



T.C.

MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİM ANABİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

NEOLİBERALİZMİN ÇAĞDAŞ SANATA ETKİSİ

Rıdvan Kuday

15756001

Tez Danışmanı

Dr. Öğretim Üyesi Şefik ÖZCAN

Mardin -2019

T.C.

MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİM ANABİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

NEOLİBERALİZMİN ÇAĞDAŞ SANATA ETKİSİ

Rıdvan KUDAY

15756001

Tez Danışmanı

Dr. Öğretim Üyesi Şefik ÖZCAN

Mardin -2019

TAAHHÜTNAME

ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Mardin Artuklu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum “Neoliberalizmin Çağdaş Sanata etkisi” adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığımı taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım. Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin/Projemin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Projemin sadece Mardin Artuklu Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Projemin 2. yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/projemin tamamı her yerden erişime açılabilir.

25.04/2019

Rıdvan KUDAY



T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüzün Resim Anasanat Dalı, 15756001 numaralı öğrencisi Rıdvan KUDAY'ın hazırladığı, "NEOLİBERALİZMİN ÇAĞDAŞ SANATA ETKİSİ" başlıklı Tezli Yüksek Lisans tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 15/04/2019 Pazartesi günü saat 13:00'da yapılmış, tezin onayına oy çokluğu/oybirliğiyle karar verilmiştir.

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi. Serik ÖZCAN

Üye

Dr. Öğr. Üyesi Rahman Işık SARIALIOĞLU

Üye

Dr. Öğr. Üyesi Haydar BALSEÇEN

ONAY:

Bu tezin kabulü, Enstitü Yönetim Kurulu'nun/...../2019 tarih ve/..... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

...../...../2019

Enstitü Müdürü

Doç. Dr. Ömer BOZKURT

ÖNSÖZ

Yüksek Lisans eğitimime başladığım günden itibaren, çalışmalarımın her aşamasında yanımda olduğunu hissettiren, çok yoğun olduğu dönemlerde bile bana vakit ayıran, desteğini hep üzerimde hissettiğim öncelikle hocam ve sonrasında tez danışmanım olan Dr. Öğretim Üyesi Şefik ÖZCAN 'a ve çalışmalarda beni motive eden desteğini esirgemeyen arkadaşım Dr. M.Ali Aksakal'a sonsuz teşekkür ederim.

Rıdvan KUDAY

Mardin 2019

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Neoliberalizmin Çağdaş Sanata Etkisi

Rıdvan KUDAY

Mardin Artuklu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

2019 : 88 Sayfa

Amerika kıtasından, Orta Doğu'dan ve Doğu Avrupa'dan örneklerle küreselleşmenin sanat ve kültür açısından sonuçlarını ve görünür etkilerini kabul edilmekle birlikte, bunların ötesine geçmektedir. Çağdaş sanat ve kültürün, neoliberalizm karşısında değişen uygulamaları mevcuttur. Bunlar günümüz literatüründe genellikle açık ve homojen gelişmeler olarak yorumlanmaktadır. Ancak bu çalışmada, dünyanın dört bir yanını etkileyen neoliberal ideolojinin ve süreçlerinin biçimlendirdiği ve bunların karşısında biçimlenen yeni sosyal, politik ve kültürel ilişkilerin karmaşıklığına, heterojenliğine ve eşitsizliğine dikkat çekilmek istenmiştir. Üzerine yoğunlaşılacak esas nokta, çağdaş sanat ve neoliberalizmin diyalektikidir: çağdaş sanatın çoğullaştırılması ve yayılması yeni bir demokratik bilincin göstergesi midir, yoksa hızla genişleyen neoliberal pazarın bir sonucu mudur?

Post modernist teoride, estetik deneyimin siyasi boyutu sanatın çağdaş biçimlerinin anlaşılmasında anahtar görevi görmüştür. Estetik ve siyaset arasındaki ilişkinin anlaşılması üzerine, toplumda siyasi ve sanatta estetik olarak kabul edilen unsurları derinden sorgulayan yeni bir yaklaşım sunulmaktadır. Amaç, demokratik hayatın yenilenmiş biçimlerini öngören yeni bir direniş politikasının meydana getirilmesinde çağdaş kültür, sanat ve aktivist faaliyetlerinin birbiriyle nasıl iç içe roller oynadığını göstererek, sanat tarihi disiplini radikal politikaya daha da yaklaştırmaktır.

Anahtar Kelimeler: Neoliberalizm, Globalizm, Küreselleşme, Siyaset, Çağdaş Sanat, Bınel, kolektifler.

ABSTRACT

Master Thesis

Neoliberalizmin Çağdaş Sanata Etkisi

Rıdvan KUDAY

Mardin Artuklu University
Institute of Social Sciences
Painting Main Art Branch
2019 : 88 Pages

With examples from the Americas, the Middle East and Eastern Europe, the results and visible implications of globalization in terms of art and culture are recognized, but go beyond these. Contemporary art and culture are changing applications against neoliberalism. These are generally interpreted as open and homogeneous developments in today's literature. However, in this study, it was aimed to draw attention to the complexity, heterogeneity and inequality of the new social, political and cultural relations shaped and shaped by the neoliberal ideology and processes affecting all around the world. The main focus on contemporary art is the dialectic of neoliberalism: is the pluralization and spread of contemporary art an indication of a new democratic consciousness, or is it a result of a rapidly expanding neoliberal market?

In post modernist theory, the political dimension of aesthetic experience served as a key to understanding contemporary forms of art. Upon the understanding of the relationship between aesthetics and politics, a new approach is presented that deeply questions the elements that are considered aesthetically and politically in society. The aim is to bring the discipline of art history closer to radical politics by showing how contemporary culture, art and activist activities play a role in creating a new policy of resistance that envisions renewed forms of democratic life.

Key Word: Neoliberalism, Globalism, Globalization, Politics, Contemporary Art, Bıanel, collectives.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖNSÖZ	IV
ÖZET	V
ABSTRACT	VI
İÇİNDEKİLER	VII
RESİMLER LİSTESİ	VIII
KISALTMALAR	IX
GİRİŞ	1
1. NEOLİBERAL KÜRESELLEŞME VE KÜLTÜRALİZM	7
Neoliberalizmin Tarihi ve İdeolojik Kökenleri	7
Sanatın Globalleşmesi mi Yoksa ‘Glokalleşmesi’ mi?	16
Neoliberalizm ve 1989 Sonrası Sanat Dünyası	23
2. İSTANBUL BİENALİ: NEOLİBERAL YAPILANDIRMA MI YOKSA ALTERNATİF OLUŞUMLAR İÇİN BİR FIRSAT MI?	33
Kültürün Özelleştirilmesi ve Marka Olarak İstanbul Bienali	33
Sponsorluk ve İstanbul Bienali'ne Muhalefet.....	40
Türkiye'deki Sanatçı Kolektifleri ve Gelişmekte Olan Alternatif Sanat Ortamı.....	58
3. SANATIN SİYASETİ	70
4. SONUÇ	79
Kaynaklar	83

RESİMLER LİSTESİ

Resim 2.1: Burak Delier, Parkalynch, Karışık teknik, 2007	47
Resim 2.2:11. İstanbul Bienali'ne karşı protesto gösterisi. İstanbul, Türkiye, 12 Eylül 2009.....	50
Resim 2.3: 11. İstanbul Bienali ile alay eden afiş. İstanbul, Türkiye, 5 Eylül 2009..	51
Resim 2.4: Burak Delier – Guard, 2005.....	53
Resim 2.5: İstanbul www. internetajans.com, 12 Temmuz 2013	58



KISALTMALAR

AKP	Adalet ve Kalkınma Partisi
AB	Avrupa Birliği
CEO	Chief Executive Officer (Yöeticilerin yöneticisi)
DSM	Diyarbakır Sanat Merkezi
İKSİ	İstanbul Kültür Sanat Vakfı
İMF	International Monetary Fund (Uluslararası Para Fonu)
JTI	Japan Tobacco International
WHW	What, How& Whom (Küratöryal Ekip)



GİRİŞ

Bu tezde, çağdaş sanat ve 1989'dan buyana neoliberal küreselleşmenin geçirdiği gözle görülür büyüme arasındaki karşılıklı etkileşimi irdelenmektedir. Disiplinlerarası bir yaklaşım benimseyen bu çalışma, giderek daha korporatist hale gelen sanat piyasası ve sanat dünyası, sanat enstitülerinde çağdaş sanatı eşya değeri ve kurumsal söylev prizmasından geçirerek tanımlamakta, ölçmekte ve düzenlemektedir.

Bunun yanında “sanat politikal olarak ne yapabilir ve ne yapamaz” şeklinde farklı bir açıdan bakılmaya çalışılıp, Radikal siyasetin güncel gündeminin çekirdeğini oluşturan toplulukların kesişiminden doğan yeni öznellik formlarının, dolayısıyla da yeni demokrasi formlarının yapısını anlamak adına, birbirine temel oluşturan siyasi topluluklar ve sanat toplulukları üzerine odaklanılmaktadır.

Sanat dünyasının yeni bienaller, müzeler, sanat fuarları ve ticari sanat galerileri üzerinden büyümesi ve sanat eleştirisinin kapsamının Hindistan, Çin, Rusya ve Birleşik Arap Emirlikleri gibi neoliberal ekonomilerde ortaya çıkmakta olan finansal pazarları da içerecek şekilde genişlemesi, günümüzde sanat ve küreselleşme hakkında yapılan tartışmalara yön vermektedir. Çağdaş sanatın sanat kurumlarının içinde ve dışında demokratik alanlar oluşturma konusundaki kritik gücünün yanında demokratik sanatın ne olup ne olamayacağından ziyade, demokrasinin sanat için ne anlama geldiği üzerine yoğunlaşmıştır.

1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla sonuçlanan, Orta ve Doğu Avrupa'daki büyük siyasi değişikliklerin hemen öncesinde ve sonrasında, liberal demokrasi ve piyasa kapitalizmi galip gelmiş, Francis Fukuyama'nın “tarihin sonu” yani ideolojik anlaşmazlıkların sonu ifadesinin dünyanın her yerinde yankı bulmasını sağlamıştır (Fukuyama, 1989).

Bu dönemde yeni bir siyasi ve ekonomik liberalizm türü filizlenmiş, piyasa diktatörlüğünün ve minimal devletin sermaye için tek yol olduğu ilan edilerek alternatifleri yasaklanmıştır. Geçtiğimiz kırk yılda neoliberalizm, belirli bir siyasi felsefenin, yani liberal demokrasi mantığının piyasa diktatörlüğü ile tutarsız kombinasyonunun ürünü olan felsefenin ekonomik projesini tanımlar hale gelmiştir. Neoliberalizmin kültürle olan ilişkisi çoğunlukla şebekelenmiş toplum, bilgi çağı ve teknolojik çağ açısından, ayrıca sınır geçişleri ve çok kültürlü toplumlar açısından

tarif edilmiştir (Castells, 1996). Bu açıdan, neoliberalizm bu ilişkide alternatifini olmayan ve şaşmaz bir güç olarak görülmektedir.

Son dönemde “sosyal teorinin uzamsal dönüşümü” veya “sanatın sosyal dönüşümü” olarak tarif edilen bir dönüşümle, sanatın siyasetle olan ilişkisinde, toplumda kritik uyanışı tetiklemekten kamusal alanlarda ve aktivizm alanlarında ortak ve eşitlikçi ilişkiler oluşturmaya uzanan değişimlere şahit oluyoruz (Bishop, 2006). Özellikle son otuz yılda, dünyanın dört bir yanında neoliberal sistemi hedefleyen büyük hareketler ortaya çıkmıştır. Türkiye'deki Gezi direnişi bu hareketlere örnek gösterilebilir. Küresel sanat kurumlarının alanlarına, yani bienallere ve bunların yerel güç ve direniş mekanizmaları ile olan karmaşık ilişkilerine göz atılıp, bireysel sanatçıların ve/veya küratörlerin kişisel estetik anlayışından çok, toplumsal estetiğin siyaset alanını işgal etmekte olduğunu göstermek adına sanat kurumları haricindeki (sokaklar, halka açık alanlar, dağlar ve orman) çağdaş sanatı incelenebilir.

Sanatın siyasetle olan bu ilişkisi gelip geçici olduğundan ve sonuçları hesaplanamayacağından dolayı, bu uygulamaların sosyal ve estetik açıdan hayatta kalabilirliği sorgulanmakta, politik aktivizm ve sanatsal temsil arasındaki hiç bitmeyen gerginlik yüzyıllardır süregelen bir açmazdan kurtulamamaktadır: Sanatsal ve siyasi alanlar birbiriyle tam olarak nasıl bir ilişki, etkileşim ve kesişim içindedirler?

Bu anlamda, Fransız düşünür Jacques Rancière'in son dönemdeki eserleri, bizleri siyaset ve estetik ilişkisinde önemli bir soruya yöneltmektedir: Bir sanat eseri belirli bir “estetik rejime” (halihazırda oluşturulmuş olan ve empoze edilen mesaj, hedef kitle, kitleye verilen roller) bağlı olduğunda ve “duyumsanır olanın dağıtılması” (sanatın görünür ve işitilir hale getiriliş biçimi) eşit olarak gerçekleşmediğinde, sanat nasıl demokratik ve özgürlükçü kabul edilebilir? Daha basit bir biçimde ifade etmek gerekirse, kültürümüzün, kentsel alanlarımızın ve hatta gündelik yaşantılarımızın kapitalizasyonu karşısında sanatın demokratik olma ihtimali dahi söz konusu mudur? (Chukhrov, 2014).

Bu soruya cevap vermeye çalışırken, tartışmayı Rancière'in yakın zamanda estetik ve siyaset hakkında, özellikle de neye politik sanat denilebileceği hakkında öne sürdüğü teori ile desteklenebilir. Rancière şunu ileri sürer:

“Sanatı siyasal kılan temel unsur, dünyanın düzenine dair aktardığı mesajlar ve duygular değildir. Toplumun yapılarını, toplumsal grupların çatışmalarını ve kimliklerini temsil etme tarzı da değildir. Tam da bu işlevlerle arasına koyduğu mesafe, tesis ettiği zaman ve mekan, bu zamanı şekillendirme ve bu mekanı doldurma tarzı sanatı siyasal kılar (Ranciere, 2012, s. 38).”

Rancière için, görünmez ve görünür olan, işitilmeyen ve işitilen arasındaki diyalojik ilişki, siyasetin estetik boyutunu oluşturduğu kadar estetiğin siyasi boyutunu da teşkil etmektedir.

Sanat dünyasındaki ve neoliberal süreçlerdeki gelişmeler arasındaki çeşitli kesişim noktalarını analiz ederek çağdaş sanat ve küreselleşme üzerine mevcut literatürden faydalanyor ve onu genişletilebilir. Çağdaş sanat dünyasını dönüşüme uğratan Berlin Duvarı'nın yıkılması ve Doğu Bloku'nun çöküşü olaylarının ardından küresel/yerel dinamiklerin diyalektiğine istinaden sanat dünyası ve kurumları karşısında tartışma konusu olan pozisyonları irdelenecek olursa, öncelikle, sık sık tartışılan ancak yeterince belgelenmeyen sanat bienallerine göz atılabilir. 1980'lerin sonu ve 1990'ların başında neoliberalizmin zaferi sırasında yıldızı parlayan bu spektaküler sanat etkinlikleri, çoğunlukla sergiyi kamusal alanda gerçekleştiren sosyal konulara bağlayan kavramlar üzerine eğilmiştir. 1990'ların çok kültürlü ruhu dahilinde, iyimser görüş uluslararası sanat bienallerinin bir tür yerelcilik ve aynı zamanda çoğulculuğu ön plana çıkardığını, bu durumun bu sergilerin çevreden seslerin kendini ifade etmesi için uygun bir alan olmasını sağladığını ileri sürmüştür. Ancak, yeni milenyumdan bu yana, bienaller yerel ekonomilere, tarihlere ve kimliklere karşı kayıtsız kalan uluslar ötesi söylemler ve standartlar yarattıkları için eleştirilmişlerdir.

Her bienalin, sadece yerel halkla olan ilişkisinde değil, ayrıca imtiyazlı aracı olarak kentsel alandan faydalanan neoliberal yeniden yapılanma ile olan ilişkisinde de farklılıklar gösterir (Harvey D. , 2015). Dünyada düzenlenen bienaller tamamıyla farklı altyapılara, sponsorluk sistemlerine, ideolojilere ve neoliberal küreselleşmeye entegrasyon (veya direniş gösterme) koşullarına sahiptir. Bu nedenle tek bir eleştiri perspektifinden bakılarak ve neoliberalizme itaat ettikleri üzerine deterministik bir sonuca varılarak aynı kefiye konulmaları mümkün değildir.

Dikkati her muhitteki yerel ve küresel aktörler arasındaki eşit olmayan ve kendine özgü ilişkilere çekmek amacıyla, bu ilk bölümde küreselin ve yerelin ortak yapıcı kavramlar olduğu argümanı ile yeni bir küresel/yerel dinamik anlayışını

desteklenebilir. Bu bakış açısıyla, yerel kültürün hem seçilmiş hegemonik kendine mal etme şekline fayda sağlayan bir kaynak olarak hem de yerel muhalefet biçimleri oluşturan bir direnç olarak çelişkili pozisyonunu kabul edilip, bu çelişkinin içinde yerelin küreselleşme süreçlerine karşı kendini yeniden biçimlendirebilme yeteneğinin onu güçlendiren şey olduğu argümanını ortaya atılabilir.

Küresel/yerel ve hakimiyet/direnış ikililerini sürdürmektense, küresel ve yerel arasında sürekli olarak gerçekleşen çekişmelerin görünür hale getirilmesine çabalanmasını önerip, bu çekişmelerin neoliberalizmin genelleştirici ve kaçınılmaz mantığındaki boşluğu ortaya çıkardığını ve bunun da neoliberal paradigmanın zayıf noktalarını görünür kıldığını ileri sürülebilir. Neoliberal söylem hegemonyasını genişletmek için yerel/küresel ikili pozisyonuna güvenmektedir, çünkü bu diktomi yerel kalkınma sorunlarının ve siyasi huzursuzluğun sözde “geç kalmış” kültür teması üzerinde temellendirildiği, sadece demokrasi eksikliğinden ibaret bir söyleme indirgenmesini kolaylaştırmakta, böylelikle neoliberalizm de “demokratik” ve “medenileştirici” söylemleri için uygun bir bahane bulabilmektedir. Yerel sanatın küreselleşmesinin ve küresel sanatın yerelleşmesinin, bu iki kuvvetin birbirini desteklemesini sağlayacak diyalektik bir dinamik çerçevesinde ve aynı anda gerçekleşebilir.

Burada, küresel sanatın yerelleşmesinden kasıt, küreselliğine, yani küreselleşme süreçlerinin varsayılan son haline göre yerele bağlanmasıdır. Diğer bir deyişle, neoliberal sistemdeki küreselleşmiş kurumların empoze edilen direktiflerine yerel olarak karşı durulmasının öz temsili ve öz formülasyonundan bahsedilebilir. Yerele ilişkin anlayış bu çerçevede kavramsallaştırılabilir.

İkinci bölümde, Türk çağdaş sanatı ve İstanbul Bienali konusuna eğilinmiştir. Sanat bienallerinin neoliberal küreselleşmeyle çizgileri kesin belirli ve durgun bir ilişkisi olan bir olgu olarak yorumlanmaması gerektiğini, dünyadaki bienallerin yerel seviyede neoliberalizme entegrasyon ve direniş açısından çeşitli stratejiler sunduğu fikrini ileri sürülmüştür. Bienal eleştirilerinde genellikle halkın (örneğin yerel entelektüellerin, politikacıların, yerel sanatçıların, sanat öğrencilerinin) yerel düzeyde bienal hakkındaki görüşleri, bienallerin ideolojik, söylemsel, estetik ve yapısal arenasına giren ve çıkan yerel aktörlerin kendilerine özel gündemleri hesaba katılmamaktadır.

İstanbul Bienali üzerine hazırlanan bölüm, bienallerin çoğunlukla yerel

aktörlerin spesifik gündemlerinin tartışıldığı (Venedik Bienali'ndeki Roman Pavyonu'nda da görüldüğü üzere) bir yer olduğunu göstermek açısından önem taşımaktadır ve bu durum İstanbul açısından incelendiğinde, bu tartışma yoluyla siyasi tabulara da meydan okunmaktadır.

Geçtiğimiz 20 yılda, Türk çağdaş sanat çevresi 1987 yılında İstanbul Bienali'nin kurulmasının ardından Avrupa Birliği'nin yardımıyla, özel şirketlerin sponsorluğuyla ve uluslararası sanat dünyasının ilgisiyle hem içe hem de dışa doğru büyüme göstermiştir. Bu bölümde, öncelikle 1980 darbesinin ardından Türkiye'de neoliberalizmin uygulanmasıyla birlikte sanat için tahsis edilen kamu kaynaklarının tamamen ortadan kaldırılmasına doğru gidilmiştir. Sonra, Türkiye'deki siyasi arenada geçmişte birbirine rakip olan farklı sektörlerin İstanbul Bienali'ne karşı çıkmasının ardında yatan tarihi ve ideolojik nedenleri incelenmiştir. İstanbul Bienali Türk çağdaş sanatını uluslararası arenaya taşıyor olmakla birlikte, bu önemli sanat etkinliğinin yerel sanat çevrelerinde git gide artan tekeline karşı gösterilen muhalefet de büyümektedir. İstanbul Bienali üzerine çıkarılan “söylemsel savaşların” ana nedeninin, sadece Türkiye'deki görsel sanatlar ortamına hükmedilirken kimin gücünün kullanıldığı sorunundan kaynaklanmadığını, aynı zamanda Türkiye cumhuriyetinin ideolojik omurgasını oluşturan siyasi tabuları görünür ve işitilir hale getirme hakkına kimin sahip olduğu sorunundan da kaynaklandığını gösterilmektedir. Bu suretle, söylemsel savaşların dinamiği günümüzde Türkiye'deki siyasi ve kültürel coğrafyanın yeniden müzakere edilmesinde İstanbul Bienali'nin rolüne işaret etmektedir.

Buna ek olarak, İstanbul Bienali'nin kurumsal sponsorluklarla baskı altına alınırken Türkiye'deki sanat ortamı içindeki alternatif sanat alanlarının ve çoğul seslerin gelişiminde çok önemli bir rol oynamıştır. Bu sanatçı girişimleri ve işbirliği uygulamaları yarı özerk bir zeminde durmakta, batı sanat dünyası sistemine ve bu sisteme entegre olan piyasa mekanizmasına karşı farklı direniş stratejileri izlemektedir. Bu eleştiriler arasında sanatın üretimi ve sergilenmesine ilişkin hiyerarşik süreçler ve sınıfa dayalı kamusal alan kavramı gibi hususlar da bulunmaktadır. Bu alternatif sanat alanları ve kolektifleri, kamusal alandaki ön koşullandırılmış kapitalist ilişkilere meydan okuyarak kamusal ve özel alanların ayrılması işlemini yeniden yapılandırmayı tercih etmektedir Rancière'in estetik rejimi siyasi rejim olarak gördüğü teorisinin ışığında, metropolün dokusunda yer alan

anlam ve görünürlüğün yeniden yapılandırılmasını kar amacı güdmeyen disiplinler arası projeler üretmiş olan İstanbul sanat kolektiflerini incelendiğinde, öncelikle neoliberalizmin serbest piyasa ideolojisinin demokratik reformlar ve medeni hürriyetler kılıfına girmiş çelişkili doğasından bahsedilebilir. Yeni siyasi öznellik biçimlerinin yeni neoliberalizm kültürü karşısında nasıl durduğunu bakılıp, muhalefet politikalarının estetiğinin birbirine derinden bağlı olduğunu kanıtlanabilir. Rancière'in estetiğin her zaman politikayla iç içe olduğuna ve tam tersinin de doğru olduğuna dair bakış açısı, mevcut siyasi ve estetik kategorilerin ve bunların arasındaki ilişkinin kavramsallaştırılmasının ötesine geçen, ikisi arasındaki ilişkiye yönelik yeni bir anlayışın oluşmasına ilham vermektedir.

Rancière'in estetik ve siyaset hakkındaki fikirlerine eklemeye yaparak, sanatın siyasi potansiyelinin, sanatın rejimini oluşturan ideolojik mekanizmalara göre kendini değiştirebilme yeteneğinde yattığı argümanını öne sürülebilir.

Günümüzdeki sanat uygulamaları, her zaman sanatın dünyayı değiştirebilme niteliğiyle ilgilenmemekte; bundan ziyade sanatın kapitalist sistem karşısında kendini değiştirebilme ve kendisini sürekli olarak tehdit eden ideolojik mekanizmaları yıkma ve kışkırtma arzusu üzerine odaklanmaktadır. Bu anlamda asıl önem arz eden konu, sanatın neoliberal küresel düzen içindeki özgürleşme olanaklarını tanıma, bunları işleme ve ileriye taşıma biçimleridir.

Bu çalışmada, çağdaş sanatın kurumlaşmış sanatla sınırlı olmadığını; sokaklar, plazalar, dağlar ve en uzaktaki köyler gibi en beklenmedik yerlerde dahi sanata rastlanabileceğini gösterilmektedir. Küçük ve büyük şehirlerdeki alan dışı sanat kolektifleri ve işbirliğine dayalı sanat uygulamaları, sanatın üretimine ve görünürlüğüne halkın katkısı ve sanatın dünyanın dört bir yanındaki kentsel protestolardaki rolü, birçok sanat eserinin sadece sanat dünyasının kurumlaştırılmasına değil, aynı zamanda sanatın siyaset olarak işlevini azaltan mekanizmaya karşı da direndiğini kanıtlayan iyi örneklerdir. Sanat kurumlarının içindeki ve dışındaki çağdaş sanat, neyin politik olduğunu temsil etme ve politik davranma arasında bir fark olduğunu göstermenin yollarını aramaktadır. Bu nedenle, çağdaş sanat yalnızca farkındalık yaratma amacı gütmeyen, aynı zamanda bilgi ve anlayış alış verişinde bulunmayı, dayanışma yaratmayı ve yerel durumları etkilemeyi de amaçlar.

1. NEOLİBERAL KÜRESELLEŞME VE KÜLTÜRALİZM

Bu bölümde, neoliberal küreselleşme koşulları altında kültür ve sanatın siyasi ve ekonomik gayeler için bir kaynak haline geldiğini ve geriye giden toplumsal yeniden dağıtımları tekrardan meşru hale getirmek için nasıl kullandığı irdelenmiştir. Bir tarafta, küreselleşmenin derinlemesine analiz edilip tartışılan semptomları kültürün insanı merkezileştirilmesine işaret ederken; diğer tarafta ekonomik ve siyasi programı kültürel çeşitliliğin kontrolünü sürdürmektedir. Kültür ve sanat gücün, bilginin ve kaynakların eşit olmayan şekilde dağıtımını için araç olarak kullanılmıştır, ancak günümüz küresel düzeninde muhalefeti ve halk mücadelesini destekleyen araçlar olmuşlardır.

Çağdaş sanat eleştirisinin, sanat eserlerinin günümüz görsel kültüründe bir mağaza vitrininde rağbet gören eşyalar olmasından çok daha karmaşık bir konuya eğilmesi gerektiğinin altını çizilebilir. Eleştiri, sanatın neoliberal politikalar ve neoliberal ilişkiler içindeki yerini irdelemek zorundadır. Bunun için, öncelikle neoliberalizmle ilgili en önemli sorunun sorulmasının büyük önem arz ettiğini ileri sürülebilir: “Neoliberalizm yalnızca mevcut piyasa sistemlerini genişleten bir ideoloji midir yoksa serbest piyasa sermayesi tarafından kontrol edilen bir gerçeklik midir?”

Neoliberal küreselleşmenin aynı anda hem post-Fordist dönemin ideolojik paradigması olarak hem de emperyalist ve yeni sömürgeci etkileri ileri taşımaya devam eden kapitalist bir süreç olarak incelenmesi önemlidir. Kültür üreticileri ve alıcıları arasındaki ilişkinin dengesiz olmasından dolayı kültürün küreselleşme süreçlerinin karmaşık ve çeşitli olduğunu, bu nedenle çağdaş sanatın dünyadaki durumunun da dengesiz ve dalgalanmalı olduğunu savunulabilir.

Neoliberalizmin Tarihi ve İdeolojik Kökenleri

Neoliberal kapitalist ekonominin muzaffer olduğu büyüme dönemine denk gelen 1980'lerin sonundan bu yana, sanat piyasası, medya ve sanattan oluşan bialal üçgeni mevcut olanları yeniden üretirken sanat dünyasında yeni güç ilişkilerinin de kurulmasına yol açmıştır. Sanat, sanatçıların, eleştirmenlerin, küratörlerin ve koleksiyoncuların sınırsız bağlantıları ile farklı bir aşamaya girmiştir. Sürekli olarak büyüyen sanat dünyasında konuyla ilgili kişiler bu kültürel değişimleri “küresel sanat

dünyası”, “küresel sanat” veya “sanatın küreselleşmesi” gibi ifadelerle açıklarken, çağdaş sanatın ve kültürün yeni siyasi paradigmalara olan karmaşık ilişkisini çoğunlukla görmezden gelmişlerdir.

Düşünür Susan Buck-Morss, küresel sanat dünyası olarak adlandırılan şeyin bu yeni küresel ekonomik düzenle ortaya çıkmış ve tarihte emseline rastlanmayan bir olay olduğu gerçeğini vurgulamıştır: “Dünyadaki sanat ticareti, koruma fonları, uluslararası ipotekler ve her türlü ikincil finansal araçla birlikte genel mali devrimin bir parçası olarak 1970'lerde ve 1980'lerde iyice yoğunlaşmıştır.” (Buck-Morss, 2013) Buck-Morss'un “genel mali devrim” adını verdiği şey, sermaye hareketinin özgürleştirilmesi ve neoliberal ekonomik sistemin bu büyümesine zemin hazırlayan küresel finans piyasalarının yeniden ortaya çıkmasıdır. Bu nedenle, küresel sanat dünyası neoliberal küreselleşme olayını sadece söylemsel olarak değil, uygulamada da benimsemiştir.

1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılmasının ardından, “küreselleşme” terimi görünür ve görünmez hudutların yıkılmasından, bilgi ve üretim ağlarından, uluslararası kurumlardan, hızlı hareket eden fikir ve insanlardan, kültürün melezlenmesinden veya tek tipleştirilmesinden, fast-food kültürünün yayılmasından ve sanat dünyasının ve sanat piyasasının büyümesinden bahsedilirken hızla popüler bir kavram haline gelmiştir (Levitt, 1990)

Sanat dünyasında bu terim sıklıkla daha geniş kültürel ufuklara ilişkin farkındalığı, dolayısıyla herhangi bir kültür ve toplumdaki çeşitliliğe ve çoğulluğa ilişkin bir farkındalığı yansıtır hale gelmiş, siyasi ve ekonomik kökenlerinden uzaklaşmıştır. Bu sırada, dünya önemli ekonomik ve siyasi değişimlerden geçmekteydi. Dünya Bankası, Uluslararası Para Fonu, Dünya Ticaret Örgütü ve diğer ABD kaynaklı küresel finans kurumları yapısal uyum kredileriyle az gelişmiş ülkeler üzerindeki kalkınma programlarını uygulamaya devam ederken, bu ülkelerdeki politikacılar ve iş adamları neoliberal formülü gerekli bir ekonomik tahakkuk olarak takip etmeyi sürdürmüşlerdir. Üçüncü Dünya ülkelerinin çoğu koruyucu tarifeler olmadan uluslararası rekabetin yükünü çekemeyeceğinden, insanların yaşam standartları da önemli derecede düşmüştür. (Harvey D. , 2015, s. 11)

Yeni binyılın başlangıcına kadar, küreselleşme teriminin çelişik kullanımı direnilmez bir kuvvet olarak iyiden iyiye putlaştırılırken, bu değişimlerin ideolojik

ve tarihi temeli olan “neoliberalizm” teriminin kullanımı medyada, kültürel endüstride, iş dünyasında ve sanat dünyasında olduğu kadar akademik çevrelerde de ihmal edilmiştir. Aktivist çevrelerde dahi, özellikle Kuzey Amerika’da, Amerikan hareketinin küreselleşmeye değil neoliberalizme karşı olmasına ve küreselleşme sayesinde ortaya çıkıp küreselleşmeyi kendi avantajına kullanıyor olmasına karşın, küresel kapitalizm karşıtı hareketlerden “küreselleşme karşıtı hareketler” olarak bahsedilmiştir.

Yeni binyılın başlamasıyla birlikte, akademik çevrelerdeki siyasal ekonomistler neoliberalizmi olumsuz veya olumlu anlamlar içerecek şekilde popülerleştirmiş, ancak bu kavrama yönelik ampirik araştırmalar için sadece belirsiz bir tanım sunmuşlardır (Boas, 2009). Neoliberalizmin en amansız eleştirmenlerinden biri olan antropolog David Harvey, neoliberalizmin sadece genel anlamda liberalizmin yeniden doğuşunu temsil etmediğini, özel bir tarihsel bağlamda kabul edilmesi gereken apayrı bir “siyasi ekonomik uygulamalar teorisi” olduğunu savunmuştur (Harvey D. , 2015).

Peki bu özel tarihsel bağlam nedir?

1970’lerin ilk yarısına kadar, Amerika Birleşik Devletleri kapitalist birikimin büyümesinin başını çeken ana güç olmuş, kontrol ettiği uluslararası örgütler üzerinden kollarını dünyanın dört bir yanına sarmıştır. Ancak 1968 ve 1973 yılları arasında dünya enerji ve para krizleri ile dışında kalan alanlarda eşit olmayan kalkınmanın yola açtığı huzursuzluk, ABD’nin hegemonyasını baltalamaya başlamıştır. Bu ekonomik ve sosyal bozulma, organize işgücünün zayıflaması, işçi sınıfı bilincinin düşüşü ve orta sınıfın büyümesi, modern liberalizm ve Keynesçilik gibi sosyalist arzular için bir zorluk meydana getirmiştir. ABD’de bulunan Chicago School of Economics’teki öğretim görevlileri, Keynesçi modele meydan okuyarak modern liberalizmin tersine çevrilmesi gerektiğini savunmuşlardır.

Friedrich Hayek, Milton Friedman, George Stigler, Ronald Coase ve Gary Becker neoliberalizmin çağdaş siyasi ekonomik uygulamalar teorisi olarak kurulmasında teorik ve sözbilimsel yardımlarda bulunmuşlardır. Bu ekonomistler Birleşik Devletler’de ve Büyük Britanya’da modern liberalizmin tersine çevrilmesini savunurlarken, oluşturdukları neoliberal plan halihazırda Şili’de sınanmıştı.

1956'da, ABD Dışışleri Bakanlığı Şili'nin ekonomik düşünce sistemini ve politikalarını etkilemek üzere “Şili Projesi'ni” hayata geçirmiştir. Program Ford Vakfı tarafından Şili Katolik Üniversitesi ve Chicago Üniversitesi Ekonomi Bölümü ile ortak bir proje olarak finanse edilmiştir. Program 1970'e kadar sürmüştür. Başından beri geri kalmışlığı sürdüren Güney Amerika ekonomik politikalarının etkilenmesi amaçlanmış, 1965 yılı itibarıyla Güney Amerika'nın her yerinden öğrencileri bünyesine dahil edecek şekilde genişletilmiştir. 1973'te Şili'de bir sosyalist alternatif gelişim göstermekteydi ve üç büyük parti çoğu ABD menşekli şirketlere ait olan yabancı şirketlerin ve madenciliğin millileştirilmesi lehine fikir belirtiyordu. 11 Eylül 1973 tarihinde Augusto Pinochet'nin yaptığı darbe, devrimci sosyalist Salvador Allende'nin demokratik şekilde başa getirilen hükümetini devirdi. Pinochet'nin dört gün süren savaşı sonucunda Allende hayatını kaybederken, üç binden fazla insan infaz edildi veya kayıplara karıştı (Galeano, 2006, s. 189-192).

Cuntanın ekonomik planını yazan on Şilili ekonomistten sekizi, Ford Industries'in cömert bursları sayesinde Chicago Üniversitesi Ekonomi Bölümü'nde Milton Friedman'ın programı kapsamında eğitilmişti. Bu ekonomistler “Chicago Çocukları” olarak tanındılar. Pinochet ile özel olarak yaptığı bir toplantının ardından, Friedman diktatörü bir “ekonomiye şok tedavisi” uygulamaya ve serbest piyasa politikalarını 1974 yılı itibarıyla, Şili ekonomisi ve işgücü dünya piyasalarına açık hale gelmiştir. Neoliberal plana harfiyen uyularak geçirilen yaklaşık on beş yıllık bir sürenin ardından, işsizlik yüzde otuzu buldu ve nüfusun yüzde kırk beşi açlık sınırının altında yaşarken, en zengin yüzde onluk kesimin geliri yüzde seksen üç artış göstermiştir. (Klein, 2010) Yine de, bu plan Güney Amerika'nın tamamı ve Türkiye ile Çin gibi diğer Üçüncü Dünya ülkeleri için ekonomik model teşkil etmiş, bu ülkeler diktatörlük rejimleri altında benzer politikalar uygulamışlardır.

1980'de, Çin Başkanı Deng Xiaoping, Friedman'ı Çin'e davet etmiştir: Chicago Çocukları'nın gözü komünistlerden değil, kendilerine karşı gelen demokratik hareketlerden korkuyordu. 1989 yılında Tiananmen Meydanı'ndaki katliam neoliberal ekonomik politikaların muhalefet olmadan uygulanabilmesi için ideal bir politik çerçeve hazırlamıştır. Katliamdan sadece aylar öncesinde, Chicago Üniversitesi'nde yaptığı ünlü “Tarihin Sonu” konuşmasında, Fukuyama bunun temsil ettiği komünist devletlerin çöküşü hakkında şu yorumda bulunmuştur: “bu

‘ideolojinin sonu’ veya kapitalizm ve sosyalizmin birbirine yaklaşması değil, ...ekonomik ve siyasal liberalizmin tartışmasız zaferidir. (Fukuyama, 1989)” Fukuyama ayrıca demokratik reformların ve serbest piyasa reformlarının birbirinden ayrılmaz olduğunu da öngörmüştür.

Aynı yıl içinde, Eylül ayında, Türkiye'deki insanlar da bir başka kanlı darbeye gözlerini açmışlardır. Darbe gecesi, devleti ele geçirdikten sonra General Kenan Evren şu açıklamada bulunmuştur: “Türkiye'nin bu darbeye ihtiyacı vardı, biz de bunu yapıyoruz.” (Hürriyet.com.tr, 1982) Türk halkı, bu darbenin şiddetli siyasi baskının ve serbest piyasa reformlarının birbirinden ayrılmayacağı anlamına geldiğini çok geçmeden öğrenmiştir.

Neoliberalizm, ilk bakışta insanların refah düzeyinin en iyi biçimde güçlü özel mülkiyet hakları, serbest piyasalar ve serbest ticaret içeren kurumsal bir çerçeve içinde bireysel girişimci hürriyetlerin ve becerilerin özgürleştirilmesiyle geliştirilebileceğini ileri süren bir siyasal ekonomik uygulamalar teorisidir (Harvey D. , 2015, s. 10). Devletin rolü bu uygulamalara uygun bir kurumsal çerçeve oluşturmak ve bunu korumaktır. Savaş sonrası ekonomik gelişmelerde refah devletinin yükselişine şahit olunmuş, devlet varlıkları eğitim, sağlık ve sosyal güvenlik fonlarına dağıtılmıştır ancak 1980'lerin neoliberal politikaları bu fonları yeni piyasalar ve uluslararası antlaşmalar lehine azaltmıştır. Ayrıca özel mülkiyet haklarının güvenceye alınmasını ve piyasaların düzgün işlev görmesini gerekirse cebren garantiye almalı, bunlar için gerekli askeri, savunmaya, polise, hukuka ilişkin yapıları ve birimleri kurmalıdır.

Devletin işlevi, vatandaşlarının değil, paranın kalitesini ve bütünlüğünü taahhüt altına almak şeklindedir (Harvey D. , 2015, s. 10).

1980'lerin sonunda Anthony Giddens ve David Harvey neoliberal küreselleşme hakkında ilk teorileri geliştiren önde gelen akademisyenlerden olmuşlardır. Giddens, sıkça alıntı yapılan tanımında, küreselleşmenin “...yerel olayların kilometrelerce ötede meydana gelen olaylarla şekillendiği ve tam tersinin de geçerli olduğu bir şekilde muhitleri birbirine bağlayan, dünyadaki sosyal ilişkilerin kuvvetlendirilmesi” olduğunu ileri sürmüştür (Giddens, Modernitenin Sonuçları, 2014). Giddens ekonomik küreselleşmeyi yeni dünyada değişimin itici gücü olarak görmüş, güncel sosyal ve siyasal değişim süreçlerini açıklayan popüler bir küreselleşme teorisi ortaya atmıştır; ancak değişimi teşvik eden güçleri detaylandıramamıştır. Yine de Giddens,

sosyal bilimciler arasında bu konu hakkında yayılan tartışmaları tetiklemiştir. Öte yandan Harvey, neoliberal küreselleşmenin üretimin kapitalist örgütlenmesinin tarihsel gelişiminin bir ürünü olduğunu ve geçmiş biçimlerinden tarihsel bir kırılma göstermediğini savunmuştur.

Harvey'nin daha yakın zamandaki analizi, neoliberalizmin uluslararası ilişkileri düzenleyen Bretton Woods sistemi ve sosyal demokratik sistemlere dayalı kapitalist birikimin yönetimine getirilen Keynesçi yaklaşımın çökmesiyle birlikte kendini tehdit altında bulunan sınıf iktidarını geri kazandırmak için doğduğu argümanının altını çizmektedir (Harvey D. , 2007). Harvey bunu ayrıca, “ideolojik olarak rekabeti ve yenilikçiliği teşvik etmek üzere mükemmel bir yöntem biçiminde tasvir edilen piyasa, pratikte tekelci kurumsal ve çok uluslu güçlerin sınıf iktidarının bağlantı noktası olarak konsolide edilmesi için mükemmel bir araç olacaktı.” diye vurgulamıştır. (Harvey D. , Gsnas.files.wordpress.com, 2007) Bu itibarla, Harvey için neoliberal küreselleşme, yönetici kapitalist sınıfın kendi özel tarihsel bağlamında tanınması gereken bir siyasi projesidir.

Sosyal bilimlerde kabul gören ana akım küreselleşme teorisi, çoğunlukla sermaye, insan, emtia, fikir akışları, bilgi ve üretim ağları, uluslararası kurumlar, küreselleşme karşıtı hareket ve kültürün melezlenmesi ya da tek tipleştirilmesi kavramlarıyla ilgilenmiştir. Neoliberal küreselleşmenin etkileri ve sonuçlarını yorumlayanlar genellikle iki başlıca tarafta yer almıştır: İyimser yorumlar, uluslararası kalkınmayı sözde Üçüncü Dünya ülkeleri olarak görülen ülkelerde modernizasyonun, endüstrileşmenin ve ekonomik büyümenin sağlanarak koşulların iyileştirilmesi ve küresel ekonomik pastada onlara da bir pay sunmak adına uygun bir yöntem olarak gören kalkınma teorileri ile yakından ilişkilidir (Friedman M. , 2008). Kapitalist sınıfların kendi menfaatlerinin lehine olan şeyin herkesin genel menfaatleri lehine de olduğu fikrini benimsetmeye çalışmıştır.

Bu globalist bakış açısına göre, neoliberal küreselleşme az gelişmiş devletlerin tümünün doğru politikaları benimsemesi kaydıyla herkesin kazandığı bir senaryodur. Bu küreselleşme savunucuları devlete düşman olmakla birlikte, Birleşik Devletler'i küreselleşme süreçlerini düzenleyecek müşfik bir güç olarak benimsemektedirler. Karşı tarafın argümanı, küreselleşmenin devletlerin zayıflamasına yol açtığı ve çekirdek ile çevre arasındaki ayrılıkları azaltırken Birleşik Devletler'in bir emperyal devlet olarak rolünün yayılmasını devam ettirdiği şeklindedir (Hardt, 2018, s. 333).

Bu argümana göre, imparatorluk kavramı hiçbirinin birbirine hükmetmediği ve birbiriyle işbirliği içinde olan kuvvetler ağı ile tanımlanır.

Bir başka bakış açısı da, çağdaş küreselleşme süreçleri üzerinden meydana gelen yeni bir emperyalizm boyutunun mevcudiyeti üzerinde ısrar etmekte, merkezin temel olarak çevreden ayrılığının değişmediğini, ABD'nin hükmedici emperyalist gücünde de bir değişiklik olmadığını savunmaktadır (Hardt, 2018, s. 339). Bu yaklaşım, dünya sistemleri teorisinin Neo-Marksist teorilerine dayalı olup, küreselleşmeyi Batı dünyasında yoğunlaşmış olan güçlülerin menfaatlerini korumak için tasarlanmış bir ideoloji olarak açıklamaktadır.

Geleneksel Marksist görüşlerin pek çoğuna göre, kültürel emperyalizm neoliberal dünya düzeni süreçleri ile birlikte ivme kazanmıştır ve kültürün küreselleştirilmesi ile çoğunlukla ilintilidir. Bu tartışmalar haklı olarak dünyada kültürü bir mal olarak kullanma eğilimine işaret etmekle birlikte, kültürel emperyalizmin hareket tarzını da oluşturur (Boisier, 2008). Önde gelen kültür teorisyenlerinden olan John Tomlinson, küreselleşmenin siyaset, toplum, teknoloji, çevre ve kültür arasında kurmuş olduğu bağlantıların karmaşıklığını hesaba atmak yerine kültüre yönelik indirgeyici görüşler benimsemek konusunda uyarılmaktadır.

Tomlinson, neoliberal küreselleşmenin çok yönlü karakterine ve farklı coğrafyalara ilişkin türlü çıkarımlarına dikkat çekerek, şu görüşünde ısrar etmektedir:

“... Küreselleşmenin kimileri tarafından daha zor kabul edilen kültürel sonucu sadece belirli bir batı (liberal, laik, iyelikçi-bireyci, kapitalist-tüketime dayalı gibi) yaşam tarzının dayatılmasından ibaret değildir, kültürel modernitenin kurumsal özelliklerinin komplike bir şekilde bütünüyle yayılmasıdır (Tomlinson, 2004).”

Tomlinson gibi Harvey de neoliberal süreçlerin düzgün olmadığını ve çelişkili olduğunu vurgular ve bir teori olarak neoliberalizmle bir süreç olarak neoliberalizm arasındaki fark konusunda bizleri uyarır:

Neoliberalizmin eşit olmayan coğrafi gelişimi, bir devlette sıklıkla kısmen ve dengesiz bir şekilde uygulanması ve diğerinde farklı sosyal oluşumu, neoliberal çözümlerin geçici olduğuna, siyasi güçlerin, tarihi geleneklerin ve mevcut kurumsal düzenlemelerin neoliberalleşme süreçlerinin gerçekte nasıl ve neden meydana geldiğini kompleks bir biçimde şekillendirdiğine dair kanıttır... Neoklasik ekonomisinin bilimsel titizliği bireysel özgürlük ideallerine ilişkin siyasi taahhütleri

ile uyuşmamakta, devletin gücüne karşı sözde güvensizliği de gerektiğinde özel mülkiyeti savunacak olan zorlayıcı ve güçlü bir devlete olan ihtiyacı ile uyum göstermemektedir...Bu yüzden, neoliberalizm teorisi ve neoliberalizmin gerçekteki pragmatikleri arasındaki gerginliğe çok dikkat etmemiz gerekir. (Harvey D. , 2015, s. 9-13)

Harvey'nin bu farkı ifade ediş biçimi, neoliberal küreselleşmenin akademik analizinin ideolojik sonuçları açısından önemlidir. Neoliberal küreselleşmenin eşitsizlik içermeyen ve her yeri aynı derecede (ya da yoğunlukta) etkileyen bir gelişme olduğunu kabul eden ve geri dönüşü olmayan homojen bir hegemonya resmi ortaya koyan tüm dar kapsamlı iddialar, tıpkı neoliberalizmin kendisi kadar gerçek olan neoliberalizme karşı gösterilen direnişleri de baltalamakta ve yollarını tıkamaktadır. 1990'larda, küreselleşme soyut bir biçimde ilerlemeyi ifade eden popüler bir terim haline gelmiştir. Daha geniş kültürel ufuklara ilişkin farkındalığı, dolayısıyla herhangi bir kültür ve toplumdaki çeşitliliğe ve çoğulluğa ilişkin bir farkındalığı yansıtır hale gelmiş, siyasi ve ekonomik kökenlerinden uzaklaşmıştır. İşte sanat dünyasına çekici gelen de terimin bu şekilde kullanılması olmuştur. Avrupa merkezli söylemlerin kültürel zorlukları ve dünyanın dört bir yanında yeni sanat bölgelerinin ortaya çıkışı, sanat dünyasının küreselleşmeyi ciddiye almasına yol açmış, son otuz yılda da sanat dünyası çağdaş sanatın küreselleşmiş olup olmadığı veya ne kadarının küreselleşmiş olduğu tartışmaları etrafında dönmeye başlamıştır.

1990'ların sonlarında, Hindistan, Çin ve Güneydoğu Asya yeni mali bölgeler olarak ortaya çıkmaya başlamış, Batı merkezleri ile rekabet eder hale gelmişlerdir. Bunun beraberinde, Uzak Doğu'nun çağdaş sanatı da sanat piyasasında büyük bir talep oluşturmaya, Batı'daki büyük sergilerde ve sanat kanonunda yer elde etmeye başlamıştır. Bu sırada, Batı dünyasının bu yeni meraklı bakışlarıyla birlikte modern ve sömürgeci öğrenme biçimlerinden sıyrılmak isteyen postmodern ve post sömürgeci teoriler de ortaya çıkmıştır.

1989'da, Berlin Duvarı'nın yıkıldığı yılda, Paris'te Centre Georges Pompidou'da büyük *Magiciens de la Terre* fuarı gerçekleştirilmiştir. Fuar, Batı sanat enstitülerinde görülen Avrupa merkezli ayrıcalıklı sergi formatlarına meydan okumayı amaçlamış, ancak Batı sanat bağlamlarının giderek Batı dışı dünya ile asimetrik bir kültürel bağlantı ağı içine entegre hale geldiğini göstermeyi başaramamıştır. Sanat

sergilerinde küratörlük kararlarında ve sanat tarihi kanonunda görülen büyük Batı anlatılarının eleştirisi, farklı coğrafyalarda çok daha erken tarihlerde görülmüştür. *Magiciens de la Terre*, kendisinden önceki benzer sergilerin taşıdığı “kapsayıcı” olma teklifiyle çağdaş sanatın küreselleşmiş dünyada “küresel” sanat olarak kurumlaşmasını başlatmıştır (Greenberg, 2010).

Bir söylem olarak küreselleşme, kendine has tarihselliği ve fiziki koşullarıyla açıklanması gereken bir şey olarak değil, günümüz dünyasında kültürel ve sanatsal gelişmelerini açıklayan bir teorik plan olarak kullanılmıştır (Rosamond, 2001).

Buna ek olarak, Okwui Enwezor'un 2007'de düzenlenen ve dünyanın çeşitli yerlerinde sahnelenen beş “platformdan” meydana gelen Documenta 11 sergisi, sanat, siyaset ve küreselleşme sürecinin arasındaki ilişkinin nasıl sorgulanıp keşfedilebileceğini irdelemek üzere tasarlanmış olan Kassel'de geçen bir sahneyle sonuçlanmıştır. Bu sırada, Francesco Bonami'nin 50. Venedik Bienali “küresel” temaların önemini altını çizmiştir. Yine 2007'de, Hou Hanru 10. İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü üstlenmiş, bienal “İmkansız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik” temasıyla açılmıştır. Ayrıca, 2009 yılındaki Havana Bienali de “Küresel Çağda Entegrasyon ve Direniş” konusunu analiz etmiş, bienalde küreselleşme süreçlerinden türetilen garipliklerin diyalektik bir bakış açısıyla irdelenmesine çalışılmıştır. Bu bienaller küreselleşmeyi aşağıdan gösterme veya Marksist küreselleşme eleştirileri getirme amacı taşımakla birlikte, hepsi de “küreselleşme teorilerindeki” o aynı entelektüel söylemsel fanatikliği tekrarlamış, konu hakkındaki gerçek ve hayal ürünü bilgilere katkıda bulunmuşlardır.

Çağdaş sanatın çağdaşlığı sadece birleştirici akımlara değil, ayırıcı akımlara da işaret eder. Bir başka deyişle, hem Batı hem de Doğu yarımkürede kurumsal sanatın üretimine, dolaşımına ve yorumlanmasına hiçbir şekilde katılım göstermeyen ve çağdaş sanat” olarak adlandırılabilir sanattan temelde farklı nitelikler taşıyan sanat eserleri üreten sanatçılar da bulunmaktadır.

Çağdaş sanat, küreselliğinden değil de çağdaşlığından endişe ettiği zaman, sanat dünyasına dahil edilme ve hariç tutulma sistemini saklamak zorlaşmakta ve yerel sanat ile küresel sanat arasındaki tartışmaya açık ilişkiler daha görünür hale gelmektedir. Küreselleşme gibi, “küresel kültür” veya “küresel sanat” hakkındaki tartışmalarda da bu gelişmelerin yerel toplulukların öngörülemez ve direnç gösteren gücü ile farklı coğrafyalarda teknolojilere eşit olmayan erişim ve kalkınma koşulları

olmak üzere iki önemli boyutu ihmal edilmektedir.

Küresel kapitalizmin günümüzdeki aşamasının temel yapısal düzeni ortak sorunlar meydana getirmekte ve dünyanın en uzak köşelerinde benzer entegrasyon yolları açmaktadır. Ancak, ekonomik ve kültürel gelişmeler için fiziki koşullar her yerde eşit değildir. Kültürel malların ve hizmetlerin üretildiği, çoğaltıldığı, saklandığı ve dağıtıldığı kültürel sektörler hala çoğunlukla günümüz küresel ekonomisinin liderleri olan Amerika Birleşik Devletleri, Batı Avrupa ve Çin'de yoğunlaşmış durumdadır (Unesco, 2010; Kaya, 2016).

Neoliberal küreselleşme süreçleri sadece eşitsizlik içermekle kalmaz, aynı zamanda da dışlayıcı özellik taşır. Sosyolog Manuel Castells'in bu konudaki gözlemleri, neoliberalleşmenin dışlayıcı boyutlarını özetlemektedir:

Yeni küresel ekonomik sistem oldukça dışlayıcı...Tüm ulusal ekonomilerin dominant segmentleri küresel ağa bağlıyken, ülke, bölge, ekonomik sektör ve yerel topluluk segmentlerinin biriktirme ve tüketim süreçleriyle bağlantısı kesilmiş durumda... Dünyadaki insanların çoğu küresel ekonomi için çalışmıyor veya ondan alışveriş yapmıyor... Yine de tüm ekonomik ve toplumsal süreçler bu ekonominin yapısal olarak dominant mantığı ile ilişkili (Castells, 1996).

Sanatın Globalleşmesi mi Yoksa 'Glokalleşmesi' mi?

Öte yandan, küresel/yerel dinamiklere ilişkin görüşler çoğunlukla merkezi ve yerel hükümetleri, Birleşmiş Milletler'i, hükümet dışı örgütleri, çok uluslu şirketleri, ulusal ve uluslararası sivil örgütleri, uluslararası ve yerel enstitüleri ve bazı uluslararası aktivistleri ve sanatçıları hesaba katmaktadır. Bu nedenle, yerel ve küresel arasındaki ilişkiyi tartışmak için kullanılan ikili formülasyonlar çoğunlukla yereli hegemonik bir söylem içinde itaatkar bir eküri olmaya indirgemektedir. Küresel/yerel dinamikler hakkındaki çağdaş sanat söylemleri gerçekten de yerelin kendini ifade etme hakkına ilişkin bir çıkmazı tasdik ederek neoliberal dünya düzeninin daha acımasız olan gerçeklerini gizliyor mu? Yerelciliğin yapılandırılmasının ve kullanılmasının neoliberalizmin mantığı için faydalı olmasıyla beraber, yerel hareketlerin, bireylerin ve sanatçıların neoliberal küreselleşmeden faydalanmak suretiyle yerelcilik kavramının anlamını ve praksisini belirleyerek yeniden tanımladıklarını savunuyorlar.

1990'larda hibridizm, sınır kültürleri, kültürel çoğulluk, çok kültürlülük ve bilgi

ağları, akademik çevrelerde ve büyük ölçekli sanat sergilerinde popüler konulardandı. Yeni binyıla girildikten sonra, neoliberal sistemdeki kriz dünyanın her yerinde hissedilmiş ve yerel direniş konusu çevrecilik, ekonomik sürdürülebilirlik, ulusalcı ideoloji ve günümüzün şirketlerin öncülüğündeki küreselleşme süreçlerine yerel alternatifler gibi hususlara dayalı olarak akademisyenler arasında giderek daha fazla ilgi çekmeye başlamıştır. “Yerelcilik”, küreselleşme süreçlerine muhalefetin ve karşıtlığın dile getirilmesinde başvurulan popüler terimlerden biri olmuştur. Öyle ki, yerelleştirme ifadesi yerel piyasanın teknik ihtiyaçlarının ve bölgesel farklılıkların karşılanabilmesi için bilgisayar yazılımlarının farklı dillere adapte edilmesi anlamına gelen bir bilgisayar terimi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Sonunda, bu terim siyasi ve ekonomik gücü insanı merkezileştirme ve yerelleştirme amacıyla olan muhalif hareketler tarafından da benimsenmiştir. Yerelleşme hakkındaki tartışmalar küreselleşmeye alternatifler sunarken, neoliberalizm de yerelin kendisini hem küresel hem de yerel sorunların çaresi olarak gösterdiği mitten bolca beslenmiştir. Avusturyalı küratör Georg Schöllhammer bu konu hakkında 1999'da şu yorumu yapmıştır:

“... Yine de, örneğin gelenek açısından ya da yerelleşmiş kültür niteliği taşıdığı için yerel olarak kabul edilen ve bu eğilime karşı korunmaya değer olarak öne çıkarılanların çoğu, aslında aynı temellere örneğin aracısız sosyal ilişki ve kültürel özcülük mitlerine dayalıdır (Schöllhammer, 1999).”

Yerelcilik ve yerelleştirme söylemleri sanat dünyasında, globalizm ve küreselleşme kadar olmamakla birlikte, yereli küreselleşme süreçlerine karşıt bir ajan olarak betimleyen sanatsal stratejiler olarak kullanılmıştır. Örneğin, 2005 yılındaki 7. Sharjah Bienali, küreselleşmiş bir dünyada aidiyet sorunu üzerine eğilmiştir. Okwui Enwezor'un 2007'deki Documenta 11 sergisi, dünyanın beş kıtasında beş muhitte sahnelenen beş platformdan meydana gelmiş, her muhitte küreselleşme süreçlerine ilişkin spesifik yerel sorunlar irdelenmiştir. 2008 yılında düzenlenen 6. Taipei Bienali, küreselleşme karşıtı hareketin bilinen bir sloganı olan *İçine Birçok Dünyanın Sığıdığı Bir Dünya* temasıyla küreselleşme ve yerel direnişleri yansıtmayı amaçlamıştır. 2009 yılının Havana Bienali, *Küresel Çağda Entegrasyon ve Direniş* teorik çerçevesi etrafında organize edilmiş ve neoliberalizmin küresel süreçleri karşısında yerelin kendini ifade etme gücünü irdelenmiştir. Aynı yılda, 11. İstanbul Bienali de Brecht'in *İnsanlığı hayatta tutan nedir?* sorusunu gündeme getirmiş, yerelin bakış açısından neoliberal düzenin süreçlerine ilişkin incelikli politik

ifadelere yer vermiştir. Bu bienallerde ve daha pek çoğunda yerelin kimliği üzerindeki postmodern vurgunun ve söylemsel pozisyonunun bir sonucu olarak, yerel sergi dünyasının yeni egzotik gözdesi haline gelmiştir (Schöllhammer, 1999).

Gerçekten de, sanatta yerel ve yerelcilik kavramları söz konusu olduğunda, yerel referans noktaları bu sergilerdeki başarılarında ve ünlerinde vazgeçilmez bir rol oynamış olan sanatçılarla karşılaşıyoruz.

Britanyalı-Nijeryalı bir sanatçı olan Shonibare, aidiyet ve kimlik gibi popüler konuları işleminin beklendiği yolları reddetmekte ve her şeyin ötesinde öz-öteki ikilisi fikrine karşı çıkmaktadır. Georg Schöllhammer, Shonibare gibi sanatçıların küreselleşme çağında sanat dünyasında aldıkları pozisyonu şöyle açıklamaktadır:

“Küresel sergi dünyasının gözdesi haline gelen sanatçılar, ‘iki arada kalmış’ sosyal konumları günümüze özgü tipik bir durum olarak ele alınması gereken, artık yanlarında getirdikleri kimlik modellerine de uymayan, Londra, Paris, Los Angeles, New York ve diğer küresel şehirlerdeki ikinci veya nesil göçmen çocukları, yani gençlerdir. Kimlikleri Avrupalı dünya kültürü sergi sektörünün ihtiyaçları için özel tasarlanmış gibidir: etnik ötekinin genetik özelliklerini taşırlar ve ailelerinin kültürel sermayesini ya da kırılma ve devamlılık üzerine sosyal deneyimlerini, bir başka sosyal veya tarihi yapıya ilişkin bilgi birikimlerini, deneyimlerden oluşmuş o karmaşık ağı eserlerine yansıtır. Neye veya niçin ait oldukları sorusu, onlar için varoluşsal bir zorluk haline gelir (Schöllhammer, 1999).”

Burada, Schöllhammer *glokal (küyerel)* terimini kullanarak, küresel sergilerdeki yerel çılgınlığının altını çizmektedir. Schöllhammer'in glokal sergi dünyası hakkındaki gözlemlerine katılıyorum; öte yandan Avrupa merkezli temsil sistemlerinin arenasında ötekinin yeni benimsetilme yöntemini tersine çevirmek üzere bu sergilerde sesi ve görünürlüğü dikkatle kullanan, tıpkı Shonibare gibi çok sayıda sanatçı vardır. Egzotik otantisite kültürlerinin ve sömürge mirasının saflığı kavramının da aidiyet ve yerellik gibi kendi terim ikizlerini buldukları savunulabilir. Ancak, yerelin veya ötekinin bu tür uluslararası sergilerde bu terimlerin anlamını belirleyen kendini temsil etme gücü de hafife alınmamalıdır. Bu nedenle, uluslararası sergilere katılan bazı sanatçıların küratörlerin ve halkın ötekilik ve neo egzotizm beklentilerini daha iyi karşılayabilmek adına “farklı” olduklarını açıkça göstermelerinin yanı sıra, bazı sanatçıların da dünyanın her yerinde kabul gören görsel lisanlarıyla iletişim kurabilmek için bir strateji olarak yerli kelime dağarcıklarından faydalandıkları da belirtilmelidir.

Yerel-küresel dinamikler, bienaller ve diğer büyük ölçekli küresel sergiler

bağlamında tartışılırken, ilk üç İstanbul Bienali'nin küratürü Beral Madra'nın bu konudaki gözlemlerinden bahsetmekte fayda vardır. Madra şöyle söyler: “İstanbul'un iki yüzü var, küresel kültür endüstrisinin sanat uzmanları tarafından tanıtılan görünür yüzü ve yerel olarak sergilenen sanat eserlerinde ve yerel eleştirel teoride yansıtılan gerçek yüzü.” (Madra, 2010)

Küreselleşmiş sanat dünyası profesyonellerinin kendilerini halihazırda yerel sanat elitlerinin ve bunların profesyonel ve siyasi gündemlerinin süzgecinden geçmiş, yerel sanat sahnesine ilişkin yüzeysel incelemelere kattığı uluslararası sanat bienalleri sırasında, bazı yerel sanatçılar küresel sanat piyasasına adım atabilmek için bienal sistemi üzerinden küresel sanat ağlarından istifade etmektedir. Öte yandan, uluslararası sanat bienallerinin yerel düzeydeki karşılığını bakacak olursa, tüm bienallerin sanat evrenini kısıtlayacak şekilde başarılı olmadığını fark ederiz. Bunun tersine, bazıları doğrudan ve dolaylı olarak yerel sanat sahnesini canlandırır, avangart sanatın yerel sanat dünyaları ve siyasetle, uluslararası sanat dünyaları ve siyasetle karmaşık bir ilişkiye girebilmesi için gereken alanı açarlar.

Yerel sanat-yerel politika ve uluslararası sanat-uluslararası politika arasındaki karmaşık ağa tanıklık eden örneklerden biri de, Türk sanatçı Burak Delier'in 2005 tarihli, Avrupa Birliği bayrağını peçe olarak kullanan bir kız tasvir eden sokak posteridir. *Ters Yön* sanat kolektifinden genç bir sanatçı olan, post anarşist dergi *Siyahi*'nin yazarlarından biri olan Delier, İstanbul'daki sanatçı dostları ve rastgele işçilerle birlikte sanat sergisinin yerel sanatın hedef kitlesi ve sıradan halkla ilişkisini ortaya koymaya çalıştığı çok sayıda toplumsal projede yer almıştır. Bu ilişki, uluslararası sanat dünyasının, bienalin düzenleneceği şehir hangisi olacaksa burada söylenecek veya gösterilecek olanları ve bunların nasıl söylenip gösterileceklerini düzenleme konusundaki kararlılığı yüzünden sıklıkla eleştirilmiştir. Delier, sanat dünyasını daha doğrudan eleştirmek yerine, uluslararası sanat dünyası profesyonellerinin kurdukları monologun hiçbir faydasının olmadığını, çünkü bir sanat eserinin görünür hale geldikten sonra tetikleyebileceği birçok başka diyalog takımı yıldızları bulunduğunu göstermeyi tercih etmiştir.

Delier, Avrupa Birliği bayrağını peçe olarak kullanan kız arkadaşının bir resmini çekmiş, farklı taraflar arasında tartışmalı bir diyalog başlatmıştır.

Resim 1.1: Burak Delier, İsimsiz, fotoğraf, 2004



Bu görselde dikkat edilecek ilk şey, kızın gözlerinin fal taşı gibi açık olduğu, şaşırma, korku, dehşet ve hatta eğlenme gibi duyguları ifade ediyor olduğudur. Yüz ifadesi, bir araya getirilen karşıtlıklar olan İslami peçenin ve Avrupa bayrağının uyandırdığı merakın iyice altını çizmektedir. Delier fotoğrafı çektikten sonra bu görselden bin adet poster yaptırmış ve arkadaşlarıyla birlikte İstanbul sokaklarında duvarlara gizlice yapıştırmıştır. Posterler, insanlar üstüne reklam yapıştırana dek, en fazla iki gün duvarlarda kalmıştır. Ancak halkın tepkisi o kadar büyük olmuştur ki, tüm büyük gazeteler Delier'in görselini manşetten vermiştir. Görsel anında İnternet'te yayılmış, hatta ardından da *Herald Tribune* ve *Financial Times*'in baş sayfasına çıkmıştır. Sonucunda, Delier'in eseri hızla 2005 yılında Avrupa ve Türkiye'nin en ikonik görseli haline gelmiştir. Sanatçı, bu görselin siyasi dili hakkında şu yorumu yapmıştır: “Ben ticari dili politikleştirmiyorum, o zaten politikleştirilmiş edilmiş durumda. Tek amacım, bizi boğan bu dilde nefes alacağımız delikler açmak.” (Delier, 2013)

Delier Avrupa Birliği bayrağında bir delik açmış, bayraktaki delikten kız arkadaşının yüzünü geçirmiş ve fotoğrafını çekmiştir. İkisi de aynı malzemedden yapılmış olan bayrak ve peçe farklı ideolojileri sembolize etmektedir. İlk bakışta

şaşırtıcı olmakla birlikte, görselin başta belirlenemeyen çok sayıda anlam katmanı vardır. Görselin halkça karşılandığı her yerel bağlamda, anlamı değişmiştir. Örneğin, Türkiye'deki laik Kemalistler için, Avrupa Birliği'ne entegre olmanın hukuk sisteminde daha fazla değişim yapılmasına yol açabileceği, bunun İslamcılar için olumlu bir gelişme olabileceği anlamı çıkmaktadır.

Diğer taraftan, bir İslamcı için, görseldeki kadının gözlerindeki belirsiz bakış, Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne girdikten sonra bir İslam devleti haline gelmesi ihtimalinin nihayet sona ereceği anlamına gelebilmektedir.

Bu görselin yarattığı tartışmalar Türk sanat ortamını sarsmış ve uluslararası sanat dünyasının en ayrıcalıklı ortamlarından biri olan İstanbul Bienali'nin organizatörlerinin ilgisini çekmiştir. Delier önceki İstanbul Bienallerine katılmak için başvurduğunda Delier'in diğer eserleri arasında bu görsele hiç ilgi göstermemiş olan sanat dünyası topluluğu, kendisini ve bu görseli hemen 2005 İstanbul Bienali'ne dahil etmiştir. (Delier, 2013)

Serbest Vuruş adını taşıyan ve bir başka sanatçı Halil Altındere'nin küratörlüğünü yaptığı sergide, Delier bayraklı görselin bin adet kopyasını İstanbul Bienali'nin ziyaretçilerine dağıtmıştır. Bazı ziyaretçiler posterleri yanlarında Avrupa'ya götürmüşler, poster bunun ardından Berlin ve Paris sokaklarında dahi görülmüştür. Kimi postere tükürmüş, kimi dehşet içinde bakmış, kimi fotoğraflarını çekmiş, kimi üstüne bıyıklar çizmiş, kimi ondan İnternet'te bahsetmiş ve kimi de üstüne reklamlar yapıştırmış veya graffiti yapmıştır.

Bu görselin yarattığı tartışma “Avrupa'da yükselen İslam tehdidi” hakkında halkın farkındalığını arttırmakta öylesine etkili olmuştur ki, propaganda için bir Avrupalı parti tarafından kullanılmıştır. 2007'de, doğrudan Alman sağ grupların soyundan gelen Avusturyalı sağ parti Freiheitliche Partei Österreichs, FPÖ (Avusturya Özgürlük Partisi), sanatçının iznini almadan bu görseli “Soll das unsere Zukunft sein” (Geleceğimiz bu mu olsun) adlı seçim kampanyası için kullanmıştır. Muhafazakar bir Avrupalı için bu fotoğraf, Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne kabul edilmesinin ardından Müslüman nüfusun Avrupa'ya iyice nüfuz edebileceğine dair bir uyarı niteliği taşıyabilir.

Delier'in posterleri sokaktan uluslararası bienale, tekrar sokağa ve Avrupalı bir partinin seçim kampanyasına hareket ettikçe, farklı şekillerde yorumlanmaya devam

etmiş ve farklı gündemler tarafından kullanılmıştır. Yine de bu durum, bir sanat eserinin anlamının, söyleminin ve akıbetinin, güçleri ne kadar fazla olursa olsun her zaman belirli bir grubun veya gündemin görüşüne göre belirlenemeyeceğini gözlemlemek üzere iyi bir örnektir. Delier doğuya ait bir nesne olan ve uluslararası bienallerin küresel bağlamında kolaylıkla fetişize edilebilecek egzotik ve siyasi bir sembol olan peçeyi almış ve hem yerel hem de uluslararası düzeylerde farklı anlamlar oluşturabilecek şekilde fotoğraflamıştır.

Kültürel sektörde, medyada ve sanat kurumlarında küresel olmak çoğunlukla olayları yönlendirebilmek ve uluslararası akımlara açık olmak anlamına gelmektedir. Diğer taraftan, yerel olmak genellikle küresel yaşamın ana akımından izole edilmek ve hariç tutulmak anlamına gelmektedir. Bu yüzden, bu küresel-yerel dinamiği eski modernlik-gelenekçilik ve merkez-çevre paradigmalarının bir tekrarını temsil etmektedir. Çağdaş sanatta ayrıca gücü çoğaltan ikili bir şemaya dönüşmeden güç yapılarının praxisine meydan okuyan önemli girişimlerde bulunulmuştur. 23 Şubat 2005'te açılışı yapılan Çeçen Bienali bunun örneklerinden biridir. Acil Durum Bienali adı da verilen bu göçebe bienal küresel bienal sanat etkinliklerinin rijit yerel ve küresel paradigmalara oluşturma konusundaki otoritesini sorgulamış ve dikkati sanatın eleştirel taahhüdüne ve sanatçıların siyasi sorumluluklarına çekmiştir.

2005 yılında, Grozny'de ve Paris'teki Palais de Tokyo'da aynı anda farklı yerlerde Bienal açılmıştır. Bu bütçesiz Bienal, bir çantaya sığacak seyyar sanat eserleri üreten altmıştan fazla yerel ve uluslararası sanatçının ve dünyanın dört bir yanından STK ve insan hakları aktivistlerinin işbirliğiyle mümkün kılınmıştır. Bienal ardından Brüksel (Matrix Sanat Projesi), Bolzano (EURAC), Milano (Isola Sanat Merkezi), Riga (Belediye Sergi Merkezi), Tallinn (Tallin Sanat Salonu), Vancouver (Center A), Puebla (Plataforma), İstanbul (Kadıköy Halk Eğitim Merkezi), San Francisco (Play Space Gallery, California College of the Arts) şehirlerine uğramış, son durak olarak da 2008'de Polonya, Bialystok'da (Galeria Arsenal) bulunmuştur. 2009 yılında nihayet Grozny'ye ulaşarak bir alternatif sanat müzesinin temellerini oluşturmuştur.

Uluslararası üne sahip sanat küratörü Hou Hanru ile Fransız düşünür ve sanat eleştirmeni Thierry de Duve, küresel bienallerin yerel ve küresel olan arasındaki uzamsal ve ideolojik konumları nedeniyle küreselleşme yerine glocalizasyon süreçleri dahilinde ele alınması gerektiğini savunmuşlardır. Hanru şöyle diyor:

“Çağdaş sanat bienalleri gibi yerel otoriteler tarafından küresel haritadaki muhitlerin konumunu tanıtmak amacıyla başlatılan etkinlikler, yeni muhitler açısından yerel olarak anlamlı ve üretken olduğunu ileri sürmekle birlikte artık nitelik açısından küresel etkinlikler haline gelirler” (Hanru, 2012). De Duve, “global” terimine küresel ve yerelin birleşimi olarak bakan sanat tarihçilerinden biridir ve bu terimin “küresel sanat” olarak fetiş haline getirilmesine karşı bizleri uyarır:

“Kendine ev sahipliği yapan şehirlerin adını taşıyan sanat bienallerinin tomurcuklanmasıyla birlikte, sanat camiası, yani hem bu şehirlerde yaşayan yerel sanat kabileleri hem de bir bienalden diğerine atlayan sofistike göçebe sanat kabileleri görünüşte glokal hale dönüştü... Artık klasik veya avangart tüm büyük anlatılar değerini kaybettiğinden, sanat camiası da sanat adı altında kültürel varlıkların serbest ve adilce alınıp satılmasına dayanarak glokal bir etik sistemi içinde kendine yeni bir meşrulaşma yolu bulmuş gibi görünüyor (Duve, 2006).”

De Duve bu makaleyi yazdığından beri, 2008'de Maasricht'te ve 2010'da New York Museum of Modern Art'ta beğeni toplayan sergilerle birlikte, glokal kavramı etrafında organize edilmiş başka büyük ölçekli sergiler de yapılmıştır.

Burada savunduğum nokta, küreselleşme sürecinin sadece bir çeşit yerel sahiplenme ve küresel-evrensele karşı yerel bir direniş olarak değil, aynı zamanda neoliberal küreselleşmenin birbiriyle rekabet halindeki iki gücü olan yerel üzerindeki hegemonik gücün konsolide edilmesi ile yerelin farklı bir küreselleşme için alternatifler yaratabilme yetisi arasındaki çekişme olarak görülmesi gerektiğidir. Yine de, bu diyalektik çıkarımın sonuçları çok yönlü ve öngörülemez niteliktedir.

Gerçekten de, sanatın yerel üretimi ve sanatın ve küresel sanat dünyasının gördüğü tepkiler arasındaki karmaşık ilişkilerin bu öngörülemez niteliği, çağdaş sanatın neoliberal sosyoekonomik süreçler kapsamındaki sanat sistemine meydan okuyarak sanatın bu süreçlerdeki rolünü yeniden tanımlayabilmesi için elle tutulur olasılıklar yaratmaktadır. Sanat dünyasının aktörlerinin veya sanat eserlerinin güncel durumunu global veya glokal şeklinde abartılı biçimlerde fişlemektense, yerel ve küresel arasındaki karmaşık ve çelişkili ilişkileri meydana getiren praksişi ele almamız gerekmektedir.

Neoliberalizm ve 1989 Sonrası Sanat Dünyası

1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılması, Sovyetler Birliği'nin ve Güney Amerika'daki otoriter rejimlerin çöküşü, Güney Afrika'da ırk ayrımının sona ermesi

gibi önemli siyasi olaylarla birlikte dünyanın siyasi yapısını değiştirmiş, ekonomik ve siyasi yapılarda neoliberal doktrinin dünya çapındaki hakimiyetini başlatmıştır. 1989 yılı ayrıca çağdaş sanatın sadece sanat merkezlerinde dikey olarak değil, uluslararası sanat piyasalarının daha önceden aktif olmadığı çevrelere doğru da yatay olarak da daha önce eşi benzeri görülmemiş bir biçimde büyümesinde dönüm noktası olmuştur.

Örneğin, Doğu Bloku'nun çökmesi Doğu Avrupa ve Rus sanatının akınına yol açmış, bu da Avrupa çağdaş sanatının manzarasını değiştirmiştir. Diğer taraftan, Tiananmen Meydanı katliamının yarattığı şokun ardından yeni nesil Çinli çağdaş sanatçılar da Batı sanat eleştirisine ve ekonomik dağıtım sistemine meydan okuyan sanat eserleri ortaya koymuşlardır. Buna müteakiben, kurumlaşmış çağdaş sanatın hedef kitlesinin ve pazarının genişlemesi de dünyanın her yerinde sanat bienallerinin ve özel müzelerin sayısının hızla artmasına yol açmıştır.

Sanat tarihçisi Julian Stallabrass şu yorumu yapıyor: “1989 ve sonrasının küresel olayları Almanya'nın yeniden birleşmesi, Sovyetler Birliği'nin parçalanması, küresel ticaret sözleşmelerinin yükselişi, ticaret bloklarının konsolide edilmesi ve Çin'in kısmen kapitalist bir ekonomiye dönüşmesi sanat dünyasının karakterini derinden etkileyerek değiştirmiştir (Stallabrass J. , 2010, s. 92).”

Basitçe ifade etmek gerekirse, 1989'dan sonra sanat ve kültür endüstrileri daha önce hiç olmadığı kadar yakın bir ilişi içinde olmaya başlamıştır. Bu ilişi kurumsal sanat dünyasının vizyonunu, gururlu “yüksek” kültür gösterilerinden, sanat sergilerinin olağanüstü potansiyeline ayrıcalık tanınmaya başlanması şeklinde değiştirmiştir. Müzeler, büyük galeriler ve uluslararası galeriler hayatta kalmak için git gide kurumsal kaynaklara daha çok bağımlı hale gelmiş, kurumlaşmış sanat dünyası yeni sanat pazarı sistemini organize edip yönetebilmek adına kurumsal sermaye ile derin bağlar kurmaya başlamıştır (Stallabrass J. , 2010).

1989'dan bu yana, sanat enstitüleri eski sanat merkezlerinde dikey büyümenin yanı sıra, yeni bölgelerde de genişleme göstermiştir. Sadece Fransa'da yirmiden fazla müze ve sanat merkezi inşa edilmiştir. New York'taki yeni Museum of Modern Art, Paris'teki Musée D'Orsay ve Centre Pompidou, Londra'daki Tate Modern ve Saatchi galerileri, Bilbao ile Berlin'de bulunan ve Abu Dhabi'de de olan Guggenheim Müzeleri sadece otuz yıllık bir geçmişe sahiptir.

Bunların dışında, son on yılda Arap dünyasının çağdaş sanatsal praksi de kısmen yenilenen gayrimenkul yatırımları ve kapitalist girişimler nedeniyle gelişme göstermiştir. Arap Körfezi bölgesinde, Bonham's, Christie's (Dubai'de Mart 2005'te) ve Sotheby's (ilk Modern ve Çağdaş Arap Sanatı satışı Ekim 2007'de Londra'da gerçekleştirilmiştir) gibi müzayede evi şubelerinin açılması, Abu Dhabi'deki Guggenheim binasının ve Louvre Müzesi'nin ünlü mimarlar tarafından tasarlanması (ilki ünlü mimar Frank Gehry tarafından, ikincisi de Jean Nouvel tarafından tasarlanıp 2012'de açılmıştır), yalnızca Arap sanatçılar tarafından üretilen sanat eserlerine olan talebin gittikçe arttığına değil, aynı zamanda bu kurumların dünyanın dört bir yanına yayıldığına ve marka değeri taşıdığına işaret etmektedir. Geçtiğimiz birkaç yıl içinde, çağdaş Arap sanatı için Doha, Katar'da Arap Modern Sanat Müzesi (Mathaf) (Aralık 2010'da açılmış ve mimar Jean- François Bodin tarafından tasarlanmıştır) ve Kuveyt Şehri'nde Modern Sanat Müzesi gibi önemli yerlerin açılması adına yatırımlar yapılmıştır. Eskiden sanatı destekleyecek mekanlardan veya kurumlardan yoksun olan bir bölgede açılan bu yeni müzeler spesifik bir sanat piyasasının geliştirilebilmesi, bu piyasanın desteklenmesi için belirli bir müşteri portföyünün oluşturulması amacıyla ortaya çıkmıştır.

Sanat müzelerinin ve galerilerin gösterdiği bu patlama, özel sermayenin yaratabileceği destek sistemleri ve güçlü altyapısı nedeniyle sanata cazip gelmesiyle birlikte, sanatın da yatırımcıları yeni küresel şehirlere çekiyor olduğunu açıkça göstermektedir. Sahiden de, dinamik bir açık piyasa kapitalizmi stratejisi benimsenmiş, yerel hükümetlerin kendi şehirlerini gayrimenkul yatırımcılarına ve küresel turizme, halkla iyi ilişkiler kurmak isteyen kurumsal işletmelere ve küresel şehrin küresel imajına katkıda bulunan kültür turistlerine pazarlayabilmesi için kültür ve sanat bir kaynak olarak kullanılmıştır. Bunun sonucunda, siyasi, toplumsal, teknolojik, çevresel ve sanatsal camialar arasında bağlantılar kurulmuştur.

Sanat, piyasadaki özel güçlere daha bağlı hale gelmeye başladığında, ana akım sanat eleştirisinin de bu güçlerden bağımsızlığı ortadan kalkmıştır. 1980'lerden sonra, Birleşik Devletler'deki *Frieze*, *Flash Art*, *Artforum* ve *Art in America* gibi büyük sanat dergileri, gözle görülür bir şekilde basın duyurularını ve halkla ilişkiler tarzı işleri sergi organizasyonunu güçlü bir şekilde eleştirmeye tercih etmişlerdir. Bu gelişme, büyük olasılıkla bu dönemde ortaya çıkan yeni özel galerilerin ve diğer özel sanat kurumlarının bu dergileri finanse ediyor olmasından kaynaklanıyordu. Yine de,

1990'lara gelindiğinde, küratörler bu “kritik” sanat eleştirisi boşluklarını doldurmaya başlayarak görüşlerini sert bir şekilde savunma sorumluluğunu üstlerine almışlardır. Bu değişimle birlikte, küratörün rolü bir “ekip üyesi” olmaktan, çağdaş sanat sergilerine ilişkin söylemlerin organize edilmesinde dominant rol oynayan bir “profesyonel danışman” olmaya doğru kaymıştır. Bazı sanatçılar bienal sisteminde kariyerlerini inşa etmeye devam ederken bu yeni hiyerarşiye tepki göstermişlerdir. Hazel Friedman, küratörlerin bu yeni gücünü şu şekilde özetliyor:

“Küratörün gücü, en dinamik haliyle, diyalog yaratabilmeyle, hiyerarşileri birbirine karıştırmayı denemekle, yaşlı vücutlara taze nefesler getirmekle ilgilidir. Küratörün gücü, en kaba haliyle ise güçlü olanın haklı olması; doğru sanatçılar; doğru söylemler, doğru zaman, doğru yer ve tepki ile ilgilidir. Dün bir tavanarasında açlıktan ölmekte olan sanatçıyı sanat semalarındaki en parlak yıldızla dönüştürebilme; bir türü ölüme mahkum ederken diğerini de tanrı kelamına dönüştürebilme yeteneğiyle ilgilidir (Friedman H. , 2011).”

Friedman'ın da savunduğu üzere, küratör artık kendi başına önemli bir kreatif temsilci olarak da işlev görmekte, sanatçıların projelerinin geliştirilmesine ve bir serginin sunumunda kullanılacak aracı mekanizmaların yani hedef kitleler ile kurulacak diyalogun türünün seçilmesine aktif bir katılım göstermektedir. Bu hususta, günümüzde küratörün kendisi (çoğunlukla sanat dünyasındaki uluslararası akımları temsil edecek şekilde) ve bienalin veya müzenin bulunduğu coğrafi konumda yer alan yerel sanatçı/yerel halk arasında önemli ilişkiler kurması gerekmektedir.

Ekonominin büyüyen pazarlar üzerinden neoliberal yapılandırılmasının ardından, tüketici mallarının uluslararası akışı göçmen işçilerin akışıyla birlikte gerçekleşmiş, sanat dünyası profesyonelleri de sanat eserlerinin uluslararası mega sergilerde, müzelerde ve sanat fuarlarında dolaşımına refakat etmişlerdir. Sanat dünyası profesyonellerinin bu hareketliliği, “göçebe” sanatçı gibi yeni ve tartışmalı bir sanatçı türünün ortaya çıkmasına işaret etmiştir. Bu göçebe sanatçı, kent merkezlerinden birinde yaşamakta, pek çok diğer kent merkezinde sergiler açmakta ve aynı şirket yöneticilerinin yeni sergi anlaşmaları imzalamak için yaptığı gibi bir uluslararası bienalden diğerine seyahat etmektedir (Becker, 1999). Bu sanatçı tipi, Batı sanat tarihinde karşımıza çıkan dahi, aykırı veya bohem sanatçı figüründen oldukça uzaktır.

Göçebe sanatçı, dehasını veya benzersizliğini kanıtlamak yerine kendisini iki arada kalmış bir varoluş içinde öne çıkarmaktadır. Göçebe sanatçının küresel sergi

kültürünün ürünleriyle olan ve sanatçının kendi stüdyosuna bağımlılığını ortadan kaldıran bu ilişkisi ise başka bir çalışmada irdelenecek bir husustur.

Geçtiğimiz yirmi yılda sanat bienallerinin sayısı ciddi düzeyde artmıştır. 1989'da yaklaşık on adet bienal veya trienal mevcutken, günümüzde sayıları yüzden fazla olmuş, bunların yaklaşık altmışı ise uluslararası mega etkinlik hüviyeti kazanmıştır. (<https://universes.art/en/biennials/>) Bu sayıya her yıl, dünyanın en uzak köşelerinden, çoğunluğu özel şirketlerin sponsorluğunda düzenlenen yeni bienaller eklenmektedir. Başarılı bienallerin bazılarının neoliberal siyasi ve ekonomik ortamların ortaya çıkışıyla ilişkilendirilmiş olması da şaşırtıcı değildir. Askeri diktatörlüğün sona ermesinin ardından (1989) kurulan İstanbul Bienali; demokratik ihtilalin ardından (1995) kurulan Güney Kore'deki Gwangju Bienali; Berlin Duvarı yıkıldıktan ve Avrupa'nın haritası yeniden çizildikten sonra ortaya çıkan Manifesta (Avrupa Çağdaş Sanat Bienali), ekonominin neoliberal ilkelere göre yeniden yapılandırılmaya başladığını işaret etmektedir. Uluslararası sanat bienalleri o kadar popüler ve kurumlaştırılmış sanatın güncel durumunu tanımlamakta ve şekillendirmekte o kadar etkili olmuştur ki, bazı analistler bu olayı “sanat dünyasının bienalleştirilmesi” olarak yorumlamışlardır (Buchholz L. W., 2005).

1990'ların çok kültürlülük ikliminde, iyimser gözlemciler çağdaş sanatın bienalleşmesini özellikle de Batı dışındaki dünyada kültüren gücün yeniden dağıtılması için ortaya çıkan bir fırsat olarak görmüşlerdir. Yeni binyıla girildikten sonra, gözlemciler bu yeni sanat bienalleri fenomenini neo sömürgeci karın incelikle hesaplandığı ve neoliberal büyümenin, yani Batı'nın hegemonyasının ve yeniden sömürgeleştirmesinin yeni bir biçiminin globalist sistemi için bir araç olarak kullanıldığı on dokuzuncu yüzyıl dünya fuarlarının bir devamı olarak görmüşlerdir. (Ovstebo, 2010)

Bu ikinci görüş, çevresel bienaller Amerika Birleşik Devletleri'nin ve Avrupa'nın sanat üzerindeki hegemonyasını sona erdirmeyi vaat etmiş olsalar da, bienallerde dünyayı dolaşan çağdaş sanat eserlerinin yine uluslararası sanat dünyası tarafından, kurumlaşmış (yani Batı kaynaklı) sanat standartlarına dayalı olarak değerlendirildiğini ve bir postmodern çoğulculuk standardı ortaya koyduğunu ileri sürer. Bu nedenle, *Third World* dergisinin kurucusu ve baş editörü Rasheed Areen'in de belirttiği üzere, bienallerin ortaya çıkarabileceği alternatif alanlar da güvenilirliklerini ve insanı merkezileştirme etkilerini kaybetmektedir:

Kapitalist ekonominin hala Batı boyunduruğundaki ve kontrolündeki son dönemdeki küreselleşmesi, şimdi dünya kültürlerinin küreselleşmesi üzerinden dönüşüme uğramakta olan yeni bir güç ve özgüven elde etti. Bu, neo sömürgeci paydaşlar için de yeni alanlar ve iş fırsatları yarattı ve bununla birlikte Üçüncü Dünya'nın farklı yerlerinden yazar/küratörlerden oluşan bir etnik veya çok kültürlü görevliler grubu ortaya çıktı. Dillerinden dışlanma kavramını düşürmeyen ve Batı toplumlarının liberal sağduyusuna hitap eden bu sistemin adamları, kendi etnik veya ulusal gruplarına ait olan herkesi Batı'nın sanat piyasasına doğru sürüklüyorlar. Bu yüzden artık Çinliler, Afrikalılar, Güney Amerikalılar sırasıyla kendi Çinli (bu Güneydoğu Asyalıları da içerebilir), Afrikalı ve Güney Amerikalı sanatçılarının tanıtımını yapıyorlar. Tarihe veya ideolojiye gelince, artık onlara ihtiyaç yok (Areen, 2005)

Areen sanat dünyasındaki bu çelişkiyi oldukça iyi özetliyor. Kapitalist ekonominin son dönemdeki küreselleşmesi batı dışındaki ekonomileri ötekileştirirken, sanatın yeni liberalizm koşullarında son dönemdeki küreselleşmesi de batı kökenli olmayan sanatçıların süregelen yapısal ötekileştirilmesini etkili bir şekilde irdelemeyi başaramamaktadır. Hatta, kapsayıcılık kavramı liberal piyasanın mantığına ve felsefesine hizmet etmekle birlikte ezilen grupların temsil edilmesini güvenceye almadığı için, bu duruma suç ortağı dahi olmaktadır.

Kimlik politikalarına ilişkin entelektüel kriz çağdaş siyasi felsefe ve uygulamaları açısından önemini göstermeye devam ederken, bienal sergilerine dahil edilen sanat eserlerinin seçilmesi de hala sanatın (veya sanatçının) tartışmalı karakteriyle, hararetli tartışmalar yaratabilme özelliğiyle ve piyasa değeriyle yakından ilgilidir. Örneğin, dünyanın dört bir yanındaki çeşitli siyasi protestolarda on binlerce görsel taktik ve görsel kullanılsa da, sadece bir elin parmağını geçmeyecek sayıda “pazarlanabilir” olduğunu kanıtlamış olan görüntü sanat dünyasının dikkatini çekmiştir. Bunlar da neredeyse anında bienal söylemlerine dahil edilmiştir. Buna iyi bir örnek, Richard Serra'nın kapşonlu bir Ebu Gureyb mahkumu silüetini tasvir eden ve “STOP BUSH (BUSH'U DURDURUN)” metnini içeren taş baskı posteridir.

Resim 1.2: Richard Serra, Stop Bush, lithograph, 2004



Serra'nın taş baskısı Irak'taki ABD politikalarına karşı sokak eylemlerinde taşınacak şekilde üretilmiş ve İnternet üzerinden ücretsiz olarak dağıtılmıştır. Görselde bir Ku Klux Klan kapşonu takan ve “Mukavemet göstermiyorum” dercesine ellerini iki yana açmış siyah bir figür tasvir edilmektedir.

Bu görselde ürpertici olan şey, ezilenin ve ezenin rollerinin tersine döndürülmesidir: işkence edilen Ebu Gureyb mahkumunun görüntüsü şiddet yanlısı bir yabancı düşmanına dönüştürülmüştür. Bu tersine döndürme, kişinin zihninin beklenmedik bir şekilde ve sürekli olarak zalimin ve mazlumun görüntüleri arasında gidip gelmesine yol açmaktadır. Bu basit ancak akıldan çıkmayan çizim İnternet'te popüler hale geldikten sonra, sanat dünyası mükemmel bir ticari manevrayla Serra'nın eserini 2008'deki Whitney Bienali'nin reklamını yapan bir poster üzerinden geniş kitlelerce bilinir hale getirmiştir. Serra'nın taş baskısı Bienal'e küçük bir değişikliklerle dahil edilmiştir: metinde artık “STOP B S (B.S.'U DURDURUN)” yazmaktadır ve bienale ilgi çekmek için de İnternet üzerinden tanesi \$2,500 olmak üzere 250 kopyası satılmıştır. Serra'nın eseri, sokaklar için yapılan ancak bienallerin tartışmalı siyasi sanat fetişizmine takılı kalan çok sayıda sanat eserine yalnızca bir örnektir.

Whitney Bienali, Venedik Bienali'nin ardından en çok eleştirilen bienallerden biridir. 2012'deki organizasyonun açılış gününden bir gün önce, Arts & Labor adı

verilen bir grup (Occupy Wall Street için New York Genel Meclisi ile birlikte kurulmuş bir işçiler grubu) protesto yaparak 2014'te Whitney Bienali'nin sona ermesini istemiştir. (Judkis, 2015) Whitney Müzesi ve Bienali'ne getirdikleri eleştiri, sanat kurumlarındaki kurumsal hegemonyayı hedeflemiş ve yazılı bir açıklamayla yerel seviyedeki istismarcı sanat iş ilişkilerinin altını çizmiştir:

“Bienal'in şu anki haline karşıyız, çünkü sanat işçilerinin pahasına koleksiyonculara ve şirketlere hizmet eden bir sistemi destekliyor. Bienal, sanatın tıpkı diğer profesyonel kariyerler gibi işlev gördüğü ve sanatçıların bunun için kendilerine herhangi bir ödemenin yapılmadığı sergiye seçilme ve katılma durumlarının kendileri için sürdürülebilir bir mesleği güvenceye alacağı efsanesini sürdürmeye devam ediyor...Whitney Müzesi, varlıklı kayyumlardan oluşan sistemi ve gayrimenkul sektörüyle olan bağlantılarıyla, kültürün şehri iyileştirdiği ve toplumumuzun %1'ine fayda sağlarken diğerlerini ise mali huzursuzluğa iten bir modeli destekliyor. Bu model, hem bienalin-sendikalı sanat taşıyıcılarını lokavta sürüklemiş olan Sotheby's tarafından kendisine sponsor olunmasıyla oldukça berbat bir şekilde temsil edilen-sponsorluğunda, hem de müzenin zamanında sanatçıların yaşadığı ve çalıştığı, artık gayrimenkul sektörünün menfaatlerine hizmet eden nezihleştirilmiş bir turist merkezi haline getirilmiş bir mahalle olan Meat Packing District'e taşınıyor olmasıyla da cisimleşmiştir (Labor, 2012).”

Aynı yılda, sanat tarihçisi ve küratör Julian Stallabrass, çağdaş sanatın özellikle de uluslararası bienal sisteminde kurumsal sermaye ile gittikçe daha bağlantılı hale geldiğini gösteren kitabı *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*'ı çıkarmıştır.

Ancak, Stallabrass neoliberal süreçlerin homojen olduğu, yani dünyayı eşit biçimde etkilediği varsayımını yapmakta ve tüm bienallerin neoliberalizm mantığı ve neoliberal küreselleşmenin aynı süreçleri ile sınıflandırıldığını savunmaktadır.

Bienalin kurumsal ve sanatsal camiaların birbirine kenetlenmiş ilişkisi üzerinde temellenen bir kurum olduğunun kabul edilmesi önem arz etse de, çağdaş sanat ve küreselleşme ilişkisi eleştirilirken, bu ilişkiden ve bienal kurumundan ortaya çıkan çok sayıda süreksizlik ve çelişki de hesaba katılmalıdır

Sanat bienalleri bunun dışında dünyadaki çağdaş sanatı çoğunlukla video, film, fotoğraf ve İnternet sanatı gibi mekanik veya elektronik yollarla çoğaltılabilir ortak bir ortam kullanacak şekilde tek tipleştirdiği için de eleştirilmektedir. Bu sanat formları, neoliberalleşmenin önemli bir boyutunu, iletişimin ve ağların genişlemesini ifade etmekte ve vurgulamaktadır. Bu durum çoğunlukla Batı bienallerinde geçerli bir durum da olsa, yüksek teknoloji ürünlerine yalnızca ayrıcalıklı bir kesimin

ulaşabildiği coğrafyalardaki bienaller için bu genelleme geçersizdir. Bu eleştiri bienallerin spektaküler özelliğine getirilmiş olup, büyük ses sistemleri, büyük standlar, konuşan reklam panoları ve interaktif bilgisayar işleri gibi sanat eserlerini “bienal sanatı” olarak addetmiştir (Carroll, 2007, s. 131).

1999'da, *New Yorker*'ın sanat eleştirmeni Peter Schjeldahl, spektaküler potansiyeli nedeniyle beğeni gören ve bienalleri dolaşan, satışa sunulmayan sanat eserlerinden bahsederken “festivalizm” terimini ilk kez kullanmıştır. (Schjeldahl, *The New Yorker*, 1999) Schjeldahl bu terimi, dünyanın her yerindeki bienalleri ele geçiren bir “yeni evrensel yıpratma düzeni” olarak tanımlamıştır. (Schjeldahl, *The New Yorker*, 1999) Bu tip sanat eserlerinin göz alıcı ve beyhude olduğunu, “bol bilgi içerdiğini ancak üzerinde düşünülmesine karşı direndiğini” savunmuştur. (Schjeldahl, 1999)

Ayrıca bu yeni düzeni “bir sanatçı tipi stüdyoda otururken diğerinin de havaalanlarıyla bolca içli dışlı olduğu, sanat sektörünün küresel bir rasyonelleştirilmesi” olarak ifade etmiştir (Schjeldahl, 1999).

Schjeldahl şöyle demiştir:

“Buna, son Whitney Bienali de dahil olmak üzere elliden fazla bienalden ve triennalden oluşan dünya liginde uzun zamandan beri gelişen festivalizm adını veriyorum. Eğlenceyi ve sulandırılmış siyaseti bir araya getiren festivalizm, kitle kontrolünden bir estetik yaratıyor. Üzerinde düşünülmesi gerekmeyen eserleri tercih ediyor ancak arada tesadüfen ilginç olan sadece fazla ilginç olmayan gösterileri de tüketmeye davet ediyor (Schjeldahl, 2002)”

Burada, Schjeldahl'ın “festivalizm” terimi tüm sanat bienallerini genellemekte ve spektaküler potansiyellerine vurgu yapmaktadır.

Uluslararası bienallerin küresel sahnesinde gösteri ve karnaval etkileşiminin analizinde, Guy Debord'un gösteri teorisi ve Bakhtin'in karnavala bakış açısının eleştirel bir şekilde uygulanmasını öne sürüyorum (Bakhtin, 1994). Bienallere; deneysel, demokratik ve dönüştürücü bir karaktere işaret eden bir karnaval bakış açısıyla da; bienallerin halk söylemlerini neoliberal doktrinlerini uygulama amacıyla şirketlerin ve yerel paydaşların lehine kontrol etmek için faydalandığı bir kontrol mekanizması olan gösteri bakış açısıyla da bakmıyorum. Bu bakış açılarının da haklı olduğu pek çok nokta mevcuttur, ancak bienaller ve neoliberalizm arasındaki ilişkinin sadece bir yüzüne baktıkları için, durumu mantıklı ve yeterli bir

şekilde kavrayamamaktadırlar. Ben, kendi görüşümü, karnaval ve gösteri arasındaki diyalektik ilişkinin sentezini vücuda getiren bir kavram olan “festival” çerçevesine yerleştiriyorum.

Bienaller sanat festivalleri olarak bir grup düşünceye davet eden obje için sergi görevi görmekten çok, çağdaş sanatın bir gösteri olarak potansiyelini ortaya çıkarır. Bir taraftan da, beklentileri yıkan ve çoğulcu seslerin kitlelerin kafasını karıştırmasına, şaşırmasına ve şoke etmesine izin veren bir karnaval ortamı yaratır. Özetle, karnaval dışavurumcuken, gösteri aracı görevi görür ve bir sanat festivali bu iki özelliği de barındırabilir.



2. İSTANBUL BİENALİ: NEOLİBERAL YAPILANDIRMA MI YOKSA ALTERNATİF OLUŞUMLAR İÇİN BİR FIRSAT MI?

Türkiye'de çağdaş sanat İslamcılık ve laiklik, modernizm ve post modernizm, milliyetçilik ve globalizm arasındaki bir dizi kavramsal ve somut çekişme sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu zengin, yaratıcı ortam üç askeri darbe ve kurumsal sektörün müdahalesiyle tehlike atılmıştır. Geçtiğimiz yirmi yılda, İstanbul Bienali'nin büyümesi ve özel sanat enstitüleri ile galerilerinin sayısının artması Türkiye'deki çağdaş sanat uygulamalarını derinden etkilemiştir. İstanbul'u küresel şehirler dünyasında revaçta olan bir marka haline getirecek olan İstanbul Bienali'nin arkasındaki bariz gündem ve sanat sektörünün özelleştirilmesiyle ilgili sayısız araştırma, tartışma, konuşma, sanatsal ve aktivist faaliyetler gerçekleştirilmiştir.

İstanbul Bienali'nin tarihçesini Türkiye'deki neoliberal gelişmeler ve yerel siyaset ışığında irdeledikten sonra, 2007 ve 2009'da düzenlenen bienaller sırasında milliyetçiler, küreselleşme karşıtı aktivistler ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından oluşturulan saldırgan ortamın arkasında yatan tarihsel ve ideolojik nedenleri inceliyorum. İstanbul Bienali'ne verilen cevapların bu denli farklı olmasının yerel kurumsallaşmış sanat ve küresel sermaye arasındaki birliğin çelişkili ve karmaşık doğasını, sanat dünyasının sistemik praksisi ve sokaklardaki sistem karşıtı praksis arasındaki çekişmeleri gözler önüne serdiğini savunuyorum. İstanbul, bienal sisteminin sanat dünyasının içinden ve dışından gelen alternatif tekliflerle tartışmaya açıldığı çeşitli aykırılıkların gözlemlenmesi açısından iyi bir örnektir.

Kültürün Özelleştirilmesi ve Marka Olarak İstanbul Bienali

Türkiye'de devletin kültürel sektöre desteği 1970'lerde ve 1980'lerde azalmış, büyümekte olan özel sektör de dizginleri eline almıştır. Devlet büyük kültürel etkinlikler için ödenekleri kesince, bir grup sanatsever endüstriyel aile sanatsal ve kültürel sektörü tanıtacak ve örgütleyecek bir vakıf kurmaya karar vermişlerdir. 1973'te, Orta Doğu'nun en büyük İlaç Firmasının kurucusu ve eski CEO'su olan Dr. Nejat F. Eczacıbaşı önderliğinde on dört iş adamı bir araya gelerek, Türkiye'de öncü bir kültürel kurum olacak *İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nı (İKSV)* kurmuştur. İlk üç İstanbul Bienali'nin küratörü ve uluslararası alanda tanınan bir sanat eleştirmeni olan Beral Madra, bu kurumun amacını kurucularının gözünden açıklamaktadır:

“Enstitüyü kuran yeni elit kesimin esas amacı, Sovyet benzeri bir devlet hegemonyasından kurtularak kendi sınıf gücünü oluşturmaktır. Bu 1970'lerin sonunda başladı ve 1980'lerde neoliberal ekonomik programı bütünüyle benimseyen Başbakan Turgut Özal'ın hükümeti döneminde doruğa ulaştı. Bu yeni ekonomik elit kesim kendi hegemonyasını sadece çağdaş sanatta değil, tüm kültürel alanlarda kullanmaya çalıştı. Buna rahatlıkla Türkiye'de burjuvazinin karakterinin modernist, bürokratik veya devlet korumasındaki bir sınıftan kendi kaderini kendisi yaratan liberalist bir sınıfa dönüştüğü 'burjuva sonrası' hareket adını verebiliriz. İKSV ve İstanbul Bienalleri özellikle de bu yeni elit sınıfın küresel elite bağlantı kurabilmesinde çok önemli bir rol oynamıştır (Madra, Bilg Ün. söyleşi)”

İKSV'nin organize ettiği birinci Uluslararası İstanbul Festivali, Türkiye Cumhuriyeti'nin 50. kuruluş yıldönümüyle aynı yıl gerçekleştirilmiştir. İstanbul Festivali 1980'lere dek film gösterimlerinden, tiyatro yapımlarından, caz konserlerinden ve bale performanslarından, ayrıca İstanbul'un tarihi mekanlarında yapılan sanat sergilerinden oluşuyordu. 1987'de İstanbul Bienali ilk kez düzenlenmiştir; 1989'da İstanbul Film Festivali ve İstanbul Tiyatro Festivali kurularak ayrı etkinlikler şeklinde organize edilmiştir. 1994'te, İstanbul Festivali'nin adı İstanbul Müzik Festivali olarak değişmiş, bu da şehirde başka, ayrı organize edilen festivallerin ortaya çıkmasına izin vermiştir. Bunların arasında Caz Festivali, Elektronik Müzik Festivali, Rock'n Coke Festivali ve çocuklar için Minifest en popüler olanlarıydı (Yardımcı, 2014).

İKSV, görsel sanatlar, müzik, tiyatro ve film festivalleriyle birlikte Türkiye'deki en büyük kültürel organizasyon olmaya, modern Türkiye devletinin kurucu ideolojisi olan Kemalist millet-devlet ideolojisinden tarafta olan öncü Türk firmaları tarafından finanse edilip sponsorluklar almaya devam etmektedir.

İKSV, kendi web sitesinde İstanbul Bienali'nin misyonunun, İstanbul'un “küresel sanat dünyasına” ekonomik ve ideolojik olarak hızlı entegre olmasına yardımcı olmak olduğunu belirtmektedir (İKSV, 2018). Madra bu süreci şöyle açıklıyor:

“Berlin duvarı çöktükten sonra, sanat duvarları da yıkılmıştı. Bundan önce, Avrupa'nın yarısı dış dünyaya kapalıydı. Bu Türkiye'yi çok etkiledi. Duvar yıkıldığında, Türkiye Balkanlarla sadece coğrafi olarak değil, ekonomik olarak da bağlantılı hale geldi. Sanat piyasamız Balkanlarla birlikte uluslararası hüviyet kazandı. Avrupa Balkanlara döndüğünde bizi de fark etti. Bir NATO ülkesi olmamıza rağmen, Sovyet Dünyası'nın karadeliği içindeydik. Türk çağdaş sanatının 1989 sonrası AB'nin ilgisi ve ekonomik desteği ile uluslararası kimlik kazandığını rahatlıkla söyleyebiliriz.(Madra, Bilg Ün. söyleşi)”

Türk sosyolog Sibel Yardımcı, kitabında İstanbul Bienali'ni kentsel festivaller açısından analiz etmiş, İKSV ve sponsorlarının İstanbul Bienali ile hep farklı bir şekilde ilgilendiğini ortaya koymuştur (Yardımcı, 2014).

Yardımcı'ya göre, bu durum Türkiye'deki çağdaş sanatın İstanbul'u dünyaya bir marka olarak tanıtmak adına gittikçe daha çok kullanılması nedeniyle meydana gelmektedir (Yardımcı, 2014).

İstanbul, Batı ve Doğu arasında bir ticari köprü olarak yüzlerce yıl oynadığı rol ve sanat dünyasının ana rotasından çok uzakta olması nedeniyle, yeni bir sanat piyasası için ideal bir saha olmuştur. Bu yüzden, İstanbul Bienali'nin ideolojik ve ekonomik kökenleri ele alınırken Türkiye'deki neoliberal programın uygulanışını görmezden gelmek gerçekçi bir yaklaşım olmayacaktır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin 1923'teki kuruluşundan bu yana, kültürel ve siyasi arazisi İslam dinine bağlılık ve laik kurumsalcılık arasındaki çatışmalı dinamiklerle şekillenmiştir. Türk ordusu, modern Cumhuriyet'in kurucu ilkelerinin ve laikliğe olan bağlılığının koruyucusudur. Bu nedenle, Türk ordusu 86 yıl boyunca 1960, 1971 ve 1980'de yaptığı kanlı müdahalelerle siyasetteki nüfuzunu sürdürmüştür. Son olarak 1980'deki askeri darbe, çok sayıda neoliberal proje üzerinden modernist kalkınma ve kurumsal baskının “demokratikleştirme” süreçlerinin yerine geçeceği koşullara zemin hazırlamıştır.

24 Ocak 1980'de, Türkiye dramatik bir ekonomik ve siyasi karışıklık içindeyken, Türk meclisinde Uluslararası Para Fonu'nun (IMF) hazırladığı bir neoliberal ekonomik programın Türk ekonomisini değiştirmesine izin veren bir yasa geçirilmiştir. Bu yasa, Türkiye'nin bir açık piyasa ekonomisi haline gelmesinin önünde duran tüm hukuki engelleri ortadan kaldırmıştır. Başbakan Süleyman Demirel, Amerikan dış politikalarına ve IMF'ye olan hayranlığıyla tanınan Turgut Özal'ı, tek başına ekonomik yeniden yapılanmadan sorumlu kişi olarak tayin etmiştir. 12 Eylül 1980'de, Türkiye bir başka darbeye sarsılmıştır. Yalnız bu sefer darbe, neoliberalizmin siyasi baskısının ve zorunlu ekonomik yeniden yapılandırmasının el ele gerçekleşmesini sağlamıştır.

1980 darbesi, Kemalist doktrini, Türkiye'nin geleceğini sosyalist dünya yerine kapitalist dünyaya yerleştirecek bir şekilde yenilemiştir. Devletin başındaki yetkililer IMF'nin programını harfiyen uygulayan 24 Ocak kararlarını desteklemiş, Türk

şirketlerine ürün ve hizmetlerini dünya çapında pazarlayabilme ve büyük firmaların küresel ekonomisine katılma imkanı tanımıştır. 1983'te, ordunun himayesi altında yapılan seçimde cuntanın yerine sağcı, liberal bir hükümet gelmiştir.

Gazetecilerin ve diğer entelektüellerin gördüğü zulüm devam ederken, IMF ve Dünya Bankası'nın Cumhurbaşkanı Özal'ın ekonomi için “acı reçete” olarak adlandırdığı yaptırımları uygulaması, Türkiye'ye devlet mülkiyetindeki fabrika ve kurumların hızla ve muazzam ölçekte özelleştirilmesi biçiminde yansımıştır.

1923'teki kuruluşundan bu yana, Türkiye'nin Kemalist ülkülere göre modernleşme süreci aynı zamanda Batılılaşmayla mücadele edecek biçimde tasarlanmış bir tür Batılılaşma şekli üzerinde temellendirilmiştir. Kemalist reformlar yeni bir vatandaş türü yaratacak şekilde uygulanmış, bu uygulama prensipleri sadece yasaların yaptırımıyla değil, on yıllar süren bir dönem boyunca üniversitelerden sanat ve kültür eserlerinin öznelere kadar hayatın her türlü alanına yerleşmiştir. Devlet, tüm Türk vatandaşlarını kültürel, sanatsal, entelektüel ve ekonomik açılardan aydınlatma ve örgütlenme amacıyla yüzlerce *Köy Enstitüleri*, *Halkevleri* ve kültür merkezleri, şehirlerde tiyatro ve opera binaları, sanat enstitüleri kurup bunlara kaynak sağlamıştır. Yukarıdan aşağıya gerçekleşen bu modernleştirme süreci, devlet aygıtının bir parçası olarak görev gören, Kemalist ideolojide, genellikle idari nitelikte, orta sınıf kapı bekçilerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Öte yandan, devlet varlıklarının özelleştirilmesini ve devletin piyasa üzerindeki kontrolünün gevşetilmesini içeren neoliberal programa geçiş 1990'larda bu hegemonik sınıfın gücünü önemli ölçüde zayıflatmıştır. Türk ve Batılılaşmış bir kültürel alanın inşa edilmesi için Batı'nın süzgeçten geçirilen değerlerini içeren ideolojik bir kontrolün korunmasına yönelik girişimler de zayıflamıştır (Kahraman, 2002).

1990'larda Türkiye'nin toplumsal ve kültürel alanlarında tamamen farklı bir çağ açılmış, eskiden izole edilen devletin serbest akışlı sermaye ile küreselleşmiş ekonomiye entegre olması sağlanmıştır. Kültürel faaliyetlerin özel şirketler tarafından finanse edilmesi mega şehrin sembolik ekonomisi üzerinde olumlu etkiler yaratırken, devlet özelleştirme kampanyasını sürdürmüştür. Devletten asgari destek alan bazı kültürel sektörler ortadan kaybolmuştur. Kendisini 1990'larda çağdaş sanatın uluslararası haritasında yarı merkezi bir konuma yerleştiren İstanbul Bienali, Avrupa ve İstanbul arasında kültürel trafiğin büyümesini mümkün kılmıştır. Bu trafik, uluslararası sanat piyasasında, özellikle de Türk göçmen nüfusunun çok fazla

olduğu Almanya'da, odak noktası genellikle İstanbul olmak üzere Türk çağdaş sanatı için talebi de arttırmıştır.

Bu on yıl, Türk sanatçılar için altın yıllar olmuştur. 1980'lerde apolitikleşen ve yurtdışında sergi düzenleyen Türk sanatçılar, eserlerinde siyasi fikirlerini ifade etme potansiyeliyle dolu, uzun süredir bekledikleri bir fırsat yakalamışlardır. Çoğu, o dönemden beri büyük uluslararası sergilerde, sanat fuarlarında ve sanatçı eğitim programlarında aktif olarak yer almıştır. Kırsal kesimden büyük şehirlere olan büyük göçler sonrası ortaya çıkan görsel milliyetçilik kültürü, cinsiyet baskısının travmaları, hızlı sanayileşme ve kentleşmenin toplumsal etkileri ve yeni kültürel durum, yeni binyıl yaklaşırken yeni nesil sanatçıların sürekli olarak irdeledikleri temalar arasında yer almıştır.

2000'lerde Kültür Bakanlığı'nın küçülerek Turizm Bakanlığı ile birleşmesi, devletin sanata sağladığı zaten asgari düzeyde olan destekte büyük azalmaya yol açmıştır.

Yeni bakanlık bağımsız sanatçı girişimleri ve kolektifleri ile olan bağlarını koparmış, sanata fon bulunması sorununa da konuyu büyük şirketlerin insafına bırakarak “çözüm” bulmuştur. Türkiye'deki en önde gelen ve prestijli ailelerden ikisi olan Koç ve Sabancı aileleri, kendi özel koleksiyonları ile özel müzeler açmıştır: bu müzelerin adları Pera Müzesi (2005), İstanbul Modern Sanat Müzesi (2004) ve Sakıp Sabancı Müzesi (2002) olmuştur. Özel mülkiyetteki birkaç banka büyük sanat merkezleri açarken bunların en önemlilerinden ikisi Akbank'ın kültür vakfı olan Aksanat ve Garanti Bankası'na ait Garanti Platform'dur çok sayıda büyük şirket de örneğin Siemens Sanat (2004) gibi merkezler açarak onlara katılmıştır. Özetle, yirmi birinci yüzyılın başlangıcında, İstanbul'un kar amacı gütmeyen sanat sektörünün büyük bir kısmı özel şirketlere bırakılmıştır (Tüzünoğlu, 2009, s. 89).

Sanat dünyasındaki bu değişimler ve Türkiye'deki güncel olaylarla birlikte, aynı yıllarda, belki de şaşırtıcı denebilecek bir şekilde, sanat akademilerinin sayısı ciddi miktarda artmıştır. 1987'de İstanbul Bienali kurulduğunda, on iki sanat akademisi bulunuyordu. 2007'de Bienalin 10.su yapılırken, neredeyse hepsi özel fonlu olan bu akademilerin sayısı elli yediydi. 2003'te iktidara gelen Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) hükümetinin bu durumu pragmatik bir şekilde incelediği, kendini kamusal sorumluluktan kurtarabilmek için bu duruma olumlu baktığı da vurgulanmalıdır. Örneğin, Avrupa'daki hiçbir ülkede benzeri görülmediği üzere,

Türkiye Venedik Bienallerinde Türk pavyonuna ödeneğinin yalnızca yaklaşık yüzde yirmilik kısmını ayırmıştır ve 2007 yılı itibarıyla İstanbul Bienali için devlet desteği yaklaşık yüzde ikiye düşmüştür.

Devlet sponsorluğundaki bu düşüş, bir taraftan İslam öğretileri ve uygulamalarına, diğer taraftan da neoliberal olmasına göre şekillenen AKP hükümeti politikalarını da bir ölçüde yansıtmaktadır. Şüphesiz bir pazar ekonomisine ve Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne (AB) üye ki, bu değişim 1980 darbesinden sonra meydana gelmişti; AKP hükümeti sadece bu sürecin zirveye ulaştığı noktayı temsil etmiştir.

İstanbul Bienali, İKSV'nin diğer festivalleri gibi 1990'ların başlarında devletin ekonomik desteğini kaybetmiştir. 1987 ve 1989'da yapılan ve o zamanlar "Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri" olarak adlandırılan ilk iki İstanbul Bienali için sponsorluğun yüzde otuzu, Dışişleri Bakanlığı, Kültür ve Turizm Bakanlığı gibi devlet kurumlarından gelmiştir. 1995'te 4. Bienal düzenlendiğinde ise, özel sponsorluk tamamen yerleşmiştir. 5. ve 6. Bienallerde, her bienale önemli miktarda miktarda kaynak, yer ve ekipman sağlayan çeşitli Türk şirketleri sponsor olmuştur.

2001'de 7. İstanbul Bienali, İstanbul Menkul Kıymetler Borsası ana sponsorluğunda açılmıştır. 2003'te 8. Bienal, dünyanın üçüncü büyük uluslararası tütün firması olan Japan Tobacco International (JTI) resmi sponsorluğunda düzenlenmiştir (Kasnakoğlu, 2000). Dokuzuncu Bienale çeşitli Türk firmaları sponsorluk yapmıştır.

Son olarak, 2007'de, Türkiye'nin en büyük endüstriyel firması olan ve on farklı ülke için zırhlı savaş gemileri de üreten Koç Holding, sonraki on yıllık süre için İstanbul Bienali'nin ana sponsoru olmuş, bienal başına 2.5 milyon avro katkıda bulunma taahhüdü vermiştir (www.koc.com.tr).

2003'ten beri, Avrupa Birliği'ne (AB) uyum süreci, yabancı ulusal fon örgütleri ve uluslararası vakıflar üzerinden ilave destek giderek daha ulaşılabilir hale gelmiştir. AB kaynakları çoğunlukla İstanbul'daki özel müzelere ve galerilere, güzel sanat fakültelerine, sanatçı derneklerine ve kolektiflerine, çalıştaylara, panellere ve forumlara fon sağlamıştır. İstanbul, tarihinde hiçbir dönemde olmadığı kadar Türkiye'nin yeni, Batı'ya dönük yüzü haline gelmiştir. Vasıf Kortun şöyle açıklıyor:

“Çağdaş üretim kendini Avrupa-Amerikan ligine entegre etmiş ve onun

tarafından entegre edilmektedir. Bu entegrasyon İstanbul Bienali ile bir elin parmaklarını geçmeyecek sayıda bağımsız küratör ve yazar tarafından sağlanmıştır. Bienal, bir endeks olduğu kadar rehberlik ve hamillik açısından en organize kurum haline gelmiş, doğası gereği de tekelleşmiştir (Kanturk, 2008).”

Önceden bahsedildiği üzere, 1980'lerin sonundaki neoliberal dönüşümden beri, iş dünyasının sanatla ilgisi gittikçe artmıştır ve bu durum büyük ölçüde sanat sponsorluğundaki kaymalar nedeniyle gerçekleşmiştir. Geçtiğimiz dönemler boyunca sanat sponsorluğu hayırseverlik ve hamillikten, hem şirketin prestijine hem de marka farkındalığına katkısı olan bir kavram olarak evrim geçirmiştir. Artık büyük işletmelerin sosyal sorumluluk projeleri, sanatla ilişkilerini karşılığı olmayan geleneksel bağışlar olarak tanıtmaktansa, sanat ve kültüre olan yatırımlarını şirketlerinin kurumsal ve stratejik yapısı içinde yapmaktadırlar.

2007'de, Koç İstanbul Bienali'nin ana sponsoru olduğunda, Koç Grubu'nun onursal başkanı ve kurucusunun oğlu Rahmi Koç, Koç'un sanata sağladığı destek ve korumadan dolayı, adını Roma imparatorundan alan ve Dünya Anıtlar Fonu tarafından takdim edilen prestijli Hadrian Ödülünü almıştır. Koç Holding, New York Metropolitan Museum of Art'ta bulunan “Beyond Babylon: Art, Trade, and Diplomacy in the Second Millennium B.C.” isimli sergiye sponsor olduktan sonra, web siteleri üzerinden bizi kültür ve sanat alanındaki sponsorluk faaliyetlerinden haberdar etmiştir: “Bu tür sergiler, Türkiye'yi iş yapmak için avantajlı bir yer olarak tanıtmak, Türk işletmelerini ve kültür turizmini canlandırmak, ülkemizin ABD'deki marka kimliğini geliştirmek adına son derece önemli fırsatlardır” (www.koc.com.tr).

Neoliberal dönüşümden beri, kurumsal elitlerin çıkarları sanat eserlerinde ve/veya bir sergideki radikal stratejilerin ve özgürleşimci planların geçerliliğini ciddi ölçüde sınamıştır (Stallabrass J.).

Yine de, uluslararası ve yerel sanat etkinliklerindeki sponsorluk mekanizmaları yerel sanat üretiminin kontrolündeki etkinliği sınırlamıştır. İlk olarak, bu yatırımlar etkinliğin yalnızca yapısal (ekonomik ve kurumsal) organizasyonunu kontrol eder, ikinci olarak ise, kurumsal sponsorlar ideolojik olmaktan ziyade ekonomik güdülerle hareket ediyor olabilirler. Sponsora doğrudan saldırılması gibi istisnai durumlar dışında, kurumsal sponsor müdahalede bulunmaz, çünkü sergi en radikal sergi bile ekonomik sahada “liberal” görünebilmek için iyi bir fırsat olarak görülür.

Basitçe belirtmek gerekirse, kurumsal gücü korumak adına kültürel bir

etkinliğe sponsor olunması asla kötü reklam olarak kabul edilmez. Karşıt görüştekiler (sergiyi ziyaret edip sanat eserlerini görmeden dahi) İstanbul Bienali'nin kaçınılmaz bir şekilde yönetici sınıfa hizmet ettiği sonucuna varırlar. Kurumsal gücün sanat üzerindeki etkisi kaçınılmaz ve geri döndürülmez olarak düşünüldüğünde, bir özgürleşmeden bahsetmenin dahi mümkün olmayacağını altını çizmek isterim.

Sponsorluk ve İstanbul Bienali'ne Muhalefet

1987'den beri sunulan İstanbul Bienalleri boyunca, genel halkın ve Sol'un farklı spektrumlarından gelen entelektüellerin çağdaş sanata yönelik eleştirel ve şüpheli tavırları daha da belirginleşmiştir.

Sosyolog ve sanat eleştirmeni Süreyya Evren, bu tavırları 11. Bienalin katalogunda şöyle dile getiriyor: “Bu çağdaş sanatçıların siyasi kavramlara atıfta bulunurken veya siyasi sorunlardan bahsederken dahi, sözde solcu bir perspektiften konuştuğuna inanılır; ya ikna edicilikten uzak, ya da bir maskenin arkasına saklanıyor olarak görülürler” (Evren, 2009).

Bienale karşı sunulan argümanların iki ana hedefi kurumsal sponsorluk ve kültürel emperyalizm olmakla birlikte, bu argümanların yalnızca retorik nitelik taşıdığına dair bolca delil de vardır. Örneğin, İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı da, sanayici aileler tarafından kaynak sağlanan özel müzeler de, bankaların kaynak sağladığı büyük sanat galerileri de yönetici sınıfının çağdaş sanat dünyası üzerindeki gücüne yönelik aynı türden eleştirilere hedef olmamıştır. Buna bir başka örnek de, 1990'lardan bugüne, AB kaynaklarının özel müzelere ve galerilere, güzel sanat fakültelerine, sanatçı birliklerine ve kolektiflerine, çalıştaylara, panellere ve platformlara fon sağlamış olmasıdır. İstanbul 2006'da Avrupa'nın kültür başkenti ilan edilmiş, kültürel sektör bu projenin gerçekleştirilebilmesi için AB'den cömert miktarda kaynak almıştır. Ana akım Sol veya Ortodoks Marksistler bu sorunlara eğilerek Batı'nın kültürel emperyalizmi hakkında bir tartışma başlatmamış; bunun yerine bu kadar fonun nereye gittiğiyle ilgili tantana çıkarılmıştır. Bu yüzden, Türkiye'de çağdaş sanata gösterilen soğuk tavrın bienal kurumunun yapısal ve ideolojik sıkıntılarından çok daha karmaşık sorunlardan kaynaklandığını savunuyorum.

Bazı solcuların çağdaş sanata ve İstanbul Bienali'ne karşı açtıkları söylemsel savaşların ardında yatan sebepler dört alanda bulunabilir. Birincisi, ana akım Türk

medyası ve deneyselci, postmodern avangart arasındaki, Kemalizmin–Türk Devleti'nin kurucu ideolojisi olarak modern ilericilikle yakından bağlantılı olması ve Türkiye'deki modernizmin ve postmodern/çağdaş sanatın bunlara yönelik eleştirel duruşlar olarak gelişmiş olmasından kaynaklanan eksik halkayı açığa çıkaran estetik faktördür (Evren, 2009).

İkincisi, eski nesil sanatçıları etkileyen ekonomik faktördür, çünkü İstanbul Bienali'nin yarattığı uluslararası alan içinde, Türk sanat piyasası genç nesil deneyselci, teknolojiden güç alan, konformist olmayan çağdaş sanatçıları tercih etmiştir. Bunun sonucunda küçük ve yerel sanat piyasasından kaptıkları payın tadını çıkararak modernistler uzun süredir ünlerini ve servetlerini yitirmişlerdir. Üçüncü faktör siyasidir. 1989'dan beri Türkiye'de dünyanın başka birçok yerinde olduğu gibi, kültürdeki kapitalist tezahürler görsel sanatlarda diğer tüm sanat formlarında olduğundan daha çok görünür hale gelmiştir.

Anti neoliberalizmin ortak gündemine rağmen, Türk Solu son dönem neoliberal hükümetlerin kültürel sektördeki son özelleştirme kampanyalarına karşı çıkmak üzere ortak bir cephe oluşturacak ölçüde henüz kendi içindeki anlaşmazlıkları çözüme kavuşturamamıştır. Dördüncü faktör ise ideolojik faktördür. Türk toplumu tehlikeli bir biçimde Kemalist-milliyetçi blok ve neoliberalist-İslamcı blok olmak üzere birbirine karşı iki ideolojik oluşuma bölünmüştür. Kemalist-milliyetçiler iktidar partisinin ideolojisini dolaylı yoldan eleştirmek için İstanbul Bienali'nin söylem alanını manipüle etmekte, bu alanı milliyetçi propoganda için kullanmaktadır. Öte yandan tarihte milliyetçilerin siyasi düşmanları olmuş anarşistler de genellikle bienalleri sanatta elitizm ve korporatizm ile ilişkilendiren görüşleri nedeniyle Bienal'e saldırmaktadır.

İstanbul Bienali'ni hedefleyen iki ana argüman kurumsal sponsorluk ve kültürel emperyalizm olmakla birlikte, bunun yalnızca söylemsel bir husus olduğuna dair bolca delil de vardır. Örneğin, önceden de bahsedildiği üzere İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı, sanayici aileler tarafından kaynak sağlanan özel müzeler, bankaların kaynak sağladığı büyük sanat galerileri de yönetici sınıfının çağdaş sanat dünyası üzerindeki gücüne yönelik aynı türden eleştirilere hedef olmamıştır. İlginç bir şekilde, Türkiye'nin en büyük şirketi olan Koç Holding'in ana sponsorluğunda gerçekleşen 10. ve 11. Bienallere kadar, bazı Kemalistler, modern sanatçılar, anarşist aktivistler ve güzel sanat fakültelerindeki akademisyenler tarafından İstanbul Bienali'ne

medyada ve kamuya açık alanda yapılan ateşli protestolar söz konusu olmamıştır. Yine de, aşağıdaki sayfalarda da belirgin hale geleceği gibi, benim “söylemsel savaşlar” olarak tanımladığım duruma yol açan ana faktör, Türkiye’de görsel sanatlar alanına hükmedilirken kimin gücünün kullanıldığı sorunundan kaynaklanmaktadır.

Türk Solu'nun çağdaş sanatla olan ilişkisini tartışmak hem oldukça dağınık olan Türk Solu'nun karakterinden hem de Türkiye’de avangart sanatı temsil eden çok sayıdaki kamp arasındaki tarihi bölünmeden kaynaklanan nedenlerden dolayı oldukça problemlidir. Türk Solu'nu meydana getiren oluşumlar bir tarafta oldukça sabit siyasi fikirler, diğer tarafta da geçirgen ideolojik sınırlarla çizilmiştir.

Örneğin, Türkiye’de toplam elli üç kayıtlı ve kayıtsız komünist parti bulunmaktadır ve bunlar sosyalizm, Maoizm, Leninizm, Troçkizm, enternasyonalizm, milliyetçilik ve Marksist düşüncenin Türkiye’deki siyasi temsili gibi konularda aldıkları farklı cephelerden dolayı kendi aralarında da defalarca kez bölünmüşlerdir.

Sol, Türkiye Cumhuriyeti'nin ve ordunun ideolojik omurgasını oluşturan Kemalizm fikirleri konusunda da kendi arasında bölünmektedir. Türk devletinin kendisinin de Kürt ve Ermeni vatandaşlar ve diğer azınlıklar üzerinde sömürgeci baskı uygulamış olmasından dolayı, Türk Solu'nun Marksizmin sömürgecilik karşıtı ideolojisini Sol'un büyük çoğunluğunun ilişkili olduğu milliyetçilikle uzlaştırması mümkün değildir. Bu durum, zaten dağınık olan Sol'un kendi içinde girdiği siyasi ve söylemsel çekişmeleri daha da kötüleştirmektedir. Ayrıca, Maoizmin etkisi nedeniyle, Türk sosyalist düşüncesine resmi milliyetçilik kavramı da sızmıştır.

İlginçtir ki, Sovyet Bloğunun çöküşünden sonra bazı Enternasyonalist Marksistler dahi amansız milliyetçilere dönüşmüşlerdir. İşçi sınıfının militan kısımlarının da var olduğunu belirtmek gerekir, ancak İslamcılık, milliyetçilik ve ulusal kurtuluşçuluk gibi burjuva ideolojisinin etkisi ve sendikaların hakimiyeti işçilerin sınıf tabanında birleşmesini efektif olarak engellemiştir.

1980 darbesi Türk Solu'na vurulan bir başka büyük darbe olmuştur. Cunta için, Kemalizm (cumhuriyetin kurucu kuvveti) dışındaki tüm siyasi felsefeler çürümüşü ve toplumu yeniden canlandırmak için önlem alınması gerekiyordu. Siyasi baskı ve zorunlu ekonomik yeniden yapılandırma birlikte gerçekleşmek zorundaydı.

Marksist sanat tarihçisi ve kuramcısı Bedrettin Cömert, radikal milliyetçiler

tarafından öldürülen entelektüellerden biri olmuştur. Pek çok yazar, şair, aktör ve film yönetmeni de yargılanarak hapse atılmıştır. Türkiye'nin hala bağlı olduğu yeni anayasa, ordunun devletin temel organları üzerindeki yetkisini güvenceye almıştır. 1971 ve 1960'takilerden sonra gerçekleşen bu son darbe, Türkiye'de Bülent Kahraman'ın “vesayet toplumu” adını verdiği apolitik bir ortam oluşturmuştur (Kahraman, 2002).

Türkiye'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün fikirlerini, yani Kemalizmi izleyen emperyalizm karşıtı/milliyetçi kamp, solcu politik spektrumun büyük bir bölümünü meydana getirmektedir. Ancak, Kemalistler 1998'de, yetmiş beş yıl boyunca iktidarda kaldıktan sonra, iktidarı neoliberal İslamcı Adalet ve Kalkınma Partisi'ne (AKP) kaptırmışlardır. AKP, ülkenin muhafazakar bölümlerinde kültürel ve sosyal olarak ötekileştirilmiş kesim, ortaya çıkmakta olan neoliberal burjuvazi, eski AB yanlısı burjuvazi, işsiz olan veya sendika desteği olmayan işçi sınıfı üyeleri, Kürt toplumunun bölücü olmayan kesimleri ve cumhuriyetin otoriter yapısına meydan okumak isteyen liberal entelijansiyanın bir kısmı tarafından destek görmüştür.

Kemalist-milliyetçiler Türkiye'de gerçek demokrasinin “Kemalist aydınlanma” yoluyla olması gerektiğini savunurken, neoliberal İslamcılar da aşağıdan yukarı demokratikleşmenin küreselleşme ve liberal siyaset süreçleri üzerinden mümkün olacağını savunmaktadır. İşte bu iklimde, Türk toplumu, bir tarafta milliyetçilik karşısında çoğulculuk, diğer tarafta da laiklik karşısında İslamizm olmak üzere iki cephede kutuplaşmıştır. Bu kutuplaşmanın tehlikeli bir sonucu, laikliğin siyasal İslam, milliyetçiliğin de bölücü Kürtlerin tehdidi altında olduğu, Türkiye'deki gerçek bölünmenin tezahürü olan siyasal sınıf tabanlı ayrımın gizli kalmasıdır. Bu nedenle, neoliberal/İslamcı hükumete karşı yapılan siyasal ve kültürel muhalefet laiklik ve milliyetçilik fikirleri etrafında örgütlenmişken, sınıf tabanlı küreselleşme karşıtı direniş bazı marjinal anarşist ve komünist oluşumlara bırakılmıştır.

Ana akım medya AKP hükümetini bir “demokratik değişiklik” olarak hoş karşılamıştır. Ancak Kemalist-milliyetçi kamp bu gelişimi Mustafa Kemal Atatürk'ün modernist devrimine bir “karşı devrim” olarak yorumlamıştır. Türk Solu'nun bu kolu kendi ilerici görüşünü laiklik sorunu ile birleştirirken, laik düşüncüyü yeni siyasal elite karşı bir silah olarak kullanmıştır. Kemalistler özellikle de Kemalizmin emperyalizm karşıtı duyarlılığını güçlerini geri kazanma umuduyla

kullanmış, büyük şehirlerde milliyetçi semboller ve sloganlar taşıyarak muazzam (bazen iki milyon kişiyi aşan) eylemler organize etmişlerdir.

Bu kritik tartışmalar 2007'de “İmkansız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik” temasıyla düzenlenen 10. İstanbul Bienali sırasında ve sonrasında doruğa çıkmıştır. Uluslararası alanda tanınan Çinli küratör Hou Hanru, bu temayla birlikte başlayan ve uzun süredir devam eden yerel tartışmayı yaratmıştır. Hanru'nun bu Bienal ile amacı, Bienal Katalogunda yayınlanan bir makalede kendi cümleleriyle şu şekilde özetlenmiştir:

“Küresel savaşlar ve liberal kapitalizmin küreselleşmesi çağında, modernleşme ve modernite hakkındaki tartışmaları yeniden canlandırmak ve toplumsal ilerlemeyi geliştirecek aktivist tekliflerde bulunmak...modernleşmenin efektif modellerini liberal kapitalizmden güç alan ve Batı güçlerinin hükmettiği küreselleşmenin zorluklarıyla yüzleşecek biçimde yeniden yaratmak imkansız olmadığı gibi, gereklidir de (<https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi>, 2007).”

Bu tema aslında, Hou tarafından 10. Bienale rekor miktarda para bağışlayarak kendisine cevap veren kurumsal sponsorları memnun etmek için, aynı zamanda da 1980 darbesinin devrimci ruhu öldürdüğü ve yolsuz politikacıların insanların toplumsal reforma dair tüm umutlarını söndürdüğü bir ülkeye bir miktar umut aşılama için uygulanan, zekice ve hesaplanmış bir stratejidir. Bunun üzerine, küratörün yaratmayı amaçladığı umut rüzgarları entelektüel çevrelerde değil, bunun yerine Birleşmiş Milletler'in organize ettiği Küresel İlkeler Sözleşmesi Liderler Zirvesi'nde esmiştir. Koç Holding'in temsilcisi Ali Koç, yüz kadar üst düzey devlet memuruna ve uluslararası şirketlerin binden fazla CEO'suna gururla şunu açıklamıştır: “Önümüzdeki on yıl boyunca Koç Holding'in sponsor olacağı İstanbul Bienali küresel savaşların, küresel ısınmanın, büyük toplumsal ve ekonomik sorunların yaşandığı bir dünyada ihtiyaç duyduğumuz iyimserliği ön plana çıkarıyor” (<http://www.hurriyet.com.tr>, Ali Koc bm liderler zirvesine katıldı, 2007).

10. İstanbul Bienali, temasından ya da sergilenen tartışmaya açık bazı sanat eserlerinden dolayı değil, küratör Hanru'nun katalogdaki makalesinde değindiği hassas yerel siyasi sorunlardan dolayı Bienalin ardından yerel medyadaki haberlerin odak noktası olmuştur. Medya makaleden Mustafa Kemal Atatürk'ün fikirlerine ve modernist reformlarına doğrudan bir saldırı olarak yorumlamıştır. Medyanın yaptığı protesto çağrısının ardından, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi dekanının liderliğinde 131 akademisyen, Atatürk'ün reformlarından “tepeden inme”

dayatmalar olarak bahsettiği ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusunu “hümanist olmamakla” suçladığı için Hanru'yu kınayan bir açıklamada bulunmuşlardır. Kemalist medyanın ve akademisyenlerin Hou'nun bienaline karşı protestosu, bu siyasi bağlam içinde ele alınmalıdır. Türkiye'de, Atatürk'ü eleştirmek siyasi olduğu kadar sosyal de bir tabudur, çünkü toplumun büyük çoğunluğu onu “Türklerin Atası” olarak bağrına basmaktadır.

Hanru'nun makalesi üzerine yapılan tartışmalar Türk sanatçılar ve entelektüellerinin hâlihazırda belirgin kutuplaşmasını daha da yoğun hale getirmiş, bazıları Hanru'yu ve konuşma özgürlüğünü savunurken, diğerleri onu neoliberal İslamcı gücün bir “ajanı” olmakla suçlayacak kadar ileri gitmişlerdir.

Hanru'nun makalesi, Türkiye'de demokratikleştirme tartışmalarının doğasını bir kez daha gözler önüne sermiştir. Kemalist-milliyetçiler Türkiye'de gerçek demokrasinin Kemalist aydınlanma yoluyla olması gerektiğini savunurken, şu anda iktidarda olan neoliberal İslamcılar da aşağıdan yukarı demokratikleşmenin küreselleşme ve neoliberal siyaset süreçleri üzerinden mümkün olacağını savunmaktadır. İki söylem arasındaki diyalektik çekim, küresel kalkınmaya karşı devletçi modernleşmeler Türkiye'de çağdaş siyasi ve ekonomik yaşantının temelini oluşturmaktadır.

Hanru'nun Bienal'in katalogundaki eleştirisi, yabancı bir sanat küratörünün “kendi” Bienalimizde “bizim” hakkımızda neyi söylemeye cüret edebileceğine ilişkin akademiye, sanatçıları, organizatörleri, küratörü, devleti ve medyayı yüz yüze tartışma ortamına çekmekle kalmamış, bir dizi yaratıcı protestoya da neden olmuştur.

Hanru'nun bienali Pandora'nın Kutusu'nu açmakta başarılı olmuş, acilen masaya yatırılması gereken tabu konuların halkça tartışılmasını sağlamıştır. 10. bienal birkaç ay boyunca günlük gazetelerde konuşulmuştur. İKSV'nin arşivlerinde, bienali takip eden aylarda Hanru'nun makalesi üzerine yapılan tartışmalar hakkında yerel medya tarafından yayınlanmış Sanat ve sanat festivalleri hakkındaki haberlerin kısa bir paragrafın ötesine nadiren geçtiği Türkiye gibi bir ülkede, bu bienal daha önce eşine rastlanmamış bir ilgi çekmiştir. Bu etkinlik ayrıca bir bienalin etkisinin etkinliğin kendi kısıtlı zaman ve mekanının çok daha ötesine taşınabileceğini de kanıtlamıştır. Hanru'nun bienaline gösterilen büyük tepkiler, günümüz Türk toplumunun temel bir özelliği olan muhafazakarlık ve aşırı milliyetçi bilinç katmanlarını saklamak için sanatsal ve söylemsel uygulamaları kontrol etmeye

yönelik her türlü gerekçelendirmenin ortak zeminini göstermiştir. İstanbul Bienali şimdi gelecekte de sanat, kültür ve siyaset hakkında hararetli ve derinlemesine tartışmalara yol açacaktır. Bazı ilerici sesler kötümserlik ve şüphecilik kuyusuna düşüp kaybolurken, diğerleri halkın bu konular hakkında tartışmasını teşvik etmek adına ellerine geçen her fırsatı değerlendirmişlerdir.

Bunun gibi sanatçılardan biri de Burak Delier'dir. Anarşist, aktivist ve sanatçı Delier, 2005'te “Ters Yön” adlı bir paravan şirket kurmuş olup, bu şirket, kendi deyimiyle “muhafazakar siyasete ve devletlerin baskıcı araçlarına Hayır! demektedir” (Delier, 2013).

Yerel bir dükkanın önünde bulunan bu hayal ürünü şirket, gerçek bir ürün satacaktır. Delier, fikrin sadece bir ekonomik sistemin sanat eseri için özne olarak alınması değil, aynı zamanda onun “içine” girilmesi olduğunu söylüyor (Delier, 2013).

Delier, tartışmalı bir ürünü satmak için kullanılan yöntemlerin aynılarını kullanarak toplumun mevcut üretim ve tüketim şekillerini sorgulamayı amaçlamıştır: Delier, bu şirket üzerinden kendi öznel tepkilerini savunmak isteyen ve neoliberalizmle milliyetçiliğin tüketim odaklı, yarı demokrasisinin açık şiddetinden gizli alternatif tarihler yazmaya çalışanları koruyan giysiler ve üniformalar tasarlamış ve üretmiştir. Delier, bugüne kadar Ters Yön ile linç geçirmez bir eylem montu olan *Parkalynch* ve bir solcu toplantı sırasında pek çok kişinin ölümüne neden olan bir kundaklama saldırısından ilham alan yangına dayanıklı takım elbise *Madımak'93* olmak üzere iki ürün üretmiştir. *Parkalynch*, Hou Hanru tarafından 2007 İstanbul Bienali için seçilmiştir.

Resim 2.1: Burak Delier, Parkalynch, Karışık teknik, 2007



(Solcu medyanın dikkatini anında çeken eser, tek başına bu mega sergide bulunan diğer yüzlerce sanat eserinden daha fazla ilgi görmüştür.

Delier, sokak protestoları sırasında lince karşı giyilecek bir mont, alınıp satılan bir obje yaratmıştır. Eserde yüz avroluk bir fiyat etiketi vardır ve Bienal sırasında alınıp satılabilecekmiş gibi reklamı yapılmıştır. Bu eser bir sanat objesini alınıp satılan bir eşya olarak ve bienal kurumunu da sanatın vitrini olarak yorumlamakla kalmamış, bienal mantığına da farklı açılardan saldırmıştır. Farklı isyanlarda ve protestolarda giyilmek üzere tasarlanmış kırmızı bir monttur. Delier onu şöyle açıklıyor: “Parkalynch tarihi geriye doğru okuyanlar, neoliberalizmin ve resmi milliyetçiliğin siyasi ve kültürel deyimleriyle “muhafazakar siyasete ve devletlerin baskıcı araçlarına Hayır! demektedir” (Tüzünoğlu, 2007).

Yerel bir dükkanın önünde bulunan bu hayal ürünü şirket, gerçek bir ürün satacaktır. Delier, fikrin sadece bir ekonomik sistemin sanat eseri için özne olarak

alınması değil, aynı zamanda onun “içine” girilmesi olduğunu söylüyor (Tüzünoğlu, 2007).

Delier, tartışmalı bir ürünü satmak için kullanılan yöntemlerin aynılarını kullanarak toplumun mevcut üretim ve tüketim şekillerini sorgulamayı amaçlamıştır: Delier, bu şirket üzerinden kendi öznel tepkilerini savunmak isteyen ve neoliberalizmle milliyetçiliğin tüketim odaklı, yarı demokrasisinin açık şiddetinden gizli alternatif tarihler yazmaya çalışanları koruyan giysiler ve üniformalar tasarlamış ve üretmiştir.

10. İstanbul Bienali'nde iz bırakan bir başka sanat eseri de, Sloven sanatçı Tadej Pogačar'ın, “CODE: RED, Brazil, Daspu” isimli eseri olmuştur. Bu eser Pogačar ve Gabrielle Silva isimli bir seks işçisinin Brezilya'da kurmuş olduğu yerel bir örgüt olan DAVIDA'nın birlikte kurduğu P.A.R.A.S.I.T.E Çağdaş Sanat Müzesi ile işbirliği içinde hazırlanmıştır. P.A.R.A.S.I.T.E hem bir kültür vakfı, hem de dünyanın her yerinden yerel aktivist gruplarla ilişkiler geliştirirken alternatif kültürel ve sosyo ekonomik çalışma yöntemleri arayan hareketli bir organizmadır.

Delier de Pogačar da, aynı Hans Haacke, Daniel Buren, Michael Asher ve onlardan önceki diğerleri gibi bienal kurumunun içinden ciddi bir kurumsal eleştiri yapmışlardır. İstanbul Bienali'nden verilen bu iki örnek ve dünyanın her yerindeki bienallerde karşılaştığımız daha birçoğu bize, bienalin bir sanat kurumu olup egemen ideolojileri meşrulaştırmak için bir kaynak olarak kullanılabilmesi gerçeğinin yanı sıra, tüm bienallerin temelinde egemen düzene hizmet ettiği ve bunlarda sergilenen sanat eserlerinin kültürel sektörü etkileyen neoliberal mantık sınırlarının dışına çıkamayacağı şeklinde bir sonuca varmak, dar kapsamlı bir değerlendirme olacaktır. İstanbul Bienali'ni hedef alan eleştiriler, sergilenen sanat eserlerinin sadece neoliberal direktifleri yansıttığını, elitlerin gündemlerine ve ihtiyaçlarına hizmet ettiğini ileri sürerek onları ciddiye almamaktadır.

2009'daki 11. İstanbul Bienali'nde, Bienal'e yönelik yerel eleştiriler artmış, bu eleştiriler bu kez de genç anarşist aktivistlerden gelmiştir. Milliyetçilerin eleştirilerinden farklı olan bu eleştiri, o yılın bienalinin açıkça Marksist olan söylemleri ve İsrail de dahil olmak üzere sekiz ülke için savaş gemileri ve tankları üreten Türkiye'nin en büyük şirketinin ona sponsor olduğu, ayrıca Koç Holding'in kurucusu Vehbi Koç'un da 1980 darbesine olan desteğiyle bilindiği gerçekleri arasındaki bariz çelişkiler üzerine odaklanmıştır.

Yine de, oldukça yenilikçi ve yaratıcı olan bu eleştiri, sokaklardaki sistem karşıtı hareketlerin kompleks ve çelişkili doğasını, bazı bienallerin neoliberal sistem açısından eleştirel pozisyonunu gözler önüne sermiştir.

Bu 11. bienalde, WHW'nin üyeleri olan Zagreb'li küratörler Ivet Ćurlin, Ana Devic, Natasa Ilic ve Sabina Sabolovic, Bertolt Brecht'in 1928 tarihli “Üç Kuruşluk Opera”sından bir şarkı olan “*Den wowon lebt der mann?*” (İnsan Neyle Yaşar?) temasını kullanmışlardır. Ziyaretçilere oldukça düşük bir ücret karşılığında sunulan Bienal katalogun kapağında, dünyanın her zamanki kuzey-güney yönünün tersine çevrildiği, en azından mecazi olarak kurulu düzeni tamamen değiştirmeye yönelik bir kararlılığa işaret eden bir görsel kullanılmıştır. Bienal 12 Eylül 2009'da, İstanbul'da sel nedeniyle on sekiz kişinin hayatını kaybettiği (kötü şehir planlaması ve fakir kesimin doğal afetlere karşı daha savunmasız olması nedeniyle) bir günde açılmıştır. Bu tarih ayrıca 1980 darbesinin de 29. yıl dönümüdür. Bienalin yuvarlak masa toplantıları ve konuşmaları, yıllardır birçok siyasi protestoya sahne olmuş bir yaya sokağı olan İstiklâl Caddesi'nde düzenlenmiştir. Uluslararası sanat dünyası “kimin dünya görüşüne ihtiyacı var” ve “sanatın dışında siyaset” gibi popüler postmodern konuları tartışırken, Cumartesi Anneleri olarak da bilinen Kürt anneler, askeri cunta iktidarı sırasında kaybolan çocukları için protesto yapıyorlar, kapının hemen dışında bir başka grup da siyasi mahkumların salıverilmesi için istekte bulunuyordu . Sokağın gündelik gerçeklerinden çok uzakta, kapalı kapılar ardında gerçekleştirilen “gündelik siyaset” tartışmaları, sanat bienallerinin tartışma platformlarının pratik olmaktan çok söylemsel olduğuna yönelik haklı eleştirilere iyi bir örnek olmuştur.

Bu toplantıların ve yuvarlak masa toplantılarının yapıldığı günlerde, günde yaklaşık bir milyon kişiyi ağırlayan İstanbul'un aynı kalabalık sokağında, yaklaşan IMF ve Dünya Bankası toplantılarını protesto etme amacıyla özel olarak kurulmuş olan anarşist örgüt *Resistanbul*, 11. Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratörlerine, sanatçılara, katılımcılarına ve tüm sanatseverlere, bir kısmı aşağıda olan açık bir mektubu elden dağıtmaktaydı. Bu çağrı, önceki İstanbul Bienallerine katılmış olan Türk çağdaş sanatçıları tarafından “safça” ve “tarafli” olarak görülürken, diğerleri tarafından da “çocukça” ve “yetersiz” görülmüştür. Örneğin, 2009'daki Venedik Bienali'nin Türk Pavyonu'nda eserlerini sergileyen sanatçılardan biri olan Ahmet Öğüt: “Sokak ve beyaz küp arasında seçim yapmaya gerek yok” demiştir.

9. ve 10. İstanbul Bienallerindeki stratejik neoliberalizm eleştirisiyle tanınan Delier, şunu söylemiştir: “Bu grubun sadece Bienalin bağlamsal başlığını duyduktan sonra bu aşırı tepkiyi vermiş olduğu doğrudur. İnsan bir sergiyi görmeden yargılayamaz.”

Türkiye'de 1923'ten beri devam eden modern devlet yapılanmasının demokratik olmayan sonuçlarına karşı gösterdikleri muhalefet nedeniyle, İstanbul Bienali'ni tutkulu bir biçimde protesto eden bu aktivistler çağdaş sanatın küreselleşme çağında kültürün gösterileştirilmeye karşı kalkanlarını kaybettiğini ve siyasetten özerk olması gerektiğini beyan etmişlerdir (direnistanbul.wordpress.com, 2009).

Hatta, 11. Bienalin Brechtçi sloganı “insan neyle yaşar?” ile söylemsel olarak dile getirdiği şey yani estetik ve siyasetin gündelik yaşamın kendiliğindenliği içinde birleşmesi Bienal salonlarının içinde değilse bile dışında meydana gelmekteydi.

Bienalin açılış haftasında, protestocular küresellik karşıtı hareketin aktivizminden yaratıcı stratejiler üretmişlerdir. Kendilerine “kültür komiseri” adını veren bir anarşist grup, Bienal posterlerinin sembolik bir mizahla tahrif edilmiş görsellerini İstiklâl Caddesi sokaklarında ve İnternet üzerinden yaymıştır.

Resim 2.2:11. İstanbul Bienali'ne karşı protesto gösterisi. İstanbul, Türkiye, 12 Eylül 2009.



Ayrıca şehrin popüler noktalarında yaklaşan küresellik karşıtı direniş günleri için toplantılar organize etmişlerdir. Bu IMF karşıtı ve küreselleşme karşıtı toplantılar, grubun hem İstanbul'daki IMF toplantılarını hem de İstanbul Bienali'ni

protesto etmek için hazırlandığı bienal karşıtı toplantılarla birleşmiştir. Bunun dışında, İstiklal Caddesi'nin bazı ünlü barlarında ve mekanlarında, yaratıcı performanslar gerçekleşmiştir. Örneğin, anarşist-sanatçı kolektifi *İç Mihrak*, teması sanattaki korporatizm ve İstanbul Bienali'ni “Koç’un işgal etmesi” olan “Beğenal” adında (“bienal” kelimesini “beğenal” şeklinde değiştirerek) üç dakikalık bir performans sergilemiştir. Anonim bir grup, Marksist bienalin, 1980 darbesine ve dolayısıyla çok sayıda entelektüelin ve sanatçının hüküm giymesine verdiği destekle bilinen Türkiye'nin en büyük şirketinin sponsorluğundaki ironik ilişkisini alaya alan hareketli görüntülerden oluşan kısa videoları sosyal medya ağlarında yaymıştır.

Resim 2.3: 11. İstanbul Bienali ile alay eden afiş. İstanbul, Türkiye, 5 Eylül 2009.



Anarşist örgüt *Resistanbul*'un bir parçası olan ve kendilerine “kültür komiserleri” adını veren sanatçı gruplar da 11. Bienalin açılış galasında hazır bulunmuştur. They disseminated a leaflet with the title *Direnal!* (“bienal” ile kelime oyunu yaparak) başlıklı bir broşür dağıtmışlar, halka IMF ve Dünya Bankası'nın zorla uyguladığı kararların temel sonuçlarından bahsetmişlerdir. Eylemlerini şu çağrıyla sonlandırmışlardır: “Artık siz ve sevenleriniz de bu ayrıcalıklara direnebilir ve sanatı İKSV'ninki gibi spot ışıkları altında evcilleştiren sanat bürokratlarına, sanat tüccarlarına ve yalakalara *zaartınızı* (sanat anlamına gelen “art” ve “gaz çıkarma”nın birleştiği alaycı bir ifade) sunabilirsiniz” (direnistanbul.wordpress.com, 2009).

Bienale katılan sanatçıların büyük çoğunluğunun aynı zamanda solcu fikirlerle

toplumsal değişime kendini adanmış aktivistler olması da dikkat çekici olmuştur. Bienal'in bu yılında, Zagreb'den gelen küratörler Batı galerilerinin ve yıldız sanatçılarının tanıdık matrisinin çok daha ötesine bakmışlardır. Sanat dünyasında büyük isimleri davet etmek yerine, genellikle çoğunluğu herhangi bir satıcı veya galeri tarafından desteklenmeyen, bu yüzden de sanat dünyası uzmanları tarafından “tanınmayan” Doğu Avrupa, Orta Doğu ve Orta Asya'dan sanatçıları davet etmişlerdir.

11. Bienalin Brecht ile olan ilişkisinde en fazla öne çıkan boyut, çok bilinen sloganları tekrarlanarak ortaya atılan sorunlar ya da sorular değildi. Bunun yerine Brechtçi bir tiyatro sahnesi gibi, son kapitalizmin çelişkilerini yansıtacak bir alan yaratmayı tercih etti. Bu yüzden, bu sahnenin hemen önündeki tepkiler, Brecht tiyatrosunun izleyiciye geleneksel tiyatronun kurallarından sıyrılmak üzere şans tanıyan bir parçası olarak görülebilir. Brecht'in tiyatrosunda endüstri ve sanat arasındaki diyalektik gerilimleri yansıtırken yaptıklarından çok da farklı olmayacak şekilde, WHW de kültürel endüstri ve çağdaş sanat arasındaki gerginliği sahnelemiş, bu da Brecht'in

takdir edeceği üzere farklı grupların protestoları için gerekli zemini hazırlamıştır. Sonuç itibarıyla, muhalif ve ticari sanat arasındaki diyalektik çekişme Brecht'in zamanında olduğu gibi günümüzde de aynı şekilde ısrarcıdır.

Küratörler Brecht'i bienal eğlence sektörü için palyaçoları olarak kullandıkları için bazı entelektüeller ve sanatçılar tarafından ciddi eleştirilerin hedefi olmuşlar, Brecht'in görüşü olan “sanatın yapımını şeffaf hale getirme” kuralını gerçekten de çok ciddiye almışlardır. Örneğin, “sınıf projesi” bienalin en ilginç bölümlerinden biri olmuş, bienal demografiklerinden küratoryal araştırma sürecine, konumların seçimi konusunda geçmiş bilgilerden bütçenin nasıl harcandığına kadar uzanan bir yelpazede sergilenen bilgiler sunmuştur. Bu projeye Koç Holding'in Afrika'daki “kan elmaslarını” pazarlama konusunda uzman olan firmalarından biri olan Koçtaş'ın sponsor olması, ona kesinlikle ironik bir hava katmıştır.

İstanbul Bienali sanat dünyasının geleneksel kampı için–yani çoğunlukla Kemalist-milliyetçi kampı meydana getiren akademisyenleri, koleksiyoncuları, galericileri, daha genç ve aktif bir sanatçı nesliyle birlikte sanat faaliyetlerinin ve eleştirisinin çeşitli disiplinlerinden gelen başkalarını kapsayan kampı için bir savaş alanıdır. İlk kamp yerel arenada güçlü ancak uluslararası alanda zayıftır. İkincisi ise

var olmak ve görünür olmak için uluslararası fonlara, uluslararası sergilere ve ihtisas programlarına ihtiyaç duymaktadır. Bu belirgin ayırım sadece “söylemsel savaşlar” olarak adlandırdığım şeyde ön plana çıkmamaktadır, kendini de bir dışlama ve sansürleme mekanizması olarak açığa çıkarmaktadır. Örneğin, 2005'teki İstanbul Bienali'nde, Delierin fotografik eseri “Muhafız” basın ön gösterim günlerinde sergilendikten sonra sergiden uzaklaştırılmıştır.

Fotoğrafta bir tören askerinin önünde ayakta duran ve arkasında bıçak gizleyen bir adam görülmektedir.

Resim 2.4: Burak Delier – Guard, 2005.



İzleyici adamın sırtını gördüğünde, bıçak resmin odak noktası haline gelmekte, Türk askerine karşı görünür ancak sessiz bir tehdidi temsil etmektedir. Bu fotoğrafın sergiden kaldırılması, Türk ordusuna karşı tehdidin muhafazakar ve Kemalist-milliyetçi sanat dünyasının uluslararası bienal ortamında dahi tolerans gösteremeyeceği bir şey olduğunu kanıtlamıştır. İronik bir şekilde, kendisiyle yapılan röportaj sırasında Delier, eserin duvardan indirilmesini isteyenlerin Bienal yetkilileri değil, diğer katılımcı Türk sanatçılar olduğunu söylemiştir (Delier, 2013).

Sonunda, ana akım medya tehlikeli reklam olabileceğinden korkarak bu konuyu işlemekten kaçınırken, devletin savcıları bu “yurtseverlik karşıtı” eseri dahil ettikleri için Bienal'in katalog yayıncılarını dava etmişlerdir.

2009'da, belki de en ilginç kritik gelişme, 11. İstanbul Bienali sırasında düzenlenen alternatif bir bienal olmuştur. IMF ve Dünya Bankası toplantıları sokaklarda karşı toplantılara ve eylemlere yol açarken, çeşitli sebeplerden İstanbul Bienali'nde temsil edilmeyen doksan yedi bağımsız sanatçı ve on sekiz sanat kolektifi, neoliberalizm adı verilen yeni küresel düzen ve onun sanatla ilişkisi ile ilgili radikal görüşlerini sunmak amacıyla sanatsal bir aktivizm sahnelemişlerdir.

Bu sergiye *Hayalet* adı verilmiş (hem hayal etmek, hem de hayalet anlamına gelecek şekilde yorumlanabilir), “Benim adım Casper” altyazısı kullanılmıştır

Bu sergiyi yapmak için, 265 adet katılımcı “Alternatif Çalışma Platformu” adı verilen disiplinlerarası bir projede iki yıl boyunca beraber çalışmışlardır. Sergi, alışıldık danışma kurulu, yöneticiler, küratörler veya sponsorlar olmadan yatay ve umumi ilkelere göre organize edilmiştir. Sergi, herhangi bir aracı olmadan, çağdaş sanat ve Türk halkı arasındaki uzun süredir zarar görmüş olan ilişkinin yaralarını sarmayı hedeflemiştir. Etkinlik yerel gazetelerde bir “alternatif bienal” olarak anons edilmiş ve sergideki eserler de açıkça İstanbul Bienali ile dalga geçme amacı taşımış olsalar da, organizatörler bu sanatsal platformu bienal modelinin ötesine geçecek ve ona karşı durmayacak bir şekilde hazırladıkları konusunda ısrar etmişlerdir (Yalçınkaya, 2009).

Sanatçılar “bienal karşıtı” olmadıklarını ısrarla dile getirmiş, ancak İstanbul Bienali'nin otoritesini, sanatın halka açık alanında bu kadar dominant bir sese sahip olduğu için eleştirmişlerdir.

Sergi, İstanbul Bienali'nin İstanbul'un yaratıcı dürtülerini ve siyasi arazisini ulusal ve uluslararası sahnede nasıl yönlendirdiği konusuna odaklanmıştır. Ayrıca, radikal bir sanatsal deneyimin ve demokratik bir serginin gerekli olduğu kadar mümkün de olduğunu kanıtlama amacı taşımıştır. Sanatçılar/organizatörler bunu manifestolarında açıkça belirtmişlerdir: “150 yıl sonra, hayaletin ve sanatın yorumu değişmiştir. Yirmi birinci yüzyılın ilk on yılı hayatın her alanında krizler sahnelerken, Hayaletle bir kez daha karşılaşılıyor. Gerçeklikle yüzleşmek ve onu değiştirmek için...Başka bir bakış, başka bir sözcük, başka bir gerçeklik için” (Yalçınkaya, 2009).

Proje, önceki Bienal sırasında başlamıştır. 2007'de, bir grup sanatçı Hanru'nun Bienalinin kapsamlı bir eleştirisini yayınlamış, bunu Bienal salonlarının kapılarının

önünde ziyaretçilere dağıtmışlardır. Bienalin son günü, sanatçılar radikal solcuların toplantı yeri olan *Nazım Hikmet Kültür Merkezi*'nde “Bienalden Sonra” adlı bir panel organize etmiştir. Grup, bunu uluslararası bir diyaloga dönüştürmek adına, Küba ve Yunanistan'daki sanatçı girişimleri ile temasa geçmiş, bir bienalin şirketlerin müdahalesi olmadan nasıl mümkün olabileceği hakkında onlarla fikir teatisinde bulunmuştur. İki yıl sonra, üç nesilden oluşan sanatçılar araştırmalarını, eleştirilerini ve diyaloglarını Türk tarihinde eşine rastlanmayan devasa bir bağımsız sergi ile taçlandırmıştır.

İronik olarak, serginin düzenlendiği alan, 1990'larda özel bankaların yükselişi sırasında iflas eden eski bir devlet bankası binasıdır. Sanat eserleri tavanarasına, köşelere, bantolara ve eskiden banka binasının kasası olan yere yerleştirilmiştir. Bu sanatçıların bu alternatif sergide dile getirmeye çalıştıkları şey İstanbul Bienali'nin herhangi bir sergisine yönelik değil, Bienal'in yapısına ve sponsorluk mekanizmasına yönelik bir eleştiridir 10. ve 11. Bienallerin sloganlarıyla ve temalarıyla dalga geçen bazı eserler de söz konusu olmuştur,

Salon, Bienal'in Tophane'deki ana binası Antrepo'dan sadece iki blok ötede yer alırken, bu muhit ayrıca Türkiye'nin ilk modern sanat müzesi olan İstanbul Modern'e de ev sahipliği yapmıştır.

Etkinlik sosyal medyada, sanatçı bloglarında ve bazı alternatif sanat dergilerinde “tarihi bir binada tarihi bir sergi: Alternatif bir görüş, alternatif bir ses, alternatif sanat için, aramızda bir hayalet var!” ifadesiyle tanıtılmıştır. Çoğunlukla elektronik ortamda yayınlanan sergi katalogunda, Emre Zeytinoğlu'nun makalesi “Benim Adım Casper”, serginin alenen Marksist çizgisine işaret ederek çok sayıda Marksist slogan kullanmıştır. Zeytinoğlu bu makaleye Komünist Manifesto'dan yaptığı bir alıntıyla başlamaktadır:

“Avrupa'da aramızda bir hayalet dolaşıyor, komünizmin hayaleti” (www.evrensel.net, 2009).

Hayalet kavramının bu sergide nasıl algılanması gerektiğini açıklığa kavuşturmak için, on dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sındaki komünizmin hayaletini derinlemesine analiz ederek yazısına devam etmektedir: “On dokuzuncu yüzyılda iktidarda olanlar komünizmin hayaletinden çok korkuyorlardı. Günümüzde, elinde güç bulunduranlar, Marx'ın becerikli bir biçimde yarattığı hayaletten

korkmamaktadır. Bağlamını yitiren dil yüzünden, yeni güç mekanizmalarının ve yıkılan metinlerin kuklası görevi görmüş olan bir devlet, komünizmin hayaletini sevimli hayalet Casper'a dönüştürmektedir!” (www.evrensel.net, 2009).

Proje, seslerini sanatta mevcut hiyerarşik mekanizmaya ve kurumsal hegemonyaya karşı yükselten farklı eğilimleri, birden fazla nesil sanatçıyı ve bir sesler çokluğunu bir araya getirecek olan bir sanatsal hareket oluşturma amacını taşımıştır. Bu nedenle, en önemlisi de, çağdaş sanatçıların aktivist bir coşkuyla mevcut yapıları etkisiz hale getirip onlara karşı direnebileceğini, sanatta alternatif bir yeni düzenin dahi mümkün olduğunu gösteren ve eşi benzeri olmayan bir etkinlik olmuştur.

İstanbul Bienali'nin hem söylemsel hem de ekonomik alanı, Türk sanatçıları için 1970'lerde ve 1980'lerde imkansız olacak çok sayıda muhtemel projeyi ve etkinliği mümkün kılmıştır. 1987'de İstanbul Bienali kurulmadan önce, bu mega şehirde altyapı yok denecek kadar azdı. Madra, Türkiye'de sanat sektörünün Bienal'den önceki durumunu şöyle özetliyor:

“Devletin yıllarca tamamen görmezden geldiği, yılda iki tablo bile alamayacak, binalarını onarmaya dahi gücü yetmeyecek üç küçük müzemiz/galerimiz vardı...Avrupa'da kendi başlarına önemli başarılarla imza atan genç Türk sanatçıları kimse desteklemek istemedi. Sanat ortamı uluslararası sanatçılarla, küratörlerle veya sanat eleştirmenleriyle kurulacak herhangi bir ilişkiye karşı kapatılmıştı. Sanatçıların stüdyolarında durup otuz sene boyunca durduğu yerde çürüyen sanat eserleri için sanat tarihine veya eleştirel araştırmaya yönelik neredeyse hiçbir çalışma bulunmuyordu (Madra, 2003, s. 44).”

1980'lerden bu yana, İstanbul Bienali'nin inşa ettiği kanallar üzerinden, uluslararası fikirler ve kavramlar Türkiye'de akış göstermiş, Türk çağdaş sanatı uluslararası alanda görünür hale gelmiştir. Bienal, yerel sanat sahnesini, yerel sanat piyasası için fazla radikal olarak addedilen Taner Ceylan, Mehmet Dere, Burak Delier, Genco Gülan, Elif Çelebi, İnci Furni, Esra Ersen ve daha birçok başkaları gibi genç Türk sanatçıların görülme fırsatı bulup siyasi niteliklerini yerel ve uluslararası ölçekte temsil etmelerine izin verecek ölçüde canlandırmıştır.

Türkiye'de, sanat ve kültüre yönelik kurumsal destek bulunmaması sanatçıların ve entelektüellerin devlet aygıtlarına karşı meraklı bir mesafede durmasını sağlamış, böylelikle milliyetçilik karşıtlarından oluşan yeni nesil sanatçıların ortaya çıkmasına imkan tanımıştır. Modernistlerin eski neslinin aksine, yeni nesil sanatçıların Diyarbakır ve Mardin gibi Türkiye'nin güneydoğu bölgesinden akranlarıyla işbirliği

içinde olmuşlardır. İstanbul ve Türkiye'nin güneydoğusu arasındaki interaktif diyalog, Halil Altındere, Ahmet Ögüt ve Şener Özmen, Cengiz Tekin, Erkan Özgen gibi bazı Kürt sanatçıların Türkiye'deki çağdaş sanat sahnesinde görünür olmalarına imkan tanımıştır.

Çalışmaları uluslararası sanat dünyasının dikkatini çektiğinde ve Türkiye'nin savaştan dolayı yoksul kalmış bölgesi AB enstitülerinden sanat fonu aldığında, 2002 yılında Diyarbakır Sanat Merkezi'nin (DSM) kurulmasıyla birlikte bölgedeki çağdaş sanat merkezleri gelişme göstermiş, Türkiye'nin bu büyük ölçüde geri plana atılmış kısmındaki çağdaş sanat faaliyetleri muazzem ölçüde artış göstermiştir. 9. (2005) ve 10. (2007) İstanbul Bienalleri, Diyarbakır Sanat Merkezi'nde paralel etkinlikleri de kapsamına dahil etmiş, uluslararası sanat dünyasından konukları için turlar organize etmiştir. Kısa zamanda, özel galeriler ve girişimciler bu bölgeye akın etmiştir. Sakıp Sabancı Mardin Şehir Müzesi ve Dilek Sabancı Sanat Galerisi açılmış ve 2010 yılında da Uluslararası Mardin Bienali, “çağdaş sanatı aynı yıl içinde Türkiye'nin batısından doğusuna taşımak amacıyla” kurulmuştur (<http://www.hurriyet.com.tr>, Gündem Haberleri, 2010).

İstanbul Bienali, her bienalin yerel sanat sahnesindeki yalnızca yapısal değil, sanatsal ve eleştirel mekanizmaları da uyarma kapasitesine sahip olduğuna iyi bir örnektir. İstanbul Bienali'ne karşı yapılan amansız eleştiriler devamlı olarak sürmektedir. 2013'ün yazında Gezi direnişinin en kaotik günlerinde, neoliberalizm karşıtı anarşistler protestolarının bir parçası olarak İstanbul Bienali'ni hedef almışlardır. Her türlü görsel itaatsizlik unsuruyla birlikte Bienal posterleriyle dalga geçen posterler İstanbul'daki duvarlara yapıştırılmıştır.

13. Bienal “Anne, ben barbar mıyım?” başlığıyla düzenlenmiş, küratörlüğünü Fulya Erdemci üstlenmiştir (Erdemci, 2013, s. 26).

Gezi direnişinin hararetli zamanlarında, bir biber gazı bulutundan çıkan, arkasından polisin takip ettiği ve elinde “anne, polisler insan mı?” yazılı bir kağıt taşıyan bir çocuğu gösteren bir fotoğraf sosyal medyada ortaya çıkmıştır. İnternet'te dolaşan fotoğraf gerçektir ve Gezi sırasında çekilmiştir, ancak üzerinde “İsyانبul” yazan bir damga taşımaktadır ve bu da eylemin İstanbul Bienali'ne karşı planlanmış bir protesto olduğunu ortaya çıkarmıştır.

Resim 2.5: İstanbul www.internetajans.com, 12 Temmuz 2013



Erdemci Gezi'yi açıkça desteklemiş ve ayaklanma sırasında bienal protestoları tartışmasına cevap vermiştir: “Evet, sanat sistemin bir parçası, ama sistemi protesto ederken ‘sanat kirli, onu öldürelim’ diyecek noktaya gelmemeliyiz. Sistemi eleştirme kapasitesi sanatın doğasında var” (Erdemci, 2013).

Bienal'in kavramsal çerçevesi olan “kentsel dönüşüm” Gezi ayaklanmasının temelindeki sorunlardan biridir.

Erdemci, Gezi protestocularının bulunduğu alandaki standları ve sergileri iptal etmiş, meydanı sokakların yaratıcılığına bırakmıştır. Bu kez, Bienal söylemi üreten ve yerel durumları analiz eden rolünü üstlenmemiş, Gezi hem söylem hem de eylem için siyasi alanı yaratırken onun bir gözlemci olarak kalması gerekmiştir.

Türkiye'deki Sanatçı Kolektifleri ve Gelişmekte Olan Alternatif Sanat Ortamı

1980'lerde, Türkiye toplumsal hayatın apolitikleştirilmesine ve ekonomik yeniden yapılanma atmosferine tanık olmuştur. 12 Eylül 1980'de, General Kenan Evren'in komutasındaki sağcı askeri cunta devletin gücünü ele geçirmiş, sıkıyönetim ilan etmiş, siyasi partileri ve ticaret sendikalarını kapatmış, tüm demokratik hakları ortadan kaldırmıştır. Cuntanın yoğun biçimde koruduğu ve etkilediği 1983 seçiminden sonra, 1980 darbesiyle iktidara gelen hükümet yerine bir sağ “liberal” hükümet başa geçmiştir. Bu, devlet mülkiyetindeki fabrikaların, enstitülerin ve diğer kamusal varlıkların yoğun bir şekilde özelleştirilmesi gibi neoliberal sistemin

ekonomik zihniyetinin ürünlerini ileri taşıırken, devletin temelindeki muhafazakar ideolojiyi de korumuştur.

Siyasi baskı ve zorunlu ekonomik yeniden yapılanma birbirinden ayrılmaz olmuştur. Birçok yazar, şair, aktör, sanatçı ve film yönetmeni yargılanıp hapse atılmıştır. 1990'larda, entelektüeller ve sanatçılar on yıl önce cunta döneminde içine atıldıkları o somurtkan varoluşlarından yavaş yavaş çıkmaya başlamışlardır. Hatta, 1990'lar boyunca herhangi bir küratör ya da sponsor olmadan bağımsız sanatçı kolektifleri tarafından cuntanın boşalttığı halka açık alanları devralan büyük sergiler düzenlenmiş ve organize edilmiştir. *Genç Etkinlik 1, 2, 3, Performans Günleri 1, 2, 3* ve *Seratonin (1, 2)* gibi sergiler devam eden versiyonlarıyla birlikte halkla ve sanat akademilerindeki genç sanat öğrencileriyle uzun süreli diyaloglar başlatmış, sivil sanatçı girişimlerinin öncüsü olmuşlardır.

Yeni yüzyılın başlangıcında, Kültür Bakanlığı'nın küçülerek Turizm Bakanlığı ile birleşmesi, devletin sanata sağladığı zaten asgari düzeyde olan destekte büyük kesintilere yol açmıştır. Yeni bakanlık bağımsız sanatçı girişimleri ve kolektifleri ile olan bağlarını koparmış, sanata fon bulunması sorununa da konuyu büyük şirketlerin insafına bırakarak çözüm bulmuştur. Önceden de savunduğum üzere, birkaç yıl içinde İstanbul'un sanat dünyası kurumlarının yüzde doksanı özel sektörün eline geçmiştir (Tüzünoğlu, 2009).

İstanbul Bienali, sadece kurumsal iş dünyasının uluslararası özel yatırımları kendine çekmesi ve Türk çağdaş sanatının dışarı doğru büyümesi için değil, aynı zamanda İstanbul'daki ve Türkiye'deki büyük şehirlerdeki sanat altyapısının yeniden canlandırılması açısından önemli rol oynamıştır. Bu durum ayrıca 1990'larda kaçınılmaz olarak 1980'lerde askeri cuntanın kültürel direktiflerinin ardından görünmez hale gelen yeraltı kültürel faaliyetlerinin ve düzen karşıtı sanat alanlarının büyümesine imkan tanımıştır. İstanbul Bienali ideolojik ve politik olarak Türkiye'nin sanat dünyasının içinde ve dışındaki alternatif sanatsal enerjileri ideolojik ve siyasi açıdan etkileyen güçlü bir kurum haline gelmiştir. Bu bölümde, Türkiye'de sanat söylemlerinden ve "küresel" sanat dünyasının piyasa üzerindeki hakimiyetine sistematik olarak direnmekte olan sanatçı kolektiflerinden ve mekan dışı sanat uygulamalarından bahsedilecektir.

Dünyanın dört bir yanında kurumsal sanat dünyasının sınırlarında çeşitli sanat uygulamaları ortaya çıkmakta ve kültürde estetik olarak kabul edilen tanımlara

meydan okumaktadır. Sanat dünyası kurumları ile aynı anda hem bağlantılı hem de bağlantısız olan “sanatçı yönelimli mekanlarda”, siyasi ve estetik taktikler genellikle birbirleriyle etkileşime girerek deneysel ve diyalojik bir platform oluştururlar.

Bu disiplinlerarası sanat faaliyetleri siyasi pozisyonlara ya da ideolojik bakış açılarına meydan okuma amacı gütmeyenler; spontane kolektivizm ve aktivist hevesiyle etkileşim, alışveriş ve iletişim için bir mekan yaratırlar. Açık uçlu ortak çalışmalar genellikle sanatçıların, sosyologların, mimarların, düşünürlerin, aktivistlerin ve halkın birlikte çalıştığı, gerçek anlamda disiplinlerarası etkileşimler olmaktadır (Phillips, 2003).

Ortak uygulamalar, karşılıklı diyalog yaratmak amacıyla küçük bir grup ve daha geniş bir topluluk arasında yeni bir ilişki kurmaktan yola çıkarak, yaratıcı ve bilişsel bir süreç meydana getirirler. Ayrıca, ortak bir projeye katılmak demek, işbirliği ile farklı fikirlerin ortaya atılması, sentezlenmesi ve yeniden oluşturulması anlamına gelmektedir. Bu projeler, toplumsal merdivenin farklı basamaklarında yer alan aktörleri arasındaki etkileşime ve diyaloga dayanarak soru sormak için yeni yöntemler yarattıkları gibi, sanatın ve sosyal olguların anlaşılabilirliği için de yeni yollar açarlar. Bu eserleri çağdaş sanatın araç haline getirilmesine toplu olarak engel teşkil etmedikleri için eleştirmek ya da ilk bakışta toplumsal kumaşa yaptıkları etkiyi ölçmek yerine, bu uygulamaların analizinin toplumda sanat olarak kabul edilen şeylere meydan okuyan yeni bir sanat praksisinin oluşumunu organize edip geliştirebilmeye dair potansiyel kapasiteleri üzerinde yoğunlaşması gerektiği düşünülmektedir.

Türkiye'de 1990'larda filizlenmeye başlayan mekan dışı sanatçı girişimleri, yatay bir ilişkide işbirliği içinde çalışma etiği ile sivil ve umumi ilkeler temelinde kurulmuştur (Çalikoğlu, 2007, s. 7-14).

Bu sanatçıların girişimlerin sergileri, çağdaş sanatın Türkiye'de daha önce hiç olmadığı şekilde halka görünür olmasını sağlamıştır. Neoliberal serbest piyasa reformlarının hayata geçirilmesinden ve uyguladıkları geniş özelleştirme kampanyasının yaptırımlarının ardından, kolektif mücadelelerin özel mücadeleler hale geldiği üzerine argümanlar öne sürülmüştür. Bu durum sanatçı kolektiflerinin ürettiği eserler için de geçerlidir: Bazıları piyasa mekanizmalarının tek tipleştirilmesine ve kurumlaştırmasına boyun eğerken, diğerleri bu mekanizmalardan çok sayıda ayrıklık yaratmaktadır.

Türlü sanatçı kolektifleri tarafından üretilen kar amacı gütmeyen sanat alanları, ortak proje grupları ve mekan dışı sanat sergileri ilk olarak sanat enstitülerinin özelleştirilmesine ve Avrupa merkezli sanat dünyasının sanat ihtisas programlarında, sanat fuarlarında ve uluslararası bienallerdeki hegemonyasına bir tepki olarak doğmuştur. Bununla birlikte, zamanla birden fazla bakış açısı ve çeşitli yaratıcı dürtüleri olan zengin bir eleştiri yelpazesi sunmaya başlamışlardır.

Bu sanatçı kolektifleri, birbirleriyle ve halkla olan ilişkilerinde sanatın tüketilmesi ve karşılanmasından çok üretilmesinin altını çizen farklı etkileşim türleri oluşturmuştur, ancak asıl fark, kamusal alanı sorunsallaştırma biçimlerinde yatmaktadır.

Sanatçılar, sosyologlar, mimarlar ve düşünürler bu girişimleri; görünür ve görünmez olanın şekillendirilmesinin ve yeniden şekillendirilmesinin kamusal alandaki toplulukların toplu deneyimi üzerinden inşa edildiği yöntemleri sorgulayan bir siyasi bilinçle meydana getirmişlerdir (Bourriaud, 2005).

Türkiye'de ve başka yerlerde, bu sanatçı girişimlerinin genellikle dile getirdiği ana sorun, kamusal ve özel alanların birbirinden ayrılmasının yeniden yapılandırılması ve neyin “kamusal” olarak tanımlanacağı konusunda hiyerarşilerin sorgulanmasıdır.

Kamusal kültürün üretimi özel sektörde eğlence endüstrisine devredilirken, kültürün “kamusalı” da halk için toplumsal kapasitesini yitirmiştir.

Bu nedenle, İstanbul'da kar amacı gütmeyen çeşitli alternatif sanat uygulamalarının halk ve görsel sanatlar arasında modernist cumhuriyetçilerin ve İstanbul Bienali'nin kurmayı başaramadığı gerçek bir diyalog yaratabilmek için başarmaya uygun olduğu şey, tam da Nicolas Bourriaud'nun “kamusal ve özel alanların birbirinden ayrılmasının yeniden yapılandırılması” derken bahsetmek istediği şeydir.

Özellikle de İstanbul'daki ve Anadolu'da bazı sanatçı kolektifleri, şehrin kültürel gündeminde görülebilir olmak için ellerine geçen her fırsatı kullanmış, kendilerini hızla değişen kentsel alanın toplumsal ve siyasi arazisinin bir parçası olarak kabul ettirmeye çalışmışlardır. Bu sanatçı girişimlerinin hayatta kalabilmesi, kurumsallaşmış sanat sistemine stratejik giriş çıkışlara yönelik dikkatli hesaplamalar yapılmasına bağlıdır.

Bazı örnekler olarak: *Extra Mücadele* (1997), hayal ürünü müşteriler için hayal ürünü nesnelere tasarlamayla ilgilenir; *Apartman Projesi* (1999), sokak ve mütecavizler arasında bir ilişki inşa eder; *Oda Projesi* (2006), sanatçının apartmanındaki bir odada ortak sanatsal faaliyetler sergiler; *Xurban_collective* (2000) web tabanlı sanat projeleri yaratır ve İnternet üzerindeki aktivist sanat projeleri ile ilgilenir; *Nomad* (2002) disiplinler arası bir yaklaşım kullanarak dijital sanat üretiminde yeni şablonlarla denemeler yapan bir oluşumdur ; *K2* (2003) İzmir'deki disiplinlerarası bağımsız sanat projelerine en yakın çevrenin verdiği tepkileri hedef alır; *Karşı Sanat* (2003), bağımsız projeler sergileyen galeri dışı bir alan oluşturur; PIST (2006) katılmak isteyen her sanatçı kolektifi için disiplinlerarası bir proje sahası olarak mevcudiyetini sürdürür; *Altı Aylık* (2006), üzerinde siyasi inançların açık bir ifadesi olarak itiraflar bulunan, giyilebilir, sergilenebilir ve satılabilir tekstil ürünleri üretir (satışlardan elde edilen gelir şehirde kadın sığınma evlerini desteklemek için kullanılır); *Tershane* (2006), çağdaş düşünce ve sanat için dönüştürücü bir alan görevi gören büyük, fabrika benzeri bir atölyedir; (2006); *Hafriyat Karaköy* (2007) İstanbul'un en kalabalık sokaklarından biri üstünde bulunan, hoş olmayan konular üzerinde alternatif görünebilirliklere ev sahipliği yapan bir mekandır; *Garaj İstanbul* (2007) aynı zamanda sivil örgüt olarak da işlev gören, kar amacı gütmeyen bir performans sanatları kooperatifidir; *Masa Projesi* (2007), şehrin beklenmedik yerlerine konulmuş bir masa üzerinde sanat eserleri sergiler; *Daralan* (2007), sanatın üretildiği ve sergilendiği dar alanı oyunlar ve spontane performanslarla genişletmeyi amaçlar; *Artık Mekan* (2008), tarihi bir apartman binasının işlevsiz alanında bir interaktif sanat alanı olarak faaliyet gösterir; *IMC 5533* (2008) bağımsız küratoryel uygulamalar üzerinde deneyler yapar. Anadoluda sanatçı inisiyatiflerinden Diyarbakır'da 2000'lerin ilk çeyreğinde kurulan Diyarbakır Sanat Merkezi tüm bileşenleri aynı çatı altında birleştirmeyi başarmış bir kurum olarak etkin bir çalışma yürüterek, yıllık programlarının üçte ikisi Diyarbakır ve İstanbul'u bir araya getiren güncel sanat sergilerinden oluşan bir mekan. Son yıllarda kurulan mekânlardan Loading, Sanatçıları bir araya getirmek, konuşmak, kayıt altına almak, yeni yollar açmak için bir faaliyet yürütüyor. Merkezkaç Sanat Kolektifi, sanatın ve sanatçının gelişimi, üretimi ve bu üretimin ulusal ve uluslararası alana taşınması, paylaşılması ve arşivlenmesi için çalışan bir kültür sanat kolektifi. A4Atölye Açık Sanat Alanı pratik odaklı ve aynı zamanda sergi mekânı olarak faaliyetler yürütmektedir. "A77 kolektifi kendilerini

bir sanatçı insiyatifi olarak tanımlamaktan çok bir taşra topluluğu ve üçüncü dünyalı olarak tanımlayan özellikle günü yaşama ve üretmeye odaklanan bir yapı” (Aysun, 2012).

Bu alternatif oluşumlar, ürettikleri projeler dışında aynı zamanda görsel sanatlar manzarasını sanatçı toplantıları ve panelleri, çalıştaylar ve tartışmalar, film gösterimleri ve video gösterileri, açık stüdyolar ve konuşmalarla canlı tutmak için mücadele vermektedirler. Madra bu genç sanatçıların şehrin sosyal dokusu içinde görünür olmak amacıyla çaresizce gösterdikleri çabayı şöyle açıklıyor:

“Bu yeraltı faaliyetlerinin hepsi ihtiyaçtan doğdu. Her yıl güzel sanatlardan mezun olan çok fazla genç sanatçımız var. Ama ilginç bir şekilde, geçtiğimiz iki yılda, çağdaş sanatçılar sosyoloji ve siyasal bilimler gibi sanat dışındaki disiplinlerden çıkmıştır. Güzel sanatlar mezunu bir gencin Türkiye’de sanatçı olarak kendini göstermesi neredeyse imkansız, çünkü ortada güçlü bir sanat sistemi yok. Bu yüzden tek bir seçenekleri kalıyor: bir grup oluşturmak ve kolektif halinde görünür olmaya çalışmak. Bunun için ortaya sadece yaratıcılıklarını ve enerjilerini değil, paralarını da koyuyorlar (Madra, 2010).”

Mayıs 2006’da, Didem Özbek ve Osman Bozkurt PIST *Disiplinlerarası Proje Alanı* ’nı İstanbul’un eğlence-sanat bölgesinden uzakta bir mahallede kurmuşlardır. Şehrin bu bölümü düşük gelir düzeyi, Ermenileri, Yunanlıları, Çingenele ve Doğu Asya ve Afrika’dan gelen göçmenleri de içeren kozmopolit nüfusu ile bilinmektedir. Her apartman binasının iki katı tipik olarak hemen karşıdaki ana caddede lüks butiklerde satılacak olan tekstil ürünlerini üreten ve kayıtlı olmayan atölyelere dönüştürülmektedir. Diğer işletmeler küçük bakkallar, geleneksel kahvehaneler, küçük dükkanlar, araba tamircileri ve restoranlardan meydana gelmektedir.

Gün boyunca, dükkanlarının önünde çay içen dükkan sahipleri, balkondan balkona sohbet eden ev hanımları ve sokakta oyun oynayan çocuklarla birlikte kamusal ve özel alan arasındaki ayrım da belirsiz hale gelmektedir.

Bu dinamikleri ilginç bulan sanatçılar, bir köşede birbirine komşu olan üç dükkan kiralamışlardır. Amaçları insanları çağdaş sanatın nasıl görüleceği veya hakkında nasıl düşünüleceği üzerine eğitmek olmadığından, meraklı komşulara bu dükkanların gerçekte sanat alanları olduğunu söylememeyi tercih etmişlerdir. Sanatçıların amacı, sokaktaki performansı sanat alanındaki performansla karıştırmak, sokak yaşamının gündelik faaliyetlerine katılmaktır (Tüzünoğlu, 2009).

Örneğin, 2009’da İngiliz sanatçı Michael Coombs, bir heykel projesi için

PIST'e katılmıştır. Mahalledeki araba tamircisindeki adamlar, ona heykelini yapması için arızalı bir arabanın kalıbını çıkarmakta yardımcı olmuştur. Araba heykeli bunun ardından taşınarak PIST'in önüne yerleştirilmiştir. Türkiye'deki halk için, umumi heykel denildiğinde genellikle Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Atatürk'ün heykelleri akla gelmektedir. Şaşırın halk bu garip heykel standına sokağın gizlice işgal edilmesine heykeli inceleyerek, üstüne oturarak, onu boyamak isteyerek, hatta yağmurdan korumak için üstüne bir örtü örterek katılım göstermiştir. Komşular sokaklarındaki eseri sorgulamakta tereddüt etmemiş, ancak onu binalarının veya dükkanlarının önünde üstüne oturup çaylarını yudumladıkları bir sandalye, bir mobilya gibi kabullenmişlerdir.

Özel ve kamusal alanlar arasındaki ayrımı sorgulayan bir başka proje de, vitrinlerde 24 saatlik video gösterileri olmuştur. Vitrin atmış metre genişliğinde olup, sokaktan rahatça görülmesi sağlanmıştır. Günün herhangi bir saatinde, pencerelerdeki video ve fotoğraf standları oradan geçmekte olan birkaç kişinin ilgisini çekecek, bu da meraktan onlara katılan onlarca insandan oluşan bir kalabalığa dönüşebilecektir. Ancak, vitrin serginin yapıldığı tek alan değildir. Farklı projelerle, kaldırım ve hatta asfalt sokağın kendisi dahi bir sergi alanına dönüştürülmektedir.

İnsanlar sanki kendi salonlarındaymış gibi filmi kaldırımdan izlemek için bazen önüne bir sandalye çekmişlerdir. Birbirinin yanında oturan yabancılar kısa filmi aralarında tartışarak PIST'in yöneticilerine sorular yöneltilmişlerdir.

Önceden de açıklandığı üzere, 1990'lardan bu yana, Türkiye'de gelişmekte olan kurumsal sanat sistemi yerel kitlesi açısından çok daha dışlayıcı hale gelmiştir. İstanbul Bienali, İstanbul Modern Sanat Müzesi ve diğer sanat salonları genellikle sadece ayrıcalıklı sınıfin üyeleri ve sanat öğrencileri tarafından ziyaret edilmektedir. Türk halkı için, sanat eseri kavramı genellikle umumi heykellerle sınırlıdır ve bunların da bir kısmı yakın zamanda başbakanlık döneminde Recep Tayyip Erdoğan'ın ya da yerel belediyenin onları siyasi içerikleri nedeniyle yıkmak istemesinden dolayı tartışma sahaları haline gelmişlerdir. PIST'in içindekiler ve etrafındakiler gibi "sokaktaki adamlar" diyalog kurmaya çalışan sanat eserlerinin halk tarafından karşılanışının etkisi ve süresi sorgulanabilir, ancak bu projeleri başarılı yapan şey de zaten bu sorgulamadır.

PIST, aynı dans pisti veya uçak pisti gibi, genç sanatçılar için sadece alternatif bir sergi alanı değildir. Toplumdaki çok farklı aktörlerin inebileceği veya üzerinden

kalkabileceği bir alandır. Ocak 2009'da, genç bir sanatçı olan Delier, bir başka sanatçı arkadaşı Güneş Terkol ve sosyolog Eylem Akçay ile birlikte PIST'te S.T.ARGEM (Sokak Toplayıcıları Araştırma ve Geliştirme Merkezi) adında yeni bir proje başlatmıştır. Bu çok boyutlu sanat projesi, sanatın bir sosyal ilişkiler kümesi olarak kavramsallaştırılması ile yürütülmüş, İstanbul'daki çöp toplayıcıları ile işbirliği yapılacak şekilde tasarlanmıştır. S.T.ARGEM'in ana amacı, sanatsal uygulama ve kamu hizmeti arasındaki ya da bir sanatçı ve farklı sosyal kökenlerden ve sınıflardan gelen çeşitli insanlar arasındaki ilişkiyi araştırmak ve belirlemektir (S.T.Argem, 2010).

Proje; sanatçılar, sosyologlar, sokakta yasadışı olarak çalışan çöp toplayıcılar (çoğunlukla atık kağıt toplayıcıları) gibi farklı insanların çeşitli kağıt şirketleriyle bir araya gelerek fikir teatisinde bulunduğu ve bir megalopoliste alternatif geri dönüşüm politikaları hakkında tartışmalar yapma, ekolojik pankartlar hazırlama, sokak aktivizmi yürütme, protesto videoları çekme, atık malzemelerden kamusal heykeller yapma gibi ortak faaliyetlere katıldığı sosyal bir ortam yaratmıştır (S.T.Argem, 2010).

Delier, Terkol ve Akçay hevesle alternatif bir kurum, bir sınıflararası ilişkiler kurumu kurmuş olduğunu iddia etmiştir. Buna “kurum” adı verilmesinin nedeni, geleneksel sınıf hiyerarşilerine karşı çıkma şekline dikkatleri çekmektir (S.T.Argem, 2010).

Proje 2009'un Ocak ayından Mart ayına kadar üç ay sürmüştür. Bu süre boyunca proje alanı, sanatçılar, müzisyenler, aktivistler, araştırmacılar, kamu çalışanları arasında etkileşim için, kamusal alanı post burjuva yönüne doğru genişleten bir platform görevi görmüştür (S.T.Argem, 2010).

Bu diyaloglar, birden fazla özne pozisyonunun ifade edilmesi için durumlar meydana getirmiş, mevcut sosyal ilişkileri tersine çevirebilecek türden bir fikir alışverişini teşvik etmiştir.

Projelere, video projeleri, performanslar, sanat projesi günleri, protesto toplantıları ve çalıştaylar gibi başka ortak nitelikte işler dahil edilmiştir. “Video-Action Workshop: The Paper-men”de, 13 adet kağıt-çöp toplayıcı toplumdaki çeşitli insanlarla gündelik hayattaki karşılaşmalarını filme almıştır. Şehrin en uç kesimlerinde yaşayan insanların hayatlarının gösterildiği TV programlarında “izlenen

nesnelere” olarak yapılandırılan ve “muhtemel suçlular” olarak görülen kişiler, kamerayı ellerine aldıklarında “izleyen özneler” haline gelmişlerdir.

Bu çöp toplayıcıları genellikle kamu istatistiklerinde işsiz olarak geçmekte, bu yüzden de üretken olmayan bir güç olarak ele alınmaktadırlar. Bir yeraltı işçisi olarak konumları, onları toplumda da görünmez yapmaktadır.

S.T.ARGEM, işçi sınıfının bir faaliyetinin sermayeden ne kadar özerk olabileceğini, sosyal ilişkilerin sınıflararası ve sınıflarışı karşılaşmalar üzerinden nasıl tersine çevrilebileceğini sorgulamıştır. Bu proje ayrıca bizleri Türkiye'deki, halihazırda tüketilmiş mallardan geri dönüştürülen çöpün yeniden mala dönüştürülmesi de dahil olmak üzere geri dönüşüm politikalarının toplumsal boyutunu, ayrıca neoliberal reformların uygulanmasındaki yerel ve gündelik uygulamaların rolünü yeniden gözden geçirmeye çağırmıştır. Ancak her şeyin ötesinde, sanatın dar kapsamlı sosyal ve ekonomik amaçlar için bir avuç güçlü elit tarafından ticarileştirildiği bir ülkede yatay işbirlikleri oluşturarak başka bir dünya kurma ihtimalini görünür hale getirmiştir.

Projenin sanatçılarından biri olan Delier, sınıflarötesi ilişkilerin sahip-köle ikililiği hakkındaki düşüncelerinin altını çizerek, “...çözümün bir parçası değil, sorunun bir parçası olmak” adına amaçlarının dikey ilişkiler yerine paralel ilişkiler oluşturmak olduğunu savunmuştur (Delier, 2011).

Yani, Delier ve arkadaşlarının amacı toplumda bir “kritik uyanışa” sebep olmak değil, “sokaktaki adam” ile demokratik bir işbirliği kurmaktır.

Delier bu projeyi “rijit sınıf ilişkilerini hedef alırken aynı zamanda da bu ilişkilerdeki alışlageldik özne-nesne oluşumunu kırmayı amaçlayan bir deney” olarak tanımlamıştır (Delier, 2011).

Delier ayrıca, amaçlarının belirli bir sayıda yasadışı çöp toplayıcıya ulaşmaktan ziyade, onlara yakın mesafede ve açık durmak olduğunu eklemiştir.

Bir başka proje işbirlikçisi sosyolog Akçay da, sanat dünyasında karşılaştıkları şeyin çoğunlukla “çöp toplayıcıların sorunlarına çözümünüz nedir?” ve “S.T.ARGEM'in sonucunun ne olacağını umuyorsunuz?” gibi sorular olduğunu belirtmiş, bilim, sanat ve teorinin yaptığı şeyin herhangi bir sorunun veya problemin öznesini yapılandırmak olduğunu, bu soruların bu zihniyetten kaynaklandığını belirtmiştir.

Akçay ayrıca Şu açıklamada bulunmuştur: “Yapmaya alıŐtıĐımız Şey, problemi belirleyip ona isim koymaya yönelik kurulu düzeni ortadan kaldırarak, ‘problemin kendisi’ ya da ‘problemi olan kişi’ olarak görülenlerle işbirliği içinde problemin adını koymaktı” (S.T.Argem, 2010).

Avantgartin geleneksel yaklaŐımının aksine, bir sanatçının veya entelektüelin diğerlerine nereye gideceklerini veya kendilerinde neyi keŐfedeceklerini gösteren kişi olmasının gerektiği yerlerde, Türkiye'deki bu sanatçı kolektiflerinin ortaya koymakta oldukları bu türden bir diyalog, Fransız düşünür Jacques Ranciere'in cehalet ve bilgi arasındaki mesafeyi kapatma fikrinin gerçeğe dnŐtrlmesi için imkanlar yaratmaktadır (Ranciere, 1991).

Ranciere'e göre, iki akıl arasında herhangi bir boŐluk yoksa, o halde aklın her tezahüründe eŐitlik mümkündür. İstanbul'daki ortak sanat projeleri, S.T.ARGEM rneğinde olduğu gibi, kamu alanında “kimin görünür hale getirebileceği veya söylenir hale getirebileceği”, dolayısıyla da siyasi gücü kimin kullanacağı yönündeki hiyerarşik mantık bünyesinde var olan rol dağıtımına karşı koymaya devam etmektedir (Ranciere, 2010).

“Duyumsanır olanın dağıtılması” argümanında, Ranciere, siyasetin diğer Őeylerle birlikte kurulu düzende eşit temsil için mücadeleyi içerdiğinin, bu eŐitliĐin “hiyerarşilerin nötrleŐtirilmesi için belirli bir biçim” ile ilgili olduğunun, yine de “dünyanın kelimeler ve görüntülerle oynama lüksüne sahip olanlar ve olmayanlar Şeklinde ikiye ayrılmıŐ olduğunun” altını çizmektedir (Ranciere, 1991).

Bu yüzden, kendi kendini temsil için verilen savaş, toplumdaki özellikle de kimin konuŐmaya veya göstermeye “izinli” olduğu ile neyin söylenmesine veya gösterilmesine izin verildiği gibi tartışma konusu olan imgelere bağlıdır.

Türkiye'de ve başka yerlerde, ortak sanat uygulamaları yeni sosyal ilişki formları üretirken, konuşma ve görünürlük açısından daha demokratik koşullar için de yeni fırsatlar yaratmaya devam etmektedir. Ranciere bunu Şöyle açıklıyor: “Sanat artık günümüzde alanların dağıtımı ve durumların tekrar tarifi gibi sorunlara daha çok eğiliyor. Eskiden siyasete ait olan hususlarla giderek daha çok ilgileniyor. Ancak sadece siyasi çatışmanın zayıflamasıyla birlikte bırakılan alanı işgal etmekle yetinemez. Kendi siyasetinin sınırlarını test etme riskini göze alarak onu yeniden Şekillendirmelidir (Ranciere, 2010).

PIST ve S.T.ARGEM, kamu alanının tüm vatandaşları kapsadığı, makro seviyede alınan kararların siyasi gücün vatandaşlar arasında eşit dağıtımını içeren bir kurumsal çerçeveye tabi olduğu kapsayıcı bir demokrasi için mücadele gösterme ihtiyacından ortaya çıkmıştır. Bu, neoliberal ideolojinin tanımladığı özgürlük kavramından farklı bir kavram akla getirmektedir. Bu, toplumun kamusal alandaki müzakereci faaliyetlerine eşit katılımın ve öz kararlılığın sağlanabilmesi için özgürlük adına verilen bir mücadeledir.

Burada irdelenen iki örnek, halkın/vatandaşın konuya dahil bir aktör olarak tasarlandığı ve estetik olanın halihazırda siyasi olarak tasarlandığı durumlarda, sanat eserlerinin politik önemini nasıl ölçeceğimiz (sanat tarihçileri ve eleştirmenler olarak) sorusunun anlamını yitirdiğini göstermektedir. *Art Incorporated*'de Stallabrass şunu savunuyor: “Eser herhangi bir etki yaratacağına dair beklenti söz konusu olmadan gösterilirse, gösterimi sadece performans, görüntülenmesi ise bir tür eğlence haline gelir” (Stallabrass J. , s. 43).

Bu bakış açısının sanatı resmi koşullar altında kısıtlamakla kalmayıp, bu tür projelerin ve sosyal sorunlara eğilen pek çok başka sanat eserinin sergilenmesini ve karşılanmasını da açık diyaloglar yerine kapalı monologlar yaratan durumlar gibi gördüğü savunulabilir.

Açık uçlu, sosyal sorulara angaje olmuş sanat projeleri toplumda her zaman somut bir etki yaratma iddiasında ya da amacında değildir ve açıkladığı nedenlerden dolayı olmalarına da gerek yoktur. Bu projeler ayrıca her zaman demokratik etkileşimler yaratmamaktadır. Örneğin, 1955'te İstanbul'daki Yunan Ortodoks topluluğunun üyelerinin linç edildiği bir belgesel fotoğrafının 4 Eylül 2005 tarihinde *Karşı Sanat* tartışmalı sanat alanında sergilenmesi, kurbanların torunlarının da işbirliğiyle hazırlanmıştır. Açılış gününde, sokaktan geçenler ve çevrede yaşayanlar pencerelerden taş atarak sergiye saldırmışlardır. Akıllara 1955'teki saldırıları ve linçleri getiren bu spontan saldırıyla ilgili asıl endişe verici şey, ordunun gölgesi, polisin aşırı saldırganlığı veya aşırı sağcı milliyetçi partinin motivasyonu kaynaklı olmaması; sanat eserinde gösterilen şiddeti taklit eden halkın almış olduğu bilinçli bir karardan kaynaklanmasıdır.

Türk sanat eleştirmeni ve sanat tarihçisi Erden Kosova, Türkiye'de çağdaş sanatın sanatın algısı için demokratik bir alan oluşturma açısından yetersizliğinin,

Türk ilerici-radikal Sol kesimin kitleleri etkilemekte başarısız olmasından kaynaklanıyor olabileceğini savunmuştur (Kosova, 2007, s. 9-11).

Dolayısıyla, çok sayıda olası yanıtı imkân tanıyan bir tür açık diyalog oluşturmak için tasarlanmış bunun gibi projelerde (S.T.ARGEM'inkiler gibi), bu imkânların gerçeğe dönüşmesinin, toplumdan topluma değişkenlik gösteren, karmaşık sosyopolitik ve kültürel tınlamalara bağlı olduğunu kabul etmemiz gerekir.

Burada, Michael Hardt'ın Rancière'in görüşleri hakkındaki yorumunu hatırlamak önemlidir: “Siyaset ortak olanın sadece dağıtımıyla değil, üretimiyle de, yani sosyal ilişkilerin ve hayat biçimlerinin üretimi ve çoğaltılması ile de ilgilidir (Hardt,Michael, 2006)”.

Bu ortak sanat eserleri, duyumsanır olanın demokratik dağıtımı için fırsatlar açtıkları kadar yeni sosyal ilişki formları da üretmektedir, ancak sonuçları öngürülebilir ve ölçülebilir nitelikte değildir. Rancière'in gözlemi, burada bir kez daha önem taşımaktadır: “Sanat artık günümüzde alanların dağıtımı ve durumların tekrar tarifi gibi sorunlara daha çok eğiliyor. Eskiden siyasete ait olan hususlarla giderek daha çok ilgileniyor. Ancak sadece siyasi çatışmanın zayıflamasıyla birlikte bırakılan alanı işgal etmekle yetinemez. Kendi siyasetinin sınırlarını test etme riskini göze alarak onu yeniden şekillendirmelidir (Ranciere, 2010)”.

Bu, neoliberal ideolojinin tanımladığı özgürlük kavramından farklı bir kavram akla getirmektedir. Bu, toplumun kamusal alandaki müzakereci faaliyetlerine eşit katılımın ve öz kararlılığın sağlanabilmesi için özgürlük adına verilen bir mücadeledir.

3. SANATIN SİYASETİ

Bu bölümde, neoliberal pazar değer sisteminin, özgürlük ve demokrasi kavramlarının manipüle edilmesiyle doğal bir toplumsal örgütlenme şekli olarak nasıl teorik biçimde kodlandığından bahsediyorum. Ayrıca, özgürlük ve demokrasi kavramlarının neoliberal biçimde araçsallaştırılmasını yıkacak yeni bir toplumsal hareketin, tabandan gelen mücadelenin kapsayıcı ve yatay bir praksisini yaratarak gelişmekte olduğu gerçeğinden söz ediyorum.

1960'ların kurtuluş hareketlerinin ve 1968'de dünya genelindeki protestoların aksine, son otuz yılda büyüme göstermiş küresel kapitalizm karşıtı hareketlerin öncü bir ideolojisi bulunmadığını savunuyorum. Bunlar, güce karşı mücadele, katılımcı politikaların praksi ve yataycılığın teşvik edilmesi gibi ortak devrimsel özellikleri korumaktadırlar.

Neoliberalizm Toplumu ve Siyasi Öznellik

Neoliberalizm, özgürlük ve demokrasi vaatleriyle en muzaffer günlerini 1989'dan Wall Street'in dördüncü büyük yatırım bankası olan Lehman Brothers'ın iflas etmesiyle birlikte küresel ekonomik krizin başladığı 2008'e kadar yaşamıştır. (Stiglitz, 2010) Neoliberal felsefede, bilgili araçlar arasında gönüllü kapitalist alışveriş temellerine dayanan ekonomik özgürlük, siyasi özgürlüğü de taahhüt ettiği iddiasındadır. Aslında, neoliberal felsefenin merkezinde, özel girişimleri devletlerin uyguladığı kısıtlamalardan ve düzenlemelerden kurtarmak yatar ve ekonomik özgürlüğü siyasi özgürlüğe tercih ettiği de aşıkardır (Milton ve Rose Friedman, 1980, s. 21).

Neoliberal bir ekonomide, tarifelerin, senetlerin ve uluslararası ekonomik anlaşmaların koruyucusu olarak devletin gücü azaldıkça, ulusun koruyucusu olarak var olma sebebi, askeri müdalaleleri ile büyük ölçüde genişler. ABD'nin Afganistan ve Irak'taki operasyonları, devletin vatandaşlarının siyasi özgürlüğü pahasına daha çok askerileşmesine yeterli örnekler teşkil etmektedir (Chomsky, 1999).

Neoliberalizm karşıtı küresel halk hareketleri, dünyayı parlamenter yollarla devlet üzerinden değiştirmekten, devlet gücünü fethetmeden dünyayı değiştirmeye kadar, devrimsel düşünceye yüz yıldan fazla süreyle hükmetmiş devlet paradigmasına meydan okumakta ve onu değiştirmektedir (Holloway, 2003). Bu

suretle, neoliberal kapitalist sistem altındaki özgürlük ve demokrasi kavramlarının aynı anda sistemik ve anti-sistemik sorunlar olduğunu açıklayacağım.

David Harvey, ünlü kitabı Neoliberalizmin Kısa Tarihi 'adlı kitabında, neoliberal piyasa ilkelerinin kurulmasıyla birlikte, demokratik yönetim özelliği taşıyan bir toplumdaki, siyaset için koşulların neoliberal düşünce ve kuramların ışığında hazırlanan muhafazakar siyasi reformlar nedeniyle ciddi düzeyde baltalandığı yeni bir toplum türüne doğru kaydığımız sonucuna varmaktadır (Harvey D. , 2015, s. 47).

Neoliberalizm, günümüzde siyasi ekonominin kurucu fikri olarak çağdaş toplumumuzu nasıl etkilemektedir? Nedir bu muhafazakar reformlar?

Neoliberal felsefe, taşıdığı ekonomik ve siyasi özgürlük mesajı nedeniyle popüler hale gelmiştir. Bu felsefenin fikir babası olan Milton Friedman, kitabı *Kapitalizm ve Özgürlük* (1962)'da, refah ve eşitliği özgürlüğün ön koşulları veya alternatifleri olarak gördükleri için özgürlüğe ihanet ettikleri gerekçesiyle yirminci yüzyıl liberallerini eleştirmiştir (Friedman M. , 2008).

Friedman'ın siyasi özgürlük anlayışına göre, siyasi gücün kullanıldığı alan sınırlandırılmalıdır, çünkü neoliberal ekonomi, insanların herhangi bir baskı veya merkezi yönlendirme olmadan birbiriyle işbirliği yapmasına imkan tanımaktadır (Milton ve Rose Friedman, 1980).

Friedman için, tüketicilerin seçmekte özgür olduğu piyasa ekonomileri de bu yüzden sıkı devlet kontrolüne tabi ekonomilere göre hem daha etkili, hem de ahlaki açıdan daha üstündür. Piyasa ekonomisi dağılırsa, devletin gücünü de dağıtıp insanı merkezileştirebilir ve böylelikle sözde “koruyucu önlemler” ortadan kaldırılarak özgürlük korunabilir (Milton ve Rose Friedman, 1980).

Tarifeler, dış ticaret kısıtlamaları, yüksek vergi yükleri, düzenlemeler, devletin fiyat belirlemesi, maaş belirlemesi ve daha birçok devlet müdahalesi bu bakış açısına göre yalnızca tüketicileri tek tek istismar etme amacı taşımaktadır. Özetle, neoliberaler için özgürlük, şahsi çıkarlar elde etme doğrultusundaki bireysel arzular üzerinden ve serbest ticarete gönüllü bir katkı olarak tatbik edilir.

Friedman, özgürlük üzerine yaptığı kuramlaştırmada, özerkliğin uygulanması için gerekli olan kapasitelerin geliştirilmesinde piyasa dışı ilişkilerin önemini ihmal etmektedir. Neoliberal ekonomik sistemin mantığını eğitim, sağlık ve sosyal refah

gibi hayatın tüm alanlarına uygulamaktadır. Friedman, ya piyasa dışı faaliyetleri ve malları doğrudan piyasada satışa sunulan ürünler haline getirmeye ya da dolaylı olarak bunları piyasanın normlarına ve anlamlarına tabi hale getirmek gerektiğine inanmaktadır. Yine de, özgürlük kavramını açıklarken, bir tüketicinin özerk hareket etme kabiliyetinin eşit olarak belirlenip belirlenemeyeceği ya da ırk ve cinsiyet ayrımı mirasını taşıyan bir toplumda eğitim ve/veya yüksek maaşlı işlere erişim hakkı kısıtlı olan insanlara ne olacağı gibi kritik sorulara cevap vermemektedir.

Rancière'e göre, neoliberalizm, dünya ve ilişkiler düzeni hakkında bir anlaşma, fikir birliği yaratarak kendini demokrasiye bağlar. Ayrıca, bu fikir birliğinde tek bir gerçek söz konusudur piyasanın gerçeği. İşte bu yüzden, toplumsal hayatta eşit olmayı talep etmek her zaman tüketimci bir taleptir, çünkü en nihayetinde bireylerin eşit olarak dağıtılmayan şeyleri tüketme hakları için verilen bir mücadeledir (Ranciere, *On Politics and Aesthetics* , 2010).

Daha spesifik olarak, Rancière'in görüşüne göre, fikir birliği, simetrik bir tür alış-veriş destekleyen ancak hakların ve çıkarların eşit dağıtımını desteklemeyen insan öznelerin hakları üzerinde evrensel bir anlaşma olarak anlaşılmalıdır. Öte yandan, Rancière'in "dissensus - uyuşmazlık" kavramı, piyasanın fikir birliğine karşı koyacak beklenmedik bir açılış önerir. Ranciere için uyuşmazlık (dissensus), tüketim için eşit haklar talep edilmesi olarak ifade edilmeyen, dünya düzeni üzerinde uygulanan gücün eşit dağıtımını mümkün kılacak bir talep olarak formülize edilen bir anlaşmazlığı temsil eder. Rancière, siyasetin, insanların konuşma ve tartışma kapasitesine dayandığı yönündeki Aristocu fikre eklemeye yaparak şu açıklamayı yapmaktadır:

"Siyasi uyuşmazlık birbirlerinin çıkarları ve değerleri ile yüzleşen, konuşan insanlar arasında bir tartışma değildir. Kimin konuştuğu ve kimin konuşmadığı, neyin acının sesi olarak dinlenmesi ve neyin adalet hakkında bir argüman olarak dinlenmesi gerektiği ile ilgili bir fikir çatışmasıdır. İşte sınıf savaşı da bu anlama gelir: birbirine ters ekonomik çıkarları olan gruplar arasındaki anlaşmazlık değil, 'çıkarcın' ne olduğu ile ilgili bir anlaşmazlık, toplumsal çıkarları yönetebilecek kişiler olarak kendilerini belirleyenler ve sadece kendi hayatlarını çoğaltabilmesi gereken insanlar arasındaki bir mücadele (Ranciere, 2010)."

Bu tartışmayla, Rancière siyasete olan anlayışımızı farklı bir yöne çevirerek, estetik dünyasını da kapsadığının farkına varmamızı sağlar. Bu nedenle, fikir birliği siyaseti kaçınılmaz olarak, aynı zamanda da estetik alan da olan politik alanın

“işitilme” ve “görlme” yetisine sahip olanlar tarafından kamusal alanın organize edilmesini ve denetlenmesini temsil eder. Rancière'e göre, demokrasi bir hükümet türü ya da toplumsal yaşam biçimi değildir, gerçek formunda siyasetin ta kendisidir. Aşağıdaki bölümlerde, Rancière'in uyuşmazlık kavramının ışığında, çağdaş kapitalizm karşıtı toplumsal hareketin praksisini analiz edecek ve radikal demokrasinin gerçeğe dönüştürölmesi açısından potansiyelini sorgulayacağım.

Neoliberalizmin, piyasanın özgürlük ve çoğulluk dili üzerinden demokrasi ile ilgili iddiası, beraberinde bir antitezi, demokrasinin apolitikleştirilmesini getirir. Yukarıda açıklandığı üzere, neoliberal ideoloji “serbestlik” ve “özgürlük” kavramlarını kullanarak kapitalizmi destekler ve ondan faydalanır.

Bununla birlikte, kararlılığıyla ulusalcı özgürleşmenin geleneksel sınırlarını aşan ve temsili demokrasinin çıkmaz reformizmine meydan okuyan, küreselleştirilmiş sermayeyi güçlendiren sistemik koşullara karşı ısrarcı bir öfkeden temellenen küreselleşmiş bir isyan çağı baş göstermeye başlamıştır.

1990'larda, neoliberal kapitalizme “aşağıdan küreselleşme” sloganıyla karşı koyan yeni bir kapitalizm karşıtı hareket ortaya çıkmıştır. Kimlik politikalarının parçalayıcı niteliğinin tersine, bu anti-küreselleşme (veya alternatif küreselleşme) hareketi çoğunlukla radikal vizyonlar ortaya koymakta ve küresel kapitalizme karşı ittifaklar yaratmak üzere çok sayıda coğrafı sınırı ve siyasi çizgiyi açmaktadır. Çeşitli insanların, sınıfın çıkarlarının tersine, paylaşılan değerlerden ve ortak sorunlardan hareketle çoğulcu anlamda bir radikal değişiklik yapılmasını savunur. Kendi kendine örgütlenmiş veya siyasi kimliğı olan bir hareket değildir ve klasik Marksist sınıf çelişkileri söyleminin ötesine geçen bir devrim vizyonuyla faaliyet gösterir. Halktan gelen bu toplumsal hareket, daha çok “toplumsal dönüşümün yeni ve doğası gereğı çoğul temsilcilerinden meydana gelen yeni bir proleteryanın kapsamlı ve çeşitli biçimde kendini göstermesi” olarak değerlendirilmiştir (David, 2013).

Bu anti neoliberalist küresel hareket, ulusal ve bölgesel sınırların ötesine geçtiğı kadar, etnisite ve ırk sınırları ötesine de geçen bir sivil direnişin yatay temsili kavramı üzerinde temellenmektedir. Örneğın, 19 Ocak 2007'de İstanbul'da Ermeni gazete editörü ve aktivist Hrant Dink'in bir milliyetçi tarafından suikaste kurban gitmesinin ardından, cenaze törenine katılan büyük kalabalık “*Hepimiz Hrant'ız Hepimiz Ermeniyiz*” diye bağırmıştır. Dink'in cenaze töreni, üstünde Türk sanatçı Evrensel Belgin'in yarattığı bir resim olan etiketler ve rozetler takan binlerce

protestocuyla birlikte faşistlik karşıtı bir protestoya dönüşmüştür. Belgin'in web projesi *anti-pop*'ta da görülen görsel, Hrant Dink'in adını ve 2007-1915 tarihlerini içeren siyah bir vefat ilanı tasarımıdır ve ölüm tarihi Ermeni soykırımının yılı olarak gösterilmektedir. Türkiye'de faşizmin Dink'in suikastine yol açacak şekilde yükseldiği göz önünde bulundurulduğunda, kitlelerin “Hepimiz Hrant'ız, Hepimiz Ermeniyiz” diye bağırması, protestolar sırasında sıklıkla tekrarlandığı üzere gücün çağdaş temsillerinin oluşturduğu tehdite karşı kitlelerin birleşmesine yönelik yeni mantığı gözler önüne sermektedir. Dolayısıyla, bu tip dayanışma gösterileri ortak bir siyasi kimlik veya ideoloji üzerinden değil, ortak bir gündem üzerinden, yani siyasi temsildeki eşitsizlik nedeniyle meydana gelmektedir.

1990'ların sonuna kadar eski kapitalizm karşıtı hareketleri etkileyen bir kriz, egemenlik ve güç konuları, yani devletin konumu ve bu gücün fethi için kullanılan strateji hakkında farklı görüşler ele alınarak anlaşılabilir. Son dönemde, ilerici sol kesim ve özerklik yanlısı Marksistler arasında git gide açılan mesafe, post politika ve alternatif küreselleşme hareketi ile olan ilişkileri açısından belirgin hale gelmiştir. 2004'te tartışma yaratan kitapları *imparatorluk* yayımlandıktan üç yıl sonra, Michael Hardt ve Antonio Negri küresel anti sistemik direnişin karakterindeki kavramsal ve yapısal kaymadan bahsetmişlerdir (Hardt, 2018).

Kitlelerin kendi kaderini tayin etmesi kavramını “çokluk” olarak tanımlamışlar bu ifade dünyanın dört bir yanından aktivistlerin hayal gücünü yansıtmıştır. Çokluk konusunda yaptıkları tartışmada, alternatif bir toplumsal oluşum için net bir vizyon bulunmamakta, bunun yerine siyasi görevimizin yalnızca bu süreçlere karşı mukavemet göstermek değil, onları yeniden organize ederek siyasetin radikalleştirilmesi için yeni amaçlar doğrultusunda yeniden yönlendirmek olduğunu ileri sürmüşlerdir (Hardt, 2018).

Buna benzer olarak, her ne kadar belirsiz ve soyut gibi görünse de, Hardt ve Negri'nin İmparatorluk'a karşı muhalefet kuvveti-çokluk-ulusal veya etnik kimlik veya sınıf çizgileri etrafında organize edilmemiş bir öznellik meydana getirmektedir.

Seattle Muharebesi” olarak adlandırılan 1999'daki Dünya Ticaret Örgütü (WTO) toplantısı sırasında, küresel kurumsal gücün demokratik olmayan sahalara karşı yapılan protestolarla, yerel, uluslararası ve küresel organizasyonları ve hareketleri desteklemek için verilen küresel mücadele büyük bir momentum kazanmıştır. Seattle'dan beri, önemli bir küresel isyan gelişim göstermektedir.

Özellikle de Dünya Bankası, Uluslararası Para Fonu (IMF), G8 zirvesi, GATT ve halefi WTO'nun toplantıları sırasında, Londra (1999), Prag (2000), Cenova (2001), Santiago de Chile (2001), Okinawa ve Washington, D.C. (2001), Québec City (2001), Mar de Plata (2005) ve İstanbul'da (2009) küresel finans kurumlarının yapısal düzenleme programlarına karşı yapılan protestolarla aynı şekilde büyük protestolar meydana gelmektedir.

PGA; Brezilya'da Topraksız İşçiler Hareketi (MST), Birleşik Krallık'ta Sokakları Geri Al (RTS), Ukrayna'dan radikal çevre bilimciler, Yeni Zelanda'daki Maori aktivist gruplar, Avrupa'nın dört bir yanından gecekonducular gibi hepsi de kurucu konferans için Cenevre'de toplanmış olan çeşitli toplumsal hareketlerden insanlar tarafından Şubat 1998'de kurulmuştur. PGA Ağı, küresel kapitalizm karşıtı direnişi örgütlemek ve alternatif toplumsal örgütlenme olasılıklarına dikkat çekmek isteyen gruplar, hareketler ve bireyler arasındaki koordinasyonu ve iletişimi sağlamak için bir araç olarak yaratılmıştır. PGA ve içindeki hareketler; Mayıs 1998'de Birmingham, İngiltere'de düzenlenen G8 Zirvesine karşı küresel eylem günlerinin; 18 Temmuz 1999 tarihinde dünyanın farklı yerlerindeki finans merkezlerinde düzenlenen ve artık “Kapitalizme Karşı Karnaval” olarak bilinen eylem günlerinin başlatılmasında ve koordine edilmesinde elzem bir rol teşkil etmiştir. PGA ayrıca 1999'da Seattle'daki tarihi WTO protestoları için de çağrısı yapmıştır.

Dünyanın her köşesine yayılan yeni anti sistemik hareketler, öncü rolü oynamak için sırasını bekleyen devlet partilerinin veya Marksist-Leninist çevrelerin siyasetinden uzaklaşarak bir paradigma kayması olarak görünmektedir. Bu siyasi muhalefet şekli, devletin gücünü ele geçirme ya da bir devlet örgütü ya da siyasi parti oluşturma ve sivil toplumda eylem kavramını devlet kontrolünden çıkarma gibi amaçları olmayan “karşı güce” dayanmaktadır. Bu şekilde, siyasi olan şeyler artık milletler ve devletlerle, yönetici sınıfla ya da devlet gücü peşinde olan siyasi partilerle, hatta burjuvaziye devirme amacıyla olan proletarya ile dahi sınır sınırlı kalmamaktadır. Günümüzde, anti sistemik hareketler çoğunlukla yatay ağlarda organize edilmekte, devletçilik ve parlamento karşıtı ideoloji içinde kendi praksislerini oluşturmaktadırlar. “Anti siyasetin” anti güç tipi, sermayeyi kendi koşulları altında kullanıp devlette olduğu kadar toplumda da entegre olmuş kapitalist toplumsal ilişkileri çoğaltma amacını gütmemektedir.

Özgürlüğün, politikanın ve hatta devrimin anlamını dahi yıkan da işte bu devrim yaratıcı karakteridir. Devrim artık kapitalizmin çağdaş formlarına saldırmakla ilgilenmemekte, onu tekrar yaratmayı ve çoğaltmayı reddetmektedir. Holloway, son kitabında bize şunu hatırlatıyor: “Yirminci yüzyılın devrimleri fazla radikal oldukları için değil, yeterince radikal olmadıkları için başarısız oldular” (Holloway, 2010).

1968'de dünyanın dört bir yanında patlak veren protestolara, giderek artan şiddetli devlet baskısıyla karşı karşıya kalmış çok sayıda işçi, öğrenci ve alt tabakadan insan katılmıştır. Günümüzde, dünyadaki sivil huzursuzluk ve protestolar da 1968 ihtilali ile benzer özellikler taşımaktadır; öte yandan ana odak noktaları egemenlik ve sınıf mücadelesinden eşit temsil (ses ve görünürlük) ve demokrasi konularına doğru kaymıştır. Seattle 1999'dan beri çeşitli şehirlerde yapılan IMF karşıtı protestolar, dünyanın her yerindeki hükümet karşıtı kitlesel eylemler, 2005'te Fransa ve 2010'da İngiltere'deki şiddetli isyanlar, Occupy Wall Street hareketi, 2011'de Arap ülkelerindeki Halk Devrimi, 2012'de Yunanistan ve İspanya'daki, 2013'te Türkiye ve Brezilya'daki kitlesel ayaklanmalar, neoliberal sistemik krizlerin farklı boyutlarına verilen tepkilerdir. Öyle ya da böyle, bir şekilde siyasi krize (demokrasi ve sivil haklarla ilgili olarak), enerji krizine, iklim değişikliğine, çevresel krizlere ve gıda krizlerine yönelik olarak yapılmışlardır.

Hindistan'daki köylüler arasındaki ortak direniş ruhunun, Arjantin ve Şili'de okul harçlarının yükseltilmesine karşı yapılan yaratıcı öğrenci grevlerinin, Oaxaca, Meksika halkının devlet binalarını işgal ettiği beş aylık süre boyunca alternatif radyo istasyonlarından yaratıcı eylem taktikleri hakkında çağrılar yapılmasının, dünyanın dört bir yanında occupy hareketi ile parkların ve sokakların işgal edilmesinin ve Türkiye'de Gezi direnişi sırasında İstanbul'un ortasında kurulan komün çadır köyünün, dünyanın farklı coğrafyalarında doğrudan demokrasinin ilk unsurları olarak kendini yapılandıran sistem karşıtı bir bilincin var olduğuna işaret eden iyi örnekler olduğu fikrini savunuyorum. Bunlar öylesine birkaç reformcu protesto değildir; öğrenciler, işçiler, küçük çiftçiler, işsizler, yerliler ve kentlerde yaşayanlar neoliberalizme karşı savaşmışlar, yeni güç biçimleri ve demokrasi alanları oluşturulmuştur (Starr, 2011).

Yirminci yüzyılın başında, anti küreselleşme (alternatif küreselleşme) hareketinin ortaya çıkmasıyla birlikte, hem siyasi protestolar hem de sanatsal protestolar yeni bir biçim ve mekan kazanmışlardır. Yeni siyasi öznellikler de işte bu

arenada yaratılmaktadır. Belçikalı sosyolog Geoffrey Pleyers, küreselleşme karşıtı hareketin birçok boyutunun, sadece hareket “biri öznellik, diğer ise akıl merkezinde şekillenen, her ikisinin de küreselleşme ile neoliberalizm karşısında ve içinde bir aktör olarak yer alma isteğini belirttiği iki eğilimin hassas bir şekilde ve homojen olmayan bir biçimde bir araya gelmesi” olarak düşünüldüğünde anlaşılır hale geldiğini savunmaktadır (Pleyers, 2011, s. 22-23).

Pleyers'in gözlemlerine göre, aktivistler, yaşam deneyimlerinin özerkliğini savunarak neoliberal kapitalizmin hayatlarının her alanına sızmasına karşı çıkmaktadırlar. Bu aktivistler gündelik yaşamlarında ve ilişkilerinde piyasanın mantığından büyümüş kişilik özelliklerinin ve sosyal ilişkilerin üstesinden gelmeye çabalamaktadırlar. Bunu da “aktörlerin kendi ilkelerine yaşamalarına, farklı sosyal ilişkiler kurmalarına ve öznelliklerini ifade etmelerine fırsat tanımak amacıyla yeterince özerk ve kapitalist toplumdaki mesafeli olan” deneyim alanları yaratarak başarmaktadırlar. (Pleyers, 2011) Pleyers, bunların hayal gücünün ve hazzın siyasal katılımın ayrılmaz bir parçası olarak görüldüğü alanlar olduğunu açıklar. Bunlar hiyerarşiler yerine yataylığa, delegasyon ve temsil yerine güçlü katılıma, görevlerde uzmanlaşma yerine rotasyona vurgu yaparlar.

David Graeber küreselleşme karşıtı protestolar sırasında gözlemlediği aktivist örgütlerin estetiği üzerine de şu açıklamaları yapmaktadır:

“Aslında, sanatçıların bakış açısından bakıldığında gerçekten önemli olan şey yine sürecin bu durumda, üretim sürecinin kendisidir. Temalar ve vizyonlar bulmak, toplantılar organize etmek için beyin fırtınaları yapılırken, her şeyin ötesinde kablolar ve çerçeveler garajların veya bahçelerin, depoların ya da benzer yarı endüstriyel alanların zemininde günlerce, etrafında kovalarca boya ve inşaat malzemesiyle birlikte durur, mutlaka kalıp yapan, boyama yapan, sigara içen, yemek yiyen, müzik çalan, tartışan, içeri girip çıkan küçük gruplar bulunurken hiçbir zaman yalnız kalınmaz. Her şey komün, eşitlikçi ve dışavurumcu olacak şekilde tasarlanmıştır (Graeber, 2009).”

Önceden de savunduğum üzere, neoliberal ideoloji kendisini yüz yüze söyleşi ve alışverişlerde idame ettirir. Dimitris Papadopoulos bize şunu hatırlatmaktadır: “Neoliberalizmin her yere nüfuz eden kuvveti belki de, büyük ölçüde aralarındaki alış-veriş boyutunun altını çizen bireyler arasındaki ilişkilere yönelik yeni bir anlayıştan destek alan bir devlet dönüşümünü içerecek şekilde sermaye birikiminde veya daha etkili stratejilerin kombinasyonunda aranmalıdır” (Papadopoulos, 2002, s. 107).

Aktivizm ve isyan alanlarındaki enine sosyal karşılaşmalar, mevcut sosyal ilişkilerin ilk bakıştaki gerçekliğinin ötesine geçer. Neoliberal hakimiyetin yeniden doğuşu manipüle edilen özgürlük ve demokrasi fikirleri etrafında dönerken, direniş alanlarındaki yeni bir siyasi öznellik bu fikirleri eşitlikçi bir toplumun gerçeğe dönüştürülebilmesi için yeniden yapılandırır.



4. SONUÇ

Günümüz dünyasında, gündelik yaşam ekonomik, sosyal ve çevresel krizlerle şekillenmektedir. Yeni teknolojik gelişmelere, iklim değişikliğine, ekolojik tahribata ve silahlı çatışmalara zemin hazırlamış olan neoliberal kapitalist sistem altındaki küresel düzende, gücün geleneksel kavramını sorgulayan yeni türden zorluklarla yüzleşmekteyiz. Aktivistler alternatif politika için yeni imkanlar yaratmakta, sanatçılar yeni görsel diller arıyor ve entelektüeller sosyal bilincin sürekli olarak değişen yapısını yakalayarak etkilemeye çabalamaktadır. Arayış, tamamen sistemik değişiklikleri mümkün kılacak yeni yöntemler bulmak üzerine. Sanat ve kültür de, işte bu arayışın belki geçtiğimiz yıllarda olduğundan da fazla içinde yer almaktadır.

Sanat kendi başına siyasettir ve her zaman da öyle olmuştur. Siyaset her zaman sanatın üretimine, sergilenmesine, karşılanmasına ve kuramlaştırılmasına entegre olmuştur. Sanatın diğer iş türlerine göre ayrıcalıklı bir insan faaliyeti olarak tanımı dahi siyasi bir tanımdır. Sanat, günümüzdeki tanımıyla kendi kimliklendirme, sınıflandırma ve sunum sisteminin dışında var olamaz. Jacques Rancière'in belirttiği gibi: “‘Sanatın’ kendi tekliğinde adlandırdığı şey, sanat sayılanların bu şekilde sayıldıkları bir sunum mekanının şekillendirilmesidir” (Ranciere, 2010). Neoliberal dünyada bir sanat eseri teknik mükemmellik veya virtüözite standardına dayalı olarak değil, entelektüel ve kurumsal dünyada sunulma ve karşılanma şekillerine göre “sanat” olarak kabul edilir. Kurumsal sanatın güç şablonlarını yeniden üretmekle suçlanması yeni veya alışılmadık bir durum değildir. Ancak bu şablon 1989 sonrası neoliberalizmin gelişmesiyle birlikte sadece kurumsal sanat dünyasının bir yarı şirket olarak karakteri açısından daha belirgin hale gelmiştir; sahiden de, kendini kurumsal dünyanın ve demokrasi sonrası siyasetin değerleriyle yeniden yaratan yeni neoliberal kültür toplumu ile ilişkilidir (Steyerl, 2010).

“Siyasi sanat” olarak adlandırılan ve sergilenen şey, kendi manipülasyon ve sömürme sistemine, örneğin sanat işçiliğinin istismar edilmesine meydan okuyan her şeyi görmezden gelirken siyasetin her yerde yaşandığını göstermek için bir güvenlik vanası gibi kullanılır.

Bu nedenle, radikal sanata savaş silahları üreten şirketlerce, neoliberal

saldırının kuklaları olan çok uluslu bankalarca, eğilimi daha çok sosyal mühendislik olan hayırseverlerce veya sanat alanını şehre marka kazandırmak için kullanan devlet örgütlerince sponsor olunması gerçekten de neoliberal dünyada kurumlaşmış sanata dair sık rastlanan bir çelişkidir. Bununla birlikte, bu sistemdeki tüm sanat eserlerinin günümüzdeki bienal ve müze sisteminde bulunan veya halka açık yerlerde topluma angaje olmuş sanat eserlerinin birilerine itaat ve hizmet ettiğini iddia ederek onları görmezden gelmek de politik bir harekettir. Bu türden bir bakış açısı, en iyi ihtimalle sanatın kendi kurumsal, ideolojik, ekonomik yapılarına göre kapasitesini analiz eder. Ancak, sanatın özerkliğini bütünüyle görmezden gelmek, sanatın özgürleştirici potansiyelini estetik deneyimini de görmezden gelmek demektir. Rancière'in özerklik ve estetik deneyim hakkındaki yorumları da kayda değer niteliktedir:

İlk olarak, estetik sanat rejimi tarafından sahnelenen özerklik, sanat eserine değil, deneyim türüne aittir. İkinci olarak, 'estetik deneyim' heterojenliğe yöneliktir ve bu deneyimin öznesi için belirli bir özerkliğin de reddedilmesi anlamına gelir. Üçüncü olarak, bu deneyimin öznesi, sanat olmadığı ölçüde ya da en azından sadece sanat olmadığı ölçüde "estetiktir" (Ranciere, 2010)."

Rancière'in görüşüne göre, sanat aynı anda heteronom ve otonom bir estetik faaliyettir ve bu yüzden sanat ile kullanımı-değeri, sanat ile görünür ve işitilir olanların belirlenmiş şekilleri, sanat ile gündelik yaşamın alışılmış uygulamaları arasındaki ilişkiyi sekteye uğratabilecek bir deneyim için gerekli koşulları yaratma kapasitesine sahiptir (Ranciere, On Politics and Aesthetics , 2010). Bu nedenle, sanatın özgürleştirici kapasitesinin reddedilmesi, sanatı sadece spektaküler potansiyeline kısıtlayan politik bir hareket olmakla kalmaz, ayrıca sanatın açabileceği ve onu bu kısıtlamalardan özgür bırakabilecek yolları da tıkar.

Bu çalışmada, sanat alanında tek ve geçerli bir siyasi sanat kategorisi olmadığını üzerinde durulmaya gayret gösterildi. çalışmanın ilk bölümlerinde sanat bienallerinin festival boyutlarını analiz ederken amaç, konu hakkında mevcut literatürde bulunan boşlukların altını çizmek olmuştur. Bu bölümlerde, sanat eleştirisinde hakim olan iki görüşü eleştirilmektedir. İlki, neoliberalizmi durağan ve öngürülebilir bir şekilde dünyanın her yerini etkileyen, sanat ve yerel/küresel yapıları arasındaki tüm ilişkileri eşit düzeyde düzenleyen, eşit ve su götürmez bir süreç olarak gören küresel görüştür. İkincisi, çağdaş sanatı neoliberal direktifleri ve süreçleri yansıtan ve yeniden üreten, böylelikle de sanatın kendi içindeki özgürleştirme potansiyeline ket vuran homojen ve itaatkar bir kurum olarak gören eleştirel

görüştür.

Son dönemdeki siyasi protestoların, isyanların ve ayaklanmaların estetik boyutu toplumda siyaset olarak kabul edilebilir olanın ne olduğuna yönelik görüşlere meydan okuyup bunu yeniden formülize etmekle kalmamakta, aynı zamanda toplumda sanat olarak kabul edilenin ne olduğunu da sorunsallaştırmaktadır. Arthur Danto, henüz 1964 yılında, ünlü makalesi “The Artworld”de sanatın ölümünü ilan etmiş ve şöyle yazmıştır:

“Son tahlilde bir Brillo kutusu ve Brillo kutusu içeren bir sanat eseri arasındaki farkı yaratan şey, sanatın bir teorisi. Onu sanat dünyasına taşıyıp objenin olduğu aslına [sanatsal kimliği dışında gerçekte olduğu aslına] çökmesini önleyen şey de bir kuramdır. Bu elli yıl önce sanat olamazdı...Her zaman olduğu gibi bugünlerde de sanat dünyasını ve sanatı mümkün kılma rolü sanatsal kuramlara aittir. Ben, Lascaux mağarası ressamlarının aklına, o duvarlarda *sanat* [yazarın vurgusu] yarattıkları düşüncesinin asla gelmediğini kabul etme eğilimindeyim. Neolitik çağda estetikçiler var olduysa, o başka elbette (Danto, s. 581).”

Danto, tarihsel değişim karşısında büyülenmişti ve 1964'te Andy Warhol'un Brillo kutularının sanat olarak kabul edilmesine yol açan nedenlerin ve koşulların, o tarihi anda sanat dünyasında ve sanat kanonunda özel bir tarihselliği ve belirli rolleri olduğunu savunmuştu. Warhol'un Brillo kutuları ve Marcel Duchamp'ın hazır yapımları, Danto'ya sanatın ilerleyişinin büyük anlatısının kendi içinde kapitalizmin bu anında sona ermiş olduğunu göstermişti. Sanatın özerk bir faaliyet olarak uzun süredir ölü olduğu konusunda akademisyenler ve eleştirmenler görüşlerinde haklıdılar. Şu anda, tüm sanat türlerinin ve estetik uygulamaların aynı anda politik birer faaliyet olarak da var olduğunu; bu nedenle “politik sanatı” artık bu şekilde kuramlaştırıp sınıflandıramayacağımızı, bunun için güncel siyasi ve estetik uygulamalara yönelik yeni bir anlayışa ulaşılması gerekmektedir.

Çağdaş sanat ve neoliberalizm ilişkisinin, günümüzdeki sanat ve siyaset gibi, aşağıdan yukarı ve yukarıdan aşağı politik gelişmeleri, sanat dünyasındaki iç-dış ilişkilerini, küresel ve yerel toplumsal dinamikleri kompleks ve diyalektik uyumsuzluklar noktasından, sanatın anlamının ve uygulamasının çağdaşlığı açısından tanıyan çok boyutlu bir bakış açısıyla analiz edilmesi gerekmektedir. Amaç, özellikle de bazı sanat objelerinin, uygulamalarının ve biçimlerinin “siyasi sanat” veya “sosyal konulara eğilen sanat” olarak sınıflandırıldığı ya da böyle olmadıkları için affedildiği kurumlaşmış sanat kuramına karşı durmaktır.

Bu uygulamalar genel düşünce biçimlerini tersine çevirmekte, kurulu toplumsal ve ekonomik alışverişlere meydan okumakta ve sanatta estetik olarak kabul edilen şeyleri değiştirmektedir. Bu değişim rüzgarının, siyasetin yeni estetik praksislerden oluşan zengin bir yelpaze tarafından meydan okumayla ileri itilmesinden, estetiğe de neoliberal dünyada sanat, politika, ekonomi ve kültür arasındaki karmaşık ve çağdaş ilişkilerden kaynaklanan yeni kanılardan, yönlerden ve yeni siyaset uygulamalarından dolayı meydan okumayla ileri itilmesinden kaynaklanmaktadır.

Bu çalışma, genel anlamda şu diyalektik soruyu irdelemektedir: Neoliberal küreselleşme kapitalist üretim modellerinin nihai zaferi midir yoksa bu mevcut kapitalist ilişkilerden kopmak için yeni bir fırsat olabilir mi? Özellikle de, günümüzde karşıtlığın estetik uygulamalarının ekonomik olarak istismar edilen, siyasi açıdan temsil edilmeyen ve kültürel açıdan görünmez olanların güç odaklarının gözünde görünür hale gelme mücadelesinden doğduğunu ve bunu meydana getirdiğini savunmaktadır.

Bu bakış açısı, küresel ekonomi veya küresel kültürden ibaret bir resim ortaya koymaktan çok daha fazlasını yapmakta; çeşitli toplumsal süreçlerin birbiriyle nasıl iç içe olduğunu anlamamıza yardımcı olmaktadır: dünya düzeninin yeniden organize edilmesi sadece ekonomik, siyasi veya teknolojik bir dönüşümle ilgili olmamış, toplumun eksenel ilkelerindeki önemli bir değişimle ilgili olmuştur.

Amacım, uluslararası bienallerin, sanat kurumları içindeki ve dışındaki alternatif sanatsal formülasyonların yerelde karşılığını da irdelemek suretiyle, daha büyük olan sanat tarihi alanını genişletmek olmuştur.

Çağdaş sanatın koşulları ve modaliteleri hakkında, özellikle de neoliberal ekonomik ve siyasi programlara ilişkin geleneksel, durağan ve farklılaştırılmamış anlayışları yeniden tanımlamayı tercih edilmektedir. Neoliberal küreselleşme, farklılıkları estetik konformizm, kurumlaşmış çerçeve ve kurumsal sponsorluk üzerinden kontrol ederek yeniden düzenlerken, yerel ve kendine münhasır olaylar ve siyasetten doğan sanatsal deneyimlerin, insanların dünyadaki acil ihtiyaçlarına ve mücadelelerine katılım gösterdiğini ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Sanat ve küreselleşmenin dinamiği hakkındaki bir çok kanının aksine, çağdaş sanat ve kültürün neoliberal küreselleşme ile olan çekişmeli ilişkisinde, hakimiyet süreçlerinin veya direniş stratejilerinin sabit ve öngörülebilir olmadığı sonucuna varılabilir.

Kaynaklar

- Artun, A. (2015). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aysun, E. (2012, Ocak 5). *Yeni Dönemde Güncel Sanat Atılımları ve A77 Örneği*. Britishcouncil.org.tr, s. 12-19.
- Bishop, C. (2006). "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents,(Sosyal Dönüş:İşbirliğive Hoşnutsuzlukları. *Artforum* 44 , 178-183.
- Boisier, S. (2008). *Globalization and Local Development*. Univeritas Forum.
- Bourdieu, P. (2015). *Karşı Ateşler*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bourriaud, N. (2005). *İşkisel Estetik*. (S. Özen, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Byrne, J. (2006). Contemporary Art and Globalisation. *International Journal Of The Humantites*, 1-3.
- Çalıkoğlu, L. (2007). *Çağdaş Sanat Konuşmaları 2 - Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Delier, B. (2013, Ocak 25). *Bir oto-sansür vakası "Muhafız"*. istanbul.
- Dirlik, A. (2002). *Whither history? Encounters with historicism, postmodernism, postcolonialism*. History Department, Duke University Durham
- Erdemci, F. (2013). *Anne ben barbar mıyım?*. İstanbul: 13. İstanbul Bienali Rehberi .
- Friedman, M. (2008). *Kapitalizm ve Özgürlük*. İstanbul: Plato Yayınları.
- Galeano, E. (2006). *Latin Amerikanın Kesik Damarları*. (A. T.-R. Hakmen, Çev.) İstanbul: Çitlenbik Yayınları.
- Giddens A. (2014). *Modernitenin Sonuçları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fukuyama, F. (1989). *Tarihin sonu mu?* İstanbul: Profil Yayıncılık.
- Greenberg, R. (2010, Temmuz 30). "Identity Exhibitions: From Magiciens de la Terre II. s. 105-116.
- Hannerz, U. (1997). *Culture, Globalization and the World System: Contemporary* . University of Minnesota Press.
- Hardt, M.-N. (2018). *İmparatorluk*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin Durumu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, D. (2012). *Sermaye Muamması Kapitalizmin Krizleri*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Harvey, D. (2015). *Neoliberalizmin Kısa Tarihi*. (A. Onacak, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Jones, C. A. (2006). *Globalism and the Venice Biennale*. Artforum International.

Judkis, M. (2015, Şubat <http://www.washingtonpost.com>). Occupy calls for end of Whitney Biennial.

Klein, N. (2010). Felaket Kapitalizminin Yükselişi. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kahraman, H. B. (2002). *Postmodernite ile modernite arasında Türkiye : 1980 sonrası zihinsel, toplumsal, siyasal dönüşüm*. İstanbul: Everest Yayınları.

Madra, B. (2003). *İki Yılda Bir Sanat Bienal Yzaları*. İstanbul: Norgunk Yayınları.

Manuel, C. (2005). *Ag Toplumunun Yükselisi* (Cilt 1). (E. Kılıç, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Ranciere, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu. J. Ranciere içinde, Estetiğin Huzursuzluğu* (A. U. Kılıç, Çev., s. 38). İstanbul: İletişim yayınları.

Stallabrass, J. (2010). *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*. (E. Soğancılar, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Şentürk, İ. (26 Nisan 2008). Neoliberalizm ve Eğitim Politikalarına Yansımaları. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*,11(2), 77-79.

Tomlinson, J. (2004). *Globalization and Culture*. (A. Eker, Çev.) www.researchgate.net, 462.

Tüzünoğlu, A. (2009). *Dersimiz Güncel Sanat*. İstanbul: Oulet İhraç Fazlası Sanat Yayıncılık.

Yardımcı, S. (2014). *Küreselleşen İstanbul'da Bienal: Kentsel Değişim ve Festivalizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Areen, R. (2005). "Beyond Postcolonial Cultural Theory. Kasım 15, 2018 tarihinde <https://monoskop.org>: <https://monoskop.org> adresinden alındı.

Artbasel.com. (2012). <https://www.artbasel.com>

Bakhtin, M. R. (1994). [monoskop.org/images. Kasım 16, 2018 tarihinde https://monoskop.org/images/7/70/Bakhtin_Mikhail_Rabelais_and_His_World_1984.pdf](https://monoskop.org/images/7/70/Bakhtin_Mikhail_Rabelais_and_His_World_1984.pdf) adresinden alındı.

Becker, C. (1999, Nisan 4). The Romance of Nomadism: A Series of Reflections. Kasım 10, 2018 tarihinde <https://emmaclairlamont.wordpress.com> adresinden alındı.

Boas, T. v.-M. (2009, Şubat 21). Studies in Comparative International Development. Kasım 11, 2018 tarihinde Neoliberalism: From New Liberal Philosophy to Anti-Liberal Slogan: <https://doi.org/10.1007/s12116-009-9040-5> adresinden alındı.

Buchholz, L. v. (2015, Temmuz 12). Mıt ve Gerçeklik Arasındaki Kültürel Küreselleşme: Çağdaş Görsel Sanatlar Örneği. Eylül 1, 2018 tarihinde art efact: <http://artefact.mi2> adresinden alındı.

- Buchholz, L. W. (2005). Cultural Globalization Between Myth and Reality. Kasım 15, 2018 tarihinde : http://artefact.mi2.hr/_a04/lang_en/theory_buchholz_en.htm adresinden alındı
- Buck-Morss, S. (2013, Nisan 12). Visual Studies and Global Imagination (Görsel çalışmalar ve küresel hayal gücü). Temmuz 10, 2018 tarihinde <http://susanbuckmorss.info/text/visual-studies-and-global-imagination/> adresinden alındı.
- Carroll, N. (2007). researchgate.net. Kasım 15, 2018 tarihinde Art and Globalization Then and Now: www.researchgate.net/publication adresinden alındı.
- Castells, M. (1996). The Rise of the Network Society (Ağ Toplumunun Yükselişi). Kasım 11, 2018 tarihinde www.citi.columbia.edu/B8210/read2/Castells.pdf: www.citi.columbia.edu/B8210/read2/Castells.pdf adresinden alındı.
- Chomsky, N. (1999). Aralık 5, 2018 tarihinde Profit over People: Neoliberalism and Global Order: <http://goodtimesweb.org/analysis/2015/Noam-Chomsky> adresinden alındı.
- Chukhrov, K. (2014, Eylül). On the False Democracy of Contemporary Art. Kasım 11, 2018 tarihinde e-Flux: www.e-flux.com-democracy-of-contemporary-art adresinden alındı
- Danto, A. (tarih yok). The Artworld,” The Journal Philosophy . Kasım 21, 2018 tarihinde https://is.muni.cz/el/1421/jaro2014/IM088/Danto__1_.pdf adresinden alındı.
- David, W. (2013). Social Movements In Global Politics . Aralık 6, 2018 tarihinde <https://wizzwoo.com>. adresinden alındı.
- Davidoff Sanat Girişimi. (2011, temmuz 1). eylül 11, 2018 tarihinde Davidoff Sanat Girişimi: <http://www.davidoffartinitiative.com/> adresinden alındı.
- Delier, B. (2011, Aralık). Aracıların Değişen Konumu ve Hoşnutsuzlukları. Kasım 21, 2018 tarihinde https://burakdelier.files.wordpress.com/2013/01/aracc4b1lar-hosnutsuzluklar_-burak-delier.pdf adresinden alındı.
- Direnistanbul.wordpress.com. (2009, Eylül 4). Direnal İstanbul. Kasım 20, 2018 tarihinde direnistanbul: direnistanbul.wordpress.com/2009/09/04/direnal adresinden alındı.
- Duve, T. d. (2006, Şubat). www.onlineopen.org. Kasım 15, 2018 tarihinde The Glocal and the Singuniversal: www.onlineopen.org adresinden alındı.
- Elkins, J. (2002). Stories of Art. Kasım 14, 2018 tarihinde <http://irep.ntu.ac.uk/id> adresinden alındı.
- Everestmylord. (2007, Kasım). Eleştirel İhanet - Burak Delier ile Söyleşi. 8 10, 2018 tarihinde everestmylord: <http://everestmylord.blogspot.com/2007> adresinden alındı
- Evren, S. (2009, 12 1). Ne Seninle Ne Sensiz. Kasım 17, 2018 tarihinde <http://surmetinler.blogspot.com>: <http://surmetinler.blogspot.com/2009/12/ne-seninle-ne-sensiz-ortodoks-sol-ile.html> adresinden alındı.
- Friedman, H. (2011, Ekim 2). The Curator as God. Eylül 2, 2018 tarihinde <https://mg.co.za>: <https://mg.co.za> adresinden alındı

Gans-Morse, T. C. (2009, Haziran 1). Neoliberalizm: Yeni Liberal Felsefeden Anti-Liberal Slogan'a. Temmuz 20, 2018 tarihinde [springer.com](https://link.springer.com/article): <https://link.springer.com/article> adresinden alındı.

Giddens, A. (tarih yok). The Consequences of Modernity. Kasım 12, 2018 tarihinde <http://www.ewclass.lecture.ub.ac.id/> adresinden alındı.

Giroux, H. A. (2013, Ocak 29). <http://www.truth-out.org/news/item/19654-public-intellectuals-against-the-neoliberal-university>. şubat 27, 2018 tarihinde <http://www.truth-out.org>: <http://www.truth-out.org/news/item/19654-public-intellectuals-against-the-neoliberal-university> adresinden alındı.

Graeber, D. (2009, Mart 15). "On the Phenomenology of Giant Puppets. Aralık 8, 2018 tarihinde [libcom.org](http://www.libcom.org/files/puppets.pdf): www.libcom.org/files/puppets.pdf adresinden alındı.

Hanru, H. (2012, ocak). www.researchgate.net. Kasım 9, 2018 tarihinde Global Art Biennials, the International Art World: www.researchgate.net adresinden alındı.

Hans Belting. (tarih yok). Hans Belting, "Mapping Global Art' GAM: Critical Perspectives on Current Issues" (2009). Kasım 14, 2018 tarihinde <https://zkm.de/en/project/gam-global-art-and-the-museum> adresinden alındı.

Hardt, M-N. (2006, Şubat 6). Kasım 21, 2018 tarihinde Production and Distribution of the Common: <https://www.onlineopen.org> adresinden alındı.

Harvey, D. (2007, Ekim 1). gsnas.files.wordpress.com. Kasım 12, 2018 tarihinde <https://gsnas.files.wordpress.com/2007/10/harvey080604.pdf> adresinden alındı.

Harvey, D. (tarih yok). Küreselleşme Dinamiklerinde Yeni Dönüşümler. Temmuz 20, 2018 tarihinde www.insanokur.org: <https://www.insanokur.org/kuresellesme-dinamiklerinde-yeni-donusumler-david-harvey/> adresinden alındı.

Holloway, J. (2003, Aralık). Change the World Without Taking Power. Aralık 8, 2018 tarihinde platypus1917.org: <https://platypus1917.org> adresinden alındı.

Holloway, J. (2010). Crack Capitalism . Aralık 7, 2018 tarihinde <http://libcom.org>: <http://libcom.org/files/Capitalism.pdf> adresinden alındı.

<http://www.acigarsmoker.com>. (2013, Agostos 12). Eylül 1, 2018 tarihinde <http://www.acigarsmoker.com>: <http://www.acigarsmoker.com> adresinden alındı.

<http://www.apartmentproject.com>. (tarih yok). <http://www.apartmentproject.com>. Kasım 20, 2018 tarihinde <http://www.apartmentproject.com> adresinden alındı.

<http://www.hurriyet.com.tr>. (2007, Temmuz 13). Ali Koc BM liderler zirvesine katıldı. İstanbul, Türkiye. adresinden alındı

<http://www.hurriyet.com.tr>. (2010, Ekim 10). Gündem Haberleri. Kasım 20, 2018 tarihinde Modern sanatla canlanan antik şehir: Mardin: <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/modern-sanatla-canlanan-antik-sehir-mardin> adresinden alındı.

<https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi>. (2007, Kasım 7). İ.K.S.V. Kasım 18, 2018 tarihinde <https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/10-uluslararası-istanbul-bienali> adresinden alındı

<https://universes.art/en/biennials/>. (tarih yok). universes-in-universe.org. Ekim 15, 2018 tarihinde <https://universes.art/en/biennials> adresinden alındı.

İKSV. (2018). <https://bienal.iksv.org/tr/bienal>. Kasım 16, 2018 tarihinde <https://bienal.iksv.org/tr/bienal/tarihce> adresinden alındı.

Kanturk, B. (2008). <https://borgakanturk.blogspot.com>. Kasım 17, 2018 tarihinde Zayıf Kurgular, Hızlandırılmış Hedefler: <https://borgakanturk.blogspot.com> adresinden alındı.

Kasnakoğlu, H. Ç. (2000, Aralık 12). Tarım Sektöründe Türkiye ve Avrupa Birliği Etkileşimi. Kasım 12, 2018 tarihinde www.academia.edu: <https://www.academia.edu> adresinden alındı.

Kaya, P. D. (2016, Haziran 21). <http://blog.kavrakoglu.com/tag/post-kolonyalizm/>. şubat 05, 2018 tarihinde blog.kavrakoglu.com: <http://blog.kavrakoglu.com/tag/post-kolonyalizm/> adresinden alındı.

Kiely, R.-M. (tarih yok). <https://epdf.tips>. Kasım 13, 2018 tarihinde adresinden alındı.

Klein, N. (2007). https://focalizalaatencion.files.wordpress.com/2011/06/tsd_nk.pdf. Kasım 11, 2018 tarihinde adresinden alındı.

Kosova, E. (2007, Nisan). Dışarı Çıkma Cesareti. Kasım 21, 2018 tarihinde everestmylord: <http://everestmylord.blogspot.com/2007/06/dar-kma-cesareti.html> adresinden alındı.

Küçük, C. (2016, Kasım 13). e-skop.com. Kasım 15, 2018 tarihinde muze politikalarına karsi occupy museums liberate gulf-labor: <http://www.e-skop.com/skopbulen/muze-politikalarina-karsi> adresinden alındı.

Küreselleşme, Sanat Sergileri ve Balkanlar. (2007, 10 1). Ağustos 18, 2018 tarihinde Academia. edu: <https://www.academia.edu/> adresinden alındı.

Labor, A. &. (2012, Mart 2012). <http://artsandlabor.org>. Kasım 11, 2018 tarihinde <http://artsandlabor.org/report-back-at-the-whitney-biennial-opening> adresinden alındı.

Levitt, T. (1990, mayıs 1). Harvard business Review. Temmuz 10, 2018 tarihinde Harvard business Review: <https://hbr.org/1983/05/the-globalization-of-markets> adresinden alındı.

Madra, B. (2010, 03 12). Bağımsız İletişim Platformları. 8 9, 2018 tarihinde radikal.com.tr: <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/beral-madra/sanatin-bagimsiz-iletisim-platformlari-887475/> adresinden alındı.

Madra, B. (tarih yok). Bilg Üniv. Söyleşi. Kasım 22, 2018 tarihinde İstanbul Bilgi Üniv. Söyleşi: <http://www.beralmadra.net/articles> adresinden alındı.

Milton ve Rose Friedman. (1980). Free to Choose: A Personal Statement . Aralık 5, 2018 tarihinde <http://www.proglocode.unam.mx> adresinden alındı.

Mosquera, G. (2002, Mart 28). Duke Üniversitesi yayınları. Ağustos 5, 2018 tarihinde Duke üniversitesi yayınları: <https://read.dukeupress.edu> adresinden alındı.

- Ovstebo, S.-F. (2010). <http://www.beck-shop.de>. Kasım 15, 2018 tarihinde Thr Biennial Reader: <http://www.beck-shop.de> adresinden alındı.
- Papadopoulo, D. (2002). Dialectics of subiectivity. Aralık 9, 2018 tarihinde <https://www2.le.ac.uk>: <https://www2.le.ac.uk> adresinden alındı.
- Paul, Treanor. (2005, Aralık 2). <http://web.inter.nl.net/users/Paul.Treanor>. Temmuz 20, 2018 tarihinde <http://web.inter.nl.net/users/Paul.Treanor/neoliberalism.html> adresinden alındı
- Phillips, P. C. (2003). Dynamic Exchange Public Art At This Time. Kasım 15, 2018 tarihinde pdfs.semanticscholar.org: <https://pdfs.semanticscholar.org> adresinden alındı.
- Pleyers, G. (2011). Alter-globalization: Becoming Actors in the Global Age. Aralık 8, 2018 tarihinde www.academia.edu: <https://www.academia.edu> adresinden alındı.
- Ranci re, j. (1991). Kasım 21, 2018 tarihinde The Ignorant Schoolmaster: <http://abahlali.org/files/Ranciere.pdf> adresinden alındı.
- Ranciere, J. (2010). On Politics and Aesthetics . Kasım 21, 2018 tarihinde <http://artsites.ucsc.edu/sdaniel/230/Ranciere> adresinden alındı.
- Ranciere, J. (tarih yok). aesthetics as politics. Kasım 21, 2018 tarihinde <http://classes.dma.ucla.edu/Winter14/252B/content/readings/ranciere.jacques.aesthetics.as.politics.pdf> adresinden alındı.
- Rosamond, B. (2001). Constructing Globalization. Kasım 15, 2018 tarihinde University of Copenhagen-Department of Political Science: politicalscience.ku.dk adresinden alındı.
- S.T.Argem. (2010, Şubat 2). (Eylem Akçay ve Güneş Terkol. Kasım 20, 2018 tarihinde S.T.ARGEM. 2009: <https://burakdelier.wordpress.com> adresinden alındı.
- Schjeldahl, P. (1999, Temmuz 5). The New Yorker. Kasım 16, 2018 tarihinde The Art Word: <https://www.newyorker.com/magazine/1999/07/05/festivalism> adresinden alındı.
- Schjeldahl, P. (2002, Temmuz 1). The New Yorker. Kasım 16, 2018 tarihinde The Art World: <https://www.newyorker.com/magazine/2002/07/01/the-global-salon> adresinden alındı.
- Schöllhammer, G. (1999, 1 1). Küreselleşme Çağında Sanat. Ağustos 4, 2018 tarihinde Avrupa enstitüsü için ilerici kültür politikaları: <http://eipcp.net/transversal/0303/schoellhammer/en> adresinden alındı.
- Sen, S. (2000, Haziran 1). Küreselleşme ve kültür. Temmuz 26, 2018 tarihinde Küreselleşme ve kültür: https://www.cpim.org/marxist/200002_marxist_culture_ss.htm adresinden alındı.
- Stallabrass, J. (tarih yok). Art Incorporated. Kasım 17, 2018 tarihinde <https://epdf.tips/art-incorporated-the-story-of-contemporary-art.html> adresinden alındı.
- Starr, A. (2011). Global Revolt: A Guide to the Movements against Globalization. Aralık 7, 2018 tarihinde www.academia.edu: www.academia.edu adresinden alındı.

Steyerl, H. (2010, Aralık 21). "Politics of Art: Contemporary Art and Transition to Post-Democracy. Kasım 21, 2018 tarihinde e-Flux: /www.e-flux.com/journal/21/67696/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy adresinden alındı.

Stiglitz, J. E. (2010, Nisan 10). Globalization and its Discontents. Aralık 5, 2018 tarihinde <http://faculty.arts.ubc.ca> adresinden alındı.

Tüzünoğlu, A. (2007, Eylül 6). www.radikal.com.tr. Kasım 18, 2018 tarihinde Kültür Sanat: <http://www.radikal.com.tr/kultur> adresinden alındı.

Unesco. (2010). Unesco Cultural Policy and Management Tools. universes.art/es/. (2011, Aralık 12). Eylül 2, 2018 tarihinde universes.art/es/: universes.art/es/ adresinden alındı

Vanderlinden Barbara ve Filipovic, E. (2006). Post-Wall Avrupa'da Çağdaş Sanat Sergileri ve Bienaller Üzerine Tartışmalar. Ağustos 14, 2018 tarihinde <https://mitpress.mit.edu/books/manifesta-decade>: <https://mitpress.mit.edu> adresinden alındı

Weiss, P. (1990). Selling the Collection. Art in America [.www.evrensel.net](http://www.evrensel.net). (2009, Ekim 14). www.evrensel.net. Kasım 20, 2018 tarihinde Bienal Eleştiri Çalıyor: <https://www.evrensel.net/haber/197694/bienal-elestiri-caliyor> adresinden alındı.

www.koc.com.tr. (tarih yok). www.koc.com.tr. Kasım 17, 2018 tarihinde <https://www.koc.com.tr/tr-tr/hakkinda> adresinden alındı

Yalçınkaya, F. (2009, Ekim 10). İstanbul'da bir hayalet. Kasım 20, 2018 tarihinde Sabah [com.tr](http://www.sabah.com.tr): https://www.sabah.com.tr/kultur-sanat/2009/10/08/istanbulda_bir_hayalet adresinden alındı

Zizek, S. (2002). The Prospects of Radical Politics Today. Kasım 21, 2018 tarihinde <https://www.triple-c.at/index.php/tripleC/article> adresinden alındı.

ÖZGEÇMİŞ

Rıdvan Kuday (d. 1975, Diyarbakır, Türkiye) Diyarbakır'da çalışmalarını devam ettirmektedir. 1995-1999 yılları arası Dicle Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim – iş eğitimi bölümünde öğrenim gördü. 1999 yılında Diyarbakır Atatürk lisesine resim öğretmeni olarak atandı. 2004 yılında Milli Eğitim Bakanlığının açmış olduğu sınavla Diyarbakır Güzel Sanatlar Lisesine görsel sanatlar öğretmeni olarak atandı. Halen; 2018 yılında kurulan Diyarbakır'da “A4atölye” Açık Sanat Alanı adlı mekânın yürütücülüğünü yapmaktadır.

Kişisel/karma sergiler, Rezidans

- 2018 İ.K.S.V. İstanbul Bienali Sanatçı Çalışma ve Araştırma Programı Rezidansı
- 2018 Karma sergi Luciano Benetton koleksiyonu (İmagomundi) Tries- İtalya,
- 2017 Uluslararası Görsel Sanatlar Eğitimcileri Karma Sergisi Diyarbakır
- 2016 Self-Made) karma sergi İzmir,
- 2015 Sanat Sempozyumu Amed art gallery Diyarbakır,
- 2015 T.J.K Resim yarışması sergileme Mimar Sinan G.S.F Sergi Salonu İstanbul,
- 2014 Bakur 2 (Kuzey 2) Amed art gallery Diyarbakır,
- 2013 Bakur 1 (Kuzey 1) Amed art gallery Diyarbakır,
- 2012 Tüyap Sanat Fuarı İstanbul,
- 2011 İnternational art gallery İstanbul,
- 2010 Kadın (Kişisel Sergi) Keçi Burcu Diyarbakır,
- 2008 “Bakış Aralığı” D.S.M Diyarbakır,
- 2001 Ç.A.T.O.M Mardin Müzesi,
- 1998 D.S.İ Sergi Salonu Diyarbakır

T.C.

MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

İNTİHAL RAPORU

. Tez Başlığı: Neoliberalizmin Çağdaş Sanata Etkisi

Yukarıda başlığı gösterilen Tez çalışmamın kapak sayfası, giriş, ana bölümler ve sonuç kısımlarında oluşan toplam 90 sayfalık kısma ilişkin 12/04/2019 tarihinde tez danışmanım tarafından "Turnitin" adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orjinallik raporuna göre, projemin benzerlik oranı %04'tir.

Uygulanan Filtrelemeler:

Kaynakça hariç

Alıntılar dahil

Açıklamalar:

Mardin Artuklu Üniversitesi "Turnitin" adlı intihal tespit programı sonucunda; azami benzerlik oranlarına göre Tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Adı Soyadı: Rıdvan KUDAY

Öğrenci No: 15756001

Programı: Resim

Statüsü: Tezli Yüksek Lisans


Tarih ve İmza

12/04/2019

Danışman Onayı

Dr. Öğr. Üyesi Şeyk ÖZCAN

A.B.D. Başkanı Onayı

Dr. Öğr. Üyesi Rahman Işık SARIALIOĞLU