

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
MÜZECİLİK PROGRAMI**

**1990 SONRASI TÜRKİYE'DEKİ KÜRATÖRYAL PRATİKLERİN
GELİŞİMİ**

Yüksek Lisans Tezi

**Hazırlayan:
20126119 Ege YILMAZ**

**Danışman:
Doç. Dr. Burcu PELVANOĞLU**

İSTANBUL-2017

Ege YILMAZ tarafından hazırlanan **1990 Sonrası Türkiye'deki Küratöryal Pratiklerin Gelişimi** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirligiyle / Oyeokluğuyla Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 22 / 05 / 2017

(Jüri  yesinin  nvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri  yesi : Doç.Dr. Burcu PELVANOĞLU (Danışman)



Jüri  yesi : Prof.Dr. Nilüfer ÖNDİN



Jüri  yesi : Doç.Dr. Ayşe Hazar KÖKSAL BİNG L (Özyeğin  gr.  y.)



Yedek Jüri  yesi : Doç.Dr. Esra ALIAVUŐOĐLU KARAVELİ
(M. . gr. y.)

.....

Yedek Jüri  yesi : Yrd.Doç.Dr. E. Osman ERDEN

.....

İÇİNDEKİLER	Sayfa No.
ÖNSÖZ.....	III
ÖZET.....	IV
SUMMARY.....	V
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Amacı.....	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı.....	2
1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	3
2. NEO-LİBERALİZMİN KÜRESELLEŞMESİ SÜRECİNDE TÜRKİYE SİYASETİ, KÜLTÜRÜN ÖZELLEŞTİRİLMESİ VE KÜRATÖRYAL PRATİKLERİN ORTAYA ÇIKIŞI.....	5
2.1. 1980’ler Türkiye Siyasetinin İki Aşaması.....	6
2.2. Neo-Liberalizmin Küreselleşmesi ve Türkiye’deki Yansımaları.....	8
2.2.1. Kültür-Sanatın Özelleştirilmesi.....	13
2.3. Küratörün Sahneye Çıkışı.....	20
2.3.1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri ve 2. Uluslararası İstanbul Bienali.....	21
2.3.2. Küratöryal Pratiklerin Yerleşme Süreci ve Sanattaki Dönüşüm.....	25
3. BİENAL KÜRATÖRLÜĞÜ.....	45
3.1. Kültürel Farklılığın Üretimi ya da 3. Uluslararası İstanbul Bienali.....	46
3.2. Bienallerde Yeni Model.....	47
3.2.1. Çokkültürcülüğün Vitrini Olarak Bienal.....	55
3.2.2. İyimser Küreselcilik Olarak Bienal.....	63
3.2.3. Epik Tiyatro Sahnesi Olarak Bienal.....	77
3.2.4. Kentsel Dönüşüm, Kamusal Alan ve Bienal.....	83
4. KURUMSAL KÜRATÖRLÜK.....	95
4.1. Banka Galerileri, Sanat Platformları, Müzeler.....	95
4.1.1. Banka/Şirket Galerilerinden Kâr Amacı Gütmeyen Sanat	

Platformlarına.....	97
4.1.2. Müzeler.....	103
4.2. Postmodern Kurum Yönetimi ve Postmodern Küratörlük.....	108
4.2.1. Şirketlerde ve Sanat Kurumlarında Postmodern Örgütlenme.....	109
4.2.2. Postmodern Küratörlük: Muhafızlıktan Kişi Kültüne.....	117
5. SONUÇ.....	138
6. KAYNAKLAR.....	152
7. ÖZGEÇMİŞ.....	162

ÖNSÖZ

Tezin başlangıcından sonuna kadar geçen süreçte yardımını esirgemeyen, konunun araştırılması ve geliştirilmesi aşamalarındaki her türlü destek ve katkılarından ötürü tez danışmanım Doç. Dr. Burcu Pelvanoğlu'na en içten teşekkürlerimi sunarım.

Özyeğin Üniversitesi'nden Doç. Dr. Ayşe H. Köksal'a tezin konusunun belirlenmesindeki katkıları için, Arter'den Sedat Öztürk ve Akbank Sanat'tan Hanife Yalçın'a bazı katalogların temini esnasında gösterdikleri ilgi ve yardımlarından ötürü teşekkürlerimi iletirim. Son olarak, tezin redaksiyonu sırasında yardımlarını esirgemeyen Batu Hergünel'e de teşekkür ederim.

Ege YILMAZ

Nisan, 2017

ÖZET

1980'lerde Türkiye'de uygulanan neo-liberal politikalar süreç içerisinde sanat piyasasının uluslararası piyasaya eklenmesine yol açmış, aynı zamanda ilk bienallerle birlikte sanatta kurumsallaşmanın temellerinin atılmasına vesile olmuştur. 1990'lara gelindiğinde ise Postmodernizm tartışmaları sanatın bilgisinde ve malzemesindeki dönüşümlere kapı aralamıştır. Bu durum, küratöryal pratiklerin ortaya çıkmasıyla eş zamanlı gerçekleşmiştir ve sanat ortamına hareket kazandırmıştır.

Küratöryal pratiklerin görünür olmasıyla birlikte hareketlenen sanat ortamına, 2000'lerde ortaya çıkan özel müze, banka/şirket galerileri ve sanat platformları gibi kurumlar birer cevap olmuş, Türkiye'de sanat gerçek anlamıyla bu dönemde kurumsallaşmıştır. Bu durum aynı zamanda küratörlerin serbest küratörlük faaliyetlerinin yanısıra kurumsal alanda da çalışmalar yürütmesine yol açmış ya da diğer bir deyişle, sanat ortamının belirleyicisinin kurumsal küratörlere geçtiği yeni bir döneme kapı aralamıştır.

Anahtar kelimeler: 1980-2011, küratör, küratöryal pratikler, küreselleşme, neo-liberalizm, postmodernizm, Türkiye çağdaş sanat ortamı, Türkiye'de sanat kurumları.

SUMMARY

The neo-liberal policies implemented in Turkey during the 1980s led the art market being articulated into the international market and together with the first biennials, they set up the foundations for institutionalization of art. When it comes to 1990s, the discussions of postmodernism have opened a door into the knowledge of art and the transformation of the materials used. This coincided with the emergence of curatorial practices and brought a movement to the art scene.

With the curatorial practices being visible, institutions such as private museums, bank/company galleries and art platforms emerged in the 2000s as a response to the changing art environment. In Turkey, art was literally institutionalized in this period. This has also led the curators to work in the institutional field as well as free curatorship activities or, in other words, a new era in which the determiner of the art scene passes on to institutional curators.

Keywords: 1980-2011, curator, curatorial practices, globalization, neo-liberalism, postmodernism, contemporary art environment in Turkey, art institutions in Turkey.

1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı

“1990 Sonrası Türkiye’deki Küratöryal Pratiklerin Gelişimi” adlı çalışmanın amacı, 1990’lardan bu yana Türkiye’deki sanat ortamına ivme kazandıran ancak sonunda bir kısır döngü halini alan küratöryal sergilerin kritiğini yapmaktır. Türkiye’de küratörlüğün ortaya çıkması ve yerleşmesi  c temel üstüne oturmaktadır. Bunlardan birincisi, 1980’lerdeki neo-liberal dalğanın askeri yöntemlerle gelmesi sonucunda dünyadaki emsallerine benzer şekilde devletin kültür-sanat alanını ağırlıklı olarak özel sermayeye devretmesidir. İkincisi, ekonomik dışa a ılma politikalarının bir sonucu olarak, sanat piyasasının ortaya çıkması ve bu sanat piyasasının 1980 sonlarından itibaren dünya sanat piyasasına eklenmesidir.  c nc s  ise, yukarıdaki iki süreçle bağlantılı olarak ortaya çıkan uluslararası ilişkiler ağının etkisiyle, yeni düşünce ve uygulamaların sanat ortamına etkisini ifade etmektedir. Bu bağlamda küratörlü sergiler, ortaya çıkışından bu yana döneminin ekonomik, politik ve düşünsel atmosferinden oldukça etkilenmiş, adeta küreselci ve postmodern düşüncenin kültürel alandaki sözcüsü konumuna gelmiştir. Bu  alışma, dünyanın ekonomik bütünleşme sürecini salt teknoloji, ulus-devletin sonu veya kültürle açıklayan “küreselleşme” terimine şüpheyle bakmaktadır. Yine bu çalışma, adına küreselleşme denen sürecin ekonomik, politik ve kültürel alanda nasıl bir anlam taşıdığına yönelik düşüncelere yer vermekle birlikte, k reselciliğin küratöryal alanda ne anlam ifade ettiğine dair bir takım görüşler ileri sürmektedir.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Çalışmanın ilk bölümü olan “Neo-liberalizmin Küreselleşmesi Sürecinde Türkiye Siyaseti, Kültürün Özelleştirilmesi ve Küratöryal Pratiklerin Ortaya Çıkışı”, Türkiye’de 24 Ocak Kararlarıyla başlayan, ancak tam anlamıyla 12 Eylül 1980 askeri darbesinden sonra uygulamaya geçirilen neo-liberal politikaların kültürel alandaki tesirini açıklar. Bu bağlamda, kültürün ulusal ve uluslararası prestij kazandırmanın yolu olarak yeniden keşfedilmesi, **Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri** ve daha sonraki adıyla **Uluslararası İstanbul Bienali**’nin bu süreç içindeki rolü anlatılmıştır. Akabinde **Anı/Bellek, 10 Sanatçı 10 İş: C, Küreselleşme- Devlet, Sefalet, Şiddet** ve **Elli Numara Anı/Bellek II** sergileriyle başlayan küratöryal sergilerin 1990-2001 arasındaki dönemi, sergi metinleriyle birlikte incelenmiş, sanattaki değişim ve akademik disiplinlerle bir arada ele alınmıştır.

Çalışmanın “Bienal Küratörlüğü” adlı ikinci bölümü, Venedik modeli pavyon sisteminden, belirleyicinin tek bir küratöre veya küratörlere devredildiği yeni sisteme evrilen bienalleri incelemiştir. 1992’den 2013’e kadarki zaman diliminde yapılan on iki bienalin metinleri baz alınmış, küreselleşme ve çokkültürcülük gibi küratöryal retoriğin günümüz siyasetindeki karşılıklarına yer verilmiştir.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümü olan “Kurumsal Küratörlük”, ilk etapta küratöryal pratiklerin yerleşmesine olanak sağlayan kurumları ve bu kurumların geçirdiği dönüşümü ele almıştır. 1960-1980’ler arasında banka galerileri (Akbank, Yapı Kredi, Garanti) olarak örgütlenen bu kurumlar, yüzlerini küratöryal pratiklere çevirmelerini sağlayan kurumsal dönüşümlerini 2000’lerde gerçekleştirmiş, **Akbank Sanat, Arter, SALT** gibi isimler almışlardır. Aralarında yalnızca **Borusan Sanat Galerisi** 1996’da kurularak görece genç bir galeri olmuş, ancak o da 2000’lerde kurum yapısını çağdaş sanat müzesine dönüştürmüştür. Keza 2000’ler aynı zamanda müze patlaması diye anılabilecek bir dönemdir. Bizi bu süreçte özellikle **Proje 4L İstan-**

bul Güncel Sanat Müzesi (sonraki adıyla **Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi**), **İstanbul Modern Sanat Müzesi** ve **Santral İstanbul** gibi modern ve çağdaş sanat sergilemeleri yapan ilk özel kurumlar ilgilendirmiştir. İkinci etapta ise 1980'lerin ikinci yarısında ortaya çıkan şirketlerdeki kurumsal yeniden yapılanma sürecine etki eden örgüt analistlerinin metinlerine yer verilmiştir. Postmodern düşünceyle bağlantılı olduğu söylenebilecek bu örgüt kuramları ile günümüzün özel kültür-sanat kurum yönetimi arasındaki bağlar el verdiğince açığa çıkarılmaya çalışılmış, bu bağlamda, muhafızlıktan kişi kültüne giden süreçte küratörün meslek tanımı incelenmiştir.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Küratörlü sergi metinleri, bu çalışmanın birincil derecedeki kaynaklarını oluşturmaktadır. Keza, araştırma süresince ikincil derecede bile olsa başta Burcu Pelvanoğlu, Sungur Savran, Chin-tao Wu, David Harvey ve Arif Dirlik gibi yazar ve akademisyenlerin kitap, tez ve makaleleri, çalışmanın teorik alt yapısını hazırlamaya yardımcı olması bakımından büyük önem taşımaktadır. Bunlar dışında süreli yayınlar, web siteleri vb. gibi basılı ve elektronik formatlar kullanılmıştır. Öte yandan çağdaş sanat ve küratörlük, hala yaşanmakta olan olguları temsil ettiği için kişisel gözlem ve yorumlar da yeri geldiğinde karar verme süreçlerinde etkili olmuştur.

Araştırma sürecinde bazı zorluklarla karşılaşmıştır. Bunların başında küratöryal sergilerin metinlerarası yapısı gelmektedir. Metinlerdeki göçebelik, bellek, tüketim kültürü, çokkültürlülük, küreselleşme gibi kavramların farklı yazarlara atıfta bulunması, söz konusu kavramları ele alan çeşitli görüşlerin bir arada incelenmesini kısa bir zaman dilimi içerisinde olanaksız kılmıştır. Bu sebeple, küratöryal metinlerin ana kaynak olarak kabul edilmesi, soruna bir nebze çözüm getirmiştir. Ayrıca, çokkültürcülük, küreselcilik, sanatın içeriden değiştirme gücü ve kamusal alan gibi kavramlar çağdaş sanat ortamında en çok vurgulanan konular olduğu için, “Bienal Küratörlüğü” bölümündeki alt başlıklar mevcut durum gözetilerek hazırlanmıştır.

Türkiye’deki sanat kurumlarının bilgi paylaşımı açısından şeffaf olmaması, araştırma sürecinde karşılaşılan başka bir zorluktur. “Kurumsal Küratörlük” bölümünde görüleceği gibi, küratörlerin sanatçı seçimi, tema belirleme vb. gibi süreçler, konuyla ilgili herkesçe bilinen noktalar haricinde detaylandırılmamıştır. Sorunun çözümü için, küratörlerin farklı konularda verdikleri çeşitli demeçler, röportajlar, kurumların web siteleri ve sergi katalogları baz alınmıştır. Ancak, 1990’lardan 2010’lara kadarki süreçte pek çok küratörlü serginin düzenlenmesi ve hala düzenleniyor olması, çalışma kapsamında her bir sergiye yer verilmesini olanaksız kılmıştır. Bu sebeple, aynı bölümde, “Banka/Şirket Galerilerinden Kâr Amacı Gütmeyen Sanat Platformlarına” ve “Müzeler” alt başlıklarında yer alan kurumların yaklaşık 1999-2011 arasında düzenlediği sergilerin katalogları veya web sitelerindeki tanıtım metinleri incelenmiş, herhangi bir alıntılama yapılmadığı takdirde bu metinlerin büyük çoğunluğu kaynaklara eklenmemiştir.

2. NEO-LİBERALİZMİN KÜRESELLEŞMESİ SÜRECİNDE TÜRKİYE SİYASETİ, KÜLTÜRÜN ÖZELLEŞTİRİLMESİ VE KÜRATÖRYAL PRATİKLERİN ORTAYA ÇIKIŞI

Türkiye’de sanattaki hareketlenmenin gelişimindeki ana unsurlar 1980’lerin siyasi ve ekonomik yapısında aranmalıdır. 1980’li yıllar, yalnızca Türkiye’de değil, dünyada da 1990’lardan başlayarak günümüze kadar etkisi devam edecek olan siyasi ve ekonomik dönüşümün habercisidir. Dünyadaki bu dönüşümün iki aktörü, sırasıyla Britanya ve Amerika Birleşik Devletleri’nde, 1979 ve 1981’deki seçimlerle iktidara gelen başbakan Margaret Thatcher ve başkan Ronald Reagan’dır. 1980’lerden önce Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliğine karşı Soğuk Savaş süresince oluşturulan Batılı devletlerin askeri, politik ve ekonomik işbirliği ve bunun başını çeken Britanya ve ABD yönetimleri, ülkelerindeki toplumsal ve sınıf eksenli hareketleri bir anlamda sindirme işlevi gören “sosyal devlet kapitalizminin uygulanması konusunda sosyal demokrat bir uzlaşma”¹ içindedir. 1980 öncesi bu dönemde piyasa ve kamu tedarik mekanizması birlikte işler. Ancak 1980’li yıllara gelindiğinde bunun yerine Serbest Piyasa Ekonomisi adı verilen yeni ekonomi politikası saldırgan bir biçimde savunulur. “Devletin küçültülmesi’, ‘devlet eliyle düzenlemenin kaldırılması’, ‘özelleştirme’ ve ‘işletme kültürü’”² dönemin siyasetinin içine girer. Diğer bir deyişle: “Reagan ve Thatcher yönetimleri, izledikleri kamu politikalarıyla, temel ekonomik ve sosyal kurum olarak devletin yerine piyasayı yerleştirdiler ve iktidarlara boyunca kapitalizmin piyasa mantığını yaygınlaştırdılar; bu gelişmeler, her iki ülkede de iş çevrelerinin aynı derecede etkili siyasî ve sosyal müdahalelere girişmesiyle paralel yürüdü.”³ İş çevrelerinin giriştiği söz konusu sosyal müdahaleler ileride Türkiye’de de olacağı gibi kendini kültür-sanat alanında -kurumsallaşma yoluyla- göstermiştir.

¹ CHIN-TAO Wu, *Kültürün Özelleştirilmesi 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, s.18.

² A.g.e., s.18.

³ A.g.e., s.19.

2.1. 1980'ler Türkiye Siyasetinin İki Aşaması

“Türkiye’deki örnekleri ağırlıklı olarak Thatcherizm ve/ya da Reaganizm üzerinden şekillenen neo-liberal modeller vasıtasıyla işleyen kapitalizmin yeni dinamiklerine referansla oluşturulan yapısal uyum programları otoriteryen bir rejimi gerektirdi.”⁴ Bu sebeple serbest piyasa ekonomisinin Türkiye’ye yerleşme süreci iki aşamada düşünülebilir. Birinci aşama, 12 Eylül 1980 askeri darbesi ile gelmiştir. Kurulan askeri cunta, Türkiye’de uygulanacak olan yeni ekonomi politikalarına muhalefet edebilecek potansiyeldeki tüm siyasi ve sendikal hareketleri bertaraf eden bir ideoloji ve baskı aygıtıdır. 4 Kasım 1981’de kabul edilen, iki gün sonra da Resmi Gazete’de yayımlanan *Yüksek Öğretim Yasası*, söz konusu ideolojik ve baskı aygıtının eğitim ve kültür alanındaki yansımasıdır. Bu yasadaki amaç, merkez soldaki (ve soldaki) bütün öğretim üyelerini temizleyerek ve öğretim kurumlarını 12 Eylül rejiminde ideolojik saflığın bekçileri olan milliyetçi-tutucuların eline teslim ederek üniversiteleri siyasetten arındırmaktır.⁵ *1402 Sayılı Sıkıyönetim Kanunu*’nun 1980 tarihli ek maddelerine bakılırsa, devlet için “sakıncalı” olduğu düşünülen kamu personelinin görevden ihraç veya sürülme riskiyle karşı karşıya olduğu net bir biçimde görülebilir. Ayrıca, söz konusu kanuna dayanarak söz, yazı, resim, film ve sesle yapılan her türlü yayım sıkıyönetim komutanlığınca denetlenme, gerekirse yasaklanma, toplatılma vb. işlemlere maruz kalabilmektedir.⁶ İkinci aşama ise, 1983’te resmen sona eren ancak fiilen kendini hissettirmeye devam edecek askerî cuntanın yerine seçimle iş başına gelen Anavatan Partisi ve başbakan Turgut Özal’dır. Darbe öncesinin meşhur 24 Ocak Kararları’nın mimarı Turgut Özal ve Anavatan Partisi (ANAP), karma ekonomi modelinin yerine, aynı Reagan ve Thatcher örneklerinde olduğu gibi devletin küçültülmesine, özelleştirmeye ve devletin piyasadan elini çekmeye yönelik politikaları hayata geçirmeye çalışmıştır.⁷ Nurdan Gürbilek’e göre: “Bu iki strateji

⁴ E. Fuat KEYMAN (Der.), *Türkiye’nin Yeniden İnşası*, s.103.

⁵ Burcu PELVANOĞLU, *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler*, s.32; Feroz AHMAD, *Modern Türkiye’nin Oluşumu*, s.219.

⁶ Bkz. “1402 Sayılı Sıkıyönetim Kanunu”, Madde 3, s.4732, <http://www.mevzuat.gov.tr>

⁷ 24 Ocak Kararları, 1980’de Süleyman Demirel’in azınlık hükümeti döneminde Turgut Özal’ı tam yetkiye donatarak hayata geçirilen radikal ekonomik kararlardır. Bu kararlar, Türkiye’nin tam anlamıyla serbest piyasa ekonomisine geçmesinin ve dünya ekonomisine entegre olmasının önünü açmayı

80'ler boyunca hiçbir zaman birbirinin yerini almadı; hep birbirini çağırın, etkili olabilmek için birbirine ihtiyaç duyan, meşruluklarını birbirine borçlu biçimler olmayı sürdürdüler.”⁸ Bu sebeple, Anavatan Partisi'nin (ANAP) liberalliği de yalnızca ekonomi politikalarıyla kısıtlıdır; siyaset merkezli değil, politika merkezlidir; parti kendi kimliğini ideolojik ilkelerden çok pragmatik değerlerle tanımlamıştır.⁹ Sendikaların pazarlık gücünün kırılması, piyasanın önündeki düzenleyici engellerin kaldırılması ve iktisadi konularda faaliyet gösteren kurumların doğrudan başbakanlığa bağlanmasıyla birlikte ekonomi siyasetleştirilip teknokratların yönetimine bırakılır.¹⁰

Siyasi ve kültürel açıdan ortaya çıkan boşluk ise, çok gecikmeden yeni ifade biçimleriyle doldurulmaya çalışılır. Sınıf mücadelesi tarihsel gerçekliğinden ve bağlamından koparılarak, 1968'in ve 1970'lerin özlemlerini ifade etmekten öteye gitmeyi bir “nostalji” halini alır. Nurdan Gürbilek'in tabiriyle emek ve sömürü kavramları: “İkelliğin, demodeliğin ya da çağdışı olduğu varsayılan bir iktidar talebinin, hemen unutulmak istenen bir deneyimin, bir olumsuzluk olarak 1980 öncesinin kodlarından ibaret”¹¹ kalır. Bu söylem, yalnızca Türkiye'de değil diğer Batılı gelişmiş kapitalist devletlerde de 1980'ler ve sonrası boyunca: 1989 Berlin Duvarı'nın yıkılışı ve iki yıl sonra SSCB'nin dağılmasında ve sonrasında etkisini korur.¹² Özal'ın iktidarı boyunca, tüketimi teşvik adına, reklam sektörünün ve ona bağlı olan yeni sektörlerin, meslek dallarının doğması, tekniğin olanaklarıyla yeniden ve yeniden üretilebi-

amaçlamamıştır. Kararlar, ithal ikâmeciliğin terkedilmesi, dövizin girişi, ithalat/ihracata dayalı bir ekonomiyi model almaktadır.

⁸ Nurdan GÜRBİLEK, *Vitrinde Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi*, s.13.

⁹ E. Fuat KEYMAN, a.g.e., s.114; Metin HEPER-Ayşe ÖNCÜ-Hanz KREIMER (ed.), “Nilüfer Göle, Engineers: Technocratic Democracy”, *Turkey and the West*, s.213.

¹⁰ A.g.e., s.114.

¹¹ Nurdan GÜRBİLEK, a.g.e., s.24-25

¹² Söz konusu sınıf mücadelesinin sona erdiğine dair yaygın kanıya karşın belirtmek gerekir ki, tarihin herhangi bir döneminde bir sınıfın diğerine üstün gelmiş olması sınıf mücadelesinin artık ortadan kalktığı anlamına gelmez. 1980'ler sonrası Türkiye'de özel teşebbüslere sağlanan olanaklar, devletin küçültülmesi, ekonomi politikalarındaki köklü değişim ve muhalefetin bastırılması, sınıf mücadelesi denen olguyu sermaye sınıfının lehine çevirmiş, mücadeleyi bu yönüyle devam ettirmiştir.

len ‘kitsch’, imaj ve marka çağının başlaması, sınıf kavramının tasfiyesiyle kimlik ve mezhep siyasetinin yükselişi bu dönemin karakteristik özelliği haline gelir.¹³

Türkiye’de devletin kültür-sanat alanındaki faaliyetlerine göz atıldığı zaman, Reagan ve Thatcher’ın bu konuda izlediği yolların henüz tam anlamıyla takip edildiğini söylemek mümkün değildir. Devlet bu alanı oldukça boş bırakmış ve müzeleri bütünüyle ihmal etmiştir. 1970’li yıllardan itibaren bu görev, İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük şehirlerdeki galeriler tarafından üstlenilir. Ancak ANAP’ın 1980’ler boyunca önünü açtığı, “gönüllü sosyal dayanışmayı” hedefleyen sivil toplumcu, kurum ve vakıflara dayanan bir sistemin yerleştirilmeye çalışılmasının da etkisiyle sanat piyasasında, özel veya banka destekli galeriler bu dönemin sanat ortamının belirleyicisi haline gelir. 1980’li yıllarda oluşan sanat piyasasının çağdaş sanata ilgi göstermesi 1990’lı yıllarla birlikte gerçekleşecektir; **Uluslararası İstanbul Bienalleri**’nin kurumsallaşması, küratörlü sergilerin başlangıcı ve **Genç Etkinlik Sergileri** genç sanata ve genç kuşak sanatçıya olan ilginin giderek artmasını sağlar.¹⁴

2.2. Neo-Liberalizmin Küreselleşmesi ve Türkiye’deki Yansımaları

Devletin 1980’lerden bu yana izlediği politikalar sebebiyle yabancı yatırımcılar Türkiye’de yatırım yapmaya ve şubeler açmaya başlarlar. Bu açıdan merkez - bugün de olduğu gibi- ihracatın çoğunu yapan İstanbul’dur. “Yabancı bankaların şubeleri, döviz büroları, leasing ve sigorta şirketleri ve menkul kıymetler borsası”¹⁵ ardı ardına faaliyete geçer. Modern ofis bloklarının yükseldiği, çokuluslu şirketlerin şehir merkezli yatırımlarının çoğaldığı bir döneme girilir. Çağlar Keyder’in hazırladığı *İstanbul, Küresel İle Yerel Arasında* adlı kitabın giriş bölümünde İstanbul’a 1980’ler sonrasında çizilen portre şöyledir:

¹³ Burcu PELVANOĞLU, a.g.e., s.34-35.

¹⁴ Burcu PELVANOĞLU, a.g.e., s.42-43.

¹⁵ Çağlar KEYDER (Haz.), *İstanbul Küresel İle Yerel Arasında*, s.23.

“Modern ofis bloklarının ve beş yıldızlı otellerin yanı sıra İstanbul’un merkezine bu yıllarda yeni yerleşen bir başka bina türü de vardı: üst gelir grubuna hitap eden alışveriş merkezlerinden ve dünya markalarının butiklerinden oluşan lüks tüketim tapınakları. Kentin yüksek gelirli bölgelerinde ana caddelerin cazibesi artıyordu; buralarda bir gezintiye çıkıp ya da bir kahvede oturup küresel türdeşliğin izdüşümü olan; bağlamından koparılmış bir kentsel mekânı yudumlama havasına girmek mümkün hale gelmişti.”¹⁶

‘Fastfood’ ve dünya mutfağı sektörünün genişlemesi, uluslararası sanatçıların konserleri, müzik festivalleri veya bienaller İstanbul’un güncelinde giderek bir yer işgal etmeye başlar. Keyder’in aktardıklarına göre, “New York Times, Wall Street Journal ve Financial Times gazetelerinin İstanbul’da daimi büroları vardı; bu gazetelerin muhabirleri, ülkenin politikası ve ekonomisi üzerinde haberlerin yanı sıra festivaller, sanat faaliyetleri ve günlük hayat üzerine de düzenli olarak”¹⁷ yazarlar. “İstanbul süratle kültürel tüketime göre biçimlenmiş bir kent haline geliyordu: anıtsal yapılarını ve şehrin tarihini canlandıran restore edilmiş mahallelerini içeren sınırları tanımlanmış turizm bölgesini, yeni yapılmış olan otellerden hareketle ziyaret etmek kolaylaşmıştı.”¹⁸ Öte yandan, “Dünya pazarıyla bağlantı kuran girişimciler, bankacılar, bilgi sektörü çalışanları, veri tacirleri, serbest meslek erbabı, yeni paradigmayla kolayca bütünleşmek üzere eğitilmişlerdi ve dünyadaki benzerleriyle aynı ücret ve gelir düzeylerine yükseliyorlardı.”¹⁹ Tabii bu süreçte kentlilerin sosyo-ekonomik sebeplerden ötürü sürece ayak uydurmasının zorlaştığını, gelirdeki eşitsizliklerin giderek büyümesine yol açtığını belirtmek gerekir. Böylece, İstanbulluların bir kısmı gelişmiş kapitalist devletlerde görülen nüfusa -tüetime erişim açısından- benzeşirken geri kalan kısım (vasıflı veya vasıfsız işçiler, eski orta sınıflar vb.) dışlanmaktalardı. Kamu hizmetlerinin giderek kötüleşmesi, devlet bütçesindeki kısıtlamalar, gelir adaletsizliği 1980’lerin ikinci yarısından bu yana bir devlet politikası haline gelen neo-liberal politikalarla doğrudan bağlantılıdır.

¹⁶ A.g.e., s.24.

¹⁷ A.g.e., s.25.

¹⁸ A.g.e., s.26.

¹⁹ A.g.e., s.34

Keyder, İstanbul'da olan bu değişimin sürdüğünü belirtmekle birlikte, devlet politikalarındaki istikrarsızlık ve sermayeyi daha da etkin hale getirebilecek altyapıyı oluşturmak için gerekli kaynakların yaratılmamasından dolayı “küresel kent” modelinin ağır bir biçimde ilerlediğinden bahseder. Bu durum kendi tabiriyle: “çamurlu yolda Ferrari'ler ve Porsche'ler, en son mimari üslupla yapılmış çok katlı iş merkezlerinde sürekli elektrik kesintisi”dir.²⁰

Keyder'in anlattıklarının önemli bir kısmı adına küreselleşme denen sürecin Türkiye'ye olan tesirinden ibarettir. Küreselleşmeyi salt, teknolojinin gelişmesiyle ortaya çıkan enformasyon akışı, finans ve sermaye hareketlerinin hızlanması, uluslararası meta dolaşımının artması, bunlara bağlı olarak gelişen mekânsal-kültürel benzeşmeler üzerinden tanımlamak eksik kalacaktır. Bunlar küreselleşmenin yalnızca bir bölümünü ifade eder. Küreselleşmenin yarattığı bütünleşmenin hızlanmasının ardında yatan bazı sebepler vardır. Bunlardan biri üretici güçlerde yaşanan gelişmeden kaynaklanır. Son yarım yüzyılda ulaştırma ve iletişim araçlarında görülen ilerlemenin, ulaşım ve iletişim maliyetlerini düşürdüğü gözlemlenir.²¹ “Öte yandan, bilgisayarlı sistemlerin uygulamaya konulması, üretim sürecinin planlama ve tasarım aşamasından nihai montaj aşamasına kadar farklı alt bölümlere bölünerek uzak mesafelerden eşgüdümle yürütülebilmesini olanaklı kılarak, aynı ürünün üretiminin farklı aşamalarının yeryüzünün çok farklı noktalarında sürdürülebilmesini ekonomik olarak anlamlı hale”²² getirmiştir. Daha önemli olan nokta ise, dış yatırıma dayalı ve uluslararası düzeyde meta ve hizmet üretimi sağlayan çokuluslu şirketlerin üretim sermayelerini -dünya ölçeğinde planlaması ve yürütmesinden dolayı- uluslararasılaştırmasıdır. Sungur Savran, *Kod Adı Küreselleşme 21. Yüzyılda Emperyalizm* adlı kitabın-

²⁰ A.g.e., s.34.

²¹ Sungur Savran'ın verdiği bilgilere göre: 1920'den 1990'a ortalama maliyetler deniz taşımacılığında yaklaşık %70, hava taşımacılığında yaklaşık %80, uydu kullanımında yaklaşık %90, uluslararası telefon kullanımında ise %99 düşmüştür. Yani New York-Londra arası bir telefon konuşmasının maliyeti bugün 1920'deki maliyetinin sabit fiyatlarla %1'i dir. Sungur SAVRAN, **Kod Adı Küreselleşme 21. Yüzyılda Emperyalizm**, s.104.

²² A.g.e., s.104.

da buna “mega kapital” adını verir.²³ Ona göre: “Mega kapital, ürünlerini uluslararası pazarlarda satacak, hammaddelerini en elverişli koşulları bulduğu yerden tedarik edecek, kredisini en düşük maliyetle elde edebileceği yerden alacak, yeni üretim birimlerini sermaye/emek ilişkisi, pazar, vergilendirme, altyapı, istikrar vb. açılardan en uygun yerde kurmak isteyecek, artan ölçüde farklı bölgelerde ve ülkelerde ürettiği parçaların montajını farklı mekânlarda gerçekleştirecektir.”²⁴

Türkiye gibi emperyalizmden bağımsızlığını ilan etmiş devletlerde veya II. Dünya Savaşı'nın ertesinde sömürgelerde meydana gelen devrimlerden sonra, dünya ekonomisi ulusal engellerle kesintili bir işleyişe girer. Bu devletlerin ekonomik alan- da korumacılığında kaynaklı, yabancı yatırımların önündeki engellerin azaltılması, ülkeye giren ve çıkan dövizin devlet tarafından kontrolünün (kambiyo kontrolü) kalkması dünya ekonomisinin bütünleşebilmesi için bir ihtiyaç haline gelir. 1979'da Thatcher ve 1981'de Reagan'la anılan neo-liberal politikalar ise dünya ekonomisindeki bu bütünleşmenin önünü açan başlıca etkenlerdir. Neo-liberal ekonomi politikaları bulunduğu coğrafyaya göre farklı şekillerde uygulamaya geçebilir. Avrupa'da işçi örgütlerinin zayıflatılmasıyla ya da Şili ve Türkiye gibi ülkelerde sırasıyla 1973 ve 1980 askerî darbelerinden sonra gelişme göstermesi gibi.²⁵

Türkiye'ye geri dönüp bakıldığında, küreselleşme denen olgunun temelinde salt teknolojik gelişmelerin yatmadığı oldukça açıktır. “Eğer uluslararası sermaye, 1979'da başlayan ve giderek çığ gibi genişleyen neo-liberal saldırısı çerçevesinde, meta, para ve sermaye akımlarını serbestleştirmeseydi, yeni teknoloji hiçbir biçimde

²³ Mega-kapital kavramı hakkında detaylı bilgi için; bkz. a.g.e., s.105-106.

²⁴ A.g.e., s.108.

²⁵ Buradan neo-liberalizmin ülkelere alelade bir dışarıdan dayatma modeli olduğu çıkarılmamalıdır. Sungur Savran'ın da ifade ettiği gibi: “Neo-liberal strateji ve kapitalist bütünleşme sadece emperyalist sermayenin değil, aynı zamanda emperyalizme bağımlı, az gelişmiş ülkelerin burjuvazisinin de çıkarlarına hizmet eder... IMF tarafından bütün topluma dayatılmaz; yerli burjuvazi genellikle burada IMF'nin zaten müttefikidir... IMF'nin esas işlevi, yerli burjuvazinin uygulamak isteyip de uygulayamadığı neo-liberal politikaları siyasal iktidarın bir seçişi olarak görünmekten çıkararak bunlara nesnel bir zorunluluk halesi kazandırmaktır.” Detaylı bilgi için bkz. a.g.e., s.111.

kendiliğinden bu akımları kolaylaştıramazdı.”²⁶ Türkiye'nin kuruluşundan bu yana benimsediği ithal ikameci sanayileşme ve ulusal kalkınmacılığın “‘70 Cent’e muhtaç bıraktığı” ekonomi politikalarından vazgeçmesindeki sebebin salt teknolojik gelişmelerden ziyade, devletin bizatihi kendi girişimlerinin sonucu olabileceğini de hesaba katarak düşünmek gerekir.

1980’lerden bu yana metropolün canlanmasına -ama bir yandan da talan edilmesine- yol açan şey devletin ekonomi politikalarını değiştirmesiyle doğru orantılıdır. Bu süreçte “İstanbul’un pazarlanması, beklenen hatlar doğrultusunda” ilerler: “Düzinelerce müzik, sanat film festivali, yeni müze ve sergilerle birlikte, kentin tarihi zenginliklerinin yanı sıra gece hayatı ve mutfak çeşitliliği”²⁷ öne çıkarılır. Bu süreçte -özellikle 2000’lerden sonra artan bir şekilde- İstanbul’a atfedilen “imparatorluklar başkenti” yakıştırmalarının başlı başına bir pazarlama stratejisi haline getirilmesi izler. Ayrıca imparatorluk, kavramsal olarak da küreselleşmenin “çoğulculuk, çokkültürlülük, kapsayıcılık” vb. söylemlerini karşılaması bakımından ideal bir tercihtir. Bu kavramı destekleyebilmek için İstanbul’a ait Doğu Roma ve Osmanlı yapılarının daha görünür olabilmesine dair düzenlemeler, siyasetçilerin kullandıkları popülist dille uyum içindedir. Elbette tarihi yapılarda uygulanan restorasyonların yanı sıra, restorasyon faciaları ya da “gelişmişliğin göstergesi” olan gökdelenler uğruna kentin silüetinin bozulması da bir o kadar mevcuttur. Bu sebeple İstanbul’un tarihinin mi yoksa ona atfedilmek istenen yapay tarihselliğin mi daha değerli olduğu ciddi bir soru işaretidir. Aynı zamanda coğrafyanın koşullarına bağlı bir biçimde İstanbul, iki kıta arasında kurulmuş bir şehir, yani “Doğu-Batı arasındaki bir köprü” olmayı da temsil etmektedir. Amerikan haber dergisi Newsweek, *Cool İstanbul* başlığıyla kapak konusu yaptığı şehrin “tam bir Rönesans yaşadığını” belirtir: “Batılılaşma çabasıyla geçen onlarca yılın ardından İstanbul, modern kimliğini yeniden keşfederek ihtişamını yeniden inşa ediyor. Avrupalı ya da değil... İstanbul dünyanın en cool

²⁶ A.g.e., s.173.

²⁷ D. GÖKTÜRK-L. SOYSAL-İ. TÜRELİ (Haz.), *İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa*, s.52.

şehirlerinden biri”²⁸ olmuştur. Tabii ‘cool’ şehrin yaratılmasında gelişen eğlence, moda ve kültür sektörünün önemli bir payı vardır; bu etmenlerin İstanbul’un dünyaya pazarlanmasında ve kent içindeki emlak piyasasının ve yatırımların canlanmasında ister istemez tamamlayıcı işlevi gördüğünü belirtmek gerekir. Özellikle 4. İstanbul Bienali’nden itibaren ağırlıklı olarak yurt dışından gelen küratörlerin belirlediği kavramsal çerçeve bağlamında, şehrin tarihsel dokusunun vurgulanması, şehrin çokkültürlülüğünün veya Doğu-Batı arasında bir köprü niteliği taşıması gibi küreselcilikle örtüşen söylemlerin sıkça tekrar edilmesinin de ‘cool’ şehrin dilini üretmesi anlamında yardımcı olduğunu söylemek yanlış olmaz; bu konuya ileride daha detaylı biçimde değinilecektir. Son yıllarda, küratöryal bir tercih olan “Bienal’in tüm kente yayılması”nın kentin belirli bölgelerindeki ilgi ve alakayı canlı tutmasıyla, ileride potansiyel bir mutenalaştırma/soylulaştırma [gentrification] sürecini getirip getiremeyeceği -ya da hâlihazırda bu süreci hızlandırıp hızlandırmadığı- sorgulanmalıdır. Ancak bundan önce Türkiye’de küratör olgusunu ve küratöryal pratiklerin dolaşım alanını hızlandıran kültür ve sanattaki özelleştirmeyi incelemek gerekecektir.

2.2.1. Kültür-Sanatın Özelleştirilmesi

Devletin kültür-sanattan elini çekerek bu alanı özel sektöre bırakmasının ardında yatan yaygın kanı, küreselleşme hakkında ortaya atılan fikirlerin uzantısı olan “ulus-devletin gücünü yitirmesi” tezine dayanır. Klasik argümana göre: “Ulus devletin tarihsel işlevi sona ermiştir, artık hiçbir önemi yoktur, yakında ortadan kalkacaktır.”²⁹ Ancak ulus-devletin gücünü yitirmesi düşüncesi ile devletin kültür-sanatı özel sektöre devretmesi (özelleştirmesi) arasındaki bağın bir soru işareti olduğunu, hatta bu tip özelleştirmelerin, devletin gücünü yitirmesinden kaynaklı olmasının aksine, doğrudan, bilinçli bir şekilde uygulanan devlet politikalarıyla ilişkili olduğu düşün-

²⁸ Zeki COŞKUN, “Küreselleşme Sürecinde İstanbul’un Kültürel Dönüşümü”, *Sosyal Bilimler*, s.105.

²⁹ Sungur SAVRAN, a.g.e., s.22. Devletin küçülme yolunu izlemesi ve özelleştirmeler vasıtasıyla elini düzenlemelerden çekmesi; bu bağlamda da devletin kültür ve sanattan elini çekerek bu alanı -en azından büyük bir kısmını- özel sektöre devretmesi, genel olarak yukarıda bahsedilen argümanla ilişkilendirilir.

cesini de hesaba katmak gerekir. Bu bağlamda Sungur Savran'ın ve Chin-tao Wu'nun saptamaları üzerinden gitmek yararlı olacaktır.

Sungur Savran, *Kod Adı Küreselleşme 21. Yüzyılda Emperyalizm* adlı kitabında küreselleşme üzerine çalışanların ulus devletini dört temel argümana dayandırmasından bahseder; bunlar: “Ulusal ekonominin çözülüşü; çokuluslu şirketlerin gelişmesi dolayısıyla sermayenin ulusal karakterini yitirmesi; bugünün liberalleşmiş dünya ekonomisinde devletlerin izlediği ekonomi politikalarının hiçbir önemini olmaması, özel olarak da emperyalizme tâbi ülkelerde kalkınma konusunda devletin yapabileceği bir şeyin kalmaması; ekonomik blokların (AB, NAFTA vb.) yükselişi sonucunda ulus devletini ortadan kalkması”³⁰ gibi maddelerdir. Belirtilenler arasında özellikle “sermayenin ulusal karakterini yitirmesi” (ulusal ekonomilerin çözülüşü) maddesi dikkat çekicidir. Savran'a göre bir ulusal ekonominin dünya ekonomisinin geri kalan bölümüne göre özgül karakteri olması, o devletin doğasından kaynaklanan bazı etkenlere bağlıdır. Bu etkenler sırasıyla; döviz kurunda fiyat olarak ifadesini bulan “ulusal para”, “maliye sistemi”, “sınıf ilişkileri rejimi” ve kamu sektörü, yatırım ve AR-GE politikaları, ulaşım-iletişim alt yapısı ve doğal kaynakların dâhil olduğu “genel ekonomik yapı”dır.³¹ “Bütün bu etkenler, dünya ekonomisi nedenli bütünleşmiş olursa olsun, bir devlet tarafından yönetilen, sınırları belli bir ekonomik mekânın, bir ulusal ekonomi niteliğiyle, dünya ekonomisinin geri kalan bölümüne göre önemli derecede bir özgüllük taşımasına yol açar.”³² Ayrıca Savran, ulusal ekonominin artan öneminde dünya kapitalizminin çelişik yapısının olduğunu ortaya koyarak şu şekilde açıklar:

“Çokuluslu şirketler sermaye birikim sürecini dünya ölçeğinde planlar, yatırım kararlarını verirken farklı ülkeler arasındaki tercihlerini, bu ülkelerin çeşitli alan-

³⁰ Sungur SAVRAN, a.g.e., s.28-29.

³¹ A.g.e., s.32.

³² A.g.e., s.32.

larda (ücret düzeyi, sendikal yasalar altyapı, istikrar, pazarlara yakınlık vb.) sunduğu olanak ve güçlülere bağlı olarak yaparlar.”³³

Kısacası bu durum, çokuluslu şirketlerin yatırım kararlarını verirken, yatırımı yaptıkları ülkenin sunduğu koşullara bağlı olarak gerçekleştirdiklerini gösterir. “Sermaye akımları uluslararasılaştıkça, ulusal ekonomilerin özgül karakterinin önemi”³⁴ artar. Ek olarak buna çokuluslu şirketin o ülkedeki iç pazara yönelik pazarlama metodundaki ulusal-kültürel karakterin önemine dair çok basit bir örnek verilebilir. The Coca-Cola Company adlı çokuluslu şirketin Türkiye’de yürüttüğü pazarlama stratejisine bakılırsa durum açıkça anlaşılır. Şirketin medya-iletişim araçlarına ve reklam panolarına yansıttığı Coca-Cola imajı ile Türkiye’de yaşayan insanların sosyo-kültürel durumu arasında hiçbir yabancılaşma görülmez. Bu reklamların yarattığı imaja göre Coca-Cola, iftar sofralarının baş içeceği olarak, batıda metropol yaşamının içinde veya ülkenin güney sahillerinde güneşlenirken tüketilebilen, tümüyle “bizden” olan bir içecektir. Bu bağlamda, The Coca-Cola Company, içine girdiği ülkedeki pazarı oluşturabilmek için ulusal-yerel ve geleneksel/modern kodlara ihtiyaç duyar.³⁵

Savran, çokuluslu şirketlerin dünya ölçekli planlarını ulus devletlerin karakterine bağlı geliştirdiği düşüncesine ek olarak, bu şirketlerin sermaye kontrolü bakımından bütünüyle ulusal olduğunu, bu sebeple de öncelikle bu şirketlerin mensup olduğu ulusun çıkarlarını savunduğunu belirtir.³⁶ Bugün küreselleşmeyle özdeşleşti-

³³ A.g.e., s.35.

³⁴ A.g.e., s.35.

³⁵ Jonathan Friedman sembollerin ve metaların evrenselleşmeye başlamasını kültürün küreselleşmesi olarak yorumlar. Burcu Pelvanoğlu’nun Jonathan Friedman’dan aktardığına göre: “Kültürün küreselleşmesi, tek bir dünya kültürünün oluşumu olarak adlandırılabilir. Şu bir gerçek ki, Batı kültürünün şeyleri ve sembolleri olan ve artık evrensel objeler haline gelmiş coca-cola, turist tişörtleri ve transistörler (örneğin Hong Kong gibi bir yerde üretilmiş olsalar dahi) tüm dünya insanların günlük yaşamlarına sızmışlardır.” Bkz. Burcu PELVANOĞLU, a.g.e., s.66; Jonathan FRIEDMAN, **Cultural Identity and Global Process**, s.100.

³⁶ Savran’ın anlattıklarına göre: “Alman devleti kamu alımlarında Alman şirketlerini kayırır; Fransız devleti, uçak yapımcısı Matra’nın ABD’nin av alanı Tayvan’a girmesi için elinden geleni ardına koymaz... Britanya devleti Britanya çokuluslularının ticari çıkarlarını geliştirebilmek için özel bir kamu kuruluşuna oluk oluk para akıtır (Overseas Development Agency)... TC hükümetinin yetkilileri Tür-

rilen “çokuluslu şirketler” vasıtasıyla yapılan sermaye ihracı dünya ticaretine hâkimdir. “Dünya ticaretinin üçte biri, çokulusluların kendi bağrında gerçekleşmektedir.”³⁷ Mesela ABD, Japonya veya Britanya gibi büyük devletlerin toplam ticaretinin önemli ölçüdeki bir kısmı firma içi ticaretten oluşmaktadır. Sungur Savran, ulus devletin etkisinin ve tarihsel işlevinin ortadan kalkamayacağını uluslararası ekonomik ilişkiler üzerinden kanıtlamaya çalışmıştır; bunun üzerine bahsedilmesi gereken şey, ulus devlet politikasının özel sektöre rağmen kültür-sanat üzerindeki etkisinin azalıp azalmadığıdır.

Devlet iktidarının sanat ve kültür dünyasının yönetimini kısmen özel sektöre devretmesini, ulus devletin gücünü yitirmesi tezinden ziyade bir “gönüllü-pragmatik birliktelik” olarak düşünmek gerekir. Devletin sanat kurumlarına olan maddi desteğin azaltılması, ironik bir biçimde devlet eliyle yapılan bilinçli düzenlemelerle hayata geçmiştir. Buna dair en somut örnekler Chin-tao Wu’nun *Kültürün Özelleştirilmesi 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi* adlı kitabında odaklandığı Amerika ve Britanya sanat kurumlarının geçirdiği değişimde görülebilir:

“Reagan ve Thatcher hükümetleri, sanatı işletme kültürü çizgisine çekmek amacıyla, sanat sübvansiyonlarına ayrılan bütçede kesintiler yaptılar; bu sübvansiyonların, sanat alanındaki girişim ruhunu körelttiği, destek verilen kurumlarda korkak bir bağımlılık kültürü yarattığı, dahası özel sektörün potansiyel desteğini olumsuz etkilediği ya da engellediği düşünülüyordu.”³⁸

Chin-tao’nun aktardıklarına göre Reagan ve Thatcher, sanat alanına yeterli ölçüde kaynak sağlanması için özel sektörü büyük bir kararlılıkla teşvik ederler. Gös-

kiye sermayesi ihracat yapabilsin diye Brezilya senin, Çin benim dünyayı arşınlarlar... Çokuluslular sermaye kontrolü bakımından bütünüyle ulusal şirketlerdir. Microsoft... General Motors, Ford, Chrysler... Amerikan şirketleridir... Mercedes Benz, Volkswagen, Siemens... Alman şirketleridir, Deutschebank Alman bankası. Toyota Mitsubishi, Honda... Japon şirketleridir, Mizuho Finans Grubu ve Mitsubishi Tokyo Finans Grubu Japon bankaları.” Sungur Savran, a.g.e., s.39-40-41.

³⁷ A.g.e., s.68.

³⁸ CHIN-TAO Wu, a.g.e., s.87.

terdikleri kararlılığın en somut örneklerinden biri özel sektöre yönelik vergi politikasındaki imtiyazlar iken diğeri, buldukları konum itibariyle siyasî nüfuzlarını kullanmalarındır. Şirketler sanata verdikleri desteğin ödülü olarak, kurumsal kimliklerine yansıttığı “demokratik-yenilikçi” çizginin yanı sıra önemli vergi indirimleri almaktadır. Yazarın özellikle dikkatleri çektiği nokta siyasî nüfuzun sanat alanında nasıl kullanıldığına yöneliktir: Devletin düzenlediği ve çok dar bir çevrenin katılabildiği sanat resepsiyonlarında görünürde siyasî bir hava yoktur; ama bu toplantılar, iş adamlarına önde gelen politikacılarla tanışmak için eşsiz fırsatlar sağlar; böylece iş adamları için iktidar alanına giden yolun açılacağı umulur.³⁹ Philip Morris şirketinin Haziran 1981’de Washington’da düzenlediği sanat sergisi açılışına paralel olarak Reagan’ın Beyaz Saray resepsiyonu düzenlemesi somut bir örnek olarak gösterilebilir. Dolayısıyla, düzenlenen resepsiyonlar, gösterişli partiler ve şirketlere kültür-sanat alanında verilen ödüller, aynı zamanda kültür-sanata şirket müdahalesinin de önünü açan nitelikte olmuştur. Chin-tao’nun da belirttiği üzere: “Sanat projeleri için “bir şirket ancak sanatla büyür” sloganını kullanan Philip Morris’in, başkan tarafından ödüllendirilen ilk şirket olması hiç de şaşırtıcı değildir.”⁴⁰

Ulus devlet-sermaye birlikteliğinin Türkiye’deki örneklerini incelemeden önce Burcu Pelvanoğlu’nun *1980 Sonrası Türkiye’de Çağdaş Sanat: Dönüşümler* adlı doktora tezinden yararlanarak 1980 askeri cuntasından sonra Türkiye’nin uluslararası imajını tazeleme amaçlı kültürel hamlelerine bakmak doğru olacaktır. 12 Eylül Döneminin denetimci ve baskıcı politikalarının yetki alanı Milli Güvenlik Kurulu vasıtasıyla kültür alanına kadar uzanır. İzlenen politikanın çerçevesi, “Türk kültür-sanatının araştırılması ve tanıtılması sağlanarak, uzun vadeli kültürel kalkınmanın gerçekleştirilmesi”⁴¹ olarak belirlenir. Milli Güvenlik ve kültür kavramları ilk kez bu dönemde böylesine direkt bir ilişki içinde sunulur ve Cumhuriyet’in ilk yıllarında görülen Kemalist kültür politikasının yerini, ulusal değerlere öncelik tanıyan sınırla-

³⁹ A.g.e., s.87.

⁴⁰ A.g.e., s.93.

⁴¹ Burcu PELVANOĞLU, a.g.e., s.48

macı bir politika alır.⁴² 1980'ler kültür politikalarının bilhassa yoğunlaştığı alan, Türkiye'nin darbe sonrasındaki imajının "güçlü-köklü-demokratik" olarak yeniden kodlanmasıdır. Bu bağlamda Türkiye, Washington'da Gray & Company adlı, Reagan yönetimiyle bağları kuvvetli bir halka ilişkiler şirketine daha olumlu bir imaj çizmesi karşılığında yılda 600.000 dolar ödeme yapmıştır.⁴³ Bu firmanın da yardımıyla Türkiye, ulusal-kültürel kodları pazarlama maksadıyla, 1987-1988'de **Türkiye: Süregiden İhtişam** adlı festival kapsamında **Muhteşem Süleyman Devri** adlı sergiyi düzenler. Dikkat çekici biçimde teşhir edilen haritalar, savaş ve fetih sahneleri, törenlerde giyilen zırhlar ve metinlerde yer alan ifadeler, Osmanlı'nın ve onun mirasçısı olan Türkiye'nin kültürünün gelişmesinde yayılcılığın ne denli önemli olduğunu vurgular.⁴⁴

Benzer imaj arayışları, ülkenin uluslararası düzeyde beğeni kazanması ve takdir görmesi amacıyla bir içeriden pazarlama yöntemi olarak "küresel kent" üzerinden gerçekleştirilir. Bu bağlamda 1973 yılında kurulan **İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı**'nın etkisi önemli olacaktır. Bugün Vakfın bütçesinin %60-65'i sponsorluk, geri kalanı ise devlet desteğiyle karşılanır.⁴⁵ Sponsorluk sistemi, şirketin kendini kamuoyuna tanıtabilmesi ve ulus devlet için de önemli bir fırsat niteliğindeki "sembolik ekonomi" içerisinde söz sahibi olabilmesi için eşsiz bir araçtır.⁴⁶ Öte yandan, "festival giderlerinin büyük oranda sponsorlar tarafından karşılanması, iddia edildiği şekilde, Vakfın devletten özerkleşmesini" sağlamaz. Sansüre uğrama ihtimali - örnekleri mevcut olmakla birlikte- her zaman geçerlidir. Serdar Tekin'e göre ortadaki sorun, "Türkiye'deki 'sivil toplum örgütlenmeleri'nin temel hukuksal ve kurumsal

⁴² A.g.e., s.48

⁴³ Brian WALLIS, "Ülkeleri Pazarlamak: Uluslararası Sergiler ve Kültür Diplomasisi", **Sanat/Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**, s.263-264.

⁴⁴ A.g.e., s.264-265.

⁴⁵ <http://www.iksv.org/tr/sponsorluk/sponsorlukprogrami#1>

⁴⁶ Sibel Yardımcının aktardığına göre: "Zukin "sembolik ekonomi" terimini kültürel üretim ve girişimci sermayenin birbirinin içine girmiş olan işleyişlerini ifade etmek için kullanır... Sembolik ekonomiyi ayakta tutan, kent seçkinlerinin ilgi ve yatırımıdır. Bu ilgi ve yatırımın nedeni, kültürel üretimin bir yandan kenti temsil etme iddiasında olması, bir yandan da ciddi bir malî kazanç olanağı yaratmasıdır... Belki bundan daha önemli olan, kültürün kent içindeki bazı bölgelerin değerlenmesini sağlamak ve arsa spekülasyonu üzerinden ciddi kârlar elde etmek için kullanılmasıdır (bkz. Zukin, *The Cultures of Cities*)." Sibel YARDIMCI, **Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal**, s.94.

formlarının devlet tarafından ve devletin ihtiyaçları doğrultusunda tasarlanmış olmasıdır.”⁴⁷ Yani başka bir deyişle, “sivil toplumun, toplumun taleplerini devlete değil, devletin taleplerini topluma taşıması istenmiş ve nihayetinde ortaya ‘sivil’ teriminin içerdiği tüm anlamların zıttı ile tarif edilebilecek”⁴⁸ oluşumlar meydana gelmiştir. Kısacası devlet-dışı örgütleri destekleyen kişi ve kurumların çıkarları, idarî birimlere aralarındaki ilişki yüzünden ters düşmesi genelde zordur.

Sözü edilen devlet-sermaye birlikteliğinin ekonomik boyutuna bakarsak, 31 Aralık 1961’de kabul edilen *Gelir Vergisi Kanunu*’nun 89. maddesinin 7. bendi ve 14 Temmuz 2004’de kabul edilen *5225 Sayılı Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik Kanunu*’nun 4. ve 5. maddelerinde devletin kâr amacı gütmeyen sanat kurumlarına vergi muafiyeti ve vergi indirimini tanıdığı görülebilir.⁴⁹ Bu bağlamda, sanatın kurumsallaşma evresine geçmesinde 2001’de tek başına iktidara gelen Adalet ve Kalkınma Partisi’nin (AKP) payı oldukça önemlidir. Muhafazakâr bir siyaset yapan AKP, ANAP’ın devamcısı olarak ekonomideki neo-liberal politikaları ve özelleştirmeleri sonuna kadar izlemiştir. Buna bir anlamda ANAP’ın yarım bıraktığı işi tamamladığını söylemek yanlış olmaz.⁵⁰ Thatcher ve Reagan tarzı politikaların kültür-sanat alanındaki etkileri meyvesini vermiş olacak ki, özellikle Teşvik Kanunu’nun kabul edildiği yıl olan 2004’te ve ardından gelen süre boyunca yeni müzeler ve sanat kurumları açılır.⁵¹ 17 Aralık 2004 tarihinde Türkiye’nin Avrupa Birliği müzakereleri çerçevesince yeni bir imaja ihtiyacı vardır. Bu sebeple, “İstanbul Modern Sanat Müzesi’nin açılış töreninin Avrupa Birliği müzakerelerinden hemen önce gerçekleşmesi kuşkusuz tesadüf değildir.”⁵² Henüz hazırlıkların tamamlanmamış olmasına rağmen, “11 Aralık 2004 tarihinde, müzakerelere 6 gün kala, Başbakan Recep Tayyip Erdoğan’ın talimatıyla ve bizzat kendisi tarafından”⁵³ açılır. Açılış töreni esnasında İngiltere, Fransa ve Almanya devletlerinin başbakanlarından gelen mesajlar okunur. Bahsi

⁴⁷ A.g.e., s.108.

⁴⁸ Serdar TEKİN, “Sivil Toplumun Devletiyle Bölünmez Bütünlüğü”, <http://www.birikimdergisi.com>

⁴⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. <http://www.teftis.kulturturizm.gov.tr>

⁵⁰ Öte yandan, belirtmek gerekir ki, AKP, ANAP gibi kültür-sanat alanını tamamen boş bırakmamış, kültür-sanat politikalarında devletin etkisini hissettirmiştir.

⁵¹ İstanbul Modern (2004), Pera Müzesi (2005), Santralistanbul (2007), Arter (2009), Salt (2011) gibi.

⁵² Burcu PELVANOĞLU, a.g.e., s.54.

⁵³ A.g.e., s.54-55.

geçen devletler arasında özellikle Fransa başbakanı Jacques Chirac ve İngiltere başbakanı Tony Blair'ın mesajları dikkat çekicidir. Chirac, mesajında, tasarımıyla Pompidou Merkezi'ne benzeyen müze sayesinde Türkiye ile Fransa arasındaki kültürel işbirliğinin daha da güçlenmesini dilediğini belirterek, Avrupa perspektifi içinde somut projeler aracılığıyla Türk-Fransız ortaklığının daha iyi ifade bulacağını kaydeder.⁵⁴ Blair ise müzenin, Türkiye'nin tarihi mirası açısından önemli bir boşluğu doldurduğundan bahsederek, Türkiye'nin ileride AB üyesi olduğunda dünyanın Türkiye'yi tanımada önemli bir yerinin olacağını dile getirir. Mekânsal aynılıkları/benzerlikleri de gözeten, sermaye-ulus devlet işbirliğine dayanan bu tip politikaların, birer prestij (ulusal/uluslararası) elde etme ve yeni ortaklıklar kurma aracı olarak tercih ediliyor olması ihtimalini gözden çıkarmamak gerekir.

Küreselleşmenin, ulus devlet yapısını tasfiye etmediğini, aksine içine sızdığı coğrafyaların ulusal karakterine göre şekillendiğini ve bu bağlamda ulus devlete sürekli bir ihtiyaç duyduğunu gerçeğinin altı çizildikten sonra, sermaye (uluslararası/yerli)-ulus devlet birlikteliğinin varlığı, Amerika, Britanya ve Türkiye'de kültürün özelleştirilme sürecinden verilen örneklerle açıklanmıştır. Şimdi ise, kültür-sanat alanındaki kurumsallaşmaya bağlı olarak Türkiye'de 1990'larla birlikte küratörün ortaya çıkışından bahsetmek gerekir.

2.3. Küratörün Sahneye Çıkışı

Türkiye'de ortaya çıkacak olan küratöryal pratiklere ve daha sonraki bienal küratörlüklerine öncülük edecek ilk örneklerle, 1987'de düzenlenen **Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri** ve 1989 tarihli **2. Uluslararası İstanbul Bienali**'nde rastlandığını iddia etmek yanlış olmaz. Bu dönemde, her ne kadar yazılan metinlerle sanatın ve mekânın bir bütün içinde temsil etmesi amaçlanmış olsa da küratörün henüz sergiler ve kurumlar bünyesinde herhangi bir karşılığı bulunmamaktadır.

⁵⁴ “‘İstanbul Modern’ Açıldı”, <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr>

Bunun yerine “sergi yapımcısı/genel sorumlu” terimi kullanılır. İlk iki bienalin sergi yapımcılığını üstlenen Beral Madra’nın 1989 yılındaki açıklamaları Türkiye’de küratörlüğün bilinen ilk tanımlaması olarak gösterilebilir:

“Bienal gibi büyük ölçekli sergilerde her zaman bir sergi yapımcısı gerekir. Sergi yapımcısı önce serginin kuramını oluşturur. Ayrıca nedenini, amacını ve bunun yazılı olarak belgesini hazırlamak zorundadır... Bu yapımcı, sergiyi hazırladıktan sonra kendisi sergiyi yapmak istediği sanatçılara başvurur. Onların düşüncesini alır, bazıları kabul eder, bazıları etmez. Kabul edenlerle yeniden tartışılarak serginin oluşmasını sağlar. Serginin her şeyinden sergi yapımcısı sorumludur. Hatta bu sanatçılara para bulmaktan bile. Bu işi yapanlara yurtdışında ‘curator’ deniyor ve bir meslek olarak kabul ediliyor.”⁵⁵

2.3.1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri ve 2. Uluslararası İstanbul Bienali

Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri ve onun devamcısı niteliğindeki 2. Uluslararası İstanbul Bienali adlı bu iki etkinlikte de, tercih edilen temalar ile ulus devletinin uluslararası arenada göstermek istediği imaj arasında bir bağın olmasının yapılan ilk bienalleri mekanikleştirdiğini söylemek yanlış olmaz. İKSV bünyesinde düzenlenen bienalin doğrudan ulus devletinin talimatıyla hayata geçirildiğini söylemek gerçekçi bir yaklaşım değildir. Ancak küratöryal pratiğin erken temsili sayabileceğimiz bienal metinlerinin dönemin ruhuyla ister istemez bağdaştığını atlamamak gerekir. Metinler, Türkiye’nin 1980’lerin ikinci yarısında yeniden ürettiği bir sivil siyaset dili olarak: Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan bu yana düşünce hayatından eksik olmayan Doğu-Batı ekseninde konumlanma, gelenek vurgusu ve çağdaşlaşma retoriğini tekrar eder. 1987’de düzenlenen ilk bienalin mekânları arasında Aya İrini, Ayasofya Hamamı, Harbiye Askerî Müzesi, İstanbul Resim Heykel Müzesi ve Dol-

⁵⁵ Burcu PELVANOĞLU, a.g.e., s.315.; Beral MADRA, “Bienal’in Gerçekleşmesini Sağlayanlar Sanatçıya Güvenmiyor da Laf Ebeleri mi Güveniyor?”, s.73.

mabahçe Sarayı Hareket Köşkü yer alır.⁵⁶ Aya İrini ve Aya Sofya Hamamı'nda sergilenen **Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat** adlı serginin teması Sezer Tansuğ tarafından yazılan bir metinle şöyle açıklanır:

“Batı dünyasında da örneklerine rastlanan bu tür uygulamaların transandantal mekân duyarlılığı yönünden çok daha zengin niteliklerle donanmış Bizans ve Osmanlı mekânlarında gerçekleşmesi, çağdaş plâstik yorum olgusunun evrensel kapsamını genişletecek bir katkı değeri taşımaktadır.

Batının güncel sanat etkinliklerinde uluslararası düzeyde ün kazanmış seçkin sanatçılar, yapıtlarını Aya İrini anıtında sergilemektedir... Aya İrini anıtı, çağdaş plâstik araştırmaların uçsuz bucaksız deney alanı için ebedi sonsuzluğun vurgulandığı bir ortam sağlamıştır. Batı sanat biliminin yakın tarihlere kadar önem vermediği Bizans mimarlığı, mekân duygusunun yoğun bir transandant düzeye eriştiği optik bir uhreviliğe sahiptir... 16. Yüzyıl Osmanlı mimarlık anıtları ise, geleneksel Akdeniz mimarlık verilerinin bir sentezi olarak Batı ve Doğu yapı sanatlarının kaynaştığı transandant yüceliğin doruğudur.

...Aya İrini Anıtı Ortodoks Hıristiyanlığın katı ve dünyeviliğe kapalı tek yanlı geometrik şemasıyla, ortaya koyduğu sorunsalların aşılması yönünden, evrensel dünyanın sanat çevrelerinde eşsiz akustiğin de ötesine varılan bir yankı uyandırabilir. Fakat Türk sanatçısı, herhangi bir rekabet psikozu içine girmeksizin, tarihsel bir mekânı, geleneklerin güçlü izinde çağdaş bir yorum değerine kavuşturarak, belki ilk kez dünyada hak ettiği yere ulaşmayı başarmaktadır.”⁵⁷

Tansuğ'a göre Türkiye'deki sanatçının amacı, uluslararası meslektaşlarıyla rekabet içinde olmadan, geleneklerinden aldığı güçle, günümüz dünyasında hak ettiği

⁵⁶ İlginç olan durum, özellikle bu etkinlikler kapsamında mekân seçiminin tam da 1980'ler Türkiye siyasasının gövde bulmuş hali gibi gözükmesidir. I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri'ndeki mekânlar arasında, Aya İrini ve bir Osmanlı yapısı olan Aya Sofya Hamamı “Doğu-Batı” sentezini, Harbiye'deki Askeri Müze dönemin militarizmini ve İstanbul Resim Heykel Müzesi Hareket Köşkü ise 1937'de Atatürk'ün talimatıyla kurulan ilk modern sanat müzesi olmasıyla “modernizmi ve çağdaşlaşmayı” (Türkiye'de bu iki kavram hep iç içe veya birbirinin yerine kullanılmıştır) temsil eder gibidir.

⁵⁷ Sezer TANSUĞ, “Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat”, **Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri**, s.19-20-21.

saygınlığını kazanmasıdır. Tansuğ'un hazırladığı metin, sanat tarihi ve felsefe disiplinleriyle Türkiye'nin çağdaşlaşma retoriğinin buluşturulmasıdır. Çağdaşlık kavramı burada, "tarihsellik/gelenek ve günümüz" kodlarıyla oluşturulan bir sentez ve tarihsel mekânların ardında yatan maziyle ilişkilendirilir. Sanatçılar da geleneklerin güçlü ışığından yola çıkarak (gelenekten kopmak söz konusu değildir) verdikleri çağdaş yapıtlarla belki ilk kez dünyada hak ettiği yere ulaşmayı başaracak, bu bağlamda da Türkiye kültür-sanatını dünyadaki emsalleriyle buluşturarak ulus devletin ve onun en büyük şehrinin tanıtımını yapacaktır.

Bienalin diğer bölümlerindeki metinler de Türkiye'nin güncel iç ve dış siyasetiyle paralel giden düşünce yapısından izler taşır. Bienal'in Askerî Müze ayağındaki Ulusal Sergiler bölümünde Jale Erzen tarafından ele alınan *Heykel: Çağdaş Çıkmazda Hümanizmin Simgesi* başlıklı yazıda, heykelin üretim alanının atölyeden çıkarak fabrika ve inşaat alanlarının bu alanı devralmasından, heykelin çevre ile kurduğu ilişkileri değiştirerek nesneyi ve sanatçıyı farklılaştırdığından bahseder ve ekler:

"Çağdaş sanatın ve onun temelini oluşturan avant-garde ideolojinin büyük çıkmazı, yukarıda sözü edilen üretim ve tüketim modelinin gerekçesi olan pazar ekonomisinin bir yerde sanatın temel değerlerine aykırı iken, öte yanda ona bugünün dünyasına karşı-kültürel güç kazandırabilecek tek çare olmasıdır."⁵⁸

Erzen'in metinde ele aldığı, işleyen piyasaya rağmen sanatın "karşı-kültürel güç" kazandırma potansiyeli özellikle daha sonraki küratörlerce "sanatın-değiştirici ve dönüştürücü gücü" söylemi üzerinden günümüze kadar sıkça tekrar edilecektir. Küresel kapitalizmin işleyiş mantığı açısından sanatın özel kurumlara, bienallere veya fuarlara rağmen kendi sözünü -içeriden de olsa- sakınmadan söyleyebilme veya dünyayı değiştirici ve dönüştürücü gücü olduğu varsayımı bugün de bir soru işareti- dir. Aynı bölümde bulunan *Galeriler Sergisi ve Fuarı* bölümündeki yazıda ise Beral

⁵⁸ Jale ERZEN, "Heykel: Çağdaş Çıkmazda Hümanizmin Simgesi", a.g.e., s.55.

Madra galericilik sisteminin Türkiye’deki gelişimi ve niteliği hakkında bilgi verir. Ancak yazısının son paragrafı bir anlamda bienalin yapılış amacını yansıtmaya ve İKSV’nin misyonuyla benzerlikler taşıması bakımından dikkat çekicidir:

“Batılı sanatçı üç çeyrek yüzyıl içinde, bu yeni gizemli ufuklara doğru açılırken, İslam dünyasının Batı ile en yakın ilişkide bulunan ülkesi olan Türkiye’deki sanatçı da kendi geçmişindeki resim yasağını kırarak, geleneğinin birikimiyle Batı sanatının dizgesel, ussal ve gerçekçi yapısını öğrenmeye ve özümsemeye çalıştı. Bu, Batı Doğu’ya Doğu Batı’ya gidiyor tümcesiyle özetlenebilecek bir gelişim. Atatürk devrimlerinin yarattığı sanatçının 20.yy’ın ikinci yarısında çağın devrimine ayak uyduran, özgür düşünceyi, kültür aşamalarını doğuran karşıt eğilimleri, teknoloji ve bilimin yarattığı yeni gerçekleri sanata dönüştürme başarısından bir kesiti bu sergilerde izleyebiliyoruz.”⁵⁹

Benzer şekilde Doğu-Batı arasında olan Türkiye vurgusuyla Fransa Pavyonu’nun sergi komiseri M. Mario Toran’ın düşüncelerine göre bienal: Doğu ile Batı arasında kavşak ülke olan Türkiye’ye yaraşır bir sergi düzenlemek, dahası 19. yüzyılı sarıp sarmalayan Doğu’ya özgü büyümenin belli belirsiz bile olsa ortaya çıkışlarını göz önünde tutmayı gidermek amacıyla düzenlenir.⁶⁰

1989’da düzenlenen bienalde de benzer bir dil kullanılır ve sergileme yöntemi olarak Venedik Bienali tarzındaki ulusal pavyon modeline devam edilir. Tansuğ’un altını çizdiği “Türk sanatçısının herhangi bir rekabet psikozuna girmemesi” konusundaki temennisi ulusal pavyon tipindeki bienallerde ister istemez zordur. Sir Joseph Paxton’ın *Crystal Palace* (1851) ve Ferdinand Dutert’in tasarladığı *Palais de Machines* (1889) örneklerindeki gibi ulusal fuar amaçlı yapılar veya ulusal pavyonlarca bölüşülerek düzenlenen sergiler gelişmiş sanayi ülkeleri arasındaki rekabeti ortaya çıkarır. 1895’ten bu yana düzenlenen Venedik Bienali de benzer rekabet eği-

⁵⁹ Beral MADRA, “Galeriler Sergisi ve Fuarı”, a.g.e., s.78.

⁶⁰ M. Mario TORAN, a.g.e., s.176.

limlerini göstermesinin yanı sıra, ulus-devletlerin prestij amaçlı imajlarını bu tip etkinliklere yansıtmak istemesinden bahsetmek yanlış olmaz. Buna verilebilecek en yakın örneklerden biri Mayıs 2015'te açılan 56. Venedik Bienali'nde Sarkis'in "Respiro"/"Nefes" isimli çalışması için hazırlanan katalogun sansüre uğramasıdır. Cumhuriyet Gazetesi'nin haberine göre, içinde, öldürülen gazeteci Hrant Dink'in eşi Rakel Dink'in imzasıyla kayda geçen "Ermeni Soykırımı" ifadesi nedeniyle sergiye himaye eden Türkiye Dışişleri Bakanlığı ile Kültür Bakanlığı ve Türkiye Pavyonu'na destek veren katılımcılardan bazıları "rahatsızlıklarını dile getirerek" bir biçimde bu yayının dağıtılmamasını sağlamıştır.⁶¹ Projenin koordinasyonunu üstlenen İKSV yönetimi ise yayının sansürsüz ve "kurumsal logosuz" versiyonunu internet üzerinden yayınlama kararı alır. Türkiye'nin iç ve dış siyaseti açısından hassas bir konu olan "Ermeni Soykırımı" ifadesi, Türkiye devletinin prestijinin diğer devletler karşısında kayba uğramaması gerektiği düşüncesinden yola çıkarak sansüre maruz kalmıştır. Aynı zamanda burada İKSV'nin kurumsal kimliğini gizlemesiyle, hem ulus devletle olan ilişkisini bozmaktan hem de sansürü onaylamak yönünde bir portre çizmekten kaçınan bir denge siyaseti izlediği açıkça görülmektedir.

2.3.2. Küratöryal Pratiklerin Yerleşme Süreci ve Sanattaki Dönüşüm

Türkiye'de küratör kavramı gerçek anlamıyla 1990'lara gelindiğinde dolaşıma girmeye başlar. Ancak tam olarak benimsenmemiş olacak ki bazı sergiler, belirli bir tema üzerinde şekillenmesine rağmen bu kavramın kullanılmadığı görülür. 1. ve 2. Bienallerden daha farklı olarak gelişme gösteren, 1990'larda resmen ortaya çıkan, ancak 2000'lere doğru yerleşen küratöryal pratikleri anlayabilmek için belli başlı birkaç sergi üzerinde durmak gerekecektir.

⁶¹ Evrim ALTUĞ, "Bienalde skandal... Sarkis'in 'Nefes'ine 'soykırım' sansürü", <http://www.cumhuriyet.com.tr>

1990'ların ilk yarısında Vasıf Kortun tarafından İstanbul Büyükşehir Belediyesi Taksim Sanat Galerisi'ndeki **Anı/Bellek** (9 Aralık 1991-6 Ocak 1992) sergisi düzenlenir. Yayımlanan broşürde Kortun, "Kavram ve Tasarımdan Sorumlu Kişi" olarak gösterilmiştir. Küratör kelimesi ancak 1993'te basılan **Anı/Bellek I** adlı kitapçıkta yer alacaktır. Kitapçıkta yer alan sergi metnine göre Kortun, **Anı/Bellek**'e dair düşüncelerinin ilk olarak, sergiden dört yıl önce, Stuttgart'tan bazı Türk sanatçıları'nın dosyalarıyla Manheim'a doğru trenle giderken ortaya çıktığını belirtir.⁶² Bu süre zarfında Kortun, coğrafya, gelenek, kimlik gibi kavramları sorunsallaştırarak bir sergiye dönüştürecektir.⁶³

Küratör kelimesi ise ilk defa **10 Sanatçı 10 İş: C** (7 Ocak-8 Şubat 1992) sergisinde kullanılacaktır.⁶⁴ Sergideki broşürde **yapımcı/curator** olarak yer alan Beral Madra, sanatçıların belli bir takım özelliklerinin var olduğunu ve serginin bu özellikler doğrultusunda şekillendiğini belirtir:

"Bu sanatçılar, sanat pazarını, izleyicinin göz zevkini doyuracak 'tek ve eşsiz' eserler üretmiyor; yapıtlarını daha önce yaptıkları yapıtlarla sürekli ilişki içinde ürettikleri için, onların geçmişine ve geleceğine sahip çıkıyorlar. Teknolojik gelişmelerin, iletişim araçları ve bilgisayar egemenliğinin karşısında sanatçının seçeneğinin düşünce üretmek olduğunu biliyor ve bundan böyle bu sistemlerle yaşamak zorunda olan toplumsal ve bireysel yapıya, artık geleneksel ve modern resim ve heykelin yanıt veremeyeceğini anlatıyorlar."⁶⁵

⁶² Vasıf KORTUN, **Anı/Bellek (Sergi Kataloğu)**, s.9.

⁶³ Sergiye katılan sanatçılar: Halil Akdeniz, İpek Aksüğüdür Duben, Hüseyin Alptekin-Michael Morris, Selda Asal, Gülsün Karamustafa.

⁶⁴ 1989'da **10 Sanatçı 10 İş: A**, 1991'de **8 Sanatçı 8 İş: B** ve 1993'te **10 Sanatçı 10 İş: D** sergileri düzenlenmiştir. B ve D sergileri'nde sırasıyla Semih Kaplanoğlu ve Jonas Storsve sergi metinlerini yazmıştır; ancak yalnızca C sergisinde yapımcı "küratör" ünvanını taşır. **10 Sanatçı 10 İş: C** sergisine katılan sanatçılar: Knut Bayer (Berlin), Canan Beykal (İstanbul), Selim Birsal (Grenoble), Cengiz Çekil (İzmir), Osman (Paris), Ayşe Erkmen (İstanbul), Serhat Kiraz (İstanbul), Füsün Onur (İstanbul), İsmail Saray (Londra), Adem Yılmaz (Köln).

⁶⁵ Beral MADRA, **10 Sanatçı 10 İş: C (Sergi Kataloğu)**, sayfa no'suz.

Madra'ya göre sergiye katılan sanatçılar çalışmalarını sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınırdaki üretim; sanatta fantastik olanı, mimesis olanı ve anlatımcı olanı ayıklar, izleyiciyi olaylar, gerçekler, eylemler alanında akılcı ve anlıkçı bir serüvende sürükler. ⁶⁶ Bu sergide küratör, bir temadan yola çıkarak sanatçıları belirli bir konu dâhilinde iş üretmeye teşvik etmek yerine, sanatçıların kendi tavırlarını ve düşüncelerini yansıttığı bir ortamı oluşturma çabası içindedir.

1993 yılında gelindiğinde 3-25 Mayıs tarihleri arasında **Elli Numara Anı/Bellek II** sergisi düzenlenir. ⁶⁷ Sergi, **Anı/Bellek I** sergisinde görüldüğü gibi sanatçıların küratör tarafından belirlenen bir tema etrafında iş üretmesinde süreklilik sağlaması açısından oldukça önemlidir. Serginin küratörlüğünü yapan Vasıf Kortun, **Elli Numara**'yı kolektif hafıza adına önemli bir veri olarak görür. Akaretler 50 numara, II. Abdülhamit'in saray ressamı Fausto Zonaro'nun resim dersleri verdiği, sergiler düzenlediği, Cumhuriyet'in ilanından sonra 12 Eylül 1980'e kadar Cumhuriyet Halk Partisi Beşiktaş İlçe Başkanlığı'na tahsis edilen ve yine burada İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'na girmek isteyen öğrencilere kurslar veren bir mekândır. Bu bağlamda sergi, İstanbul tarihinde – Türkiye'nin sanat tarihi açısından da- özel bir yer tutan yapıyı, Cumhuriyet'in ilanından sonraki belli dönüşümlerle (rejim/devrimler, mit/tarih yaratımı, yeni toplum modeli, sanat ortamı vb.) özdeşleştirerek çağdaş sanatla birlikte yeniden kurgulamakta ve yeni bir bellek yaratmayı hedeflemektedir. ⁶⁸

Devlet Han'da düzenlenen **Küreselleşme- Devlet, Sefalet, Şiddet** (26 Ekim-25 Kasım 1995) sergisi, 1990'ların ikinci yarısında başlayacak olan disiplinlerarası

⁶⁶ A.g.e., sayfa no'suz.

⁶⁷ Vasıf KORTUN, **Elli Numara**; Sergiye katılan sanatçılar: Vahap Avşar, Taner Ceylan, İstmet Doğan, Güven İncirlioğlu, Aydan Murtezaoğlu, Lerzan Özer, Eliza Proctor, Bülent Şangar, Emre Zeytinoglu.

⁶⁸ **Elli Numara**'dan 5 yıl sonra Ekim ayında Cumhuriyet'in 75. Yılı etkinlikleri kapsamında tarih Vakfının düzenlediği **Bir Çağdaşlaşma Projesi Olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin 75. Yılı** adlı proje için Darpane-i Amire'de Ali Akay'ın çağdaş sanat bölümünün küratörlüğünü yaptığı **Üç Kuşak Cumhuriyet Sergisi** (1998) düzenlenecektir. Serginin amacı Kortun'un Elli Numara'sındaki gibi kolektif hafızayı canlandırır ve Cumhuriyet'in kurucu mitlerinin kritiğini yapar.

sergilere iyi bir örnek teşkil eder.⁶⁹ Serginin küratörü Ali Akay katalog yazısında, 20. yüzyılın sonuna doğru bilimin sezgi ile olan dengesinin bozularak, ağırlığın sezgiden yana geldiğine; bu bağlamda, sanatlarını bilimsellikten çok sezgileri üzerine kuran sanatçıların yaklaşımlarının önem kazanmakta olduğuna işaret eder.⁷⁰ Bu sebeple sanatçılar, Küreselleşme (Devlet, Sefalet, Şiddet) konusunu kendi bakış açılarına göre yorumlayacaktır:

“Küreselleşme- Devlet, Sefalet, Şiddet sergisi tek yönlü bakış açılarını yadsımaktadır. Tükenen toplumsal homojenlik yerini yeni sosyalliklere bırakmaktadır. Bunlar; dünyayı yatay geçişli olarak kateden küçük gruplardır (Rock, Punk, Metal gibi). Bu durum; Batı, Doğu ve Üçüncü Dünya kavramlarını reddetmektedir. İşsizliğin, evsiz barksızlığın bugünkü konumu tüm megalopollerin sorunudur. New York’tan Paris’e; İstanbul’dan Sinagapur’a uzayan şiddet, sefaleti de içinde barındırmaktadır. Bolluk, zenginlik, yoksulluk iç içedir.”⁷¹

Bu bağlamda Akay, “dünya ekonomisinin küresellik içinde birleşmesiyle ulus-devlet tarzındaki yaklaşımların yerlerini yatay geçişli merkezlere bıraktığını, bunların ‘global city’, ‘megalopol’ şeklinde örgütlenmeye ve dünya merkezleri haline gelmeye başladıklarını belirtir.”⁷² Ulus-devlet modelinin zayıflayarak sadece baskıcı, şiddet taşıyan öğelerin meşru olarak kalmasının bir devamı niteliğinde, “Alvin Toffler’in yazmış olduğu gibi şiddetin bile gitgide devlet tekelinin dışındaki sivil güçlere ait olmaya başladığı zamanda; ‘şirketler ideolojisi’ adı altında toplumsal kişilerin gitgide toplum dışına itilip, marjinalleştirilmeye başlanması; dayanışma ilişkilerinin en aza indirilmeye”⁷³ çalışılması gibi sorunların ortaya çıktığını iddia eder.

⁶⁹ Sergiye katılan sanatçılar: Müşerref Zeytinoğlu, Emre Zeytinoğlu, Sarkis, Michael Morris-Hüseyin Bahri Alptekin, Ahmet Müderrisoğlu, Bülent Şangar, Gülsün Karamustafa, İsmet Doğan.

⁷⁰ Ali AKAY, **Küreselleşme: Devlet, Sefalet, Şiddet (Sergi Kataloğu)**, s.1.

⁷¹ A.g.e., s.1.

⁷² Burcu PELVANOĞLU, a.g.e., s.322.

⁷³ Ali AKAY, a.g.e., s.2.

Önemli olan nokta ise sergiye katılan sanatçılar ile küratörün belirlediği tema çerçevesindeki uyumun (yani kendi içinde tutarlılığın) sağlanmış olabilmesindedir. Sanatçılar ürettikleri çalışmalarda devlet, sefalet, şiddet kavramlarını kimi zaman birarada kimi zaman ise tekil olarak yorumlamıştır. **Anı/Bellek** sergileri daha çok Türkiye'deki sosyo-politik duruma dikkat çekerken, **Küreselleşme- Devlet, Sefalet, Şiddet** sergisi mevcut sosyo-politik durumu Türkiye'yle sınırlı kalmadan daha geniş kapsamlı bir ölçekte -megalopoller arası- ele alır.

Akay'ın sergisiyle eş zamanlı olarak Anarat Hıgutyayn Okulu'nun ev sahipliğini yaptığı **Somut Öngörüler** (9 Kasım-9 Aralık 1995) Beral Madra'nın küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir.⁷⁴ Madra, sergi metninde 20. yüzyılın başında siyaset-ekonomi-bilim ve teknolojiyi etkileyeceğini sanan ancak bunların etki alanı dışında bırakılan sanatın, 20. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte sanatın medyayla işbirliği yaparak kendi alanını oluşturmasının da artık bir işe yaramadığını ve her şeyin medya tarafından emilip yutulmuş bir bakıma “anlamsızlaştırılmasından” söz eder. Ancak Madra'ya göre sanat, iktidar ve medya tarafından gösterilen olmaktan çıkarak, aracı-sız olarak görülebilen, görüldüğü gibi değerlendirilebilen bir sanata dönüşmektedir. Elektronik medyalar (ya da genel olarak teknolojinin gelişmesi) sayesinde sanatın bilgi ya da çıkar odakları tarafından denetlenmeden çabuk ve kolay yayılması ve içerdiği çoğulculuğun sanata yapılan müdahaleleri zorlaştırdığını belirtir.⁷⁵ Madra serginin niteliğini ve amacını şöyle tanımlar:

“İstanbul gibi, topografik unutma (Virilio), tekno kültür, medyatik derinyutma (Marshall McLuhann), belirsiz kırılma (Deleuze) süreçlerinden geçen ve bu süreçlere karşı gelen inatçı ve bütüncül direnişlerle sarsılan bir heteropolde yaşayan bir grup insanın, olanaklarını, birikimlerini, düşüncelerini, düşlerini ve güçlerini birleştire-

⁷⁴ Sergiye katılan sanatçılar: Fatih Aydoğdu, Rahmi Aksungur, Oruç Arioba, Klub 2, Lilli Engel, Onur Eroğlu, Dikmen Seymen-Selim Eyüboğlu, Sylvia Eckermann-Mathias Fuchs, Franz Graf- Michaela Math, Frank Fiedler-Mehmet Gün, Ernst Hesse, Serhat Kiraz, Martin Kusch, Angela Melitopoulos, Ahmet Öktem, Kadri Özyayten, Ergül Özkutan, Paul Pozozza Museum (Julia Lohman- Adolf Lechtenberg-Michael Hardung), Nevzat Sayın, Michael Sauer, Faruk Ulay, Raffael Rheinsberg, Arye Wachsmuth, You Never Know, Ronda Zheng.

⁷⁵ Beral MADRA, **Somut Öngörüler (Sergi Broşürü)**, sayfa no'suz.

rerek, yeni ve zorlu bir başlangıcın eşiğinde olan genç kuşaklara kurumsal ve eylemsel bağlamda yardımcı olmak üzere kurdukları “Gelecek Kültürü ve Sanat Vakfı”nın kuruluş sergisidir.”⁷⁶

1996 yılında Beral Madra, Ernst Hesse’yle birlikte İstanbul ve Düsseldorf’ta **Diyaloglar: Şeylerin Düzenine Ait Yitirilmiş Düşünce** (İstanbul, 6-29 Haziran 1996) adlı sergiyi düzenler.⁷⁷ İstanbul ayağı Atatürk Kültür Merkezi’nde gerçekleştirilen serginin küratörü Madra, *Sanat Düzeninde Yitirilen Diyalog Yeniden Bulunur Mu?* başlıklı metninde, çağdaş sanatın değişen dünyada yeni diyalog imkânlarını sorgular.⁷⁸ Diyalogun küreselleşme içinde başlamış gibi görüldüğünü, ancak, geçmişteki önyargıların ve bunlara bağlı zararlı alışkanlıkların sürdüğü, bunların ilişkileri bozduğu, yaşanan çelişkilerin yararlı projeleri yozlaştırdığının şimdiden görülmekte olduğunu belirtir.⁷⁹ Madra aynı zamanda sanat ortamında “İslam Ülkeleri Sanatçıları” olarak sunulan Oryantalist bakış açısını eleştirir:

“Uluslararası sanat ortamı yine de ders almamışa benziyor; çünkü bu önyargı boşluğunu şimdilerde “İslam Ülkeleri Sanatçıları” gibi, yeni bir ayırım dolduruyor... Buradaki “İslam” felsefi anlamda değil, siyasal anlamda kullanılıyor; oysa yapıtların yansıttığı düşünceye öncelik vermek gerekmiyor mu?”⁸⁰

Madra burada ortaya attığı sorunla, aslında “İslam Ülkeleri Sanatçıları” gibi tanımlamalar yaparken mevzubahis sanatçıların bir düşünce biçimi olarak İslam’dan faydalanıp faydalanmadığının ancak sanatçıların yapıtlarında aranarak anlaşılabilirliğini savunur ve Batı-merkeziyetçi anlayışa işaret eder. Söz konusu Batı-

⁷⁶ A.g.e., sayfa no’suz.

⁷⁷ Sergiye katılan sanatçılar: Rahmi Aksungur, Erdağ Aksel, Selim Birsnel, Elvan Alpay, Eberhard Bosslet, Felix Droese, Irmel Droese, Esra Ersen, Jarg Geismar, Marcel Hardung, Ernst Esse, Serhat Kiraz, Adolphe Lechtenberg, Julia Lohmann, Osman, Ergül Özkutan, Kadri Özyayten, Michel Sauer, Adrian Schoormans, Yuji Takeoka, Thomas Schutte, Anja Wiese, Gskender Yediler, Adem Yılmaz, Paul Pozozza Museum.

⁷⁸ “Kavram/Concept” sorumlusu olarak Ernst Hesse gösterilir.

⁷⁹ Beral MADRA, **Diyaloglar: Şeylerin Düzenine Ait Yitirilmiş Düşünce (Sergi Kataloğu)**, s.7.

⁸⁰ A.g.e., s.7.

merkeziyetçi anlayış, çeşitli gerekçelerden türü Ortadoğu'daki düzenlerden kaçarak Batı'ya sığınan sanatçıların öne çıkarılmasıyla anlatılmak istenen “kahraman ve koruyucu” Batı rolünden kaynaklıdır.⁸¹ Bu bağlamda sergide amaçlanan noktalardan biri, Batı'daki sanatçılarla Türkiye'deki sanatçıların herhangi bir kıyaslama veya karşılaştırmaya/rekabete girmeksizin diyalog kurması gibi gözükmektedir. Ayrıca serginin kataloğundaki bir diğer dikkat çekici nokta, serginin Bazon Brock, Gerhardt Theewen gibi yazarların yazılarıyla desteklenmiş olmasıdır. Türkiye'de bienalleri saymadığımız takdirde 1990'lardaki sergilerin genelde tek bir metinle ifade edildiğini görürüz. Yani bu sergi kataloğu bir istisna oluşturmaktadır. Felsefe, sosyoloji vb. disiplinlerde araştırma yapan yazarların metinlerinin küratörlü sergilere yerleştiği dönem çoğunlukla 2000'lere tekabül edecektir. Son olarak, bu dönemde Beral Madra'nın sergileri -her ne kadar **Diyaloglar (1996)** gibi belirli temalar çerçevesinde düzenlense de- genel olarak sanatçı buluşmalarının ve Doğu-Batı eksenli sanat ortamlarının kaynaştırılması üzerine kurulmuştur.⁸² Buna benzer bir eğilim özellikle 4. İstanbul Bienali küratörlüğünü üstlenen Rene Block'ta da görülecektir.

Küratörlü sergilerin artış gösterdiği ve giderek benimsendiği bir dönemde, tek bir sanatçıyı ele alan bir serginin yapılması, -2000'lere yol gösterici nitelikte, ileride Akbank Sanat ve Arter gibi kurumlarca da benimsenmesi bakımından- öncü niteliği taşır. Bu sebeple 1999 yılında Ali Akay'ın küratörlüğünü yaptığı **Giz ve Açıklık** (16 Eylül – 1 Kasım) sergisi, Seza Parker'in çalışmasını temel alan tek sanatçılı sergilere öncülük etmektedir. Beyoğlu, Rumeli Han ve Ağa Camii'nin karşısında bulunan ve bundan birkaç sene evvel Akademi İstanbul'un bu binaya geçmesiyle ortaya çıkartılan hamamın kubbesinde gerçekleşen sergide, Seza Parker bir ses ve görüntü enstalasyonu gerçekleştirmiştir; buna bağlı olarak Giz ve Açıklık teması da hamamın kubbesinin espasla olan ilişkisi üzerine kurulmaktadır.⁸³ Akay'a göre: “Hamam en mahrem mekânlarımızdan biri olmasına rağmen, gerek erkeklerin gerekse kadınların en mahrem hikâyelerini birbirlerine döktükleri, anlattıkları veya mahrem maceralarını

⁸¹ A.g.e., s.9.

⁸² **Sanat Texnh Sergisi (1992), Buluşma (1993), Orient Express (1994), Finlandiya'dan Detaylar (1994), İstanbul'dan Manzaralar (1995)** sergileri bunlara örnek gösterilebilir.

⁸³ Ali AKAY, **Sanatın Sosyolojik Gözü**, s.242.

yaşadıkları bir mekân olarak, cinselliği, gizi ve her şeye rağmen de sırların paylaşılması ve yayılması anlamında açıklığı ortaya sermektedir.”⁸⁴ Akay, serginin, Pera’nın orta yerinde ve Rumeli Han’ın karşısında olmasından kaynaklı olarak bir açıklık mekânı olduğunu, hamamın aynı zamanda kozmopolitliğini yaşayan bir alan olarak tanımlar. Oryantalistler tarafından defalarca düzenlenen ve bir fantezi unsuru haline gelen - gizlenmek ve dikizlenmek üzerine kurulu olan- mekânın bugün hala turistik eğlence yeri olarak yaşamayı sürdürmesinden bahseder. Akay, sözünü ettiği gizlenme-dikizlenme halini Michel Foucault’nun *Panopticon* temasını tersyüz ederek sergiye uyarlar:

“Dışarıdan caddeden geçenler tarafından hamamın kubbesinin gözükmesi ve mekânın dört tarafının şeffaf camlarla kaplı olması, bize seyredilenleri göstermekte; bakan ile bakılan arasındaki ilişkiyi seyirciye sunmaktadır. Bu seyirlik eylem bakanları da bakılan haline sokmakta; bu şekilde onlar da gizli ‘voyeur’lüklerini açığa çıkartmaktadırlar.”⁸⁵

Bu anlamda küratör, sergiyi düzenlerken -kendi tabiriyle Televole, Şamdan veya Paşa gibi dönemin magazin dergilerinin gizli bir abonesiymişçesine- her şeyi seyretmek isteyen, güncel ‘voyeur’izme işaret eden bir toplumsallığı Seza Paker’in çalışmasıyla bütünleştirir.

Küratörlü sergilerin ortaya çıktığı bu 9 yıl boyunca, sosyoloji, felsefe, sanat tarihi vb. disiplinlerin bir arada yer aldığı çağdaş sanat sergilerinin giderek yerleşmeye başladığı görülür. Bunlardan bir tanesi de 2000 yılı Mart ayında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde Ali Akay’ın küratörlüğünü yaptığı **Riskli Gölge-ler** sergisidir.⁸⁶ Akay, bu sergide sosyolojinin 1990’lı yıllar süresince sıkça kullan-

⁸⁴ A.g.e., s.242.

⁸⁵ A.g.e., s.243.

⁸⁶ Sergiye katılan sanatçılar: Kezban Arca Batıbeki, Bedri Baykam, Seza Paker, Hakan Onur, Tayfun Erdoğan, Elif Çelebi, Nilüfer Ergin, Selma Gürbüz, Argun Okumuşoğlu, Şeyma Reisoğlu Nalça.

dığı risk kavramını, sanattaki -ve sanat tarihindeki- gölge kavramıyla bir araya getirir. Sanatın tarih boyunca bir tür ışık rejimi olarak düşünüldüğünü, oysaki ışığın gölgeler sayesinde kendisini gösterebildiğini belirtir ve ekler:

“Bilim tarihinin somut düşüncesi felsefenin kavramsal düşüncesi hep gölgeler sayesinde mümkün hale gelebilmiştir. Bu Aydınlanma üzerine kurulu bir dünya tarihi tarafından göz ardı edilmiştir, saklanmıştır. Beyaz ırkın beyazlığı ile ışığın aydınlığı, kara ırkın gölgesel rengini saklamak zorunda hissetmiştir... 18. yüzyıl aydınlanması gölgeyi değil de ışığı ön plana çıkarmıştır... Platon için gölgeler mağaranın simülaklarıdır. Görüntülerdir: ışık sayesinde hakikat ortaya çıkabilecektir. Hakikati gösteren ışıktır ve hakikati saklayan gölgedir. Aslında bir başka açıdan bakarsak, gölge sayesinde Platon metaforik olarak hakikati göstermeye çalışmıştır.”⁸⁷

“Gölge” kavramı katalogda belirtildiği üzere aynı zamanda geleneksel sanat-modern/çağdaş sanat arasındaki hiyerarşiyi yok etme amacıdadır. Küratör bu argümanı, Karagöz gölge oyunlarının veya Avrupalı benzerleri olan “siyah portreler”in yalnızca geleneksel sanatta değil, Kara Walker gibi çağdaş sanat içindeki örneklerde de bulunması dolayısıyla sanattaki hiyerarşinin klasik yapısını bozmasına dayandırır.

2000'lere giriş niteliğinde, **Karşı Sanat Çalışmaları**'nın kavramlı-küratörlü birkaç sergisinden bahsederek örnekleri sonlandırmak yerinde olacaktır. Karşı Sanat Çalışmaları kendini: toplumsal süreçler üzerinde belirleyici bir güç ve baskı unsuru oluşturma çabasındaki tüm sistemlerle arasına eleştirel bir uzaklık koymayı, sanatı toplumsal süreçler ve disiplinlerden ayrı tutmamayı ve sanatçının tepkiselliğini ve eleştireliliğini gözler önüne sermeyi hedefleyen bağımsız bir yapı olarak tanımlar.⁸⁸

⁸⁷ Ali AKAY, **Riskli Gölge** (Sergi Kataloğu), s.3-4.

⁸⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. <http://www.karsi.com/karsisanat.php>

Kurumun ilk küratörlü sergilerinden biri olan 11 Mayıs -19 Haziran 2001 tarihli **Ölüm=Ölüm** sergisi, postmodernizm tartışmalarının yapıldığı, büyük anlatıların ve ideolojilerin sonunun geldiği savlarının ortaya atıldığı bir dönemde ölüm kavramını sorunsallaştırır.⁸⁹ Serginin küratörü Levent Çalıkoğlu'na göre **Ölüm=Ölüm** sergisi: “ölümü savunmadan, onun yerine daha çok modernleşme teorisinin ardında bıraktığı döküntüleri, göz kamaştırıcı teknolojinin sonuçlarını, ölme hakkını, ölümün semantik ve söze dökülemeyen cazibesini, 20. Yüzyılda ölmenin nasıl bir avuntu olduğunu, öznenin, sanatçının, yazarın ölümünü ve ideolojilerin yıkıntılarını görünür kılmaya”⁹⁰ çalışır.

Bir diğer sergi ise 7. Uluslararası İstanbul Bienali'yle eş zamanlı gerçekleşen, Fulya Erdemci'nin küratörlüğünü yaptığı 23 Eylül – 27 Ekim 2001 tarihli **Pişmanlıklar, Hayaller, Değişen Gökler**'dir.⁹¹ Serginin katalog metninde küratör, serginin yapılış amacını şu cümlelerle açıklar:

“‘Pişmanlıklar, Hayaller, Değişen Gökler’, isminin de işaret ettiği gibi, yaşadığımız ülkenin içinde bulunduğu bağlama, popüler baskın sanatsal önermelere ve aklımızı, ruhumuzu, hayallerimizi yalnızca bir ‘proje’ durumuna indirgeyen çağın ruhuna teslim olmamayı öneriyor. Yeni toplumsal yaşam ve ekonomik düzenin, ileri teknolojilerin, enformatik devrimin bize dayattığı pozitif söylem ve geleceğe endeksli yaşam biçimlerine direnmenin mümkün olduğunu ve bunun en temel yolunun da bu çılgın akışı askıya alarak durmak, hatta geri çekilmek olduğunu öne sürüyor.”⁹²

⁸⁹ Sergiye katılan sanatçılar: Juan Botella Lucas, Mustafa Horasan, Gül Ilgaz, Michael Schön, Temur Köran, Ömer Orhun, İrfan Önürmen, Michael Schön.

⁹⁰ Levent ÇALIKOĞLU, **Ölüm=Ölüm (Sergi kataloğu)**, s.24.

⁹¹ Sergiye katılan sanatçılar: Haluk Akakçe, Berkant Aksoy, Kutluğ Ataman, Sami baydar, Erim Bayrı, Lukas Duwenhögger, Aydan Murtezaoğlu, Füsün Onur, Ebru Özseçen, Ahmet Soysal, Murat Şahinler, Mürüvvet Türkyılmaz. Fulya ERDEMCI, **Pişmanlıklar, Hayaller, Değişen Gökler (Sergi Kataloğu)**, s.3.

⁹² A.g.e., s.2.

Erdemci'nin ifadesine göre bu sergiye katılan sanatçılar mütevazı bir biçimde “gösterilemeyi” ifade etmeye çalışarak görselliği ön plana alan bir sergilemeyi hedefler. *Tuhaf Melekler* başlığındaki yazısıyla devam eden Erdemci: Dijital teknoloji ve ekonomik küreselleşmede yaşanan devrim niteliğindeki sıçramayla birlikte, Hubble teleskop, kök hücreler, klonlama ve genetik haritalar gibi geçmişte bizim için bilim kurgu malzemesi olan pek çok”⁹³ şeyin bugün gerçek olduğunu belirterek, sanatçıların doğa-teknoloji problemleri ilişkisinden gerek etkilenmiş gerekse tepki duymuş olsunlar, her iki durumda da bu ilişkinin yeniden tanımlanması üzerine düşündüklerini iddia eder.

20 Şubat- 10 Mart 2003 tarihlerinde Karşı Sanat'ta düzenlenen **Aileye Mahsustur** sergisi, küratörlü sergilerin yerleştiği ve önem kazandığı bir dönemde sanatçıların bir araya gelerek belirlenen bir metin dâhilinde çalışmalarını küratörsüz ve kolektif bir biçimde (sanatçısının küratör olduğu) gerçekleştirmesi bakımından önem taşır.⁹⁴ Sergi, toplumun çekirdeğini oluşturan bir kavram olan aileye (mikro bir dünyaya) odaklanır: “Aileye Mahsustur deyişi, günlük yaşantımız içinde sürekli gördüğümüz bir tabeladır ve toplumda yaşadığımız ayrımcılık, uyarılar ve yasaklar zincirinin bir göstergesidir.”⁹⁵ Aynı zamanda aile, gerek kendi içindeki işleyişinden kaynaklı, gerekse “toplumun temel taşı” olarak son derece muhafazakâr bir anlam olarak makro sistemlere ilişkin uzlaşmaların taşıyıcısı işlevi görür. Bu bağlamda sergi kataloğunda yer alan yazı şu basit soruları sorar: “Dar ve geniş anlamda bir aileyi birbirine ne bağlar? Kan Bağı? Menfaat? Gelenek? Aynı otoriteye itaat? İnanç? Sevgi? Fedakarlık? Varoluş kaygısı-kavgası? Aidiyet? Kimlik? Güven?”⁹⁶

⁹³ A.g.e., s.5.

⁹⁴ Sergiye katılan sanatçılar: Neriman Polat, Maria Sezer, Nazan Azeri, Nancy Atakan, Gül Ilgaz, Gülçin Aksoy, Levent Morgök, Özcan Yaman, Doreen Maloney, Nalan Yırtmaç, İrfan Önrmen, Extramücadele, Tan Cemal, Raziye Kubat, Taner Ceylan, Nur Koçak, Patricia Frischer. **Aileye Mahsustur (Sergi Kataloğu)**..

⁹⁵ A.g.e., s.2.

⁹⁶ A.g.e., s.2.

Bu dönemdeki sergilerin kavramlar etrafında, metinlerle ifade edilerek oluşturulması aslında 1960'lı yıllardan bu yana ortaya çıkan sosyal bilimler ile sanat arasındaki yakınlaşmanın Türkiye'deki yansımalarını teşkil eder.⁹⁷ Sosyal bilimler ve sanat arasındaki yakınlaşma Türkiye'de 1990'lı yıllarda kendisini göstermeye başlar. Levent Çalıkoğlu'na göre, sanatçılar bu dönemde "seçkin ve kendi içine kapalı" olarak gördükleri modern sanatı ve Cumhuriyet'in kendilerine biçmiş olduğu aydın-sanatçı rolünü reddetme niyetindedirler. "Yurtdışı ile diyalogun artan bir ivme kazandığı 1990 başlarında, felsefe, sosyoloji ve metin ile buluşan sanatçılar yeni temsil olanaklarının"⁹⁸ farkına varırlar. Modernizmi içine kapalı ve anlaşılmaz ilan ederek, izleyici ile daha rahat iletişim kurduklarını ve seyircisini kendi seviyesine çekerek ortak bir dil yakalayabildiklerini düşündükleri sanat çalışmalarını üretirler.⁹⁹ İzleyiciyle ortak dil yakalama arzusu, Nicolas Bourriaud'nun 2002'de basılan aynı adlı kitapla *İlişkisel Estetik* kavramı hakkındaki bakış açısıyla benzerlik gösterir. Bourriaud'a göre: "Sanatçı, formun üzerinden bir diyalog başlatır. Bu durumda, sanatsal pratiğin özü, birtakım özneler arasında ilişkilerin keşfedilmesinde yer alır; her sanat yapıtı, ortak bir dünyada yer almaya yönelik bir öneri; her sanatçının işi de, dünyayla kurulan ilişkilerden bir demet olur; bu ilişkiler daha başkalarını doğurur ve bu, böylece sonsuza dek devam eder."¹⁰⁰ Hatta insan ilişkilerinin (toplantılar, buluşmalar, gösteriler vb.) kendisi bile başlı başına bir sanat konusu haline gelebilir.

Öte yandan, Ali Akay, bu dönemde Türkiye'de sanat, felsefe ve sosyoloji arasındaki yakınlaşmada Foucault, Deleuze ve Guattari'nin kitaplarının Türkçe'ye kazandırılmaya başlamasını ve Ahmet Soysal'la birlikte bu düşünürler üzerine seminer-

⁹⁷ "1960'lı yıllarda Fluxus'un, performans ve happeningleri ile Avrupa'da ve Amerika'da ön plana çıkardığı sanatçıları Neo-Dada hareketi içinde lanse ettiği bilinir. Allan Kaprow ve Jim Dine gibi sanatçılar Marcel Duchamp ve John Cage'in de etkileriyle, yeni bir estetik atmosferi hissettirmeye başlamışlardır. Bu sanatçılar, videonun bir aracı olduğu fikrinden yola çıkmışlar ve Ali Akay'ın belirttiği gibi, iletişim kuramcısı Marshall McLuhann'ın 'mesaj aracıdır' sloganını sanata taşımışlardır. Bu dönüşüm, sanatçıların artık nesnel bir şekilde tekil obje olarak sanat eserini sergilemek yerine daha dinamik bir ortamda performanslar, çevre düzenlemeleri, sokak tiyatroları, kavramsal projeler geliştirerek sanatın geleneksel sınırlarının dışına çıkmaları olarak tanımlanabilir." Ayrıntılı bilgi için bkz. Burcu PELVANOĞLU, a.g.e., s.175.

⁹⁸ Levent ÇALIKOĞLU (Haz.), **90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat**, s.10.

⁹⁹ A.g.e., s.10-11.

¹⁰⁰ Nicolas BOURRIAUD, **İlişkisel Estetik**, s.34.

lerin verilmesini önemli bir husus olarak görmüştür.¹⁰¹ Catherine David'ın 1997 yılında yaptığı **10. Documenta** sergisinin kataloğunda Lyotard'ın Postmodernizm, Edward Said'in Oryantalizm, Deleuze ve Guattari'nin Bin Yayla ve Yersizyurtsuzlaşma meselelerini konu edinmesi de sürecin Avrupa'yla paralel gittiğini gösteren örneklerden biridir.¹⁰² Keza Hüseyin Bahri Alptekin'in felsefe kökenli bir sanatçı olarak sanatın bir bilgi türü haline gelmeye başladığını iddia etmesi, Emre Zeytinoğlu, Müşerref Zeytinoğlu, Hale Tenger, İsmet Doğan vb. sanatçıların sosyoloji, siyaset, felsefe gibi disiplinlerle ilgilenmesi, Gülsün Karamustafa'nın kitsch ve arabesk içerikli çalışmaları, felsefeci Ahmet Soysal'ın şiir ve resimle ilgilenmesi Türkiye'de bu disiplinlerarası ve disiplinlerarası (ya da metinlerarası) geçişliliğin ilk örnekleridir.¹⁰³ Türkiye'deki küratörler de 1990'lar sanat ortamındaki tartışmaların etkisiyle, kimlik, bellek, merkez-çevre, yersizyurtsuzlaşma, tarihin/ideolojilerin ölümü, küreselleşme gibi kavramları temalaştırarak sergilerinde kullanırlar.

Bu dönemde sanatın malzemesinin de eş zamanlı olarak bir dönüşüm geçirmesi söz konusudur. Resimde ve heykelde “geleneksel” olarak atfedilen formların ve malzemenin yerine yeni medya araçları ve teknolojinin imkânlarıyla üretilen sanat çalışmaları ve enstalasyonlar sergilerde giderek daha görünür olmaya başlar.¹⁰⁴ Öyle ki mevcut durum giderek sergilerde -özellikle de bienallerde- küratörlerin yarattığı yeni bir tür malzeme hiyerarşisine doğru evrilecektir. Sanatın malzemesindeki dönüşüm aynı zamanda, sanat çalışmalarının metinlerle olan iç içe geçişliliğini olanaklı kılar. Bu durum da küratörlerin/sanatçıların sosyal bilimlerden ödünç aldıkları kavramları temalaştırarak onları pratikte -sanat çalışmaları olarak- sergileyebilmeleri

¹⁰¹ Ali AKAY, “1990'ların Sanat Ortamı”, **Toplumbilim**, s.11.

¹⁰² Levent ÇALIKOĞLU, a.g.e., s.22.

¹⁰³ Burcu PELVANOĞLU, a.g.e., s.70.

¹⁰⁴ Pelvanoğlu'na göre, 1950'li ve 1960'lı yıllarda hazır nesnelere kullanarak heykel yapan Kuzgun Acar, geometriyle bilimsel olarak ilgilenen İlhan Koman, modernizmi sorgulayan çalışmalarıyla günecele yönelik çalışmalar üreten Füsün Onur, sanatın malzemesinin dönüşümü konusunda ilk adımı atan öncülerdir. Keza 1964'ten bu yana Fransa'da yaşayan Sarkis de sanatın malzemesinde bir hiyerarşi olamayacağı, malzemenin mekâna göre açık uçlu konumlanan, bellek, anı, kurumsal eleştiri vb. konuları gerçekleştirdiği çalışmalarıyla öncü bir sanatçıdır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Burcu PELVANOĞLU, a.g.e., s.175-176; Ancak malzemedeki dönüşümün giderek artan bir şekilde daha görünür olmaya başladığı ve sanat ortamının disiplinlerarası bir nitelik kazandığı sürecin 1990'lardan 2000'lere uzanan bir yönde ortaya çıktığını belirtmek yanlış olmaz.

için bir fırsat sağlamıştır. Türkiye’de küratöryal pratikler, serbest piyasa ekonomisinin yerleşmesiyle henüz yeni filizlenen kurumlar/oluşumlar, sanatın geçirdiği dönüşüm ve disiplinlerarasılık/disiplinlerarasılık tartışmaları paralelinde meydana gelir. Batı ülkelerinde de 1980’ler sonu ve 1990’lar başında küratörlük mesleğinin sınırları genişleyerek geleneksel anlamda “muhafız” veya “muhafaza eden” konumundan çıkmış; sanatçıları birleştiren, kavramı bulan mekânı seçen ve çalışmaları mekâna yerleştiren kişi haline dönüşmüştür. B.W. Ferguson basit bir müze bekleliği ya da sergi yöneticiliğinden çok daha kuşatıcı bir görev içeren konuma geldiğini belirterek, bir anlamda küratörün geleneksel (yönetici, organizatör, vb. gibi) pozisyonda iken nasıl sanatçının üstünde yer aldıysa, bugünkü durumda artık sanatçıya “koşut” olduğuna dikkat çeker ve artık küratörün felsefi, toplumsal, ekonomik açılardan sanatçıya benzediğini; bu durumun da sanatçı ile daha kuvvetli, daha vurgulu bir ilişki kurmayı gerektirdiğini ifade eder.¹⁰⁵ Küratörün bu kuşatıcı görev tanımına dair sergilenen benzer bir yaklaşım da Vasıf Kortun’da görülür. Kortun’a göre, bir küratör kimi zaman çok sayıda şapka giymek durumundadır: “Finansör, ekonomist, psikolog, teorisyen, uzlaşmacı, uzlaştırıcı, sanatçının baş düşmanı, avukat, dost, sırdaş, kamuya karşı sorumlu, yazar, hamal gibi.”¹⁰⁶

Türkiye’deki ilk küratörlü sergilere tekrar geri dönüp bakılacak olursa, 1990’lar sanat ortamının postmodernizm tartışmaları çerçevesinde kendi sözünü yeniden söylemeye çalıştığı görülebilir. Sanatçılar bu dönemde modernizmin - siyasi, sanatsal, düşünsel vb. - eleştirisini kavramlı-küratörlü sergiler vasıtasıyla kurgulamaya imkân bulur. **Anı/Bellek** sergileri bu bağlamda gösterilebilecek örneklerdendir. İlk Anı/Bellek sergisi sanatçıların kendi ürettiği belleklerden yola çıkarak yapılmışsa da, Akaretler Sıraevleri No:50’de düzenlenen **Elli Numara: Anı/Bellek II**’nin daha çok odaklandığı konu Cumhuriyet ve onun yarattığı mitler olmuştur. Kortun’a göre: adına “modern” denilen sanat, kişiliği belli olmayan, coğrafyası şaşmış, referansları anonimleşmiş, Avrupai akımların dümen suyundan giden, elden düşme taklitlerdir

¹⁰⁵ Burcu PELVANOĞLU, a.g.e., s. 311.

¹⁰⁶ A.g.e., s.314.

(teksir).¹⁰⁷ Keza devlet, kendi mitini üretmek için sanatçılara ihtiyaç duymuştur; hatta üretilen meydan anıtları “kutsal günlerde evlerindeki resimleri tülbentle örtmüş olan insanların yüzlerine indirilen bir iktidar tokadı”¹⁰⁸ olmuştur. Bu bağlamda Kortun arkanızda bir çıkar birliği olmadıkça Türkiye’de mitlerle uğraşmanın tehlikeli, zor ve cesur bir faaliyet olduğundan bahseder; sergi de mitlere dair bellek oluşturması açısından yenilikçi bir tavır almak amacındadır. Kortunun burada ifade etmeye çalıştığı şeyin “büyük anlatıların sonu”na işaret ettiğini anlamak gerekir. 1989 Yılında Berlin Duvarı’nın yıkılması, iki yıl sonra SSCB’nin dağılması ve Soğuk Savaş’ın sona ermesiyle dünya dengelerinin değişmesi -ve yeniden kurulma süreci- sanat kuramcılarının ve küratörlerin belki de en çok sevdiği ve tekrar tekrar altını çizdiği “büyük anlatıların sonu” tezinin dayanağını oluşturur. “Jean François Lyotard, *Post-modern Durum* adlı kitabında ve postmodernite üzerine yazdığı makalelerinde, klasik Sosyalizm, Hıristiyanlığın kurtuluş öğretisi, Aydınlanma’nın ilerlemeci anlatısı, Hegelci tin, Keynesçi denge anlatıları gibi büyük anlatıların sonunun geldiğini, geçerliliklerini yitirdiklerini ilan eder.”¹⁰⁹ Francis Fukuyama’nın *The National Interest*’teki *Tarihin Sonu Mu?* (1989) makalesinde, yalnızca Soğuk Savaşın bitmesine ya da savaş-sonrası tarihin belirli bir dönemine geçişe değil, belki de tarihin sonuna: insanoğlunun ideolojik evriminin nihayetine tanıklık edebileceğimizi ve Batı liberal demokrasisinin evrenselleşerek beşeri yönetimin nihai biçimini oluşturacağını iddia eder.¹¹⁰ Keza 1992’de SSCB’nin dağılışından bir yıl sonra çıkan *Tarihin Sonu ve Son İnsan* kitabında da bu düşüncelerine genişçe yer verecektir. Bir şeylerin sonunu getirme arzusu sanat teorilerinde de sıkça karşılığını bulur. Bunlardan bir tanesi Arthur Danto’nun 1997’de basılan *Sanatın Sonundan Sonra* adlı kitabıdır. Danto’nun sanatın sona ermiş olduğuna gösterdiği gerekçelerden biri, artık tanımlayıcı bir üslubu bulunan nesnel bir yapının olmaması gerektiğidir; yani içinde “her şeyin mümkün olduğu” bir nesnel tarihsel yapının olmasıdır. Bu deyim yerindeyse hiçbir şeyin iyisi ve kötüsünün olmamasıdır; Andy Warhol’un deyişiyle, soyut dışavurumcu ya da pop ressamı ya da gerçekçi ya da başka bir şey olunabilir. Danto burada artık tarihsel ilerleme mantığıyla sanatın aşamalar halinde, kronolojik bir biçimde gerçekleşeme-

¹⁰⁷ Vasif KORTUN, a.g.e., s.18.

¹⁰⁸ A.g.e., s.19.

¹⁰⁹ Burcu PELVANOĞLU, a.g.e., s.115.

¹¹⁰ Francis FUKUYAMA, “The End of History?”, *The National Interest*, Summer 1989.

yeceğini anlatmaya çalışır. Bunu yaparken de dönemsel olarak teknolojik imkânsızlığının ya da üslupsal sınırlamaların getirebileceği sıkıntıları ifade eder.¹¹¹ Vasıf Kortun'un **50 Numara**'sı da 1980 Askeri Darbesini bir kırılma noktası baz almışçasına Türkiye'deki makro tarihin, ideolojinin ve mitlerin sonuna (ya da sonunun gelmesi gerektiğine dair bir belleğin yaratılması ihtiyacına) işaret eder. Ancak bunu yaparken 70 yıllık Cumhuriyet döneminde -eksiklere ve hatalara rağmen- sanki hiçbir sanat üretimi yapılmamış ya da sanat salt taklitten öteye gitmemişçesine bir tavır takınır; bu sebepten olacak ki "gerçek sanat" da ilk defa malzemenin dönüşümü ve metinlerle olan ilişkisinin başladığı süreçte ortaya çıkmış gibi ifade edilmektedir. Levent Çalıkoğlu'nun küratörlüğünü yaptığı **Ölüm=Ölüm** (2001) sergisi adından da anlaşıldığı gibi ölümü modernleşme teorisinin ardında bıraktığı "döküntüleri", teknolojinin yaratmış olduğu sonuçları ve ölüm kavramının kendisini sorunsallaştırarak büyük anlatıların ve ideolojilerin sonunun geldiği tartışmalarının yaşandığı bir döneme olan yaklaşımını gösterir. Postmodern düşünceye içkin olan bu bakış, Terry Eagleton'ın Peter Osborne'dan alıntılıdığı, postmodernizmin kendisine yönelen: "Öte anlatının ölümünü bildiren anlatının kendisi, unutulmaya terk ettiği anlatıların çoğundan daha büyük bir anlatıdır"¹¹² eleştirisini haklı çıkarmaktadır. Küratörlerin kimi zaman modernizme karşı takındığı bu türden tavır, Rönesans tarihçilerinin Gotik sanatın "barbarlara ait" olduğu kanısını anımsatır. Bazen aşırıya kaçan bu tepkinin altında küratörlerin, çağdaş sanatın üstüne kendi anlatisini inşa etmek gibi bir eğilim göstermesinin yattığını düşünmek yanlış olmaz. Zira günümüzde herhangi bir sergide sanatçılardan çok küratörü tanıdığımız, küratörün sanatçı tercihlerinden kaynaklı olarak sergilerde bir malzeme hiyerarşisini kurmaya başladığı, izleyicisiyle ilişkisini kolaylaştıran sanat bir yana dursun, sanatın son derece akademik bir disiplin(-ler) gibi işlenmesine (farklı bir seçkinciliğe yönelen) sebep olan bir süreci izlemekteyiz.

¹¹¹ Ama der; "bugün bize yasak olan hiçbir biçim yok. Bize tek yasak olan, bu şeylerin bize yasak oldukları dönemde sahip olduğu türden bir anlam içermesi. Ama bunlar çoktan yitirilmiş kısıtlamalar. Mahpus olma özgürlüğüne sahip olmayışımız özgürlük ideası üzerine bir sınırlama değildir!" Arthur DANTO, **Sanatın Sonundan Sonra**, s.70.

¹¹² Terry EAGLETON, **Postmodernizmin Yanılsamaları**, s.57.

Küratörlerin sergilerinde kimi zaman not düşmek açısından kimi zamansa başlı başına konu olarak ele aldığı, adına küreselleşme denen siyasi-ekonomik-teknolojik kaynaklı olgunun çelişkili uzantısı olduğunu düşünebileceğimiz bir başka konu ise merkez-çevre kavramı ve bu kavramın sanat ortamıyla olan ilişkisidir.¹¹³ Beral Madra, **Somut Öngörüler** (1995) sergisinin metninde Türkiye'deki sanat ortamının değerlendirilmesi açısından ilginç olabilecek bir konuya değinir: Sanatın uluslararası pazara bağımlı ve Batı merkezli kurum ve kuruluşlarca yönlendirildiğini, dolayısıyla da özgür olmadığı kanısının doğru olduğunu ancak buna karşıt olarak başka bir sanatın da geliştiğini ifade eder. Müzeleşme ve kurumsallaşma, üretilen sanatı hemen kendi yanına çekerek onu kendi tabiriyle “konne” yaparak sanatçıyı yaşarken öldürmektedir. Ancak kimi sanatçılar bu müzeleşmekten kaçarak hiç kimseye bağılı olmadan, ülkeden ülkeye geçişli sanat üretmektedir. Madra'nın bağımsız olarak nitelediği bu sanat, mevcut sisteme kabul edilmemesine karşın her yerde var olduğu ve müzeleşmekten kurtulduğu için canlıdır; bu bakımdan “çevre” (ülkeler) hem kendi sanatçısı hem de başka sanatçılar için bir özgürlük alanı oluşturur. Madra bunu iki sebebe bağlar: “Birincisi siyasal güç çağdaş sanatı etkileyici bir güç olarak düşünmüyor ve kullanmaya kalkışmıyor (köktenci ve/veya ideolojik nedenlerle sanatın sınırlandığı ülkeler dışında); ikincisi ise yerel pazar çağdaş sanat yapıtına hiç yüz vermiyor ve onu boyunduruğu altına almıyor.”¹¹⁴

Madra'nın bu düşüncesi, ortaya konması gereken genel bir çelişkiyi saptamak için ister istemez fayda sağlayacaktır. Öncelikle küratörlerin metinlerde en çok muhabık oldukları konu, çokuluslu şirketlerin ekonomide belirleyici olmasıyla ulus devletlerin gücünün zayıfladığı (hatta ulus-devletin tarihsel işlevinin sona ererek yakında ortadan kalkacağı) ve dünyanın (teknolojideki gelişimi de atlamadan) yaklaşarak, sınırların eridiği coğrafyalara doğru ilerlediği savıdır. Bu mantığa göre, dünya ekonomisinin giderek bütünleştiği (daha doğru bir tabirle ülke ekonomilerinin birbirleri-

¹¹³ Pelvanoğlu'na göre: “Merkez kavramı Batı'yı tanımlarken çevre, ötekini yaşam alanını tarif eder. Merkez-çevre kavramları farklı gelişmişlik düzeylerini ifade etmekle birlikte, asıl olarak dünya ekonomik işbölümünü ifade etmektedir. Merkez, çevreyi sadece ekonomik açıdan değil, sosyo-kültürel açıdan da belirlemektedir.” Burcu PELVANOĞLU, a.g.e., s.140-141.

¹¹⁴ Beral MADRA, **Somut Öngörüler**, sayfa no'suz.

ne bağımlı olarak işlediği) ve çokuluslu şirketlerin (adı üstünde birden fazla ulusta barınan şirketlerin) dünyanın pek çok yerinde kültür-sanata sponsorluk ya da ev sahipliği yaptığı gerçeğini düşündüğümüzde; İstanbul Bienalleri gibi, küratörlerinin “çevre” olmakla övündüğü organizasyonların dahi merkezîleşmeden kaçışı söz konusu olamaz. David Harvey’in *Rant Sanatı: Küreselleşme ve Kültürün Metalaşması* adlı makalesinde tekelci rant kavramını ele alarak ortaya çıkardığı sonuç oldukça önemlidir. Harvey’e göre sermayenin: “yerel farklılıkları, yerel kültürel çeşitlilikleri ve kaynağı ne olursa olsun estetik anlamları sahiplenme ve bundan kazanç sağlama” yolları vardır; bu sebeple de, “farklılaşmayı bir biçimde desteklemeyi ve işini pürüzsüz görmesine mani olabilecek aykırı ve kontrol edilemez, yerel kültürel gelişmeleri bir yere kadar serbest bırakmayı” bilmelidir.¹¹⁵ Harvey, ortaya çıkan bu açıktan her türlü muhalif hareketin (buna sanatçılar da dâhil olabilir) biçimlenebileceğini belirtir. Ancak sermaye açısından sorun: “bu farklılıkları tekelci rant elde edebilecek biçimde sistemin bir parçası haline getirip işleyişe dahil etmekte, metalaştırmakta ve paraya” dönüştürmekteyken; muhalif hareketler açısından sorun: “özgünlük, benzersizlik, sahiçilik, kültür ve estetik anlamların geçerliliğinin gözünü hırs bürümüş muktedirlerin tekelci rant elde edebileceği daha verimli alanlar yaratmakta kullanılmasındansa yeni olasılık ve alternatiflerin yolunu açmak için kullanılmalıdır.”¹¹⁶ Yani Harvey burada muhalif hareketler açısından iki olasılıklı bir durumu ortaya koymuş olur. Ayrıca, ulusal sınırlar dâhilinde İstanbul’un Cumhuriyet’in ilanından sonra bile Ankara’ya karşı “merkez” konumda olduğu ve sanat ortamının da İstanbul’da geliştiğini, ancak Türkiye’nin -genelde İstanbul’u öne sürerek- kendini bir “çevre” olarak “merkez”e (Batı’ya) kabul ettirme çabasını yadsımamak gerekir. Bu açıdan müzelerin kurulması da söz konusu olmuştur: Avrupa Birliği Müzakereleri’ne altı gün kala 11 Aralık 2004’te İstanbul Modern’in açılması, bunu Pera Müzesi ve İstanbul Bilgi Üniversitesi’nin Haliç Silahtarağa’da açtığı Santralistanbul’un takip etmesi gibi.¹¹⁷

¹¹⁵ David HARVEY, “Rant Sanatı: Küreselleşme ve Kültürün Metalaşması”, *Sermayenin Mekanları*, s.496.

¹¹⁶ David HARVEY, a.g.e., s.496.

¹¹⁷ Burcu PELVANOĞLU, a.g.e., s.145-146.

Ancak yukarıda bahsedilen durum, genel olarak ülkelerde kapitalizmin gelişmesinin her yerde aynı biçime büründüğü, her yerde aynı sonuçları doğurduğu ya da doğuracağı veya bu sonuçtan kaçışın olamayacağı gibi yargıları içerdiği anlamına gelmeyebilir. ¹¹⁸ Sungur Savran'ın Eşitsiz ve Bileşik Gelişme Yasası ¹¹⁹ hakkında verdiği bilgilere göre: “Kapitalizm tarihte ilk kez gerçek anlamda evrensel bir tarih oluşturmuştur: İnsanlığın hiçbir bölümü, hiçbir ulus artık dünyanın geri kalan bölümden yalıtılmış bir biçimde gelişemez. Ama tam da evrensel tarihtir ki, insanlığın farklı bölümlerinin, farklı ulus ve toplumların birbirleriyle aynı biçimler altında, özdeş bir süreç içinde gelişmesini engeller.” ¹²⁰ Yani gelişen ve sınır tanımayan kapitalizm tüm dünyaya yayılırken insanlığın da gelişmesini evrenselleştirir; bu evrenselleşmenin sonuçlarından biri de kapitalizm-öncesi toplumların kapitalizmin baskısı karşısında yok olma tehlikesine karşı kapitalistleşmeye başlamalarıdır. “Kapitalizmin dünyayı bütünleştirmesi, bir yandan Avrupa-dışı toplumları Avrupa toplumlarına benzemeye, onları taklit etmeye iterken, bir yandan da bu taklidi olanaksızlaştırır.” ¹²¹ Çünkü bu türden toplumların Avrupa kapitalizminin geçirdiği aşamaların aynısını yaşaması mümkün değildir. “Böylece, bütünsel bir dünya çerçevesinde, eşitsiz gelişme bileşik gelişmeye kaynaklık eder.” ¹²² Eşitsiz ve Bileşik Gelişme'nin sonucu olarak ortaya çıkabilecek ve bizi ilgilendiren bir kısmı belirtmekte fayda vardır. Toplumsal yaşamın ideoloji, kültür, ekonomi, siyaset vb. gibi farklı alanlarına yeni biçimlerin/uygulamaların vb. girişi farklı bir tempoda olabilir. Örnek olarak Batı'da 1980'lerde ortaya çıkan postmodernizm tartışmalarının fazla vakit kaybetmeden 1990'lardaki yeni gelişmelerle birlikte Türkiye'deki sanat ortamında da yer alabilmesi ve çağdaş sanatın da buna bağlı olarak ilerleyen süreçte dünyadaki emsalleriyle eşzamanlılığı yakalaması verilebilir. Buna nazaran, aynı dönemde Türkiye'deki serbest piyasaya dayalı sanat ortamının uzun bir süre galeri sistemiyle yürütülmeye çalışılması ve müzeciliğin tam olarak yerleşemediğinin söz konusu olması eşitsiz ve bileşik bir gelişmeye işaret eder. Keza müzeciliği tam olarak oturmamış bir ülkede, Beral Madra'nın yukarıda açıkladığı üzere sanatçının “müzeleşmesini” olası bir so-

¹¹⁸ Sungur SAVRAN, a.g.e., s.270.

¹¹⁹ Lev Trotskiy tarafından geliştirilmiş bir kuramdır.

¹²⁰ A.g.e., s.272.

¹²¹ A.g.e., s.273.

¹²² A.g.e., s.273.

run olarak görmek veyahut “beyaz küp”ün içeriğine karşı geliştirilen parodi tepkisel-lik, iktisadi veya kurumsal alanda az gelişme gösteren bir ülkede düşünsel, ideolojik vb. alanlarda yeni biçimlerin devralınmasına tipik bir örnektir. Ancak geriden gelen ülkenin ani sıçramalar yapma gerçeğini göz önünde bulundurarak bu gün İstanbul’un (altyapı vb. sorunlarına rağmen) diğer dünya kentleriyle yakın gelişmişlikteki etkinlere/organizasyonlara ev sahibi olmasının kültür-sanat ortamını önemli ölçüde etkilediğini söylemek yanlış olmaz. Bu çelişkili durum da Türkiye’deki sanat piyasasının “merkez”leşmesine (ya da merkeze eklememesine) olanak sağlayabilir.

Beral Madra’ya dönecek olursak, sergi metninde doğrudan Türkiye’ye işaret etmese de, yukarıda ortaya konan değerlendirmeye dayanarak, ülke ekonomilerinin birbirine bağımlı hale gelmesi ve bu sebeple de İstanbul gibi büyük şehirlerdeki mutenalaştırmanın, açılan kurumların, düzenlenen etkinliklerin yarattığı merkezîleşme eğilimi, sanatçıların kurumsallaşma/müzeleşme olgusundan kaçabilmesini ilerleyen zaman içerisinde daha da zorlaştırmaktadır. Tabii buna yurtdışından gelen küratörlerce düzenlenen Bienaller’de artık belirlenen temanın ya da hangi sanatçıların yer aldığına herhangi bir önemi kalmaması; Bienal’e -izleyici veya sanatçı olarak- katılmanın yalnızca kendisinin önem arz etmeye başlaması gibi durumları eklersek, sanatçının serbest piyasa ekonomisinin içinde bağımsız değil ancak olsa olsa görece özerk bir pozisyonda var olabileceği çıkarımını yapabiliriz. Madra’nın dediği gibi “müzeleşme durumundan kaçmak için sanat yapıtı üretmek yerine, çeşitli bağımsızlık stratejileri üreterek, ülkeden ülkeye giderek hiçbir yere ve hiç kimseye bağımlı olmayan bir geçiş sanatı” yapmak belki de mümkün olabilir. Ancak buna karşın, **Bilbao Guggenheim Müzesi** gibi örneklerde olduğu gibi yeni bir genişleme tarzını ve bundan kaçışın her geçen zaman daha da zorlaştığını -veya imkânsızlaştığını- da hesaba katmak gerekecektir. ¹²³

¹²³ Bilbao Guggenheim Müzesi, İspanya’da 1997 yılında yoksul bir liman ve sanayi kenti olan Bask şehri Bilbao’da açıldı. Kent, çarpıcı kültürel etkinliklerin gerçekleştirildiği, yüksek teknolojiye dayalı bir sanayi ve finans merkezi olarak kendini yeniden icat etme çabasındaydı. Bask yönetiminin 100 milyon sterlin harcayarak ismini ve kendi sanat koleksiyonunu kullanmak istediği Bilbao Guggenheim örneği, ekonomik canlanma umutlarının bir müzeye bağlanması yönünde atılan adımlardan biridir. Öyle ki kentin bir cazibe merkezi olabilmesi adına bu müzenin binası için Amerikalı mimar

3. BİENAL KÜRATÖRLÜĞÜ

Önceki bölümde **Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri** ve onun devamcısı olan **2. Uluslararası İstanbul Bienali**'nin Türkiye'de, dönemindeki sivil siyasetin dili olarak: çağdaşlaşma-modernleşme, Doğu-Batı eksenini, gelenek/gelecek gibi kavramlarla paralellikler taşıdığından bahsedilmişti. Bu bölümde ise daha çok Venedik Bienali metodundan, belirleyicinin tek bir küratöre veya küratörlere devredildiği bienallere geçerken, küratör metinlerinin içeriğine, gündelik hayat ve siyasetteki yansımalarına bakılacaktır.

İstanbul Bienalleri parçası olduğu İstanbul Festivalleri gibi ilk düzenlendikleri günden itibaren, Sibel Yardımcı'nın tabiriyle bir düş gibi sunulmuştur. Yardımcı'nın bahsettiği gibi bu tip etkinlikler: "kültürün, kent, ekonomi ve siyaset açısından önemini farkında olan bir seçkinler/girişimciler grubu tarafından popülerleştirilen; İstanbul'u dünya kültür başkentleri arasına katma düşü"nün ¹²⁴ göstergesidir. Büyük organizasyonlar olarak düzenlenen -ve ciddi paralar harcanan- festivaller, bienaller, fuarlar, kenti uluslararası sermaye açısından cazip bir alan haline getirir. Bu bağlamda bienallerin (küratör tarafından belirlenen kavramsal çerçevesi ne olursa olsun) temelinde 'show business' mantığının geçerli olduğunu söylemek yanlış olmaz. Her ne kadar, ziyaretçilerine dünyanın çeşitli yerlerinden gelen sanatçıların çalışmalarını görme imkânı tanısa da artık bienaller, sanat ortamında yalnızca kendisinin belirleyici (veya buna kilit aktör de denilebilir) nitelik taşıdığı dev etkinliklere dönüşmüştür. Böyle bir anlamın üretilmesinde küratörün payı oldukça büyüktür.

Frank Gehry ile anlaşmıştır. Benzer bir şekilde İngiltere'de Tate müzesi şubelerinin ülke sınırları içinde açılması da benzer ekonomik canlanma ve cazibe merkezi yaratma adına müze gibi vb. kültür-sanat kurumlarının kullanılmasına örnek gösterilebilir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ali ARTUN (Ed.) "Emma Barker, Müzenin Toplumdaki Yeri: Yeni Tate Galerileri", **Müze ve Eleştirel Düşünce Tarih Sahneleri – Sanat Müzeleri II**. Bilbao örneğinden beklenen ekonomik canlanma bugün istenen sonucu vermemiştir ancak müzelerin isimlerinin kullanılarak uygulanan bu metodlar hala geçerlidir. Abu Dabi'de açılması beklenen Guggenheim ve Louvre Müzeleri örneğinde olduğu gibi.

¹²⁴ Sibel YARDIMCI, a.g.e., s.11.

3.1. Kültürel Farklılığın Üretimi ya da 3. Uluslararası İstanbul Bienali

Vasıf Kortun'un bienal sorumlusu olduğu **3. Uluslararası İstanbul Bienali** (17 Ekim - 30 Kasım 1992), galeriler, müzeler ve yerel sanat ortamını kapsayan ilk iki Bienal'den farklı olarak, sanatçı seçimlerinin kısmen davet edilen küratöre devredildiği bir model üzerinden sergilenmiştir.¹²⁵ ABD, Avusturya, Belçika, Bulgaristan, Polonya, Rusya gibi her ülke pavyonunun kendi küratörünün bulunduğu Venedik Bienali modeline devam edilmesinin yanı sıra 19. yüzyıl tekstil fabrikası olan Feshane'nin tek bir Bienal mekânı olarak kullanılması en belirgin değişikliklerden biridir. Türkiye pavyonunun küratörlüğünü yapan Kortun'un *Mekân Ruhu Olarak İstanbul* adlı sergi yazısında Grekçe'de "büyük kent" anlamına gelen *megalopolis* kavramından yola çıkarak, İstanbul'un megalopolleşmesinin arka planında bir 'ursprung' [köken/başlangıç noktası] ve bir sıçramanın yattığını belirtir ve şöyle tanımlar:

"Megalopolün fiziksel sınırları yoktur; çevresini kendine ekler, görünmez kablolarla da kendi ötekine bağlanır, başka diyarların insanları aracılığıyla kendi geçmişine sarmalanır... Megalopolün merkezi yoktur, merkezî düşünceye itibar etmez, sadece gürültünün azaldığı ve yoğunlaştığı alanları vardır. Merkezi çevre, çevresi merkezdir.

...Megalopol olmak İstanbul'un kesintiye uğramış kaderindedir. Kuzey ile Güney arasında oturan, Doğu ile Batı'yı kesen bir eşik, olmayan bir yerdir. İstanbul'un kendinden kaynaklanan bir yönü yoktur... Merkez değildir, çünkü merkezî düşünceye itibar etmez, o sadece orada ortadadır."¹²⁶

Bienal kataloğunda belirtilmemiş olmasına rağmen kavramsal çerçeve **Kültürel Farklılık** olarak belirlenmiştir. Bienalin 15 ülke pavyonuna ayrılarak düzenlenmiş olması bu temayı pratikte yansıtır. Keza Rusya, İsrail, ABD gibi ülkelerin küratö-

¹²⁵ Burcu PELVANOĞLU, a.g.e., s. 267.

¹²⁶ 3. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, s.209-210.

törlerinin yazılarındaki temel vurguları da kültürel farklılıklar, merkez-çevre ve ötekilik kavramları üzerine kuruludur.

3.2. Bienallerde Yeni Model

Türkiye’de günümüze kadar da bu şekliyle devam edecek olan bienallerin, yeni bir model ele alınarak düzenlenmesi tam anlamıyla **4. Uluslararası İstanbul Bienal**’i (10 Kasım - 10 Aralık 1995) ile başlamıştır. Artık, uluslararası sanat ortamında yaygın ve günümüzde de geçerliliğini koruyan merkezî modele geçilir. Sergiye katılacak olan sanatçıları belirleme hakkı, farklı ülkelerden gelen küratörlere değil, tüm sergiyi organize eden tek veya grup halindeki küratörlere verilir.¹²⁷ Böylece pavyon sistemi terkedilerek, organizasyondan sorumlu veya koordinatör gibi sıfatlar yerine artık, belirleyicinin küratör olduğu evreye geçilmiş olur. Küratör René Block’un temasını belirlediği **ORIENT/ATION: Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü** adlı Bienal’in direktörü Fulya Erdemci, kavramsal çerçeveyi ana hatlarıyla çizer:

“Bienal, Doğu, Batı, Kuzey ve Güney diye adlandırılan yönlerden gelen ve bakış açıları merkez-çevre modelinin ve ulusallık söyleminin ötesine geçen sanatçıları arasında İstanbul’da gerçekleşen bir diyalog başlatmayı amaçlamaktadır.

Bienal’in konsepti, René Block’un enerji ve sezgisinin İstanbul şehriyle buluşması sonucunda ortaya çıkan ORIENT/ATION (yönelim/yönelme) kavramıdır ve izleyicinin bulunduğu yere, diline ve kimliğine göre değişen çok-katmanlı anlamlar önermektedir.”¹²⁸

¹²⁷ Burcu PELVANOĞLU, a.g.e., 271.

¹²⁸ 4. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, s.19.

Kısaca bahsedecek olursak Erdemci kavramın kökeninde ne Doğu (Orient) ne de Batı (Occident) olmadığını; bundan ziyade bir “yön” (direction) sözcüğünün bulunduğunu savunur. Bu sebeple de Erdemci’ye göre Doğu, Batı, Kuzey gibi yönler kişinin durduğu yere göre değişir. Burada önemli olan, kendini bir yöne yöneltmek; bir yere ait olmanın tek yolunun “yönelmek” olduğunun bilinmesidir.¹²⁹ Ancak bienalin temasını anlatan esas metin, küratör René Block’un Osman Constantinos ile yaptığı Ekim 1995’teki konuşmadır. ‘Orient/ation’ kavramını tema olarak değil leitmotiv anlamında dile getirdiğini söyleyen Block, “Oriente olmak – yönelmek” sözünün Avrupa dillerinde ‘Orient’ kökünden türemiş olduğunu belirterek, Batılı olduğu sanılan kültürün kökeninin ‘Orient-Doğu’dan gelmiş olduğuna dikkat çektiğini ifade eder. Block’a göre: İskenderiye, Kudüs, Bizans hâlâ ‘oriente olduğumuz’, bizi yönlendiren üst düzey kültürlerdir; dolayısıyla “Orient/ation” dinamik bir kavram olarak ele alınır.¹³⁰ Bununla birlikte Block, gelenekleri farklı olan çevreleri dikkate alarak, Batı sanatından getirdiği kavramlar arasında diyalog sağlayan bir temanın geliştirilmesi gerektiğini ifade eder ve İstanbul’un kendisinin olayın merkezinde yer alması gerektiğini savunur.¹³¹ Tıpkı 3. Bienal’in temasında olduğu gibi Block, Venedik Bienali metodunun terkedilmesinin ardında yatanın kültürel farklılıkların üretimi olduğunu bir anlamda tekrar vurgulamış olur:

“Yeni bienallerin Venedik’e göre periferi olarak nitelendirilebilecek São Paulo, Sidney, İstanbul ve şimdi de Johannesburg ile Kore’de yer alan Kwangju gibi kentlerde ortaya çıkması tesadüf değildir. Tüm bu yerler farklı kültürel çevrelerle gelenekleri temsil ederler. Bu farklılıkları bienalleri ile kırmak istemişlerdir. Ülkelerinin genç sanatçıları diğer ülkelerinkilerle karşılaşmalıdır. Bu daha çok bir sempozyum ya da bir atölye karakterindeki yeni bienal modelidir.”¹³²

¹²⁹ A.g.e., s.19.

¹³⁰ A.g.e., s.20.

¹³¹ A.g.e., s.21.

¹³² 4. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, s.23.

Block, İstanbul’da yaşayan sanatçıların neden serginin merkezini oluşturacaklarını açıklar. Ona göre Venedik gibi bienaller kamuoyu için düzenlenir; kulis niteliği taşır; ancak İstanbul’daki bir bienal Türkiye veya komşu ülkelerden önce İstanbul için yapılır.¹³³ 4. Bienal’in mekânları kültürel farklılıkları vurgularcasına Tarihi Yarımada’dan çıkamaz. Mekânlar arasına Aya İrini Kilisesi ve Yerebatan Sarnıcı’na alternatif olarak bir tek 1 No’lu Antrepo eklenir.

Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üzerine temalı **5. Uluslararası İstanbul Bienali** (5 Ekim – 9 Kasım 1997) Rosa Martinez küratörlüğünde gerçekleşir. Martinez, çağdaş düşünceyi etkisi altına alan karamsarlığa rağmen daha eşitlikçi, keşfe açık yaşam olasılıklarına sahip bir dünyanın mümkünatını; gerçeği açığa çıkarmak ve onu yorumlamak/dönüştürmek için sanata başvurulduğunu ortaya atar. Modernitenin yarattığı sekülerleşmenin sanat için son derece faydalı olduğunu, ancak aristokrasi, kilise ve devlet gibi geleneksel otoritelere boyun eğmekten kurtaran bu sürecin yeni bir “efendi biçimi” olan piyasaya bağımlı kaldığının altını çizer. Sanatın politik düşünceden soyutlanamayacağını belirterek: ideolojilerin en mahrem mekânlara sızarak, suçu ve hazzı düzenleyen kıstasların, domestik ve kamusal roller arasındaki ayrımların, üretimin ve tüketimin üzerimize yüklediği gözü dönmüş ritim gibi karşılaştığımız durumların, formüle edilmemiş kurallar tarafından yönetildiğini ve sorgulanması gerektiğini ifade eder.¹³⁴ Bir sorgulama biçimi olan sanata, İstanbul hakkında duymaya alışık olduğumuz “köprü” metaforu biçen Martinez (keza kenti tanımlarken de Doğu ve Batı arasında bir kapı/köprü vb. olma konumunu belirtir), sanatçıların, uluslarötesicilik [transnationalism], bölgeciliği reddediş [deterritorialization] ve melezleşme [hybridization] kavramlarının hızla “yeni gerçeklikler haline geldiği” bir sürece uyum sağlamak amacıyla süregiden bir çözümleme sürecine katıldıklarını iddia eder.¹³⁵ Bunu yaparken de İstanbul’un, kaosun kendi içinde düzenini kurduğu, sonsuz periferilerle dolu ve çok kimlikli/kültürlü kent yapısının önemine değinir. Bienalde, mekân seçimleri için ağırlıklı olarak tarihi yerlere

¹³³ A.g.e., s.25.

¹³⁴ **5. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, s.26.

¹³⁵ A.g.e., s.26-28.

öncelik verilse de (Yerebatan Sarnıcı, Kız Kulesi, Aya İrini Kilisesi vb.) bunlar arasına Atatürk Havaalanı, Haydarpaşa ve Sirkeci Garları gibi mekânlar eklenerek bienal ilk defa geniş ölçekte şehre yayılır. Martinez gar, havalimanı gibi yerleri, insanların karşılaştığı, çok katmanlı, küçük virtüel şehirler olarak tanımlar.

6. Uluslararası İstanbul Bienali'nin (17 Eylül – 30 Ekim 1999) konusu gereği daha nevi şahsına münhasır olduğunu belirtmek pek de yanlış olmaz. Konu olarak **Tutku ve Dalga**'yı seçen küratör Paolo Colombo, İstanbul'da doğan Antonis Diamantidis adlı müzisyenin hayatından yola çıkar; sahne adı Rumca "tutku" anlamına gelen "Dalga" ya da "Dalgas" kelimesinden esinlenir. Ancak başta bienal, gerçekten de mikro bir tarihten yola çıkarak geliştirilerek ortaya konmuş gibi görünse de artık kemikleşmiş biçimdeki: "teknolojik gelişmeler, kültür çatışmaları, heterojenlik/çoğulculuk ve sanatın hayatımızı etkileme gücü" gibi bir bienal retoriğini devam ettirir.¹³⁶

7. Uluslararası İstanbul Bienali'nin (22 Eylül – 17 Kasım 2001) konusu ise küratör Yuko Hasegawa'nın belirlediği **Egofugal (Egokaç) Gelecek Oluşum İçin Egodan Kaçış** olacaktır. Yuko Hasegawa, *Kaos Kıyısında Gelecek Oluşum: İstanbul* başlıklı yazısında "Egofugal" kavramının hayatta olan bitenlerin etkisiyle kendiliğinden türediğini savunur. Ego, felsefi anlamda benliğin merkezi olarak tanımlanır. Fugal ise tıpkı müzikte de olduğu gibi 'Fugue' [füg] kavramının sıfat halidir ve "kaçmak" anlamına gelen 'fugere' sözcüğünden türer. Küratör bienaldeki kavramsal çerçeveyi şu soruyla özetler: Egodan kaçarak nasıl var olunabilir? Kavramın, birey ve kolektif bütün arasında tamamen yeni bir ilişkiye işaret ettiğini belirterek, "bir yandan bireylerin farklılıklarını korurken, bir makro-düzen kurmak amacıyla bireyin diğerleriyle manyetik bir alanı sürekli olarak paylaştığı pozitif ve zeki bir tavır"¹³⁷ savunduğunu iddia eder. Yani diğer bienallerde de sıkça altının çizildiği gibi, burada da "küresel dünyada yeni diyaloglar arama çabası" vurgulanır (bu diyalog şüphe yok-

¹³⁶ 6. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, s.14.

¹³⁷ 7. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, s.8.

tur ki çağdaş sanat aracılığıyla kurulacaktır). Bu sebepten olacaktır ki Yuko Hasegawa için egofugallık: “benle diğerleri, bireyselle kolektif ve bireyle mekân arasındaki ilişkiye yönelik yeni bir model kavram”¹³⁸ teşkil eder.

Dan Cameron’ın küratörlüğünü yaptığı **8. Uluslararası İstanbul Bienali**’nin (20 Eylül – 16 Kasım 2003) teması **Şiirsel Adalet**’tir. Cameron, adından da anlaşıldığı üzere günümüzün dünyasında adalet kavramını sorgulamaktadır. Adaletin küresel dünyada mümkünatını ve tüm toplumlara uygulanabilirliğinin nasıl olacağını, *Ertelenen Adalet* adlı bienal metninde sorunsallaştırır. Bosna ve Irak savaşlarının ya da Dünya Ticaret Merkezi’ne yapılan saldırının yarattığı küresel adaletsizlik ortamında Cameron: “umutsuzluğun enerjimizi tüketmesinin, milliyetçi propagandanın eleştirel zekâmızı un ufak etmesinin ve yabancı düşmanlığının şefkat duygusunu köreltmesinin önüne geçmek için, küresel vatandaşlığın amaç ve maksadını sürekli kollamak ve güncellemek” gerektiğine işaret eder. Bu sebeple de Greenpeace, Birleşmiş Milletler tarzı ulus-üstü sivil toplumculuğun ya da kuruluşlar tipinde gerçekleştirilmeye çalışılan çabaların “gelecekteki, küresel vatandaşların güvenlik ve refahına bir veya birkaç güç odağınca keyfince el konulmadığı bir politik yapı konusunda iyimser bir işaret” sayılabileceğini belirtir. Sanatın kültürlerarası bir alışveriş ve iletişim için model sağlayıp sağlayamayacağını, bu modelin politik önem taşıyan durumlara uygulanabilirliğini sorgular.¹³⁹ Bu bağlamda küratör, **8. Uluslararası İstanbul Bienali**’ne **Şiirsel Adalet** temasını seçmesinin ardında yatanın: “küresel yurttaşlık fikrini alarak, adaleti sanatla ilişkilendiren bir konular silsilesini araştırmak”¹⁴⁰ olduğunu iddia eder. Cameron’a göre sanat, küresel toplumu birbirine bağlama -ya da bir anlamda küresel yurttaşlık fikrini oluşturma- potansiyeli taşır.

7. ve 8. Bienaller’in yarattığı kısa süreli politik hava Charles Esche ve Vasif Kortun küratörlüğündeki **9. Uluslararası İstanbul Bienali**’yle (16 Ekim – 30 Eylül

¹³⁸ A.g.e., s.8.

¹³⁹ **8. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, s.18.

¹⁴⁰ A.g.e., s.20.

2005) devam eder. Bienalin teması **İstanbul**'dur. Esche ve Kortun'un tanımıyla İstanbul için veya İstanbul hakkında yapılan bu bienalde işler ve sergilenen mekânlar arasında yakınlık kurmak amaçlanır. ¹⁴¹ Ancak burada İstanbul'un metaforik değerinden ziyade kentin başlıca sorunları (kent yönetim politikaları, şehir planlama, mutenalaştırma vb.) üzerine durulması hedeflenir. Ayrıca küratörler, sanatçıların belli bir kısmının, kenti daha iyi tanıyabilmeleri için bir süre yaşadıklarını ve yeni işler ürettiklerini belirtirler. İddia ettikleri üzere bu bienalde öncekilerden farklı olarak, İstanbul'u anlatan işlerin sergilenmesine öncelik verilmesiyle birlikte, "kentteki daha mütevazı yaşam ve çalışma ortamlarını tercih etmek adına" ¹⁴² tarihi mekânlar terk edilir. Gerçekten de bu bienalde Tarihi Yarımada yerine, Taksim-Karaköy hattı tercih edilir. ¹⁴³

İmkânsız Değil Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik temalı

10. Uluslararası İstanbul Bienali (8 Eylül – 4 Kasım 2007) Hou Hanru küratörlüğünde gerçekleşir. Dünya 11 Eylül saldırılarıyla birlikte gelen süreçte Afganistan ve Irak savaşları veya İsrail ile Filistin çatışmalarına tanıklık etmektedir. Hou Hanru, günümüzün küresel dünyasında savaşların genel olarak gelişmekte olan ülkelerde gerçekleştiğine işaret eder. Bu savaşları, "ABD önderliğindeki süper güçlerin silah gücüyle, liberal kapitalist ekonomik sistem ve ilgili değerlerin egemenliğinde yeni bir dünya düzeni dayatmak istemesinin bir sonucu" ¹⁴⁴ olarak görür. Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonraki bu sürecin, küratörün kendi tabiriyle: "sömürgelikten çıkma ve bağımsızlık aşamasından modernleşme ve küreselleşme aşamasına yapılan zorlu geçişte gelişmekte olan dünyanın karşı karşıya kaldığı sıkıntının ortaya çıkışı olarak" ¹⁴⁵ algılanması gerektiğini belirtir. Modernleşme, Üçüncü Dünya olarak tanımlanan devletlerin, kendisini var etmesine götürmüş bir yoldur. Ancak bu devlet merkezli modernleşme projeleri (bir anlamda devlet merkezli olması dolayısıyla) çöküş yaşamıştır. Yaşadığımız küreselleşme ve savaş çağında modernleşme ve mo-

¹⁴¹ 9. Uluslararası İstanbul Bienali Rehberi, s.8.

¹⁴² A.g.e., s.8.

¹⁴³ Deniz Palas Apartmanı, Garanti Binası, Antrepo No:5, Tütün Deposu, Bilsar Binası, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Garibaldi Binası, Sokaklar, Billobardlar vb. gibi alanlar kullanılmıştır.

¹⁴⁴ 10. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, s.14.

¹⁴⁵ A.g.e., s.14.

dernlik meselelerine tekrar can vermek gereklidir. Zira, çağdaş sanat da modernleşmenin bir yansımasıdır. Bu bağlamda Hou'ya göre İstanbul Bienalleri, “Üçüncü Dünya projesinin yeniden doğuşunun da bir parçası olarak” görülmelidir. Türkiye’de bienallerin olgunlaşmasıyla birlikte amaç, “olumlanmış değerleri ortaya koyan ürünlerin vitrini” olmaksızın “yenilikçi ve özgün zeminler sağlayan” çağdaş sanatın yaratılmasına öncülük etmek olmalıdır.¹⁴⁶

11. Uluslararası İstanbul Bienali (12 Eylül – 8 Kasım 2009) bu politik havayı daha ilginç bir noktaya taşır. Zagrebli 4 küratörden oluşan **What, How & for Whom/WHW** [Ne, Nasıl ve Kimin İçin] adlı kolektif, tema olarak Bertolt Brecht’in *Üç Kuruluşluk Opera* adlı oyunundaki **İnsan Neyle Yaşar?** [Denn wovon lebt der Mensch?] adlı şarkısını seçer. WHW bienal için bu konunun seçilmesinde dünyadaki iki ayrılmaz ilişkinin varlığına, yani siyaset ve ekonomiye işaret edildiğini belirtir:

“Devam eden finansal krizin son birkaç on yıldır hepimizin içinde yaşadığı ‘yeni dünya düzeni’nin meşrutiyetine ciddi bir darbe vurduğu ve bu düzenin sorgulanamaz görünen neoliberal önermelerinin altını oyduğu bu anda, ‘İnsan Neyle Yaşar?’, bienal yapısını, içinde gerçekleştirdiği mevcut sanatsal ve siyasi bağlamdan bir düşünce zemini devşirerek, eleştirel düşüncenin yenilenmesine zemin sağlama potansiyeli olan bir meta-araç olarak yeniden düşünmeyi amaçlıyor.”¹⁴⁷

İstanbul bienallerinin tematik açıdan giderek politikleşme iddiasını taşıdığı son 10 yıldaki bienallere, “sanat ve siyaset arasındaki zengin ilişkiyi” araştırmayı amaçlayan **12. Uluslararası İstanbul Bienali** (17 Eylül – 13 Kasım 2011) eklenir. Küratörlüklerini Jens Hoffmann ve Adriano Pedrosa’nın yaptığı 12. Bienal’in teması **İsimsiz** olarak belirlenir. Öncelikle sanat ve siyaset arasındaki ilişki gündeme getirilir. Daha sonra İstanbul Bilgi Üniversitesi’nde yapılan *İstanbul’u Hatırlamak* (2010) adlı konferansla ortaya çıkan “mekân, kimlik, tarih, siyaset ve kentlilik” ile ilgili gö-

¹⁴⁶ A.g.e., s.17.

¹⁴⁷ **11. Uluslararası İstanbul Bienali Rehberi**, s.38.

rüşlerin ve daha önceki küratörlerin İstanbul’la kurduğu ilişkilerle, sunulan işlerin kentin kültürel ve sosyoekonomik yapıları arasındaki bağlantıların 12. Bienal’in düzenlenmesinde esin kaynağı olduğu iddiası ortaya atılır.¹⁴⁸ Buradan Küba asıllı Amerikalı sanatçı Felix Gonzalez-Torrez’in (1957-1996) yapıtlarından ve *İstanbul’u Hatırlamak* konferansından elde edilen verilerle 12. Bienal’e çıkış noktası oluşturulur. Bu bağlamda sergileme, *İsimsiz (Soyutlama)*, *İsimsiz (Ross)*, *İsimsiz (Pasaport)*, *İsimsiz (Tarih)* ve *İsimsiz (Ateşli Silahla Ölüm)* gibi bölümlere ayrılarak Torrez’in çalışmalarına gönderme yapılır. Görüldüğü üzere, çeşitli etnik kimliklerin, makro ve mikro tarihlerin ya da toplumsal çatışmaların vb. varlığı pek çok metropole uygulanabilecek olan bu sergide ısrarla “İstanbul” vurgusu yapmak aslında düşünmemiz gereken bir gerçeği ortaya çıkarıyor; o da: Bienal neyle ilgili olursa olsun maksat biraz da İstanbul’dan söz etmektir. Ancak 12. Bienal’in küratöryal pratiğine dönecek olursak, bu bienalde en çok dikkati çeken iki noktadan bir tanesi, sergilemenin şehre yayılmadan tek bir mekânda (Anrepo No. 3-5) kurgulanmasıdır; diğeri ise belirlenen tema ile seçilen çalışmalar arasındaki uyumdur. Genellikle bienalde sergilenen çalışmalar -sanatçı katılımının çeşitliliğinden kaynaklı olacaktır ki-, bienalin temasına sadık bir biçimde seçilmesini zorlaştırır. Bu sebepten olsa gerek, bienal metinleri çoğu zaman, -disiplinlerarasılığın etkisiyle- her şeyden bahsetme eğilimi gösterir.

13. Uluslararası İstanbul Bienali (14 Eylül – 20 Ekim 2013) Türkiye’de olağan dışı bir dönemde sergilenmiştir. Bienalden yalnızca bir kaç ay önce, 31 Mayıs’ı Haziran’a bağlayan gece başlayan ve sonrasında da süren, Türkiye tarihinde eş görülmemiş homojenlikte ve katılımında bir kitlesel eyleme dönüşen Gezi Parkı Direnişi (Haziran Direnişi) gerçekleşmiştir. Fulya Erdemci’nin küratörlüğünde sergilenen Lale Müldür’ün aynı adlı kitabından **Anne Ben Barbar Mıyım?** temalı bienal, sanat ortamının “Sanatta Gezi’den önce ve sonra” durumuna odaklandığı, protestoların dilinin sanatın dilini yenileyip yenilemeyeceği, 13. İstanbul Bienali’nin nasıl olması

¹⁴⁸ 12. Uluslararası İstanbul Bienali El Kitabı, s.22.

gerektiği tartışmalarının ortasında kalır. ¹⁴⁹ Erdemci bienalin çıkış noktasını şöyle açıklar:

“Eski Yunan’da barbar, hem kentli-vatandaş kavramıyla, hem de doğrudan dille ilişkilidir. Barbar, Eski Yunanca’da şehir devleti anlamındaki ‘polis’ kelimesinden türeyen ‘politıs’, yani ‘kentli-vatandaş’ kelimesinin zıttıdır ve böylelikle kent ve vatandaşlık haklarına tabi değildir... Aslında fonetik olarak, anlamadıkları bir dilin sesinden türemiş bir sözcük ‘barbar’... ‘öteki’nin, yabancının, en dışlanmış ve bastırılmışın dili. Başka bir açıdan da barbar, toplum-dışı, kanun-dışı, sistemi kıran veya değiştirmeyi hedefleyenlerin dili: münzevi, serseri, haydut, anarşist, devrimci ya da sanatçı gibi.” ¹⁵⁰

Buradan yola çıkarak bienal, kamusal alanla sanat arasındaki ilişkiyi, mimari, şehircilik ve toplumsal yapıya dair konuları görselleştirmeyi hedeflemiştir. Sergileme için Antrepo no.3, Galata Rum İlköğretim Okulu, ARTER, SALT Be-yoğlu ve 5533 adlı sanatçı inisiyatifinin mekânı kullanılır.

3.2.1. Çokkültürcülüğün Vitrini Olarak Bienal

İstanbul Bienalleri başlangıcından bu yana uzantısı olduğu İKSV’nin misyonu da örtüşen çokkültürcülük söyleminin en popüler ifade aracıdır. Etnik azınlıkların varlıklarının sadece folklorik olarak kabul edilmesine, fakat bölüşüm ve paylaşımında azınlıkların dikkate alınmamasına yol açan kültürleştirme [culturalisation] sürecini derinleştiren çokkültürcülük, merkezi/yerel iktidar tarafından uygulanan bir

¹⁴⁹ Burcu PELVANOĞLU, “İstanbul Bienalleri’nde Güncel Siyasi Eğilimlerin izleri”, **Sosyal Bilimler**, s.123.

¹⁵⁰ **13. Uluslararası İstanbul Bienali Rehberi**, s.28

ideolojidir. ¹⁵¹ Ancak bu ideoloji uluslararası şirketler ve onların sponsorluklarını yaptığı kültür-sanat kurumları tarafından da benimsenir.

Bireyin (özellikle azınlık konumunda olanların) sınıf mücadelesi ve etnisiteyle bağlantılı siyasal hak taleplerini değil, yalnızca kendi kültürlerini özgürce ifade etme olanağını sunarak esas problemleri maskeleyen işlevi görür. Gelir adaletsizlikleri, yoksulluk, evsizlik, toplumsal kutuplaşmalar, kent mekânında her geçen zaman daha da şiddetlenir. ¹⁵² Öyle ki Žižek, “postmodern/mesafeli ırkçılık” olarak tanımladığı çokkültürcülüğün, diğer kültürleri gerektiği şekilde takdir edebileceği ayrıcalıklı *boş evrensellik* noktasını oluşturan konumunu elinde tuttuğunu belirtir; bunun da Avrupamerkezci mesafe veya saygı içeren çokkültürcülüğün, “öteki”nin özgüllüğüne duyduğu saygının tam da kendi üstünlüğünü beyan etmek anlamına geldiğini söyler. ¹⁵³ Gerçek ötekiliğin bu şekilde maskelenmesi, kentte kendine artık yer bulamayan kesimlerin, etnik kimliklerine, ataerkil-feodal davranış kalıntılarına veya radikal-dinsel siyasî gruplara ya da aşırı-milliyetçi siyasî hareketlere katılabilecekleri gibi tersi bir şekilde işçi/emekçi kitlelerin tabandan örgütlendiği daha çetin sınıf mücadelelerine de yol açabilir. Çokkültürcülük, gelişmiş kapitalist demokrasilerin vitrinidir; hediyelik eşya dükkânıdır. Buna bağlı olarak da çağdaş sanatın ve bienallerin, sanatçının kendisini sahip olduğu kültür adına ifade edebilmenin en etkili yollarından biri olduğu düşünülebilir.

Ancak çokkültürcülük söyleminin ardında bazı ekonomik sebepler de yatmaktadır. Yabancı sermaye yatırımları, finans (yani para sermaye akımları), uluslararası ticaret (meta dolaşımı) ve özel bir meta olarak emek gücünün dolaşımına ilişkin göstergeler dünya ekonomisinin artan bir hızla bütünleşmeye doğru ilerlediğinin sinyalini vermektedir. ¹⁵⁴ Bunlar arasında emek gücü dolaşımının (insan dolaşımı) gü-

¹⁵¹ Burcu PELVANOĞLU, a.g.e., s.148-149.

¹⁵² Sibel YARDIMCI, a.g.e., s.86.

¹⁵³ Slavoj ŽIŽEK, “Çokkültürcülük, ya da Çokuluslu Kapitalizmin Kültürel Mantığı”, <http://www.eskop.com>

¹⁵⁴ Sungur SAVRAN, a.g.e., s.103.

nümüz çokkültürcülük ideolojisine duyulan ihtiyaca yol açtığını düşünmek yanlış olmaz. Günümüzde emek gücü dolaşımının çeşitli sebepleri olabilir; savaşlar, göç, insan hakları, maddi imkânlar, eğitim vb. bu sebeplerin başında gelir. Artık bilhassa gelişmiş kapitalist devletlerde heterojen bir proletaryadan (ki beyaz yakalılar da buna dâhil olabilir) bahsetmek pek de mümkün değildir. Bugün bir “Alman” veya “İngiliz” vb. ulusal işçi sınıfından bahsetmek gerçeği yansıtmaz.¹⁵⁵ Keza ileride Türkiye’de de gerek coğrafi konumdan kaynaklı, gerekse gelişmekte olan bir kapitalist devlet olmasıyla yalnızca Türk ve Kürt işçi sınıfından değil, içinde Arap, Suriyeli (özellikle 2011 Suriye İç Savaşı’yla birlikte), Afrikalı, Balkanlar ve hatta Avrupalılar’ın da bulunduğu uluslararasılaşma eğilimi gösteren bir işçi sınıfından söz edilmesi mümkün olabilir. Aynı zamanda bu durumun yabancı bir ülke ve toplumda yaşamının yol açtığı etnik/kültürel kökene bağlı ötekileştirilme ve sınıfsal problemleri (düşük maaşlı işlerde çalıştırılma vb.) de beraberinde getirmesi muhtemeldir. ABD’de Afroamerikan veya Hispanik emeği, Almanya’da Türk/Kürt veya Polonya gibi komşu ülkelerin halklarının emeği vb. düşük ücretlere ya da kalifiyesiz işlere tekabül edebilir veya farklı etnisite/kültüre sahip olan vatandaşlar yasalar karşısında farklı uygulamalara tabi tutulabilir.¹⁵⁶ İşte tam da bu noktada politikacıların ağızından düşürmediği çokkültürcülük söylemi, tüm bu emek ekseninde ve etnisite üzerinde yaşanan adaletsizlikleri maskeleyerek için kullanılması elverişli bir araç haline gelir. Ancak bu söylemin doğruluk payı da vardır; çünkü az önce de belirtildiği üzere emek gücünün dolaşımı, ulus devletlerdeki işçi sınıfını -ya da geniş anlamda çalışan/emekçi kitleleri- uluslararasılaştırma eğilimi gösterdiği gibi; onları uluslararası dünyanın uluslararası tüketicilerine dönüştürür. Dolayısıyla politikacılar, büyük şirketler veya bu şirketlerin sponsoru oldukları kültür-sanat kurumları (dolayısıyla da küratörler) çokkültürcülüğü söylem düzeyinde bile kalsa dillendirme ihtiyacı hisse-

¹⁵⁵ İşçi sınıfının uluslararası karaktere bürünmesinin en erken örnekleri arasında (kolonizasyonun bir neticesi olarak) Fransa, Britanya İmparatorluğu veya onun eski kolonisi ABD vb. gibi ülkeler yer alır. İrlandalı, Hintli, Afrikalı, Asyalı veya Hispanik emeği gibi çeşitli iş güçleri, plantasyon, fabrika/manifaktür, demiryolu inşaatı vb. ağır iş niteliğindeki çalışma gruplarında düşük ücretlere -ya da doğrudan köle emeğine- tabi tutularak çalıştırılmıştır.

¹⁵⁶ Bunun en belirgin örneği 2014’te ABD’nin Missouri eyaletinin Ferguson kasabasında, Michael Brown adlı 18 yaşındaki silahsız bir Afroamerikan gencin polis tarafından vurularak öldürülmesi ve ardından yükselen protestolardır. Olayların büyümesinin ardından göstericilere yönelik polis şiddeti ve gazeteci tutuklamaları yaşanır. ABD’li yetkililer ise yaşanan polis şiddetini, bilindik bir argüman olan “marjinal gruplar” ifadesiyle meşru göstermeye çalışmıştır.

derler. Yani tüketici evrenselleştikçe (ki bu noktada kültür-sanatı da bir tüketim biçimi olarak düşünmek zorundayız) onlara hitap etmesi gereken mercilerin *siyasi doğruluk* [political correctness] içeren kapsayıcı bir dili kullanması ihtiyaç haline gelir.

Bienaller de bu bağlamda çokkültürcülüğün ve siyasi doğruluğun vitrinidirler. Özellikle coğrafi ve tarihsel konumunu düşündüğümüzde İstanbul şehri, çokkültürcülük ideolojisini üretmek için biçilmiş kaftandır. Şehir üç semavi dine ve çeşitli kültürlerle ev sahipliği yapmıştır. Aynı zamanda şehrin Avrupa-Asya üzerine konumlanması “Doğu ve Batı arasındaki köprü” olma niteliğini kazandırır. Sibel Yardımcı’ya göre, İstanbul Festivallerinde (ve bienallerde görüldüğü üzere) Doğu-Batı ayrımı sabit olmayan bir oryantalist ikiliği tekrar eder. Yardımcı’nın dikkati çektiği nokta: İKSV’nin kimi zaman, düzenlediği festivalleri yerel izleyicilerine Batılı sanatın İstanbul’daki sahnelerinden biri olarak sunarken, İstanbul’u da Batı’ya mistik bir Doğu’nun mirasçısı olarak tanıtmıştır.¹⁵⁷

Çokkültürcülük söylemi, İstanbul’un kendini dünyaya (özellikle Batı’ya) açma yöntemidir ve bienaller burada önemli rol oynar. **Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat, Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat ve Kültürel Farklılığın Üretimi** adları altında düzenlenen ilk üç bienal, pratikte çokkültürcülüğün çağdaş sanattaki karşılığını yansıtmıştır. Ancak 4. İstanbul Bienali **ORIENT/ATION** ise bu amacın bir bienal metniyle kuramlaştırılmaya çalışıldığı ilk somut örnektir. Beral Madra’ya göre René Block, Batı kültürünün Doğu’daki kökenini vurgulasa da Batı-dışı ülkelerdeki sanatçıları davet etmek yerine, Batı’da hazır olanı getirmiştir.¹⁵⁸ Block’un, Osman Constantinos’la yaptığı görüşmede, Batı’nın Doğu’ya göre -ya da Doğu karşısında- kendi sınırlarını çizdiği oryantalist bakışın izlerine rastlamak mümkündür:

¹⁵⁷ Sibel YARDIMCI, a.g.e., s.77.

¹⁵⁸ Sibel YARDIMCI, a.g.e., s.78.

“‘Oryantasyon’ sözcüğünde benim ilgimi çeken sözcüğün coğrafi bağlamıdır. ‘Oriente olmak – yönelmek’ sözünün pek çok Avrupa dilinde ‘Orient’ kökünden türemiş olması bir rastlantı değildir... Böylelikle ben Batılı olduğumu sandığımız bir kültürün kökeninin ne kadarının ‘Orient-Doğu’dan gelmiş olduğuna dikkati çekmekten başka bir şey amaçlamadım. İskenderiye, Kudüs, Bizans, hâlâ ‘oriente olduğumuz’, bizi yönlendiren üst düzey kültürler.”¹⁵⁹

Madra, Block’un bu tutumunu “Batı dışının yine Batı tarafından tescil olanla gösterilmesi”¹⁶⁰ gerekçesiyle eleştirmektedir. **Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne** başlıklı 5. Bienal de, “eşitlikçi, hoşgörülü ve dolayısıyla yaşanabilir bir dünya kurmaya çalışmak için”¹⁶¹ benzer şekilde sanatı bir “köprü” ve kültürlerarası diyalogun aracı olarak görür. Küratör Rosa Martinez, çağdaş kültürün halletmesi gereken belli başlı meselelerden biri olarak birey ve kültürel kimlik kavramlarının nasıl yeniden formüle edileceği meselesine İstanbul’un bir yanıt olabileceğini düşünür:

“Bireysel özgünlükleri ortadan kaldıran dogmatizmi sorgulamak, küreselleşme ile yerel kültürlerin hayatta kalmasını dengelemek ve yeni teknolojilerin ortaya çıkış hızıyla olduğu kadar göçler ve kültürel pazarların yeniden düzenlenişiyle de ilintili yer değiştirmeyi yeniden tanımlamak gerekmektedir.

İstanbul bu değişimleri algılamak ve çözümlmek için ayrıcalıklı bir yer. Üst üste bindirilmiş küresel katmanları, on beş milyonun üzerinde nüfusu, birden fazla sayıda, yan yana var olan merkezleri ve sonsuz periferileriyle İstanbul, kaosun kendi düzenini bulduğu bir yer...”¹⁶²

¹⁵⁹ 4. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, s.20.

¹⁶⁰ Burcu PELVANOĞLU, “İstanbul Bienallerinde Güncel Siyasi Eğilimlerin İzleri”, s.118; Beral MADRA, **İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987-2003**, s.86.

¹⁶¹ 5. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, s.26.

¹⁶² A.g.e., s.28

Martinez, kenti tüm serginin bir parçası biçiminde ele almasıyla, çokkültürlük meselesini pratikte Block'tan bir adım daha öteye götürür. Öyle ki bu tutumla, kenti: “Doğu’yla Batı arasında bir kapı, Asya ile Avrupa’yı birbirine bağlayan sembolik bir köprü olma yolundaki tarihi işlevini” uç noktasına götürdüğünü iddia ederek, serginin mekânları olan Atatürk Havaalanı, Haydarpaşa ve Sirgeci Garları’nı, “kentin kapıları ve kimlikler için birer podyum”, “çok katmanlı alışverişlerin yer aldığı küçük virtüel kentler” biçiminde niteler.¹⁶³

İstanbul’da düzenlenen bienallerin konusu ne olursa olsun anafikirde her zaman şehrin çokkültürlülüğe olan elverişliliği anlayışı yatar; bu fikir özellikle yukarıda da bahsedilen İstanbul’un tarihi ve coğrafi avantajından kaynaklanır. Bu durum öyle bir hal almıştır ki, 9. Bienal’in konusu **İstanbul** olmasına rağmen özellikle İstanbul metaforlarından kaçmayı amaçlayan Vasıf Kortun ve Charles Esche, bu sebeple bienale katılan sanatçıların genellikle mevcut işlerinden seçim yapıldığını belirtecektir. Peki gerçekten de İstanbul “çoğulcu yapısıyla, kültürlerarası diyaloguyla, periferileriyle” çokkültürlü bir merkez olma yolunda mıdır? Bu soruya olumlu yanıt verebilmek güçtür. Türkiye siyasetinde yaklaşık son 20-25 yıldır “çokkültürlülük” veya “kültürlerarası diyalog”, siyasetçilerin ağzında dolaşan bir söz öbeği olmaktan daha ileriye gitmemiştir. Bu ister Cumhuriyet’in ilk yıllarında sermayeyi millileştirme adı altındaki Varlık Vergisi (1942), 6-7 Eylül Olayları (1955) gibi olsun, isterse de günümüzde kentsel dönüşüm adı altında Romanlar gibi etnik azınlıkların ve yoksul kesimlerin şehir dışına sürülmesi gibi. Keza Türkiye siyasetinin, ülkedeki azınlıklara karşı gerek devletin uygulamalarında, gerekse toplum içinde sıradan bir reflekse bürünen nefret söyleminin veya şiddet içeren eylemlerin önüne geçmeye karşı net ve kalıcı bir adım attığını söylemek gerçeği yansıtmayacaktır. Bu durumda bienal küratörleri kentin hangi “çokkültürlü” yapısından bahsetmektedir?

¹⁶³ A.g.e., s.28

Görünen o ki çokkültürlülük, Clive Harris'in tanımladığı gibi kentin “butik çokkültürlülüğü” olarak adlandırdığı tüketim odaklı kültürel çeşitlenmeden ibaret gözükmetedir. Butik çokkültürlülüğü, müzik, giyim, gıda, (eğlence) gibi endüstriler aracılığıyla stilize edilen bir farklılığın tüketicilere sunulmasına dayandığı için, genellikle vitrin ve raflarda gözlemlenebilen bir meta artışına (veya hizmet biçimine) tekabül eder. ¹⁶⁴ Bu durum tüketicinin, metayı/hizmeti üretenle veya “öteki” olanın kültürüyle sağlıklı bir iletişim kurabileceği anlamına gelmez. ¹⁶⁵ Butik çokkültürlülüğünün içinde sayabileceğimiz kültürel üretim, kentin “imaj yaratma” ve “vizyon oluşturma” işlevlerini üstlenir. ¹⁶⁶ Yardımcı, İstanbul'un kültürel zenginlik üzerinden pazarlanması anlayışı ile Kültür ve Turizm bakanlıklarının tek bir kuruma dönüştürülmesinin sonucu olarak kültürün kenti pazarlama aracı gibi kullanılmasına dikkat çeker. Buradaki dikkat çekici çelişki: Kentin turist çekebilmek için, hem yerel özelliklerini öne çıkarmak, hem de diğer kentleri andıran modern ve güvenli mekânlar yaratmak zorunda kalmasıdır. ¹⁶⁷ Bu durum Harvey'in tanımladığı “tekelci rant” fikriyle örtüşür. Harvey'e göre tekelci rantın ortaya çıkmasının nedeni, toplumsal aktörlerin doğrudan ya da dolaylı yollarla ticareti yapılabilecek, emsalsiz ve yerine başkasının konması mümkün olmayan bazı mallar üzerinde ayrıcalıklı bir hâkimiyet elde etmeleri ve buna bağlı olarak zaman içinde gelir akışlarını artırabilmelerinden kaynaklanır. Ticareti yapılan şey, benzersiz niteliklere sahip bir arazi, kaynak ya da konumun kullanımları vasıtasıyla üretilen meta ya da hizmet gibi, doğrudan arazinin ya da kaynağın (emlak spekülasyonu vb.) ticarî amaçlı kullanılması da olabilir. ¹⁶⁸ Ancak her ne kadar benzersiz ve tek olmak “öznel nitelik” için şart olsa da, ticaretin yapılabilmesi için bir şeyin o kadar da benzersiz ve özel olmaması gerekir; aksi takdirde mali hesapların dışında kalma riski oluşur. Harvey'in tabiriyle: “Tıpkı Monet'ler, Manet'ler, yerli halkların sanatları, arkeolojik eserleri, tarihi binalar, eski anıtlar, Budist tapınakları ve Colorado'da rafting yapma, İstanbul'da olma ya da Eve-

¹⁶⁴ Sibel YARDIMCI, a.g.e., s.83.

¹⁶⁵ Yani daha somutlaştıracak olursak Ahırkapı Hıdırellez Şenliklerine katılması kişinin bir azınlık olan Romanlarla veya onların yaşam tarzıyla bağ kurabileceği anlamı taşımaz. Keza bienallerin çoğulcu olma hedefiyle belirlediği temalar veya sanatçı seçimleri de benzer şekilde onun izleyicisiyle -ya da toplumun tüm kesimleriyle- bu yönde bir iletişim kurabildiğini ya da tam tersi olarak ziyaretçinin çoğulcu bir yapıda olduğunu göstermez.

¹⁶⁶ Sibel YARDIMCI, a.g.e., s.85.

¹⁶⁷ A.g.e., s.85.

¹⁶⁸ David HARVEY, a.g.e., s.477.

rest'in zirvesine çıkma deneyimleri gibi Picasso'nun eserlerinin de parasal bir değeri olmak zorundadır.”¹⁶⁹ Harvey'in burada altını çizdiği çelişki ise, bu türden bir liste içindeki maddeler (ya da olaylar) ne kadar kolay pazarlanabilirse benzersiz ve öznel olmaktan -dolayısıyla da tekelci rant için temel teşkil etmekten- o kadar uzaklaşır.¹⁷⁰ Tekelci rantın içinde barındırdığı bu tür çelişkilerden biri Barselona örneğinde rastlanır. Harvey'e göre Barselona'nın Katalan tarihi ve geleneğinin gün yüzüne çıkarılmasıyla oluşan kolektif sembolik sermayesi tekelci rant fırsatları oluştururken, yine aynı fırsatların giderek daha fazla homojenleştiren çokuluslu bir metalaşmayı kendine çekmesi sonucu Batı dünyasındaki örneklerin bir kopyası haline dönüşmesiyle sonuçlanır; Trafik sıkışıklığının sebep olduğu yeni bulvarlar açma ihtiyacı, yerel dükkânların yerini çokuluslu mağazalar alması, mutenalaştırmayla yerinden edilen kent sakinleri gibi.¹⁷¹ Öyle ki bu noktada İstanbul'un bile “Doğu'yla Batı arasına uzanan köprü” olma niteliği artık o kadar da benzersiz değildir. Almanya'nın birleşmesinden sonra Berlin'in sembolik sermayesi de bugün benzer bir durumla karşımıza çıkar. II. Dünya Savaşı ve Savaş sonrası Doğu-Batı Berlin turizmi buna örnek gösterilebilir. Berlin'in doğusu yıkıldıktan sonra, eski ideolojilerin, hatırlanmak istenmeyen bir nostaljinin ürünü gibi müzeleştirilmiştir.¹⁷² Şehirde bir yandan galip olan Batı'nın Doğu üzerindeki tahakkümü sembollerin yıkımı üzerinden sürerken, öte yandan nostaljik bir biçimde Sosyalist Doğu'nun -Batı'nın kontrolü dahilinde- pazarlanmasından geri kalınmamıştır.¹⁷³ Son olarak Harvey, bir gelenekle ya da mimari bir mirasla ilgili olarak neyin özel olup neyin olmadığını belirleyen güçlü söylemsel etkilerin -medya ve akademi camiasını örnek göstererek- üretilebileceğini, bu sayede hedef kitlelerin ve finansal desteğin kazanılabileceğini ifade eder. Kapitalistler de bunun farkında olduklarından kültür savaşlarına olanca hızıyla destek vererek, kültür,

¹⁶⁹ A.g.e., s.478.

¹⁷⁰ A.g.e., s.479.

¹⁷¹ David HARVEY, a.g.e., s.492.

¹⁷² DDR Museum, Checkpoint Charlie ya da East Side Gallery örneklerinde görülebileceği gibi.

¹⁷³ Bunun en belirgin örneği, mimarları Heinz Graffunder ve Karl-Ernst Swora'nın 1976'da tamamlanan Halk Sarayı [Palast der Republic] parlamento binasının, Ocak 2006'da yapılan oylamayla yıkılması ve yerine Prusya Sarayı'nın [Stadtschloss] dış cephesinin aslına uygun modern şekilde yeniden inşa edilme kararının alınmasıdır. Buradaki tutum, eskinin iktidarını sembolize eden bir yapının yıkılarak, yerine daha Romantik-Milliyetçi bir anlayışla Almanya'nın tarihî gücüne özlem duymaktır. Ancak öte yandan Doğu Almanya'ya ait semboller (sözde duvardan arta kalan parçaların “günümüzde bile” satışa çıkarılması, şehrin Sovyetik tarzdaki mimarisinin korunması veya Doğu Almanya'yı temsil eden her türlü replika rozet, kıyafet vb. metaların piyasaya sürülmesi vb.) tıpkı bir turist mağazasının ürünleri gibi ayakta tutulmaktadır.

tarih, miras, estetik ve anlamlar alanına müdahale ederek, geçici bir süreliğine de olsa teknelci rant kazanma ihtimaline sahiptirler.¹⁷⁴

3.2.2. İyimser Küreselcilik Olarak Bienal

Yukarıda açıklanan çokkültürcülük yaklaşımını, “İyimser Küreselci” söyleminin alt başlığı olarak düşünmek mümkündür. İstanbul Bienali küratörleri, metinlerine içkin bir iyimser küreselcilik fikrini, kimi zaman eleştirel, kimi zaman reformist bir yaklaşımla ele alırlar; düzeltilmesi mümkün bir küreselleşmenin var olabileceği kanısını hemen hemen taşırlar. Genelde küreselleşmeye dair fikirleri birbirleriyle çelişmez.¹⁷⁵ Bunlardan en önemli ikisini açıklamak konuyu daha iyi anlamaya yardımcı olacaktır.

İlk olarak Dan Cameron’ın **Şiirsel Adalet** (8. Bienal) için kaleme aldığı *Ertelesen Adalet* yazısını inceleyelim. Metinde adaletsizlik kavramına ilişkin bir dizi olay (1992 Saraybosna Kuşatması, 2001 Dünya Ticaret Merkezi’ne yapılan saldırı ve akabindeki 2003 Irak İşgali vb.) ve olguyu dile getiren Cameron, küresel adaletsizlik tartışmasının çekirdeğinde küreselleşme ve “İmparatorluk” parametrelerinin yattığına işaret ederek, dünya ticaretinin çok uluslu şirketlerin denetimi altına girdiğini ve bunun arkasındaki mega-ortaklıkların çıkış noktasının ABD (askeri ve ekonomik gücüyle) olduğunu belirtir.¹⁷⁶ Ancak Cameron, küreselleşmenin genişlemeci boyutunun ABD gibi tek bir ülke tarafından içerilebilmeyi aşmaya başladığını (yani diğer adıyla ulus-üstü/‘trans-national’ olması) gösterecek güçlü kanıtların var olduğunu

¹⁷⁴ David HARVEY, a.g.e., s.495.

¹⁷⁵ Bu ister Rosa Martinez’in 5. Bienal’indeki: “uluslarötesicilik [transnationalism], bölgeciliği reddediş [deterritorialization] ve melezleşme [hybridization]”nin yeni bir gerçeklik haline geldiği paradigma değişimi olsun (**5. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, s.26-28); İsterse Yuko Hasegawa’nın küreselleşmeyi politik alandan soyutladığı: “kollektif bilinç, şeffaflık, anıdalık ve akıllı ortamlar” olarak gördüğü tanımlamaları olsun. (**7. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, s.15) Küreselleşme ve paradigma değişimine işaret etmek genelde bienal metinlerine içkindir. Ancak bu bölümde sadece Dan Cameron ve Hou Hanru’nun küratörlüklerini yaptığı sırasıyla 8. ve 10. Bienaller, küreselleşme kavramının başlı başına konu haline getirilmesi dolayısıyla ele alınacaktır.

¹⁷⁶ **8. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, s.13.

iddia eder. Bu yargıyı da Michael Hardt ve Antonio Negri'nin *İmparatorluk* (2000) adlı kitabından hareketle, çokluğun üretken sinerjilerine bağlar.¹⁷⁷ ABD, ekonomik ve askeri hegemonyası sayesinde küresel gücü istediği gibi kullanmaktadır. Cameron, söz konusu “globalleşen dünya düzeni” içinde bireysel güç kazanımının nasıl gerçekleşebileceği sorusuna cevap verir:

“Umutsuzluğun enerjimizi tüketmesinin, milliyetçi propagandanın eleştirel zekamızı un ufak etmesinin ve yabancı düşmanlığının şefkat duygusunu köreltmesinin önüne geçmek için, küresel vatandaşlığın amaç ve maksadını sürekli kollamak ve güncellemek gerekiyor. Bir uçta sivil toplum kuruluşları ve Greenpeace tarzı dayanışma grupları gibi milliyetçilik-üstü kuruluşların sunduğu örnekler var. Bu kuruluşların başlıca amacı tek tek devletlerin çıkarlarının kenarından dolanan çalışmalarıyla daha evrensel bir adalet fikrini geliştirmek ve bu fikre hizmet etmek. Diğer uçta da Uluslararası Adalet Divanı ve son dönemde etkisi azalmış olmakla birlikte Birleşmiş Milletler gibi uluslar-üstü kuruluşlar... faaliyet gösteriyorlar. Bu çabalar gelecekteki küresel vatandaşların güvenlik ve refahına bir veya birkaç güç odağınca keyfince el konulmadığı bir politik yapı konusunda bir iyimser işaret sayılabilir.”¹⁷⁸

Bu sebeple de Cameron, serginin merkezi çıkış noktasını “küresel yurttaşlık”la ilintili biçimde adalet ve sanat fikri çerçevesinde ele aldığını belirtir. Çünkü sanatçı küresel toplumu birbirine bağlayabilecek bir potansiyel taşır; yani bir anlamda küresel yurttaşlık kavramına model teşkil eder. Hatta küratöre göre, bahsi geçen küresel yurttaşlık, ulusalcı kimlik çerçevelerine ters düşmesi sebebiyle bugün dünyanın hem en çok şey vadeden hem de en tehditkâr gücü olma niteliğini taşır çünkü bu kavram ulus ve dinin önerdiği yapay sınırların ötesinde olma (ulus-üstü) vaadine dayanır.¹⁷⁹ Öyle ki küresel yurttaşlık hedefinin bu bağlamda en büyük düşmanı ulus-devlettir. Bienaller de yapıları itibarıyla ulusal önyargıları aşmanın ve kültürel kimli-

¹⁷⁷ A.g.e., s.15.

¹⁷⁸ A.g.e., s.17.

¹⁷⁹ A.g.e., s.19.

ğın ön belirleyici olduğu sanatçılık kaderine hizmet ettiği fikrini ortadan kaldırmanın amacıdır. ¹⁸⁰

Benzer bir biçimde Hou Hanru'nun **İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik** (10. Bienal) adlı bienalinin aynı adı taşıyan metninde küreselleşme/imparatorluk/iyimserlik retoriğini daha detaylı görmek mümkündür. Hou'ya göre küresel savaş çağında yaşamaktayız. 11 Eylül, Afganistan'ın ABD tarafından işgali, İsrail-Filistin Savaşları vb. tarafların jeopolitik, ekonomik, kültürel, etnik, dini çıkarları uğruna gerçekleşen eşi daha önce eşi görülmemiş bir duruma; Antonio Negri ve Michael Hardt'ın *İmparatorluk*'ta söz ettiği "sonsuz bir istisna hali"ne tanıklık edilmektedir. ¹⁸¹ Bu savaşların büyük bölümü ise gelişmekte olan ülkelerin bağrında gerçekleşmektedir. Küratöre göre "İmparatorluk'un merkezinin kendi çıkarlarına uygun şekilde tasarladığı bu dünya düzenini dayatmak için dünyanın geri kalanına şiddet" ¹⁸² ihraç etmektedir. Doğu Bloku ülkeleri, SSCB'nin çöküşüyle kendini yeniden var etmeye çalışır; bunlar bir ütopyanın yani Batılı olmayan dünyada modernleşme projesinin -yani küratörün değimiyle Üçüncü Dünya'nın- çöküşüne işaret eder. Aynı zamanda Üçüncü Dünya, modernliği yorumlama ve yeniden icat etmesi bakımından (kültürel, toplumsal, ekonomik, dini vb. yerel gelenekleri tanıması bakımından) alternatif bir küreselleşme projesidir. Burada Hou'nun anahtar sorusu: Batılı olmayan dünyanın hâlâ, liberal kapitalizmin ve Batılı güçlerin tahakkümü karşısında, etkili modernleşme araçları üretip üretemeyeceğidir. ¹⁸³ Hou'nun, Vijay Prashad'ın *Daha Karanlık Uluslar* [The Darker Nations] çalışmasından aktardığına göre bu uluslardaki tepeden inme modernleşme projesinin başarısızlığının ardında yatan şey "elit sınıflar" tarafından tasarlanıp, silahlı kuvvetlerin ve uluslararası yardımın kabul, işbirliği ve desteğine bağlı bir dayatma modeli olmasından kaynaklıdır. ¹⁸⁴ Hou, burada tartışmayı bir adım daha ileri götürerek Türkiye tarihinde

¹⁸⁰ A.g.e., s.19.

¹⁸¹ **10. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, s.14.

¹⁸² A.g.e., s.14.

¹⁸³ A.g.e., s.15.

¹⁸⁴ Burada "elit sınıflar" denilerek, "elit" ve "sınıf" sözcüklerinin bir aradalığının semantik bir çelişkiye işaret ettiği görülmektedir; A.g.e., s.15.; Benzer hata Dan Cameron'ın Bolivya'da "sınıf eşitliği"ni elzem bir hedef olması gerektiğini belirten yazısında, bu iki birbirine zıt kavramın birlikte kullanma-

Kemalizm'in de aynı biçimde tepeden inme, yarı askeri bir dayatmayla var olmasına dikkat çeker. Bu durum, popülist siyasetin bir fırsat olarak karşı hamlelerini olanaklı kılmıştır. Hatta seçimle gelen "post-İslamcı" AKP, bu popülistleşme çağında kendisini normalleşmiş bir kuruma dönüştürmeyi başarmıştır.¹⁸⁵ Can çekişen devlet geleneğini kökten ameliyat edebilmek için: bireysel haklara ve hümanist değerlere saygı üzerine kurulu, aşağıdan gelen, demokratik bir modernleşme projesi gerekmektedir bu da Negri ve Hardt'ın "çokluk" kuramında geliştirdikleri ortak bir değer üzerine kurulu tekilliklerin bir bütün oluşturmasını, çoğulluk talebini çağırır.¹⁸⁶

Hou, küresel savaş çağında çeşitli modernleşme türlerine (olumlu yanlarına) can vermenin ve bu amaçtaki eylemselliğin imkânsız olmadığını, üstelik gerekli olduğunu belirtir. Bu farklılığın üretimini daha çok "Batılı olmayanın" çağdaş sanatına havale eder. Çağdaş sanatın her yerde yaratılıp sergilenebilmesi küresel üretim ve iletişimin bütünleşmesiyle birlikte ortaya çıkar. Bu sanat çalışmalarının görünürlük alanı olan İstanbul bienalleri aynı zamanda hem Türkiye'nin modernleşme projesinin hem de "Üçüncü Dünya Projesinin yeniden doğuşunun" da bir parçası olarak görülmelidir.¹⁸⁷ Yukarıda yer alan argümanlar öncelikle bizlere "Küreselleşme nedir?" sorusuna dair cevaplanması gereken bir alan bırakıyor. Daha sonra da Hardt ve Negri'nin *İmparatorluk* kitabı ve onun eleştirisine değinilecektir.

Sungur Savran küreselleşme teorisinin belirgin yönlerini üç temel tezle özetler: ulus devletlerin sonu tezi, kapitalizmin emperyalizm sonrası yeni bir aşamaya girmiş olduğu tezi ve neo-liberal tarzda bütünleşmenin kaçınılmazlığı tezi.¹⁸⁸ Savran'a göre, günümüzde küreselleşme diye bir olgu yaşanmamaktadır. Dünya çapında hâlâ devam eden şey, kapitalizmin en yüksek aşaması olan, günümüzde yeni biçim-

sında görülebilir. Zira sınıf, eşitsizliği ifade eden bir tanımlamadır; **8. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, s.19.

¹⁸⁵ **10. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, s.16.

¹⁸⁶ A.g.e., s.16-17.

¹⁸⁷ A.g.e., s.17.

¹⁸⁸ Sungur SAVRAN, s.154.

lerde süren emperyalizmdir. Ancak emperyalizm, akademik vb. kimi çevrelerce küreselleşme adı altında maskelenmektedir; kendi ifadesiyle aktaracak olursak:

“Yaşanan, kapitalist üretim tarzının şafağında başlayan, emperyalizm çağına girişle birlikte büyük bir sıçrama gösteren dünya çapında bütünleşmenin son döneminde, teknolojik gelişmeler temelinde ve sosyalizmin krizi bağlamında, çokulusluların güçlenmesi ve yeni-liberal politikaların uygulanması sonucunda önemli bir atılım yapılmasıdır... Küreselleşen bir şey varsa, bütün dünyanın burjuvazilerini adım adım fetheden küreselciliktir, onun temeli olan yeni-liberalizmdir. Yani dünya küreselleşmemektedir, küreselleşen neo-liberalizmdir... Küreselleşme teorisi, emperyalist ülkelerin sosyoekonomik, politik ve kültürel yapılarını bütün öteki ülkelere kendi gelecekleri gibi gösteren, emperyalizmin hâkimiyeti altında bir bütünleşmeyi bütün ülkelerin çıkarı olarak sunan bir teoridir.”¹⁸⁹

Yukarıdaki açıklamaya ilaveten, küreselcilik aynı zamanda bir “kaçınılmazlık” teorisidir. Benzer kaçınılmazlık yaklaşımı Hardt ve Negri’nin argümanlarında da mevcuttur. Kısaca söz etmek gerekirse: artık ulus devletlerin egemenliği gerilemektedir, emperyalizm kavramı günümüzün küresel iktidar yapısını anlamakta yeterli değildir, egemenlik yeni bir ulus-üstü biçim almış ve “İmparatorluk” olmuştur; bu yeni iktidar biçimi merkez-siz ve “bir dışarısının olmadığı” ve her şeyin “içeri” kılındığı paradigma değişimine işaret eder (Kuzey / Güney, merkez-çevre, Üç Dünya Kuramı vb. ayrımlar kalmamıştır.); bu değişime karşı olarak “çokluk” denen kavram yeni bir mücadele yöntemi oluşturacaktır.¹⁹⁰ Özellikle Cameron ve Hou’nun bienalleri bu temel argüman çerçevesinde işlenir.

¹⁸⁹ A.g.e., s.154-155-156.

¹⁹⁰ Keza yukarıda bahsedildiği gibi 3. Bienal’in Türkiye pavyonunun metni olan *Kültürel Farklılığın Üretimi*’nde Vasıf Kortun da benzer bir yaklaşımı İstanbul’a atfeder: “Megalopolün fiziksel sınırları yoktur; çevresini kendine ekler... Megalopolün merkezi yoktur, merkezi düşünceye itibar etmez... Merkezi çevre, çevresi merkezdir... Megalopol olmak İstanbul’un kesintiye uğramış kaderindedir. Kuzey ile Güney arasında oturan, Doğu ile Batı’yı kesen bir eşik, olmayan bir yerdir. İstanbul’un kendinden kaynaklanan bir yönü yoktur... Merkez değildir, çünkü merkezi düşünceye itibar etmez, o sadece orada ortadadır.” **3. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, s.209-210.

Her iki küratör de 1992 Kosova Savaşı, 2001 Dünya Ticaret Merkezi Saldırısı, 2003 Irak İşgali vb. olayları örnek göstererek “küresel savaş çağı”nda yaşadığımızı ve bunun arkasında İmparatorluk anlayışının yattığını savunur. Hardt ve Negri’de de bu yaklaşım açıkça görülmektedir. Artık emperyalist, emperyalistler arası ya da anti-emperyalist savaşlar bitmiştir; bu tarihin sonu (Fukuyama’nın düşüncelerine benzer şekilde) barışın hükümranlığı çağını başlatmıştır; yani Granada’dan Mogadişu veya Saraybosna’ya “her emperyal savaş bir iç savaştır”, bir polis eylemi olarak nitelendirilmelidir.¹⁹¹ Bu durum artık egemenlik alanının bir dışarı-sı-İçerisi farklılığı yaratmadan, her şeyi “İçeri” kıldığı iddiasını taşır. Buna karşı yapılacak en iyi mücadele biçimi iyimser bir güç olan “çokluk”tur. Çünkü çokluk, emperyal yönetimin içinde, “küreselleşmenin üretici ve yaratıcı özneleri”nden oluşur; çokluğun politik talebi -tıpkı küratöryal metinlerde de dile getirildiği gibi- “küresel yurttaşlık”tır.¹⁹² Cameron, Hardt ve Negri’ye sadık kalarak ulus-devleti, çokluğu yaratmada bir engel/düşman kabul etmektedir, çünkü: “İmparatorluğa, sınırlı ve yerel bir otonomi amaçlayan bir projeye direnmek mümkün değildir. Daha önceki herhangi bir toplumsal biçime sırtımızı dayayamayacağımız gibi, kendimizi yalıtarak da ilerleyemeyiz. Yapmamız gereken İmparatorluğun içinden geçip öteki tarafından çıkmaktır.”¹⁹³ Hou da Batı dışı dünyanın yaratması gereken “alternatif ve yeni modernleşme” projelerinin icat edilmesi gerektiğini bunun çokluk kuramından geçtiğini belirtir.

İmparatorluğa dönecek olursak, Sungur Savran, Hardt ve Negri’nin bu çalışması hakkında geniş bir eleştiriye yer verir. Savran’a göre bu iki yazar da kapitalist toplumun, tarihinde emperyalizm çağı sonrasında yeni bir dönem açıldığını ileri sürer; ancak bu değişimdeki yeni eğilimleri, istatistikleri veya olguları kanıtlamak gibi bir ihtiyaç duymayarak yalnızca “teorilerin teorisini” oluştururlar.¹⁹⁴ Yazarlar “yok-kavram” olarak tanımladıkları küreselleşmenin ne olduğu konusunda herhangi bir söz söylemezler; önsözde de geçen ulus-devletin gerilemesi teziyle, “üretim ve mübadelenin asli unsurları -para, teknoloji, insanlar ve metalar- ulusal sınırları giderek

¹⁹¹ Michael HARDT-Antonio NEGRI, **İmparatorluk**, s.198.

¹⁹² A.g.e., s.81-391.

¹⁹³ A.g.e., s.214.

¹⁹⁴ Sungur SAVRAN, a.g.e., s.170-171.

daha kolay geçiyor”¹⁹⁵ türündeki açıklamalarla yetinirler. Küreselleşme teorisinin ardında yatanın tekno-determinizm olduğunu belirten Savran şu saptamayı yapar:

“Eğer uluslararası sermaye, 1979’da başlayan ve giderek çığ gibi genişleyen neoliberal saldırısı çerçevesinde, meta, para ve sermaye akımlarını serbestleştirmediyse, yeni teknoloji hiçbir biçimde kendiliğinden bu akımları kolaylaştırmazdı. Eğer öyle olmasa, Dünya Ticaret Örgütü’ne ya da IMF’ye ne gerek var? Neden, başta emperyalistler olmak üzere, bütün dünyanın kapitalist devletleri DTÖ’de kafa kafaya vererek ticareti serbestleştirmek üzere ‘raund’ üzerine ‘raund’ yapıyorlar?”¹⁹⁶

Yazarların, kaçınılmazlık/karşı konulamazlık durumu olarak niteledikleri İmparatorluk -ve dolayısıyla küreselleşme- yaklaşımı, Savran’a göre teknolojik indirgemeci anlayışla bağdaşır. Zira küreselleşme neo-liberalizmin ürünü ise sınıfsal düzeyde karşı koyma ile küreselleşmeden dönüş olabileceği açıktır; ancak üretimin, dolaşımın ve iletişim teknolojisinin kendiliğinden küreselleşmeye yol açtığı algılanıyorsa, o zaman küreselleşme elbette kaçınılmaz olur.¹⁹⁷ Değinen bir diğer mesele ise Hardt ve Negri’nin düşündüğünün aksine küreselleşmenin, “pürüzsüz bir dünya” yaratmadığı konusundaki fikirlere. Savran’a göre, ne ölçüde neo-liberal politikalar benimsenirse benimsensin, ulus-devletler, “ulusal parası, kamu maliyesi, sınıf ilişkileri rejimi ve genel ekonomik yapısı” dolayısıyla dünya piyasası içinde özgül bir karaktere sahiptir.¹⁹⁸

¹⁹⁵ A.g.e., s.172; Antonio NEGRI-Michael HARDT, a.g.e., s.15.

¹⁹⁶ Sungur SAVRAN, a.g.e., s.173.

¹⁹⁷ A.g.e., s.173-174.

¹⁹⁸ A.g.e., s.31-32-174. Sungur Savran teknolojideki büyük gelişmelerin ekonomide yarattığı gelişmeleri inkâr etmez. Ancak, gelişen bilgisayar şebekeleri ve mali piyasalarda dünya çapında 24 saat kesintisiz alışverişin olanaklı hale geldiği, mali piyasaların birbirine bağlanarak “mekânın yok edildiği” ‘cyberspace’ ortamında bile krizlerin uluslararasılaşmasına karşı alınacak önlemlerin ulusal ekonomiler arasındaki farklılıkların gözetilmesiyle mümkün olduğunu belirtir. Savran’a göre krizin genelleşerek bütün dünyaya yayılması karşısında sığınacak bir liman (ulus ekonomisinin özgül yapısı) aranır. Örnek olarak gösterdiği 1994 Meksika Krizi’nin uluslararasılaşmasına karşı alınan önlemin “sığınak para” olarak Alman markının ve Japon yeninin kullanılarak aşılına çalışıldığını söyler. Detaylı bilgi için bkz. a.g.e., s.127.

Yukarıda açıklananları göz önünde bulundurarak Cameron'un metnine geri dönmekte fayda vardır. Cameron, "ABD ile giderek büyümekte olan sermaye imparatorluğunu birbiriyle bir ve aynı saymak apaçık bir gerçek" gibi görünmesine rağmen, "küreselleşmenin genişlemeci boyutunun tek bir ülke tarafından içerilebilmeyi aşmaya başladığını" gösteren güçlü kanıtların var olduğunu ileri sürer.¹⁹⁹ Ancak bu güçlü kanıtların neler olduğunu başlıklar halinde dahi açıklama gereksinimi duymaz.²⁰⁰ Zira, Cameron'ın bu güçlü kanıtları Hardt ve Negri'nin teorisinde bulunduğu açıktır. Bu iki yazara göre Soğuk Savaş sonrası ABD yeni bir aşamaya (Körfez Savaşı gibi olaylarla birlikte), emperyal, yani küresel bir ağ biçimindeki iktidar rejimine geçerek, İmparatorluğun "polis gücü" işlevini görmeye başlar.²⁰¹ Hatta kitabın ilerleyen bölümlerinde, oluşmakta olan İmparatorluğun bir Amerikan İmparatorluğu değil, merkezleşmiş, gücünün fiili ve tespit edilebilir bir yerinin olmadığı bir düzene işaret ettiği tekrarlanmıştır.

Benzer eğilimleri Hou Hanru'nun metninde de görmek mümkündür. Ancak Cameron'ın atıfta bulunduğu İmparatorluk çağına geçişin aksine, Hou, ABD merkezli bir dünya düzeninin, yani "merkezli" bir İmparatorluğun varlığına işaret eder; hem de Hardt ve Negri'nin çalışmasından referanslarla.²⁰² Hou'nun keyfi saptamaları bununla da sınırlı kalmaz. Üçüncü Dünya'nın uluslararası alanda yerini sağlama almasının tek yolu olarak modernleşmenin -ve Batılılaşma'nın- önemine ikna etmek isteyen "elit sınıf"ın, bunu, aşağı sınıfların, silahlı kuvvetlerin ve uluslararası yardımın desteğiyle tepeden inme bir modern/reformist dayatmaya başvurarak gerçekle-

¹⁹⁹ **8. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, s.15.

²⁰⁰ Cameron, bienal metninin büyük bölümünde ABD ve önderliğinde gerçekleşen emperyalist paylaşım politikalarını (Afganistan, Irak savaşları vb.), dünya ticaretinde çokuluslu şirketlerin mega-ortaklıklarının arkasında ABD'nin olması vb. açıklamalarından sonra en azından bizlere dünyanın tek bir ülke tarafından içerilmeyi aşmaya başladığını (İmparatorluk), yani bu paradigma değişimini gösterecek "güçlü kanıtları" açıklaması gerekirdi.

²⁰¹ Michael Hardt-Antonio NEGRI, a.g.e., s.189-190.

²⁰² Yazının girişinde ABD önderliğindeki küresel savaş çağına tanıklık ettiğimizi belirten Hou Hanru'nun ABD'ye İmparatorluk atfetmesi şu şekildedir: "Bu durumu son tahlilde, Antonio Negri ve Michael Hardt'ın *İmparatorluk* adlı kitaplarında belirttikleri, İmparatorluk tarafından dayatılan 'sonsuz bir istisna hali' olarak tanımlamak mümkün; bu da ABD önderliğindeki süper güçlerin silah gücüyle, liberal kapitalist ekonomik sistem ve ilgili değerlerin egemenliğinde yeni bir dünya düzeni dayatmak istemesinin bir sonucu... İmparatorluk'un merkezinin kendi çıkarlarına uygun şekilde tasarladığı bu dünya düzenini dayatmak için dünyanın geri kalanına acımasızca şiddet ihraç ettiğine şüphe yok..."; **10. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, s.14.

tirdiğini anlatır. ²⁰³ Bunun üzerine verdiği somut örnek ise Türkiye'nin gerçek anlamda Cumhuriyet'le başlayan modernleşme sürecidir. Yani Hou'nun denklemiyle bakıldığı vakit: Batılı Olmayan Dünya eşittir Üçüncü Dünya'dır; Türkiye de Batılı olmadığına göre, Türkiye bir Üçüncü Dünya ülkesidir. Eğer metin detaylı incelenirse Hou'nun, modernleşme sürecinden geçen Batılı olmayan devletleri ve Avrupa'daki post-sosyalist devletleri Üçüncü Dünya olarak eşanlamlı kullandığı görülebilir. ²⁰⁴ Ancak bilinen Üç Dünya Teorisi'nin merkezini -yani Birinci Dünya'yı-, ABD ve SSCB oluşturmaktadır. İkinci Dünya ise Birinci Dünya'nın ittifaklarını oluşturan hem kapitalist hem de sosyalist (ya da bürokratik işçi devletleri diye anılan) devletleri, yani "Berlin Duvarı'nın iki tarafındaki Avrupa'yı temsil eder. ²⁰⁵ Türkiye'nin dış siyaseti 1923'ten 1940'ların sonuna kadar SSCB ve Batılı devletler arasında denge politikası izlemeye yöneliktir. Ancak Demokrat Parti'nin 1950'de Kore Savaşı'na asker göndermesiyle başlayan ve onu 1952'de takip eden NATO [Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü] üyeliği, gerekse ülke içinde ABD yanlısı politikalarıyla Türkiye zaten başta ABD ve Batılı kapitalist devletlerin müttefiki olarak İkinci Dünya'ya mensuptur. Fakat Türkiye, 10. İstanbul Bienali'nin "Üçüncü Dünya projesinin yeniden doğuşunun bir parçası olarak" kurgulanması/kuramsallaşması uğruna Hou'nun Üçüncü Dünya'sına sorumsuzca eklenmiştir. ²⁰⁶

Öte yandan küratörün Batılılaşma yönünde gelişen ve "görece başarılı bir macera" saydığı, yarı-askeri ve tepeden inme bir dayatma modeli olduğundan dolayı demokrasi ilkesine aykırı yöntemlere başvurduğunu iddia ettiği Kemalizm ise ayrı bir tartışma konusudur. Antonio Gramsci'nin *Hapishane Defterleri*'nde ortaya attığı *Sezarizm* kavramı, iki veya daha fazla çatışma halindeki toplumsal güç arasındaki siyasal karşıtlığın, üçüncü bir gücün, yani Sezarist yolun durumu kendi lehine çevirmesi olarak açıklanır. Kendi ifadesiyle: "A'nın B'yi ya da B'nin A'yı yenilgiye uğratması değil, ne A'nın ne de B'nin galip gelmesi söz konusudur... üçüncü bir güç

²⁰³ A.g.e., s.15.

²⁰⁴ A.g.e., s.14-15

²⁰⁵ Sungur SAVRAN, a.g.e., s.177.

²⁰⁶ **10. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, s.17.

(C) dışarıdan müdahale ederek... onları kendisine boyun eğdirir.”²⁰⁷ Ancak böyle durumlarda Sezarizm gerici olabileceği kadar ilerici bir güç de olabilir; bu da tam olarak A veya B’den biriyle kurduğu ittifaka (hangi tarafın zafer kazanmasına yardımcı olabilecek bir müdahalede bulunmasına) dayanır. Sezar ile Napoléon I’i ilerlemeci, Napoléon III ve Bismarck’ı gerilemeci Sezarizmin örneklerinden sayan Gramsci’ye göre esas sorun: devrim (yeni düzen) ya da restorasyon (var olan düzen için yenilik) seçenekleri arasından hangisinin hükmedeceğine göre durumun değişeceğine işaret etmesidir.²⁰⁸ Küratörün atladığı nokta, Batılılaşma-modernleşme süreçlerini Osmanlı İmparatorluğu’nun son yüzyıllarından (kabaca 18-19. yüzyıllar) itibaren hesaba katmamış olmasıdır. 1839 Tanzimat Fermanı ve ıslahatlar, halk veya toplumsal bir sınıf tarafından herhangi bir destek veya ilgi görmemiş, keza bu tip hareketler devlet kademesinden, yukarıdan aşağıya doğru gelmiştir.²⁰⁹ II. Abdülhamid’in Kanun-u Esasi’yi kabul etmesi şartıyla tahta çıkarılması sürecinde başlayan I. Meşrutiyet (1876-1878) ve aradan geçen yaklaşık 30 yıl sonraki II. Meşrutiyet (1908) deneyimleri ise, yönetici, aydın -hatta öğrenci- çevrelerce destek görerek -Tanzimat Fermanı ya da Gülhane Hatt-ı Humâyun’a nazaran padişahı ikna yoluyla değil-, bir anlamda aşağıdan yukarıya doğru bir eyleme dayanmaktadır.²¹⁰ Keza bu deneyim, padişahın feodal-gelenekçi mutlak iktidarına karşı bürokrat-asker-aydın ittifakına dayanan bir tehdit olması bakımından önemlidir.²¹¹ Yani Gramsci’nin denklemi üzerinden bakarsak, ortadaki durumu: İmparatorluğun feodal-gelenekçi kalıntılarına (A) karşı, parlamentarizm yanlısı, ulusçu (kısmen burjuva ve laik) hareketin (B) birbirleri üzerinde tam üstünlük sağlayamaması, araya I. Dünya Savaşı’nın (1914-1918) girmesi ve ardından Kurtuluş Savaşı’nın (1919-1922) bir neticesi -bir zorunluluk- olarak Kemalist bir üçüncü gücün (C) ortaya çıkması olarak okumak mümkündür. Bu denklemden yola çıktığımızda Hou’nun argümanındaki esas sorun, Cumhuriyet’in -

²⁰⁷ David FORGACS (Haz.), **Gramsci Kitabı Seçme Yazılar 1916-1935**, s.333.

²⁰⁸ A.g.e., s.334.

²⁰⁹ Hatta, üst tabaka ulema ile çatışma içinde olan alt tabaka ulema (softa, imam vb.), nüfuzundaki halk gruplarını isyankâr bir tutuma teşvik etmiştir; Nilüfer ÖNDİN, **Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950**, s.17.

²¹⁰ A.g.e., s.38.

²¹¹ “Kültür alanında milliyetçilik-garpçılık ilkesini uygulayan İttihat ve Terakki, adliye ve eğitim sistemlerinin laikleştirilmesi için aldığı kararlarla (şeyhülislâmın kabineden çıkarılarak yetki alanlarının sınırlandırılması (1916), şer’î mahkemelerin laik Adliye Nezareti’nin denetimine girmesi (1917), medreselerin Maarif Nezareti’ne tâbi kılınması ve öğretim programının yenileştirilmesi (1917) gibi), gelenekçiliğe karşı mücadele eder.”; A.g.e., s.41-42.

ve yapılan reformların- siyasal bir zorunluluk olarak “üçüncü güç (C)” olmadan gerçekleşme ihtimalinin mümkün olamayacağını hesaba katmamasından kaynaklanır. Ayrıca reformların yarı askeri bir şekilde dayatılmasının “demokrasi ilkesine aykırı” olduğu önermesinin çelişkisi: demokrasinin gerçek anlamda ilk defa Cumhuriyet’in ilanında ve devrimlerle (Hou’nun tabiriyle reformlarla) yerleştirilmeye çalışılmasında yatar; yani zaten olmayan -ya da inşa halinde olan- demokratikleşme sürecinde “demokrasi ilkesi” arayışı anlamsızdır. Anlaşıldığı üzere ortada zaten kurulu/yerleşik bir demokrasi yoktur.

Asıl ilginç olan nokta, Hou’nun, bu anti-demokratik ortamda, popülist-siyasî-dini hareketlerden gelecek geri tepmenin kaçınılmaz olacağını belirttiği yazısında, seçimle gelen yeni “post-İslamcı” AKP’nin, iş dünyasından ve Avrupa’dan yana politikalarıyla dikkatle İslamlaşma’dan geri durduğunu iddia etmesidir.²¹² Bu iddiasını da özetle, popülizm çağında normalleşmiş bir kurum haline gelen AKP’nin içinde yer aldığı demokratik düzendeki küreselleşme eğiliminin göstergesi olarak yorumlar. Bu konu hakkında detaylı bir açıklama yapmaya gerek yoktur. II. Bölümde Türkiye’de muhafazakâr siyasetin -tıpkı Reagan ve Thatcher örneklerinde olduğu gibi- neo-liberal politikaların baş uygulayıcısı olduğundan ANAP ve AKP örnekleri ele alınarak bahsedilmiştir. Bu sebeple Hou’nun metninde görüldüğü üzere AKP’nin iş dünyasından ve Avrupa’dan yana politikalar gütmesinde şaşılacak bir yan yoktur. Ancak “post-İslamcı” olarak nitelendirilmesinin aksine Türkiye’de son 10 yılda muhafazakâr ideolojinin eğitime, sağlığa, sosyal hayata veya dış politikaya vb. nasıl yansıdığı açıkça ortadadır. Hou Hanru, bienal metninin neredeyse tamamında olduğu gibi burada da argümanını metinlerarasılığın keyfiliğiyle oluşturmuştur.

Dan Cameron ve Hou Hanru, iki bienalde de sorunları aşmanın yolunu bir “küresel yurttaşlık” biçimi olan çokluk (Hardt ve Negri’nin deyimiyle özgür ve üretici pratiklerin evrenselliği) kavramına dayandırır. Hardt ve Negri’nin *İmparatorluk*

²¹² 10. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, s.16.

kitabı baz alındığında çokluk, İmparatorluğun hem içinde hem de karşısında duran, “evrensel göçebelik içinde, bireylerin ve insan kitlelerinin genel karışımı ve melezleşmesi içinde ve emperyal biyo-politik makinenin teknolojik değişimleri içinde”²¹³ üretilen yeni bir mücadele figürüdür. Bu anlamda İmparatorluğun kuruluşundaki pozitif öge çokluktur. Çokluk bir çeşitlilik, “bir tekillikler alanı, açık bir ilişkiler” takımıdır. Halktan farkı, halk, -kimliği, farklılıkları gizleyen hayali bir düzlem- ege-menik için hazırlanmış kurulu bir sentez iken, çokluk sonu olmayan bir kurucu ilişkidir.²¹⁴ Çokluk, bir küresel yurttaşlık yaratma potansiyeline sahiptir:

“Çokluğun hareketleri yeni uzamlara şekil verir, yolculukları yeni yerleşim alanları kurar... Pasaportlar ve yasal belgeler sınırlar aşırı hareketlerimizi düzenlemeye giderek daha az muktendir olacaktır. Bedenlerin üretken akışları yeni ırmaklar ve limanlar tanımlarken, çokluk tarafından yeni bir coğrafya kurulur. Yeryüzü şehirleri birdenbire ortaklaşan insanlığın, büyük hangarları ve dolaşımın lokomotifleri, geçici yerleşim yerleri ve yaşayan insanlığın kitlesel dağıtım ağları haline gelir.”²¹⁵

Yazarlar, eylemlerinin nasıl politik hale gelebileceğini, “İmparatorluğun baskısına ve durmak bilmez bölgesel ayrımcılığına karşı enerjilerini” nasıl örgütleyip yoğunlaştırabileceğini ise şöyle açıklarlar: “Çokluğun eylemi asıl olarak İmparatorluğun merkezi baskıcı faaliyetlerinin karşısına doğrudan ve uygun bir bilinçle dikildiği zaman politik hale gelir.”²¹⁶ Hangi özgün ve somut pratiklerin bu politik projeye can verebileceğinin cevabını yanıtsız bırakarak, yine de küresel çokluk için bir politik programın ilk talebinin: “küresel yurttaşlık” olabileceğini belirtirler.²¹⁷

Bizi burada daha çok ilgilendiren nokta ise henüz tam olarak açıklığa kavuşmamış, içeriğinden çok potansiyeli açıklanmış bir politik oluşumun (çokluk) ve tale-

²¹³ Michael HARDT-Antonio NEGRI, a.g.e., s.81.

²¹⁴ A.g.e., s.119.

²¹⁵ A.g.e., s.389.

²¹⁶ A.g.e., s.391.

²¹⁷ A.g.e., s.391.

bin (küresel yurttaşlık) Cameron ve Hou'nun metinlerinde merkeze oturtulmuş olmasındır. Eğer hatırlanırsa, Cameron'ın önerdiği küresel yurttaşlık, birbirimize bağlı olduğumuz ve birbirimizin iyiliği ve mutluluğunda ortak sorumluluğumuzun bulunmasını içermektedir.²¹⁸ Hou'nunki de benzer biçimde “ortak bir değer olarak sevgi üzerine”²¹⁹ kurulu, tekilliklerden oluşan bir bütünün talebidir. Ancak yoksulluk, işsizlik, kayıt dışı/sendikasız çalıştırma ve bundan kaynaklanan yabancı düşmanlığı, ülke içi politikalarla üretilen yabancı düşmanlığının ülke dışına emperyalist/bölgesel savaşlar olarak geri döndüğü (elbette savaş sebepleri yalnızca yukarıda sıralananlardan ibaret değildir) dünya çapındaki neo-liberal politikaların ve küreselleşmenin (ya da emperyalizmin) karşısında sevgi ve iyilik üzerine kurulu talepler fazlasıyla naiftir. Çünkü yukarıda sıralanan olumsuzlukların, küreselleşme içinde çözülemeyeceğini de düşünmek, küreselleşmenin bu olumsuzlukları/çelişkileri devamlı üretebilme potansiyeli taşıdığını hesaba katmak gerekir. Oldukça güncel bir örnek olarak, 2011 Suriye İç Savaşı'nın yarattığı mülteci krizi, ülkelerdeki ekonomik bunalımlar (bunalımın yarattığı işsizlik ortamında faturanın ucuz emek gücü olarak tedarik edilen göçmenlere çıkartılması) vb. sebeplerden ötürü Almanya'da PEGIDA [Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes/Batının İslamlaşmasına Karşı Vatansever Avrupalılar], Fransa'da Ulusal Cephe [Front National], Yunanistan'da Altın Şafak gibi aşırı sağ/ırkçı parti ve organizasyonların yükselişe geçmesi, küratörlerin öngördüğü gibi bir insanlar arası ortak sevgi ve iyimserlik üzerine kurulu küresel bir yurttaşlığa doğru gidişatı -ya da bunun talep edildiği bir ortamı- yansıtmamaktadır. Küreselleşme denen olgu, teknolojik gelişmeye indirgenen, seyahat olanaklarının artmasıyla, kültürler arası birbirini tanıma imkânlarının arttığı, kısacası insanlar arası ilişkiler düzeyine çekiliyorsa elbette küresel bir yurttaşlık modelinden ve iyimser bir küreselleşmeden söz etmek mümkün olurdu. Bu sebeple küratörlerin yaptığı saptamalar bize küreselleşme kavramının içinin keyfi bir biçimde doldurulduğunu gösteriyor. Bilhassa, Hou Hanru'nun verdiği röportajda megalopoller üzerinden küreselleşmeye yapılan olumlamların izlerini görmek mümkündür. Franklin Sirmans ile yaptığı röportaja göre:

²¹⁸ 8. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, s.19.

²¹⁹ 10. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, s.17.

“Bu yeni dünya kentleri, yeni bir dünya düzeni ve gezegenimiz için yeni vizyonlar sunan yeni ekonomik, kültürel ve hatta politik güçlerin yükselişini temsil ediyor. En önemlisi, kendine özgü miraslarıyla bu kentler, yeni modernlik anlayışlarının ve “ütopik/distopik” hayalgücü için yeni imkânların geliştirilebileceği ve yeniden icat edilebileceği, yeni ve özgün mekânlardır.”²²⁰

Hangi bakış açısından yaklaşıldığına göre değişmekle birlikte Hou'nun argümanını doğrulamak mümkündür. Bugün adına küreselleşme denen olgu, dünya çapında krizler ve göç dalgaları yaratırken, kentlere daha fazla işsizlik, mutenalaştırma, gelir adaletsizliği ve yabancı düşmanlığı biçiminde geri dönmektedir ve bunların üzerinden yeni politik güçler yükselmektedir. 2013'te kurulan göçmen karşıtı ve aşırı sağcı AfD [Alternative für Deutschland/Almanya İçin Alternatif] adlı parti 2013 federal seçimlerinde kıl payı %5'i kaçırmış ancak 2014 Avrupa Parlamentosu seçimlerinde %7.1 oranıyla 5. parti çıkmıştır. Fransa'da ise Ulusal Cephe, belediye seçimlerinde gösterdikleri başarının yanında, 2014 Avrupa Parlamentosu'ndan (Fransa Seksiyonu) 1. parti çıkmış, 2015 Bölgesel seçimlerini ancak koalisyon sayesinde kaybetmişken, İngiltere'de UKIP [UK Independence Party/Birleşik Krallık Bağımsızlık Partisi] aynı Avrupa Parlamentosu seçimlerinde 1. parti olmuştur. Hou'nun övdüğü “yeni bir dünya düzeni ve gezegenimiz için yeni vizyonlar sunan oluşumlar”ında madalyonun öbür yüzü tam da budur. Nilgün Bayraktar'la 10. Bienal için yaptığı söyleşide de Hou'nun, benzer olumlayıcı tutumunu gözlemlemek mümkündür:

“Hepimizin bu liberal kapitalist sistemde yaşadığımız doğru. Ama ben o kadar karamsar değilim. Bu sistemin içindeki kompleksiteyi görmekten yanayım, keza farklı sistemlerin birbirleriyle mücadele ettiği veya müzakere etmeye çalıştığı alanları da... Önemli olan bu çatışmaya tek bir çözüm önermek değil; daha çok, kompleksitenin çok daha dinamik olduğu durumları ileri sürmek veya teşvik etmek.”²²¹

²²⁰ Julian STALLABRASS, **Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller**, s.43.

²²¹ Nilgün Bayraktar: “Antrepo'daki çoğu çalışma sınırları geçme, melezleşme ve göç meselelerine değindi. Bu tarz temaları kültür endüstrisi de kendine mal ediyor, özellikle kültürel farklılık veya

Yani Hou'ya göre neo-liberal ekonomik sistem içinde olmak açıkça, farklılıkların bir aradalığı ve bir müzakere ortamında bulunmakla eş anlamlıdır. Hatta kültür endüstrisinin bunun için uygun bir ortam olduğunu bir anlamda ima eder. Keza bienallerin İstanbul'un küreselleşmesi için ne kadar önemli olduğunu, Nilgün Bayraktar'ın "Bienalin İstanbul'un 'küresel bir şehir' olmasına yol açtığını düşünüyor musunuz?" sorusuna verdiği cevaptan görülebilir:

"Belki bu sürecin bir parçası. Bence bienal, diğer büyük festivallerle birlikte, İstanbul'da çok önemli bir sanat camiası oluşturdu... Bir şekilde bu, bütün toplumu, kültürün bir şehrin dünyadaki konumunu oluşturmada çok önemli bir rol oynadığı fikrini kucaklamaya sevk etti. Önemli olan sadece bir olayın ne kadar iyi olduğu değil, aynı zamanda insanların, İstanbul'un küresel bir şehir olarak bizatihi küreselleşme sürecinde çok önemli bir rolü olduğunu kavramaları."²²²

3.2.3. Epik Tiyatro Sahnesi Olarak Bienal²²³

11. Bienal'in diğerleriyle kıyaslandığında daha farklı ve kendi içinde daha tutarlı bir politik söylemi taşıdığını söylemek mümkündür. Zagreb'li küratör kolektifi **What, How& for Whom/WHW** [Ne, Nasıl ve Kimin İçin], 11. Bienal metnine kültür endüstrisinin eleştirisini yaparak başlar: "Hizmet ve tüketim tarafından sömürgeleştirilmiş, kültürün kendi içine çökerek kapitalizme karıştığı bir dünyada" bienal türündeki güncel sanat sergileri, büyük şehirlerde kültür turizmine katkıda bulunarak bir markalaştırma haline gelmiştir.²²⁴ "İnsan Neyle Yaşar?" sorusu da dünyanın her yerinde birbirine bağlı olan ve birbirine benzer hale gelen ekonomi ve siyaseti akla getirir. Ancak "İnsan Neyle Yaşar?", tarihsel, edebi veya pop-kültürel referanslarla

çeşitliliğin metalaşmasını düşündüğümüzde." diyerek açıklamayı Hou'ya bırakır. D. GÖKTÜRK-L. SOYSAL-İ. TÜRELİ (Haz.), **İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa**, s.278.

²²² A.g.e., s.282.

²²³ Ali Artun'un *Epik Tiyatro Sahnesi Olarak Bienal* başlıklı yazısına gönderme yapılmıştır; Ali ARTUN, "Epik Tiyatro Sahnesi Olarak Bienal", <http://www.aliartun.com>

²²⁴ **11. Uluslararası İstanbul Bienali Metinler Kitabı**, s.65.

İstanbulculuğu (Asya ve Avrupa arasındaki köprü vb. metaforları), yani yerel özgüllükleri küreseli okumak gibi bir amacı gütmeyiz.²²⁵ Metindeki temel taleplerden biri, siyasetin uşaklığını yaptığı kapitalizm ve onun hegemonyacı mantığıyla yolların ayrılmasıdır, eğer kapitalizmin lağvı yakın dönemde söz konusu olamıyorsa bile, toplumsal, ekonomik ve ekolojik olarak kontrol altına alınması gereklidir.²²⁶ Sanat bunları ifade etmekte yeterli olmasa da elimizde bulunan tek araçtır. Bu bağlamda sergilenmek/gösterilmek istenen şey ve amaç şöyle yansıtılır:

“Adil bir dünya düzeni ve ekonomik mal ve hizmetlerin adil dağılımı gerçekleştirilebilir ve mutlak suretle hayati bir projedir – ve bu arzulanan projeye verilebilecek tek isim hâlâ komünizmdir. Bu sergi, gerçekleştirilebilme koşullarının herhangi bir ütopyacı veya özgürleşmeci -hele ki devrimci- ufuk tarafından değil, ‘gösteri’nin içkin mantığı ve sonuçları tarafından düzenlendiğinin kuvvetle farkında... ‘İnsan Neyle Yaşar?’ bizi toptan sinizmin kucacağına götürmüş bulunan pek sevgili ‘sanatsal çokanlamlılık’tan kurtulmak ve bölük pörçük ve çoğulcu ‘sanatsal eleştiri’ ipliklerinin özgürleştirici toplumsal değişim arzusunun kolektif bir ifadesi haline getirilmesi için şimdinin tam doğru zaman olduğunu ilan eden siyasi bir program ve kampanya.”²²⁷

Çoğulculuk/çeşitlilik adı altında pazarlanabilir neo-liberal bir farklar yelpazesine desteklenen “siyasetin kültürelleşmesinin” yerini “kültürün siyasallaştırılması” almalıdır.²²⁸ WHW’nun kendisine biçtiği görev budur.

Bertolt Brecht gibi sosyalist bir sanatçının isminin ve yapıtının (ve sosyalist söylemin) büyük şirketlerin sponsorluğunda desteklenen bienallerde kullanılmasından dolayı yapılan eleştiriler, 11. Bienal’in tartışmalarının temelini oluşturur. Bilhassa Brecht ile 2007’den beri bienal sponsoru olan Koç Holding’in yan yana gözükme-

²²⁵ A.g.e., s.66.

²²⁶ A.g.e., s.67.

²²⁷ A.g.e., s.71-72.

²²⁸ A.g.e., s.91.

si ve Vehbi Koç'un 12 Eylül 1980 askeri cuntasının mimarı Kenan Evren'e zamanında gönderdiği mektubun baz alınarak, Marksist bir söylemi sahiplenilen WHW'nun arasındaki çelişkiye yapılan vurgu, tartışmaların bir diğer önemli noktasıdır.²²⁹ Direnistanbul, bienal küratörlerine *İnsan Ne-Siz Yaşayamaz?* adlı bir açık mektup yayınlamaya, sanat kurumlarında, yayınlarda ve piyasada popülerleşen politik sanatın dünyayı değiştirmekle bir ilgisinin olmadığını, sanatın artık, sermaye ve güç ilişkilerinden bağımsız, otonom ve özgür bir alanmış gibi davranılmaması gerektiğini ilan eder.²³⁰ Buna karşılık, Süreyya Evren, *Ne Seninle Ne Sensiz* başlığıyla, Ortodoks sol ile çağdaş sanat arasındaki çatışmaların düzeyini inceleyen bir yazı kaleme almıştır. Ana hatlarıyla belirtmek gerekirse, Evren, çağdaş sanatla sol arasında bir sorun yaşanırken bunun "hangi sol?" sorusuyla ele alınması gerektiğini, çağdaş sanatla özgürlükçü-sol arasında bir sorunun olmadığını, sorunun genelde ortodoks-Marksist sol ile yaşandığını belirtir. Çünkü ortodoks-sol çağdaş sanatla herhangi bir bağ kurmadığı gibi edebiyatta da deneysel/avangart oluşumlara ilgi göstermemektedir.²³¹ Ancak 11. Bienal, İstanbul'u metaforlaştırmaktan, Türkiye siyaseti hakkında kulaktan dolma bilgileri aktarmaktan veya küresel iyimserlik vb. türünden yaklaşımlardan uzak durarak konuyu açlık, eşitsizlik, adaletsizlik üzerinden Brecht'le buluşturmuş, ortodoks-solu eleştiri açısından zor durumda bırakmıştır.²³²

Ulus Atayurt, Yüce Yöney ve Erden Kosova'yla yaptıkları söyleşide WHW, bienalin Eczacıbaşı hamiliğindeki bir vakfın öncülüğünde ve Koç'un baş sponsorluğunda düzenlenmesinden ötürü yapılan eleştirilere yönelik bu mevcut yöntemi "düşmanı yanına çekmek" olarak niteler ve ekler: "Bu çelişki sanat dünyasında her daim mevcut. Sistem, üretmeye çalıştığımız ve inatla sürdürdüğümüz eleştiriye zimmetine geçirmek istiyor. Hep karşı karşıya olduğumuz soru şu: Mevcut şartlarda ne yapabili-

²²⁹ Vehbi Koç 1980 darbesi sonrasında Kenan Evren'e yazdığı mektup: yakalanan "anarşistlerin" (Türkiye siyasetinde anarşist kavramı sokak eylemlerinde yeralan tüm sol-sosyalist muhalefet için kullanılmaktaydı) cezalarının hemen verilmesi, işçi-işveren ilişkilerini düzenleyecek yeni kanunların çıkması, sendikalara karşı yeni tedbirlerin alınması, Komünist Parti'nin, Kürtler'in, Ermeniler'in ve bazı politikacıların olası teşebbüslerinin engellenmesi gerektiği türden konuları kapsamaktaydı.

²³⁰ "Direnistanbul'dan Bienal'a Açık Mektup", <http://www.bianet.org>

²³¹ **11. Uluslararası İstanbul Bienali Metinler Kitabı**, s.354.

²³² A.g.e., s.355.

riz? Eğer bir şeyler yapabileceğimizi hissediyorsak, bir tartışma başlatabileceksek, bir mesaj ulaştırabileceksek, peki diyoruz.”²³³

WHW, 11. Bienal’de yaşanan durumun bir benzerinin *Kolektif Yaratıcılık* adlı sergide yaşandığını, sponsorlardan birinin Siemens olmasından dolayı Arjantinli sanatçıların bundan duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Çünkü Siemens 1980’lerde Arjantin cuntasının destekçilerinden biridir. Durumu sanatçılarla müzakere ettikten sonra pek çok sanatçı katılma kararı alır ve Siemens’i kıyasıya eleştirir, çünkü WHW’ye göre: “büyük şirketlerin böyle bir adetleri var, eleştirmekten, eleştirilmekten hoşlanıyorlar, çünkü bu onların imajlarını parlatıyor.”²³⁴

WHW’nun düzenlediği bienalden yola çıkarak, sisteme yönelik eleştirilerin nasıl olup da bizzat şirketler tarafından desteklenen bienallerde yer alabildiği sorusunun bir diğer cevabını ise Ali Artun verir. *Epik Tiyatro Sahnesi Olarak Bienal* adlı yazısında Artun, Küreselliğin, metropoller arasında kültür üzerinden oynanan bir rekabeti kamçılıdığını, İstanbul’un da bu rakiplerden biri olduğunu dolayısıyla hangi sebeple ve yöntemle olursa olsun satılması gerektiğini vurgular.²³⁵ Temalar dün “şirsel adalet” veya “küresel savaş çağında iyimserlik” bugünse “İnsan Neyle Yaşar?” olabilir; “Nitekim bugün Che Guevera, dondurmadan votkaya, şaraba; bikiniden prezervatife, kol saatine; havludan türlü türlü giysiye kadar birçok malı satmak için gözde bir marka değil midir?”²³⁶ diye sorar. Keza Beral Madra da 11. Bienalden yola çıkarak bu tip büyük organizasyonlarda devlet, yerel yönetimler ve özel sektör arasındaki ilişkilere dikkat çeker:

²³³ Ulus ATAYURT- Yüce YÖNEY-Erden KOSOVA, “WHW’yle Söyleşi 11. İstanbul Bienali: Düşmanı Yanına Çekmek”, <http://www.bianet.org>

²³⁴ A.g.y.

²³⁵ Ali ARTUN, a.g.m.

²³⁶ A.g.m.

“Bu üç güç arasındaki görünürde bir anlaşma ve işbirliği var. Büyük etkinlikler hep birlikte yapılıyor. Kitleleri yönlendirecek, oyalayacak, yatırım yapıldığını kanıtlayan gösterişli kültür-sanat etkinlikleri, binalar, ticari ve turistik amaçları destekleyecek kültürel tanıtımlar, yalnız imaja veya markalaşmaya hizmet edebilen yaratıcılığı desteklemeler... Ancak, bu üç güç, sırası geldiğinde sanatsal ve kültürel etkinlikleri, içerikleri ve söylemleri birbirlerine karşı kullanabiliyor ya da en azından aralarındaki rekabette sanat ve kültür içeriklerini kolayca harcıyor. Bu maddi kaynaklar, yıllardır kaynaklara sahip olanların kendi ideolojik ve stratejik çıkarları ve işleri için kullanılıyor.”²³⁷

Ancak bu iki yazarın WHW’ a yönelik bakışları temelde olumludur. Artun’a göre bu küratörlerin temsil ettiği sanat, Avrupamerkezli sanat söylemine asimile olmaya, geçmişlerini unutmaya, tarihsizleşmeye ya da güncelleşmeye karşı çıkarak : “Temel değerleri toplumsal eşitlik, dayanışma ve toplumsal adalet olan’ ütopyalarını terk ederek ‘Nazizmle komünizmi eşitleyen’ neo-liberal kampanyaya katılmayı reddeder.”²³⁸ Madra ise durumu daha farklı bir yönden ele alır. Kadınlara yönelik şiddetin, tecavüzün yoğun, kadın temsiliyetinin (mecliste vb.) zayıf olduğu Türkiye’de, bienalin dört kadın küratör tarafından ele alınmasının simgesel bir değeri olduğuna işaret eder.²³⁹

Yukarıdaki eleştirileri dikkate alarak 11. Bienal’den çıkartılabilecek önemli dersler vardır. Öncelikle David Harvey’in sermaye birikimi mantığı içinde tekelci rant arayışı üzerine yaptığı saptamaları yeniden hatırlatmak gerekir. Bu arayışa göre, sermaye, yerel farklılıkları, yerel kültürel çeşitlilikleri ve kaynağı ne olursa olsun estetik anlamları sahiplenip bunlardan kazanç elde edebiliyordu. Dolayısıyla sermayenin farklılaşmayı bir biçimde desteklemesi, yerel kültürel gelişmeleri bir yere kadar serbest bırakmasıyla birlikte her türlü muhalif hareketin bu gibi alanlarda biçim-

²³⁷ Beral MADRA, “Kültür Sanat Ortamımızın Değer Bilirliği”, <http://www.radikal.com.tr>

²³⁸ Ali ARTUN, a.g.m.

²³⁹ Beral MADRA, a.g.m.

lenebilmesi mümkün oluyordu.²⁴⁰ Dev Sponsorlara ve Türkiye'nin siyasî yapısına rağmen, 11. Bienal'e ve onun muhalif söylemine bir anlamda göz yumulmasının sebebinin -sembolik sermaye bazlı- tekelci rant arayışı üzerine kurulmuş olması ihtimaller dahilindedir. Anlaşılacağı üzere, devlet ve sermaye, bu muhalif tavrı -"yerel" olan için- Harvey'in de belirttiği üzere (tıpkı yerel, tarihsel, kültürel çeşitlilikler ve estetik anlamlarda da yapıldığı gibi) sahiplenmiş veya daha uygun bir kelimeyle, kullanmıştır. Yani 11. Bienal örneği bize, 12 Eylül darbe anayasasıyla yönetilen Türkiye Cumhuriyeti'nin ve sermaye sahiplerinin prestijini, demokratik ve çok sesli görünümünü Dünya'ya pazarlayabilmek için bienal içinde Marksist söyleme -küratöryal düzeyde bile olsa- fırsat tanınmasıyla birlikte, yukarıda bahsettiğimiz teorik meseleyi pratikte göstermiştir. Yani tam da Julian Stallabrass'ın söylediği gibi İstanbul Bienali, "Türkiye hükümetinin, üyeliğin gerektirdiği seküler ve neoliberal standartlara güçlü uyum sağlandığı konusunda Avrupa Birliği'ne güvence verme çabasının"²⁴¹ bir parçası olur. Zira Türkiye anayasasınca "komünizm propagandası" olarak nitelendirilen pek çok şeyin olası cezaî işlemleri belirlemeye yardımcı olduğunu hesaba katarsak, 11. Bienal'in bundan nasibini almamasını normal karşılamak rasyonel değildir. Özellikle de savcılığın, 9. Bienal kapsamında sanatçı Halil Altındere'ye, 301. maddeden ötürü dava açmasından yalnızca bir kaç yıl geçmişken.²⁴²

Ancak bu durum, büyük sponsorlukların desteklediği 11. Bienal'in politik açıdan tutarlı olmadığı/olamayacağı denklemi üzerinden yapılan eleştirilerin reaksiyoner olduğu gerçeğini değiştirmez. Zira bu tip reaksiyoner eleştiriler kolaylıkla savrulabilir ve savrulmuştur da. WHW, bienaldeki sorunların dile getirilmesine yönelik, suya sabuna dokunmayan içerikte bir bienalin hazırlanmasının insanları daha mı mutlu edeceğini sorar.²⁴³ Gerek sanatçılar gerekse küratörler bu tip durumlara karşı, Sitüasyonistler'in kullandığı *détournement* kavramına sığınabilir ya da bienalleri ve

²⁴⁰ David HARVEY, a.g.e., s.496.

²⁴¹ Julian STALLABRASS, s.43.

²⁴² Halil Altındere'ye küratörlüğünü yaptığı 9. Bienal kapsamındaki **Misafirperverlik Alanı** sergisinin kataloğunda yer alan asker, rütbe ve üniforma temalı üç görselden ötürü "TSK'yı alenen aşağılamak" gerekçe gösterilerek dava açılmıştı. Ayrıntılı bilgi için bkz. Demet Bilge ERGÜN, "Katalog Toplatıldı: Bienale '301' Gölgesi", <http://www.radikal.com.tr>

²⁴³ Ulus ATAYURT- Yüce YÖNEY-Erden KOSOVA, a.g.y.

sanat piyasasını içeriden değiştirme arzusunu dile getirebilirler.²⁴⁴ Türkiye’de kura-tör kavramının yadsınması kura-töryal pratiklere yönelik ilk eleştiredir. Dahası, kav-rama alıştıktan sonra, bienallerde hangi kültür, ırk, cinsiyet veya inançtan sanatçının ne kadar temsil edildiği ya da edilmediği eleştiri konusu olur; ya da Hou Hanru örne-ęinde olduğu gibi kura-törün Çinli olmasına rağmen “Batılı gözlerle bakması” (ideo-lojileri sanki doğuştan gelen ırk, cinsiyet veya cinsel yönelimler vb. belirliyormuş gibi); veya küreselleşmeye karşı neden başka bir kavram değil de “iyimserlik” kav-ramını önermesi gibi.²⁴⁵ Kültür-sanat kurumlarının dev şirketlerle arasındaki muna-sebetin sorgulanması oldukça isabetli ve gerekli olmakla beraber Chin-tao Wu’nun *Kültürün Özelleştirilmesi 1980’ler Sonrasında şirketlerin Sanata Müdahalesi* adlı kitabı gibi Türkiye’de kapsamlı bir araştırma henüz yürütölmemiştir. Belki de 11. Bienal örneğinden yola çıkarak yöneltilmesi gereken soru şudur: Sponsor şirketlerin bienaller vasıtasıyla başarı hanelerine yazılan demokratik/çoğulcu imaj mı, yoksa bu dev etkinliklerin ziyaretçilerine sunduğu politik söylem mi süreç içerisinde daha akılda kalıcıdır?

3.2.4. Kentsel Dönüşüm, Kamusal Alan ve Bienal

Fulya Erdemci, 13. Bienal’in *Anne Ben Barbar Mıyım?* adlı metninde kav-ramsal çerçevenin üç aks üzerinde durduğunu belirtir:

²⁴⁴ *Sitüasyonist Enternasyonal* kitabında kullanılan dipnottan alıntı: “‘Saptırma’ kavramı (‘detourne-ment’) International Situationist’te 1958’de yayımlanan ilk sayısında détournement kavramı şöyle açıklanmıştır; “‘Daha önce kullanılan estetik öğelerin çalınıp değiştirilmesi’nin kısaltılmış biçimi. Geçmişteki ve bugünkü sanat üretiminin, daha üstün bir ortam yaratmak üzere iç içe geçirilmesi. Bu anlamda situasyonist resim ya da müzikten değil, yalnızca bunların situasyonist kullanımlarından söz edilebilir. Daha basit anlamıyla, eski kültürün çalınıp değiştirilmesi, bu alanların yıpranıp önemini kaybetmesini kanıtlayan bir propaganda biçimidir; şenol ERDOğAN (Haz.), **Sitüasyonist Enternas-yonal**, s.45.

²⁴⁵ Eleştirilerin haklılık payı olmakla birlikte eleştirilen konular bazen sadece bununla sınırlı kalır. Herhangi bir bienale yönelik bu tip eleştirilerin de daha sonra düzenlenen bienallerde dikkate alınarak düzeltilme ihtimali her daim mümkündür.

“Teorik aks, bugün kamu (çoklu kamular) kavramını ve politik bir forum olarak kamusal alanı tekrar nasıl düşünebileceğimizi soruyor... Buradan yola çıkarak, kavramsal metinde bu farklı, hatta birbirleriyle çelişen çoklu dünyaların nasıl bir araya gelebileceğini, birlikte yaşayıp, birlikte hareket edebileceğini sormuştuk... İstanbul’daki kentsel kamusal mekânlara ve özellikle de dizginsiz yol alan kentsel dönüşüme bakarak, özgürlük kavramının mekânsal tezahürlerini agorafobi kavramıyla birlikte ele almıştık. Bu bağlamda, Gezi Parkı, Taksim Meydanı, Tarlabası Bulvarı, Karaköy ve Sulukule mahallesi gibi kentteki en tartışmalı kentsel dönüşüm alanlarına odaklanmıştık... Gezi olaylarının öncesinde kentsel kamusal mekânlara müdahale eden pek çok proje gerçekleştirmeyi planlamıştık. Ama vatandaşlarının özgür ifadelerine izin vermeyen aynı otoritenin izniyle sokaklarda sanat projeleri gerçekleştirmenin ne demek olduğunu sorguladığımızda, bağlamın tamamen değişerek bu projelerin ilk ortaya çıkış nedenleriyle çeliştiğini gördük. Bu açıdan, kamusal alan sorunlarını irdeleyen bu projeleri bu koşullarda gerçekleştirmenin onların varlık nedenleriyle karşılık oluşturabileceğine, bu anlamda da ‘gerçekleştirilmemelerinin’ daha güçlü bir politik öneri olacağına kanaat getirdik ve kentsel kamusal mekânlardan çekilerek kamusalılık üzerine tartışmamızı sergi mekânlarında sürdürmeye karar verdik.”²⁴⁶

Katalog metninde ise Erdemci, ortaya çıkan bu durumu yani kamusal alanda sanat sunumu için yetkililerle işbirliği yapmanın, Gezi sonrası kaybettikleri prestij ve meşruiyetlerini geri kazanmaları için onlara bir fırsat vermek anlamına geleceğini belirtir.²⁴⁷ Bu verilerden yola çıkarak öncelikle kamusal alana ve ardından İstanbul’un kentsel dönüşümüne değinmek konuyu aydınlatma açısından gerekli olacaktır.

Jürgen Habermas’ın tanımladığı kamusal alanın en önemli niteliği tüm vatandaşlara açık olmasıdır; insanların katılımıyla somutlaşmasıdır. Devletle birlikte düşünülmesinin (“kamu” kavramından yola çıkarak) aksine birbirlerine karşı taraflarda yer alırlar. Daha detaylı açıklayacak olursak:

²⁴⁶ 13. Uluslararası İstanbul Bienali Rehberi, s.23-25.

²⁴⁷ 13. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, s.110.

“Buna göre, kamusal alan içinde bireyler ne özel alanın üyeleri olan işadami/işkadını ya da profesyoneller gibi, ne de devlet bürokrasisinin yasal yaptırımlarına mâruz kalan anayasal düzenin üyeleri gibi davranabilirler. Vatandaş olarak tanımladığımız bireylerin ancak ve ancak toplumsal çevrelerinde herhangi bir sınırlama olmaksızın -diğer bir deyişle, kendi düşüncelerini özgürce açıklayıp yayımlama hakkı ve özerk grup örgütlenmeleri kurma hakkının garantisi altında- hemen herkesi ilgilendiren sorunlar hakkında birbirleriyle etkileşimde bulunabildiklerinde bir kamusal alan olarak davranabilmeleri kuşkusuz olası.”²⁴⁸

Devlet otoritesi kamusal alanın bir parçası olmamakla beraber “kamu otoritesi” olarak düşünölmelidir. Habermas’ın tanımlamasıyla, Ortaçağ’da prens otoritesine bağılı (ve erkinin sınırladığı) bir kamudan bahsetmek mümkün olmakla birlikte, gerçek anlamda kamu/özel ayrışması 18. yüzyıla dayanır. Burjuva kamusal alanı olarak adlandırılabilir bu dönemde, modern anayasalar liberal kamu modelini teşkil etmiştir; yani, hak ve özgürlükler bağlamında toplumun bir kamusal alan olarak garantiye alınması, kamu otoritesinin sınırlandırılması, kamusal alan içinde yer alan bireylerin özel alanlarının korunması vb. gibi.²⁴⁹ Böylece bireyler kamusal alanı, burjuva toplumundaki gereksinimleri otoriteye (devlete) iletme aracı olarak kullanırlar. Parklar, kafeler, gezi yerleri [promenade], restoranlar, opera binaları vb. alanlar kamusal hayatı, mahremiyeti temsil eden ev ise özel hayatı temsil eder. Bu ikisi arasındaki ayrım 19. yüzyılda ciddi anlamda derinleşir; cüzdanların doldurulduğu tehlikeli, pis şehir ile emin ve temiz ev hayatı, hatta mahalleler zengin/yoksul biçiminde homojen birimlere dönüşür.²⁵⁰ Günümüzde ise kamusal ve özel alanların iç içe geçmesiyle siyasal otoriteler, mal ve toplumsal emeğin değış-tokuşunun yapıldığı serbest pazarda siyasal otorite sahibi olmakla birlikte yeni siyasal işlemlere de sahip olurlar; yani bu süreç Habermas’a göre kamusal alanın yeniden “feodalleştirilmesine” sebep olur.²⁵¹ Türkiye’ye dönüp baktığımızda özel alanla kamusal alanın görünüşte iç içe geçmeye başladığı dönem 1980’lerdir. Ancak düşünöldüğü üzere askerî darbenin insanlarda yarattığı bir tür içe kapanma (sokakta, işyerinde vb.) durumunun yanı sıra, özel

²⁴⁸ Jürgen HABERMAS, “Kamusal Alan: Ansiklopedik Bir Makale”, <http://www.birikimdergisi.com>

²⁴⁹ Jürgen HABERMAS, a.g.m.

²⁵⁰ Nurdan GÜRBİLEK, a.g.e., s.60.

²⁵¹ Jürgen HABERMAS, a.g.m.

hayat gazeteciliğinin ortaya çıkması, yani mahrem olanın kamusala taşınması da bu dönemde olur.²⁵² Aynı zamanda bu dönemden itibaren, farklı sınıflardan insanların bir arada yer alabileceği zeminlerin eriyip, giderek ayrışmaya başladığını söylemek mümkündür. Özellikle günümüzde İstanbul'un kentsel dönüşüm macerası, bu ayrışmayı geri dönülmez kılmanın, neo-liberal politikaların neticesi olan devlet-sermaye ortaklaşılığının artık özel ve kamusal alanları denetlenmeye ve düzenlenmeye açık hale getirmesinin bir örneğidir. Belém'de yapılan 29 Ocak 2009 tarihli Dünya Sosyal Forumu'nun açılış konuşmasında David Harvey, sermayenin birinci döngüsü olan sanayi üretiminin aşırı birikim krizine çare olamadığı noktada, sermayenin kentsel yapılı çevrenin üretimine geçiş yaparak ikinci döngüye girmesinden bahsetmektedir.²⁵³ Yani bu durum sermaye fazlasının sindirilmesi problemidir. Harvey gibi Henri Lefebvre de bu problemin çözümünün "mekânlar işgal edebilme ve mekânlar üretebilme" kabiliyetinde yattığını belirtir.²⁵⁴ Ancak birikimini sanayi üzerinden sağlamakta zorlanan Türkiye'de emlak ve inşaat şirketleri, gayrimenkul yatırım ortakları vasıtasıyla, fabrikanın mekânı olarak kentin kendisini, yani Cihan Uzunçarşılı Baysal'ın tabiriyle "arazi fabrikası misali üretim bandı üzerinden durmaksızın konut, ofis, AVM, plaza, kentsel altyapı, köprü"²⁵⁵ vb. üretmektedir.

1984 yılında Özal döneminde kurulan, AKP döneminde en aktif yıllarını yaşayan Toplu Konut İdaresi (TOKİ), Türkiye'nin kentsel dönüşümünün hafızasını oluşturmaktadır. Bu kurum tam da AKP döneminde doğrudan Başbakanlığa bağlı olması sebebiyle az önce yukarıda belirttiğimiz gibi özel alanların denetleme ve düzenlemeye açık hale getirilişinin bir işaretidir. Kurumun böyle bir role sahip olmasının "etkin devlet" modelinin geçerliliğinden kaynaklandığını belirten Havva Ezgi Doğru'ya göre TOKİ, şu anda kendi şirketlerini kurma, var olan şirketlerle hasılat paylaşımına dayalı ortaklıklar oluşturma, kentsel dönüşümü planlama ve kamu arazi-

²⁵² Nurdan GÜRBİLEK, a.g.e., s.55.

²⁵³ Kemal İNAL-Nuray SANCAR-Ulaş Başar GEZGİN (Haz.), **Marka Takva Tuğra AKP Döneminde Kültür ve Politika**, s.127.

²⁵⁴ A.g.e., s.127.

²⁵⁵ A.g.e., s.127.

lerini imara açma gibi son derece geniş yetkilerle donatılmıştır.²⁵⁶ Keza yaşam alanlarının tasarlanış biçimi hakim ideolojiyle doğru orantılıdır. Kentin Avrupaî yüzü için Venedik'te, Manhattan'da, Champs-Élysées'de yaşamak, muhafazakâr ve gelenekçi yüzü içinse Selçuklu-Osmanlı temalı sitelerde konaklamak önerilir ya da kentsel dönüşüm alanları veya çeşitli projeler estetikleşmenin getireceği daha fazla kâr için yıldız-mimarlar devredilir.²⁵⁷ David Harvey ise bu durumu, içinde yaşadığımız iddia edilen postmodernizmin kentsel dokuya genel bakışı olarak açıklamaktadır. Harvey'e göre, postmodernizm, kentsel dokuyu parçalı biçimde görür, geçmiş biçimler üst üste yığılır yani bir kolajı andırır; doğrudan aktaracak olursak:

“Metropolün tamamını hâkimiyet altına almak olanaksız olduğuna, sadece şurayı burayı düzenlemek mümkün olduğuna göre, kent *tasarımı* (postmodernistlerin planlamayla değil sadece tasarımla uğraştığına dikkat çekerim) basit biçimde bölgesel geleneklere, yerel tarihçelere, tikel istek, ihtiyaç ve fantezilere duyarlı olmayı amaçlar... bunlar mahrem, kişiselleşmiş mekânlardan, geleneksel anıtsallığa ve gösterinin şenliğine kadar uzanabilir. Bütün bunlar mimari üslupların eklektik bir biçimde kullanılmasına başvurularak süslenebilir.”²⁵⁸

İstanbul söz konusu olduğunda bu yapılaşma tarzının, Harvey'in belirttiği gibi -müşterilerin zevklerinden ziyade- tikel istek ve ihtiyaçlara göre şekillenmesi daha baskındır. Öte yandan bu tip özel hayat alanları kamusal alana da etki eder. Baysal, bu yeni iskân projeleriyle nüfusun, sosyal ağları ve toplumsal dayanışmacılığı çözümlerek sürgün edildikleri çeperlerde yalnızlaştırılması ve atomik bireylere dönüşmesine yol açtığını, bunun ideolojik bir proje olduğunu savunur.²⁵⁹ Nihayetinde bu tip projeler parçalanmış kamusal alanları (meydan, sokak, kafe vb.) da üretir. İlginç bir

²⁵⁶ A.g.e., s.151-152

²⁵⁷ Gaziospanpaşa'daki Viaport Venezia, Maslak'ta Mashattan, Beyoğlu Belediyesi öncülüğünde gerçekleşen Tarlabası Projesi ya da inşaat firması Uluhan Grup'un Esenyurt'taki Babil Kuleleri projesinden sonra Selçuklu-Osmanlı tipi site projesine başlayacağını ilan etmesi gibi örnekler durumu açıklamak için yeterli olacaktır. Yıldız-mimarlar olarak tanımlanacak örnekler arasında ise Kartal'ın kentsel dönüşüm için anlaştığı Zaha Hadid ya da Tabanlıoğlu mimarlık firmasının Zorlu Center için mimar Emre Arolat'la anlaşması örnek gösterilebilir.

²⁵⁸ David HARVEY, **Postmodernliğin Durumu**, s.84.

²⁵⁹ Kemal İNAL-Nuray SANCAR-Ulaş Başar GEZGİN (Haz.), a.g.e., s.131.

biçimde bu durum, Habermas'ın ya da Umberto Eco'nun tanımladığı gibi yeni-feodalliğin geri dönüşüdür.²⁶⁰ Kamusal alanın denetlenmesi/düzenlenmesine dönecek olursak, bunun en etkili örnekleri, kamusal alan kavramının doğrudan tüketime endekslenme projesi olan AVM'lerdir. Özellikle yaklaşık son 10 yıldır AVM'lerin sayısı ciddi bir artış göstermekle birlikte, bu lüks tüketim tapınakları, yeri geldiğinde parklara, kafelere ya da sinema salonlarına tercih edilmekte ya da hepsini bir arada içeren 'Disney'leşmiş kompleks yapılar halinde inşa edilmektedir. Taksim Meydanı gibi tarihsel açıdan siyasî alanlarda proje bazlı düzenlemeler yapılarak işlevsizleştirme, ya da güvenlik gerekçe gösterilerek Kazlıçeşme Miting Alanı işaret edilip kamusal talepleri şehrin dışına itmek mümkün olmaktadır. Şehrin tarihî dokusuyla özdeşleşen İnci Pastanesi yükselen kira fiyatları gerekçe gösterilerek yerinden edilmiş, yine aynı gerekçeyle Emek Sineması yıkılarak AVM'nin üst katlarından birine dâhil edilmiştir. Harvey'in, kapitalizmin siyaseti açısından esas sorunun, artı-sermaye üretimi ve emilimi için kârlı yerler bulmaya duyulan sürekli gereksinimden kaynaklandığını savunduğu görüşü daha önce belirtmiştik. Bu bağlamda kentleşme, artı-sermayenin emiliminde gitgide büyüyen coğrafi ölçeklerde ancak kitleleri her türlü haktan yoksun bırakan yaratıcı yıkım süreçlerini filizlendirme pahasına can alıcı rol oynamaktadır; yani bu durum, kendi tabiriyle "yapılaşma mekânı olarak gezegen ile 'varoşlar' gezegeni"nin²⁶¹ çarpışmasıdır. Bunun sonucu da dönemselsel olarak ortaya çıkabilecek ayaklanmalardır.²⁶² Türkiye'de de benzer şekilde şiddetli kentsel dönüşüme karşı tıpkı İnci Pastanesi, Emek Sineması, Gezi Parkı örneklerinde görüldüğü gibi tepkiler açığa çıkmış hepsi de devletin baskı aygıtlarıyla kontrol altında tutulmaya çalışılmıştır. Ancak bu eylemler Türkiye'de Harvey'in belirttiği gibi gelir dağılımındaki uçurum sebebiyle ortaya çıkan getto ayaklanmaları gibi bir karaktere -henüz- sahip değildir. Sorun daha çok, kentsel dönüşümün kamusal alanlara dönük tepeden inmecî müdahalelerinden kaynaklanmıştır.

²⁶⁰ Umberto Eco, *Ortaçağ'ı Düşlemek* adlı kitabında Manhattan'da yer alan Citicorp Center ve Trump Tower'ı, "avlıları köylülerle tüccarlara açık, iyi korunan, beylere ayrılmış, yüksek düzeydeki apartmanlarıyla" post-modern yeni-Ortaçağcıl kaleler olarak tanımlar. Umberto ECO, **Ortaçağ'ı Düşlemek**, s.118.

²⁶¹ David HARVEY, "Kent Hakkı", **New Left Review**, <http://www.newleftreview.org>, s.10.

²⁶² Harvey burada 1871 Paris Komünü ve 1968 ABD örneklerini göstermiştir. David HARVEY, a.g.m., s.10.

Bu örnekler arasında yer alan, 2013 Gezi Parkı Olayları'nın da çıkış noktası, parkın yıkılarak yerine bir Osmanlı yapısı olan Topçu Kışlası'nın rekonstrüksiyonunun inşa edilmesi ve bir AVM olarak hizmet vermesine yönelik girişimden kaynaklanır. Bu uygulamalara karşı tepki gösteren halk, polis gücüyle bastırılmış, ana akım medyanın bir kısmı olaya günlerce sessiz kalırken diğer bir kısmı ise dezenformasyon yoluyla yanlış kamuoyu yaratmaya çalışmıştır. Öyle ki olayların seyri halkta genel olarak hükümetin özel hayat ve kamusal alandaki müdahaleci tutumuna karşı bir öfke patlaması halini almıştır. 13. Bienal'in bu olayların yaşandığı sürece denk gelmesi bienalin söylemini ve küratöryal pratiklerde alınan tutumu ister istemez etkilemiştir. Ancak bu noktada bazı sorunlar ortaya çıkmıştır. Küratöryal metinde kısaca, Gezi Olayları'nın öncesinde kamusal alan bazlı projelerin Bienal kapsamında gerçekleştirilmesi planının iptal edilmesi hakkında sunulan gerekçe: yaşanan olaylardan ötürü vatandaşlarının özgür ifadelerine müsaade etmeyen bir otoritenin izniyle sokaklarda sanat projesi gerçekleştirmenin bir çelişki olmasıdır. Bu bağlamda da SALT Beyoğlu, ARTER adlı sanat kurumları ve 5533 adlı sanatçı inisiyatifiyle işbirliğine gidilerek ve Bienal ücretsiz yapılarak sorun çözülmüş gözükmektedir. Ancak etraflıca düşünüldüğünde burada alt metin olarak vurgulanan şey, kamusal alan bağlamında devletin karşısına özel sektörün çıkarılmasıdır. Hâlbuki bir üst-yapı olarak devlet (hele bu örnek Türkiye ise) ve serbest piyasa ekonomisi, birbirinin alternatifi olamayacak şekilde girift yapıdadır. Hükümetle olan yakınlığı ve haber kanallarında Gezi Olaylarına karşı sessiz kalmasından ötürü Doğu Grubu protesto edilmiş, sahibi olduğu Garanti Bankası'nın müşterilerinin bir kısmı kredi kartlarını iptal ettirmiştir. İronik bir biçimde bu banka aynı zamanda bienal mekânı olan SALT'ın sponsoru ve sahibidir. Keza 20. yüzyılın başından beri kapitalizmin gösterdiği eğilimlerden biri, banka sermayesiyle üretim sermayesinin kaynaşması yani finans-kapital ile birlikte şirketlerin devleşmesidir. Zaman içinde hizmet sektörünü, kültür-endüstrisini, medyayı vb. içine alacak kadar dev yapılara bürünmüş olan şirketlerle, artık her yol Roma'ya çıkar hale gelmiştir. Öte yandan, Habermas'ın kamusal alanı "tüm vatandaşlara açık" olarak tanımladığını göz önünde bulundurduğumuzda, bahsi geçen bu iki mekânın kamusal alan ya da kamusal alan için alternatif teşkil edip etmediği sorusu hem evet hem de hayır olarak cevaplanabilir. Evet, zira bu mekânlar tüm vatandaşlara, her türden sosyal sınıf ve kültüre açık olma politikasını güderler. Hayır, çünkü

sanat kurumları gerek görünüşünün yoksul kesimlerde yarattığı çekingenlik duygusundan, gerekse ziyaretçilerinin sosyo-kültürel durumuyla alakalı olarak heterojen bir yapıdadır. Bilhassa çağdaş sanat kurumlarının ziyaretçi kitlesi (yani kentli orta ve üst sınıflar), sergiye katılan sanatçılardan bile daha az çeşitlilik gösterir. Bu nedenle de Bienal kapsamındaki Kamusal Program'ın eş-küratörü Andrea Phillips'in değindiğinin aksine “bienal, müze ve galeriler gibi kurumların” özellikle Türkiye’de ne derece “etkili kamusal programlar yürüttüğü” bir soru işaretidir.²⁶³

Bienal aynı zamanda protestoların da hedefi olmuştur. Kamusal Sanat Laboratuvarı ile kentsel dönüşüm mağdurları ve mahalle temsilcilerinin içinde yer aldığı bir topluluk İTÜ Maslak Kampüsü’nde düzenlenen **Kamuya Hitap Etmek** başlıklı paneli protesto ederler. Cumhuriyet Gazetesi’nin 4 Nisan 2013 tarihindeki röportajında Fulya Erdemci protestoyu, “Türkiye portresi olarak düşündürücü” bularak, oraya konunun muhatabına çattıklarını düşünen mahallelilerin getirilmesiyle “yüksek dozda adrenalin ve linç zihniyeti” yaratıldığını ifade eder; bu durumu: “Konunun gerçek muhataplarına seslenmenin riskli alanı yerine, sanatın izinli alanının istismar edilerek kolaya kaçılması” olarak tanımlar ve ekler: “Türkiye gibi sansür ve otosansürün yaygın bir bastırma aracı olduğu bir ülkede Bienal’in uluslararası bir sistem olmasından kaynaklanan bağımsız platformunun ses ile kaba şiddet kullanılarak imhası”dır.²⁶⁴ Erdemci, bienal sponsorlarından bazılarının kentsel dönüşümde birebir rol alması ve inisiyatiflerin de bu bağlamda yaptığı eleştiriler baz alındığında bienalin kentsel dönüşümüne yapacağı etkinin ne yönde olacağı sorusunu cevaplar. Erdemci’ye göre, devlet desteğinin olmadığı Türkiye’de özel sermayenin sanat alanına akması, böylece sanatın da toplumsal biçimde yaygınlaşması ve sanatçılara yaşam alanı oluşturmasına yol açmıştır, ancak bu bağlamda ticari alanın dışında kalan sanat üretiminin yaşam ve görünürlük alanları daraltılmaktadır. Bu noktada eğer bienal sanatçıya özerk bir alan açabiliyorsa, bu fırsat reddedilmemelidir, çünkü özel sermayenin kaynaklarının kamusal çıkarlar için kullanılması ve paylaşımına sunulması söz konusudur; perdelenmeye çalışılan gerçek (protestoları ima eder) de budur. Bienalin arka-

²⁶³ 13. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, s.670.

²⁶⁴ “Çelişkiyi Görünür Kılıyoruz”, <http://www.cumhuriyet.com.tr>

sında çeyrek asırlık bir tecrübe vardır, bu da Türkiye’de sanatın kendi özerk alanını yaratma tarihine işaret etmektedir; bunu baltalamaya çalışmak da (yine protesto ima edilerek) kamusal çıkara karşı bir eylemdir.²⁶⁵ Dikkatlice bakılacak olursa ifade biçimi tam da Türkiye’deki siyasetin diliyle paralellikler taşır. Doğruluğu şüpheli de olsa XIV. Louis’ye atfedilen ‘l’État c’est moi’ yani “devlet benim” tavrı, bienal çerçevesinde daha kurumsal bir dille ifade edilmiştir. Erdemci dolaylı yoldan “küratör benim” diyerek, “bienal eşittir kamusal/özerk alandır, buna karşı çıkmak ise kamusal çıkara karşı olmakla eşdeğerdir” demektedir. Aynı zamanda protestoların “linç zihniyeti” ve “kaba şiddet” olarak tanımlanması -ki haberlere yansıdığı ölçüde incele-nince ortada bir kaba şiddet unsuru yoktur-, bienali protesto edenlerin ne tür tanımlara tabi olabileceğinin güzel bir örneğidir. Keza The Marmara Oteli’nde Katleen Vermeir ve Ronny Heiremans, kendilerini “Vermeir & Heiremans” adlı bir ürün olarak tanıtmıştıktan sonra Frank Goodman adındaki hayalî bir yatırım uzmanıyla yapılan Skype görüşmesini **Sanat Evi Endeksi** performansıya sergilerler. Bu performans, Kamusal Direniş Platformu adlı inisiyatif tarafından protesto edilir. Radikal Gazetesi’nin *Bienal Protestosu Karakolda Bitti* başlığıyla taşıdığı habere göre Fulya Erdemci, eyleme dair: “Yavuz hırsız ev sahibini bastırır. Paparazzi usulü bir saldırıydı. Ne gençlik, ne diskur, ne gerçek aktivizmden bahsetmek mümkün”²⁶⁶ diyerek gerçekleşen eylemi Vandalizm olarak tanımlar. Yukarıda yer alan iki örnekte görüldüğü üzere, kullanılan üslubun ironik bir biçimde daha sonra gerçekleşecek olan Gezi Parkı Olayları sırasında siyasetçilerin ve kimi medya kuruluşlarının kullandığı dille yakınlık göstermesi son derece ilginçtir. Kaldı ki Erdemci’nin düşündüğünün aksine bu tip eylemler “olağan dışı” türden değildir. Dünyada Occupy Museum Hareketi’nin eylemleri ya da petrol şirketleriyle olan ilişkileri ayyuka çıkmış olan Tate Müzesi’ne karşı Liberate Tate [Tate’i Özgürleştir] İnisiyatifi’nin düzenlediği eylem-

²⁶⁵ A.g.y.

²⁶⁶ Elif İNCE, “Bienal Protestosu Karakolda Bitti”, <http://www.radikal.com.tr>

Bienal protestosunun karakolluk olmasının sebebi Fulya Erdemci’nin ifadesine göre, protestoculardan sanatçı Niyazi Selçuk’un Erdemci’yi kamerayla izinsiz görüntülemesinden kaynaklanıyordu. Ancak bu çalışma kapsamında taraflardan kimin haklı kimin haksız olduğu bizi ilgilendirmemektedir. Çünkü burada ilgilendiğimiz nokta Erdemci’nin protestoculara yönelik kullandığı tanımlamaların dönemin siyasetçilerinininkiyle paralellikler taşımasıdır. Keza konunun sivil yollardan yargıya intikal etmesi, avukatlar aracılığıyla çözüme kavuşması mümkün iken, polis gücünün bu konuda aracı olarak kullanılması (özellikle protestocuların varlığını gözetmeyerek) yine hâkim siyasetin diliyle ve metoduyla benzerlik taşımıştır.

leri bu noktada örnek göstermek mümkündür.²⁶⁷ Keza, Erdemci de bunu bilmektedir. Sanatın aktivizmle bağı olduğunu vurgularcasına 19. Sydney Bienali (2014) ve St. Petersburg'daki Manifesta Bienali'nin (2014) protestolarını bienal kataloğundaki metne taşıyarak, **Sanat ve Sermaye: Kurumsal Eleştiri Yeniden** alt başlığında yer vermiştir.²⁶⁸

Ali Artun ise *Anne Ben Hıyar Mıyım?* başlıklı yazısında, Erdemci'nin küratöryal metnini baz alır.²⁶⁹ Bienalde, “verili sistem içindeki muktedirleri ezilmişlerin konumundan okuyarak sistemin dikiş yerlerini aralayan, böylelikle sistem dışını mümkün kılan münzevi, serseri, haydut, anarşist, devrimci, şair ya da sanatçı figürünü”n bugünün koşullarında yeniden düşünülmesinden bahsedilmesi, buradan yola çıkarak sergilenen sanat çalışmalarının küresel kapitalizmin, sanat sermaye ilişkisinin, prekaritenin, alternatif ekonomi ve kolektif üretimin vb. üzerine düşünmesinin belirtilmesi üzerine şu cevabı verir:²⁷⁰

“Şimdi Bienal'in bütün bu anti-kapitalist ‘özgürlük/eşitlik/kardeşlik’ retoriğine kanarsanız, ortak ve kolektif (komunal) yaşam ütopyalarına ve direniş çağrılarına aldanırsanız, sanırsınız ki 1848 Devrimi'nin Paris barikatlarındayız. Saint-Simon ve Fourier benzeri ütöpik sosyalistlerin savunduğu gibi, sanatçıların ‘avangard’ı olduğu bir devrim sürüyor. Küratör Erdemci, aynı 1848 barikatlarında savaşıyan Baude-laire gibi, metropolün safraları sayılan ‘serserilere, haydutlara, anarşistlere’ ve bunları kahramanlaştıran şair ve sanatçılara umut bağlıyor. Üstelik, bu ‘çapulcu’ların canlandırdığı ‘kolektif hayal gücüne’ ‘işaret’ eden de o; o bir önder.”²⁷¹

²⁶⁷ Bkz. “Kültürel Kolonyalizmi İşgal Et Occupy’cıların Bergama Müzesi Eylemi”; Öykü GÜRPI-NAR, “Tate Modern’de BP’nin Sponsorluğunu Protesto Eden Performansta Büyük Siyah Kare Açıldı”, <http://www.e-skop.com>

²⁶⁸ **13. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, s.46-48.

²⁶⁹ Ali ARTUN, “Anne Ben Hıyar Mıyım?”, <http://www.e-skop.com>

²⁷⁰ **13. Uluslararası İstanbul Bienali Rehberi**, s.30-32.

²⁷¹ Ali ARTUN, a.g.m.

Artun'un böyle bir eleştiride bulunmasının sebeplerinden biri az önce yukarıda değinilen protestolara karşı kullanılan dille alakalıdır. Öte yandansa sorun, bienal onuruna İstanbul Contemporary'nin verdiği partinin Demirören AVM'de, yani Emek Sineması'nı yıkan ve kentsel dönüşümde büyük rol oynayan Demirören firmasına ait bir alanda gerçekleşmiş olmasıdır.²⁷²

Bienallerin ve bienal küratörlerinin Türkiye'de çağdaş sanata dair çeyrek asrı aşkın bir belleği oluşturduğunu söylemek mümkündür. Yine bu 28 yıl boyunca bienaller, gerek küratöryal söylemde gerekse İKSV'nin tamamlayıcı diliyle kendisini çağdaş sanatın merkezi, odak noktası -ya da otoritesi- olarak kurgulamaktadır. Vasıf Kortun'un İstanbul'a atfettiği "merkezinin çevre, çevresinin merkez" olmasının aksine, bu gün bienaller gerek büyük bir gösteri biçimindeki sunumuyla gerekse küratöryal metinlerin diliyle İstanbul'un merkez olduğunu ilan eder gibidir. Öte yandan, Erdemci'nin verdiği demeçlerden yola çıkarak 13. Bienal'in kamusal alandan anladığı şey bu konuda verilebilecek en olgunlaşmış örnek olmuştur. Erdemci'ye göre "Türkiye'de sanatın kendi 'özerk' alanını yaratma sürecine/mücadelesine" işaret eden bir bienal vardır; bienalin başarısı, "uluslararası kurumların ve özel sermayenin desteğini kamu çıkarı için kullanarak" paylaşımına sunmasından kaynaklanmaktadır.²⁷³ Ancak buradaki başarı Erdemci'nin düşündüğünün aksine, bienallere değil, burjuvazinin kendi imajını olumlamasında gösterdiği kabiliyete aittir. Zira bu yeni bir olgu da değildir. Meselenin kökeni, İngiltere'de Victoria dönemi (1837-1901) müzelerinin "yurttaşlık terbiyesi" işlevi gören bir programla kamu bilincinin imal edildiği atölyelere dönüşmesine kadar dayanır. Bu bakımdan müzeler, "aristokrasi artıklarından işçilere kadar herkesin belirli bir edep dairesinde sanat üzerinde sorular sorduğu, düşünce ve eleştiriler geliştirdiği" ya da Habermas'ın tabiriyle burjuva kamusal alanını oluşturduğu yerler haline gelir.²⁷⁴ Bienaller ise benzer mantığı, çağa uygun bir biçimde güncel politik söylemlerle paralel giden bir üslup içinde devam ettirmekle birlikte sponsorluklar vasıtasıyla büyük şirketlerin demokratik-yenilikçi bir imaj ya-

²⁷² A.g.m.

²⁷³ "Sanat 'Sistem'in İçinde Ama...", <http://www.radikal.com.tr>

²⁷⁴ Ali ARTUN, **Müze ve Modernlik Tarih Sahneleri – Sanat Müzeleri I**, s.173-174.

ratmasına olanak sağlar.²⁷⁵ Fakat buradaki temel nokta, daha önce de belirtildiği gibi Bienallerin kamusal alan oluşturamayacak kadar heterojen bir ziyaretçi kitlesine sahip olmasında yatar.



²⁷⁵ Buradan sanatın (bienallerde dâhi yer alsa) görece özerk bir alanda hiç bir eleştiri gücünün olmadığı ya da olamayacağı anlamı çıkmamalıdır. Buradaki sorun esasen 28 yıllık bir zaman diliminden beridir “merkez”leşen Bienallerin “çevre”den gelen hiç bir eleştiriye kulak asmamasından, aynı dili ve metodları kullanarak kendisini tekrar etmesinden kaynaklanır.

4. KURUMSAL KÜRATÖRLÜK

Türkiye’de sanatın kurumsallaşmasında, kurumların sayılarının giderek çoğaldığı ve yerleştiği dönem 2000’li yıllara tekabül eder. Bu bölümde bu kurumlardan yalnızca öne çıkan bazıları ele alınacaktır. Sanatta kurumsallaşmanın 2000’lerden itibaren gelişmeye başlamasına iki temel sebep gösterilebilir. Bunlardan ilki, koleksiyonculuğun yalnızca sanatçılar ve sanata meraklı kişilerle sınırlı kalmayıp iş adamları ve büyük şirketler alanına sızmış olmasıdır. İkincisi ve en önemlisi ise Türkiye’de banka sermayesi ile sanayi sermayesinin kaynaşması, yani *finans-kapitalin* gelişmesi; büyük aile şirketlerinin vakıf gibi dolaylı yollarla veya doğrudan kendilerine ait olan bankaların sponsorluk faaliyetleriyle finanse edilen müze ve sanat platformlarının ortaya çıkması; bunların, şirketlere vergi indirimi ve imaj parlatma gibi bir işlevsellik kazandırmasıdır. Aynı zamanda bu dönem, kimi küratörlerin, yalnızca sergi/bienal gibi geçici proje bazlı çalışmalarda bulunmasının yanı sıra kurumlardaki hiyerarşik yapılanmada uzun süreli görev aldıkları dönemdir.

4.1. Banka Galerileri, Sanat Platformları, Müzeler

Rudolf Hilferding’in 1910 yılında aynı adı taşıyan kitapla [Das Finanzkapital] ortaya attığı, sırasıyla Nikolay Buharin ve V. İ. Lenin’in emperyalizme içkin özelliklerden biri olarak saptadıkları *Finans-Kapital* kısaca: üretimin yoğunlaşması, bunun sonucu olarak tekeller; sanayinin ve bankaların kaynaşması ya da iç içe girmesidir.²⁷⁶ Bu yoğunlaşma iki şekilde kendini göstermiştir. Bunlardan birincisi 19. yüzyıl sonundan itibaren banka sektöründe yaşanan tekelleşme, yani bankaların topladıkları dev fonların getirdiği pazarlık gücüyle kendi aralarında anlaşma olanakları yaratması

²⁷⁶ V. İ. LENİN, *Emperyalizm Kapitalizmin En Yüksek Aşaması*, s.54.

ve küçük kapitalistleri kendi tutsakları haline getirmesidir.²⁷⁷ Mesela Buharin'in *Emperyalizm ve Dünya Ekonomisi* (1915) kitabında belirttiği üzere banka tekeline elinde bulunduran Deutsche Bank, Diskontogesellschaft gibi Alman bankaları, 16 yıl içerisinde (1895-1911) kuruluşlarının sayısını 11 kat artırmıştır.²⁷⁸ İkincisi, paralel olarak sanayi sermayesinin (holding türü şirketlerin) yükselişle birlikte bankalar ile üretken sermaye birimleri kaynaşacak ve tek bir sermaye dilimi haline gelecektir.²⁷⁹

Türkiye'deki kimi sanat kurumları, yukarıda bahsettiğimiz finans-kapitalin kültürel uzantılarını doğrudan veya dolaylı olarak temsil etmektedir. Birkaç örnek ile konuyu açıklığa kavuşturabiliriz. Bilindiği üzere 1951 yılında kurulan Doğu Grubu, inşaat, otomotiv, medya, turizm, gayrimenkul, enerji, finans gibi pek çok sektörü ve 150'yi aşkın şirketi bünyesinde barındırmaktadır. Doğu Grubu'nun bankacılık ve finans kolu olan Garanti Bankası ise bugün SALT adı altında araştırma ve kültür-sanat faaliyetleri yürüten kuruma ev sahipliği yapar. Keza otomotiv, enerji, dayanıklı tüketim gibi sektörlerde faaliyet yürüten Koç Grubu, banka/finans sektöründe Yapı Kredi Bankası'na sahiptir. Bu banka çatısı altında Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık ve Kazım Taşkent Sanat Galerisi bulunmaktadır. Daha sonrası içinse Vehbi Koç Vakfı sponsorluğundaki Tanas Berlin (2008-2013), Arter ve 2018'de açılacağı söylenen Çağdaş Sanat Müzesi gibi örnekler gösterilebilir. Sabancı Holding'e ait Akbank (dolayısıyla da Akbank Sanat) ya da Borusan Grubu ve Borusan Sanat/Borusan Contemporary ilişkisi de benzer örnekler arasındadır.²⁸⁰

Özellikle 1980 sonrasında şirketlerin sanata yaptıkları yatırımlarla birlikte önceleri galeriler halinde örgütlenen bu kültür-sanat kurumları, 2000'li yıllara doğru

²⁷⁷ Sungur SAVRAN, a.g.e., s.62.

²⁷⁸ Nikolay BUHARİN, *Emperyalizm ve Dünya Ekonomisi*, s.79-80.

²⁷⁹ Sungur SAVRAN, a.g.e., s.62.

²⁸⁰ Elbette buradan Türkiye'nin emperyalist bir ülke olduğu sonucunu çıkarılmamalıdır. Buharin ve Lenin'in saptamaları doğrultusunda finans-kapital, "kapitalizmin en yüksek aşaması" olan emperyalizmin gösterdiği özelliklerden yalnızca bir tanesidir. Hatta Lenin'in temel saptamalarını: (1) Üretimin yoğunlaşması ve tekeller, (2) Finans-kapital, (3) Sermaye ihracı, (4) Kapitalist gruplar (Tekeller) arasında dünyanın paylaşılması ve son olarak (5) Dünyanın büyük güçler tarafından bölüşülmesi olarak özetlemek mümkündür. Ayrıntılı bilgi için bkz. V. İ. LENİN, a.g.e., Sungur SAVRAN, a.g.e. s.85-86.

yapılanmalarını değiştirecek ve küratöryal faaliyetlerin etkisini artırdığı **sanat platformları** olarak tanımlayabileceğimiz “mzemsisi”, kâr amacı gütmeyen kurumlar biçimini alacaktır. Şimdi bu örnekleri daha yakından inceleyelim.

4.1.1. Banka/Şirket Galerilerinden Kâr Amacı Gütmeyen Sanat Platformlarına

1976 yılında Osmanbey’de açtığı ilk galeriyi kapatan Akbank, 1993’de İstanbul’daki galerilerini tek bir mekânda toplar; Aksanat adıyla Beyoğlu’nda hizmete girer. Kurum, 2001’de tekrar kapandıktan sonra 2002’de yeni bir düzenlemeye gidecektir.²⁸¹ Nihayetinde **Akbank Sanat** adıyla, kurum Şu anda, içinde sergi mekânı, yetiŐkinler ve çocuklar için atölye programları, çok amaçlı salon ve kütüphane gibi iŐlevleri barındıran 6 katlı binasında faaliyet göstermektedir. 2003’ten bu yana küratöryal sergiler düzenlenen kurumda, Ali Akay, Levent alıkoğlu, Grard Mermoz, Adnan Yıldız, Stephen Wright, Başak Őenova, Louise Dry, Lynn MacRitchie, Denizhan zer, Alain Resnais, Hasan Bülent Kahraman (aynı zamanda kurumun sanat danışma kurulundadır) gibi isimler küratörlük yapmıştır. BaŐlangıçta Ali Akay, Levent alıkoğlu ve Hasan Bülent Kahraman’dan oluşan küratöryal kurulun yapısı zaman içinde deęiŐecek ve günümüzdeki gibi, yalnızca Hasan Bülent Kahraman’ın Şef küratör olduğu bir uygulamaya geçilecektir. Aynı zamanda Alejandra Labastida, Franz Thalmair, Niekolaas Johannes Lekkerkerk gibi isimler 2012’den bu yana düzenlenen **Uluslararası Küratör YarıŐması** etkinliklerinde sergiler düzenlemiştir. Küratöryal sergilerde kabaca: okluk, kitle/tüketim kültürü, kimlik ve aidiyet, doğa, tekinsizlik, yabancılaşma, sanatçı-kopya ilişkisi, ideoloji, ulus devlet ile özdeşleşen tarih, vecd, metamorfoz, merkez-evre, kent ve kent kültürü, İstanbul ve küreselleşme gibi kavramlara ağırlık verilir.

1997-2006 yılları arasında faaliyet gösteren **Borusan Sanat Galerisi** kurulduğu yıldan itibaren kendi koleksiyonunu sergilemesinin yanı sıra yüzünü aędaŐ

²⁸¹ Burcu PELVANOğLU, a.g.e., s.374-427.

sanat odaklı sergilemelere de çevirmiştir. Fumihiko Maki, Beral Madra, Christine Tohme, Matthias Arndt, Elga Wimmer, Ahu Antmen, Rosa Martinez, Michelle Thurst, Sania Papa, Young Chul Lee, Matthias Arndt, Necmi Sönmez, Vittorio Urbani gibi yerli ve yabancı küratörlere ev sahipliği yapmıştır. Kuruluşundan itibaren 2000 yılının sonuna kadar sergilerde, aynı zamanda kurumun sanat danışmanı olan Beral Madra'nın ağırlığı hissedilir. Hatta bu dönemde Beral Madra'nın küratöryal üslubunun, yani pek çok sergisinde gözlemlenebilen “ülkeler/kültürler arası çağdaş sanat ortamlarını buluşturma ve küresel dünyada çağdaş sanat/sanatçı” gibi temaların sergilere yansıdığını söylemek mümkündür.²⁸² Sergiler: Göç/göçebelik/sürgün, çok-kültürcülük, küreselleşme, sahte/gerçek, teknoloji, tüketim/iletişim kültürü, post-modern kimlik, melezlik, oyun, temellük gibi kavramlarla bağdaştırılır. Aynı zamanda bu galeri kuruluşundan beri düzenlenen ve 2000’li yıllardan sonra küratörlü sergilenmeye devam edecek olan **Yeni Öneriler/Yeni Önermeler** sergileriyle genç çağdaş sanatçılara alan açmayı hedeflemiştir. Hatta Pelvanoğlu'nun aktardıklarına göre bu sergilerden kimi sanatçılar, İstanbul Bienalleri'ne seçilirler.²⁸³ 2006’da kapanan galeri, 2011 yılından itibaren kiraladığı Perili Köşk'te **Borusan Contemporary** adıyla müzeye dönüşür. Önceleri Modern ve Çağdaş Türk Sanatı üzerine yoğunlaşan koleksiyon, 2000’li yıllardan itibaren Donald Judd, Sol LeWitt, Jim Dine gibi sanatçıların işlerinin koleksiyona katılması ve süreç içinde Yeni Medya Sanatına doğru yönelmesiyle, kurumun iddiasıyla “kabuk değişimi”ne girer. Mekâna özgü iş üretmeleri için sanatçılara verilen siparişlerin yanı sıra, düzenlenen geçici sergilerden yapılan alımlarla genişleyen koleksiyonun ana karakterini video, dijital, enstalasyon, neon-LED, fotoğraf gibi öğeler oluşturmaktadır.²⁸⁴

Türkiye'nin ilk banka galerisi olan Yapı Kredi Sanat Galerisi ya da bugünkü bilinen adıyla **Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi** 1964 yılında açılmıştır.

²⁸² Mesela 1999-2001 arası düzenlenen **Akdeniz Metaforları I-II-III** sergileri. Bu sergiler sırasıyla Mısır, Lübnan ve İtalya'daki çağdaş sanatçıların çalışmalarını sergilemeyi ve Akdeniz ülkeleri arasındaki iletişimi sanat yoluyla güçlendirmeyi, diyalog kurmayı hedeflemektedir. Aynı zamanda 1998-2000 arasında düzenlenen **İstanbul Gidiş-Dönüş I-II-III** sergilerindeki amaç da “küresel” dünyada göçebe olan, iki kültüre ya da iki yere ait olma duygusunu taşıyan sanatçıları İstanbul izleyicisiyle buluşturmaktır.

²⁸³ Burcu PELVANOĞLU, a.g.e., s.394.

²⁸⁴ <http://www.borusancontemporary.com/tr/hakkimizda/hakkimizda-koleksiyon-bilgi>

Kuruluşundan bu yana kesintisiz sergi düzenleyen galeri, ilk defa 2007 yılında programlı olarak yüzünü çağdaş sanata çevirir. **İstiklal Serüveni** adlı 2007’de başlayan ve 2010’da sona erecek olan sergi dizisi düzenler.²⁸⁵ Buna *Türkiye’de Güncel Sanat* adlı sanatçı monografileri eşlik eder.²⁸⁶ Vehbi Koç Vakfı (VKV) ve Sadberk Hanım Müzesi desteğiyle hazırlanan bu sergi dizisi ve monografilerin küratörlüğünü/editörlüğünü 4. İstanbul Bienali’nden tanıdığımız René Block üstlenir. Aslında bu sergiler galeri adına yönetsel bir değişikliği ifade eder. Ahu Antmen’e göre, geçmişte modern sanatın klasiklerinden ya da yaşayan ustalardan öteye sergi düzenlemeyen bu tutucu galeri, nasıl oluyordu da İstiklal Serüveni dışındaki sergilerinde bile fotoğraf, video, performans gibi alanlarda çalışan sanatçılara yer vermeye başlamıştı?²⁸⁷ René Block’un bu süreçte küratör olarak görevlendirilmesinin elbette bir anlamı vardır. Her şeyden önce Block’un tabiriyle Türkiye o sıralar kültür-sanatın patlama yaşadığı büyüleyici bir dönemi (ki bu dönem aynı zamanda İstanbul’un 2010 Avrupa Kültür Başkenti ilan edildiği yılı da kapsar) tecrübe etmektedir.²⁸⁸ Dolayısıyla Kâzım Taşkent’in (ve dolayısıyla VKV’nın) böyle radikal bir karar almasında şaşılacak bir yan yoktur. 1991 yılında İstanbul’daki Joseph Beuys etkinliklerinden bu yana René Block Türkiye’den sanatçılarla zaten iletişim halindedir. Uluslararası Kültür İşleri Enstitüsü (IFA) galerilerinin başında bulunduğu sırada pek çok sanatçıyı Almanya’ya davet eder.²⁸⁹ Öte yandan Almanya’dakileri de Türkiye sanat ortamına sokarak bu iki ülke arasında sanatçı mübadelesinin oluşumuna aracı olmuştur. Zira bu dönemde hem Türkiye’nin o sıralarda henüz bakir olan -altını ısrarla çizersek- “çağdaş sanat ortamı”nı şekillendirmek, hem de bu iki ülkenin çağdaş sanat ortamını,

²⁸⁵ İstiklâl Serüveni sergileri: Hale Tenger, **Lahavle** (5 Nisan-5 Mayıs 2007), Füsün Onur, **Erratum Musicale** (7 Eylül-6 Ekim 2007), Gülsün Karamustafa, **sineması** (26 Ekim-25 Kasım 2007), Ayşe Erkmen, **Aşağı Yukarı** (16 Mayıs-15 Temmuz 2008), Halil Altındere, **Bunun Bir Sergi Olduğundan Emin Değilim** (18 Eylül-5 Ekim 2008), Elina Brotherus (11 Ekim-29 Kasım 2008), Cengiz Çekil, **Saat Kaç?** (18 Aralık 2008-31 Ocak 2009), Nasan Tur, **Ortak Duyuru** (15 Mayıs-31 Temmuz 2009), Olga Chernysheva, (9 Eylül - 11 Ekim 2009), Esra Ersen, **Yolcular** (13 Mayıs-20 Haziran 2010), Sarkis, **Bir İkona** (3 Eylül-20 Ekim 2010)

²⁸⁶ 2007-2011 arası basılan sanatçı monografilerinden bazıları: Ahu ANTMEN (haz.), **Hale Tenger İçerideki Yabancı**, Barbara HEINRICH, **Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim**, Margrit BREHM, **Füsün Onur Dikkatli Gözler İçin**, Kutluğ ATAMAN, **Sen Zaten Kendini Anlat**, Friedrich MESCHÉDE, **Ayşe Erkmen Uçucu Şimdi**, Süreyya EVREN, **Halil Altındere Kayıplar Ülkesiyle Dans**, Necmi SÖNMEZ, **Cengiz Çekil Bir Tanık**, Erden KOSOVA, **Esra Ersen Yüz Yüze**, Elvan ZABUNYAN, **Sarkis Ondan Bize**.

²⁸⁷ Ahu ANTMEN, “‘İstiklal Serüveni’nin Sonu Geldi”, <http://www.radikal.com.tr>

²⁸⁸ İlkay BALIÇ (ed.), **Starter Vehbi Koç Vakfı Çağdaş Sanat Koleksiyonu’ndan İşler (Sergi Kataloğu)**, İstanbul, 2010, s.32.

²⁸⁹ Burcu PELVANOĞLU, a.g.e., s.43.

revaçta olan çokkültürcülük/çoğulculuk retoriği altında buluşturmak, Block için altın bir fırsattır.²⁹⁰ Bu bağlamda Gülsün Karamustafa, Hüseyin Alptekin, Sarkis, Hale Tenger gibi pek çok sanatçının işlerini de kişisel koleksiyonuna katmıştır.²⁹¹ İstiklal Serüveni sergilerinin hemen ertesi yılı yani 2008’de, VKV ve Edition Block işbirliğiyle Berlin’de **Tanas** isimli sanat platformu açılır. Block’un yöneticiliğini üstlendiği ve ağırlıklı Türkiye’den çağdaş sanatçıların işlerini sergilemeye odaklanan bu mekânı, 2010 yılında İstanbul’da yine VKV inisiyatifiyle açılan **Arter** izler. “Sanat İçin Alan” sloganından da anlaşıldığı gibi Arter, düzenlediği kişisel ve karma sergilerle çağdaş sanatın görünürlüğüne katkıda bulunma ve Türkiye’de eser üretimini destekleme gibi bir misyon üstlenir. Aynı zamanda bu platform, bir müze olmasının aksine ileride açılması hedeflenen müze kompleksi için hazırlık, araştırma alanı ve laboratuvarıdır.²⁹² Bugün küratöryal departmanın başında Emre Baykal bulunmaktadır. VKV’nin koleksiyonun sergilendiği ilk sergi **Starter**’ın küratörlüğünü ise René Block yapar. 15 Mart 2010 tarihinde sergi kurulum aşaması sırasında Martin Glaser ve René Block’un yaptıkları sohbet katalog metni olarak sunulur; öte yandan bu metin aslında VKV’nin koleksiyon politikasına dair ufak da olsa fikir verir. Metinden özetle, aslında genç olan bu koleksiyonu (henüz kariyerinin başındaki sanatçılarla oluşturulan) meydana getirme fikri 3 yıl öncesine dayanır. 2007’de Venedik Bienali’nden alımlarla başlayan (René Block o sırada bienalin İskandinavya pavyonunun küratörüydü), İstiklâl Serüveni sanatçılarıyla zenginleştirilen koleksiyonun temel hedefi Türkiye’den çağdaş sanat örneklerinin toplanmasını içerse de 1960’lardan bu yana çağdaş sanatın menşei olarak addedilen Fluxus sanatçılarının (Joseph Beuys, John Cage, Arthur Köpcke ve Nam June Paik) çalışmaları da bunlar arasında yer almaktadır. Böylece Block’un tabiriyle koleksiyon yarım asır öteden başlamaktadır.²⁹³ Sergide mekân bazlı bir küratöryal ölçüt değerlendirilir.²⁹⁴ Yani mekânın getirdiği sıkıntılar koleksiyondaki büyük ölçekli işlerin sergilenmesini olanaksız kılmaktadır. Bu sebeple de Block’un açıkladığı gibi sergide koleksiyonun karakterini yansıtan ancak daha küçük formattaki işlere ağırlık verilir. 3 yıl içinde oluşturulan koleksiyon-

²⁹⁰ Eş zaman diliminde Beral Madra da yukarıda bahsi geçen girişimlerde bulunmaktadır.

²⁹¹ Nevin Aslı CAN, "René Block ve 1990 Sonrası Türkiye Çağdaş Sanat Ortamında Otorite ve Dil Kurguları", <http://www.e-skop.com>

²⁹² İlkay BALIÇ (ed.), a.g.e., s.6.

²⁹³ A.g.e., s.34-36.

²⁹⁴ A.g.e., s.27-28.

na baktığımız vakit, süreçte 2007 Venedik Bienali ve İstiklâl Serüveni sergilerinden sanatçı alımları (Tanas'ın açılmasıyla birlikte bu sanatçıların orada gerçekleştirdikleri yeni işlerle koleksiyonun zenginleştirilmesini de ekleyecek olursak), Fluxus sanatçılarının eklenmesinde muhtemel Block'un kişisel bağları (hatta 1991'deki Joseph Beuys etkinlikleri ve küratörlüğünü yaptığı 4. İstanbul Bienali'ne paralel düzenlenen Fluxus sergisinin de buna zemin oluşturduğu düşünülebilir) gibi bir olaylar zincirini görmek mümkün. Anlaşıldığı üzere koleksiyonun oluşturulma biçimi, küreselci jargona uygun bir tabirle "ilişkiler ağı" olarak da tanımlanabilir.

1983 yılında ilk olarak Harbiye'de sanat galerisini açan Garanti Bankası, tıpkı diğer örneklerde görüldüğü gibi süreç içerisinde sanat kurumlarını yeniden yapılandırmaya girer. Önce bu galeriyi 1991-1993 yıllarında Beyoğlu'na taşır, daha sonra bu mekân 1993 yılında Nişantaşı'nda yine Garanti'ye bağlı **Yonca Sanat Galerisi** (1990) ile birleşerek **Garanti Bankası Modern Sanat Galerisi** adını alır. 2000 yılında tekrar İstiklâl Caddesi'ne taşınan mekân, 2002 yılının sonuna kadar hem genç kuşak sanatçıların hem de klasik ustaların sergilerine ev sahipliği yapar.²⁹⁵ 2003 yılında tekrar yapılanan kurum, **GG** adlı mekânında şehircilik, mimari, grafik tasarım üzerine sergiler ve tartışma platformları düzenler. Öte yandan 2001 yılında Vasıf Kortun'un yöneticiliğinde, bankanın çağdaş sanat kolu olarak nitelendirebileceğimiz **Garanti Platform Güncel Sanat Merkezi** açılmıştır. Burası aynı zamanda 7. İstanbul Bienali'nin mekânlarından biri olarak faaliyet yürütmüş, sanatçı dosyaları, uluslararası güncel sanat dergileri ve DVD'lerden oluşan yayınları içeren kütüphanesiyle araştırma merkezi niteliğini taşır. Ek olarak, 2003'ten itibaren İstanbul Misafirleri Programı'yla güncel sanatla uğraşan uluslararası sanatçı, eleştirmen ve küratörlere İstanbul'da kalma, burada işlerini üretme ve araştırma yapma olanağı sunar.²⁹⁶ Aynı zamanda Platform'da konferans veren isimler arasında Charles Esche ve Hou Hanru'yu sırasıyla 9. ve 10. İstanbul Bienalleri'nin küratörlüklerinden tanımamız kurumun uluslararası çağdaş sanat ağıyla ne kadar iç içe olduğu hakkında bizlere

²⁹⁵ Burcu PELVANOĞLU, a.g.e., s.424-425.

²⁹⁶ A.g.e., s.425.

fikir verebilir.²⁹⁷ Buna ilaveten Vasıf Kortun, Erden Kosova, November Paynter, Lewis Johnson, Adeline Morlon, Cis Bierinckx, ve Hans Martens, Katarina Stenbeck ve Lesley Young Mika, Hannula ve Minna L. Henriksson, Krist Gruijthuijsen gibi küratörlerin sergiler düzenlediği kurumda: kimlik, popüler kültür, göç, mülteciler, yabancılık, coğrafya, denetim toplumu, kültürel farklılıklar/diyaloglar, tarih, bellek/belge, çağdaş sanat ve sınıf gibi meseleler ele alınır. Ayrıca sergilemelerde ender de olsa sergi mekânıyla sınırlı kalmadan kamusal alanda faaliyet gösteren (ya da bu alanda iş üreten sanatçılara alan açan) çalışmalar da yürütülmüştür.²⁹⁸ Garanti Bankası bünyesindeki bu kurumlar 2011 yılında son bir yapılanmaya daha girerek **SALT** adını alır. SALT Beyoğlu, İstiklâl Caddesi, Siniosoglou Apartmanı'nda (1850-1860 arasında) yer alan altı katlı bir sergileme ve açık sinema alanıdır. Fransız asıllı Levanten mimar Alexandre Vallauray tarafından Bank-ı Osmanî-i Şahane için tasarlanan binada yer alan SALT Galata, Osmanlı Bankası Müzesi, SALT Araştırma (kütüphane), Oditoryum, sergi alanı, açık arşiv, atölyeler, dükkân kafe ve restoran gibi mekânları içerir. Ankara'da eski Osmanlı Bankası'nın ek binasına (1926'da Giulio Mongeri tarafından tasarlandı) yerleşen SALT Ulus ise İstanbul'daki kurumlarıyla bağlantı içinde olmakla beraber yeni araştırma projelerin üretimini teşvik etmektedir.²⁹⁹ SALT'ın ilk sergisi, **Laboratuvar**'dır (2011). 1953'ten bu yana The Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. [Association of Arts and Culture of the German Economy at the Federation of German Industries] tarafından genç ve gelecek vaat eden sanatçılara verilen *ars viva* sanat ödülünün 2010-2011'de seçtiği "Laboratuvar" temasını kazanan Nina Canell, Klara Hobza, Markus Zimmermann ve Andreas Zybach adlı sanatçılar yine aynı kurum ve SALT'ın işbirliğiyle İstanbul'a davet edilir. Katalog metnine göre laboratuvar: yeni teknolojilerin, deneyin, deneyin beklenmedik sonuçlarının tecrübe edilmesi için kullanılan bir mekândır. Artık sanatçının yeni atölyesinin dönüşerek, her tür uygun araç, malzeme ve yöntemi kullandığı bir laboratuvar olması fikrinden hareketle bu yeni mekânın sanatçılar üzerinde nasıl bir etki yarattığı tartışmaya açılır. Öyle ki, artık seyirciler de bir nevi "beyaz küp" olan

²⁹⁷ A.g.e., s.426.

²⁹⁸ Bkz. <http://platformgarantienglish.blogspot.com.tr/>

²⁹⁹ Bkz. <http://saltonline.org/>

mekânın içinde kendi kendilerine yapacakları keşifler yoluyla “laborant” görevini üstlenmiş olurlar.³⁰⁰

Aslında söz konusu laboratuvar kavramının SALT’ta ilk sergi olarak karşımıza çıkmasının tesadüf olmadığı söylenebilir. Zira yeniden yapılandırılma süreciyle birlikte kurulan SALT, diğer bir laboratuvar iddiasında olan Arter’in aksine, çağdaş sanatı ağırlıklı olarak, bir arşiv, bellek, belgeleme, araştırma, projelendirme gibi eylem ve kavramlarla birlikte değerlendirir. Hatta kimi zaman dokümantasyonun kendisi bir sergileme konusudur. Kuruluş amacında da belirtildiği gibi SALT, görsel ve maddi kültürde kritik konuları değerlendiren, güncel sanat, mimari, tasarım, şehircilik, sosyal ve ekonomik tarih (disiplinlerarası) odaklı bilgi ve belge kaynaklarını kamuya açan ve sergilerle yeniden yorumlanan araştırma arşivlerini program mekânlarında tartıştıran bir kurumdur.³⁰¹

4.1.2. Müzeler

Çağdaş sanat üzerine devlet veya vakıf müzesi örneklerinin bulunmadığı bir dönemde 20 Eylül 2001’de koleksiyoner Sevda ve Can Elgiz tarafından kurulan **Proje 4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi**, hem çağdaş sanata yönelmesi hem de özel müze olması bakımından Türkiye’de bir ilktir. Bulunduğu semtin (4. Levent) adını alan müze, kâr amacı gütmeyen bir kurumdur. Müzenin kurulması genç ya da daha az bilinen çağdaş sanatçıların ortaya çıkması açısından fırsat olmuştur.³⁰² 2001-2004 yılları arasında, o sırada Garanti Platform’un da yöneticiliğini yapan Vasıf Kortun, Kortun’un ardından ise Fulya Erdemci müzede yöneticilik görevi üstlenirler. Bu dönemde göç, kamusal mekân, kimlik, geçmiş-gelecek (arada olma halleri), kültür endüstrisi ve kurumsal eleştiri gibi kavramlar üzerinden sergilemeler yapılır. Bunların

³⁰⁰ “Laboratuvar”, <http://saltonline.org/media/files/262.pdf>

³⁰¹ <http://saltonline.org/tr/43/salt-hakkinda?tag=51>

³⁰² Burcu PELVANOĞLU, a.g.e., s.394.

yanı sıra müze, uluslararası sanat ortamlarının; endüstri ürünleri ve tasarımın; reklam, sanat ve müziğin bulunduğu sergilerin yapılmasına aracı olur. 2005'te yeniden yapılanmaya giren müze sergileme yöntemini müze koleksiyonuna odaklı bir şekilde devam ettirerek **Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi** adını alır. Müze 2006 yılından itibaren sergilemelerini koleksiyon seçkileri üzerinden yürüten müze, sergilemelerdeki rutinliği bir anlamda bozmak adına düşünebileceğimiz şekilde çok ender de olsa müzeoloji, yabancılaşma, doğum/ölüm, plaza çalışanları, cinsiyet, çocukluk gibi konuları kavramsallaştıran birkaç sergi yapmıştır.

Elgiz'den yaklaşık 3 yıl sonra ise **İstanbul Modern Sanat Müzesi**, 11 Aralık 2004'te kurulur. Deniz İşletmelerine Bağlı 4 numaralı Gümrük Antreposu'nun Tabanlıoğlu Mimarlık tarafından müzeye dönüştürülmesiyle yenilenen mekân, Türkiye'nin sanatsal yaratıcılığını kitlelere ulaştırmak ve kültürel kimliğini uluslararası sanat ortamıyla paylaşmak amacıyla disiplinlerarası etkinliklere ev sahipliği yapan bir müze olma iddiasını taşımaktadır.³⁰³ Müzenin ana sponsoru ve kurucusu Eczacıbaşı, keşif alanı sponsoru ise aynı zamanda SALT'ın kurucusu olan Garanti Bankası'dır. Müze ilk açıldığı sırada ulusal sergilerin küratörlüğünü Ali Akay, Haşim Nur Gürel ve Levent Çalikoğlu üstlenmiş, uluslararası sergilerin küratörlüğünü ise 5. İstanbul Bienali'nden tanıdığımız Rosa Martinez yapmıştır. Ocak 2007'de kısa bir süre için göreve gelen David Elliot görevini bir yıl bile sürdürememiş, 2007 Ekim'inden sonra Ulusal Sergiler Şef Küratörlüğü adıyla oluşturulan yeni görevin başına Levent Çalikoğlu getirilmiştir.³⁰⁴ Günümüzde müzenin yönetim kadrosunda direktör sıfatıyla Levent Çalikoğlu, küratöryal departmanda ise Çelenk Bafra bulunmaktadır. Müzenin yönetim biçimiyle ilgili en dikkat çekici nokta, internet sitesinde yer alan birkaç açıklama dışında hemen hemen hiçbir bilginin yer almadığı gerçeğidir. Bu bağlamda müzenin -Türkiye'deki pek çok kurum örneğinde görülebileceği gibi- şeffaflık adına ciddi problemler taşıdığını söylemek gerekir. Müzenin değişik yayınlarda belirtilmiş amaç ve beyanlarının dışında yazılı olarak herhangi bir vizyon ve misyon metinleri bulunmadığı gibi faaliyetlerinin anlatıldığı yıllık raporlar da kurum dışına

³⁰³ http://www.istanbulmodern.org/tr/muze/hakkinda_3.html

³⁰⁴ Burcu PELVANOĞLU, a.g.e., s.407.

çıkılmamaktadır.³⁰⁵ Keza, New York'taki MoMA [The Museum of Modern Art] ve yahut Guggenheim Müzesi emsallerinde görüldüğünün aksine, müzenin koleksiyon yönetim ve -eğer varsa- elden çıkarma politikaları ve finansal raporlarına dair herhangi bir bilgi paylaşımı yapılmamakta, adeta bir şirketin ticari sırları gibi gizli tutulmaktadır.³⁰⁶ Bu sebepten ötürü, kurumun küratörlük faaliyetlerine dair yapılacak olan çıkarımlar, diğer örneklerde de tekrarlanmış olduğu gibi yalnızca sergiler üzerinden değerlendirilecektir. İstanbul Modern, kuruluşundan bu yana kavramsal içeriği olsun olmasın küratörlü sergiler düzenleyen bir kurumdur. İstanbul (Doğu-Batı), yeni teknolojiler, ütopyaların (modernizmin) sonu, küreselleşme, belge/bellek, kimlik, şehir, gölge, gelenek-çağdaşlık, moda/tasarım, doğa, tekinsiz [uncanny/unheimlich], insan/insan ilişkileri, ses ve müzik, göç/göçebelik gibi konular işlenen sergileri: koleksiyon, video, fotoğraf, retrospektif gibi başlıklar altında kabaca toparlanabilir. Bu sergilerde Ali Akay, Levent Çalıköğlü, Haşim Nur Gürel, İstanbul Bienali eski direktörü ve 13. İstanbul Bienali küratörü Fulya Erdemci, 5. İstanbul Bienali küratörü Rosa Martinez, Haldun Dostoğlü, David Elliot, 6. İstanbul Bienali küratörü Paolo Colombo, Donna Loveday, Sjarel Ex ve Çelenk Bafra'nın yanı sıra; akademisyenlerden Fatmagül Berktaş, Zeynep İnankur, Burcu Pelvanoğlü gibi isimler küratörlük yapmıştır.

Son olarak ele alacağımız **Santralistanbul**, esasen önceki emsallerinde görüldüğü gibi herhangi bir vizyon, misyon veya koleksiyon yönetim politikası paylaşmamış (veya bunların en başından beri zaten bulunmadığı düşünülebilir), İstanbul Bilgi Üniversitesi'ne bağı bir müze olarak 2007'de açılır. Esasen 2006'da açılması hedeflenen müzenin açılışı gecikir. 22 Temmuz 2007 Türkiye Genel Seçimleri öncesinde, tıpkı İstanbul Modern örneğindeki gibi dönemin Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan'ın talimatıyla 11 Temmuz 2006'da açılan müze, esas açılış sergisini henüz hazır olmadığı için 1 sene ertelemiş ve yerine **Ön Açılış Sergileri** (11-26 Temmuz

³⁰⁵ Mahir POLAT, **Türkiye'deki Özel Müzelerde Küratöryel Etkinliğin İncelenmesi**, s.78-80.

³⁰⁶ Bu tip sorunlar Elgiz ve Santralistanbul örneklerinde de görülmektedir. Öyle ki, ileride bahsedeceğimiz üzere, Santral İstanbul yönetimi, müzenin kapanma sürecinde skandal niteliğinde bir koleksiyon elden çıkarma işlemine imza atmıştır.

2007) sergileri düzenlemiştir.³⁰⁷ Asıl açılışını, küratörlüklerini Semra Germaner, Orhan Koçak, Zeynep Rona ve Fulya Erdemci'nin yaptığı **Modern ve Ötesi** (8 Eylül 2007) ile gerçekleştirir. Öte yandan kurumun, **Yüksel Arslan Retrospektifi** (13 Eylül 2009) ve **Haritasız** (21 Mart 2009) gibi birkaç sergi dışında önemli bir sergi düzenlediği söylenemez. Keza yalnızca sergi ve konferanslarla yetinmeyen kurum, konser, lansman partileri gibi "müzecilik" açısından tartışılır olabilecek pek çok yan etkinlik düzenler. Ancak bizi ilgilendiren esas mesele, müzenin gerçekleştirdiği koleksiyon elden çıkartma yöntemidir. İçinde Burhan Doğançay, Yüksel Arslan, Canan Tolon, Hale Tenger, Mübin Orhon, Alaettin Aksoy gibi pek çok sanatçının yer aldığı, koleksiyon, 2013'te müzayede yollu bir satışla elden çıkarılmıştır. Devletten kamu hizmeti adına kiralanmış bir kurumun koleksiyonundan bir kısmını The Sofa Otel'de Maçka Mezat tarafından açık artırmayla skandal bir şekilde satması ciddi eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Özellikle en büyük sorunlardan bir tanesi, müze kurulacağı müjdesiyle sanatçılardan sembolik ücretlerle veya bağışlarla alınan koleksiyonun bu şekilde satılmasıdır. Koleksiyonda bulunan sanatçılardan Sarkis, üç parçadan oluşan tek bir enstalasyonunun üç parça halinde satılmasını sert bir biçimde eleştirirken benzer şekilde sanatçı Mehmet Gülerüz bu tür kurumların sanatı kendilerine yol olarak seçip yer edinmek için kullandığını, işleri bittiğinde ise ilgilerini kestiğini belirir.³⁰⁸ Santralistanbul'un kurucularından Oğuz Özerden ise mekânın büyük bir kısmının zaten dersliğe dönüştürüldüğünü, artık eserlerin orada sergilenemeyeceğini bu sebeple kamunun deposunda duracağına, özelin duvarında durmasının daha iyi olacağını söylemiştir.³⁰⁹

Bu durum aslında Türkiye'de özel müze statüsündeki müzelerin ve sanat platformlarının yönetsel bilgilerini (koleksiyon yönetim/elden çıkarma politikaları, finansal raporlar vb.) gizli tutmasıyla süregelen keyfiyeti ve sorumsuzluğu gözler önüne sermesi açısından son derece ideal bir örnektir.³¹⁰ Zira sermaye destekli mü-

³⁰⁷ Burcu PELVANOĞLU, a.g.e., s.413.

³⁰⁸ Fisun YALÇINKAYA, "Akademik Skandal", <http://www.sabah.com.tr>

³⁰⁹ Derya YAZMAN, "Bir Koleksiyon Parçalanıyor", <http://www.arkitera.com>

³¹⁰ Hatta Santralistanbul'un bu bağlamda, koleksiyon yönetim ve elden çıkarma politikalarının varlığı bile kuşku uyandırmaktadır.

zeler ve sanat platformları, konu uluslararası arenada kurumsal imaj yaratmaya geldiğinde küresel, ama mesele bu kurumları yönetmeye geldiğinde ise başa çıkılacak sorunlara son derece yerel yaklaşmaktadır. Aslında Martin Glaser ve René Block'un Starter sergisi için yazıya dökülen diyaloguna tekrar dönüp bakacak olursak, ileride kamuya mal olacak eserlerin bir araya getirilmesine nasıl bir bakış açısı önerildiğini anlamış oluruz. Block konuşmanın bir bölümünde, koleksiyon oluşturmayı, sanat yapıtının müzeye girişinden, kurumsallaşmasından ve akademik olarak tanımlanmasından önce gelen bir süreç olduğunu, bunun da ötesinde bir çağdaş sanat koleksiyonunu oluşturmayı başlı başına bir laboratuvar süreci olarak gördüğünü belirtmektedir. Geçmiş güvenceye alınmak yerine, geleceğe hizmet edilmektedir. Martin Glaser ise konuşmanın devamında, kamusal koleksiyonların yöneticilerine kendi sanatsal tercihlerinin peşinden gitme özgürlüğünü vermediğini, özel koleksiyonerlerin belli bir tarz ya da belli sanatçılar üzerine odaklanabildiğini, dolayısıyla “başkalarını yapıtların değerine ikna etmek için argümanlara ya da teorilere ihtiyaçlarının olmadığını” belirtmektedir. Buna cevaben Block, konuşma metninin bir kısmında, çağdaş sanat gibi henüz kültürel hafızaya kazanmamış şeyler koleksiyona dâhil edildiğinde, bu aynı zamanda günümüz kültürünün, gelecek nesillere aktarımı anlamına geldiğini söyler.³¹¹

Kısaca aktarılan bu diyalogu düzene sokarak çıkartılacak birkaç sonuç vardır. Birincisi, koleksiyon oluşturmak, eserlerin akademik olarak tanımlanmasından bağımsızdır; yani belirli bir zaman diliminin geçmesine ya da söz konusu eserin tarihsel bir bağlama oturmasına, sanat tarihi içinde bir anlam kazanmasına gerek yoktur anlamına da gelebilir. İkincisi, başkalarını (burada “başkaları”: sanat eleştirmenleri, sanat tarihçiler, akademisyenler, ziyaretçiler vb. anlamına gelebilir) yapıtların değerine ikna etmek için hiçbir argümana ihtiyaç yoktur. Üçüncüsü, çağdaş sanat koleksiyonu henüz kültürel hafızaya kazanmadığı için bir “deneme-yanılma” yani laboratuvar sürecidir (laboratuvarda pekâlâ “kazalar” meydana gelebilir). Bu diyalogdan anlaşıldığı üzere kamu yararına bir çağdaş sanat koleksiyonu oluşturulurken (zira mü-

³¹¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. İlky BALIÇ (ed.), a.g.e., s.27.

zenin açılmasında kamu yararı gözetilmek zorundadır, iş dünyası bu sebeple devlet tarafından vergi indirimi almaktadır) koleksiyonerin ve küratörün herhangi bir bağlantısı yoktur. Koleksiyon oluşturma süreci son derece deneysel bir yön bulabilir. Çağdaş sanat, estetik değerleri yıkıcı doğası gereği, üzerinde tartışma veya uzlaşma olanaklarından sıyrılarak tamamen kişisel zevk meselesi haline gelebilir.³¹² Neticede o eserlere birincil derecede maruz kalacak olan ziyaretçilere, sanat tarihçilerine, sanat eleştirmenlerine ya da onların teori ve argümanlarına da ihtiyaç yoktur. Olması muhtemel bir laboratuvar kazasında ise (müzenin kapanması, koleksiyondaki bazı parçaların süreç içerisinde beklentiyi karşılamaması vb. gerekçeler) eğer bir elden çıkarma politikası bulunmuyorsa -veya bu politikalar kamudan saklanıyorsa-, Santralistanbul örneğinde olduğu gibi, koleksiyonun akıbeti tamamen yöneticilerin insafına kalacaktır. Çünkü devlet henüz bu konuda kanunen bir yaptırım gücü uygulamamaktadır. Türkiye’de kültür-sanat kurumlarının yönetim politikaları kamudan bir sır gibi saklandığı için bu konuyu küratörlük faaliyetleriyle paralel doğrultuda incelemek henüz olanaklı değildir. Ne yazık ki kurumların internet sitelerinde veya kataloglarında yer alan standart kurumsal bilgi dışında hemen hemen hiçbir şey yoktur. Ancak 1980’li yıllarda yayımlanan postmodern örgüt analizleri, meselenin dünyadaki emsallerini kavramak, bu analizleri gereken noktalarda Türkiye’deki kurumsal/küratöryal faaliyetlerle ilişkilendirmek adına çarpıcı örnekler sunar.

4.2. Postmodern Kurum Yönetimi ve Postmodern Küratörlük

Günümüzde, postmodern düşüncenin kurumsal yönetim ve bununla paralel olmak üzere küratörlük ve sanat yönetimi alanlarına sirayet ettiği gibi bir iddia ortaya atılabilir. Zira bugün küratöryal pratikleri salt metin yazımı ve sanatçı seçimine vb. eylemlere indirgemek meseleyi etraflıca inceleyebilmemiz için yetersizdir. Bu sebep-

³¹² Bu tam da *Neo-Rönesans* diye tanımlanabilecek bir biriktirme sürecine, yani koleksiyon yaratımının Fransız İhtilâli sürecinden miras kalan “kamu yararı” fikrinden koparılıp, burjuvazinin ve sanat danışmanlarının kendi arzu ve isteklerine hizmet eden bir koleksiyonculuk anlayışının canlandırılmasına işaret etmektedir.

le teorilerin kendi içindeki tutarlılık derecesini ya da doğruluğunu tartışmaksızın kurumsallıkla olan ilişkisinin boyutlarını incelemek gerekecektir.

4.2.1. Şirketlerde ve Sanat Kurumlarında Postmodern Örgütlenme

Çağdaş kapitalizmin yönetim, postmodernizm ve kültür ile ilişkiselliğine dair en ilgi çekici araştırmalardan birini *Üretimde ve Üretimin Örgütlenmesinde Postmodernleşme: Esnek Üretim, İş ve Kültür* adlı makalesiyle Arif Dirlik yapmıştır.³¹³ Dirlik'e göre, yönetim çalışmalarında kültüre yönelik artan ilgi yaklaşık 1980'lerin ikinci yarısından bu yana ABD merkezli şirketlerde görülen "yeniden yapılanma" adlı süreçle örtüşür.³¹⁴ 1980'ler boyunca yönetim analistlerince yapılan araştırmalar, artık kurum ve yönetimin birer kültürel varlık olarak kavrandığı, kurumsal örgütlenmede kültüre yönelik ilginin oluştuğu düşünce biçimine yol açılmasında rol oynar.³¹⁵ Aralarında özellikle 1979 tarihli bir çalışma, ulusaşırı üretimin nasıl yönetileceğini, bu bağlamda yöneticilerin kurumsal davranış, üretim ve pazarlama alanlarında karşılaştıkları "çokkültürlülük" meselesini ele alması bakımından önemlidir. Philip R. Harris ve Robert T. Moran'ın kaleme aldığı *Managing Cultural Differences* [Kültürel Farklılıkların Yönetilmesi] adlı metinde, yöneticilerin kültürel esneklik göstermesi gerektiği bu yeni dünyada yaşayabilecekleri "kültür şoku" durumunun etkisini nasıl azaltacaklarına, kültürel çeşitlilikten yeşerecek olan, Avrupamerkezciliğin reddedildiği yeni kurum kültürüne dair geliştirilmesi gereken stratejileri içermektedir. Aynı zamanda örgüt kültüründeki bu değişim Harris ve Moran'a göre bürokrasiden adhokrasieye geçişi temsil eder. Bürokrasi "süreklilik, hiyerarşi ve iş bölümü" ile ifade edilirken, adhokrasie "geleceğin hızlı hareket eden, bilgi bakımından zengin, kinetik örgüt"ü olarak tanımlanır; yani eskinin "örgüt insanı"na karşı, yeni "ilişkisel" insan tipi.³¹⁶ Dirlik'in yer verdiği bir diğer kitap, 1980'de yayınlanan Geert Hofste-

³¹³ Ali ARTUN (der.), "Arif Dirlik, Üretimde ve Üretimin Örgütlenmesinde Postmodernleşme: Esnek Üretim, İş ve Kültür", **Sanat Emeği Kültür İşçileri ve Prekarite**.

³¹⁴ A.g.e., s.35.

³¹⁵ A.g.e., s.39

³¹⁶ A.g.e., s.40-46.

de'nin *Culture's Consequences* [Kültürün Sonuçları], benzer biçimde evrensel akli temel alan evrensel bir yönetim biçimi olamayacağını, bu sebeple “ilişkisel” üzerinde durularak, yönetenler ve yönetilenler arasındaki ilişkide koşullara göre uyarlanmış bir yaklaşımın (çokkültürlü kurum) benimsenmesinin gerektiğini ifade eder.³¹⁷ Bu bağlamda çokkültürlülük meselesinin ele alınması elbette tesadüf değildir. Özellikle 1970’lerde başta Japonya olmak üzere Tayvan, ve Kore gibi Dirlik’in tanımıyla “mucize” ekonomilerin sahneye çıkması ekonomik kalkınmada kültürün rolü üzerinde spekülasyon yapılmasını olanaklı kılmaktadır. Herman Kahn’ın 1979’da yayınlanan *World Economic Development: 1979 and Beyond* [Dünya İktisadi Gelişimi: 1979 ve Ötesi] adlı kitabında bu *neo-Konfüçyusçu* toplumların (başka bir deyişle Konfüçyusçu etik üzerine kurulu toplumların) başka kültürlerle göre daha yüksek büyüme oranları kaydettiğine, gelişmeye ve teknolojik ilerlemeye sorgusuz sualsiz bağlılık gösterdiğine işaret etmektedir.³¹⁸ *Organisation Theory in the Postmodern Era* [Postmodern Çağda Örgüt Teorisi] adlı metninde Kenneth J. Gergen ise postmodern düşüncenin şirketlerin örgütlenmesi ile olan ilişkisi hakkında yaptığı gözlemlerde örgüt kuramının, entelektüel dünyada yaşanan gelişmelerden muaf olamayacağını bir anlamda itiraf eder.³¹⁹ Hatta örgütlenme biçimleri, aynı zamanda metaforların temsilidir. Gergen’in kendi ifadesiyle aktaracak olursak:

“Örgüt kuramlarımız her şeyden önce birer dil biçimidir. Mevcut gramer kurallarını temel alırlar ve dilsel bağlamın içerisinde bulunan isimlerden, fiillerden, metaforlardan, anlatı örgülerinden vs. oluşan havuzlardan inşa edilirler... Bir yöneticinin sözleri, yazarsız metinler gibidir; kelimeler bir kez harekete geçti mi, anlamları yöneticinin kontrolünden çıkar. Artık topluluğun mülküdürler.”³²⁰

³¹⁷ A.g.e., s.41.

³¹⁸ A.g.e., s.42-43.

³¹⁹ A.g.e., s.55.

³²⁰ A.g.e., s.57-58-59; Michael REED-Michael HUGHES (Ed.), “Kenneth J. Gergen, Organisation Theory in the Postmodern Era”, **Rethinking Organisation: New Directions in Organisation Theory and Analysis**, s.207-220.

Bu bağlamda diğer bir konu ise etkin bir örgütün anahtarının Mikhail Bakhtin'in *farklı-dillilik* [heteroglossia] kavramından geçtiğine yönelik görüşlerdir:

“Bakhtin'in farklı-dillilik kavramını bir boyut olarak yeniden tesis edelim. Bu demektir ki, örgütlerin (veya alt birimlerinin), çevrelerindeki kültürlerin (veya başka örgütsel birimlerin) söylemsel biçimlerini bünyelerine katma dereceleri bakımından değişiklik gösterdiğini düşünebiliriz. İktidarın tesisinin nihayetinde öz-yıkıcı olduğu savından hareket edersek, buradan çıkacak sonuç, kendi içlerinde farklı dilliliği artırmaya yönelik örgütlerin, bir noktaya kadar, postmodern toplumda ayakta kalma kabiliyeti en yüksek örgütler olduğudur. Yani şu hususlar güçlü biçimde vurgulanmalıdır: 1) bir şirket içerisinde örgütsel gerçeklikleri alt birimler arasında paylaşmak; 2) örgütsel gerçeklikleri dışarıdaki kültüre aktarmak; 3) dışsal gerçekliklerin örgüt hayatına serbestçe girmesini sağlamak.”³²¹

Yeni kurum modeli olarak karşımıza çıkan postmodern örgütlenmedeki farklı-dillilik aynı zamanda Gergen'e göre her ne kadar “örgütün pürüzsüzce işlemlerini engellese de” özümsemeli ve anlaşılır kılınmalıdır. Hatta bu bağlamda örgüt mensupları politika, spor, sanat, yabancı kültürler vb. farklı çalışma alanlarından devşirdikleri “argolara” hâkim olmaya özendirilmelidir. Bu durum “içerisi ile dışarı” arasında kurulan ayrımları ortadan kaldırarak, örgütün çevresiyle bütünleşmesini olanaklı kılacaktır.³²² Görünen o ki yeni şirket modeli, kültür yönetimini açıkça kâr elde etmenin yeni bir biçimi olarak tasavvur etmektedir. Harrison M. Trice ve Janice M. Beyer'in *The Cultures of Work Organizations* [Çalışma Kuruluşlarının Kültürü] adlı kitabında son derece benzer ifadeler yer verilir:

“Yöneticilerin, kendi örgütlerindeki kültürleri etkin biçimde idare etmeleri için, öncelikle kültürel farkındalığa ulaşmaları gerek; örgütlerinin kültürlerini öğrenmeleri ve anlamaları gerek. Ayrıca, kültürlerini etkilemekte ve etik ikilemleri

³²¹ A.g.e., s.59,60; a.g.e., s.222.

³²² A.g.e., s.66.

çözmekte yararlanabilecekleri çeşitli manivelaları da tanımalı ve kullanmalılar... Son olarak, bir kültürü korumaya mı, değiştirmeye mi, yoksa yaratmaya mı çalışmalarını gerektiğine karar vermeleri lazım. Büyük örgütlerin çoğunun çokkültürlü olduğu göz önüne alınırsa, bunların yöneticilerinin her üçünü de yapmalarında fayda olabilir.”³²³

İçinde postmodern örgüt analistlerinin pek çok metin ve kitabına genişçe yer verdiği bu makalede Arif Dirlik, postmodernizmin örgüt kültürüyle olan ilişkisine dair oldukça dikkate değer yorumlarda bulunur. Söz konusu postmodernist analizler yazara göre, şirketleri, sınıf, toplumsal cinsiyet veya iktidar ilişkileri temelinde hiçbir yapısal referansı olmayan söylemlere, yönetimi ise yazarı olmayan metinlere dönüştürmekte; toplumsal iktidarın işlemleri yerine edebi metinler metaforunu geçirerek günümüzün kurumsal uygulamalarına mazeret sağlamaktadır.³²⁴ Hatta postmodern düşüncenin bilinçli ya da bilinçsizce teorik olarak meşrulaştırdığı: “modern ekonomik, toplumsal ve siyasi örgütlenme biçimlerinin sökülmesi”³²⁵ meselesinin, kapitalizme son vermek şöyle dursun, kapitalist üretim ilişkilerinin dünya ölçeğinde uyumlu olacak şekilde yeniden düzenlenmesini hedeflediği de söylenebilir. Trice ve Beyer’in, yöneticilerin, kültürü korumaya mı, değiştirmeye mi, yoksa yaratmaya mı çalıştıklarına karar vermesi gerektiğine yönelik açıklamalarını hatırlatacak olursak, günümüz kapitalizminin yeni üretim ve tüketim ilişkilerini ve çokuluslu şirketler ağıyla aynılaştırdığı bir kültürel modeli yaratmaya çalışırken postmodern düşüncüyü bir manivela olarak kullanması hiç de ihtimal dışı değildir. Yazarın da belirttiği gibi postmodernizmle özdeşleştirilen entelektüel yönelimlerin birçoğu (terimler düzeyinde bile olsa), evrensel akıl yerine yerellik, araçsal akla karşı kültür vurgusu, Avrupamerkezciliğin dışlanması ve yerine çokkültürlülük (ya da farklı-dillilik), yönetimin şirket ile işçi arasında müzakere olduğu vurgusu ve rol olarak kültürün özerkliği gibi yönetim ve çalışma literatürüyle uyum içindedir.³²⁶ Ne kadar ilginçtir ki, bahsettiğimiz kurumsal dilin dışavurumu açısından en faal mecra olan çağdaş sanat ortamında,

³²³ A.g.e., s.67; Harrison M. TRICE-Janice M. BEYER, “The Cultures of Work Organizations”, s.391.

³²⁴ A.g.e., s.36

³²⁵ A.g.e., s.37.

³²⁶ A.g.e., s.55.

sanatçıların veya küratörlerin, giriştikleri sergilerin yapım aşamasındaki politik ölçeği ifade ederlerken bunun bir “müzakere süreci” olduğunu vurgulamaları hiç de ender rastlanan bir durum değildir.

Dirlik’in, döneminde yayımlanmış postmodern örgüt analizlerini incelediği 1980’li yıllar ve sonrası, aynı zamanda Chin-tao Wu’nun kültürün özelleştirilmesi olarak tanımladığı, şirketlerin sanata müdahale dönemine tekabül eder. Chin-tao’nun Amerika ve Britanya bazlı araştırmaları sırasında elde ettiği sonuçlar Arif Dirlik’in makalesiyle yan yana geldiğinde ortaya birbiriyle tutarlı bir anlatım çıkmaktadır. Britanya ve ABD’de birbiri ardına gelen muhafazakâr iktidarların kültür-sanat kurumları nezdinde attıkları en radikal adım, bu kurumları özel sermayenin yaratacağı kaynaklarla finanse etmeye çalışmaktır. Bunun ABD’de en büyük savunusu, federal yönetimin sanattaki rolünün sınırlı ve dolaylı olması gerektiğinde yatar; aksi takdirde, “Amerikan çoğulcu geleneğine aykırı, devletçe dayatılan bir kültür”ün³²⁷ ortaya çıkacağı iddia edilmiştir. Britanya eski sanat bakanı Richard Luce’nin bunu *Çoğul finansman* terimiyle kavrama postmodern bir hava katarak ele alması son derece ilginçtir. Kendisinin ifade ettiğine göre:

“Çoğul finansman, sanat kurumlarına riski dağıtma olanağını verir ve tek bir finansman kaynağına bağımlılıklarını azaltır. Çoğul finansman, sanatın canlılığını artırır ve sanatsal ifadenin karşılaşılabileceği her türlü kısıtlamaya karşı bir güvence oluşturur.”³²⁸

1980 öncesinde Chin-tao’nun tanımıyla “özel bir elit kültürün” sunduğu, sonrasında bu şekilde özel sermayenin içine doğru itilmesiyle giderek kalabalıklaşan sanat müzeleri, kentli, yüksek eğitilmiş, çoğunlukla prestijli mesleklere sahip orta ve üst sınıfların beğeni ve zevklerine hitap eden (ya da dayatılan) mekânlar halini alır.

³²⁷ CHIN-TAO Wu, a.g.e., s.255.

³²⁸ A.g.e., s.256; Richard LUCE, “Government Goals”, *Greater London Arts Quarterly*, s.11.

Yazar, araştırmaları sırasında şirketlerin hangi saiklerle sanata yatırım yaptıklarına dair önemli bulgulara rastlar. Şirketlerin sanat sponsorluğu ve sanat koleksiyonculuğu stratejilerini belirlerken bunu çoğunlukla çağdaş sanattan yana kullanmasının altında yatan en önemli sebeplerden biri imajlarını yenilikçi çizgi, gelişim ve ilerleme gibi bir takım nosyonlardan seçmelerine olanak sağlamasıdır. Aksi takdirde Philip Morris Inc.’in eski başkan vekili John Murphy, neden çağdaş sanatın iş dünyasında da karşılığı olan kilit bir unsurunun varlığından, yani: “yeni teknikler”den, yeni teknikler olmadan “toplumun hiçbir kesiminde herhangi bir ilerleme”nin gerçekleşemeyeceğinden söz etme gereğı duysun? ³²⁹ Keza Herman Kahn’ın neo-Konfüçyüsçü toplumları tanımlarken, onların gelişmeye ve teknolojik ilerlemeye sorgusuz sualsiz itaat ettiklerini anlattığı metni göz önünde bulundurduğumuzda, bir şirketin bu imaj doğrultusunda çağdaş sanatı tercih etmesi elbette anlamlıdır. Küratörlü sergilerde “yeni medya sanatı” ya da “yeni teknolojiler sanatı” diye lanse edilen ancak artık pek de yeni olmadığını söyleyebileceğimiz video enstalasyonlar, şirketlerin ilerlemecilik ülküsüyle yan yana getirilebilecek belki de en ideal sanatsal ifade biçimlerinden biridir. ³³⁰

Yönetim kurulu başkanlığı ya da genel müdürlük gibi makamların şirketlerin sanat sponsorluğunda önemli roller üstlendiklerini anlatan Chin-tao’ya göre, sanat programlarında üst düzey yönetim etkinliği, ABD’li şirketlerde yaklaşık dörtte üçlük bir dilimi, Britanya şirketlerinde ise yarısından fazlasını tutmaktadır. ³³¹ Sanat sponsorluğuna gösterilen ilginin en ikna edici sebebi, Pierre Bourdieu’nun kuramlaştırdığı ve Paul DiMaggio’nun katkı sağladığı *kültürel sermaye* teorisiyle açıklanabilir. Kısaca kültürel sermaye, kişisel çıkarlar elde etmek ve sosyal statü güçlendirmek için şirketlerdeki üst düzey konumların kullanılmasıdır. Yani bir diğer anlamıyla, şirketlerin ekonomik sermayelerini kendi amaçları doğrultusunda kültürel sermayeye dö-

³²⁹ A.g.e., s.210.

³³⁰ Video sanatı, Fluxus sanatçısı olan Nam June Paik’in 1976’da yaptığı *Televizyon Budası* çalışmasından bu yana var olan bir sanatsal ifade aracıdır. Burada dikkat edilmesi gereken husus, video sanatının gerçekleştiriliş amacıyla, küratörün sergileme çerçevesinde bu sanatı bağlama oturttuğu arasındaki ayrıma varabilmekte yatar. Çünkü küratörlerin metinlerinde postmodern kurum diliyle örtüşen bu anlatı biçimi ile sanat nesnesinin içeriğı (ya da anlatmak istediğı) her zaman türdeşlik göstermeyebilir.

³³¹ A.g.e., s.211.

nüştürerek aslında yine şirket çıkarlarına (prestij, vergi indirimi vb. yollarla) hizmet etmesidir. Bu sermaye türü DiMaggio'nun tanımıyla, ahbaplıklar, dostane ilişkiler, bağlantılar (sanat etkinliklerinde iş ve politika dünyasının bir araya gelmesi bunun içindir) yoluyla sosyal sermayeye dönüştürülebilir ve bu sosyal sermaye, ilişkiler ağı sayesinde tekrar ekonomik sermayeye dönüştürülebilir.³³² Görüldüğü üzere, Kenneth Gergen'in postmodern örgüt analizinde yer alan: örgüt mensuplarının “farklı çalışma alanlarından, politikadan, spordan, sanatlardan, yabancı kültürlerden, özel kulüplerden vs. devşirdikleri argolara” hâkim olmaya özendirilmesi gerektiği savının bu tip organizasyonlarda -ve sosyal sermayenin üretimi bağlamında- ne kadar işe yarayabileceği anlaşılabilir.³³³

Chin-tao'ya göre, Sanat eseri koleksiyonculuğu için mutlaka çağdaş sanat seçilecek diye bir kaide yoktur. Ancak yazar, çağdaş sanatı biriktirmenin çok rağbet gören sanatsal kişilik kültüründen faydalanma olanağı yarattığını, şirkete ilerici ve yenilikçi bir imaj yaratma imkânı vermesiyle karşı konulamaz bir çekiciliğe sahip olduğunu sözlerine eklemektedir.³³⁴ Chicago merkezli Arthur Andersen holdinginin Londra ofisi yönetici ortaklarından Roy Chapman, çalışma ortamını daha kaliteli ve canlı bir yer haline getirecek resimlere sahip olduklarından ve en önemlisi “çağdaş ve ilerici bir imaj yaratmak için”³³⁵ çaba gösterdiklerinden bahseder. Ancak açıklamalar ve uygulamalar arasında belki de en dikkat çekici olanı, Minneapolis'teki First Bank System adlı kuruluşu aittir. Kuruluş, 1980 yılında çağdaş sanat koleksiyonu oluşturmaya başlamıştır. Bankanın hazırladığı *Görsel Sanatlar Programı Manifestosu*'na göre sanat programı:

“...kurumsal bir dönüşüm aracıdır, bu şirket kültürünün, süregelen imtihanı için katalizör işlevi gören bir değişim faktörüdür... Günümüzün en kışkırtıcı sanatçılarından bazılarıyla ilişki içindeyiz, çünkü ancak yenilikçi eleştirel kültür pratikleriyle

³³² A.g.e., s.213.

³³³ Arif DİRLİK, a.g.e., s.66.

³³⁴ CHIN-TAO Wu, A.g.e., s.338.

³³⁵ A.g.e., s.388.

le etkin bağlantı sayesinde, sürekli değişen bir dünyada bir kurum ve bir topluluk olarak ilerleme sağlayabileceğimize inanıyoruz... İnsanlarla günümüzün sanatı arasında yeni ve daha demokratik ilişkileri yaratmayı görev edindik.”³³⁶

Şirketler sanat koleksiyonlarını oluştururken yalnızca insanlar arasında demokratik ilişkiler yaratmayı değil aynı zamanda “yurttaşlık bilinci” oluşturmayı da kendilerine görev edinirler. Aslında, küreselleşmenin yaşandığı ve ulus-devletlerin ortadan kalktığı –ya da artık hiçbir öneminin kalmadığı- ilan edilen bir dünyada yurttaşlık bilinci gibi Aydınlanma Çağı’ndan kalma bir düşünce kalıbından söz etmek tutarsızlık gibi görünebilir. Ancak Chin-tao, şirketlerin bu tarz bir imaj yaratmasının altında halkı etkileme ve Rönesansvari bir hamilik görevi üstlenme arzusunun yattığını savunur; bu sebeple de çoğu şirketin yaşayan Amerikalı ve Britanyalı sanatçıları desteklemek için sanat eseri satın aldığını ifade eder. Hatta Robert Fleming & Co. adlı İskoç ticaret bankasının koleksiyon sorumlusu Bill Smith: “Gerçek niyetimiz yalnızca bir koleksiyon oluşturmak değil, bir bakıma İskoç sanatını geliştirmek ve bazı genç sanatçılarımıza yardım etmeye çalışmak”³³⁷ derken sanki ideal bir İskoç yurttaşın sahip olması gereken temel ödev ve sorumluluklardan bahsetmektedir. Türkiye’de de İstanbul Modern, Arter, Akbank Sanat, Borusan gibi kurumlar ya da bu kurumların bağlı olduğu vakıf ve şirketlerde hemen hemen benzer bir dille: Türkiye’de kültür-sanatı geliştirmek, genç sanatçıları desteklemek ve kitlelere ulaştırmak gibi misyonlar paylaşılır. Yalnızca lafta bırakmamak için de Akbank Sanat’ta Günümüz Sanatçıları sergileri ya da Borusan Sanat’ta görüldüğü üzere Yeni Öneriler/Önermeler vb. gibi genç sanatçıların işlerini sergilemeye odaklı etkinlikler yapılır.

³³⁶ A.g.e., s.390; Ferguson et Al. (ed.), “Lynne Sowder-Nathan Braulick, First Bank Visual Arts Program Manifesto”, **TalkBack-Listen**, sayfa no’suz.

³³⁷ A.g.e., s.391; Mark ARCHER, “The City’s Best Kept Secret”, **Telegraph Weekend Magazine**, s.19.

4.2.2. Postmodern Küratörlük: Muhafızlıktan Kişi Kültüne

Şirketlerin koleksiyon sorumluları ve küratörlerin ağızlarından düŐürmedikleri bilgi alışveriŐi, demokratik ilişkiler kurmak, teknolojik süreçler veya yenilikçilik gibi vurgular, yeni örgüt kuramlarıyla belli bir söylem birlikteliği yaratmaktadır. Ancak burada, küratörlerin sözünü ettiğimiz kuramları doğrudan kendi dağarcığına tek yönlü bir biçimde mal ettiğini söylemek gerçeği yansıtımayabilir. İki tarafça da tercih edilen bu gözle görülür derecedeki terminolojik benzerliğin saikleri postmodern düŐüncede aranmalı. 1970'lerin sonundan beri, Postmodernizm fikrinin ortaya atılması, Şirketlerde yeniden yapılanma süreci, kültür-sanat kurumlarına Şirket müdahalesi, küratörlük mesleğinin geçirdiği dönüşümler gibi bir olaylar silsilesi gerçekleşmiştir. Buna ek olarak Jean-François Lyotard tarafından 1979'da yayımlanan *Postmodern Durum* kitabı, gelişmiş toplumlarda bilginin durumuyla ilgili bir rapor niteliği taŐıymaktadır. Post-endüstriyel olarak tanımlanan çağda sibernetik, bilişim, iletişim vb. teknolojilerinde yaşanan gelişmelerle bilginin türünün, ediniminin ve aktarımının değişmesi; bu bağlamda, bilgiden sayılan kemikleşmiş söylemlerin deĐiŐmeye zorunlu olması, yani Aydınlanma  ağı'nın meŐrulaŐtırma biçimi olan üst-anlatılara karşı duyulan inançsızlık ve bilginin mahiyetindeki deĐiŐimle birlikte gelen "dil oyunları" (yani bilginin farklı aktarımları, farklı anlatılar), raporun temel konularıdır.³³⁸ öte yandan Postmodern kavramının Lyotard'dan önce de kullanımları olmuştur. Mike Featherstone'a göre bu terim, Robert Rauschenberg, John Cage, Ihab Hassan, Susan Sontag gibi genç yazar, sanatçı ve eleŐtirmenlerce "tükenmiŐ" yüksek modernizmin ötesinde yer alan bir hareketi tanımlamak üzere 1960'larda popülerlik kazanır; 1970'lerde ve 1980'lerde mimari, görsel sanatlar ve sahne sanatlarında kullanımı yaygınlaŐır. Sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırların erimesi, yüksek kültür ve popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımın  k Ő , eklektisizm veya üslup melezliği (ya da Harvey'in mimari ölçekte tanımladığı "kolaj" mantığı), parodi, pastiş, ironi,

³³⁸ Bkz. Jean-François LYOTARD, *Postmodern Durum*.

oyun, özgünlüğün sonu ve yineleme (ya da postprodüksiyon) gibi konular sanat bağlamında postmodernizmle ilintilendirilir.³³⁹

Postmodernizmin içeriğini ve tarihsel bağlamını etraflıca inceleyen araştırmacılarından biri *Postmodernliğin Durumu* adlı kitabıyla David Harvey olmuştur. Harvey'e göre Aydınlanma düşüncesi, ilerleme fikrine kucak açmıştır. Tarih ve gelenekten kopuşu, insan yaratıcılığını ve bilimsel keşifleri temel alan, insanları zincirlerinden kurtarmak amacıyla bilginin ve toplumsal örgütlenmenin kutsal kabuğunu kırmayı hedefleyen laik bir harekettir. Tüm bunları modernleşme projesinin gerçekleştirilmesinin ön koşulu var saymıştır. Ancak 20. yüzyılın ölüm kampları, militarizm, Dünya Savaşları, Hiroşima-Nagazaki deneyimleri bu iyimser düşünceleri yok etmiştir.³⁴⁰ 20. Yüzyılın ilk yarısında yaşanan felaketlerin günah keçisi topyekûn Aydınlanma Çağı düşüncesi mi, yoksa emperyalizm ve faşizm gibi aydınlanma düşmanı gerici hareketler mi sorusu bugün hala geçerliliğini korumaktadır. Harvey'in de belirttiği gibi bu iki tavır arasından hangisinin benimseneceği, yakın tarihimizin karanlık yanını nasıl açıkladığımıza, bunu ne ölçüde Aydınlanma düşüncesinin kusurlarına, ne ölçüde bu düşüncenin doğru uygulanmamış olmasına atfettiğimizle alakalı olacaktır.³⁴¹ Felsefede canlanan Amerikan pragmatizminin 1968 sonrasında Paris'teki post-Marksizm ve post-yapısalcılıkla iç içe geçmesiyle birlikte ortaya çıkan gelişmeler Harvey'in tanımıyla, insanlığın kurtuluşunu teknolojinin, bilimin ve aklın seferberliğine dayandıran her tür projeye karşı bir nefrete dönüştürür.³⁴² Papa II. Johannes Paulus'a yakın bir teolog olan Rocco Buttiglione, günümüzün manevi krizinin Aydınlanma düşüncesinin bir krizi olduğunu, bu düşüncenin insanın kendisini her ne kadar ortaçağ geleneğinden özgürleşmesine fırsat verdiyse de ortaya attığı "Tanrısız bir benlik" iddiasının en sonunda kendi kendisini yadsıyacağını savunmuştur.³⁴³ Aslında bu durum Lyotard'ın iddialarının aksine yeni üst –anlatılara, yani Aydınlanma-öncesi mistik düşünüş, tanrısallık, cemaatleşme gibi alternatif üst-

³³⁹ Mike FEATHERSTONE, *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, s.28.

³⁴⁰ David HARVEY, a.g.e., s.26.

³⁴¹ A.g.e., s.27.

³⁴² A.g.e., s.56.

³⁴³ A.g.e., s.57.

anlatılara geri dönüşü ifade etmektedir. Dünya, 1980’lerden sonra giderek tırmanacak olan Siyasal İslam’a, İran ve Afganistan İslam cumhuriyetlerine, Yeşil Kuşak, İlimli İslam gibi proje ve ideolojilerin yükselişine sahne olmuştur. Aynı zamanda bu dönem Ali Akay’ın tabiriyle *hikâye anlatıcılar* [storytellers] dönemidir; 1980’lerde yeniden önemli insanların ve büyük savaşların tarih disiplinine geri dönüşü söz konusudur.³⁴⁴ Aslında sona ermesinden kastedilen şey, üst-anlatılar değil Aydınlanma düşüncesinden doğan evrensellik, ilerleme, laiklik gibi olumlu nosyonlar ve Fukuyama’nın Sovyetler Birliği’nin yıkılmasını fırsat bilerek öne süreceği gibi Marksizm’dir. Harvey, postmodernizmin yarattığı bu belirsizlik ve kafa karışıklığının onu yorumlamayı güçleştirdiğini belirtir ve bu çözümsüzlüğe ilişkin sorular yönelir:

“Sözgelişi postmodernizm modernizmden raikal bir kopuşu mu temsil eder yoksa yalnızca... ‘yüksek modernizm’e karşı bir baş kaldırı mıdır? Postmodernizm bir üslup mudur... yoksa dönemleştirmeye sıkı sıkıya bağlı bir kavram mı... ? Her tür üst anlatıya (Marksizm, Freudculuk, ve Aydınlanma düşüncesinin her türü dâhil) karşı muhalefeti, hep susturulmuş olan ‘başka seslere’ ve ‘başka dünyalara’ (kadınlara, eşcinsellere, siyahlara, kendi tarihleri olan sömürgeleşmiş halklara) gösterdiği yakın ilgi dolayısıyla devrimci bir potansiyeli var mıdır? Yoksa modernizmin ticarileştirilmiş ve evcilleştirilmiş bir versiyonu mudur, onun ‘her şeyin mübah olduğu’ bir *laissez faire* piyasası eklektizmine yönelik zaten deşifre olmuş özlemlerinin indirgenmiş bir hali midir?”³⁴⁵

Postmodern düşüncenin bu muğlaklığı oldukça kafa karıştırıcıdır. Bu kuramların, Dirlik’in de söz ettiği gibi günümüz iktidarının işlemlerini sanki bir metinsellik problemiymiş gibi temsil etmesi, bu arada iktidarla mücadele için önemli sayılabilecek öznelliklerin (laiklik, evrensellik, sınıf vb. diye öne sürebileceğimiz) imkânını reddetmesi, onu sadece Jamesonvari “geç kapitalizmin kültürel mantığı”ndan ziyade çağdaş iktidar yapılanmalarının gizemli kılındığı bir araca dönüştürüyor olması

³⁴⁴ Ali AKAY, *Postmodernizmin Abc’si*, s.39.

³⁴⁵ David HARVEY, a.g.e., s.57.

mümkündür.³⁴⁶ Aynı zamanda, kapitalizmin modern aşamasının ürünleri olan ekonomik, toplumsal ve siyasi örgütlenme biçimlerinin sökülmesi kapitalizme son vermeyi değil, toplumların kapitalist ilişkileriyle adına küreselleşme denilen dönemle uyumlu olacak şekilde yeniden düzenlenmesini hedefliyor da olabilir. Zira Dirlik’e göre yeni teknoloji ve tekniklerin bu amacı gerçekleştirecek yeni imkânlar sağlanmasıyla birlikte eskinin modern biçimleri onun önünde yalnızca bir engel haline gelir.³⁴⁷ Dirlik’in, yeni teknolojilerin modernizmin önündeki engelleri kaldırdığına yönelik görüşlerine karşın, aslında bunun yeni bir düşünsel kılıfı ihtiva ettiği de öne sürülebilir. Daha önceleri sıkça bahsetmiş olduğumuz üzere tekno-deterministik bir yaklaşımın adına küreselleşme denen süreçte toplumsal dönüşümleri ifade etmek için pek çok defa kullanıldığını hatırlatmak gerekir. Bunun kültürel alandaki sözcülüğünü en çok küratörler yapmıştır. Belki de küratörlerin söylemde modernizme dair terk etmedikleri, ancak yeri geldiğinde gizemli veya endişe verici buldukları tek olgu teknolojik ilerleme ülküsüdür. Küratörlerin her metinde olmazsa olmaz bahsi geçen küreselleşen toplum vurgusunun temelinde, bilumum sibernetik, bilişim teknolojileri vb. gelişimler ve bunların “yeni gerçeklikler haline gelmesi” yatıyor. Peki, 1999’dan bu yana süregelen küreselleşme karşıtı hareketlenmenin sebepleri nedir? Bu kızgınlık basit bir biçimde Apple veya Samsung firmalarının dijital tabletlerine mi yoksa bu firmaların temsil ettiği çokuluslu şirketlerin yarattığı küresel adaletsizliğe mi duyulmakta? 2009 TEKEL işçi eylemleri, ‘We are the 99%’ [Biz Yüzde Doksan Dokuzuz] sloganıyla 2011’de yapılan ‘Occupy Wall Street’ [Wall Street’i İşgal Et] ya da 2013 Gezi Parkı eylemleri, devletlerin özelleştirme, sosyal adaletsizlik ve kamusal alanları rantta dönüştürme politikalarına karşı bir tepki değil miydi? Marksizmin tekrar ele alındığı, giderek “popülerleştiği” ve küresel adaletsizlik söylemiyle harmanlandığı dönemde bile İstanbul Bienali küratörlerinin “ama her şeye rağmen küreselleşme” dercesine yazdığı metinleri hatırlatmaya gerek yoktur. Aslında bu söylem birlikteliğinin kurumsal ve küratöryal düzeyde bu kadar sık tekrarlanması, meselenin tesadüfi boyutlardan çıktığı konusunda bizleri şüpheye düşürmelidir. Küratör kendi halinde bir koleksiyon koruyucusundan, “küresel” dünyanın kültürel sözcüsü haline gelmiştir.

³⁴⁶ Arif DİRLİK, a.g.e., s.34.

³⁴⁷ A.g.e., s.37.

Roma İmparatorluğu döneminde asayiş ve koruma gibi görevlere sahip bir kamu hizmetlisi olarak iş gören küratör: reşit olmayanlar, akıl hastaları, engelli vatandaşlar, savurgan insanlar gibi “kendi işlerini idare edemeyen” ya da muhakeme eksikliği çeken, uygunsuz mizaçlı şahıslara ya da bu şahısların mal ve mülküne (bu dönemde köle de taşınabilir mülkiyettir) atanan görevlilerdir.³⁴⁸ Zira fevri veya akli melekeleri sağlıklı karar vermeye engel teşkil eden vatandaşlar, Roma devletine ayak bağı olma riskiyle karşı karşıya geldiğinde, küratörler mal ve mülkü koruyan, kişileri yöneten, kişi adına -ve dolayısıyla devlet adına- “en sağlıklısını düşünen” ve bu yönde kararlar alan kayyum rolünü üstlenmektedir. Ortaçağ’ın mülkiyet anlayışının metadan ruhsallığa doğru dönüşmesiyle, küratörlüğün de mesleki kapsamı bir nebze değişecektir. Bu dönemde Katolik Kilisesi’nin hiyerarşisine göre *curate* terimi cemaatin başında ya da bölge papazına yardımcı olan, cemaattekilerin “ruhlarını koruma ya da iyileştirme [cure/cura] sorumluluğunun verildiği”³⁴⁹ din görevlisi olarak tanımlanır. İlkel düzeyde günümüz küratörlüğünün oluşması, belirli ölçütleri baz alarak sanat kanonu yaratma ve bunların etkileme amaçlı teşhiri safhası ise ilk defa Rönesans Avrupası’da karşımıza çıkar. 15. yüzyıldan bu yana Merkantilist kapitalizmin olanaklarıyla gittikçe güçlenen burjuva sınıfı (başta Medici’ler olmak üzere), ilk defa sanat koleksiyonunun toplumsal statüde ayırım yaratabilme gücünü keşfederler. Sanatı -ya da mistik/estetik olarak kabul edilen şeyleri-, eskinin gizli saklı, kişiye münhasır nadire kabinesi [Wunderkammer] geleneğinden kopararak, onu teşhir, tarih yazımı, zevk göstergesi ve güç gösterisi gibi değerlerle yan yana getirirler. Hatta bu bağlamda himayelerine aldıkları sanatçılar yalnızca hamilerinin siparişlerini yetiştirmekle kalmayıp kendi alanlarında saygın eksperler olarak, koleksiyonların kurulmasında -bir nevi küratörlüklerinde- görev alırlar.³⁵⁰ Biriken koleksiyonları kamu yararına ve kamunun eğitimi işleviyle kullanmak ise ilk defa Fransız İhtilali sonrasında gündeme gelir. Müzelere biçilen temel rol, Sanayi Devrimiyle sayıları giderek artan lümpen yığınları, aylakları ve işçileri suçtan, fuhuştan ve alkol düşkünlüğünden korumak, onları bu yeni dünyevi kilisede hürriyet, eşitlik, ulus, kardeşlik gibi burjuvazi

³⁴⁸ Vesna MADŽOSKI, *Küratörlük Koruma ve Kapatmanın Diyalektiği*, s.26.

³⁴⁹ A.g.e., s.28.

³⁵⁰ Ali ARTUN, *Müze ve Modernlik Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri I*, s.62.

idealleriyle terbiye etmektir. Aynı zamanda bu dönem, sanatın ilk defa bir üst-amaç ya da üst-anlatıları kurgulamak için kullanılması bakımından dikkate değerdir.

Küratörlüğün buraya kadarki konumu, kollama ve koruma görevlerini içermesiyle sınırlanmıştır. Antik Roma deneyimine nazaran küratör görece pasif ve anonimdir. Bu anonimlik II. Dünya Savaşı sonrasında yavaş yavaş ortadan kalkacaktır. Zaman içinde küratörlük, sanatın korunması ve bakımı alanında sınırlanmadan, az tanınan sanatçıların, akımların ve sahnelerin keşfedilmesini içeren, akademik eğitimde kendine yer bulan, tematik sempozyumlarla ve konferanslarla şekillenen bir meslek halini alır.³⁵¹ Hatta bu süreçte “bağımsız sergi küratörü”nü ilk yaratan kişi Harald Szeeman’dır. 1969’da Szeeman’ın ilk bağımsız sergisi, **Live In Your Head: When Attitudes Become Form** [Kafanda Yaşamak: Tavırlar Biçime Dönüşünce], bir şirketin, deneysel çağdaş sanatı desteklediği ilk örnektir.³⁵² Sergiyi destekleyen şirket, Chin-tao’nun da çalışmalarında yer verdiği dünya tütün devi Philip Morris’tir. Böylece, Szeeman’ın sanat kurumlarından bağımsızlık namına yeni bir bağımlılık kültürüne adım atılmasında kapı araladığı söylenebilir. Aksi takdirde küratörün iş tanımındaki muazzam genişlemenin başka bir açıklaması yapılamazdı:

“Küratörler araştırma yapar, yazar, öğretmenlik yapar, eğitir... fon bulur, planlar, yönetir... Geçmiş projeleri belgeler, tanıtır, sunar ve temsil ederler, aynı zamanda yeni projeler teklif ederler. İlişki ağları kurar, fikirleri derleyip toplar ve kamuoyu yaratırlar; akışkan bir şekilde ve bağımsızca kurumların içinde, karşısında... ya da kurumlar dışında çalışırlar. Kavramları dile getirir, projeleri markalaştırır ve satar, sanat sahasındaki farklı kutuplar ve aktörler arasında arabuluculuk yaparlar... Eleştirmenlerin eksik olduğu yerde eleştirmenlerin yerini de alırlar.”³⁵³

³⁵¹ Vesna MADŽOSKI, a.g.e., s.30.

³⁵² A.g.e., s.32.

³⁵³ A.g.e., s.32; Sara RIFKY, “What do you do exactly?”, **Al-Masry Al-Youm**.

Vesna Madžoski, bu niteliklerin nedense sadece “kadın küratörlere” has arandığını, erkeklerin bu görevlerden muaf tutulduğunu ya da en azından bu görevlerin onlarla iletişim halinde olan başka profesyoneller tarafından gerçekleştirildiğinden söz eder. En azından çağdaş sanat alanında bahsedebileceğimiz şey, yukarıdaki tanım, cinsiyet ayırt etmeksizin günümüz küratörlerine yönelik beklentinin -ve arzunun- bir özetidir. Vasıf Kortun’un “küratörün birden çok şapkası vardır” değini hatırlatırcasına, sanki Roma dönemi küratörü, disiplinlerarası sosyal bilimler ve pazarlama eğitimlerini tamamlamış ancak bu sefer anonimlikten sıyrılarak, izleyiciler adına en sağlıklı kararları vermek üzere geri dönmüştür. Asıl kafa karışıklığı ise burada mülk, çağdaş sanat eseri midir, yoksa Madžoski’nin tabiriyle ‘furiosi’ [deli] izleyici mi? Aynı zamanda bu dönemin sanatçılarının karşılaştığı önemli sorun, eserlerinin, çok sayıda başka eserlerle birlikte büyük mekânlarda sergilenerek köklerinden koparılması, başka bir kişinin söyleminin -metinlerinin- parçası haline gelmesidir.³⁵⁴ Madžoski’nin tek taraflı baktığı bu “koparıma jesti”, yani sanat nesnelere onları üreten müelliflerinden -bir savaş ganimeti gibi- kopararak yeni bir değere, bir anlama/anlatıya dönüştürülmesi aslında zaman içinde çağdaş sanatın kendisini onaylama ve onaylatma yöntemi haline gelmiştir. Açacak olursak, 1990’lı yıllardan beri sanat işleri daha önce var olan çalışmalardan yola çıkılarak tekrar üretilmekte, hali hazırdaki kültürel ürünler yorumlanmakta, sergilenmekte veya kullanılmaktadır; bu durum orijinallik ve kopya arasındaki geleneksel ayrımın tasfiyesi olmuştur.³⁵⁵ Metodik açıdan baktığımızda bu süreç aslında Marcel Duchamp’ın, Mona Lisa görselini kullanarak klasik estetikle alay ettiği L.H.O.O.Q (1919) ile çok öncesine dayanmaktadır; sanatta bir bilgi ve üslup meselesine dönüşmesi ise ancak günümüze fırsat olmuştur. Nicolas Bourriaud sanattaki bu dönüşümü, film ve videoda kullanılan montaj, ekleme vb. işlemleri kapsayan teknik bir tabirle, *Postprodüksiyon*’la tanımlar. Bundan böyle malzemenin temel veri alınarak geçireceği ayrıntılı sanatsal dönüşüm önemli değildir; temel mesele kültürel pazarda zaten dolaşımda olan nesnelere, görsellerle çalışmaktır.³⁵⁶ Bourriaud, postprodüksiyon eylemini sanatçıların küresel kültürün yol açtığı ani değişimlere verdikleri tepki olarak yorumlamıştır. Fakat te-

³⁵⁴ A.g.e., s.33.

³⁵⁵ Nicolas BOURRIAUD, *Postprodüksiyon*, s.22.

³⁵⁶ A.g.e., s.22.

mellükün kutsandığı bu eylemi aslında postmodernizmin kültürel manzarası olarak değerlendirmek de mümkündür. Postmodern durumu tanımlarken Harvey'in mimari- de sıkça söz ettiği "kolaj" mantığı ya da parçalı üslup, görsel kültür ve sanatta kendi- ni postprodüksiyon biçiminde gösterir. Postmodernizmde dilin ve anlatımın doğası da tıpkı bir kolaja benzer. Modernistlerin söylenen şey (gösterilen) ile bunun nasıl söylendiği (gösteren) arasında sıkı bir ilişki kurduğunu belirten Harvey, post yapısal- cı düşünce ile (Derrida'nın "yapıbozumcu" çözümlenmeleriyle başlayan süreçte) bun- ların sürekli olarak birbirinden kopup, yeni bileşimler içinde bir araya geldiğini ileri sürer.³⁵⁷ Diğer bir deyişle:

"Metinler yaratan ya da sözcükler kullanan yazarlar, bunu daha önce karşı- laşmış oldukları başka metinler ve sözcükler temelinde yaparken, okuyucular da on- ların metinlerini benzer bir biçimde ele alırlar. Bu durumda, kültür yaşamı metinlerin, başka metinlerle yolunun kesişmesi, başka metinler üretmesi olarak görülür."³⁵⁸

Yukarıdaki değerlendirmeler, Madžoski'nin koparıma jesti diye tarif ettiği iş- lemin aslında ne kadar çok yönlü olduğu hakkında bir fikir veriyor olabilir. Küratör açısından, pek çok sanat çalışması bir araya getirilir, metinlerle (ki bu metinler de başka metinleri "kopararak" metinlerarası olur) yeniden tanımlama- lar/anlamlandırılmalar yapılır. Sanatçı açınsansa, postprodüksiyon mantığıyla anış- tırmalar, parodi ve göndermeler (ki bu göndermeler yalnızca sanat tarihiyle sınırlı kalmaksızın aktüel siyasi konuları da kapsar) tekrar tekrar üretilir. Son olarak da zi- yaretçilerin sergilerde karşılaştıkları bu metinlerarası ve disiplinlerarası oluşum, on- ları ait oldukları sosyo-kültürel statüye göre yeni algılama ve tanımlama biçimlerine sürükler. Böylece çağdaş sanat, arasındaki sınırları eritmek istediği gündelik hayattan tutun, siyaset, tüketim kültürü vb. söz söylemek istediği her şey adına bir metinlera- rasılık meselesine dönüşmüş olur. Bu bağlamda, Harvey'in açıkladığı üzere, kültür üreticisi (küratör ve sanatçı) yalnızca hammaddeler yaratarak (metin ve eser) tüketi-

³⁵⁷ David HARVEY, a.g.e., s.65.

³⁵⁸ A.g.e., s.67.

cilerine, bu elemanları gönlünce yeniden ve yeniden birleştirme olanakları sunar. Görünüşte katılımcılığı, çoğulculuğu, ilişkiselliği destekler nitelikteki bu sürecin aslında zaman içerisinde Harvey'in tabiriyle "tutarsızlık ve daha sorunlu biçimde kitle pazarı manipülasyonuna açık"³⁵⁹ bir durum yaratması muhtemeldir. Bu çok yönlü koparıma, görünüşte süreklilik içeren bir üst-anlatıyı ya da dayatma kültürünü parçalamış gibi gözükse de ister istemez başka dayatma sürekliliklerin kısır döngüsüne yol açmaktadır.

Türkiye'deki küratöryal yaklaşım bu kısır döngüyü anlamak açısından yeterince açıklayıcıdır. Türkiye'nin kültür sanat ortamını derinden etkileyen postmodernizm ve ona ilişkin kavramlar ilk defa 1990'lı yıllarda Lyotard'ın kitabının Türkçeleştirilmesiyle başlar.³⁶⁰ Bu dönemden günümüze kadarki zaman diliminde bağımsız ya da kurumsal olarak yapılan toplu sergilerin -istisnaları da göz önünde bulundurmak suretiyle- hemen hemen büyük çoğunluğu şu anahtar kavramlardan yola çıkarak üretilmiştir: göç/göçebelik, tüketim kültürü, yeni teknolojiler toplumu/küreselleşme, megalopoller/kent, kimlik, çokkültürcülük, melezlik, coğrafya, tarih/bellek, modernizmin sonu gibi. Günümüzde sergiler, birbirlerini anıştıran, birbirlerine gönderme yapan, fikir ayrılıklarının budanarak minimize edildiği küratöryal kolajlar, postproduksiyonlar halini almıştır. Sözü geçen kavramlar kuşkusuz pek çok yönden tartışılması gerekli ve önemli sorunları anlatır. Hatta sınıf kavramı içinde çoğu zaman kaybolmaya mahkûm olmuş kimlik (cinsel/coğrafi vb.) ve mikro tarihin hatırlanması ve görünürlük kazanması kısmen önemli bir meseledir. Ancak esas sorun, postmodern düşüncenin etkisindeki çağdaş sanat ortamına göre yukarıda belirtilen nosyonlar görünüşte dünyayı açıklamanın biricik ve mutlak yolu gibi anlatılır. Terry Eagleton, "Gösterenin mi gösterileni yoksa gösterilenin mi göstereni ürettiği konusu kuşkusuz kayda değer olsa da, Kışlık Saray'ı bombalayan ya da Heath hükümetini düşüren bu değildir pek"³⁶¹ derken aşağı yukarı benzer bir yaklaşımdan söz etmektedir. Öte yandan zamansal dizgenin böylesine parçalanması, tarihsel bağlamın üzerinde keyfi

³⁵⁹ A.g.e., s.67.

³⁶⁰ Bu süreç Ali Akay ve Ahmet Soysal'ın seminerleriyle devam edecektir (bkz. Bölüm 2.3.2.)

³⁶¹ Terry EAGLETON, a.g.e., s.29.

bir dil oyununu da beraberinde getirebilir ki, bu durum küratörlerin tekno-determinizme varan toplumsal yargılarını, modernizmin sonu ya da küreselleşme konularını hayatın kabul edilmesi elzem yeni gerçekleri olarak tanımlanmasını daha da kolaylaştırır. Vasıf Kortun'un **Elli Numara**'sında olduğu gibi cumhuriyet ve modernizm, arzu edilen bağlamda değerlendirilebilir, indirgenebilir ve ötekilerin (ki bu "ötekiler" grubunun içine kimi zaman cumhuriyet ve kazanımlarına kökten düşman olanlar da sığabilir) belleği bu vesileyle yazılabilir. Metne göre, açıktan olmasa da Türkiye'de "gerçek sanat"ın miladı 1990'larda başlar; küratörün bundan önceki sanatsal üretimler adına yaptığı tanımlama ise konuyu anlamak için yeterlidir:

"...sanatçıların, adına 'modern' denilen, kişiliği belli olmayan, coğrafyası şaşmış, referansları anonimleşmiş bir sanat yaptığı da görülür. Zaten 'modern' sanat, doğuş yerinden uzakta, rahatsızlık vermeyen, gürültü çıkartmayan, orta yolcu Avrupai akımların dümen suyuna giden, elden düşme, bir nevi teksire verilen addır."³⁶²

Harvey, kitabının bir bölümünde ilerleme fikrinden sakınan postmodernizmin, "bir yandan her türlü tarihsel süreklilik ve bellek duygusunu terk ederken, bir yandan da tarihi yağmalama ve orada ne bulabilirse onu şimdinin bir boyutu gibi massetme konusunda inanılmaz bir yetenek"³⁶³ geliştirmesinden söz etmektedir. Bu cümle aslında şöyle de tanımlanabilirdi: postmodernizm, bir yandan her türlü tarihsel süreklilik ve bellek duygusunu terk ederken, bir yandan da yağmaladığı tarihten kendi beğenisine göre çekip çıkarttığı fragmanları, belleğin manipülasyonunda ve yeni üst-anlatılarda kullanmak adına inanılmaz bir yetenek geliştirir. Tıpkı Kortun'un sergi metni gibi. Çağdaş sanata (yeni teknikler, metinsellik vb.) ve postmodern teoriye dair önemli ölçüdeki birikimin merkezden (Batı) alındığı ve henüz tartışıldığı sırada, Türkiye'deki modern sanatı yukarıdaki üslupla tanımlamak, Kortun gibi bir küratör için bile fazlasıyla iddialı. İddialı, çünkü Türkiye'deki modern sanatın kişisiz ve coğrafyası şaşmış olması bir yorum farkıdır; benzer yorumlama yeri geldi-

³⁶² Vasıf KORTUN, a.g.e., s.18.

³⁶³ David HARVEY, a.g.e., s.71.

ğinde çağdaş sanat için de yapılabilir. Türkiye’deki çağdaş sanatın da merkezinde olan postprodüksiyona içkin ironi ve göndermeler, Zeki Faik İzer’e, Nurullah Berk’e vb. değil, Duchamp’a, Warhol’a ya da Beuys’a yapılır.³⁶⁴ Dolayısıyla “Avrupalı akımların dümen suyuna gitmek” meselesi göreceli bir yaklaşımdır. Türkiye’deki sanat tarihinin güncellenerek, bütünlüklü ve kapsamlı yazılamamış olması küratörlerin bellek üzerinde yaptığı oynamalara fırsat tanımaktadır. Sanatın 1980’lerden sonra başladığı iddiası da bunun bir sonucudur. Kortun’un metin içindeki eleştirilerinin doğru noktalara parmak bastığı yadsınmaz. Ancak öte yandan, parçalanmış tarihin yalnızca olumsuz fragmanları seçilerek yepyeni -ve çarpıtılma ihtimali yüksek- bir anlatı/hikâye önümüze serilir.³⁶⁵ Tarihin parçalanması, yeri geldiğinde bir kurumu bile baştan yaratabilir veya onun söylemini meşrulaştırabilir. İstanbul Modern’in Türkiye’deki “ilk modern sanat müzesi” olduğu iddiası da bu bakımdan incelenmeye değer. Yönetiminden küratöryal kadrosuna kadar ısrarla vurgulanan ilk modern sanat müzesi olma payı, sanıldığı aksine İstanbul Modern’e değil 1937 yılında açılan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’ne düşmüştür. Müze, devlet desteğiyle -hatta bizzat Mustafa Kemal Atatürk’ün emriyle-, Fransız İhtilali’nin temel değerleriyle örtüşen, ulus-devlet modeliyle kurulmuştur. Kuruluşundaki model, tıpkı modern Avrupa müzelerini anımsatır. Doğal olarak tepeden inme ve halkı kültürel hazinelerle terbiye etmek isteyen bir anlayışla, üstelik aristokrasinin kalesi diyebileceğimiz Dolmabahçe Sarayı’nın Veliht Dairesi seçilerek (Louvre örneği gibi) eski rejimin alt edilişini bir anlamda sembolize eder.³⁶⁶ Müzenin yazılı bir koleksiyon yönetim politikasının olmamasına -veya bilinmemesine- rağmen, İpek Duben’in açıklamaları, Sanayi-i Nefise Mektebi ve Osman Hamdi Bey’den günümüze dayanan koleksiyon alımlarıyla

³⁶⁴ Kortun, metinde muhtemelen Zeki Faik İzer’in *Özgürlük Yolunda* resmine ya da Nurullah Berk’in formel anlamda Kübist yaklaşımına vb. örneklerle atıfta bulunuyordu; veya en azından böyle bir aşırıyorum mümkün. Ancak bu, Türkiye’deki modern sanata totalleştirici bir bakış sergilendiği gerçeğini değiştirmiyor. Öte yandan Türkiye modern sanatının Batı taklitçiliğiyle suçlanması (keza çağdaş sanata yöneltilen eleştirilerde de aynı tepki geliştirilmiştir), günümüzün coğrafyalar arası etkileşimin ve temellükün, melezliğin ve de uluslararası bağlantıların her daim yüceltildiği “küresel değerlerle” (hem de çağdaş sanatın ve küratörlüğün Batı’dan öğrenildiği bir dönemde) örtüşmediği gibi, eski “taklitçi” modern sanata karşı yeni “yerli” çağdaş sanat önerisine benzeyen tuhaf ve çelişkili bir milliyetçi reaksiyonu da beraberinde getiriyor.

³⁶⁵ Kortun’un üzerine eğildiği Cumhuriyet belleğinde: ‘ancien-régime’den [eski rejim] köklü kopuş, cemaat ve tebaa olarak örgütlenmiş topluma milli kimlik ve vatandaşlık benliği aşılması, eğitim, sağlık, hukuk, bilim, alanlarındaki laik yeniden yapılanma gibi 20. yüzyıl burjuva devriminin kazanımlarının yeri yoktur ya da bunlar zaten hiç yaşanmamıştır.

³⁶⁶ Ayşe H. KÖKSAL, “Resim ve Heykel Müzesi’nin İlk Yıllarına Dair...”, <http://www.e-skop.com>

bilinçli bir sanat tarihi kanonu yaratıldığı yönündedir.³⁶⁷ 1970'lere kadar da Türkiye'nin en kapsamlı modern sanat müzesi olmuştur. Bu bağlamda İstanbul Modern'in bir modern sanat müzesi olmadığı çıkarımını yapmak doğru değildir. Ancak İstanbul Modern Türkiye'nin "ikinci" modern sanat müzesidir. Bu tip saptamalar bizi Türkiye'de ilk küratörün kim olduğu sorusuna kadar götürebilir. Daha önce ilk küratörlü sergilerin, Vasıf Kortun'un **Anı/Bellek** ve Beral Madra'nın **10 Sanatçı 10 İş: C**'si olduğundan söz etmiştik. Güncel anlamıyla tanımlandığı ölçüde Madra ve Kortun ilk küratörlerdir. Fakat küratör tanımını muhafızlıkla eş anlamlı tuttuğumuz takdirde bu unvanın sırasıyla Ahmet Fethi Paşa ve Halil Dikmen'e ait olduğunu belirtmeliyiz ki, Ayşe H. Köksal'ın bu konudaki saptamaları konuya ışık tutabilir. 1846 yılında Top-hane-i Amire müşiri (mareşali) Ahmet Fethi Paşa, imparatorluk cephanesi olarak kullanılan Aya İrini Kilisesi'ndeki silahları ve eserleri korumak ve sergilemekle görevlendirilmiştir. Sultana ait silah koleksiyonu yanında arkeolojik buluntuları temizleyerek sergilemeye uygun hale getiren Ahmet Fethi Paşa, Mecmuai Aslihai Atika (Eski Silahlar Odası) ile Mecmuai Asarı Atika'yı (Eski Eserler Odası) birbiriyle bütünlük taşıyacak bir biçimde kurgular. II. Mahmut'un lağvettiği yeniçerilerin silahlarını, Amerika'dan getirtilen yeni moda tüfekler ve İtalya'dan ısmarlanan yeni ordu uniformalarıyla sergileyen Paşanın, 1837 Tower of London silah sergisi gibi veya 1852 Madame Toussauds Müzesi'nde ilk defa uygulanan mumyalama yöntemleriyle yeniçeri ordusunu canlandıran çağdaş sergilemeler yapması oldukça dikkate değerdir.³⁶⁸ Diğer bir muhafız-küratör ise, İstanbul RHM'nin ilk müdürü Halil Dikmen'dir. D Grubu üyesi, Paris'te eğitim görmüş Dikmen, Köksal'a göre, henüz kuruluşunun ilk yıllarında, modern bir kamusal sanat müzesinin olması gerektirdiği gibi kurumu dinamik ve etkin kılmaya çaba sarf eder. Müzeyi kamu yararı olarak görmüş ve koleksiyonu bu yönde titizlikle korumuş, dönemin Güzel Sanatlar Akademisi'nin eğitim programına eklemiş, geniş çevresi sayesinde kurumu ressamların, şairlerin, gazetecilerin ve müzisyenlerin uğradığı dinamik bir mekâna çevirmiştir. Bu canlılık İkinci Dünya Savaşı'yla müzenin kapanmasına kadar sürmüştür.³⁶⁹ Yukarıdaki açıklamalar üzerinden görüldüğü gibi Türkiye'deki küratörlüğün tarihi, altı kazıldığı

³⁶⁷ Levent ÇALIKOĞLU (Haz.), **Çağdaş Sanat Konuşmaları 4 Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik**, s.147.

³⁶⁸ Ayşe H. KÖKSAL, "Türkiye'nin İlk Küratörüne Dair...", <http://www.e-skop.com>

³⁶⁹ Ayşe H. KÖKSAL, "Resim ve Heykel Müzesi'nin İlk Yıllarına Dair...", <http://www.e-skop.com>

takdirde oldukça geriye gidebilmektedir. Bu iddialar, aksi ispatlanmadığı müddetçe günümüz küratörlerinin çağdaş sanatı sergilemek dışında herhangi bir pratikte ilk olmadığını kanıtlamaya yeter gözüküyor.

Belki de başından beri hiç gitmemiştir ancak, bu dönemde Ali Akay'ın yukarıda söz ettiği gibi hikâye anlatıcılar [storytellers] geri dönmüştür ya da en azından günümüzün kültürel alanında hikâyecilik görevi küratöre kalmıştır. Devletin uzun zamandır boş bıraktığı kültür-sanat ortamının özel teşebbüs tarafından doldurulduğu, dolayısıyla da sanat tarihi -ve tarih- yazımının kurumlar ve küratörlere terkedildiği Türkiye'de buna şaşılacak bir yan yoktur. Tıpkı, Reader's Digest dergisi koleksiyonunun küratörlüğünü yapan Frances Chaves'in "Müze küratörünün geri planda kalıp zarın atılmasını beklemesi gerekir. Şirket küratörü ise, meydana çıkıp sanat tarihini yaratabilir"³⁷⁰ demesine benzer bir durumdur; ancak tek bir farkla. O da, 1990'lardan beri kendilerine rekabet edebilecek devlet kurumlarının olmamasından, Türkiye'de kanon belirleme görevinin henüz müze ve şirket küratörü diye keskin hatlarla bir şahsa/shahıslara ayrılamamasıdır.³⁷¹ İnsanların gerçeklerin peşinden koşmak yerine hikâyenin peşinden gitmesinin sebebi belki de özel kurumların bu görünür ve göz alıcı yapısından kaynaklıdır. Küratörlerin hikâyeciler olarak ortaya çıkması aslında sergilemelerde izleyicilerin uygun bir tabirle, "keşfedildiği" dönemle ilintilidir. Günümüz toplumları için boş zamanı yaratan kültürel ve demografik değişimlerin ortaya çıkmasıyla, toplumun müzeyi algılama biçimi eğitsel olmaktan çıkarak, bir eğlence etkinliğine dönüşür; müzelerde araştırma ve sergilemenin yanı sıra, izleyici ve hizmet odaklarının da yer aldığı bir anlayış yerleşir.³⁷² Müzelerin -ve dolayısıyla küratörlerin- adına modernizm denilen uzun bir zaman dilimi boyunca sahip olduğu birincil görev koleksiyonların muhafazası ve onların teşhiridir; yani, izleyicisine akademik bir dizilimden fazlası için vaatte bulunmayan kurumlardır. Ancak Reagan ve Thatcher hükümetlerinin daha önce de belirttiğimiz üzere "bağım-

³⁷⁰ CHIN-TAO Wu, s.396; Nancy MARX, "Professional Class", **Manhattan Inc.**, s.190.

³⁷¹ İstanbul Modern'in koleksiyon sergileri veya Santralistanbul'un Modern ve Ötesi sergisi bunlara örnek gösterilebilir.

³⁷² Karsten SCHUBERT, **Küratörün Yumurtası Müze Kavramının Fransız İhtilalinden Günümüze Kadar Olan Evrimi**, s.65.

lılık kültürü” geliştirdiği yönündeki görüşleri yüzünden müzelerdeki devlet desteklerini kesintiye uğratmaları, 1980’lerde müzeleri sponsorluk arayışlarının yanı sıra, izleyiciyi de merkeze alması gereken (bir müşteri/tüketici gibi) yeni bir kültürü geliştirmeye zorunlu kılmıştır. Artık müzeler, kendilerini topluma tartışmasız ve açıklanmasız sunulan kültürel örneklerin tek yönlü sergilendiği kurumlar olmaktan çıkarak, sürekli ve geçici koleksiyonların izleyici ile küratör arasında açık diyaloga davet etmeye çaba sarf eden yerler; ya da Alfred H. Barr’ın tabiriyle izleyicinin aktif bir katılımcı olarak rol alacağı “laboratuvar”lar haline gelir.³⁷³ Ziyaretçiler temelde bütçeyi yükseltmemese de en azından sabit kalmasını garantilerken, müze mağazaları ve restoran, bistro gibi diğer ticari etkinlikler de bütçeye yardımcı ek mekânlar olarak faaliyete geçmiştir. Kamu harcamalarını haklı gösterebilmek ve sponsorların ilgisini çekebilmek için ziyaretçi rakamlarının nasıl yükseltilebileceğini ana konu haline getiren küratörler, Fransız İhtilali’nden bu yana müzecilikte ziyaretçinin bir dış unsur olarak en az önemde olduğu fildişi kule anlayışını terk ederler; koleksiyon muhafızlığından çıkarak, yeni koleksiyon alımları gerçekleştirmek, akademik araştırmalar yapmak, eserleri ziyaretçi odaklı yaratıcı sergilemelerle renklendirmek gibi görevleri edinirler.³⁷⁴ Amerikan Müzeleri Derneği’nin [American Association of Museums/yeni adıyla: American Alliance of Museums] 2009 tarihli *Küratörler Deontolojisi*’ne göre [A Code of Ethics for Curators] günümüz küratörü: müzenin amaç ve misyonlarına uygun üst derecede kültürlü, deneyimli veya bir disiplinde tahsilli kişiler olarak tanımlanır. Temel görevleri arasında kısaca: alanlarında akademik geliştirmeler yapmak, müze koleksiyonuna objelerin edinim ve elden çıkartmalarına yönelik tavsiyelerde bulunmak, koleksiyon materyallerinin tanımına ilişkin araştırma ve dokümantasyonu, koleksiyon parçalarının yorumlanması, sergileri geliştirme ve organize etme, programlara ve eğitim gereçlerine katkıda bulunmak, koleksiyonu kamu yararı adına sunmak ve müdafaa etmek, çalıştıkları kurumları basında, kamusal toplantılarda ve profesyonel konferans ve seminerlerde temsil etmek gibi konular yer alır.³⁷⁵ Tüm bunlar kamu çıkarı esas alınarak gerçekleştirilmelidir. Ancak Karsten Schubert, küratörlüğün bu kapsamlı etkinliğinin yanı sıra izleyiciyi etkileme amacı-

³⁷³ A.g.e., s.65.

³⁷⁴ A.g.e., s.68.

³⁷⁵ “A Code Of Ethics for Curators”, <http://aam-us.org/docs/continuum/curcomethics.pdf?sfvrsn=0>

la görevleriyle pek de ilgisi olmayan alanlara, işletme, pazarlama ve muhasebe diline yöneldiklerini belirtir.³⁷⁶ Artık sanatın en avantajlı biçimde sergilenmesinden öte, sanatın göz kamaştırıcı bir gösteri özelliği taşıması aranmaktadır.³⁷⁷ Elbette bu göz kamaştırıcı gösterinin etkili olabilmesi için, müzelerin ve dolayısıyla küratörlerin ziyaretçi potansiyellerini mümkün mertebede tanıması ve genişletmesi gerekir. Yukarıda açıkladığımız gibi bunun en bilinen yolu ziyaretçilerin cinsiyet, ırk, inanç, sosyal statüleriyle ilgili bağlantılar kurmaya çalışan çokkültürcülük ya da farklıdillilik söylemlerinden geçmektedir. Schubert'e göre küratörler bu bağlamda koleksiyonlarını pazarlarken bazı özel sergiler, hizmet ve olaylara yönelik, hedef reklamcılığı uygulamıştır. Hatta video kayıtlarıyla ziyaretçi davranış ve hareketleri hakkında bilgi edinilirken, müze mağazalarındaki elektronik stok kontrolü sayesinde, harcama kalıplarının anında analiz edilmesi sağlanmıştır.³⁷⁸ Ziyaretçi potansiyelini ölçmek adına, İKSV de Şubat 2017'de *Kültür-Sanatta Katılımcı Yaklaşımlar* adlı bir rapor sunmuştur. Raporla, İstanbul'da yaşayan insanların kültür ve sanat etkinliklerine katılım oranında belirleyici olan: Bireysel, çevresel ve maddi etkenler, fiziksel engeller, ulaşılabilirlik ve güvenlik, iletişim engelleri gibi başlıklar altında sorunlar dile getirilmiştir. Bizi ilgilendiren kurumlardan bazıları kitleyle iletişim problemlerini azaltmak ve bu iletişimin niteliği konusunda bazı taktikler geliştirmiştir. Mesela İstiklal Caddesi üzerinde yer alan Arter, zemin katında caddeye bakan geniş bir vitrine sahiptir. Bu vitrine yerleştirilen ve caddeden seçilebilen çalışmalar, yoldan geçenlere mekânın içeriğine ilişkin bilgi vermektedir. İletişim dilini web sitesi formatı veya kullandığı yazı fontları gibi bir çerçevede şekillendiren SALT, "deneysellik ve hata yapmaktan çekinmeme" iddiasıyla, programlarını, izleyicilerin kendilerini ifade edebilecekleri, yani izleyiciyi aktif birer katılımcı olmaya teşvik eden bir ortamı sunma amacı taşımaktadır.³⁷⁹ Özetle müzeler/platformlar günümüzde sergi alanlarından restoranlarına, tuvaletlerinden mağazalarına kadar müşteri memnuniyetini temel alan, ziyaretçi çekmeye çalışan kurumlar olarak sahne alır. Müzeleri bu duruma itenin başlıca sorumlusu müze yönetimlerinden ziyade hükümetlerin kültür politikalarında-

³⁷⁶ Karsten SCHUBERT, s.70.

³⁷⁷ A.g.e., s.71.

³⁷⁸ A.g.e., s.73.

³⁷⁹ "Kültür-Sanatta Katılımcı Yaklaşımlar",

<http://cdn.iksv.org/media/content/files/KulturSanattaKatilimciYaklasimlar.pdf>

ki özelleştirmelerdir. Küratörlerin bu durumdan ne kadar şikâyetçi olduğu da ayrı bir tartışma konusu olabilir. Zira yukarıdaki faktörler günümüz küratörlerinin ortaya çıkmasında azımsanamayacak ölçüde etkin olmuştur. 1980'lerden beri küratörler, sahip oldukları yetkiler ve geniş iş yüküyle çağdaş sanatı bir anlamda yönlendiren ve belirleyen profesyonellere dönüşmüştür.

Bugün hikâye anlatıcı olarak küratörler, dünyanın post-fordizmle öne çıkan teknolojik yapılanmalarla kaçınılmaz ölçüde küreselleştiğini, sanatın ve sergi yapım-cılığının da bu ölçüde kaçınılmaz olarak küreselleşeceğini vurgulamaktan çekinmiyorlar. Öyle ki, bu meseleyi yalnızca disiplinlerarası metinsellik sınırlarında kalmadan, pratik alanda da vurgulamak üzere bir uğraş var. Borusan'da coğrafyalar arası çağdaş sanat ortamlarını buluşturan **Akdeniz Metaforları**, göç/göçebelik vurgusu taşıyan **İstanbul Gidiş Dönüş**, ya da Venedik-İstanbul arası coğrafi ve ekonomik iş birliğini tarihten günümüze ele alan **İtrılı Bahçe** gibi sergiler; öte yandan İstanbul Modern'in uluslararası sergilerinden **Çekim Merkezi**, **Venedik-İstanbul**, **Şimdiki Zaman Geçmiş Zaman** gibi zaman içinde biriken örnekler, bilerek veya bilmeyerek artık üzerinde mutabık olmamız icap eden bir söylem birliğini kültürel alanda ifade ediyorlar.³⁸⁰ Coğrafyalar arası çağdaş sanat üretimleri buluşmalarının içeriği nedir? İki şehir arasındaki ekonomik iş birliği tarihsel düzeyde bile olsa bir çağdaş sanat sergisinde neden vurgulanmak istenir?³⁸¹ Aslında böyle örnekler bizlere günümüzde neyin çağdaş sanat ya da sanat etkinliği kabul edilebileceği, sınırsızlık imgesi altındaki sanatın, sanatçının veya küratörün kabul görebilmesi için bile belirli kıstasların varlığı hakkında öğretici olabilir. Günümüzde sanatı belirleyen olgunun temelde bir ilişkiler ağı olduğu söylenebilir. İlişkiler ağı, hangi sanatçıların seçileceğine, kimlerin

³⁸⁰Borusan Sanat Galerisi: **Akdeniz Metaforları I** (5 Nisan - 8 Mayıs 1999), **Akdeniz Metaforları II** (4 Şubat - 15 Mart 2000), **Akdeniz Metaforları III** (14 Aralık - 31 Ocak 2001), **İstanbul Gidiş Dönüş I** (4 Kasım - 12 Aralık 1998), **İstanbul Gidiş Dönüş II** (12 Kasım - 11 Aralık 1999), **İstanbul Gidiş Dönüş III** (6 Ekim 2 - Kasım 2000), **İtrılı Bahçe** (4 Aralık 2001 - 26 Ocak 2002). İstanbul Modern Müzesi: **Çekim Merkezi** (18 Eylül 2005 - 15 Ocak 2006), **Venedik-İstanbul** (18 Ekim 2006 - 2 Şubat 2007), **Şimdiki Zaman Geçmiş Zaman** (6 Eylül - 2 Aralık, 2007).

³⁸¹Doğu (Osmanlı) etkileri taşıyan Venedik Ekolünü içeren bir Rönesans sergisi olsa bu durum makul karşılanabilir. Ancak bunun yerine sergide, 51. Venedik Bienali (2005) seçkisi (zira serginin küratörüyle bienalin eş küratörü aynı isimdir: Rosa Martinez), Venedik ve İstanbul'un kardeş şehirler ilan edilmesi gibi diplomatik-siyasi konular mesele edilmiştir.

kimlerle veya hangi kurumlarla hangi koşullarda çalışacağına, hangi kavramların dolaşımında olduğuna kadar geniş bir yelpazeyi içerebilir. Pascal Gielen’in tabiriyle sanat eserlerinin birleştirici etken olduğu bu ağ: “müze yöneticileri, bağımsız küratörler, galeri sahipleri, sanatçılar, koleksiyonerler, sigorta simsarları... politikacılar, eleştirmenler, makaleler, kataloglar”³⁸² gibi uzun bir listeye uzanır. Misal, taşralı bir galeri veya sanat kurumunun yerellikten kopmadan ancak uluslararası nitelik kazanabilmesinin yolu Joseph Beuys gibi uluslararası isimleri koleksiyona katmaktan geçmesidir.³⁸³ Bu durum aynı zamanda koleksiyonu oluşturanların, kimlerle yakınlık kurması gerektiğini anlatır; Eindhoven’daki Van Abbe Müzesi’nin kurucu yöneticisi ve Tate Britain’ın koleksiyon eski müdürü Jan Debbaut’nun aktardıklarına göre:

“Anton Herbert ile çok iyi bir ilişkim var. Kendisi aynı zamanda benim danışma kurulum için de çalışıyor. Fakat Daled ve Goeminne ile de iyi bağlantılarım var. Sonuç olarak, sanat dünyasında olup bitenlerden haberdar olmak benim işim... Etrafımda iyi koleksiyonerler olursa, iyi sergiler açmamı sağlayacak eserlere ulaşabilirim. Aramızdaki ilişki iyi değilse, ‘hayır onları alamazsın’ da diyebilirler... Çoğu dünyayı dolaşiyor bunun ayırında olmalısınız. Benim müze yöneticisi olarak ulaşmaya çalıştığım birçok yere benden daha kolay ulaşıyorlar... Ama sadece koleksiyonerler değil, sanatçılar da bu rolü oynuyorlar.”³⁸⁴

Debbaut’nun ısrarla vurguladığı “iyi” kavramının özüne bakarsak aslında bir kalitenin ya da niteliğin tanımlanmasından ziyade, bağlantı kurulan kişinin ne ölçüde uluslararası veya “küresel” olduğu kıstas alınıyor gibidir. O halde “iyi” bağlantılar sayesinde “iyi” bir koleksiyon oluşturma ve bu koleksiyonla “iyi” sergilemeler yapabilmenin yolu “iyi” küratörlerle çalışmaktan geçmektedir. Gielen’in Barbara Vanderlinden’la 2001’de yaptığı özel söyleşiden bir kesit sunmak oldukça kayda değerdir. 1990’ların ortasından beri bağımsız olarak çalışan bu Belçikalı küratörün

³⁸² Pascal GIELEN, *Sanatsal Çokluğun Mırıltısı*, s.62.

³⁸³ Bkz. a.g.e., s.67.

³⁸⁴ A.g.e., s.73.

kısa zamanda yıldızının parlaması, küratörün izlediği taktiklerde ve sanatı seçme mantığında yatar:

“Biriyle çalışmak için önce bir güven ilişkisi oturtmanız gerekir. Ben bunu yapmak için Larry King’inki gibi en basit işletme kitaplarını okudum. İstedığınız kişiyi nasıl heveslendireceğinizi o anlatıyor. Örneğin, konuya kesinlikle kendinizden bahsederek başlamayın. Siz her zaman merak eden, öğrenmek isteyen taraf olmalısınız. Bunu sağlamak için ben genellikle söyleşi bahanesini kullanırım. Böylece o kişinin beni davet etmesini sağlayabilirim ve asla onlarla bir proje yapmak istediğimi doğrudan söylemem... Böylece yavaş yavaş bir çerçeve oluşturursunuz. Bu görüşmeler sayesinde kişinin nelerle uğraştığını da anlayabilirsiniz. Bağlantı noktalarını yakalarsınız.”³⁸⁵

Yukarıdaki iki örnekte de mesele basit anlamda sanatın görünür kılınması değil de, sanki uluslararası düzeyde gerçekleştirilen bir şirket anlaşması öncesindeki kulis faaliyetleri anlatılıyor. Her ne kadar küratörün görev tanımındaki değişiklikler onlara serbestlik katıyor gibi gözükse de, yapılacak olan sanatsal seçimler, Gielen’in ifadesiyle başkalarının algılayabileceği ve gözlemleyebileceği şekilde olmalıdır. Neticede izleyiciden beklenen şey, söz konusu sanatçı veya onun çalışması hakkında bir bilgiye sahip olması, böylece sanatçının veya kuramcının yaklaşımlarını kavramasıdır ki bu karşılıklı ilişki, aynı zamanda küratörün benzer gruplara hitap ettiğini gösterir. 1990’lardan beri küratörlerin bilgi sektöründekiyle fazlaca ortak yönü bulunan bir sosyal ağ arayışında olduklarını düşünürsek, metinlerin neden kimlik/cinsiyet, küreselleşme vb. konulardan tercih edildiği anlaşılabilir.³⁸⁶ 1980 Askerî darbesi sonrasında gelen neo-liberalizmle Türkiye’nin dışa açılması, 1990’larda Doğu Avrupa’daki sosyalizm sonrası geçiş devletleri, daha sonra Afrika ve Asya ülkeleri, küratörlerin çokkültürcülük söylemlerinin içini doldurabilmesine fırsat olmuştur. Sosyalizm sonrası geçiş ülkelerinde bir anda bitiveren Soros Çağdaş Sanat Merkezleri’nin, “demokratik ve açık sanat” adına ne tarz uygulamalar yürüttüğünü veya Balkan-

³⁸⁵ A.g.e., s.76.

³⁸⁶ A.g.e., s.78.

lar'daki kimliğin keşfediliş hikâyesini, Octavian Esanu ve Miško Šuvaković yazdıkları makalelerde yer vermişlerdir.³⁸⁷ Gielen'e göre, içinde oldukları bu kimlik pazarında küratörlerin, uçlarda kalan grupları seçmek, bir çerçeveye oturtmak ve yorumlamak üzere daha demokratik alanlar yarattıklarını iddia ettiklerini, bu iddiayla uluslararası anlamda çok daha ayrıcalıklı bir profil çizdiklerini belirtir.³⁸⁸ Sanatçılar açısından bakıldığında Türkiye gibi sanatta devlet desteğinin olmadığı, sanat alanlarının son derece kısıtlı olduğu bir ülkede veya sosyalist ülkelerde modern sanatın devlet sanatı olarak kabul gördüğü ve doğal olarak modern sanatın konvansiyonel durumuna karşı çıkan sanatçıların ifade alanı bulamaması gibi sorunlar, küratöryal pratiklerin kabul edilmesini kolaylaştırmıştır. En azından bazı sanatçılar açısından durumun böyle olduğunu söyleyebiliriz. Hatta küratörlük faaliyetlerinin, Türkiye adına konuşursak, sanat ortamına ivme kazandırdığı dâhi söylenebilir. Konuya geri dönecek olursak, ötekiliğin "keşfedildiği" zaman nelerin gerçekleşebildiğini tekrar Vanderlinden'dan dinleyelim:

"Uluslararası sergilerin izini, promosyon ve araştırma yapar gibi kolayca nasıl sürdüğümü görmemiz lazım. Örneğin bütün Doğu Avrupa'yı tanıyorsanız güçlü hale geliyorsunuz. Sanat dünyasında bunu yapan çok insan yok."³⁸⁹

Yalnız belirtmek gerekir, bu keşif faaliyeti yalnızca merkezden çevreye tek yönlü akmamıştır. Yalnızca Vanderlinden gibi Avrupalı küratörlere malum olmayıp, bizzat çevre ülkelerde kendi ötekiliklerinin taşıdığı sanatsal potansiyelin farkında olan kültür profesyonelleri, sanatçılar ve küratörlerce de benimsenmiştir. 3. İstanbul Bienali'nde, ülkesinin ötekilik tarihini anlatan Bulgaristan pavonunun küratörü aynı zamanda Bulgar bir sanatçı olan Luchezar Boyadjiev'dir; veya Türkiye'deki öteki

³⁸⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Ali ARTUN-Nursu ÖRGE (Ed.), "Octavian Esanu, Çağdaş Sanat Aslında Neydi? Neoliberal Dönemde Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi ve Soros Çağdaş Sanat Merkezleri", **Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat**; Ali ARTUN (Der.), "Miško Šuvaković, Küratöryal Taktiklerle Kimlik İmalatı", **Çağdaş Sanat ve Kültüralizm**.

³⁸⁸ Pascal GIELEN, a.g.e., 78

³⁸⁹ A.g.e., s.78

olmanın potansiyelini keşfeden yalnızca René Block veya Rosa Martinez vb. değil, Vasıf Kortun ve Beral Madra'dır.

Küreselleşme anlatısının metropolleşme ve göç olguları da yine bu bağlamda sık vurgulanan ve nispeten birbirleriyle bağlantılı konular. Artan metropolleşmenin yarattığı yerinde duramama hali, hareketlilik ve teknolojinin gelişmesi sayesinde ortaya çıkan hareket özgürlüğü -veya nispeten ucuzlaması- yeni "küresel" insanın bir oradan bir buraya, çeşitli yerlere sürekli göç/dolaşım halinde olmasını gerektirmiştir. Bu söylemin özenilen ya da arzulanan kısmını küratörler ve sanatçılar yaşamaktadır. Günümüzde dünya göçebe küratörler ve sanatçılarla doludur. Katalogda yer alan biyografilerde çoğu sanatçının en az iki şehirde yaşadığı veya küratörlerin stabil kalmadan pek çok büyük şehirde uzun ve kısa süreli çalıştığı gözlemlenebilir. Sanki modern *flaneur* şair ve sanatçı, şehrin sınırlarından taşmış, metropoller arası postmodern göçebelik yapmaktadır. Bu bağlamda tıpkı Dan Cameron ve Hou Hanru'nun küresel yurttaş tanımlaması gibi, ideal küresel-insanı temsil ettikleri bile söylenebilir. Özenilmeyecek olan tarafı ise neo-liberalizmin küreselleşmesiyle dünyanın her yerinde esnek, güvencesiz, ucuz ve yedek iş gücünün yüksek tahsil vb. dinlemeden dolanıyor olması; bunların yanına emperyalist savaşların yarattığı mülteciler de eklenebilir. Eski tabirle yedek sanayi ordusunun küreselleşmesinin yanında küratör ve sanatçı küresel göçebeliği 1% bile etmez. Gielen, 1990'lardan beri küratöryal seçimlerde öne çıkanın, içi önceden doldurulmuş "tutarlı fikir" olduğundan bahseder. Maddesellikten uzaklaşan, post-fordizme sadakat içinde kullanılan dil ustalığının seçim yapma işleminde önemli rol oynadığını, bu bağlamda soyut düşünceler ticaretime geçildiğini vurgulayan Gielen, kısmen de olsa bir noktayı atlamış olabilir.³⁹⁰ Kendi tabiriyle sözün metalaşması (ve doğal olarak mübadelesi), küratöryal metinlerin tıpkı günümüz sanat çalışmaları gibi postprodüksiyon sürecine girmesine sebep olmuş, bu metinlerarasılık hali, kimi zaman sanatçının çalışmasıyla, çoğu defa da metnin kendi içinde tutarsızlıkları doğurmuştur. Tutarsızlıklar sonunda, çarpıtmalara, yanlış yönlendirmelere, yanlış bağlamlara açılmıştır. Muhafızlıktan kişi kültürüne gi-

³⁹⁰ A.g.e., s.83

den süreçte küratörün rolü somut pratikten (sanat eseri) soyut pratiğe (kavramlar) evrilmiştir.



5. SONUÇ

Küratörü basit bir muhafızlık görevinden, günümüz sanatına yön veren evreye getirmesinde, yani “yıldız küratör”ün ortaya çıkmasında, dünyadaki ekonomik-politik değişimlerin herhangi bir etki yaratmadığı iddiası gerçeği yansıtmayacaktır. Sungur Savran, *Kod Adı Küreselleşme 21. Yüzyılda Emperyalizm* adlı kitabında dünya kapitalizminin bütünleşmeye doğru gittiği yönünde bazı görüşler ileri sürmüştür. Bütünleşmedeki hızlanmanın sebeplerinden bir tanesi, üretici güçlerde yaşanan muazzam gelişmedir. Bilgisayarlı sistemlerin uygulamaya konulması, üretim sürecinde yaşanan planlama, tasarım, montaj aşamalarının birbirinden farklı alt kademelere bölünerek uzak mesafelerden eşgüdümle yürütülebilmesinin olanaklı kılmış; böylece aynı ürünün üretimindeki farklı aşamaların dünyanın farklı noktalarında eş zamanlı gerçekleşebilmesi ekonomik açıdan mümkün hale gelmiştir.³⁹¹ Bütünleşmenin hızlanmasını belirleyen esas faktör ise üretim sermayesinin uluslararasılaşmasıdır. Yani çokuluslu şirketler adıyla anılan günümüz finans-kapital birimlerinin faaliyetlerini, teknolojinin de verdiği imkânlarla, dünya çapında planlaması ve yürütmesidir (Sungur Savran buna mega-kapital adını verir, bkz. Bölüm 2.2.).³⁹² Emperyalizmden bağımsızlığını ilan eden Brezilya, Şili, Meksika, Türkiye gibi ülkeler, II. Dünya Savaşı sonrasındaki koloni devrimleri dalgasıyla bağımsızlığını kazanan ülkelerle bir araya geldiğinde, karşımıza kapitalist dünya ekonomisi açısından korumacı, içe dönük, ulusal ekonomilerle bir arada olan bir yapı çıkmıştır. Keza bu iki kategoriye ayrılan ülkeler aynı zamanda Sovyetler Birliği’nin varlığının yarattığı güç dengesinden ve Sovyet ekonomi modelinden (kalkınma planları vb.) faydalanmışlardır.³⁹³ Dünya ekonomisinin bu bölümlenmiş yapısını sönmek, üretim sermayesinin uluslararasılaşmasında ortaya çıkan engelleri (korumacılık, kambiyo kontrolü, doğrudan yatırımların önündeki kısıtlamalar) kaldırmak için yeni bir ekonomi politikası-

³⁹¹ Sungur SAVRAN, a.g.e., s.104.

³⁹² A.g.e., s.105.

³⁹³ A.g.e., s.107.

nın zorunluluğu doğmuştur; bu ekonomi politikasının adı neo-liberalizmdir.³⁹⁴ Neo-liberalizm, kapitalizmin yeniden yapılandırılmasıdır. Sosyal devletin tasfiyesi, sendikaların parçalanması, esnek işgücü piyasaları, işsizlik yoluyla terbiye vb. ya da sermayenin sektörel (yeni sektörlerin yükselişi), teknolojik (bilgisayarlaşma, otomasyon vb.) ve mekânsal (ülkeler ve bölgeler arasında üretimin yapılmasıyla birlikte uluslararası işbölümünün yenilenmesi) alanlarda yeniden yapılanma boyutlarını içerir.³⁹⁵

Yukarıda özetlenen faktörlerin, yıldız küratörlerin ortaya çıkmasıyla ya da Türkiye’deki küratöryal faaliyetlerle tam olarak nasıl bir ilişkisi olduğu haklı olarak sorgulanabilir. Buna bazı açılardan yanıt vermek mümkündür. Birincisi, 1979’da Thatcher ve 1981’de Reagan yönetimleri ile anılan ve tüm dünyaya yayılan neo-liberal politikaların, sanatı, -tıpkı yukarıda bahsettiğimiz gibi- yeni bir sektör haline getireceği evredir. “Bağımlılık kültürü” yarattığı iddiasıyla Amerika ve İngiltere’de müzelerin yarattığı finansal yük sponsor şirketlerin kucağına itilmiştir. Şirketler açısından bu durum onların demokratik ve yenilikçi imajlarına katkı sağlamış, düzenlenen dev organizasyonlar kültürel sermayelerinin birikimine ön ayak olmuştur. Müzeler ise, sponsor çekebilmek ve ziyaretçi kapasitelerini genişletebilmek için çeşitli yollara başvurmak zorunda kalmışlardır. Bizi ilgilendiren temel nokta, müzelerin bu bağlamda izleyiciyi keşfetmesi yönünde adımlar atmasıdır. Müzeler, Fransız İhtilali’nden bu yana onlara biçilen mesafeli ve eğitici rolden uzaklaşmış, müzeyi boş zaman aktivitesi olarak gören günümüz toplumunun ihtiyaçlarına göre tasarlamıştır. Küratörlüğün etkinlik kapsamının yeni ihtiyaçlar doğrultusunda genişlemesi, onları izleyiciyi etkilemesi amacıyla görevleriyle ilgisi olmayan reklamcılık, işletme, pazarlama gibi alanlara sevk etmiştir. Öte yandan, dönemin ruhuna uygun olarak muteber genç girişimci modelinin zaman içinde sanatçı ve küratörler arasından da sivrildiğinin aksini söylemek için bir neden gözükmemektedir. Hatta bu döneme öncülük ettiğini söyleyebileceğimiz Harald Szeeman, ilk serbest küratör karşımıza çıkar. 1969 yılında yaptığı **Live in Your Head: When Attitudes Become Form** sergisi, müzeye alternatif olarak bir şirketin (Philip Morris) sanatı desteklediği ilk örnektir. Yıldız

³⁹⁴ A.g.e., s.108.

³⁹⁵ A.g.e., s.112-113.

küratörün ortaya çıkacağı dönemin öncesinde sanatta da önemli değişimler meydana gelmiştir. 20. yüzyılın sanat tarihi, aynı zamanda sanatın malzemesindeki dönüşümün tarihidir. İlk defa Dada (1916) akımıyla gündelik malzemelerin kullanılmasıyla başlayan süreci 1960'larda sahiplenen Yeni Gerçekçilik, Kavramsal Sanat, Fluxus gibi akımlar bir adım ileriye götürmüştür. 1960'lar ve 1970'ler, performans sanatı, happening ve video gibi yeni eylem ve tekniklerin sanatta görünür olmaya başladığı, dönemin toplumsal muhalefetinden beslenen ve modern sanatın müzeleşmesini eleştiren sanatçıların ortaya çıktığı yıllardır. Henüz 1958'de Sitüasyonistler, 'détournement', yani saptırma; daha önceki estetik, kültürel öğelerin kullanılarak çarpıtılması, kapitalizm ve medya kültürüne karşı geri döndürme metodunu kullanırlar. Kısacası 20. yüzyılın ikinci yarısı, sanattaki estetiğin sınırlarından çıkarak avangart sanatçıların yeni malzeme ve form arayışlarını devam ettiren, ancak aynı avangart modern sanatın müzeleşerek konvansiyonel bir hal almasına tepki duyan sanatçıların etkin olduğu bir dönemdir. Aynı zamanda, sanatta konvansiyonun dışına çıkış arayışları ve Harald Szeeman'ın ilk müze dışı sergisinin aynı düşünce atmosferinde gerçekleştiğini ekleyebiliriz. Hatta yorum katacak olursak, aslında 1960'ların sonu aynı zamanda bizlere, çokuluslu bir şirketin sanattaki iç dinamikleri küratör aracılığıyla nasıl kendi faydasına kullanabileceğinin en erken örneğini ifade etmekte. Değinilmesi gereken bir diğer önemli husus, ABD merkezli şirketlerin yeniden yapılanmasında postmodern analizlerin etkisidir. Arif Dirlik tarafından incelenen kurum analistlerinin görüşleri, bu kurumların yeni bir kültürü yaratması için hangi yollara başvurması gerektiğini, bu bağlamda çokkültürcülüğün ne kadar önemli olduğunu anlatmaktadır (Bkz. Bölüm 4.2.1.). Örgüt yönetimi analizlerde yeralan görüşler küratörlerin çokkültürcülük ve farklı-dillilik söylemiyle örtüşmektedir; keza iki tarafın da düşünsel altyapısını postmodern düşünceden alması oldukça ilginçtir.

İkinci olarak işin metinlerarası boyutu, yıldız küratörleri ortaya çıkartacak önemli bir husustur. Jean-François Lyotard'ın *Postmodern Durum* (1979) kitabı, postmodern düşüncenin temel niteliklerini raporlaması bakımından önemlidir. Temel olarak, bilişim, iletişim, siberetik gibi alanlarda yaşanan teknolojik ilerleme post-endüstriyel çağa girmemize sebep olmuş, bu bağlamda artık bilgi türünün, bilginin

edinim ve aktarım yöntemlerinin değişmesine yol açmıştır. Bilginin türündeki bu değişiklik Aydınlanma Çağı'nın varlığını meşrulaştıran büyük-anlatılara duyulan inançsızlığı beraberinde getirmiş, bunun yerine dil-oyunlarının ve alternatif anlatıların öne çıkmasına sebep olmuştur. Kavramın Lyotard'dan önce kullanımları da olmuştur. Kavram 1960'larda kullanılmış, ancak 1970 ve 1980'lerde yaygınlaşmıştır (Bkz. Bölüm 4.2.2.). Sanatı pratik anlamda, ironi, oyun, üslup melezliği, pastiş, özgünlüğün sonu gibi eylemler itibariyle etkilemiş, teorik olarak ise üst-anlatıların sonu, çokkültürcülük, kimlik, yeni teknolojiler, mikro tarih, göç vb. gibi yeni anlatıları sanatın konusu haline getirmiştir.

Görüldüğü üzere günümüz küratörünün ortaya çıkmasında birtakım ekonomik, tarihsel ve teorik faktörler mevcuttur. Ancak Türkiye'de küratörlüğün ortaya çıkmasında aynı tarihsel evrenin yaşandığını söylemek doğru değildir. Batı'daki örneklerin aksine Türkiye, müzeleri bütünüyle ihmal etmiştir. Bu sebeple, yerleşmiş bir müze küratörlüğü geleneğinden söz etmek, diğer bir deyişle müzelerdeki koruma ve kollama görevlerinden sorumlu olanların bu alanda mesleki farkındalığa sahip olduğunu söylemek pek mümkün gözüküyor. 1980'li yıllar boyunca sanatı destekleme ve sanat piyasası oluşturma işi başta İstanbul, Ankara ve İzmir olmak üzere buradaki galerilere kalmıştır. Bu dönemde sanat ortamının belirleyicisi, sanata finansal destek çıkan yerli sermaye, banka destekli galeriler ve özel galeriler olmuştur.³⁹⁶ Öte yandan, İKSV'nin baş sponsorluğuyla düzenlenen Uluslararası İstanbul Bienalleri'nin ilk ikisi (1987-1989), Türkiye sanatının yurtdışındaki emsalleriyle buluşmasının ilk örneklerini teşkil eder. 1990'lı yıllar ise çağdaş sanat ve küratöryal faaliyetlerin Türkiye'de görünür olmaya başladığı, akademik disiplinlerarasılığın sanatı ve küratörlüğü etkilediği dönemdir. Hatta Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği tarafından düzenlenen Genç Etkinlik Sergileri'nde (1995-1998) yer alan çalışmalar, Türkiye'de akademiler (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) etkisindeki sanatın dışına çıkılması, konvansiyonu aşmaya çalışması bakımından önemlidir. Aynı zamanda Lyotard, Michelle Foucault, Gilles Deleuze,

³⁹⁶ Burcu PELVANOĞLU, a.g.e., s.40-41.

Félix Guattari gibi düşünürlerin kitapları Türkçeye çevirilmiş, sanat çalışmalarına ve küratöryal faaliyetlere kaynak olmuştur. Kısacası, Türkiye’de küratörlüğün erken tarihlerine bakarsak kurumsal bir karşılığın izlerine rastlayamayız. Tıpkı Szeeman örneğinde olduğu gibi, küratörler Türkiye’de müze dışı alanlarda (çoğunlukla özel sermayenin sponsor olduğu etkinliklerde) faaliyet göstermişlerdir. 1980 ve 1990’larda Türkiye Batı’ya göre, sanat kurumları ve sanatta farklı tekniklerin (video vb.) kullanımları açısından oldukça geride kalmış, ancak düşünsel açıdan sıçrama yaşayarak neredeyse Batı’yla eş bir zaman dilimini yakalayabilmiştir. Türkiye’de yaşanan bu durumu Eşitsiz ve Bileşik Gelişme yasasıyla tanımlayabiliriz. Her çağda değişik toplumlar farklı gelişme aşamalarında; yani modern çağın başında Batı Avrupa’nın kapitalizme geçişine karşılık, diğer toplumlar örgütlenmelerini pre-kapitalist üretim tarzları biçiminde sürdürmüşlerdir. Ancak kapitalizmin dünya pazarını kurarken gösterdiği sınır tanımayan büyüme biçimi, pre-kapitalist üretim tarzlarının hâkim olduğu toplumları, Marx’ın değişikle “yok olma tehdidi altında” kapitalistleşmeye sevk etmiştir.³⁹⁷ Hatta buna Batı dışı toplumlardaki (Osmanlı Devleti, Japon İmparatorluğu, Çarlık Rusya vb.) Batılılaşma Hareketleri örnek gösterilebilir. Kapitalizmin dünyayı bu biçimiyle bütünleştirmesi ve evrenselleştirmesi bir yandan Batı dışı toplumları Batı’ya benzemeye, onları taklit etmeye iterken, öte yandan bu benzeşmeyi olanaksızlaştırır. Çünkü Batı dışı toplumlar, kapitalizmin anavatanındaki değişimleri, geçiş süreçlerini yaşamamıştır ve yaşaması da mümkün değildir. Böylece, bütünsel bir dünya çerçevesinde eşitsiz ancak bileşik bir gelişme görülür. Eşitsiz ve bileşik gelişimin doğurduğu bazı sonuçlar veya olasılıklar mevcuttur. Bunlardan bir tanesi, ileri üretici güçlere sahip ülkelerin geri toplumlardan belirli biçimleri devralması; diğeri ise geriden gelen toplumların, ileri düzeyde üretici güçlere sahip toplumlardan (yani kapitalizmin gelişkin olduğu ülkelerden) yeni biçimleri -aynı tarihsel süreçleri yaşamadan- olduğu gibi devralmasıdır.³⁹⁸ Böylece toplumsal yaşamın farklı alanlarının (ideoloji, kültür, hukuk ekonomi vb.) gelişimleri farklı tempoda gerçekleşebilir.³⁹⁹ Bu yüzden Batı’nın geçirdiği toplumsal aşamaları geçirmeyen Türkiye için de sanat ortamı namına benzer bir görüş ileri sürülebilir. 1980’lerin

³⁹⁷ Sungur SAVRAN, a.g.e., s.272.

³⁹⁸ A.g.e., s.273.

³⁹⁹ A.g.e., s.275.

sanat ortamında başlayan postmodernizm tartışmaları fazla vakit kaybetmeden Türkiye’de 1990’larda sanatı ve akademik düşünceyi etkisi altına almaya başlamıştır. Ancak Türkiye’de o sıralarda gelişkin ya da yerleşmiş sanat kurumları ağı bulunmamaktadır. Hatırlanacağı üzere Türkiye’deki sanat ortamının belirleyicisi 1980’ler ve 1990’lar boyunca müze gibi oluşumlardan ziyade yerli sermaye destekli galeriler olmuştur. Diğer bir deyişle, kurumsal açıdan kapitalizmin gelişkin olduğu ülkeleri yakalayamayan Batı dışı bir ülke, gelişkin ülkelerden ideolojik, düşünsel vb. yeni biçimleri daha erken devralmıştır. Ali Akay ve Ahmet Soysal’ın Foucault, Deleuze ve Guattari seminerleri, Vasıf Kortun’un **Anı/Bellek** (1991) ve **Elli Numara** (1993), Beral Madra’nın **10 Sanatçı 10 İş: C** (1992) sergileri gibi ilk küratöryal sergiler, sanat üretiminde farklı teknikler ve disiplinlerarasılığın etkisi (Ali Akay küratörlüğündeki sergilerde sosyolojik meselelerin konu alınması vb.), sanat ve metin ilişkisi, sergileme ve metin ilişkisi gelişkin ülkelerden düşünsel devralışın tipik örnekleridir.

Yukarıda bahsettiğimiz düşünsel devralışa nazaran, kurumsallaşma ancak 2000’lerde ortaya çıkacaktır. Akbank, Yapı Kredi, Borusan, Garanti gibi banka ve şirket galerileri kurumsal dönüşümlerini geçirmiş, sırasıyla Akbank Sanat, Arter ve Borusan Contemporary, SALT adlarını almıştır. Keza, Proje 4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi (sonraki adıyla Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi), İstanbul Modern Sanat Müzesi, Santral İstanbul gibi çağdaş sanat müzeleri de bu yıllarda birbiri ardına açılmıştır. Günümüzde kurumlar hala yetersiz olsa da Türkiye’deki küratörleri dünyadaki emsalleriyle eşitleyen en önemli faktör, az önce de yukarıda belirttiğimiz düşünsel devralışta aranabilir.⁴⁰⁰ Bugün Türkiye’deki küratörlerin uygulama ve düşünsel açıdan diğer ülkelerdeki küratörlerden hiçbir farkı olmadığını söyleyebiliriz. Küratörlerin sergi metinleri temel olarak şu anahtar kavramlardan beslenir: yersiz-yurtsuzlaşma, göç, kimlik, coğrafya, ideolojilerin/üst-anlatıların/tarihin sonu, bellek vb. gibi. Ancak bir üst bağlayıcı vardır ki, yerli/yabancı Türkiye’de sergi yapan küratörlerin neredeyse istisnasız üzerine mutabık olduğu bir konudur: Teknolojideki mu-

⁴⁰⁰ Nicelik açısından sorun, birkaç müze ve sanat platformu dışında sanat ortamının ağırlıklı olarak galeriler eliyle yürütülmeye devam etmesidir; niteliksel açıdansa müzelerin koleksiyon yönetim ve koleksiyon elden çıkarma politikalarının kamuyla paylaşılmaması (hatta müzeler genelde hiçbir yönetim bilgisini kamuyla paylaşmazlar) gibi meseleler örnek gösterilebilir.

azzam gelişmenin yarattığı küreselleşme ve bunun sonucu olarak ulusaşırı çökkültür-
lü bir dünya.

Yukarıda dünya kapitalizminin bütünleşmeye gitmesinde bazı nedenlerin bulunduğunu ve bunlardan bir tanesinin üretici güçlerdeki yaşanan gelişmeler olduğunu söylemiştik. Ancak küratörlerin adına “küreselleşme” dedikleri çağı yaratan koşullar için gösterdikleri emareler genelde tam bu noktada tıkanır. En basit anlatımla, başta ulaşım ve iletişim alanlarında olmak üzere teknolojideki büyük değişim ve özel sektördeki kurumsal dönüşüm, küreselleşmeyi yaratan temel etkidir.⁴⁰¹ Daha bayağı bir tabirle, küreselleşme, seyahat olanaklarının artması, uluslararası finans merkezlerinin ortaya çıkması ya da İstanbul’da ‘sushi’ yiyebilmek, Tokyo’da ‘punk rock’ dinleyebilmektir. Postmodern düşünceden devşirilmiş bir biçimde: çokuluslu şirketlerin -teknolojik gelişmeleri kullanarak- tüm dünyaya yayılmasıyla beraber artık ulus-devletlerin (tıpkı üst-anlatıların sonu gibi) sonu gelmiştir, hiçbir önemleri kalmamıştır. Dünya ulusaşırı biçime bürünmekte ve adım adım çökkültürlü bir yapıya (belki de küresel vatandaşlığa) evrilmektedir. Hatta küratörlerin sol cenahtan bir anlamda da onay alma biçimi olan, Michael Hardt ve Antonio Negri’nin *İmparatorluk* kitabı da benzer bir anlatıyı dile getirir. Artık dünya emperyalizm aşamasını tamamlamış ve merkezi olmayan bir yapı, İmparatorluk doğmuştur. İmparatorluk, yapısı itibarıyla tüm dünyada içerisi ve dışarıları gibi ayrımları silmektedir, artık her savaş bir iç savaştır, polis eylemi gibi görülmelidir; buna karşı en iyi mücadele yöntemi ise *çokluk* kavramından geçer, çokluk küreselleşmenin yaratıcı özneleridir, politik talebi küresel yurttaşlıktır. Ne önceki toplumsal biçimlere sırtımızı yaslayarak ne de kendimizi bu süreçten yalıtarak ilerleyebiliriz; yapmamız gereken şey, İmparatorluğun bir ucundan girip diğer ucundan çıkmaktır (bkz. Bölüm 3.2.2.).

Genelde küratörler küreselleşme diye tanımladıkları sürecin dünyayı adım adım kat etmesini neo-liberalizmle doğrudan özdeşleştiremezler; çoğu zaman ikisi

⁴⁰¹ Sungur SAVRAN, a.g.e., s.109.

ayrı meseleler gibi ele alınır. “Küreselleşme eşittir teknolojik gelişim” gibi tekno-determinizme varan bir yaklaşım sergilenir. Aldous Huxley’in *Cesur Yeni Dünya* romanını andırırçasına yeni toplumun sadece “1914’te Henry Ford’un fabrikasındaki bant sistemiyle” Fordist olması (onu etkili kılacak Keynesçi “refah devleti” politikasını hesaba katmadan) kadar, bilişim ve sibernetik teknolojilerin de salt post-Fordist toplumu yarattığı açıklaması, neo-liberal politikaları es geçtiğimiz vakit anlamsız gözükmektedir. Zira neo-liberalizmi kabul etmek ekonomi-politikasını kabul etmektir, ekonomi-politikasını kabul etmek de devleti kabul etmek anlamına gelir. Küratörlerin, postmodernizmin yanı sıra, küreselci söylemden de oldukça etkilendiği açıkça görülmektedir.⁴⁰² Hâlbuki dünyanın bütünleşmesi sürecinde her çözüm arayışı, dayanağını iç ve dış politikada yani devletlerde bulur şeklinde bir fikir yürütebiliriz. Mesela neo-liberal politikaları kabul ettirmek uğruna Türkiye’de olduğu gibi askeri darbelerle ya da esnek ve güvencesiz iş yasalarıyla sınıf ilişkilerini yeniden düzenleme girişimleri örnek verilebilir.⁴⁰³ Öte yandan, bilgisayarlaşmış mali piyasaların dünya çapında kriz çıkarması durumunda çözümü sığınak parada, yani “ulusal ekonomisinin dünya ekonomisi içindeki güçlü konumu dolayısıyla değerinin istikrarını sürdüreceğine inanılan” ulusal parada aramak veya çokuluslu şirketlerin dünya çapında yayıldıkça birbirlerinin ulusal ekonomileri içinde rekabete girmesinin yarattığı uluslararası diplomatik krizlerin patlak vermesi gibi problemler bizi küreselci fikirlerin aksi yönünde düşünmeye itiyor.⁴⁰⁴ Çokuluslu şirketlerin anavatanlarından biri olan ABD’de, seçmenin ekonomik sorunlara ve işsizliğe çözümü ‘America First’ [Önce Amerika] gibi şoven milliyetçi bir seçim sloganıyla başkan Donald Trump’ta araması “ulus devletin sönmüldüğü bir dünyaya göre” oldukça tuhaf değil midir?⁴⁰⁵

⁴⁰² Bu noktada, küratörlerin küreselci düşünceyi hangi teorisyenlerden aldığını söylemek zordur. Zira bu düşünce söylem düzeyinde, gazete/dergi yazarlarından tutun ekonomistlere, iş adamlarından, politikacılara kadar geniş ve anonim bir yelpazeyi de içerebilir. Ancak İstanbul Bienali küratörlerinden Dan Cameron ve Hou Hanrou’nun bariz bir biçimde Hardt ve Negri’den etkilendiğini daha önce görmüştük (bkz. Bölüm 3.2.2.).

⁴⁰³ Fransa’da François Hollande hükümetinin 2016 yılında yürürlüğe sokmaya çalıştığı yeni iş yasası ciddi bir muhalefetle (bkz. ‘Nuit debout’ eylemleri) karşılaşmıştır.

⁴⁰⁴ Sungur Savran ‘cyberspace’ krizlerinden biri olarak 1994 Meksika krizini gösterir. Çokuluslu şirketlerin sıcak rekabetlerinin yarattığı diplomatik krizler içinse 1990’larda ABD ile Japonya arasında neredeyse karşılıklı ticaret boykotu tehditlerine kadar varan münakaşayı anlatır. Sungur Savran, a.g.e., s.136-140.

⁴⁰⁵ Avrupa’da da benzer bir şekilde aşırı sağ yükselmektedir (bkz. Bölüm 3.2.2.).

Ulus devletinin sonu ve salt teknolojik gelişmelerin dünyayı küreselleştirdiği görüşlerine ek olarak, küratörlerin pek çoğu, küreselci bakış açısıyla örtüşen bir inanca daha sahiptir; o da kaçınılmazlık inancıdır. Tıpkı İmparatorluk kitabında gözlemlediğimiz üzere küreselleşme, karşı çıkmanın nafiye sayıldığı, tünelin bir ucundan girilip öbür ucundan çıkılması gereken bir olguya benzetilmektedir. Görüşleri ister olumlu isterse olumsuz yönde olsun, küratörlerin pek çoğu dünyada küreselleşme diye bir olgunun yaşandığını ve bu olgunun kaçınılmaz olduğu fikrini onaylamaktadırlar. Ancak yukarıda yer verilen saptamalar bizi bunun aksi yönünde düşünmeye, yani küreselleşme diye bir olgunun yaşanmadığına götürmektedir. Savran'a göre, dünya zaten kapitalist üretim tarzının şafağından emperyalizm çağına girişle birlikte büyük bir sıçrama gösteren bütünleşme sürecine tanıklık etmektedir. Kritik olan nokta teknolojik gelişmeler temelinde ve sosyalizmin krizi bağlamında (Sosyalist devletlerin çözülüşüyle gelen süreci düşünürsek) çokulusluların güçlenmesi ve neo-liberal politikaların uygulanması sonucu dünya çapındaki bu bütünleşme tarzının yaptığı atılımdır. Dünyada yaşananları dikkate aldığımızda, yazarın da belirttiği gibi, küreselleşen dünya değil, küreselleşme düşüncesinin kendisi ve neo-liberalizmdir fikrine katılmamak için bir sebep yoktur.⁴⁰⁶ Küreselciliğin politik anlamına yönelik bazı saptamalar kaçınılmazlık inancının doğurabileceği sonuçları görmek açısından oldukça önemlidir. Savran'a göre küreselleşme teorisi: "emperyalist ülkelerin sosyoekonomik, politik ve kültürel yapılarını bütün öteki ülkelere kendi gelecekleri gibi gösteren, emperyalizmin hâkimiyeti altında bir bütünleşmeyi bütün ülkelerin çıkarı olarak sunan bir teoridir."⁴⁰⁷ Öte yandan, bu teori: tarihsel gelişmenin tunç kanunlarına göre ilerlediği" ve neo-liberal bütünleşme tarzının kaçınılmaz olduğu, herkesin buna uyum sağlaması gerektiği önermeleriyle tüm toplumsal muhalefette "kadercilik ve teslimiyet atmosferi" yaratmaktadır. Bu durum da sistemin kendisinin sorgulanamayacağı, sorgulansa bile sistemin içinde yer almadan sorgulanamayacağı yönündeki inancı pekiştirir.⁴⁰⁸ Öne sürülen bu satırbaşları, günümüz sanatı hakkındaki yorumlarımızı da etkileyecek türden sonuçlardır.

⁴⁰⁶ Sungur SAVRAN, a.g.e., s.154-155.

⁴⁰⁷ A.g.e., s.156.

⁴⁰⁸ A.g.e., s.157.

Kaçınılmazlık algısının günümüz sanat ortamındaki kavramsal ve pratik karşılıkları “müzakere etmek” ve bunun sonucu olan: sanatın sahip olduğu “içeriden değiştirme gücü”dür. Açmak gerekirse, küreselleşme olgusu kaçınılmazdır, kapitalist sistem her alanda olduğu gibi sanatı da piyasanın boyunduruğu altına almıştır, bu bir çelişkidir ancak bu duruma karşı çıkmak da olanaksızdır, bu sebeple de yapılması gereken şeyler: müzakere etmek, “saptırma” [détournement], içeriden eleştiri gibi sanatsal ifade yollarını aracı ederek, sisteme karşı kullanmaktır. Çünkü Situasyonistler’den miras alındığı üzere, eski ve yeni anlamları bir arada tutan (yani eski kültürün çalınıp değiştirilerek eski anlamların yıpranmasını sağlayan) saptırma [détournement], bitmek tükenmek bilmeyen yeniden kullanım potansiyeli dolayısıyla kendine özgü bir güce sahiptir.⁴⁰⁹ Böylece kapitalizmin imgeleri, söylemi vb. yine ona karşı kullanılacak bir silah olabilir.

Dan Cameron ve Hou Hanru’nun sırasıyla 8. ve 10. Bienallerde, İmparatorluk kitabından esinlenmeleri dolayısıyla kavramsal çerçevelerin tabii olarak kaçınılmazlık vurgusu taşıdığını ve küresel vatandaşlığın tek yol olduğunu ima eden yargıları daha önce kapsamlı bir biçimde incelenmiştir (Bkz. Bölüm 3.4.). Bunun yanına ister Rosa Martinez’in uluslarötesicilik, bölgeciliği reddediş, melezleşme vb. kavramların hızla “yeni gerçeklikler haline geldiği” bir sürece uyum sağlamak için sanatçıların çözümleme ve çeviri süreçlerine katılması (o yol da bir anlamda müzakereden geçmektedir) düşüncesini ekleyin (Bkz. Bölüm 3.2.), isterseniz de küratör kolektifi WHW’nun bienal sürecini “düşmanı yanına çekmek” olarak niteledikleri röportajda ısrarla vurguladıkları gibi: “Dışarısı’nın olmadığını düşünüyoruz. Sistemin dışında durmaya kalktığınızda münzevî oluyorsunuz”⁴¹⁰ açıklamasını. Söz konusu kaçınılmazlık inancı içerisinde çağdaş sanatın piyasa ile olan ilişkisinin gerek eleştiri cenahında gerekse sanatçı ve küratör cenahında “çelişkili” bir yapı sergilediğine yönelik yaygın bir görüş vardır. Genelde eleştiri kısmı da savunma kısmı da çoğu zaman bu çelişkinin farkında olduklarını vurgulama ihtiyacı hisseder. Küreselleşme adı verilen bu sürecin doğal olarak çelişik bir yapısının olduğu, dünyayı “küreselleştirdikçe”

⁴⁰⁹ Şenol ERDOĞAN, a.g.e., s.45.

⁴¹⁰ Ulus ATAYURT- Yüce YÖNEY-Erden KOSOVA, A.g.y.

milliyetçileştirdiğini, büyüdükçe kriz eğilimi sergilediğini vb. görüşleri paylaşmıştık. Ancak görünen o ki sorun çelişkinin varlığına atıfta bulunmak ya da bulunmamak değildir. Esas mesele, zaten bilinen bu çelişik yapıya karşı çıkmak ya da çıkmamak yönünde bulanık bir tavrın yaratmış olduğu kafa karışıklığıdır. Türkiye’de özellikle devlet veya yerel yönetimlerin kültür-sanata yeterli derecede yatırım yapmaması veya alan açmaması, bu alanın önemli bir kısmını özel sermayeye devretmesi var olan çelişkili durumu ayyuka çıkarmakta hatta meşrulaştırmaktadır. Sanat ortamındaki çelişkiye karşı yeni karşıtlıkların/karşı-alanların (ki bunlar da aynı biçimde piyasanın koşulları gerekçesiyle çelişki içerebilir) yaratılıp yaratılamayacağı meselesi (yani belirleyicilik rolü üstlenen büyük sanat kurumları ve onların sponsorlarına karşı görece daha küçük kurum veya platformlarla işbirliğine yanaşmak ya da kuruluşlarına aracı olmak) gündeme gelmedikçe “bir dışarısının olmaması” inancı elbette kaçınılmaz olur. Sistemdeki çelişkinin farkında olduklarını beyan etmeleri (veya bilincinde olmaları), ne yazık ki, küratörlere bir reklam ve pazarlama çalışanı gibi sanatı gösterileştirme veya keyfi sanat tarihi kanonu oluşturma vb. gibi etik sayılamayacak pratikleri gerçekleştirme hakkı tanımamaktadır. Küratörlerin sanatı gösteri aşkıyla “dev projeler” biçiminde sunmaları, mevcut duruma fayda sağlamadığı gibi, aksine, kaçınılmazlık teorisini meşrulaştırmakta, politik içerikli sergiler için arkasına sığındıkları Situasyonist saptırmayı tek yönlü biçimde, sermaye lehine çevirmektedir. Hatta bu son yorumu bir adım daha öteye götürmek gerekirse, tarihte saptırma eylemini, elinde bulundurduğu imkânlar dolayısıyla en etkili kullanan güçlerin kapitalizm ve faşizm olduğunu ileri sürebiliriz. Kapitalizm doğası gereği, Marx’ın da ifade ettiği üzere, tüm kalıplaşmış, donup kalmış ilişkileri henüz yenileri kemikleşmeye fırsat bulmadan köhneleştirmiş, elle tutulur ne varsa buharlaştırmış, kutsal olan ne varsa ayaklar altına almıştır.⁴¹¹ Bugün svastika sembolü aklımıza ilk etapta Hinduizmi getirmediği gibi, Che Guevara da serigrafik poster, tişört vb. bilumum aksesuarlara indirgenir, Lenin matruşka olarak tezgâhtaki yerini alır. Saptırma, sonsuz bir hal aldığı için ilk bakışta durum sanatçının ya da küratörün lehine gözükiyor olabilir. Ancak eninde sonunda kapitalizm, elindeki büyük üretici güçler ve medya gibi manipülasyon olanakları sayesinde durumu hep lehine çevirme eğilimi taşımaktadır. Banksy

⁴¹¹ Karl MARX-Friedrich ENGELS, **Komünist Manifesto**, s.53.

duvar boyar, emlakçı, “Banksy manzaralı” evi normalinin iki üç katına satar; WHW küratörleri bienalden aldıkları parayla “İnsan Neyle Yaşar?” diye sorar, ancak günün sonunda akılda kalan Eczacıbaşı ve Koç’un sanata yaptıkları katkılarıdır.

Sanattaki bilgi türü ve yeni malzeme kullanımı, konvansiyona meydan okumaktan çok bir dogma halini aldığı ölçüde, sanat, konvansiyonun ta kendisi haline gelmiştir.⁴¹² Günümüzde postprodüksiyon ve saptırmanın yarattığı, sanatın kendi kendisine gönderme yapma hali, bu durumu doğrular niteliktedir. Sanatın avangarttan miras aldığı şok ve şaşırtmanın hiçbir etkisi kalmadığı gibi, küratöryal pratikler de postprodüksiyon koşulları altında postmodernizm ve küreselleşme düşünceleriyle bağdaşan belli başlı kavramların kısır döngüsü içindedir (bkz. Bölüm 4.2.2.). Çağdaş sanat, yeni malzeme arayışlarıyla estetiğe meydan okuyan doğası ve metinlerle kurduğu disiplinlerarası ilişki dolayısıyla, Türkiye’de sanat ortamına önemi azımsanamayacak bir ivme ve serbest yorumlama itkisi kazandırdıysa da, ironik bir biçimde, - tüm dünyada gözlemlenebileceği gibi- neyin sanat olduğu üzerinde oluşabilecek herhangi bir mutabakatı tümüyle yok etmiş; sanatı kimin ürettiğinden çok kimin bu alanda görünür olduğu bir konuma kaydırılmıştır. Hatta sanatın çağdaş mı güncel mi olduğu yönünde bile net bir uzlaşmadan bahsetmek mümkün değildir. Keza çağdaş veya güncel sanatın karışıklığı, çağ-dışı veya güncel olmayan üzerinden kurgulandığında ortaya Terry Eagleton’ın postmodernizme yönelttiği gibi bir soru çıkmaktadır:

“Postmodernizm punk rock’tan öte-anlatıların ölümüne ve oradan Foucault hayranlarına kadar her şeyi kapsıyorsa eğer, tek başına herhangi bir açıklayıcı şemanın, bunun gibi tuhaflık derecesinde heterojen bir kendiliğin hakkını nasıl olup da verebileceğini anlamak zor. Bu mahlûk bu denli çeşitlilik arz ediyorsa, nasıl olur da

⁴¹² Mesela Türkiye’de ‘kitsch’ ile üretilen işler, aslında günümüz sanatının çoğulcu karakteriyle coğrafyasına göre özgünlük taşıdığı iddiasını bir bakıma çürütmektedir. Aslında yüksek kültürün estetik dayatmasına karşı bir ifade aracı olarak geliştirilen, özellikle de Duchamp ile başlatılabileceğimiz ‘kitsch’in, Türkiye’de ne yüksek ne de alçak kültür adına herhangi bir meydan okuma yönü yoktur. Zira ‘kitsch’, Türkiye’de özlenen bir şey olamayacak kadar peyzajdan tasarıma, mimariden çevre düzenlemesine, müzikten giyim-kuşama hep aramızda ve hep baskın olmuştur. ‘Kitsch’ üretmek bir meydan okuma ya da ironi değil, konvansiyonu estetikleştirmenin ve onaylamanın aracıdır.

Peru'dan yana ya da Peru karşıtı olabileceğimizden daha fazla postmodernizm yanlısı ya da karşıtı olabiliriz ki?"⁴¹³

Yukarıdaki parçadan yola çıkarak sanata postmodern yerine neden çağdaş ya da güncel denildiği yönünde bir çıkarım yapabiliriz. Günümüzde sanat, kolaj, zaman-mekan sıkışması, teknolojik gelişim, dil oyunları gibi Postmodernizme atıfta bulunan nosyonları taşısa da, kendisine "Postmodern Sanat" yakıştırması yapıldığı takdirde janrlaşacaktır. Tarihsel olarak janr, tıpkı Rönesans'tan sonra Maniyerizm'in, ardından Barok'un gelmesi veya 20. yüzyıl avangart akımların yaşadığı gibi, bir noktadan sonra aşılma halini zorunlu kılacaktır. Yani postmodernizm düşüncesine sıcak bakmayan sanatçıların ileride kendilerini bu etiketin dışında konumlandırmaları gayet olasıdır. Ancak çağdaş ve güncel, tıpkı yukarıda yer verdiğimiz "Postmodern çağ" gibi, ilerleyen zamanla doğru orantılı biçimde her şeyi temellük veya kolajla içine katabileceği için daimi bir kaçınılmazlık hissi yaratır.

Öte yandan, her şeyi kapsama eğilimi gösteren bu açık yapıtlar, üzerlerinde uzlaşamayan bir durum yarattığı için, otomatik olarak eleştirmenin ve sanat tarihinin alanını daraltmakta, sanattaki tüm belirleyici gücü "küresel ağlar"da dolaşan küratörlere havale etmektedir. Yetenek veya beğeni gibi yargıların artık sanatta sorgulanamamasından ötürü, sanatın kendisi merkez olmaktan çıkarak yerini, sanatçının biyografisine -ya da kimliğine-, kavramlara ve etkinliğin (gösterinin) kendisine bırakır. Bu görecelilik halinin ileride yaratabileceği olası bir sorun hipotez düzeyinde bile kalsa açıklanmalıdır. Duchamp'ın hazır-nesnelere bu yana meşruiyet krizine giren yetenek kavramı, her şeyin sanat olabileceği bir bakışın önünü açmakla birlikte herkesin de sanatçı olabileceği anlayışını günümüze kadar hâkim kılmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi bu eylem, sanatta yüksek kültüre ve konvansiyona meydan okuyan sanatçıların ortaya çıkmasına, yani kendi zamanı için özgül bir duruma yol açmıştır. Ancak sanatın malzemesindeki değişimlerin bir bilgi biçimi -ya da metot- haline gelmesi ve yeni bir malzeme hiyerarşisinin uluslararası sanat piyasasına endekslen-

⁴¹³ Terry EAGLETON, a.g.e., s.40.

mesi ölçüsünde, özgüllük yerini monotonluğa bırakmıştır. Sanatsal bilginin üretim koşullarını etkilemesiyle beraber sanatçılar, 20. yüzyılın sonlarına kadar görebildiğimiz özel ya da emsalsiz [unique] olma konumlarını her geçen gün kaybetmektedirler.⁴¹⁴ Zira Michelangelo'yu Raphael'den, Monet'yi Van Gogh'tan ayırdığımız gibi, artık sergi etiketleri söküldüğü takdirde bir LED çalışmayı diğerinden, bir video veya hazır-nesneyi ötekisinden ayırt edebilmek son derece zorlaşmaktadır. Basit bir denklemle açıklarsak: meta olarak sanat yapıtı, az bulunurluğunu kaybettiği ölçüde piyasadaki değerini de zaman içinde kaybedecektir. Günümüzde sanat ortamında söz edilmesi yakışksız gözüken, ağ kurma [networking] ya da iş ilişkileri yaratma, pazarlama vb. gibi kişisel çabalar bir sanatçıyı diğerinden hala daha ayırabilmekte, bazılarını daha görünür kılabilmektedir. Ancak sanat okullarının yenilenen müfredatlarında, sanat öğrencilerine reklam, işletme ve pazarlama gibi derslerin de verildiği -ya da bu tarz eğitimin sanatçılar tarafından talep edildiği- göz önünde bulundurulunca, artık uluslararası rekabetin giderek kıran kırana geçeceğini düşünmemize bir engel yoktur. Keza uluslararası sanat ortamının daha önce de tekrar ettiğimiz gibi aynı düşünsel kaynaklardan beslenmesi ya da eninde sonunda bir küratöryal sergiyle aynı düşünce kalıplarına çekilmesi, sanatçının emsalsizliğini tehlikeye sokmaktadır. Bu durum aslında her sanatçı ve küratörün hayalini kurduğu ancak içeriğine bakıldığında pek de arzulanamayacak türden bir kavramı hatırlatıyor: küresel vatandaşlık. Sanatçının koleksiyonerler, sanat piyasası ve kurumlar karşısında elinin bu denli zayıflaması ileride onları vazgeçilir -ya da bir diğeriyle değiştirilebilir- kılabilir. Bunun da anlamı, bir ülkeden öbür ülkeye göç halinde kendilerine yer bulmaya çalışan uluslararası yaratıcı taşeronlar, ya da eski tabirle yedek sanayi ordusudur.

⁴¹⁴ Resim, heykel (farklı malzemelerle bile olsa), ya da gerçek anlamda kişisel farklılığı ortaya çıkarabilecek malzemeler hala bu emsalsizliği belirli ölçüde koruyabilmektedir.

6. KAYNAKLAR

6.1. Kitaplar

AKAY, Ali, **Postmodernizmin Abc'si**, Say Yayınları, İstanbul, 2010.

AKAY, Ali, **Sanatın Sosyolojik Gözü**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1999.

ARTUN, Ali (Der.), **Çağdaş Sanat ve Kültüralizm**, Çev. Tuncay Birkan-Nursu Öрге-Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

ARTUN, Ali (Der.), **Sanat Emeği Kültür İşçileri ve Prekarite**, Çev. Elçin Gen-Sibel Yardımcı-Özge Çelik-Nursu Öрге-Esin Soğancılar-Zeynep Baransel, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.

ARTUN, Ali (Ed.), **Müze ve Eleştirel Düşünce Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri II**, Çev. Renan Akman-Esin Soğancılar-Tanıl Bora-Elçin Gen-Ufuk Kılıç-Kemal Atakay, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.

ARTUN, Ali, **Müze ve Modernlik Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri I**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.

ARTUN, Ali, **Sanat/Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**, Çev. Mustafa Tüzel-Elçin Gen-Esin Soğancılar-Haluk Barışcan-Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy-Ufuk Kılıç-Emrehan Zeybekoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.

ARTUN, Ali-ÖRGE, Nursu (Ed.), **Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat**, Çev. Özge Çelik-Elçin Gen-Suna Kılıç-Kemal İz-Ayşe H. Köksal-Zeynep Baransel-Nursu Öрге, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

BOURRIAUD, Nicolas, **İlişkisel Estetik**, Çev. Saadet Özen, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005.

BOURRIAUD, Nicolas, **Postprodüksiyon**, Çev. Nermin Saybaşı, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004.

BUHARİN, Nikolay, **Emperyalizm ve Dünya Ekonomisi**, Çev. Uğur Selçuk Akalın, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1996.

CHIN-TAO, Wu, **Kültürün Özelleştirilmesi 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi**, Çev. Esin Soğancılar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.

ÇALIKOĞLU, Levent (Haz.), **Çağdaş Sanat Konuşmaları 3 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008.

ÇALIKOĞLU, Levent (Haz.), **Çağdaş Sanat Konuşmaları 4 Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009.

DANTO, Arthur, **Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve tarihin Sınır Çizgisi**, Çev. Zeynep Demirsü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010.

EAGLETON, Terry, **Postmodernizmin Yanılsamaları**, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.

ECO, Umberto, **Ortaçağı Düşlemek**, Çev. Şadan Karadeniz, Can Yayınları, İstanbul, 1996.

ERDOĞAN, Şenol (Haz.), **Sitüasyonist Enternasyonal**, Çev. Merve Darende-Melis Oflas-Artemis Günebakanlı, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul, 2008.

FEATHERSTONE, Mike, **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996.

FORGACS, David (Haz.), **Gramsci Kitabı Seçme Yazılar 1916-1935**,

GIELEN, Pascal, **Sanatsal Çokluğun Mırıltısı Küresel Sanat Siyaset ve Post-Fordizm**, Çev. Albina Ulutaşlı, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2016.

GÖKTÜRK, Deniz - SOYSAL, Levent - TÜRELİ, İpek (Haz.), **İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa**, Metis Yayınları, İstanbul, 2011.

GÜRBİLEK, Nurdan, **Vitrinde Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi**, Metis Yayınları, İstanbul, 1992.

HARDT, Michael-NEGRI, Antonio, **İmparatorluk**, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.

HARVEY, David, **Postmodernliğin Durumu Kültürel Değişimin Kökenleri**, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul, 1997.

HARVEY, David, **Sermayenin Mekânları Eleştirel Bir Coğrafyaya Doğru**, Çev. Başak Kıcır-Deniz Koç-Kıvanç Tanrıyar-Seda Yücel, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2012.

İNAL, Kemal-SANCAR, Nuray-GEZGİN, Ulaş Başar (Haz.), **Marka Takva Tuğra AKP Döneminde Kültür ve Politika**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2015.

KEYDER, Çağlar (Haz.), **İstanbul Küresel ile Yerel Arasında**, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul, 2000.

KEYMAN, E. Fuat (Der.), **Türkiye'nin Yeniden İnşası Modernleşme Demokratikleşme Kimlik**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013.

LENİN, V. İ., **Emperyalizm Kapitalizmin En Yüksek Aşaması**, Çev. Cemal Süreya, Sol Yayınları, Ankara, 1969.

LYOTARD, Jean-François, **Postmodern Durum**, Çev. İsmet Birkan, BilgeSu Yayıncılık, Ankara, 2013.

MADŽOSKI, Vesna, **Küratörlük Koruma ve Kapatmanın Diyalektiği**, Çev. Mine Haydaroğlu, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2016.

MARX, Karl - ENGELS, Friedrich, **Komünist Manifesto**, Çev. Celâl Üster-Nur Deriş, Can Yayınları, İstanbul, 2008.

ÖNDİN, Nilüfer, **Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950**, İnsancıl Yayınları, İstanbul, 2003.

PELVANOĞLU, Burcu, **1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler**, yayınlanmamış doktora tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2009.

POLAT, Mahir, **Türkiye’deki Özel Müzelerde Küratöryel Etkinliğin İncelenmesi**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2008.

SAVRAN, Sungur, **Kod Adı Küreselleşme 21. Yüzyılda Emperyalizm**, Yordam Kitap, İstanbul, 2008.

SCHUBERT, Karsten, **Kürotörün Yumurtası Müze Kavramının Fransız İhtilalinden Günümüze Kadar Olan Evrimi**, Çev. Rana Smith, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı, İstanbul, 2000.

STALLABRASS, Julian, **Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller**, Çev. Esin Soğancılar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.

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

6.2. Makaleler

AKAY, Ali “1990’ların Sanat Ortamı”, **Toplumbilim**, S.4, Haziran 1996, s.9-14.

COŞKUN, Zeki, “Küreselleşme Sürecinde İstanbul’un Kültürel Dönüşümü”, **Sosyal Bilimler**, S.8, Sonbahar 2013, s.104-112.

FUKUYAMA, Francis, “The End of History?”, **The National Interest**, Summer 1989.

PELVANOĞLU, Burcu, “İstanbul Bienalleri’nde Güncel Siyasi Eğilimlerin izleri”, **Sosyal Bilimler**, S.8, Sonbahar 2013, s.116-125.

6.3. Sergi Katalogları/Broşürler

AKAY, Ali, **Küreselleşme- Devlet, Sefalet, Şiddet**, İstanbul, 1995.

AKAY, Ali, **Riskli Gölgeleler**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, İstanbul, 2000.

AMADO, Liz Erçevik (Ed.), **13. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yayını, İstanbul, 2013.

AMADO, Liz Erçevik (Ed.), **13. Uluslararası İstanbul Bienali Rehberi**, İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yayını, İstanbul, 2013.

ANONİM, **1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Kataloğu**, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yayını, İstanbul, 1987.

ANONİM, **2. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yayını, İstanbul, 1989.

ANONİM, **Aileye Mahsustur**, İstanbul, 2003.

AYVAZ, İlkay Baliç (Ed.), **10. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, İstanbul, 2007.

BALİÇ, İlkay (Ed.), **Starter Vehbi Koç Vakfı Çağdaş Sanat Koleksiyonu'ndan İşleler**, İstanbul, 2010.

BAYKAL, Emre (Ed.), **5. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, İKSV Yayını, İstanbul, 1997.

BOZTEKİN, Nihal (Ed.), **Ölüm=Ölüm**, İstanbul, 2001.

ERDEMÇİ, Fulya-ŞENGÖZER, Aykut (Ed.), **Pişmanlıklar Hayaller Değişen Gök-ler**, İstanbul, 2001.

EVRENGÜL, Efza (Ed.), **8. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, İKSV Yayını, İstanbul, 2003.

HOFFMANN, Jens-PEDROSA (Ed.), Adriano, **12. Uluslararası İstanbul Bienali El Kitabı**, İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yayını, İstanbul, 2011.

KARAGÖZ, Hüseyin (Ed.), **7. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, İKSV Yayını, İstanbul, 2001.

KOLDAŞ, Nihal G. (Ed.), **6. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, İKSV Yayını, İstanbul, 1999.

KORTUN, Vasıf K., **Anı Bellek**, İstanbul, 1991.

KORTUN, Vasıf, **Elli Numara- Anı/Bellek 2**, İstanbul, 1993.

MADRA, Beral, **10 Sanatçı 10 İş: C**, İstanbul, 1992.

MADRA, Beral, **Diyaloglar: Şeylerin Düzenine Ait Yitirilmiş Düşünce**, İstanbul, 1996.

MADRA, Beral, **Somut Öngörüler**, İstanbul, 1995.

RONA, Zeynep (Ed.), **3. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yayını, İstanbul, 1992.

ÜNSAL, Deniz (Ed.), **9. Uluslararası İstanbul Bienali Rehberi**, İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yayını, İstanbul, 2005.

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

WHW/What, How and for Whom-BALİÇ İlkey (Ed.), **11. Uluslararası İstanbul Bienali Rehberi**, İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yayını, İstanbul, 2009.

WHW/What, How and for Whom-BALİÇ İlkey (Ed.), **11. Uluslararası İstanbul Bienali Metinler Kitabı**, İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yayını, İstanbul, 2009.

6.4. İnternet Kaynakçası

"1402 Sayılı Sıkıyönetim Kanunu", <http://www.mevzuat.gov.tr>, Erişim Tarihi: 01.10.2015.

"İstanbul Modern' Açıldı", <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr>, Erişim Tarihi: 25.09.2015.

"A Code Of Ethics for Curators", <http://aam-us.org>, Erişim Tarihi: 20.02.2017.

"Bienal Protestosu Karakolda Bitti", <http://www.radikal.com.tr>, Erişim Tarihi: 17.03.2016.

"Çelişkiyi Görünür Kılıyoruz", <http://www.cumhuriyet.com.tr>, Erişim Tarihi: 17.03.2016.

"Direnistanbul'dan Bienal'a Açık Mektup", <http://www.bianet.org>, Erişim Tarihi: 08.03.2016.

"Kültür Sanatta Katılımcı Yaklaşımlar", <http://cdn.iksv.org/media/content/files/KulturSanattaKatilimciYaklasimlar.pdf>, Erişim Tarihi: 06.03.2017.

"Kültürel Kolonyalizmi İşgal Et Occupy'cıların Bergama Müzesi Eylemi", <http://www.e-skop.com>, Erişim Tarihi: 19.03.2016.

"Sanat 'Sistem'in İçinde Ama...", <http://www.radikal.com.tr>, Erişim Tarihi: 17.03.2016.

ALTUĞ, Evrim, "Bienalde skandal... Sarkis'in 'Nefes'ine 'soykırım' sansürü", <http://www.cumhuriyet.com.tr>, Erişim Tarihi: 28.09.2015.

ANTMEN, Ahu, “‘İstiklal Serüveni’nin Sonu Geldi”, <http://www.radikal.com.tr>, Erişim Tarihi: 06.02.2017.

ARTUN, Ali, “Anne Ben Hıyar Mıyım?”, <http://www.e-skop.com>, Erişim Tarihi: 14.03.2016.

ARTUN, Ali, “Epik Tiyatro Sahnesi Olarak Bienal”, <http://www.aliartun.com>, Erişim Tarihi: 08.03.2016.

ATAYURT, Ulus – YÖNEY, Yüce – KOSOVA, Erden, “WHW’yle Söyleşi 11. İstanbul Bienali: Düşmanı Yanına Çekmek”, <http://www.bianet.org>, Erişim Tarihi: 07.03.2016.

CAN, Nevin Aslı, "René Block ve 1990 Sonrası Türkiye Çağdaş Sanat Ortamında Otorite ve Dil Kurguları", <http://www.e-skop.com>, Erişim Tarihi: 28.02.2017.

CANELL, Nina – HOBZA, Clara – ZIMMERMAN, Marcus - ZYBACH, Andreas, “Laboratuvar”, <http://saltonline.org/media/files/262.pdf>, Erişim Tarihi: 03.01.2017.

ERGÜN, Demet Bilge, “Katalog Toplatıldı: Bienale ‘301’ Gölgesi”, <http://www.radikal.com.tr>, Erişim Tarihi: 17.03.2016.

GÜRPINAR, Öykü, “Tate Modern’de BP’nin Sponsorluğunu Protesto Eden Performansta Büyük Siyah Kare Açıldı”, <http://www.e-skop.com>, Erişim Tarihi: 19.03.2016.

HABERMAS, Jurgen, “Kamusal Alan: Ansiklopedik Bir Makale”, <http://www.birikimdergisi.com>, Erişim Tarihi: 14.03.2016.

HARVEY, David, “Kent Hakkı”, **New Left Review**, <http://www.newleftreview.org>, Erişim Tarihi: 15.03.2016.

<http://platformgarantienglish.blogspot.com.tr/>, Erişim Tarihi: 10.01.2017.

<http://saltonline.org/>, Erişim Tarihi: 03.01.2017.

<http://saltonline.org/tr/43/salt-hakkinda?tag=51>, Erişim Tarihi: 03.01.2017.

<http://www.borusancontemporary.com>, Erişim Tarihi: 27.12.2016.

<http://www.borusancontemporary.com/tr/hakkimizda/hakkimizda-koleksiyon-bilgi>,
Erişim Tarihi: 27.12.2016.

<http://www.iksv.org/tr/sponsorluk/sponsorlukprogrami#1>, Erişim Tarihi: 03.10.2015.

<http://www.istanbulmodern.org>, Erişim Tarihi: 27.12.2016.

http://www.istanbulmodern.org/tr/muze/hakkinda_3.html, Erişim Tarihi: 27.12.2016.

<http://www.karsi.com/karsisanat.php>, Erişim Tarihi: 04.10.2015.

<http://www.teftis.kulturturizm.gov.tr>, Erişim Tarihi: 02.10.2015.

KÖKSAL, Ayşe H., “Türkiye’nin İlk Küratörüne Dair...”, <http://www.e-skop.com>,
Erişim Tarihi: 28.02.2017.

KÖKSAL, Ayşe H., “Resim ve Heykel Müzesi'nin İlk Yıllarına Dair...”,
<http://www.e-skop.com>, Erişim Tarihi: 28.02.2017.

MADRA, Beral, “Kültür Sanat Ortamımızın Değer Bilirliği”,
<http://www.radikal.com.tr>, Erişim Tarihi: 13.03.2016.

SAVRAN, Sungur, "Küreselleşme, Neoliberalizm, Postmodernizm Çağında Sanat", **Atölyealtı Sanat Söyleşileri**, Tasarım Atölyesi Kadıköy, 16.02.2017, İstanbul, <https://www.youtube.com/watch?v=TafsIV1Lc4E>, Erişim Tarihi: 04.03.2017.

TEKİN, Serdar, "Sivil Toplumun Devletiyle Bölünmez Bütünlüğü", **Birikim**, S.130, Şubat 2000, <http://www.birikimdergisi.com>, Erişim Tarihi: 05.10.2015.

YALÇINKAYA, Fisun, "Akademik Skandal", <http://www.sabah.com.tr>, Erişim Tarihi: 03.02.2017.

YAZMAN, Derya, "Bir Koleksiyon Parçalanıyor", <http://www.arkitera.com>, Erişim Tarihi: 03.02.2017.

ŽIŽEK, Slavoj, "Çokkültürcülük, ya da Çokuluslu Kapitalizmin Kültürel Mantığı", <http://www.e-skop.com>, Erişim Tarihi: 14.03.2016.

7. ÖZGEÇMİŞ

Ege Yılmaz, 1990 yılında İstanbul'da doğdu. 2012 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden lisans derecesini aldı. 2012 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzecilik Yüksek Lisans Programı'na kaydoldu. Erasmus programı dâhilinde Freie Universität Berlin'de yüksek lisans eğitimini sürdürdü. 2014-2015 yılında Panel Art Gallery'nin "Sanat Tarihi: Resim Okuma Atölyesi" programında okutmanlık yaptı. 2015 yılında Prof. Dr. Wendy M. K. Shaw'un "The Politics of Cubism in Turkey, 1931-1953" projesinde araştırmacı olarak çalıştı. Yılmaz'ın Sanat Online ve Lebriz Sanal Dergi'de yazıları bulunmaktadır.