* Agamben'e göre, olağanüstü halin bu özelliği, iktidarın nasıl işlediğinin anlaşılması açısından çok önemlidir. İktidar, olağanüstü hal ilanı sırasında kurulur, çünkü olağanüstü hali ilan edebilen kişi, yasal düzenin içinde var olduğu halde, kendini onun sınırlama ve sorumluluklarından muaf tutar. Bu açıdan olağanüstü hal, onu ilan eden kişi için bir "öldürme izni" gibidir, çünkü bu kişi eylemlerini yasa karşısında savunmak zorunda değildir. Bu durum sıradışı bir dizi önlem olmaktan çıkıp sürekli bir yönetim paradigmasına dönüştüğü zaman, yasanın askıya alınması durumu yasanın kendisine, istisna kurala dönüşür ve aşılabilecek herhangi bir sınır, çiğnenebilecek bir kural kalmaz.

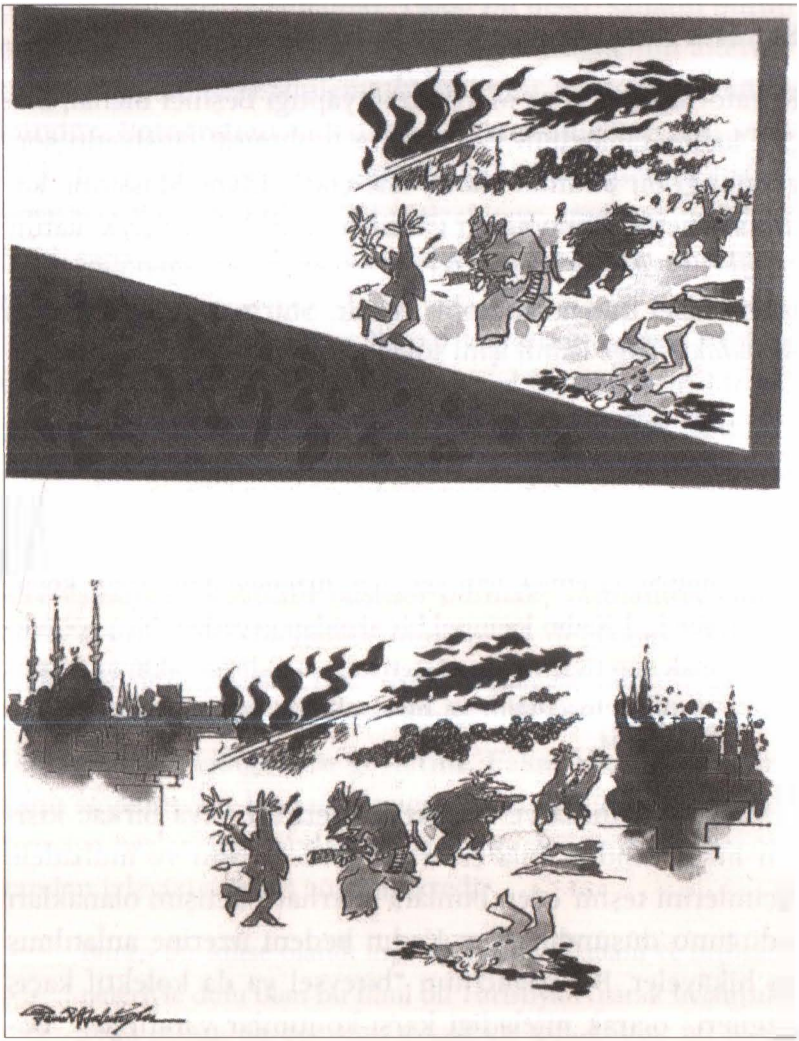
Agamben'in siyaset teorisi kapsamında tartıştığı bu dö-

---

* Karnavalın resmî düzen tarafından izin verilen, fakat onu askıya alan yapısı bu anlamda olağanüstü hale benzer.

nüşümü, Baudrillard, Fransızca'da fonetik olarak birbirini çağrıştıran *scène* [sahne] ve *obscène* [müstehcen] sözcükleriyle oynayarak açıklar.[11] Baudrillard'a göre sahne, bireylerin her türlü uzlaşmadan ve gelenekten özgürleşebilecekleri bir mekândır. Sahnede şeyler belirlenmiş amaçlarından sapabilir, farklı anlamlara gelecek şekilde kendilerini dönüştürebilirler. Bu açıdan sahne, karnaval mekânına benzemektedir. Sahnenin sınırları bazı kurallarla belirlenmişken, bu sınırlar içerisinde kurallardan özgürleşmek mümkündür. Oysa her şeyin, bilgi ve iletişimin amansız ışığına maruz bırakıldığı "müstehcenlik" halinin hâkim olduğu durumlarda, sınırları çizilmiş sahne ile dışarısı arasındaki mesafe kaybolur. "Hepimiz hem oyuncu hem de izleyiciyiz," der Baudrillard, "artık sahne yok: Sahne her yerdedir".[12] Aşırı temsil müstehcenlik halini almış, toplumsallığın içini boşaltmış, onu şeffaflaştırmış, bir ekrana dönüştürmüştür. Temalı parkların kentin eğlenceli ve güvenli bir kopyasını yaptıkları zamanda sahnelemeden bahsetmek mümkünken, bugün kentin kendisi bir temalı park haline gelmiştir. Gerçeklik ya da dünya, içinde "ideolojiler, teknolojiler, yapıtlar, bilgi, ölüm ve hatta yıkım" olan bir lunaparktır artık.[13]

Bir lunaparka dönüşen kentte, gecekondu sakini de seyirlik bir nesne olarak karşımıza çıkar. Gecekondunun Antrepo'daki inşası, "aşırı temsil" halinin keskin bir örneğidir. Bienal sahnesi ile kentin geri kalanı arasındaki sınır ortadan kalkarken, gecekondu deneyiminin tarihsel-toplumsal koşulları da silinmiştir. Gecekondunun *gerçek* kent içinde çağrıştırdığı bütün anlamlar, sahnede unutulur. İzleyiciler ile bakışlarının nesnesi olan gecekondu sakini arasında kurulan toplumsallığın içi boştur. Antrepo'daki gecekondu sesi kısılmış bir televizyonun ekranı gibidir. Bienal kataloğunda yerini aldığında, aklımızdan çıkmıştır bile.



Resim 10: Semih Balcıoğlu'nun *İstanbul Dergisi*'nde yayınlanmış karikatürü, 1996. Temsil ile gerçeklik arasındaki fark ortadan kalkmıştır. Kent sokaklarının nerede bittiğini, ekranın nerede başladığını ayırt etmek imkânsız hale gelir. Baudrillard'ın söylediği gibi, sahne artık ayrı bir yer değildir. Gösteri gün geçtikçe daha fazla şiddet içerirken, şiddetin kendisi de aynı oranda gösteriye dönüşür.

Küratörlüğünü Roza Martinez'in yaptığı Beşinci Bienal, birçok kadın sanatçının katıldığı ve toplumsal cinsiyetin sorgulandığı bir etkinlik olarak öne çıkar. Elahe Massumi, kadın sünnetini konu aldığı *Ortadan Silme* isimli işiyle katılır sergiye. Eija-Liisa Ahtila, *6 eğer 9 olsaydı* ile ergen genç kızların cinsel dünyasını konu edinir. Shirin Neshat *Kumaşın Altındaki Gölge* isimli işini şöyle tanıtır:

> Bu video projesi mekânsal ve cinsel sınırlar üzerinde yoğunlaşıyor; İslâm dininde 'mekân'ın nasıl politize edildiğini ve nasıl cinsleri birbirinden ayırmak yoluyla, kişisel ve bireysel arzuyu kamusal alandan sürerek özel bir alanda muhafaza etmek için yeniden düzenlediğini ortaya koyuyor [...] Kadın kamusal bir alandan geçerken bir peçe takmak suretiyle uyum gösteriyor, vücudunu saklıyor, böylece tüm cinselliğini ve bireyselliğini kamunun gözünden gizliyor.[14]

Massumi, Ahtila ve Neshat'ın işleri bir veya birkaç kişinin hikâyesinden yola çıkarak egemen ilişki ve mübadele biçimlerini teşhir eder, bunlara alternatif iletişim olanakları olduğunu düşündürürler. Kadın bedeni üzerine anlatılmış bu hikâyeler, Bourriaud'nun "bireysel ya da kolektif kaçış çizgileri" olarak nitelediği karşı-konumlar yaratırlar:[15] Bourriaud'ya göre çağdaş sanatın eleştirel ve yıkıcı potansiyeli bu çizgilerde açığa çıkar. Fakat bu potansiyelin gelecekte değil, bugünün olanakları içinde aranması gerekmektedir. "Yarınların şarkısını söylemek yerine," der yazar, "şimdiki zamanda komşularla kurulabilecek ilişkileri keşfetmek, daha acil görünüyor".[16]

Bourriaud'nun asıl dile getirmek istediği şudur: Sanatın sermayeyle, egemen mübadele biçimleri ve küreselleşme

projesiyle ilişkisi yadsınamaz. Fakat bu ilişki, sanatın bütün mevzilerini kaybettiği anlamına gelmez. Sanatçının alternatif kavrayış ve deneyimleme biçimlerini araştırması mümkündür. Fotoğraftan video kayıt teknolojilerine, gül yapraklarından plastiğe, hatta sanatçının kendi bedenine kadar, sanat yapıtlarında kullanılan malzeme ve araçların çeşitlenmesi, sanatçıya bu alternatifleri dile getirebileceği yeni mecralar sunar.

Şükran Moral'ın Beşinci Bienal kapsamında Aya İrini'de yaptığı performans bu çeşitlenmeye iyi bir örnektir. Moral, performans için Aya İrini'ye bir jinekolog koltuğu taşır, arkasına perde koyar ve performans başladığında koltuktaki yerini alır. Bacaklarının arasında bir monitör vardır. Dağıtılan kâğıtlarda "tımarhanede elektrik şoku, vücudumu geneleve aşılamak, kendimi başkası bulmak, vajinamda İstanbul'u seyretmek, değişmek tamamıyla değişmek. Yıkanmak" satırları dikkat çeker. Monitörde, sanatçının gerçek mekânlarda –akıl hastanesi, hamam ve genelev– çektiği ve kendisinin oynadığı film gösterilir. Fakat Hıristiyan olduğunu söyleyen bir Bienal izleyicisi bir anda yüksek sesle bağırmaya başlar. Bir yandan performans devam etmekte, öte yandan izleyici şunları söylemektedir:

> Burası bir kilise olarak inşa edilmiştir. Hamam ve orji sahneleriyle dolu olan bu filmi bir Hıristiyan olarak insan[lık] ayıbı olarak görüyorum. Kesinlikle kınıyorum. Bu taşlar kutsal. Böyle bir bienalde, insanlar için, barış için yapılan böyle bir bienalde, bu tür bir olay bir ibadethane içinde olamaz. Çok pornografik ve çok vahşi bir gösteri.[17]

Moral'ın işi, kendisi de bir sanatçı olan Kendell Geers'in önerdiği TeröRealist sanat yapıtının özelliklerini taşır. Dünya kamuoyunu küreselleşme rüyasından uyandıran teröre açık bir gönderme olan TeröRealizm, sanatın karşı çıkışını

uçlara taşır. "Öyle sanatçılar hayal edin ki," der Geers, "özgürlük savaşçılarının stratejilerinden, teröristlerin tutkusundan, yaşanmış deneyimlerin realizminden, sürrealizmin sapkınlığı ve özgür ifadesinden, realistlerin siyasetinden, hiperrealistlerin ayrıntı düşkünlüğünden, getto deneyimlerinden, haklardan yoksun bırakılmanın acısından etkilenmiş olsun: TeröRealizm böyle doğar işte".[18]

Geers'e göre TeröRealizmin karşı çıkışı bir modaya dönüştürülüp eritilemez, çünkü "etrafa yayılan mikropların pisliği ve gürültüsü, Documenta 11'e hapsedilmiş Üçüncü Dünyanın soğuk entelektüelliği değil, ham, işlenmemiş deneyiminin içgüdüsel, akışkan, kargaşalı, tehlikeli dünyasıdır" İktidarın tersyüz edilmesinde kullanılan stratejiler "sokaklardan, barlardan, isyanlardan, helalardan, genelevlerden, hapishane hücrelerinden ve kumarhanelerden devşirilir" Moral'ın da akıl hastanesi, hamam ve genelevden ekrana taşıdığı gerçek yaşam, Geers'in tarif ettiği gibi, izleyiciye sunulan imgeyi zehirler. İzleyiciyi rahatsız eder, ondan sanat yapıtına karşı tavır takınmasını talep eder.[19]

Geers için TeröRealizm, Schjeldahl'ın Documenta 11'de olgunluğa ulaştığını söylediği, yumuşak siyasî bir söylemle eğlencenin mükemmel bir karışımını sunan *festivalizme* açık bir meydan okumadır.[20] Fakat TeröRealist sanat yapıtı da en nihayetinde karşı çıktığı küresel sanat ağları içinde temsil edilmek zorunda kalır. Aslında sanatın, karşı çıktığı bir âlemde sergilenmesinden doğan gerilim, modernizmin doğuşundan bu yana hissedilmektedir. Her türlü yerel göstergenin turizm endüstrisi tarafından egzotikleştirildiği, estetiğin pazarlama yolunda araçsallaştığı günümüzde ise, sanatın kışkırtıcı yönünü, yıkıcı gücünü koruması zorlaşmaktadır. Aslında, Bahtin iktidarı ters yüz etmeye yarayan stratejilerin egemen yapıların sürmesinde kullanılabileceğini çok önce göstermiştir.[21]

İktidar ile eleştirisi arasındaki gerilimi en açık şekilde ortaya koyan örnek belki de sanatçı Hans Haacke'nin dev mücevher ve saat üreticisi Cartier'nin Güney Afrika'daki madenleri talan etmesine dikkat çekmek üzere yaptığı *Altın Kapı* yerleştirmesidir. Yerleştirme, yine Cartier sponsorluğunda gerçekleştirilir. Ali Akay bunu, sanatçıların sermayenin silahını sermayeye doğrultmaları olarak okur: Haacke küresel ekonominin en önemli şirketlerinden birinden para almış, bu parayı da bizzat şirketi eleştirmek için kullanmıştır.[22] Ama Akay'ın okumasını tersine çevirmek ve sermayenin, sanatçının silahını sanatçıya doğrulttuğunu söylemek de mümkündür. Resmî düzenin karnavala izin vermesi gibi, Cartier de *Altın Kapı*'ya karşı çıkmaz. Bu durum, Haacke'nin eleştirel olmadığı anlamına gelmez. Tam aksine, eleştirinin, iktidarın (sermayenin) büyümek için sömürdüğü kaynaklardan birine dönüşmüş olduğuna işaret eder. Sermaye eleştiriyi yalnızca kendine mal etmekle kalmaz, aynı zamanda metalaştırır ve genellikle kültürel metalar olarak yeniden dolaşıma sokar.

Sanatsal üretimi ve küratöryel pratiği bağlayan –hatta zan altında bırakan– bu koşulların farkında olduğunu açıkça ifade eden Dokuzuncu Bienal küratörlerinden Charles Esche için önemli olan, sanatın içinde bulunduğu koşullardan yola çıkarak onları değiştirme olanağını yaratmaktır. Yirmili yaşlarında sol düşünce içinde "oldukça aktif" olduğunu söyleyen küratör, siyasetteki hayal kırıklıklarının ardından, siyasal alan içinde soramadığı soruları sanat içinde sorabilme imkânlarını fark ettiği için bu alana yöneldiğini anlatır. "*İmkân* çok politik bir terim," der Esche, "değiştirme imkânı, tasavvur etme imkânı, fikir yürütme imkânı, şeyleri başka türlü düşünme imkânı" Küratörün görevi "bu imkânlar tarlasını sürüp ekmek, ona bakmak, içerisinde bir spekülasyonun meydana gelebileceği bir kurum ya da yapı" inşa etmektir;

"*kapitalizmin içinde* ama onun yıkıcı, alaycı güçlerine karşı korunaklı bir çit örmek" Çünkü küratörün kapitalist yapının dışında olması, "neredeyse tanrısal bir üst bakış takınma"sı anlamına gelir ki Esche için bu yaklaşım hatalıdır. "Temiz para" olmadığına göre, girişilen her iş bir "taviz" içerir, asıl soru bu taviz karşılığında elde edilen "artı değer"in ne olduğudur. Sanatçı için yaratılan olanaklar nelerdir? İzleyicilerle nasıl bir ilişki kurulmaktadır? Sergi toplumsal sorunlara gönderme yapmakta mıdır? Küratör için önemli olan sorular bunlardır. Ekonomik ve kültürel küreselleşme arasındaki bağın "kaçınılmaz"lığı, "eylemi geciktiren" ütopyalardan vazgeçmeye iter Esche'yi.[23] Bu ele alış biçimi, yarının şarkısını söylemektense bugün keşfedilebilecek "kaçış çizgileri"nin peşine düşen Bourriaud'yu anımsatır.

Gelecekte Kaçış Çizgileri

İKSV'nin yeni girişimlerinden biri olan ve tamamen Coca Cola tarafından desteklenen Rock'n Coke festivalinin ilki, 2003 Eylül ayının son haftasonunda Hazerfen Havaalanı'nda gerçekleşir. Birçok yerli ve yabancı müzik grubunun katıldığı festivale Cumartesi on altı bin, Pazar günü ise on sekiz bin kişi katılır.

Aynı hafta sonu Barışa Rock, Küresel Barış ve Adalet Koalisyonu tarafından Baharsuyu piknik alanında alternatif bir etkinlik olarak düzenlenir. Efes Pilsen biraları dahil hiçbir Coca-Cola ürününün satılmadığı festival alanında küreselleşme karşıtı gruplar stand açarak çokuluslu şirketleri protesto eder. Katılan sanatçıların hiçbiri para ödenmesini talep etmezken, biletlerden elde edilen gelir yalnızca altyapının hazırlanması için kullanılır. Kimi şirketler sponsorluk teklifinde bulunsalar da bu teklifler "sanatın endüstrileşemeyeceği" gerekçesiyle kabul edilmez.[24] İKSV Genel Müdü-

rü Görgün Taner, bir sonraki hafta *Radikal İki*'ye verdiği röportajda Rock'n Coke'un Coca-Cola'nın Türkiye'de yaptığı en iyi projelerden biri olduğunu anlatır. "Coca-Cola nasıl 'rock'ı sahiplenmiyorsa, 'barış' da bu arkadaşların tekelinde değil," diye açıklar Taner, "Orası barışa rock da burası savaşa rock mu?"[25]

Aslında burada 'barış' kavramına yüklenen anlam Taner'in dile getirdiğinden daha karmaşıktır. Barışa Rock, kültür dünyasının markalaşmaya direnmesi gerektiğini anlatan bir simge olarak okunabilir. Ölçek olarak Rock'n Coke'a göre oldukça ufak, imkânları kısıtlı kaldığı halde, bu etkinliğe gösterilen ilgi politik bir tavır alan, taraf tutan etkinliklere duyulan ihtiyacın bir göstergesidir. Ancak İKSV'nin kök saldığı ilişkiler ağı bu tür etkinlikler düzenlenmesi imkânını kısırlaştırmış, "kaçış çizgileri"nin keşfedilebilmesi zorlaşmıştır. Bienal'in stratejik sınırları, küratörleri 'riskli' olmayan işler seçmeye zorlar. İstanbul Bienali'nin "sınıf atladığını" belirten Necmi Sönmez, Bienal'de "günümüz sanatının riskli örnekleri"nden çok, "işleri geniş kitleler tarafından kabul görmüş" sanatçıların "bilinen çalışmaları"nın biraraya getirildiğini belirtir.[26] Bienallerin kavramsal çerçeveleri de genellikle *Egokaç* veya *Şiirsel Adalet* gibi "daha yüce, kavramsal olarak daha geniş anlamlı ve ilişkileri daha muğlak" temalar arasından seçilmiştir.[27] Özellikle "Irak'ta her hafta bin kişinin öldürüldüğü bir ortamda" *Şiirsel Adalet* teması çerçevesinde düzenlenen Sekizinci Bienal bu anlamda çok eleştirilmiştir.[28]

Dokuzuncu İstanbul Bienali küratörleri Charles Esche ve Vasıf Kortun, Bienal'de birçok değişikliğe giderek, bir anlamda bugüne kadar yöneltilmiş olan eleştirilere de bir yanıt vermek istemişlerdir. Sergilerin, tarihî yarımadadan Esche'nin tanımıyla "yaşayan kent"e kaydırılması, tarihsel mirasla kurulabilecek bağların silinmesine, Bienal'in süregelen

"egzotik" imgelerden kurtarılmasına yöneliktir. Dokuzuncu Bienal mekânları, "günlük olan, modernitenin fiziksel tortusunun ve tüketim-merkezli bir ekonomik sisteme geçişin izlerini" taşıyan yerler arasından seçilir.[29] Bienal tanıtımında kullanılan kartpostallar bile anıtsal İstanbul'a değil, modern kentin sıradan sokaklarına işaret eder.

Küratörlere göre, sanatçıların seçilme süreci de, kentin karmaşasını ve muğlaklığını gösterme amacına uygun bir şekilde gerçekleştirilir.[30] Öncelikle, "İstanbul'un kentsel koşulları, tarihi ve geleceğiyle doğrudan ilgilenen sanatçılar" yeni işler üretmeye davet edilir. İkinci olarak da, "kenti kuşatan gerçekliğe bilinçli bir yabancılaşma tavrıyla yaklaştığına inanılan ve kentin küresel iletişime açık olduğunu yansıtan" çalışmalar seçilir.[31] Bienal'den bir yıl önce başlatılan 9B Konuşmaları başlıklı söyleşi dizisiyle sanatçı ve eserlerin tanıtılması hedeflenir. Sanatçıların yanı sıra, küratörlerin ve başka konuşmacıların da katıldığı bu toplantılarda, uluslararası sergiler ve sanat piyasası, kurumsal destekler, yerel kurumlarla kurulan ilişkiler de tartışmaya açılır. 1 Eylül 2005'ten itibaren iki ay boyunca her cuma günü sekiz sayfalık bir Bienal Gazetesi yayınlanması planlanır. Bienal'le eş zamanlı olarak 5 numaralı Antrepo'da kurulan Misafir-perverlik Alanı'nda da yine sergiler, seminer ve konuşmalar gibi yan etkinliklere yer verilir.[32]

Bu değişikliklerin amacı, Bienal'i, Kortun'un tabiriyle "etkinlik kültürü"nün [*event culture*] bir parçası olmaktan çıkarmaktır. Bir yıl öncesinden başlayan etkinlikler, Bienal'i kente ve yıl içine yaymaya, düzenlenme sürecini şeffaflaştırmaya, bu süreçte ortaya çıkan aksaklıkları izleyicilerle paylaşmaya, kısacası, kent ve Bienal arasındaki etkileşimde yeni boyutlar yaratmaya çalışır. Bu çaba belki de küratörlerin dile getirdikleri "Bienal'in İstanbul'a sunabileceği farklı bir seçeneğin varlığına" duyulan inancın göstergesidir. Bu inançla

yola çıkan küratörler, "pazar toplumuna boyun eğmeden paylaşımcı bir mekân yaratmak" olarak ifade ettikleri "tarihî bir sorumluluğu" üstlenmişlerdir.[33] Başka bir deyişle bu görev, Bourriaud'nun değindiği "kaçış çizgileri"ne serpilebilecekleri bir alan açmaktır. Fakat sanatın teşhir değerinin, tarihte hiç olmadığı kadar öne çıkması bu alanın açılmasını zorlaştırmaktadır. İstanbul Bienali de nihayetinde birçok çağdaş müze gibi kenti pazarlamak adına uluslararası medyada dolaşıma giren bir imge haline gelmiştir: İzleyicilerine sunduğu, her şeyden çok kendi gösteri değeridir.[34]

Bu koşullar altında, Esche ve Kortun'un dile getirdikleri "tarihî sorumluluk" öncelikle Bienal'in işlev ve işleyişi üzerine yeniden düşünülmesini gerektirir: Bienal kurumsal bağlarını koparabilir mi? Bu bağları teşhir edebilir mi? Başka bir deyişle, kendi kendisini sorgulayabilir mi? İstanbul Bienali kent panoramasını sergilemenin ötesine geçebilir, kent hayatına müdahale edebilir mi? Ekonomik ve kültürel sermayenin birbirine dönüştüğü bir eşik olan sergi mekânı bütün kentlilere açılabilir mi?

Notlar

1 Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası* (İstanbul: Ayrıntı, 2005).

2 *A.g.e.*, s. 36.

3 *A.g.e.*

4 Pam Morris, *The Bakhtin Reader: Selected writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov* (Londra: Arnold, 1994) s. 22.

5 Bkz. Stanley Waterman, "Carnivals for elites? The cultural politics of arts festivals", *Progress in Human Geography*, cilt 22, sayı 1 (1998) s. 54-74.

6 Terry Eagleton, *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism* (Londra: Verso, 1981) s. 149. Bkz. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment* (Londra: Verso, 1997[1944]); Debord, *Society of the Spectacle*.

7 Bauman, *In Search of Politics*, s. 62.

8 Oda Projesi, Özge Açıkkol, Güneş Savaş ve Seçil Yersel'den oluşmaktadır.

9 *Milliyet Pazar*, 21 Eylül, 2003, s. 3.

10 Agamben, Giorgio "The State of Emergency", Agamben'in Université Paris VII, Roland-Barthes Merkezi'nde vermiş olduğu bir dersin kayıtlarından alıntı, http://www.generation-online.org/p/fpagambenschmitt.htm.

11 Jean Baudrillard, "Figures of the Transpolitical", *Fatal Strategies* (New York: Semiotext(e), 1990).

12 *A.g.e.*, s. 63.

13 Jean Baudrillard, "Disneyworld Company", http://www.ctheory.net/text_file.asp?pick=158.

14 *Beşinci Uluslararası İstanbul Bienali Ek Kataloğu*, s. 128.

15 Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, s. 50.

16 *A.g.e.*

17 http://www.milliyet.com.tr/1997/10/15/sanat/san.html

18 Kendell Geers, "Sürgündeki Sanat Yapıtı", *Sekizinci Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, s. 54

19 *A.g.e.*

20 Schjeldahl, "The Global Salon"

21 Mihail Bahtin, *Rabelais ve Dünyası*, s. 36.

22 Ali Akay, "8. Bienal Amacına Ulaştı", *Cumhuriyet*, 21 Kasım 2003, s. 14.

23 Esche'nin görüşleriyle ilgili bölüm, kendisiyle 24 Mayıs 2005 tarihinde Garanti Platform'da yapılan görüşme kayıtlarından, 23 Mayıs 2005 tarihinde Yıldız Teknik Üniversitesi'nde gerçekleştirilen söyleşide tutulan notlardan ve Esche'yle yapılmış olan "Güncel Sanatta İmkânlar" başlıklı söyleşiden (*Siyahi*, sayı 3 (Mart-Nisan 2005) s. 36-41) derlenmiştir.

24 "Bu Festivalin Resmî İçeceği Ayran!" *Radikal*, 7 Eylül 2003.

25 "İki festivalden izlenimler", *Radikal İki*, 13 Eylül 2003.

26 Necmi Sönmez, "İstanbul Bienali Sınıf Atladı", *Cumhuriyet*, 18 Kasım 2003, s. 14.

27 Yaman, "Adalet yok, tragedya var", s. 11.

28 Yaman, "Adalet yok, tragedya var", s. 8. Benzer bir eleştiri için bkz. Ahmet Oktay, "Bienal'in Ardından", *Cumhuriyet*, 18 Kasım 2003.

29 Dokuzuncu İstanbul Bienali kavramsal çerçevesini açıklayan metinden alınmıştır. (http://www.iksv.org/bienal/kavramsal_cerceve.asp).

30 Charles Esche'yle yapılan görüşmeden (Garanti Platform, 24 Mayıs 2005).

31 Dokuzuncu Bienal'in kavramsal çerçevesinin tanıtımı için yapılan basın toplantısı metninden (basın toplantısı 26 Ekim 2004'te Marmara Oteli'nde yapılmıştır).

32 Dokuzuncu Bienal'le ilgili bilgiler 9B Konuşmaları sırasında tutulan notlardan ve Internet'te yayınlanan basın bülteninden (http://www.iksv.org/bienal/basinbulteni.asp) derlenmiştir.

33 Bu alıntılar, "Dokuzuncu Uluslararası İstanbul Bienali panel düzenliyor" başlıklı e-posta iletisinden alınmıştır.

34 Hal Foster'a göre günümüz müzesi artık "marka değeri ve kültürel sermaye adına medyada dolaşıma giren bir imgedir" (Hal Foster, *Tasarım ve Suç* [İstanbul: İletişim, 2004] s. 107.)

Bitirirken

Daha önce de aktardığım gibi, Çağlar Keyder'e göre, artık "sermayenin mantığına teslim" olmuş dünya düzeninde "bütün mesele", İstanbul üzerinden dünya ekonomisiyle bütünleşmektir.[1] Bu sözlerin üzerinden daha ancak bir on yıl geçmiş olmasına rağmen, İstanbul tümüyle küreselleşmiş bir finans merkezine değilse bile, uluslararası bir kavşak noktasına dönüşmüş ve uluslararası işbölümü çerçevesinde büyük ölçüde yeniden yapılanmıştır.

Bu dönüşüm, kentlilerin, bir yanda 1980 darbesini izleyen siyasal baskı, öte yandan ekonomik liberalleşmenin vaat ettiği tüketim özgürlüğü arasındaki gerilimi şiddetle hissettikleri bir dönemde gerçekleşir.[2] Tüketim özgürlüğü söylemi yavaş yavaş baskının yerini aldığı ölçüde, modern Türk kimliğinin inşası sırasında bastırılan birçok toplumsal ve kültürel form da geri döner. İstanbul, yalnızca farklı coğrafyalardan ithal edilen kültürel pratik ve nesneleri keşfetmekle kalmaz, kendi geçmişinin parçası olan birçok şeyi de yeniden ele geçirir. Bunlara, taşradan göçenlerin beraberlerinde getirdikleri ve zamanla dönüştürdükleri pratik-

ler de katılır. Refah Partisi ve ardıllarının siyaset sahnesine çıkmasıyla, İslâm'ın kamusal yüzü Ramazan çadırlarında, toplu iftar sofralarında beliriverir. Fakat Nurdan Gürbilek'in de işaret ettiği gibi, geri dönen, hiçbir zaman bastırılmış olanın kendisi değildir; tâbi kılınmış içerikler, geri döndükleri dönemin koşullarına göre yeniden şekillenirler.[3] İstanbul'un 1980 sonrasında kendi geçmişinden veya farklı coğrafyalardan devşirdiği kültürel form ve pratikler de böyle bir dönüşümden geçer. Bu form ve pratikler, onları metalar olarak biraraya getiren piyasa mekanizması tarafından toplumsal ve siyasal anlamlarından arındırılırlar. Artık bu formlar, yüzyıllık bir çöküşün ardından kaybettiği uluslararası itibarı yeniden kazanmayı düşleyen bir kentin *kültürel aksesuarları*'dır.

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın ülkenin farklı ekonomik ve idarî birimlerinin desteğini alan ve büyük miktarda ekonomik ve stratejik kaynağı kullanan bir kuruma dönüşmesi bu dönemde gerçekleşir. Vakfın 1980 sonrası dönemi karakterize eden radikal dönüşümler içinden güçlenerek çıkması, bu dönemde yükselen değerlere uyum göstermesiyle bağlantılıdır. Çağdaş sanat, kozmopolit bir yaşam tarzı olan kent seçkinlerinin ilgi odağı haline gelirken, festivaller de İstanbul'un kültürel aksesuarları arasına katılır. İstanbul festivalleri, yöneticilerinin de çok sık dile getirdikleri gib kısa sürede kurumsallaşırken, İKSV de eşzamanlı olarak profesyonelleşir.

İKSV'nin güç sahibi bir kurum haline gelmesi, kent hayatının 'sivil toplum örgütlenmeleri'ne açılmasını izler. Günümüzde 'sivil toplum kuruluşu' olarak anılan girişimlerin çoğu, tabandan gelişen örgütlenmeler olmaktan çok, sermaye gruplarının desteğini alarak kurulan ve zaman içinde profesyonelleşen kuruluşlardır. Kent kültürü ve mekânı üzerinde etkili olmak isteyen sermaye sahipleri, bu kuruluşla-

rın işlemesi için gereken kaynakları sağlarlar. İKSV son yıllarda iyice görünür hale gelen bu gelişmenin ilk ve en önemli örneklerinden birisidir. Vakıf, neredeyse tamamen, festival giderlerinin %70'e yakın bir kısmını karşılayan kimi şirketlere bağımlıdır. Bu nedenle, etkinliklerin potansiyel izleyicilerinin sponsorların hedef tüketici kitlesiyle mümkün olduğu ölçüde örtüşmesine özen gösterilir. Bu beklenti doğrultusunda belirlenen etkinlik programı, daha en başından, öncelikli olarak belirli bir ekonomik ve kültürel birikime sahip olan *hedef izleyici*'lere hitap eder: İstanbul'un farklı kültürel dillerde konuşabilen ve tüketebilen, yükselen küresel seçkinlerine. Yine sponsorlarının çıkarı gereği İKSV, etkinliklerini resmî siyasetlere çok da ters düşmeyen projelerle sınırlandırır. Böylece festivaller, yalnız seçkinleşmekle kalmaz, aynı zamanda sterilize edilir.

Özel girişimin sponsorluğa artan ilgisinin bir nedeni, kent kültürü üzerinde söz sahibi olmak istemesi ise, diğer bir nedeni de, Batı merkezli kültür/sanat dünyasıyla bütünleşmenin ekonomik entegrasyonun öncüllerinden biri olarak kabul edilmesidir. İstanbul festivalleri, Kültür ve Turizm Bakanlığı ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından belirlenen iki başlı kamu politikaları ile özel girişim arasında bir arayüz oluşturur. Kamu otoritelerinin ve özel girişimin kent alanı ve kültürünü algılayışları temelde farklıdır: İlki için kent, yönetilmesi gereken bir mekân, ikincisi içinse "spekülatif bir arzu nesnesi"dir.[4] Fakat İstanbul'u küresel ekonomiye eklemlenmenin bir aracı olarak gördükleri ölçüde, iki tarafın kenti tasavvur etme ve kullanma biçimi birbirine yakınlaşır. Festivalleri desteklemelerinin ardındaki ortak neden, kültürel canlanmanın küresel sermayeyi, vasıflı işgücünü ve varlıklı turistleri kente çekeceğine duyulan inançtır. Böylece festivaller, İstanbul'u markalaştırmanın aracı haline gelir.

*

İstanbul festivallerinin, otuz yılı aşan bu gelişme süreci içinde kentin kültürel hayatına getirdiği hareketliliği teslim etmek gerek. Bununla birlikte, bu tür etkinliklerin piyasa mantığı içine çekilmelerinin, küreselleşme uğrunda araçsallaşmalarının sonuçları da tartışılmalı. Burada önerilen, festivalleri özsel olarak olumlu veya olumsuz girişimler olarak görmektense, bu çeşit girişimlere eleştirel bir mesafeden, ama umutlu bir bakış açısıyla bakmak, bu tür projelerin yaratabileceği açılımları, koşullandırıldıkları toplumsal sınırlamalarla birarada değerlendirmektir. Festivallerin esas zaafı, bu tür bir değerlendirme yapmak konusundaki gönülsüzlükleridir. Bu zaafın temel nedeni festivallerin düzenlendiği ağ içindeki ilişkilerin, özdüşünümsel [*self-reflexive*] bir yaklaşım geliştirilmesine engel olmasıdır. İstanbul festivalleri, kimi aykırı ses ve görüntülere mecralarında yer verdikleri halde, kendilerine yöneltilen eleştirilerle yüzleşmekten, daha da önemlisi, bu işe bizzat girişmekten, başka bir deyişle kendi işlevlerini, işleyişlerini ve etkilerini çözümlemekten bugüne kadar kaçınmışlardır.

Küreselleşen İstanbul'da Bienal, bu düşünümsel yaklaşımın geliştirilmesine katkıda bulunmak umuduyla yazılmıştır. İstanbul'un son yirmi yıldır geçirdiği genel kültürel dönüşümde kent kültürünün parçası haline gelen kurum ve pratiklerin çeşitlendiği yadsınamaz. Ancak bu çeşitlenme içinde, Bienal gibi etkinliklere, idarî ve ekonomik yapıların öncelikli olduğu birer gösteri gibi bakılmaması gerekir. Çünkü Bienal, kamusallığı aşınmakta olan bu kentte, farklı kentli grupları biraraya getirmenin bir aracı, bu gruplar arasında iletişimi yeniden canlandırmanın mecrası olabilir. Aynı zamanda, eleştirelliği körelmiş olan sanat ortamını, kendi varoluşu üzerinde düşünmeye sevk edebilir. İstanbul'un

Bienal'den beklediği nedir? Bienal'in İstanbul'a verebilecekleri nelerdir? Kentin ve kent hayatının stilize edildiği, kamusal alanların özelleştiği ve kültürün giderek seçkinleştiği bir dönemde, festivallerin kente yayılması, kenti dönüştürmesi nasıl sağlanabilir? Bu tür etkinliklerin madun* kesimlere kulak vermeleri, kültürel tabuları sarsmaları nasıl mümkün olabilir?

Sanata nasıl tekrar hayat verilebilir; sanat hayatı nasıl işleyebilir?

Küreselleşen İstanbul'da Bienal bu soruları yeniden düşünmeye bir davettir.

Notlar

1 Keyder, "İstanbul'u Nasıl Satmalı", s. 85.

2 Bu dönemin detaylı bir analizi için, bkz. Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*.

3 *A.g.e.*, s. 11

4 Fran Tonkiss, "Inner City", Steve Pile ve Nigel Thrift (ed.), *City a-z* (Londra: Routledge, 2000) s. 116

* Madun sözcüğü, İngilizce'deki *subaltern* teriminin karşılığı olarak kullanılmıştır. *Subaltern* terimi, Latince'deki *subalternus* sözcüğünden geliyor. *Subalternus*'un kökeninde ise *sub-* (aşağı) öneki ve *altern* (öteki) sözcüğü var. Kısaca ifade etmek gerekirse, madun, "aşağı konumdaki öteki" anlamına gelir.

RESİMLER

1 Uluslararası İstanbul Caz Festivali afişi, 2001. Tasarım: Cem Akar, Kamer Altınova (Tayfa Ajans).
2 Café Marmara menüsü.
3 Film festivali afişi, 1999. Tasarım: Paul McMillen.
4 Müzik festivali afişi, 1999. Tasarım: Paul McMillen.
5 'Bir Dünya Kültür Başkenti, İstanbul'. İstanbul Festivali'nin 26. yıl kataloğundan alınmıştır.
6 Bienal katalogu, 1995. Tasarım: René Block.
7 Film festivali afişi, 2003. Tasarım: Young&Rubicam/Reklamevi.
8 Caz festivali afişi, 2003. Tasarım: Young&Rubicam/Reklamevi.
9 Caz, film ve müzik festivalleri afişleri, 2002 ve Bienal Kataloğu, 1999. Festival afişleri tasarımı: Cem Akar, Kamer Altınova (Tayfa Ajans). Bienal kataloğu iç kapak resmi: Ugo Rondione (görüntü), Gülizar Çepoğlu (tasarım).
10 Semih Balcıoğlu, *İstanbul Dergisi*, Temmuz 1996.

Bienal katalogları ve festival afişleriyle ilgili görsel malzemeleri sağlayan İKSV Bilgi-Belge Merkezi çalışanlarına çok teşekkürler. Eserini kullanmamıza izin veren Semih Balcıoğlu'na da teşekkür ederiz.

KAYNAKÇA

"37 kilometrelik sanat eseri". *Radikal İki* (27 Şubat 2005).

Abercrombie, Nicholas, Stephen Hill and Bryan S. Turner. *The Penguin Dictionary of Sociology*. (Londra: Penguin, 2000).

Adorno, Theodor W. and Max Horkheimer. *Dialectic of Enlightenment*. (Londra: Verso, 1997[1944]).

Agamben, Giorgio. "The State of Emergency" Agamben'in Université Paris VII, Roland-Barthes Merkezi'nde vermiş olduğu bir dersin kayıtlarından alıntı, http://www.generation-online.org/p/fpagambenschmitt.htm.

Akay, Ali. "8. Bienal Amacına Ulaştı". *Cumhuriyet* (21 Kasım 2003).

Aksoy, Asu ve Kevin Robins. "İstanbul'da Dinleme Zamanı" *İstanbul*, sayı 7 (1993) s. 56-61.

— "Peripheral vision: Cultural industries and cultural identities in Turkey". *Environment and Planning A*, sayı 29 (1997) s. 1953-1974.

Aksoy, Mehmet. "Sanat Kıyımına Artık Son Verilmeli". *Cumhuriyet* (23 Kasım 2003), s. 14.

Altuğ, Evrim. "Patlamaya hazır bir bienal". *Radikal* (20 Eylül 2003).

"Amacımız zaman içinde Türk sanatlarının etkinliğini arttırmak" Nejat Eczacıbaşı'yla Söyleşi. *Türk Edebiyatı Dergisi* (Ağustos 1982) s. 24-27.

Artun, Ali. "Sunuş: Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm". Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı* (İstanbul: İletişim, 2003) s. 7-86.

Bahtin, Mihail. *Rabelais ve Dünyası* (İstanbul: İletişim, 2005).

Banerjee, Bobby ve Stephen Linstead. "Globalization, Multiculturalism and Other Fictions: Colonialism for the New Millenium" *Organization*, cilt 8, sayı 4 (2001) s. 683-722.

Baudrillard, Jean. "Disneyworld Company". http://www.ctheory.net/text_file.asp?pick=158.

— *Simulations* (New York: Semiotext(e), 1983).

— *The Gulf War Did Not Take Place* (Bloomington: Indiana University Press, 1995).

— "Figures of the Transpolitical" *Fatal Strategies* (New York: Semiotext(e), 2001).

Bauman, Zygmunt. "From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity". Stuart Hall ve Paul du Gay (der.) *Questions of Cultural Identity* (Londra: Sage, 1996) s. 18-36.

— *In Search of Politics* (Oxford: Blackwell Publishers, 1999).

Baydar, Oya. "Cumhuriyet'in 50. Yılını Kimler Kutluyor?". *Yeni Ortam Gazetesi* (2 Haziran 1973) s. 2.

Bayhan, Mehmet. "Birçok Garip İşe Sanat Denmeye Başladı" *Cumhuriyet* (20 Kasım 2003).

Baykam, Bedri. "Küreselleşmenin Öteki Yüzü". *Cumhuriyet* (24 Kasım 2003), s. 14.

Beck, Ulrich. "The Cosmopolitan Society and its Enemies" *Theory, Culture and Society*, cilt 19, sayı 1-2 (2002) s. 17-44.

Bek, Güler. *Bienal Etkinlikleri ve Türk Sanat Ortamındaki Etkileri*. yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi (Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2000).

Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: a lyric poet in the age of high capitalism* (Londra: NBL, 1973).

— "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar* (İstanbul: Yapı Kredi, 2004).

Bennett, Tony. *The Birth of the Museum* (Londra: Routledge, 1995).

Berk, Selma. "Haftanın Sanat Olayları". *Ekonomi Politika* (28 Haziran 1973).

Bhabha, Homi. *The Location of Culture* (Londra: Routledge, 1994).

Bora, Tanıl. "Fatih'in İstanbul'u: Siyasal İslam'ın 'Alternatif Küresel Şehir' Hayalleri" Çağlar Keyder (der.) *İstanbul: Küresel ile yerel arasında* (İstanbul: Metis, 2000) s. 60-77.

Borden, Iain. "Boundaries". Steve Pile ve Nigel Thrift (der.) *City a-z* (Londra: Routledge, 2000) s. 20-22.

— "Hoardings". Steve Pile and Nigel Thrift (der.) *City a-z* (Londra: Routledge, 2000) s. 104-106.

Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Londra: Routledge, 1984).

— "Understanding". Bourdieu vd. (der.) *The Weight of the World. Social Suffering in Contemporary Society* (Cambridge: Polity Press, 1999) s. 607-626.

Bourriaud, Nicolas. *İlişkisel Estetik* (İstanbul: Bağlam, 2005).

"Bu Festivalin Resmi İçeceği Ayran!". *Radikal* (7 Eylül 2003).

Buck-Morss, Susan. *Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1989).

Castells, Manuel. *The Information Age: Economy, Society and Culture, Volume I, The Rise of the Network Society* (Oxford: Blackwell Publishers, 1996).

Chaney, David. "Cosmopolitan Art and Cultural Citizenship" *Theory, Culture and Society*, cilt 19, sayı 1-2 (2002) s. 157-174.

Cumhuriyet (23 Eylül 1992).

Cumhuriyet (11 Ekim 2001).

Cumhuriyet (18 Kasım 2003).

Cumhuriyet (20 Kasım 2003).

Cumhuriyet (21 Kasım 2003).

Cumhuriyet (22 Kasım 2003).

Cumhuriyet (23 Kasım 2003).

Cumhuriyet (24 Kasım 2003).

Davis, Mike. *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles* (Londra: Pimlico, 1998).

Debord, Guy. *Society of the Spectacle* (Detroit, Michigan: Black & Red, 1983 [1967])

Diken, Bülent ve Carsten Bagge Laustsen. "Postal Economies of the Orient" *Millenium: Journal of International Studies*, cilt 30, sayı 3 (2001) s 761-84.

Eagleton, Terry. *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism* (Londra: Verso, 1981).

Ekonomi-Politika (28 Haziran 1973).

Eczacıbaşı, Nejat. "Neden İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri?". *Birinci Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 1987) s. 8.

Erkip, Feyzan. "Global Transformations versus Local Dynamics in İstanbul" *Cities*, cilt 17, sayı 5 (2000) s. 371-377.

Erzen, Jale. "Önsöz" *Üçüncü Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 1992) s. 7.

Featherstone, Mike. *Undoing culture. Globalization, postmoderism and identity* (Londra. Sage, 1995).

— "Lifestyle and Consumer Culture". Martyn J. Lee (der.) *The Consumer Society Reader* (Oxford: Blackwell, 2000) s. 92-105.

"Festival 8,5 milyon liraya maloldu". Nejat Eczacıbaşı ile Söyleşi. *Milliyet* (20 Ağustos 1973).

Foster, Hal. *Tasarım ve Suç* (İstanbul: İletişim, 2004).

Foucault, Michel. "Başka Mekânlara Dair". *Seçme Yazılar 2. Özne ve İktidar* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005) s. 291-302.

Fowler, Bridget. "The Hegemonic Work of Art in the Age of Electronic Reproduction: An Assessment of Pierre Bourdieu". *Theory, Culture and Society*, cilt 11 (1994) s. 129-154.

Geers, Kendell. "Sürgündeki Sanat Yapıtı". *Sekizinci Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 2003) s. 54.

"Global Tendencies. Globalism and the Large-Scale Exhibition". *Artforum International* (Kasım 2003) s. 152-163, 206.

Gold, John R. ve Stephen V. Ward (der.). *Place Promotion: The Use of Publicity and Marketing to Sell Towns and Regions* (Chichester: John Wiley and Sons, 1994).

Güleryüz, Mehmet. "Genç Sanatçılar Bienali" *Cumhuriyet* (22 Kasım 2003), s. 14.

Gün, Aydın. "Önsöz". *On Birinci İstanbul Festival Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 1983).

— "Karanlığı Delmek" *İkinci Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 1989) s. 14.

"Güncel Sanatta İmkânlar". Charles Esche ile Söyleşi. *Siyahi*, sayı 3 (Mart-Nisan 2005) s. 36-41.

Gürbilek, Nurdan. *Vitrinde Yaşamak, 1980'lerin Kültürel İklimi* (İstanbul: Metis, 2001).

Güvenç, Murat ve Oğuz Işık. "A Metropolis at the Crossroads: The Changing Social Geography of Istanbul under the Impact of Globalisation". Peter Marcuse ve Ronald van Kempen (der.) *Of States and Cities. Of Partitioning of Urban Space* (Oxford: Oxford University Press, 2002).

Habermas, Jurgen. *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü* (İstanbul: İletişim Y., 1998).

Harris, Clive. "Beyond Multiculturalism? Difference, recognition and social justice". *Patterns of Prejudice*, cilt 35, sayı 1 (2001) s. 13-29.

Harvey, David. *The Condition of Postmodernity* (Oxford: Blackwell, 1989).

Heartney, Eleanor. "Report from Korea I". *Art in America* (Mayıs 2005) s. 73-79.

Helvacıoğlu, Banu. "Globalisation in the Neighbourhood. From the Nation-State to Bilkent Center". *International Sociology*, cilt 15, sayı 2 (2000) s. 326-342.

Hetherington, Kevin. "Phantasmagoria/Phantasm agora: Materiality, Spatiality and Ghosts". *Space and Culture*, sayı 11-12 (2001) s. 24-41.

Hızlan, Doğan. "Türkiye'yi sevindiren ödül". *Hürriyet* (20 Temmuz 2003).

Hollevoet, Christel. "Wandering in the City: Flanerie to Dérive and After: The Cognitive Mapping of Urban Space". *The Power of the City, The City of Power* (New York: Whitney Museum of American Art, 1992) s. 25-55.

Hürriyet (20 Temmuz 2003).

"İki festivalden izlenimler". *Radikal Cumartesi* (13 Eylül 2003), s. 1, 7.

İnsel, Ahmet. "Sivil toplum kuruluşlarının meşruiyeti" http://www. stgp.org/makaleler/sivil_toplum.doc.

"İstanbul Bienali Tarihçesi". http://www.iksv.org/bienal/tarihce.asp.

İstanbul Bienali Katalogları:

— *Birinci Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 1987).

— *İkinci Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 1989).

— *Üçüncü Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 1992).

— *Dördüncü Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 1995).

— *Beşinci Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 1997).

— *Beşinci Uluslararası İstanbul Bienali Ek Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 1997).

— *Altıncı Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 1999).

— *Yedinci Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 2001).

— *Sekizinci Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 2003).

İstanbul Festivali Katalogları:

— *On Birinci İstanbul Festival Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 1983).

— *İstanbul Festivali Kataloğu 1997-2* (İstanbul: İKSV, 1997).

— *İstanbul Festivali Yirmi Altıncı Yıl Tanıtım Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 1998).

İstanbul Sanat Bayramı Katalogları:

— *Birinci İstanbul Sanat Bayramı Kataloğu. "Sergiler". 22 Ekim-13 Kasım 1977* (İstanbul: İDGSA Basımevi, 1977).

Üçüncü İstanbul Sanat Bayramı. Yeni Eğilimler Sergisi Kataloğu. 24 Ekim-14 Kasım 1981 (İstanbul: İDGSA Basımevi, 1981).

Dördüncü İstanbul Sanat Bayramı. "Galeriler'83" Çağdaş Türk Sanatı Sergisi Kataloğu. 18 Ekim-8 Kasım 1983 (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 1983).

"İstanbul Üniversitesi A.Ş. Yoluna Hızla Devam Ediyor!" *Otonom*, sayı 10 (Mayıs-Ağustos 2005) s. 40.

"İstanbul'a Bakıyorum Gözlerim Faltaşı". *Radikal* (3 Mart 2005).

Jameson, Frederic. "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı" Necmi Zeka (der.) *Postmodernizm* (İstanbul: Kıyı Yayınları, 1990).

Jessop, Bob. "Liberalism, Neoliberalism, and Urban Governance: A State-Theoretical Perspective" *Antipode* (2002) s. 452-472.

— "Narrating the Future of the National Economy and the National State?" http://www.lancs.ac.uk/fss/sociology/papers/jessop-narrating-the-future.pdf.

— "Governance and Metagovernance: On Reflexivity, Requisite Variety, and Requisite Irony". http://www.cddc.vt.edu/host/lnc/papers/JessopGovernance.htm.

Kaufman, Jason Edward. "Kwangju Biennial Opens in Korea" http://www.jasonkaufman.com/articles/asia_gets_its_own_biennial.htm.

Keyder, Çağlar. "İstanbul'u Nasıl Satmalı?" *İstanbul*, sayı 3 (1992) s. 81-86.

— "Arka Plan" Çağlar Keyder (der.) *İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında* (İstanbul: Metis, 2000) s. 9-40.

Keyder, Çağlar ve Ayşe Öncü. "İstanbul Yol Ayrımında". *İstanbul*, sayı 7 (1993) s. 28-35.

Keyman, Fuat. "Globalleşme, Alternatif Moderniteler ve Türk Kapitalizminin Kültürel Ekonomisi". *Toplum ve Bilim*, sayı 93 (2002) s. 83-109.

Köksal, Aykut. "Türkiye'de Çağdaş Sanat" http://www.arkitera.com/v1/diyalog/aykutkoksal/makale21.htm.

Kuban, Doğan. "Tarihi Çevre ve Heykel" *İkinci Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 1989) s. 78.

"Küresel İstanbul üzerine ne dediler?". *İstanbul*, sayı 7 (1993) s. 18-27.

Law, John. *Organizing Modernity* (Oxford, Cambridge: Blackwell, 1994).

Lash, Scott. "Reflexivity and its Doubles: Structure, Aesthetics, Community". Ulrich Beck, Anthony Giddens ve Scott Lash, *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order* (Cambridge: Polity Press, 1994) s. 110-173.

— "Replies and Critiques. Expert systems or Situated Interpretation? Culture and Institutions in Disorganized Capitalism". Ulrich Beck, Anthony Giddens ve Scott Lash, *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order* (Cambridge: Polity Press, 1994) s. 198-215.

Lash, Scott ve John Urry. *The End of Organised Capitalism* (Cambridge: Polity Press, 1985).

Lury, Celia. "Popular Culture and the Mass Media" Robert Bocock ve Kenneth Thompson (der.) *Social and Cultural Forms of Modernity* (Cambridge: Polity Press, 1992) s. 367-416.

Madra, Beral. "Bir gün, Belki...Ama Nasıl?". *İstanbul*, sayı 3 (1992) s. 47-55.

— *İki Yılda Bir Sanat* (İstanbul: Norgunk, 2003).

Martinez, Roza "Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne ya da İstanbul'da Melekler Bulmak" *Beşinci Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 1997) s. 28.

Mcevilley, Thomas. "Arrivederci Venice". *Art Forum International* (Kasım 1993) s. 114-116, 138.

"Megalo muhallebicilerin sırça köşkü", *Cumhuriyet* (23 Eylül 1992), s. 11.

Milliyet (20 Ağustos 1973).

Milliyet Pazar (21 Eylül, 2003).

Mitchell, Timothy. *Mısır'ın Sömürgeleştirilmesi* (İstanbul: İletişim, 2001).

Morris, Pam. *The Bakhtin Reader: Selected writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov* (Londra and New York: Arnold, 1994).

Naci, Elif. "Ben Elif Naci...D Grubu'nun Çığırtkanı". *Sanat Çevresi*, sayı 60 (Ekim 1983) s. 12-15.

Oktay, Ahmet. "Anarşist bir öneri". *Radikal İki* (7 Ekim 2001), s. 15.

— "Şiirsel Adalet?". *Cumhuriyet* (18 Kasım 2003), s. 14.

"Osman Constantinos'un René Block ile yaptığı söyleşi". *Dördüncü Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 1995) s. 25.

Pelvanoğlu, Burcu. "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği", www.sanalmuze.org.

Poliester, cilt 5, sayı 16 (Güz 1996).

Post Express (Ekim-Kasım 2003).

Raban, Jonathan. *Soft City* (Londra: Hamish Hamilton, 1974).

Robins, Kevin. "Interrupting identities: Turkey / Europe". Stuart Hall ve Paul du Gay (der.) *Questions of Cultural Identity* (Londra: Sage, 1996) s. 61-86.

Radikal (21 Nisan 2003).

Radikal (6 Temmuz 2003).

Radikal (7 Eylül 2003).

Radikal (20 Eylül 2003).

Radikal (28 Eylül 2003).

Radikal (3 Mart 2005).

Radikal Cumartesi (13 Eylül 2003).

Radikal İki (7 Ekim 2001).

Radikal İki (27 Şubat 2005).

Roche, Maurice. *Mega-Events and Modernity: Olympics and expos in the growth of global culture* (Londra: Routledge, 2000).

Rogoff, Irit. "Biz-birliktelikler, karşılıklar, katılımlar". *Siyahi*, sayı 3 (2005) s. 58-61.

Sayılarla İstanbul (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Araştırma Müdürlüğü).

Schjeldahl, Peter. "The Global Salon" http://www.georgetown.edu/faculty/irvinem/visualarts/Festivals-Shows/NewYorker-GlobalSalon-Documenta11-07-01-02.html.

Scott, Allen J. *The Cultural Economy of Cities* (Londra: Sage, 2000).

Short, John R. ve Yeong-Hyun Kim. *Globalization and the City* (Essex: Longman, 1999).

Simmel, Georg. "Bridge and Door" *Theory, Culture and Society*, sayı 11 (1994) s. 5-10.

"Sivas yangını kültür dünyasını da sardı". *Radikal* (6 Temmuz 2003).

Sorkin, Michael (der.) *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space* (New York: Hill and Wang, 1992).

Soysal, Ahmet. *Madde ve Karanlık* (İstanbul: Norgunk, 2003).

Sönmez, Necmi. "İstanbul Bienali Sınıf Atladı". *Cumhuriyet* (18 Kasım 2003), s. 14.

Spivak, Gayatri. "Megacity". *Grey Room*, sayı 1 (2000) s. 8-25.

Tansuğ, Sezer. "Gelenekselleşen Yeni Eğilimler Sergileri ülkedeki en üst yaratım düzeyinin göstergesidir". *Üçüncü İstanbul Sanat Bayramı, Yeni Eğilimler Sergisi Kataloğu, 24 Ekim-14 Kasım 1981* (İstanbul: İDGSA Basımevi, 1981).

Tanyeli, Uğur. "Kentsel Değişimde Önderlik Sorunu ve Süreyya Paşa", *İstanbul*, sayı 2 (1992) s. 117-123.

Tekin, Serdar "Sivil toplumun devletiyle bölünmez bütünlüğü". *Birikim*, sayı 130 (2000) s. 43-46.

"The state will change, so will the private sector" *Turkish Time* (15 Aralık 2002-15 Ocak 2003) s. 22-29.

Tonkiss, Fran. "Inner City" Steve Pile and Nigel Thrift (der.) *City a-z* (Londra: Routledge, 2000) s. 115-116.

Turan, İlter. "The İstanbul Festival: An Atatürk Legacy". *Dateline* (Mayıs 1990).

Turner, Bryan S. *Orientalism, Postmodernism and Globalism* (Londra: Routledge, 1994).

— "On the Concept of Axial Space". *Journal of Social Archaeology*, cilt 1, sayı 1 (2001) s. 62-74.

Türkiye Sanat Yıllığı_2004 (İstanbul: Sanat_Bilgi_Belge, 2004).

Tüzel, Hızır. "Reklam mı, Sanat mı". *Radikal* (28 Eylül 2003).

Urry, John. *Sociology Beyond Societies* (Londra: Routledge, 2000).

— *The Tourist Gaze* (Londra: Sage, 2002).

Vanderlinden, Barbara. "Bienallerin ve diğer mega sergi modellerinin eleştirisi ve savunusu". *Beşinci Uluslararası İstanbul Bienali Ek Kataloğu* (İstanbul: İKSV, 1997) s. 206.

Varlık, Utku. "Kavramlar Yeterince Tartışılmıyor". *Cumhuriyet* (11 Ekim 2001).

Virilio, Paul. *Art and Fear* (Londra: Continuum, 2003).

Waterman, Stanley. "Carnivals for elites? The cultural politics of arts festivals" *Progress in Human Geography*, cilt 22, sayı 1 (1998) s. 54-74.

Webb, Jen, Tony Shirato ve Geoff Danaher. *Understanding Bourdieu* (Londra: Sage, 2002).

Wittel, Andreas. "Toward a network sociality". *Theory, Culture and Society*, cilt 18, sayı 6 (2001) s. 51-76.

Wu, Chin-tao. "Embracing the Enterprise Culture: Art Institutions Since the 1980s". *New Left Review*, sayı 230 (1998) s. 28-57.

Yaman, Feyyaz. "Adalet yok, tragedya var". *Post Express* (Ekim-Kasım 2003) s. 8-16.

Yardım, Özge Araslı. *1987-2001 Yılları Arasında Düzenlenen Uluslararası İstanbul Bienalleri'ne Katılan Türk Sanatçılar*, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi (İstanbul: MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003).

Yeni Ortam Dergisi (13 Eylül 1972).

Yeni Ortam Dergisi (2 Haziran 1973).

Yılmaz, Kemal. "Bienal geliyor bienal, uyan ahali bu ne hal?". *Radikal* (21 Nisan 2003).

Zeytinoğlu, Emre. "8. İstanbul Bienali ve Video Odalarında Keşfedilen Adalet" *Dipnot*, sayı 2, (2004) s. 121-134.

Zukin, Sharon. *The Cultures of Cities* (Oxford: Blackwell Publishers, 1995).

1914 Kuşağı/Çallı Kuşağı 19
9B Konuşmaları 87, 160

Açık Radyo 98
Açık Toplum 111
Adorno, Theodor W. 60, 149
Agamben, Giorgio 151
ağ toplumsallığı 130
Ahtila, Eija-Liisa 154
AICA (Association Internationale des Critiques d'Art/Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği) 20, 128
Air France 97
Akay, Ali 157
Akbank 95-97, 99
"akışlar uzamı" (Manuel Castells) 43
Akmerkez 42, 45
AKP 109
Aksanat 96, 128
Aksoy, Asu 81
Aksoy, Mehmet 130
Alarko 99
Alberola, Jean Michel 16
alçakgönüllü toplumbilim 7
Alitalia 97
Alman Kültür Merkezi 98
Altın Kapı (Hans Haacke) 157
Altıok, Metin 110
Altuğ, Cengiz 93
Altuğ, Evrim 105
Antrepo 48, 50, 95, 149, 150, 152, 160
Aria 97
aristokrasi 133
Arnavutköy 46
Askeri Müze 48
Association Française d'Action Artistique (AFAA) 98
Asya-Avrupa bienalleri 22
Atatürk Havalimanı 49
Atatürk, Mustafa Kemal 27, 106, 107
ATV 98
Auschwitz estetiği 61
avangard sanat 60, 102, 139, 141
Avrasya Stratejik Araştırmalar Merkezi (ASAM) 111
Avrupa Birliği 74-76, 80, 82, 111, 114
Avrupa Kültür Başkenti projesi 73
Avrupa Kültür Ödülü 74
Avrupa-merkezci 23, 114
Axa Oyak 97
Aya İrini Kilisesi 48
Ayasofya Hamamı 48
Aygaz 100

Bahtin, Mihail 146, 148, 149, 156
Bantu Bienali 25
Barınma Hakkı, Dost Yaşam Hakkıdır (Kültür Grubu) 49
Barışa Rock 158, 159
Baron Haussmann 39
Başak Sigorta 97
Batı sanatı 23, 24, 26, 77, 107, 121
Batılılaşma 81, 108
Baudelaire, Charles 60, 141
Baudrillard, Jean 56, 152
Bauman, Zygmunt 60, 84, 136, 137, 149
Baydar, Oya 120, 121
Bayhan, Mehmet 105
Baykam, Bedri 97
BBC Türkiye masası 111
Beck's 97

Beck, Ulrich 84
Bek, Gûler 17
Beko 97, 99
Benjamin, Walter 39, 44, 56, 60-62
Bennett, Tony 76
Berger, Aliye 20
Beykoz Konakları 42
Beylerbeyi Sarayı 50
Beyoğlu 29, 42, 45, 47, 53, 109, 130
Bhabha, Homi 84
Bienal Gazetesi 160
Birleşmiş Sanatkârlar Sergileri 20
Bizans 40, 48, 78
Bolşoy Balesi 120
Borden, Iain 38
Borusan 99
Bourdieu, Pierre 7, 123, 127
Bourriaud, Nicolas 138-140, 154, 158, 161
Bozar 15, 71, 80
Bozkurt, Ömür 9
Buren, Daniel 16
Bush, George W. 62
butik çokkültürlülüğü 83
büyük ölçekli etkinlikler 26, 27, 31
büyük sermaye grupları 94, 102, 103, 128

Cambalache Collective 53
Cameron, Dan 17, 78
Canevi, Yavuz 71
Canon 97
Cartier 157
Castells, Manuel 43
Cervantes Enstitüsü 98
Cihangir 42, 46
Cimcoz, Adalet 20
CNBC-e 98
CNN Türk 98, 131
Coca-Cola 158, 159
Colombo, Paolo 17, 78
Compact Caz Günleri 15
Crédit Lyonnais 97

çağdaş sanat 15, 21-23, 25, 46, 52, 63, 68, 73, 128, 129, 138, 139, 154, 165

çokkültürlülük 76, 80, 83, 84
Çun Du Huan 24

D Grubu 19
Dada 141, 142
dadaizm 141, 150
Dakar Bienali 25
Dalan, Bedrettin 42
Darphane-i Amire 49, 50, 53
Davutoğlu, Ahmet 111
Debord, Guy 40, 46, 149
Dedeman 99
Delta Airlines 97
Demiröz, Şenol 9, 47, 109
Devlet Resim ve Heykel Müzesi 19
Devlet Resim ve Heykel Sergileri 20
devlet-dışı örgütler 44, 61, 63, 73, 91, 93, 108, 110, 113, 115
ayrıca bkz. sivil toplum kuruluşları, NGO
DHL Worldwide Express 98
Disney dünyaları 56, 57
Documenta 12, 23, 24, 156
Dolmabahçe Kültür Merkezi 50
Dujardin, Paul 80
dünya sergileri 17, 22, 23, 56, 57, 76, 80
Londra (1851) 18
Paris (1855) 18
Londra (1862) 18
Paris (1867) 18
Viyana (1873) 18
Chicago (1893) 18
Paris (1900) 18
Viyana (1918) 18
Dünya Ticaret Merkezi (Haydarpaşa) 45
düşünümsellik 7, 59, 167

Eczacıbaşı Holding 48, 95, 99
Eczacıbaşı Topluluğu 95
Eczacıbaşı, Bülent 95
Eczacıbaşı, Nejat 11, 14, 72, 107
Eczacıbaşı, Oya 95
Eczacıbaşı, Şakir 110, 111
Efes Pilsen 97, 158
egzotik 45, 82, 160

egzotikleştirme 156
ekonomik liberalleşme 8, 27, 92, 164
Elektronik Müzik Festivali 15
Elifba (ABC) Kulübü 18
Emirates Airlines 97
Emlak Bankası 99
En Sevilen Dört Film (Rirkrit Tiravanija) 52
Erdemci, Fulya 9, 71, 78, 104, 128
Erdoğan, Recep Tayyip 95, 109
Ertuna, Caner 71
Erzen, Jale N. 77
Esche, Charles 9, 17, 22, 78, 82, 87, 104, 157-159, 161
estetik mesafe 137
etkinlik kültürü 160
Evren, Kenan 108

Fame City 136
fantasmagoria 136
Fereli, Melih 109, 129
Feshane 17, 48
festivalizm 11, 14, 156
Film Ekimi 8, 15
Financial Times 74
Finansbank 99
flâneur 141
fluxus 141, 142
Fordizm 41
Fransız Kültür Merkezi 98
Fransız Litografileri Sergisi 21
Fransız Sokağı 29, 45, 61
fütürizm 62

Galata 45-47, 61
Galata Köprüsü 49
GalataPort 45
Galatasaray Lisesi 19
Galeria Enrique Guerrero 98
Galeriler'83 Sergisi 21
Garanti Bankası 96, 97, 99
Garanti Galeri 95, 96
Garanti Platform 96, 128
Garutti, Alberto 52
gatekeeper 128
Geers, Kendell 155, 156
geleneksel toplum 92
Genişletilmiş Ortadoğu ve Kuzey Afrika Projesi (GOP) 111-113, 115
Gönensay, Emre 111
görsel sanatlar 16, 107
"gösteri" (Guy Debord) 14, 30, 31, 38, 40, 51, 61, 62, 69, 138, 140, 155, 161, 167
gösteri toplumu 46, 51, 149
Guelman Gallery 98
Guillemet, Pierre Desire 18
Güleryüz, Mehmet 74
Gülhane Festivali 136
Gün, Aydın 107
gündelik hayatın estetikleşmesi 29, 35, 38, 43, 58, 60
Günümüz Türk Sanatı Sergileri 21
Günver, Semih 93
Gürbilek, Nurdan 108, 136, 165

Haacke, Hans 157
Habermas, Jurgen 133, 135, 138
Halkevleri Sergileri 19
Harris, Clive 83
Harvey, David 46
Hasegawa, Yugo 17, 80
Havana Bienali 12, 24
Haydarpaşa Garı 49
Hazerfen Havaalanı 158
hazır nesne 21
Hegel, G. Wilhelm F. 60
hiperrealistler 156
Hollanda Küçük Heykelleri Sergisi 21
Horkheimer, Max 149

IBM 97
ılımlı İslâm 112
ırkçılık 135
Irak Savaşı 62, 76, 159

İD (İstanbul Dostları) 131, 132, 146
İKSV (İstanbul ve Kültür ve Sanat Vakfı) 8, 9, 14-16, 27, 32, 47, 67, 71-74, 77, 78, 80, 91, 93-95, 97, 98, 100, 101, 104-111, 114, 121, 128, 131, 132, 134, 135, 146, 158, 159, 165, 166
Basın ve Halkla İlişkiler

Departmanı 9, 72, 106, 110, 132
Bilgi ve Belge Merkezi 9
Sponsorluk Departmanı 9, 100
İMKB (İstanbul Menkul Kıymetler Borsası) 41, 100
İngiliz Kültür Merkezi 98
İnkılap Sergileri 19
İnönü, İsmet 106
İnsel, Ahmet 115
İslâm 86, 107, 109, 154, 165
İstanbul Bienalleri
Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri (Birinci Bienal) 16, 21, 46, 99
İkinci Bienal 16, 46, 48, 77, 99
Üçüncü Bienal 16, 48, 77, 99
Dördüncü Bienal 17, 47-49, 69, 78, 99, 100
Beşinci Bienal 49, 68, 100, 154, 155
Altıncı Bienal 50, 100
Yedinci Bienal 50, 52, 80, 100, 149
Sekizinci Bienal 50, 82, 100, 105, 135, 159
Dokuzuncu Bienal 9, 14, 17, 22, 80, 82, 87, 100, 104, 157, 159, 160
Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat 16, 48
Tarihsel Çevrede Çağdaş Sanat 16, 48
Kültürel Farklılığın Üretimi 16
ORIENT/ATION, Paradoksal Dünyada Sanatın Görünümü 17, 78
Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üzerine 17
Tutku ve Dalga 17
Egokaç 17, 159
Şiirsel Adalet 17, 82, 135, 159
İstanbul Bilgi Üniversitesi 95
İstanbul Büyükşehir Belediyesi 9, 47, 73, 166
İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi 20, 21
İstanbul Modern 48, 75, 95, 96, 128
İstanbul Salon Sergileri (1901, 1902, 1903) 19
İstanbul Sanat Fuarı 22
İstanbul Shopping Festival 44
İstanbul Tekstil ve Konfeksiyon İhracatçıları Birliği 73
İstanbul Üniversitesi 96
İstanbul'un Fethi kutlamaları 109
İş Bankası 97
İş ve İstihsal 20
İtalyan Sokağı 45

Jameson, Fredric 58-60
Jessop, Bob 113
Johannesburg Bienali 25
JTI (Japan Tobacco International) 97, 100, 105

Kadın Eserleri Kütüphanesi 49, 50
Kahire Bienali 25
kahvehaneler 133, 135, 138
kamusal alan 43, 83, 130, 133-136, 138, 141, 154, 168
KANAL D 98
Kapalı Çarşı 73
kapitalist toplum 140
kapitalizm 46, 59, 84, 96, 158
geç kapitalizm 58
küresel kapitalizm 29, 67, 84, 85
Kaplumbağa Terbiyecisi (Osman Hamdi) 95
Karanfilköy 49
karnaval 148-150, 152, 157
Karşı Sanat Galerisi 135
kavramsal sanat 20, 21, 26, 141, 142
kent kültürü 8, 28, 30, 59, 67, 69, 86, 94, 128, 165-167
kentin markalaşması 70
kentsel dönüşüm 12, 29, 39, 40, 45, 61, 71, 85, 86
Keyder, Çağlar 70, 71, 135, 164
Keyman, Fuat 114
Kız Kulesi 49
kilise 40, 46, 133, 148, 155
Kim, Yeong-Hyun 68
KLM 97
Koç Üniversitesi 95, 96
Koçbank 99
Korean Air 97
Kortun, Vasıf 9, 16, 17, 80, 87, 128, 159-161

Kounellis, Jannis 16
Köksal, Aykut 21
köktencilik 135
Kuban, Doğan 46
küçük sermaye grupları 102
kültür endüstrisi 58, 60, 139, 149
Kültür Girişimi 110-113, 115
Kültür Grubu 49
Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik Kanunu 101
kültürel aksesuarlar 165
kültürel aracılar 127
kültürel birikim 121, 122, 124, 127, 139, 166
kültürel sermaye 8, 28, 31, 84, 86, 93, 96, 102, 120, 121, 124, 127, 130, 131, 133, 136, 139, 140, 161
kültürlerarasılık 71, 84, 85, 127
kültürün araçsallaşması 14, 46, 92
kültürün metalaşması 133
kültürün özelleşmesi 91, 92, 101
küratör 9, 12, 13, 16, 17, 22, 24, 47-49, 68, 69, 78, 80, 82, 87, 104, 128-130, 135, 154, 157-161
Küresel Barış ve Adalet Koalisyonu 158
küresel iktidar 112
küresel toplum 27, 28
küreselleşme 8, 12, 26, 27, 40, 44, 46, 47, 67, 70, 71, 85, 92, 114, 130, 154, 155, 158, 164, 167
Kwangju Bienali 12, 24

L'Oréal 97
Lake, Micheal 111
Lash, Scott 29, 58
Law, John 7
LeWitt, Sol 16
Long, Richard 16
Lüpertz, Marcus 16

Madra, Beral 13, 16, 46, 52, 78, 92, 94, 122, 123, 129
madun 168
Mango, Andrew 111
Manifesta sergileri 25
Marinetti, Filippo 62
Marmara Otels (The Marmara) 97, 98, 111
Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Tatbikî Güzel Sanatlar Akademisi) 20
Martinez Roza 17, 49, 78, 154
Massumi, Elahe 154
Maya Galerisi 20
Mcevilley, Thomas 25, 26
Menuhin, Yehudi 120
Mercedes-Benz Turkey 97
Metin Altıok Oratoryosu 110
Metrocity 42, 45
milliyetçilik 109, 135
Miniaturk 45
Minifest 8, 15
Mirze, Esra Nilgün 9, 73, 106, 110, 132
Misafirperverlik Alanı 160
Moderna Museet 98
modernite 160
alternatif moderniteler 114
modernizm 25, 26, 156
modernleşme 19, 24, 47, 60, 81, 92, 106, 107, 114, 133
Moral, Şükran 155, 156
Morellet, François 16
Morris, Pam 148
Mumcu, Erkan 110, 111
Musée d'Art Contemporain de Montréal 98
Museo Alejandro Otero 98
mutenalaşma 46, 58
Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği 19
Müzik Festivalleri Federasyonu 14
Nadir, Asil 99
neo-liberal görüş 113
Neshat, Shirin 154
NGO 92, 115 *ayrıca bkz.* sivil toplum kuruluşları, devlet-dışı örgütler
Nietzsche, Friedrich 60
NTV 98
NTV Radyo 98

Oda Projesi 149, 150
Oktay, Ahmet 80

Olimpiyatlar 26, 38, 71
Onlar Grubu 20
Opet 100
Ortaçağ şenlikleri 146
oryantalizm, oryantalist 76, 77, 81, 82, 87
Osman Hamdi 95
Osmanlı 17, 18, 40, 48, 92, 93
Osmanlı Ressamlar Cemiyeti 19
Oygar, İsmail Hakkı 20

Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri 21
Önder, Mehmet 93
örgütsüz kapitalizm (Urry ve Lash) 29
öteki 57, 58, 60, 61, 76, 77, 81-85, 120, 122, 132, 135, 137-140, 150
özdüşünümsel 167
özel galeriler 21, 22, 95
özel müzeler 95
özel sektör 46, 94, 104, 110, 115
özel sermaye 32, 63, 97, 134
özelleşme, özelleştirme 41, 51, 105, 138, 168

Palais des Beaux-Arts 80
pazar ekonomisi 41, 105
pazarlama 8, 30, 44, 46, 53, 57, 69, 70, 73, 85, 92, 98, 102-104, 156, 161
Pera 18, 47
Pera Müzesi 95
Pera Palas Oteli 49
performans 12, 130, 141, 142, 155
Philip Morris 97
Pistoletto, Michelangelo 16
plastik sanat 15, 19, 20, 21, 107
popüler kültür 139, 140
Pringles 97
Proje 4L 128

Radio Mydonose 98
Radio Oxi-gen 98
Radyo Eksen 98
Radyo Foreks 98
Rahmi Koç Müzesi 95
realizm 156
Refah Partisi 109, 165
Reklamcılar Derneği 73
Renault 97, 98
resmî kültür 108, 127
Robins, Kevin 81
Roche, Maurice 26, 31
Rock'n Coke 8, 15, 158, 159
Rogoff, Irit 139
romantikler 60

Sabancı Müzesi 95
Sabancı Üniversitesi 95
Sadberk Hanım Müzesi 95
salonlar 133, 135, 138
Sanat Bayramları 21
sanatın endüstrileşmesi 158
Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi 18, 20
Santral İstanbul Sanat ve Bilim Müzesi 95
Sao Paulo Bienali 12, 24, 124
Sarayburnu 45, 48, 73
Sarkis 16
Say, Fazıl 110
Saygun, Adnan 11
Schjeldahl, Peter 14, 156
seçkincilik 139, 140
seçkinler 8, 11, 12, 28, 43, 67, 93, 106, 107, 115, 122, 132, 165, 166
seçkinleşme 166, 168
sembolik ekonomi 94, 102, 104, 105
sembolik sermaye 102, 122, 124, 127, 129-131
Sergi-i Umumi-i Osmanî 18
Shiseido 97
Short, John R. 68
SHOW TV 98
Siemens 96, 97
Siemens Sanat Merkezi 96
Simmel, Georg 60, 75
  "kapı" 75
  "köprü" 75
Sirkeci Garı 49
sitüasyonizm 141, 142, 150
sivil toplum 108, 113
sivil toplum kuruluşları 115, 116, 165
  ayrıca bkz. NGO, devlet-dışı örgütler
Sokak Lambaları (Alberto Garutti) 52

Sokak Müzesi (Cambalache Collective) 53
Sony 97, 105
Soros Center for Contemporary Arts 98
Soros Foundation 98
Soros, George 111
Soysal, Ahmet 50, 128
Sönmez, Necmi 159
spekülatif ekonomi 124
Spivak, Gayatri 115
sponsorluk kategorileri
  festival sponsorluğu 99
  gösteri sponsorluğu 100
  medya sponsorluğu 53, 98, 100, 131
  mekân sponsorluğu 100
  resmî sponsorluk 98
  servis sponsorluğu 100
Stone, Norman 111
stratejik güzelleştirme 39, 42
Sultan Abdülaziz 18
Sultanahmet 42, 73
Sultanahmet Meydanı 45, 48, 49
Suna-İnan Kıraç Vakfı 95
Süleymaniye Kültür Merkezi 48
sürrealizm, sürrealistler 20, 60, 141, 156
Sydney Bienali 25

Şeker Ahmet Âli Paşa 18
Şimdi/Now 15, 71
şirketleşmiş sermaye, şirket sermayeleri 96, 97, 102, 134

Taksim Meydanı 49, 99
Taner, Görgün 159
Tansuğ, Sezer 21
Tanyeli, Uğur 93
Tanzimat 18, 81
tarihsel miras endüstrisi 51
Tate Modern 75
Tavanarası Ressamları Sergileri 20
Tekel 105
Tekel ihalesi 105
Tekin, Serdar 108
temalı park 45, 56, 57, 60, 152
TerörRealizm 155, 156
teşhir estetiği 39
Tetik, Mustafa 149
The Fund for US Artists at International Festvials and Exhibitions 98
The Korean Culture and Arts Foundation 98
The Peter Norton Family Foundation 100
Tiravanija, Rirkrit 52
Tophane-i Amire 50
toplumsal ayrışma 137, 138
toplumsal cinsiyet 154
toplumsal çatışma 148
toplumsal farklılaşma 124, 131
totaliter estetik 39, 61
TRT 98, 108
Turing ve Otomobil Kurumu 97
Turizm Yatırımcıları Derneği 73
Turkcell 97, 99
Turks 71
tüketim kültürü 35, 44
Türk Hava Yolları 99
Türk Henkel 99
Türk Resmi Sergileri 20
Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği 20
Türk Sanayicileri ve İşadamları Derneği (TÜSİAD) 111
Türkiye Dışındaki Türk Ressamları Sergisi 21
Türkiye Ekonomik ve Sosyal Etütler Vakfı (TESEV) 111
Türkiye Odalar ve Borsalar Birliği 100
Tüzel, Hızır 105
Tüzmen, Kürşat 71
ulus-devlet 27, 56, 68, 91, 92, 108
Uluslararası İstanbul Caz Festivali 15, 96, 99
Uluslararası İstanbul Film Festivali 15, 96, 99
  Film Günleri 15
  Film Haftası 15
Uluslararası İstanbul Müzik Festivali 15, 99, 109, 110

Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali 15, 29, 99
Urry, John 29

Üçüncü Dünya bienalleri 12, 82
Ülker 97

Vanderlinden, Barbara 68
Varlık, Utku 46
Venedik Bienali 12, 22-24, 69, 97

Wagner, Richard 72
Werner von Siemens Mükemmellik Ödülü 96
Whitney Bienali 25
Williams, Raymond 106
Wu, Chin-tao 134

yabancı düşmanlığı 135
yabancılaşma 60, 134, 141, 160
Yaman, Feyyaz 129, 135
Yapı Kredi Yayınları 95, 96
Yapı ve Kredi Bankası 20, 96
Yarım Asırlık Türk Resmi ve Heykeli Sergisi 20
Yavuz, Kemal 111
Yeni Eğilimler Sergileri 21
Yeni Resim Cemiyeti 19
Yeniler Grubu 20
Yerebatan Sarnıcı 49, 50
yerleştirme 50, 52, 130, 157
Yılmaz, Kemal 128, 129
YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi 105

Zaman, Arshad 111
"zamansız zaman" (Manuel Castells) 43
Zeytinoğlu, Emre 82
Zorio, Gilberto 16

Sibel Yardımcı

Kentsel Değişim ve Festivalizm:
KÜRESELLEŞEN İSTANBUL'DA BİENAL

Otuz yılı aşkın bir süredir İstanbul, festivalleri aracılığıyla dünyanın kültürel coğrafyasında kendisine bir yer arıyor. Ancak, festivallerin ve sanat bienalinin amacı, başka ülkelerin kültürlerini/sanatlarını geniş kitlelere tanıtıp kültürlerarası etkileşimi geliştirmekten ibaret değil. Kent seçkinlerinin, Cumhuriyet sonrasında heybetinden çok şey kaybeden İstanbul'u yeniden bir dünya kenti haline getirme özlemlerini gidermek ve kentlerin de kendi başlarına bir "gösteri" olarak var olabildikleri bir dünya düzeninde İstanbul'u bir kültür başkenti yapmak gibi başka amaçları da var. Dolayısıyla artık festivaller yalnızca kültürel değil, bir o kadar da ekonomik ve politik birer proje.

İstanbul Bienali, 2005 yılı için kavramsal çerçevesini 'İstanbul' olarak belirledi – hem kentsel mekânın kendisine, hem de bu mekânın dünya açısından taşıdığı anlamın imgesel gücüne işaretle... *Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, tam da bu zamanda İstanbul Bienali'ne eleştirel bir bakış yöneltmeyi öneriyor. Günlük hayatın estetikleşmesi ve tüketim kültürü bağlamında kent-bienal etkileşimine bakıyor. Bir modernleşme ve küreselleşme projesi, İstanbul'u pazarlama stratejisi ve kültürün özelleştirildiği bir ortam olarak Bienal'in toplumsal etkilerini ve iktidarla ilişkisini irdeliyor.

THG 0329713 SOD

iletişim

ISBN-13: 978-975-05-0357-3
9 789750 503573
KDV'DEN MUAFTIR